

Cahier Victor Segalen n°3 - 1997

Victor Segalen,
vu d'Amérique



Association Victor Segalen

Cahier Victor Segalen n°3

**Victor Segalen,
vu d'Amérique**

Association Victor Segalen

Association Victor Segalen

Adresse

Faculté des Lettres et Sciences Sociales Victor-Segalen
20, rue Duquesne - B.P. 814
29285 Brest Cedex

Président

Annie Joly-Segalen

Président d'honneur

Yvon Segalen

Comité d'honneur

Pierre Brunel, *professeur à l'Université de Paris-Sorbonne*

François Cheng, *écrivain*

Michel Deguy, *écrivain*

Vadime Elisseef, *ancien conservateur au musée Cernuschi †*

Etiemble, *professeur honoraire à la Sorbonne*

Simon Leys, *professeur de civilisation chinoise à l'Université de Sydney*

Etienne Manach, *ancien ambassadeur de France à Pékin †*

Roland de Margerie, *ancien ambassadeur de France †*

Géo Norge, *poète †*

Pierre-Jean Rémy, *de l'Académie française, président de la Bibliothèque nationale de France*

Georges Roditi, *écrivain*

Kenneth White, *écrivain*

Julien Yeh, *professeur de littérature française à l'Université de Wuhan*

Vice-présidents

Monique Chefdor

Henry Bouillier

Gilles Manceron

Secrétaire

Marie Ollier

Trésorier

Philippe Postel

Conseil d'administration

Annie Joly-Segalen

Monique Chefdor

Henry Bouillier

Gilles Manceron

Marie Ollier

Philippe Postel

Christian Doumet

Françoise Hân

Dominique Lelong

Laure Mellerio

Jean-Luc Perramant

Anne Segalen

En page de couverture sont reproduits
Trinity Church et Lower Broadway à New York.

Pour tout renseignement, s'adresser à Madame Marie Ollier,
63, rue de Lyon, 29200 Brest, tél : 02 98 80 64 48

Victor Segalen, vu d'Amérique

L'Amérique, nous le savons, n'arrêta que brièvement les pas de Segalen en 1902-1903, le temps qu'il se rende de New-York à San Francisco via les chutes du Niagara entre les deux traversées à bord de *la Touraine* et *la Mariposa* qui l'emmenaient de Brest à Tahiti.

New York, nous apprend Henry Bouillier dans sa récente édition des *Œuvres complètes* (Bouquins, Laffont, 1995), fut néanmoins le lieu d'écriture du premier poème en prose du futur poète et San Francisco : "*cosmopolite, ville jeune, toute "en puissance", en progrès, très tourmentée... [...] sera un régal pour [le] mois de convalescence*" (O.C., Laffont, vol I, p. 405) qu'il fut contraint d'y passer. Hors ce bref passage de son *Journal des îles* (O.C., Laffont, p. 396-413), l'Amérique ne figure plus dans la vie ni dans l'œuvre de Segalen.

L'Amérique, cependant, ne l'a pas exclu du champ de recherches de ses chercheurs. Dans les dix dernières années, des travaux sur Segalen ont été présentés trois fois aux États-Unis dans le cadre des congrès internationaux organisés chaque année dans une université différente par l'Association des études françaises du XX^{ème} siècle (*XXth Century French Studies Association*) :

- en Californie, aux *Claremont Colleges* en mars 1988, une session spécialement consacrée à Segalen, déclencha l'amorce de la fondation de notre Association,
- dans le Nouvel Hampshire, au *Dartmouth College* en mars 1994, Christian Garaud de l'Université du Massachussets à Amherst et Marie-Paule Ha, de l'Université de l'État d'Ohio présentèrent des communications sur Segalen dans deux sessions différentes,
- en Californie à nouveau, à l'Université de Stanford, en mars 1995, Isabelle Gros de l'Université de *Grand Valley State* dans le Missouri parla du "Thibet recréé par Segalen" pendant que Roger Célestin (Université du Connecticut) et Jean-François Thibaut (Université George Washington, Washington D.C.) présentaient leurs travaux dans une autre section consacrée aux "passages polynésiens".

Entre temps, le 14^{ème} Congrès de l'Association internationale de littérature comparée, tenu à Edmonton au Canada en 1991, avait mis Segalen au programme avec une communication de Muriel Détrie (Université de Tours) également incluse dans ce volume.

Victor Segalen, vu d'Amérique rassemble donc des travaux essentiellement centrés sur le cycle polynésien et le cycle chinois de l'œuvre de Segalen, auxquels se joint une étude d'une lecture européenne de Segalen, articles tous unis par leur origine transatlantique témoignant de l'attention portée à l'œuvre de Segalen en Amérique du Nord.

Monique Chefdor

Communiqué : Dans le cadre des congrès internationaux de la *Twentieth Century French Studies Association*, pour le 18^{ème} congrès qui se tiendra à l'Université du Massachussets à Amherst, du 26 au 28 mars 1998, Monique Chefdor organise pour la quatrième fois une session consacrée à Segalen. Thème : "avatars du stéréotype dans l'œuvre de Segalen".

Sommaire

- Jean-François Thibaut**, *George Washington University* p. 11
"Gay tropiques" ou l'inversion coloniale
Intervention au 12th International Colloquium on Twentieth-Century
French Studies, à Stanford, Californie, en 1995.
- Roger Célestin**, *University of Connecticut* p. 27
**Passage polynésien. Voyage, écriture et autobiographie :
Segalen en Polynésie.**
Intervention au 12th International Colloquium on Twentieth-Century
French Studies, à Stanford, Californie, en 1995.
- Isabelle Gros**, *Grand Valley State University* p. 35
Le Thibet recréé de Victor Segalen
Intervention au 12th International Colloquium on Twentieth-Century
French Studies, à Stanford, Californie, en 1995.
- Marie-Paule Ha**, *The Ohio State University* p. 45
"René Leys" : le récit de l'Autre
Intervention au 11th International Colloquium on Twentieth-Century
French Studies, Nouvel Hampshire, en 1994.
- Christian Garaud**, *University of Massachusetts at Amherst* p. 57
Jean Paulhan lecteur de Victor Segalen
- Muriel Détrie**, *Université de Tours* p. 65
**L'inscription de la langue et de l'écriture chinoise
dans l'œuvre de Victor Segalen**
Intervention au 14^{ème} Congrès de l'Association internationale de littérature
comparée, à Edmonton, Canada, en 1991.

Jean-François Thibaut

"Gay tropiques"
ou l'inversion coloniale

L'archétype de l'intermédiaire culturel dans son cadre colonial est donné, dès les origines du roman moderne, par le couple Robinson Crusoe-Vendredi. L'Européen transplanté, effrayé par un milieu inconnu, y rencontre l'indigène subalterne au charme duquel il est loin de rester insensible, appréciant en particulier ses qualités physiques et formant avec lui dès l'abord un couple dont la solidité ne se dément qu'avec le retour à la civilisation, moment où l'autre perd son identité pour n'être plus que le fidèle serviteur : A l'origine de la formation du couple, il faut noter l'admiration non équivoque de l'Européen pour cet autre qui lui ressemble non seulement par le sexe, mais aussi parce que son caractère exotique comporte des caractéristiques qui ne le distinguent pas trop de ce qu'il peut attendre de son "semblable". Il faut relire le passage où Robinson rencontre Vendredi, le prototype même du "gaydar" ou jaugeage de l'autre dans sa différence raciale et culturelle, l'exemple du coup de foudre homoérotique trans-racial. Etrange description où les qualités physiques de l'autre se révèlent à travers la négation des traits physiques communément attachés à sa race :

"C'était un grand beau garçon, svelte et bien tourné, et à mon estime, d'environ vingt-six ans. Il avait un bon maintien, l'aspect ni arrogant ni farouche et quelque chose de très mâle dans la face ; cependant il avait aussi toute l'expression douce et molle d'un Européen, surtout quand il souriait. Sa chevelure était longue et noire, et non pas crépue comme de la laine. Son front était haut et large, ses yeux vifs et pleins de feu. Son teint n'était pas noir, mais très basané, sans rien avoir cependant de ce ton jaunâtre, cuivré et nauséabond des Brésiliens, des Virginiens, et autres naturels de l'Amérique ; il approchait plutôt d'une légère couleur foncée, plus agréable en soi que facile à décrire. Il avait le visage rond et potelé, le nez petit et non pas aplati comme

*ceux des Nègres, la bouche belle, les lèvres minces, les dents fines, bien rangées et blanches comme ivoire."*¹

La relation qui s'ensuit comporte tous les scénarios typiques de la soumission du colonisé au colonisateur, y compris la reconnaissance émue de l'autre qui, au cours d'une scène sado-masochiste préfère mourir pour le colonisateur plutôt que de le quitter pour rejoindre les siens : "*Oui, oui reprit-il, vous enseigner moi bien, vous enseigner eux bien [...] Pourquoi [...] Vous envoyer Vendredi loin ?... Prendre, tuer Vendredi, pas envoyer Vendredi loin.*" (p. 203) Cette supériorité de Robinson sur Vendredi n'est pas sans sa réciproque, puisqu'il est prouvé que Vendredi a des qualités de rapidité, d'ingéniosité et de courage lui permettant de concourir grandement aux victoires qui permettent le retour de Robinson et la suite de ses aventures en Europe, suite dans laquelle Vendredi est réduit à un rôle de comparse et de domestique.

L'un des épisodes où l'habileté de Vendredi est signalée avec admiration, n'est pas sans rapport avec la suite de notre propos : c'est celui de la sélection et de l'abattage de l'arbre dans le quel le canoë salvateur doit être sculpté : "*Enfin, Vendredi choisit un arbre, car je compris qu'il savait bien mieux que moi quelle sorte de bois conviendrait le mieux, et je ne saurais dire aujourd'hui de quel bois était l'arbre que nous abattîmes.*" (p. 204)

Ce modèle des rapports de l'exote à l'autre reçoit sa première grande modification avec Chateaubriand dont on a trop stéréotypé l'approche sans voir, par exemple, que les subtiles variations des états de colonisation entre les textes en miroir d'*Atala* et de *René*, préfigurent les pages dévastatrices de Tocqueville sur les Indiens d'Amérique. L'épilogue d'*Atala* ("Indiens infortunés...") résonne comme un des premiers cris de l'Européen devant les ravages de la colonisation, et devant l'échec de sa propre tentative d'échapper à son propre destin en se perdant dans une autre civilisation à la source de laquelle il est naïvement venu puiser.

Ce modèle littéraire réapparaît avec toute sa force à la fin du XIX^{ème} siècle, dans une figuration nouvelle qui marque une étape essentielle dans l'évolution du phénomène de la colonisation et aussi dans le phénomène de l'interpénétration des cultures et dans la constitution de nouveaux intermédiaires culturels, sur les plans psychologiques et institutionnels. Il faut souligner qu'il s'agit ici de modèles littéraires et qu'il n'est nullement question de faire une histoire des étapes de la colonisation et de la décolonisation. C'est cette nouvelle figuration qui domine l'extrême fin du XIX^{ème} siècle et le premier quart du XX^{ème} et que j'appellerai l'inversion coloniale. Sa problématique est la suivante :

1) A la domination de la civilisation du colonisateur sur celle du colonisé succède une conscience de la supériorité de celle du colonisé ou de l'autre

¹ Daniel Defoe : *Vie et aventures de Robinson Crusoe et autres œuvres*. Traduction, introduction et notes de Fr. Ledoux. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F. Gallimard, 1959, p. 200.

aux yeux du civilisateur ou de l'exote et un désir d'en pénétrer les secrets, soit à des fins spirituelles, soit à des fins pratiques. (C'est le cas Lyautey : une approche colonisatrice présentée comme "en sympathie" avec les coutumes du colonisé).

2) Le colonisateur, persuadé des imperfections de sa propre civilisation se met à l'école de l'autre qu'il admire autant pour ses qualités physiques, que pour sa force morale et pour les beautés de sa civilisation.

3) Il s'ensuit une étude passionnée de la langue et de la civilisation de l'autre exotique par l'exote colonisateur, par tous les moyens et souvent par le contact sexuel, essentiel dans certains cas, celui de Pierre Loti, par exemple. Il s'agit, le plus souvent et extérieurement, d'une liaison hétérosexuelle, mais fréquemment d'une liaison homosexuelle déguisée, comme dans le cas Loti, ou au moins d'une amitié privilégiée entre deux hommes, ou l'homoérotisme a sa part.

Il faut rendre à l'expérience de Gauguin à Tahiti et aux Marquises sa priorité et sa complétude dans la définition de cette inversion coloniale. *Noa Noa* dans sa version finale est en particulier révélateur, à la fois par sa franchise et ses échappatoires, de ce phénomène de l'inversion coloniale. Car ce texte, dans ses différentes versions est une pathétique tentative de fuite devant le réel. Après plusieurs fuites infructueuses et de plus en plus lointaines (Bretagne, Panama, Martinique), c'est à Tahiti et aux Marquises, la fuite devant la civilisation européenne qu'il juge morte. Au bout de ces exils successifs, Gauguin ne trouve que l'administration européenne et les missionnaires. Fuyant Papeete, il se tourne, vers la race issue de cette terre de refuge et il la trouve pervertie par l'Europe, ayant oublié ses traditions les plus profondes et en particulier ses mythes qu'il va essayer de faire revivre dans son œuvre de peintre-sculpteur et par l'écriture. *Noa Noa* est un subterfuge adroit et révélateur, comme l'a révélé René Huyghe dans sa présentation de *l'Ancien Culte Mahori*², le texte qui forme le noyau mythologique de l'œuvre. On sait que *Noa Noa* se présente comme le récit du premier séjour de Gauguin à Tahiti, de sa fuite vers la vie primitive, loin de Papeete et ses artifices, loin de sa première concubine Titi. C'est surtout le récit de sa tentative, à travers un "mariage", digne de ceux de Loti, avec celle qu'il appelle Tehura (en réalité Tehamana), de pénétrer les anciennes traditions de la mythologie, maories en particulier, dont la présentation occupe un bon tiers du texte. Ces mythes sont la matière même du premier ouvrage de Gauguin, *Ancien culte Mahori*. Bien que présentés comme révélés "sur l'oreiller" par sa jeune épouse, ils sont en réalité tirés, presque verbatim, d'un ouvrage publié à Paris en 1837 par un consul américain en Océanie du nom de J.A. Moerenhout, sous le titre de *Voyage aux Iles du Grand Océan*, livre dans lequel Leconte de L'Isle puisa également et qui sera plus tard une source essentielle pour *Les Immémoriaux* de Segalen. La phrase qui suit est presque un aveu du subterfuge de Gauguin : "*Je cherche dans cette âme d'enfant les traces du passé lointain, bien mort*

² Paul Gauguin : *Ancien Culte Mahorie, suivi d'une étude de René Huyghe*. Paris, Editions Pierre Bérès, 1951.

socialement et toutes mes questions ne restent pas sans réponses..." (p. 129) Après ces révélations mythologiques sur l'oreiller, c'est à nouveau la fuite, cette fois vers la France ou l'attendent *"des devoirs familiaux impérieux"* (p.203). La petite épousée le regarde s'éloigner *"assise sur la pierre, les jambes pendantes, effleurant de ses deux pieds larges et solides l'eau salée."* Encore une fin à la Loti !

Mais il y a dans *Noa Noa*, un épisode célèbre par son homoérotisme et pourtant peu discuté par la critique, dont je voudrais privilégier ici la lecture. Il se place au début du séjour de Gauguin à Mataiea, le village où il s'est installé après avoir quitté Papeete. Gauguin, très seul, ayant congédié Titi, la trop civilisée, car elle fait partie du monde de Papeete (elle est d'ailleurs métissée), privé de relations sexuelles car il est à la fois timide avec les locaux et craintif de contracter "le mal européen" qu'il semble ignorer porter déjà en lui déclare, se sentant devenir plus proche de ses voisins : *"La civilisation s'en va petit à petit"* puis, au paragraphe suivant : *"Un ami m'est venu, de lui-même... c'est un de mes voisins, très simple et très beau"* (p.74) C'est, comme on le voit, une pure "Robinsonade", qui n'omet pas l'intérêt sincère de l'autre pour l'art et la science amoureuse et technique de l'Européen :

"Et le soir, quand je me reposais de ma journée, nous causions, il me faisait des questions de jeune sauvage curieux des choses européennes, surtout des choses de l'amour, et souvent ses questions m'embarrassaient. Mais ses réponses étaient plus naïves encore que ses questions. Un jour, lui confiant mes outils, je lui demandais d'essayer une sculpture, il me considéra, très étonné et me dit avec simplicité, avec sincérité, que, moi, je n'étais pas comme les autres, que je pouvais des choses dont les autres étaient incapables. Je crois que Jotepha est le premier homme au monde qui m'ait tenu ce langage - ce langage d'enfant, car il faut l'être, n'est-ce pas, pour s'imaginer qu'un artiste soit quelque chose d'utile." (p. 74-75)

Curieuse confluence de la reconnaissance de l'autre comme objet sexuel et comme véritable connaisseur en matière d'arts, reconnaissant la supériorité européenne. Ou alors s'agit-il de la reconnaissance d'un enfant par un autre, de l'âme d'un artiste par une autre ? Dans les deux cas, le nouveau mythe de la correspondance profonde de la sensibilité de l'exote à l'autre est établi. La Robinsonade se complète avec la course à travers bois qui va mener à l'abatage de l'arbre en bois de rose qui servira à produire la sculpture de l'homme blanc : *"Il faut aller dans la montagne, me dit-il. Je connais à un certain endroit, plusieurs beaux arbres. Si tu veux, je te conduirai. Nous abattons l'arbre qui te plaira et nous le rapporterons tous deux"* (p. 76)

Mais la promenade à travers la luxuriante nature (*"fougères monstrueuses, végétations folles"* (p. 76)), le long du torrent à méandres multiples, dévie à bien des niveaux :

"Et dans cette forêt merveilleuse, dans cette solitude, nous étions deux, lui, un tout jeune homme et moi presque un vieillard, l'âme déflourée de tant d'illusions, le corps lassé de tant d'efforts et cette longue et cette fatale hérédité des vices d'une société moralement et physiquement malade !" (p. 78)

Désormais la promenade, d'abord enivrante, va se colorer des relents de la vieille moralité européenne que Gauguin condamne chez les missionnaires et leurs convers, avec en plus une dose d'anthropologie avant la lettre :

"Il marchait devant moi dans la souplesse animale de ses formes gracieuses, androgynes : il me semblait voir en lui s'incarner, respirer toute cette splendeur végétale dont nous étions investis. Et d'elle en lui, par lui se dégageait, émanait un parfum de beauté qui enivrait mon âme, et où se mêlait comme une forte essence le sentiment de l'amitié produite entre nous par l'attraction mutuelle du simple et du composé."

Était-ce un homme qui marchait là devant moi ? Chez ces peuplades nues, la différence entre les sexes est bien moins évidente que dans nos climats... Cette ressemblance des deux sexes facilite leurs relations, que laisse parfaitement pures la nudité perpétuelle, en éliminant des mœurs toute idée d'inconnu, de privilège mystérieux, de hasards ou de larcins heureux - toute cette livrée sadique, toutes ces couleurs honteuses et furtives de l'amour chez les civilisés." (p. 79-80)

La dissertation anthropologique qui suit ne fait que ressortir davantage la pulsion homoérotique du texte :

"Pourquoi cette atténuation des différences entre les deux sexes, qui, chez les sauvages", en faisant de l'homme et de la femme des amis autant que des amants, écarte d'eux la notion même du vice, l'évoquait-elle tout à coup chez un vieux civilisé, avec le redoutable prestige du nouveau, de l'inconnu ? - Je m'approchais, le trouble aux tempes. Et nous étions seulement tous deux. J'eus comme un pressentiment de crime..."

Mais le sentier était fini ; pour traverser le ruisseau, mon compagnon se détourna et dans ce mouvement, me présenta la poitrine.

L'androgynie avait disparu. C'était bien un jeune homme, et ses yeux innocents avaient la limpide clarté des eaux calmes." (p. 80-81)

L'aberration sexuelle cesse, l'honneur est sauf, l'arbre abattu. Seule la forêt souffre et le sculpteur a détruit en lui "l'homme civilisé" ("le vieil homme", dirait Gide). Au retour, Jotepha peut demander à l'Européen *"Tu es content ?"* A quoi il répond : *"Oui"*, en ajoutant : *"Je n'ai pas donné un coup de ciseau dans ce morceau de bois sans respirer, chaque fois plus fort, le parfum de la victoire et du rajeunissement."* (p. 83)

Quelle que soit la morale, paradoxalement conventionnelle que Gauguin choisisse d'adjoindre à son récit, il n'en demeure pas moins que cette aventure

est la seule expérience érotique décrite dans *Noa Noa*, la Vahiné n'étant considérée que dans son caractère capricieux ou rêveur (à la Loti) ou comme révélatrice privilégiée de l'ancien culte mahori. Nous savons ce qu'il en est : révélation purement livresque qui acquiert sa profonde vérité dans le syncrétisme des illustrations de Gauguin, inspirées de l'art précolombien et de l'art populaire traditionnel de Tahiti, entre autres. Il semble que la leçon et la révélation de l'épisode de Jotepha soit un écho bien plus profond et plus révélateur de la problématique des rapports du colonisateur et du colonisé.

L'épisode homoérotique de *Noa Noa* trouve par ailleurs son aboutissement dans plusieurs tableaux, aquarelles et gravures du premier séjour à Tahiti, en particulier, les grandes compositions *L'homme à la hache* (1891, Galerie Beyeler, Bâle) et *Matamoe* (1892, Musée Pouchkine, Moscou) que Gauguin traduit par "Mort", alors que le titre se traduit en fait par "Yeux endormis". En fait l'image du nu masculin et de l'androgynie chez Gauguin est un sujet encore mal exploré par la critique artistique. Elle est pourtant présente depuis les tableaux de jeunes bretons de la période de Pont-Aven jusqu'aux derniers tableaux des Marquises : *L'Homme à la cape rouge* (1902, Musée de Liège) et *Les Baigneurs* (1902, Collection Goulandris) qui tous deux représentent des "mahus", équivalents océanien du "berdache" chez les Indiens d'Amérique, c'est à dire un homosexuel aux cheveux longs, admis dans la communauté des femmes. L'ambiguïté sexuelle et le regard porté sur le corps nu de l'autre sont au centre des questions que l'œuvre de Gauguin pose sur la pénétration de la civilisation exotique et sur son appropriation par l'exote. Que cette appropriation prélude ou équivaille à une re-création n'est pas le moindre problème de la tentative de Gauguin, vouée à l'échec sur le plan pratique, sublimée sur le plan artistique.

La transition de Gauguin à Victor Segalen peut sembler ici harmonieuse et logique, à cause du passage de ce dernier en Polynésie. Elle ne l'est que dans le sens où son premier livre, *Les Immémoriaux* (1907), sort directement de l'expérience de Gauguin et partage avec elle les mêmes sources livresques. Retracer le parcours et l'échec d'un Maori à la recherche de ses propres racines n'est pourtant pas chose logique, ni facile, pour un Européen. C'est pourquoi dans les œuvres suivantes, la rupture est totale avec la conception traditionnelle de l'exotisme : Segalen aboutit en 1911, dans les textes qui préparent son *Essai sur l'exotisme*, à parler de "*La Dégradation de l'Exotisme*"³. Dans une lettre à Jules de Gaultier où il explique l'intention d'écrire *Le Maître du jour* comme l'aboutissement des *Immémoriaux*, il écrit : "*Je reprends la société tahitienne au point où la laissent les dernières pages des Immémoriaux, dans un état de désagrégation religieuse et morale complètes.*"⁴ Il faut voir, des *Immémoriaux* au *Maître-du-jour*, un parcours parfaitement logique qui va de

³ Victor Segalen : *Essai sur l'exotisme. Œuvres complètes*, Edition établie et présentée par Henry Bouillier. Paris, Robert Laffont, 1995, vol. I, p. 764.

⁴ Victor Segalen : *Lettre à Jules de Gaultier du 18 octobre 1907*, citée in *Œuvres complètes*, vol. I, p. 105.

l'état d'une civilisation qui a oublié ses langages et ses mythes à celui d'une civilisation qui désapprend ce que les colonisateurs lui ont inculqué pour réapprendre par bribes et d'une manière plus intuitive que scientifique, en fait "magique", ce qui reste des anciens cultes et de l'ancienne langue. C'est en réalité un vieux souvenir du symbolisme, très inspiré par le Wagner de *Parsifal* qui se trouve au centre de cette nouvelle forme d'exotisme à rebours : celui de l'innocent qui saura, d'instinct, retrouver l'essence même de la religion à partir d'éléments fragmentaires du mythe. Le paradoxe, qui est au centre de cette nouvelle version de l'exotisme proposée par Segalen, c'est que c'est un Européen qui est le catalyseur de cette opération mystérieuse, toute nietzschéenne dans sa démarche :

*"Paul Gauguin aidait par lui-même les mémoires à tourner sur elles-mêmes, à remonter la course des saisons... Comment avait-il ressaisi la langue ancienne si perdue que les vieillards eux-mêmes avaient dû faire un effort pour la remâcher ? Comment avait-il bondi par-dessus des âges en apparence évanouis comme l'ombre du soleil quand vient la nuit ? Maintenant. Il devenait maître des mots."*⁵

Cette tentative de faire renaître une civilisation disparue ne va pas sans les excès qu'on attribuerait aux pires méthodes de la colonisation :

"Les habitants nouveaux affluaient. [...] Presque tous étaient jeunes et alertes. C'est ainsi peut-être qu'avait voulu Paul Gauguin. Ou bien parce que plus forts et parmi les premiers arrivés, ils avaient défendu l'accès de l'île aux vieillards et aux éclopés. Même un tané de la vallée Vaïtapi, qui, malgré sa lourde jambe gonflée, avait voulu suivre, n'avait pas eu la vie très longue. Il était peut-être mort de..." (p. 307)

Dans ce texte inachevé, il y a des moments où l'inachèvement en dit long. Curieuse façon, en tout cas, de recréer la mémoire d'une civilisation que de se priver de la mémoire des anciens ! Le même paradoxe causé par le désir de "pureté raciale" se manifeste au niveau de la sexualité. La femme qui aime le plus "le Maître", celle qui pourrait être son épouse élue, celle qui conservera son nom "biblique" donné par les missionnaires, Sara, est rejetée, non totalement comme concubine, mais comme procréatrice. Les paroles du "Maître" résonnent à l'avance comme l'anathème prononcé contre les métis par toutes les administrations post-coloniales :

"Tu ne sens pas comme ta voix est étrange... Tu n'as pas conscience, n'est-ce pas, du monstre que tu es... des yeux mahoris - je les aime, ceux là - qui voient au milieu d'une face blême... tu es blême... vois les peaux dorées autour de toi... vois les cheveux bleus et violets qui jouent sur des fronts aux reflets verts... Mais toi ! Mais toi ! Faut-il te montrer tes seins trop lourds déjà et qui n'ont pas la vraie force maori... ou bien, vers tes cuisses, ta bouche

⁵ Victor Segalen : *Le Maître-du-jour, Œuvres complètes*, vol. I, p. 314-315.

Force

inférieure trop avancée, trop étrangère encore... et tes lèvres trop minces, trop menues vraiment... [...] Mais moi je vais aux bouches musclées, tracées par la main puissante d'un éternel façonneur... et tes épaules ! Oh ! menues et frémissantes... mais maintenant je ne veux plus que les rondeurs ambiguës d'une fille à la forte carrure, aux poignets fiers, aux reins ambigus, des reins qui puissent porter des embrassements frénétiques ou des descendance à venir... Tu vois, il faut que je déteste tout de toi..." (p. 331-332)

Si ce passage est fidèle à l'esprit des premiers contacts de Gauguin avec les Tahitiennes et à celui de ses dernières œuvres, il résume aussi les excès qui poussent Segalen à garder à son œuvre inachevée une direction finale ambiguë : la tentative du "Maître" est vouée à l'échec et à la mort autant par le destin même de Gauguin aux Marquises, persécuté jusqu'au bout par l'administration et la police, que par l'excès même des ambitions de son entreprise : s'égalier à Dieu en recréant une race, en s'efforçant même de lui créer des dieux. En faisant l'apologie de la mort du héros qui préfère se précipiter dans la mer plutôt que de céder aux envahisseurs, le "Maître" accède aux plus purs excès nietzschéens : "J'ai refait des hommes, j'ai façonné des dieux... J'ai touché au Dieu même, et voici le signe de ma puissance... J'ai suscité dans cette eau un héros dernier... Je suis fier... Je suis fier... O !" (p. 348)

La démarche de Gauguin, idéaliste mais vouée à l'échec dès le départ, puisqu'elle prétend naïvement ressusciter une mythologie collective par l'exacerbation du subjectif, représente un point de non-retour pour Segalen qui ne pourra par la suite faire revivre le mirage polynésien qu'à travers les évocations de Loti, donc en plongeant dans l'exotisme de ceux qu'il appelle dans un de ses textes de 1908 des "pseudo-Exotes (les Loti, les touristes [...]) [...] les Proxénètes de la Sensation du Divers." (p. 756)

Au contraire, ce que Segalen vise et que rend possible le passage à la Chine, c'est ce qu'il appelle "l'Exotisme des races et des mœurs", se fixant comme but : "m'en imbiber d'abord, puis m'en extraire, afin de les laisser dans toute leur saveur objective."⁶ Dès son arrivée en Chine, il tient le livre qui correspond à la première phase de cette "imbibition". Ce livre qu'il compare aux *Immémoriaux*, tout au moins pour la rapidité de sa gestation, c'est *Le Fils du ciel* : "J'ai eu cette chance, un mois après mon arrivée dans un pays, de tenir mon livre : Tahiti : arrivée 23 janvier. 1^{er} mars : *Immémoriaux*... Chine. 12 juin - 1^{er} août : *Fils du Ciel - ou équivalent*".⁷ Comme *Les Immémoriaux*, *Le Fils du ciel* tente de décrire de l'intérieur la crise d'une civilisation et d'un être à la recherche de lui-même, en saisissant cette crise de l'intérieur de la Cité Interdite, de l'intérieur même de l'esprit de l'Empereur, révélé par les "écrits tombés de son pinceau" : "Qui répondra du creux de moi-même ? [...] Qui m'enseignera qui je suis ?"⁸ La narration s'effectue à

⁶ Victor Segalen : *Essai sur l'exotisme, Œuvres complètes*, vol. I, p. 756.

⁷ Victor Segalen : *Lettres de Chine*. Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1993, p.128.

⁸ Victor Segalen : *Le Fils du Ciel, Œuvres complètes*, vol. II, p. 345.

travers les voix des deux "annalistes" qui apportent au récit une multiplicité et une distanciation qui n'existent ni dans *Les Immémoriaux* ni dans *Le Maître du Jour*. Cette recherche désespérée du moi s'accompagne du sentiment de l'isolement total et de la trahison universelle qui culmine dans la création d'un "autre" Kouang-Siu, d'un sosie qui le mène à mesurer combien l'énigme de lui-même est insondable : "...l'Un et l'Autre sont longuement restés face à face. Puis l'empereur s'est détourné de lui avec horreur, comme d'un miroir sans fond et sans image." (p. 359)

Au bout de la recherche, il ne reste que des questions et l'on peut supposer que l'inachèvement du livre correspond à une impossibilité essentielle, celle de montrer cette recherche de l'intérieur même du moi alliée à l'impossibilité pour un occidental de prétendre montrer les secrets de la Chine de l'intérieur même de la Cité Interdite, comme s'il en avait pénétré les arcanes. C'est pourtant ce que *Stèles* parvient à faire surtout si on considère ce texte comme l'autre face du roman, comme Segalen le suggère lui-même dans une lettre adressée à sa femme le 24 octobre 1909 : "Le Fils du ciel va toujours son train. Il se composera décidément de deux parties, l'une, récit impersonnel d'allure aussi exotique que *Les Immémoriaux*, l'autre, mes proses personnelles dont je t'envoie des exemplaires : Aux dix mille Années, Considération de la Terre etc..."⁹

"*Stèles*", contient en effet plusieurs des thèmes du roman, en particulier, dans les "Stèles face au nord", celui du désir d'un autre ("Des Lointains", "Trahison fidèle") qui se révèle être le moi ("Miroirs", "Visage dans les yeux") ou qui se nourrit du moi ("Vampire") et qui trahit le moi ("Empreinte", "Jade faux").

Ces thèmes forment le véritable centre de l'œuvre suivante, *René Leys*, roman qui se situe à l'opposé du *Fils du ciel*, tant pour la thématique que pour la technique : le narrateur est ici complètement en dehors de la Cité Interdite, cherchant à en percer les secrets et à se documenter sur la vie du *Fils du ciel*, le même Empereur Kouang-Siu, mort récemment.

Dans *René Leys*, le lien entre l'élément homoérotique et le désir de pénétrer la civilisation de l'autre se voile de complications et de précautions aussi équivoques et par conséquent intrigantes que celles de *Noa Noa*. Présenté sous l'apparence d'une autobiographie, ce récit est celui de la rencontre et de la fascination de Segalen avec un très jeune homme qui se présente d'abord comme professeur de Mandchou, et devient, par ses récits, son intermédiaire culturel dans sa pénétration de la culture chinoise, et plus particulièrement de Pékin et de la Cité Interdite, le tout sur l'arrière fond de l'abdication de l'Empereur enfant, conséquemment à la mort de l'Empereur Kouang-Siu et à celle de Tseu-hi, l'action étant concentrée sur une période très réduite de l'histoire de la Chine (février à novembre 1911). Segalen

⁹ Victor Segalen : *Lettres de Chine*, p. 192.

cherche à pénétrer certains de ces mystères culturels et politiques par l'intermédiaire du jeune René Leys, fils d'un commerçant-épiciers belge qui n'a apparemment pour lui que sa bonne mine, ses dons linguistiques et une grande habitude de la Chine :

*"Contre toute logique, en pleine Chine, j'ai choisi pour magister un étranger, un Barbare non lettré, et, qui mieux est, un jeune Belge ! Son étonnante facilité à tout apprendre, et peut-être à tout enseigner, m'a beaucoup plu."*¹⁰

On sait que le roman a été presque entièrement inspiré par la rencontre au mois de juin 1910, d'un jeune Français, Maurice Roy, qui ressemble comme un frère au personnage principal de *René Leys*. Segalen tint même, du 14 juin 1910 au 30 octobre 1911, un journal qui comporte les mêmes équivoques que le roman : la personne de l'informateur semble fasciner Segalen autant que les mystères de la Cité Interdite. C'est particulièrement l'aspect ambivalent de la beauté du jeune Maurice qui intrigue Segalen. Il s'interroge ainsi sur les raisons de sa familiarité avec Kouang-Siu et de la tolérance que Tseu-hi manifeste, apparemment, à son égard :

"Et il ne pouvait la servir qu'en "fatigant" l'Empereur. Comment ? En lui procurant des femmes (non chinoises, tartares) ? Banal. Des femmes européennes ? (Il y en aurait une actuellement au palais). Ou bien en s'abandonnant lui-même à l'Empereur pour des jeux grecs ? -Ceci est plus vraisemblable. Maurice Roy est beau, fin, très jeune. Yeux sombres pleins de velours, cernés un peu, et pas seulement excavés par les veilles et les aguets. Il méprise carrément les femmes, au moins leur commerce. [...] Il est vraisemblable que son entrée au palais (où ne pénètrent les princes que lorsqu'ils y sont appelés) s'est faite au moyen de ces jeux. [...] A-t-il "joué" de même avec les Eunuques ? Ceux-ci l'auraient-ils initié, puis amené à l'Empereur. Il semble certain qu'il le vit dans une grande familiarité. Il doit connaître sa mort exacte, qu'il me dira un jour ou l'autre.

*Tout ceci est l'hypothèse Yvonne - jusqu'à présent elle explique tout."*¹¹

Ainsi les secrets impénétrables du palais que Segalen espère percer grâce à Maurice Roy, sont-ils liés à d'autres secrets suffisamment intrigants pour faire l'objet de conversations de l'écrivain avec sa femme. Dans le roman, la séduction exercée sur le narrateur par son jeune précepteur se complique d'une série de troublantes équivoques dont la principale est raciale, comme l'indique le contraste qu'il offre avec l'Européen moyen rencontré à Pékin, ici un français du nom courtelinesque de Jarignoux :

"Malgré ses origines, le jeune belge est mince et brun, d'une étrange peau mate, et il daigne à peine ouvrir des yeux qu'il a fort beaux, sur le fonc-

¹⁰ Victor Segalen : *René Leys*, Œuvres complètes, vol. II, p. 459.

¹¹ Victor Segalen : *Annales secrètes d'après Maurice Roy*, Œuvres complètes, vol. II, p. 459.

*tionnaire, court et blond, gras, vif et rose, malgré les quarante-cinq années que portent ses bajoues et ses rides."*¹²

Mais si les attributs purement physiques de René ne sont pas passés sous silence ("Il est beau" est un motif récurrent du livre), la prétérition est une figure révélatrice d'une réticence à décrire qui ne se dissipera que dans les dernières pages du livre à la mort du héros, d'une hésitation apparente à montrer clairement la beauté de l'autre, différent et semblable à la fois, mais désigné doublement par le destin et la maladie, épilepsie, probablement. Les motifs qui transparaissent cependant dans cette non-peinture, prestige physique du cavalier, "regard d'Ombre", sont ceux qui reviendront, à la fin du livre, dans le "tableau" du corps de l'ami mort.

"Il me faudrait faire un effort pour le peindre, si j'avais jamais à le peindre ; et pourtant il est beau dans l'action, le mouvement libre dans l'air, à cheval, ou chevauchant une histoire au galop, avec moins de faits et de gestes qu'une belle domination contenue de l'acte et de ce qu'il dit. - Et il est impossible d'oublier le persistant de son regard d'Ombre, dilaté brusquement." (p. 513)

René se révèle graduellement, agent, puis chef de la police secrète du Palais, puis amant de l'Impératrice-mère, sans que Segalen qui l'héberge avec une sollicitude plus que paternelle, puisse jamais démêler s'il s'agit d'affabulations. Chaque épisode du roman (la visite à une maison de thé en compagnie des amis chinois de René ou une représentation de théâtre) est une nouvelle énigme où les équivoques sexuelles sont présentes et où le rôle de René Leys est perpétuellement mis en question. Le doute s'installe si bien qu'en fin de compte le narrateur se demande s'il n'a pas lui-même par ses questions et ses suggestions, amené René Leys à pénétrer les arcanes de la Cité Interdite et à faire son chemin jusqu'au sommet d'où il tombe précipitamment. Faillite d'abord, abdication de l'Empereur-enfant, mort de René, enfin : empoisonnement, suicide ? Le narrateur est-il lui-même responsable de cette mort pour avoir douté de la merveilleuse ascension de René ?

La question qui demeure, c'est celle que pose la perte de l'ami énigmatique, celle de l'impossibilité de jamais savoir la vérité sur l'autre, bien plus que celle de la vérité sur les institutions ou sur les coutumes ancestrales du palais. C'est au cours de l'inspection, d'intérêt plus sensuel que purement médical, du corps de l'ami finalement dévêtu et conservant dans la mort toutes ses propriétés de miroir, que la vérité profonde se fait jour :

"Le visage de René Leys était exactement celui de ses grandes syncopes... dont celle-ci est la quatrième : un beau visage, fixe, reposé, qui a fini de se tendre vers le but en action, quel que soit le but ; -les yeux étaient grand ouverts, avec, plus que jamais et pour toujours, cet étrange envahissement de

¹² Victor Segalen : *René Leys*, Œuvres complètes, vol. II, p. 463.

tout l'iris par le sombre de la prunelle... Je n'ai pas fermé ces yeux qui jouaient leur rôle jusqu'au bout dans le charme indécomposable de ce visage. - Je l'ai déshabillé pour me rendre compte, avant que les médecins n'interviennent, de la cause de sa mort : René Leys est véritablement "mort-empoisonné" puisque je n'ai trouvé aucune trace de blessure... Le dessin de son corps m'a surpris : tant de force en tant de souplesse ! Une parfaite élégance symétrique... à suivre le contour de ses reins et de ses cuisses, j'ai compris comment il se liait à son cheval fou, et le geste même détendu de ses bras m'a fait voir comment il aurait dompté les femmes, s'il avait vécu ! Juste assez brun pour n'être pas traité de "blanc" par les Jaunes... Et un dépoli de la peau déjà froide très semblable au toucher délicat de l'épiderme chinois." (p. 569)

Cette équivoque physique entre l'europpéen et le chinois, cette illusion de la possibilité de pouvoir pénétrer les mystères des langues, des êtres et des institutions forment le vrai centre du livre. Au bout de sa quête inassouvie, reste la fascination de l'Européen pour sa propre image, et son incapacité à comprendre et à savoir non seulement ce qu'il cherche dans la civilisation de l'autre, mais aussi dans la sienne propre et dans son moi profond. Avant même la mort de son ami, devant le doute qu'il éprouve, le narrateur ne peut que faire le constat de son propre échec, de son impuissance à écrire ce "livre qui ne fut pas" (p. 458). Ce livre est-il *Le Fils du Ciel* ou *René Leys* ?

"Et d'un geste machinal, relisant le premier feuillet du manuscrit, je souligne ces mots

"Je ne saurai rien de plus... je me retire..."

Et j'ajoute d'une toute autre écriture :

...et ne veux savoir rien de plus." (p. 567)

L'inversion coloniale semble ainsi totale, la boucle est pour ainsi dire bouclée, mais il lui manque son dernier nœud, sa dernière contorsion. Elle est fournie par plusieurs œuvres contemporaines de la parution du roman de Segalen, en 1922. Dans *Bouddha vivant* (1927) de Paul Morand, le héros apparent est un jeune français de souche noble, Renaud, qui passionné par l'Orient, surtout parce qu'il est déçu par l'Occident, fait la découverte décevante de tous les pays dont il a rêvé : "A son mépris pour l'Occident vint s'ajouter, en moins d'un an, l'horreur de l'Orient Nouveau". En réalité, comme l'écrit Morand : "Ce que Renaud rencontra en Asie, ce furent des raisons de moins détester l'Europe"¹³ (p. 17) Renaud aide son ami Sali, le Prince héritier d'un petit royaume de l'Asie du Sud Est à s'échapper de son pays pour venir visiter l'Occident. Mais il se produit un renversement dans la structure romanesque, avec l'intervention des personnages principaux. Arrivé en Angleterre, Renaud meurt subitement et laisse Sali seul, en proie à l'Occident qui, petit à petit, le dévore. Après une traversée des Etats-Unis au cours de laquelle il fait l'expérience du racisme et du faux engouement pour la pensée orientale, mais retrou-

¹³ Paul Morand : *Bouddha vivant*, in *Chronique du XX^{ème} Siècle*. Paris, Bernard Grasset, 1980, p. 121-122.

ve de lui-même les principes du bouddhisme, Sali rentre dans son pays, pour prendre la succession de son père sur le trône. Bouddha vivant. Ici la coupure radicale du couple homme blanc/autre exotique radicalise le problème. Il s'agit du constat de l'irréductibilité des différences et de l'illusion de la communication et de la compréhension entre les civilisations.

Un constat qui est du même ordre que celui de Malraux dans *La Tentation de l'Occident*, paru deux ans seulement avant le livre de Paul Morand. Cet échange de lettres entre un Chinois (Ling) qui visite la France et un français (A.D.) qui visite la Chine commence par cette exclamation nostalgique de la part du Français : "Que ne vous ai-je rencontrés, sauvages imprévus qui présentiez aux navigateurs des fruits en forme de corne sur des plateaux barbares, tandis que des coupoles apparaissent entre les Palmes"¹⁴. Nostalgie d'un monde exotique qui n'est plus et dont Gauguin avait déjà constaté la disparition tout en maintenant le mythe. Ici encore le constat de la mort des civilisations dans leur unicité et leur différence prend pour modèle les figures de l'érotisme. Ainsi Ling à A.D. :

"Les vertus que nous demandons aux femmes sont les mêmes auxquelles nous trouvons de l'agrément chez un homme ; et les courtisanes les plus recherchées ont presque toujours dû s'incliner devant de jeunes garçons préparés par douze ou quinze ans d'études." (p. 77)

Et A.D. répond à Ling par ces phrases qui évoquent irrésistiblement René Leys :

"Tout le jeu érotique est là : être soi-même et l'autre, éprouver ses sensations propres et imaginer celles du partenaire. Du sadisme, du masochisme jusqu'aux sentiments qui dépendent d'un spectacle, les hommes sont soumis à ce dédoublement, dernier visage des vieilles forces de fatalité. Étrange faculté que de supposer des sensations, et d'en éprouver ainsi. Plus étrange encore de saisir un tel jeu." (p. 82)

Comment mieux exprimer cette recherche de l'autre où l'on ne trouve que soi, ou sa propre mort. Le constat est maintenant à deux tranchants car il affecte l'exote autant que l'autre : Ling croit que "la Chine va mourir" (p. 104) il en connaît la raison et pose en principe : "Nos jeunes hommes savent que la culture européenne leur est nécessaire, mais ils sont encore assez imprégnés de leur propre culture pour la mépriser." (p. 106)

La dernière lettre de A.D. fait écho à ce double aveu d'impuissance et fonctionne comme un miroir, bien proche de celui qu'on trouve aux dernières pages de René Leys :

¹⁴ André Malraux : *La Tentation de l'Occident. Œuvres Complètes*, vol. I. Paris, N.R.F. Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1989, p. 61

"Pour détruire Dieu, et après l'avoir détruit, l'esprit européen a anéanti tout ce qui pouvé s'opposer à l'homme : parvenu au terme de ses efforts, comme Rance devant le corps de sa maîtresse, il ne trouve que la mort. Avec son image enfin atteinte, il découvre qu'il ne peut plus se passionner pour elle. Et jamais il ne fit de si inquiétante découvertes[...] Image mouvante de moi-même, je suis pour toi sans amour." (p. 110-111)

Au delà de la séduction homoérotique à l'intérieur de la situation coloniale, au delà de ce jeu de miroir illusoire où l'exote ne reçoit de l'autre qu'une image de lui-même et, à travers la contemplation du corps mort de l'autre, de la mort de sa propre civilisation, de sa propre mort, il ne reste plus que la lucidité, ce que Malraux nomme *"l'orgueilleuse clameur de la mer stérile"*. (p. 111)

En face du discours post-colonial où il n'est question que d'exploitation, c'est cette vraie découverte du moi que ces textes, tous marqués par le désir de pénétrer l'Orient, peuvent nous révéler. Le désenchantement profond qui règne sous la surface d'un exotisme déjà compliqué par la décadence des civilisations, à commencer par celle de l'exote lui-même, demeure plus profondément révélateur que la dénonciation des méfaits du colonialisme, dès longtemps attestés.

Jean-François Thibault
George Washington University

Roger Célestin

Passage polynésien.
Voyage, écriture et autobiographie :
Segalen en Polynésie.

Exotisme et effet de subjectivité

Victor Segalen et son œuvre s'inscrivent pour moi dans un contexte plus général qui est celui de l'exotisme et de la représentation, des caractéristiques de l'exotisme en tant que mode particulier de la représentation littéraire. Suivre le parcours de Segalen en Polynésie est une manière d'examiner de plus près encore un aspect de l'exotisme : l'exotisme en tant que mode autobiographique. Précisons tout de suite qu'ici "mode autobiographique" ne va pas désigner ce que l'on nomme d'habitude "autobiographie". Je propose que l'exotisme, et j'entends bien "exotisme" dans le sens que donnait à ce mot Segalen, c'est-à-dire la capacité de ce qu'il appelait une "forte subjectivité" à sentir et appréhender la différence, exotisme dans le sens où il y a une très forte adéquation entre effet de subjectivité et exotisme, dans le sens où un sujet va trouver dans cette forme particulière de représentation littéraire une manière beaucoup plus claire, plus voyante, disons, avec un clin d'œil aux couleurs vives de Gauguin et à la fameuse lettre d'un autre voyageur, une manière donc beaucoup plus claire et voyante de se distancier, et par là même de se constituer par rapport à un chez-soi, par rapport à tous les autres sujets, à toutes les autres "choses", comme disait Segalen, qui composent la masse monolithique du chez-soi et qui n'appartiennent pas à l'extrême lointain qu'est l'altérité exotique.

Bien sûr, il existe toujours une part de différenciation subjective vis à vis du chez-soi, même dans l'écriture qui représente la réalité la plus proche, la plus locale, la plus banale. On peut penser par exemple à Flaubert et à *Madame Bovary*. Mais c'est plutôt au Flaubert auteur de *Salammbô* sa "carthaginoise" qu'il faudrait associer Segalen qui reconnaissait : "pour l'influence de *Salammbô*, elle est indéniable". C'est à ce Flaubert de l'Orient, qui disait à

propos de la rédaction de Salammbô "Je fais du style cannibale," plutôt qu'au Flaubert de Normandie qu'il faudrait comparer Segalen.

Mais, même si nous nous en tenons au Flaubert normand, il y a donc toujours une part de pulsion autobiographique, de définition subjective, même dans la représentation des aspects, des gens et des choses les plus conventionnelles du chez-soi. Comme l'écrit Michel Beaujour dans son *Miroirs d'encre*¹, où il est question justement d'autobiographie, ou plus exactement de ce qu'il nomme "autoportrait" :

"L'écrivain a toujours su ménager une sauvagerie et se réserver une jouissance dans ce qui appartient à tous : langue, lieux communs, musée. Alors que pour les autres la culture est un instrument de normalisation, l'autoportraitiste en fait l'occasion d'inventer une différence dont tour à tour il se réjouit et se désolé" (p. 220).

Ce que je pose donc, c'est que l'exotisme, la représentation de l'extrême lointain, de la Polynésie, et, plus tard, de la Chine, devient pour Segalen cette possibilité de "se réserver [cette] sauvagerie et [cette] jouissance" dont provient un effet de subjectivité, une part d'autobiographie, en cela que l'écriture dans ce cas là devient moyen de se raconter en racontant l'Autre.

Il n'est pas fortuit que dans le cas de Segalen l'œuvre naît en gros, mises à part des ébauches, de la rencontre avec Tahiti, en 1903, année où Segalen, jeune médecin de Marine découvre des paysages, une civilisation, en même temps que l'histoire de son déclin, et un interprète éblouissant des lieux et de ce peuple qui a jusque dans ses toiles le charme poignant des choses qui vont disparaître : Gauguin, mort quelques mois auparavant. Gauguin dont Segalen va justement recueillir les dernières toiles, comme il va recueillir les traces d'une civilisation en voie de disparition pour son premier roman *Les Immémoriaux*.

Ce premier roman raconte l'arrivée des Européens et la décadence des Maoris. Quand Segalen arrive à Tahiti, les toiles de Gauguin ne sont déjà plus que les signes d'une absence. Les apprentissages de Gauguin et des Maoris deviennent des tâches parallèles pour Segalen. C'est qu'il n'est pas pour lui de projet plus essentiel que de déchiffrer ce qui se présente sous les traits d'une présence partielle, lacunaire, lointaine, ce qui se dérobe au chez-soi, à la familiarité, à la connaissance. Comme Flaubert qui, plutôt que de choisir de situer son roman dans l'Antiquité grecque ou romaine - civilisations, s'il en est, sur lesquelles la connaissance est riche - choisit Carthage, à la périphérie de Rome et d'Athènes, Carthage dont il ne restait plus que de rares vestiges.

L'effet de subjectivité, la réserve de sauvagerie se définit ainsi en proportion inverse de la disponibilité d'un réservoir de connaissances communes,

¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

de savoir emmagasiné, de "culture." C'est dans ce sens que Segalen, de retour en France après son passage polynésien et expliquant son désir de repartir dira : "Que faire d'autre ici sinon de la littérature"? Il ne peut vraiment écrire, s'écrire qu'ailleurs, ou à partir de l'ailleurs. Entreprise donc de définition du moi qui est naturellement liée pour Segalen à l'écriture sur l'Autre, à l'élaboration d'une œuvre qui sera le signe palpable d'une identité qui s'élabore en dehors du chez-soi.

Sujet "contaminé" et sujet "intact"

L'exotisme n'est plus ici cet exotisme traditionnel, cette "littérature" où il s'agit, comme le résume Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*², "[du] palmier et [du] chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune (p. 22)". L'exotisme n'est plus cet "état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur," mais la rencontre d'une subjectivité forte au contact d'une altérité que Segalen nomme "le divers". C'est bien de cela qu'il s'agit en fin de compte : la singularité d'un être au monde, ce point de vue impartageable à partir duquel le moi ne saurait se penser que dans l'affrontement à ce qui le dépasse et dans l'avènement de l'Autre.

Que fait Segalen à Tahiti ? On pourrait dire qu'il s'expose à cet avènement afin de se définir, de se constituer ; ce qui revient à dire qu'il s'expose afin d'accéder aux signes de cette œuvre qui sera à la fois écriture et effet de subjectivité, à la fois texte littéraire (sans pour cela être "de la littérature") et texte autobiographique, texte où se pose la question de son identité même.

Pour illustrer ce propos, voyons un texte écrit par un autre officier de marine français à propos de Tahiti. Pour ce marin-là, il ne s'agira pas de commencer une œuvre ; Tahiti ne sera pas le terrain où le sujet se définit en s'exposant, mais la simple étape d'un périple circulaire où il s'agira justement de se préserver, de sauvegarder une identité déjà toute faite, "pré-fabriquée", en quelque sorte, plutôt que d'un moi en devenir. Le texte est le *Voyage autour du monde*³ (1771) et l'auteur, Louis-Antoine de Bougainville, "Vice-amiral et explorateur au service du Roi". En lisant la description qui suit de son approche de l'île, il faudrait penser à ces premiers mots de *l'Essai sur l'exotisme* de Segalen : "En vue de Java, octobre 1904. Écrire un livre sur l'Exotisme". Le souci de Bougainville est, comme nous allons le voir, tout différent ; on est en train de jeter l'ancre de son vaisseau au nom (adéquat) de "La Boudeuse" :

"Les pirogues étaient remplies de femmes qui ne le cèdent pas pour l'agrément de la figure au plus grand nombre des Européennes et qui, par la beauté du corps, pouvaient le discuter à toutes avec avantage. Malgré toutes

² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978.

³ Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde*, Genève, Droz, 1955.

les précautions que nous pûmes prendre, il entra à bord une jeune fille, qui vint sur le gaillard d'arrière se placer à une des écoutilles qui sont au-dessus du cabestan ; cette écoutille était ouverte pour donner de l'air à ceux qui viraient. La jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait et parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger phrygien : elle en avait la forme céleste. Matelots et soldats s'empressaient pour parvenir à l'écoutille, et jamais cabestan ne fut viré avec une pareille activité. Nos soins réussirent cependant à contenir ces hommes ensorcelés ; le moins difficile n'avait pas été de parvenir à se contenir soi-même" (p. 122).

"Se contenir", "ne pas être ensorcelé", ne pas se laisser prendre dans les rêts des sirènes, demeurer intact afin de mieux pouvoir capter et ramener l'extrême lointain au chez-soi sous forme de savoir, voilà une manière de résumer le passage polynésien de Bougainville, de résumer, en fait, son voyage autour du monde.

Comparons maintenant ce passage du *Voyage* à ces mots que Segalen écrit à son ami Henry Manceron à propos de son passage polynésien :

"Je t'ai dit avoir été heureux sous les tropiques. C'est violemment vrai. Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. J'ai eu des réveils à pleurer d'ivresse du jour qui montait. Les dieux-du-jour savent seuls combien ce réveil est annonciateur du jour et révélateur du bonheur continu que ne dose pas le jour. J'ai senti de l'allégresse couler dans mes muscles. J'ai pensé avec jouissance ; j'ai découvert Nietzsche ; je tenais mon œuvre, j'étais libre, convalescent, frais, et sensuellement assez bien entraîné. J'avais de petits départs, de petits déchirements, de grandes retrouvées fondantes. Toute l'île venait à moi comme une femme. Et j'avais précisément de la femme, là bas, des dons que les pays complets ne donnent plus".

Une relation à l'Autre radicalement différente de celle de l'amiral de Bougainville chez qui nous ne trouvons aucune intention autobiographique puisqu'au contraire celui qui écrit le *Voyage autour du monde* se perçoit, se ressent comme étant déjà fixé, constitué, et doit justement préserver cette identité déjà bien définie et ancrée au chez-soi. Le passage polynésien de Bougainville, contrairement à celui de Segalen, appartient bien à cette catégorie de voyage où le voyageur demeure intact, mot que j'emprunte à Michel de Certeau qui décrit ainsi ce type de passage dans l'extrême lointain :

"Le pouvoir que son expansionnisme laisse intact est, en son principe, colonisateur. Il s'étend sans être changé. Il est tautologique, également immunisé contre l'altérité qui pourrait le transformer et contre celle qui pourrait lui résister... Pour que l'écriture fonctionne au loin, il faut qu'à la distance elle maintienne son rapport au lieu producteur. L'écriture dirige une opération conforme à un centre : les départs et les envois restent sous la dépendance du

vouloir impersonnel auxquels ils reviennent. La multiplicité des procédures où s'inscrivent les "déclarations" de ce vouloir construit l'espace d'une occupation par le même, qui s'étend sans s'altérer" (L'Écriture de l'histoire⁴, p. 226).

Ulysse, Kurtz ou Achab ?

Le passage polynésien de Segalen est, au contraire, celui d'un être en devenir, qui s'expose, qui se métamorphose. Est-ce à dire que Segalen est "ensorcelé" par Tahiti, par exemple par Maara, son épouse maorie ? Voudrions-nous, par opposition à cette identité absolument fixée et "immunisée" de Bougainville, ramenant inlassablement, fidèlement du savoir au chez-soi, voudrions-nous que le passage polynésien de Segalen soit ce que Jean-François Lyotard⁵ appelle un "parcours de perdition" ? Le Kurtz de Conrad devenant cannibale au cœur des ténèbres (où il ne s'agit plus de se limiter à la pratique d'un "style cannibale") ne renvoyant plus rien au centre, ni texte ni ivoire ? Lyotard répond à ces questions et faisant allusion à ce voyageur par excellence de la tradition occidentale, Ulysse :

"Désirer que Nausicaa "perde" Ulysse, c'est encore l'Occident, c'est le signe encore, à peine déplacé ; après tout il y a des explorateurs qui se sont faits nègres, des curés païens, des jésuites polynésiens, des révoltés du Bounty ; croit-on que l'intention de salut soit moins pressante chez ces gens-là que chez leurs maîtres de la City, de Rome, et de la Royal Navy ?... Il y a encore quelque chose qui se sauve dans ces parcours de perdition, encore de l'intention dans ces recherches d'intensité. On ne se débarrasse pas du revenu, du rapport, par un départ et un export" (p. 62).

Il y a "quelque chose qui se sauve", certes, dans le passage polynésien de Segalen. Il n'est pas Kurtz, qui meurt au cœur des ténèbres en balbutiant "l'horreur, l'horreur". Il n'est pas non plus cet autre marin, le capitaine Achab perdu à jamais dans la blancheur unanime de *Moby-Dick*, englouti par une absence de différenciation, une absence de la possibilité même de subjectivation, la disparition du territoire où pourrait encore s'affirmer une pulsion autobiographique, un désir de se constituer. Mais le passage de Segalen n'est pas non plus celui de l'amiral de Bougainville où tout se sauve, où le voyageur n'est en fait qu'émissaire. Pour revenir à la métaphore odysseenne de Lyotard, Segalen serait plutôt Ulysse attaché au mât de son navire, cinglant vers Ithaque, certes, mais Ulysse qui écoute avec ravissement le chant des sirènes et qui en gardera les traces, l'Ulysse de Tennyson plutôt que celui d'Homère, celui qui ne peut plus vivre à Ithaque et s'apprête à repartir. Segalen n'est ni l'amiral de Bougainville, ni le capitaine Achab, ni celui qui retourne intact, ni celui qui se désarticule dans cet indifférencié qui signifie à la fois la fin du voyage, la fin d'une subjectivité qui s'élabore et s'écrit, la fin du divers. La fin

⁴ Michel De Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

⁵ Jean François Lyotard, *Economie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

du divers c'est bien cette baleine blanche qui sombre au fond de l'océan, et c'est bien ce que Segalen nomme "l'entropie pâteuse, une pâte tiède".

Segalen est donc entre les deux extrêmes de celui qui ne change pas et de celui qui disparaît. Dans son parcours, il y a un revenu, il y a un revenir chez soi ; il y a par exemple *Les Immémoriaux*, ce livre qu'il commence à Tahiti mais qu'il achève en France. Ecrire, citer, se citer, ce sera pour Segalen d'abord ranimer en soi la figure de l'autre essentiel, à la manière dont Gauguin en peignant "laisse sous l'enveloppe vivante et changeante, sourdre le visage essentiel." Ce sera aussi bien distinguer, le désigner et l'extraire de cette confusion : le monde. Ce sera simultanément s'extraire soi-même, même si Segalen sent que se profile déjà l'empire du tiède.

Entre le "je" et le "tu"

Il y a donc *Les Immémoriaux* qui est le résultat du passage polynésien ; il y a *Le Journal des îles*, il y a les petits textes sur Gauguin et Tahiti, il y a ce roman inachevé dont un analogue de Gauguin est le héros, *Le Maître du jour*, mais tous ces textes ne constituent pas un "revenu" à ajouter au réservoir de culture du chez-soi sous forme de savoir. Comme l'écrit Segalen à propos des *Immémoriaux* : "On ne veut point cataloguer leurs armes, ni leurs objets familiers, on ne mettra pas leurs dieux en vitrine, et il ne sera pas, pour tout dire, question d'anthropologie ou d'exégèse ou d'ethnographie polynésienne." Le passage segalénien ne produira pas une écriture qui reste conforme à un centre ou à un vouloir impersonnel ; il produit plutôt des textes où le même et l'autre sont simultanément en définition. Le même ne demeure intact ni ne domine. Écoutons à ce propos le Segalen de *l'Essai sur l'exotisme* :

"L'attitude ne pourra donc pas être... le je qui ressent mais au contraire l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à l'exote, qui le pénètre, l'assaille, le réveille, et le trouble. C'est le tu qui dominera". Et un peu plus loin : "Car il y a peut être du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit... Tout cela, réaction non plus du milieu sur le voyageur mais du voyageur sur le milieu vivant, j'ai tenté de l'exprimer pour la race maorie" (p. 18).

En conclusion, je dirai que j'ai cité cette dernière phrase à un colloque sur la littérature francophone à Strasbourg, il y a deux ans, et qu'une fois venu le moment des questions, une collègue, grande spécialiste de la littérature "post-coloniale" (un label beaucoup plus utilisé aux États-Unis qu'en France) m'a fait la réflexion suivante : "Il reste, M. Célestin, que c'est Segalen qui parle pour les Maoris." Je ne me souviens plus très bien de ma réponse exacte, mais je voudrais ici poursuivre le commentaire de cette collègue en posant la question suivante : ce que nous appelons notre "post-modernité", notre époque

"post-coloniale" ne seraient-elles pas d'autres noms possibles pour ce que Segalen appelait la "pâte tiède" ? C'est-à-dire une époque où l'extrême lointain aurait cessé d'exister d'une manière encore plus définitive qu'en 1903, année où le jeune médecin de Marine arrive à Tahiti, une époque où l'ex-sujet exotique parle pour lui même ? Il faudrait peut être revoir ce que l'on pourrait entendre par "tiède".

Roger Célestin
University of Connecticut

Ouvrages de référence :

Christian Doumet, *Victor Segalen. L'Origine et la distance*, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 1993.
Gilles Manceron, *Victor Segalen*, Paris, J. C. Lattès, 1991.

Isabelle Gros

Le Thibet recréé de Victor Segalen

Par deux fois, Victor Segalen a été proche du Tibet sans l'atteindre¹. Ainsi, le Tibet devint un pays qui se refusait à toute approche, un lieu dont le *nom/non* résonnait dans l'imaginaire du poète. Plus tard, en mai 1917, Segalen avait fait la connaissance du juge tibétisant Gustave-Charles Toussaint qui était allé au Tibet et avait visité le monastère de Lithang dont il avait rapporté le précieux manuscrit d'un livre sacré, le Padma Thang Yig, la biographie du Mahasiddha Padma Sambhava qui avait introduit le bouddhisme au Tibet au VII^{ème} siècle. Toussaint avait lu à Segalen des passages du Padma Thang Yig en tibétain et l'écoute de cette poésie aux sons exotiques et majestueux avait réjoui Segalen. Il découvrait ainsi la sonorité si différente du tibétain et le mysticisme mystérieux de ce pays. L'idée du poème *Thibet* était donc née de deux illuminations : l'une visuelle aux abords du Tibet inaccessible, l'autre sonore à l'écoute d'un texte sacré racontant la vie d'un deuxième Bouddha. Comme à son habitude, Segalen s'était aussi solidement documenté sur le Tibet². Segalen souhaitait écrire un poème à l'image du Tibet. Dans la Séquence II, il oppose son chant aux "vains jeux de mots encadrés" de poètes qui ont célébré de "vieux lieux liturgiques". En chantant le Tibet, il abandonne les "motte[s]" de ses prédécesseurs qui ont célébré l'Horeb, lieu biblique, ou l'Olympe, l'antiquité grecque, pour aborder un "mont" et sortir ainsi de la "commune mesure". Chaque mot employé dans cette séquence qui élabore une

¹ La première fois, en 1909, lors d'une randonnée en Chine avec Auguste Gilbert de Voisins, il se trouvait à sept jours de marche du premier village tibétain Song-Pa, mais l'hiver rigoureux fit obstacle à toute tentative d'approche. La deuxième fois, en 1914, la mission archéologique Segalen-Voisins-Lartigue atteint Lijiang dans la haute vallée du Yangste, un peu au sud du Tibet ; mais cette fois-ci ce fut l'annonce de la guerre qui empêcha Segalen de pénétrer au Tibet.

² Pour acquérir plus de connaissances sur ce pays, Segalen avait lu tous les ouvrages disponibles sur le Tibet à la bibliothèque de l'École française d'Extrême-orient à Hanoi en août 1917. En novembre, lors d'une escale forcée à Singapour, son paquebot ayant fait naufrage, Segalen avait commencé l'écriture du poème, il allait continuer à le composer jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, pratiquement jusqu'à sa mort en 1919.

poétique du poème renvoie aussi bien au poème *Thibet* qu'au Tibet, le pays sujet de l'œuvre. Ainsi si le chant se veut hors de la commune mesure dans sa forme c'est parce qu'il se fait à l'image du pays. Si le rythme se fait bond, s'il est discontinu, c'est qu'il tient compte de la géographie du pays et que chaque vers est un pas d'escalade. Segalen établit une correspondance entre la géographie du pays et celle de son poème.

*"Mais sur les coupes de tes croupes, par les rimes de tes cimes, les créneaux
Béant en tes rejets synclinaux,
Et par les laisses de tes chaînes, par les cadences d'avalanches
Des troupes de tes séquences blanches,
Il faut : que, —magique au monde rare dont tu fais le toit,—
L'Hymne ne se fonde que sur toi."*³
(Séquence II)

Ainsi les coupes du poème font référence aux sommets arrondis des montagnes, les rimes évoquent les extrémités pointues des sommets, les créneaux des montagnes sont reflétés par les espaces blancs entre deux vers, les rejets synclinaux font écho aux rejets des vers, les cadences d'avalanches trouvent leur sosie dans le rythme déferlant de chaque poème et les troupes des séquences blanches du poème imitent le cortège des montagnes enneigées du Tibet. Le poème est construit comme une suite poétique de montagnes-poèmes se bâtissant comme le reflet du "monde rare" qu'il désire chanter.

Segalen écrit son poème avec tout son corps, il projette sur l'espace de l'écriture toute sa force physique pour construire chaque séquence comme une entrée de plus en plus profonde à l'intérieur du pays interdit. L'écriture remplace la visite impossible du voyageur qui, en se faisant poète, pénètre dans le pays qui s'était refusé à ses pas :

*"Mais saccadant le roc sous mon pas,
A droit de vie à gré de mort, méprisant la plaine marine,
D'un pied dur j'aborde ta colline,...*

*Puissé-je, —moi— scander à coups de reins dans ta grandeur
Cet hymne mouvant, ce don farouche,
Tribut d'essor escaladant à Toi des pays le plus haut !
— Mon cœur, qu'il en batte chaque mot."*
(Séquence I)

Cette progression physique à l'intérieur du pays-poème sera visible tout au long de *Thibet* et marquée sur la page par l'alternance d'un vers long suivi par un vers plus court figurant ainsi l'ascension du poète-escaladeur. Cet effort

³ Toutes les références et citations du texte sont extraites de l'édition intégrale établie par Michael Taylor : Victor Segalen, *Thibet*. Paris, Mercure de France, 1979.

vers les sommets de sa vision poétique est ressentie dans tout le corps du poète-poème qui évoque sa fatigue face à l'énormité de son œuvre.

*"Fille de la force, fille des monts, maîtresse d'un corps épuisé,
Fatigue..."*
(Séquence X)

Mais cette fatigue éprouvée
*"Dans mes cuisses et dans mon cœur et à ma gorge et à mon front
Jusqu'aux creux des sources inconnues,
Jusqu'aux replis invisibles ; jusqu'en la moelle de mes reins,"*
(Séquence XI) n'est pas refusée par le poète mais plutôt "hébergée et bénite" car elle est suivie et même unie comme la maîtresse à l'amant, qui n'est autre que "le surpassement." Le corps participe activement à la prise de possession du pays et le poète, tel ces Tibétains usant d'une langue qui est une "rude mélodie", est aussi un diseur
*"...de plus grande aventure
Quand le corps se détend avec la langue, et s'en remet
Aux mots escaladant l'aventure..."*
(Séquence XXIV)

Thibet à l'image du pays tel que se l'imagine Segalen est divisé en trois parties, trois espaces distincts : Tö-Bod, Lha-Ssa et Poyoul⁴. Poyoul, comme Nepemakö, sont des terres promises, des refuges fermés où aucun Européen n'est allé, des endroits encore blancs et non-cadastrés où seules de rares personnes ont pu pénétrer. Ainsi Padma Shambhava avait visité Nepemakö au VII^{ème} siècle et prédit que lors de l'invasion des hommes d'Occident, les Lamas s'y réfugieront. C'est dans la première séquence de Poyoul que Segalen donne la clé de la division de son poème :

*"Objet —Maléfice— et renonçant...
To-Bod, Lha-Ssa et le territoire ineffable
Ainsi se partage le Poème."*
(Séquence XLVIII)

To-Bod est donc l'"objet" du poème, "le mont accessible ; celui vers lequel on se hausse et qui vous porte et vous grandit," c'est aussi le pays entrevu de la Chine, celui qui a "marqué [le poète] au visage du regard de ceux qui

⁴ La première partie (21 séquences) et la deuxième (26 séquences) occupent approximativement le même espace à l'intérieur du poème mais la troisième (11 séquences) est beaucoup plus courte et certaines de ses séquences sont très fragmentaires. Tö-Bod signifie le haut Tibet, la partie près du Ladak et du Kasmir qui fut la première connue des Européens, mais Tö-Bod est aussi pour Segalen le Tibet tout entier car il est le pays du Haut. Lha-Ssa signifie "la terre des esprits," c'est la capitale, la ville où séjourne le Dalaï-Lama dans son palais le Potala, la ville du bouddhisme-roi. Quand à Poyoul, Segalen en a appris l'existence grâce au livre de Jacques Bacot *Le Tibet révolté, vers Nepemakö, la terre promise des Tibétains* (Paris, Hachette, 1912).

t'ont vu" (LV). Lha-Ssa est "la ville où l'on n'arrivait pas, où l'on arrive..." la ville des Lamas que tous les voyageurs européens (évoqués et loués par Segalen dans cette partie du poème dans les séquences XXXVI à XLI) ont cherché à atteindre. Cependant Segalen n'éprouve aucune admiration ou véritable attirance pour les Lamas de Lha-Ssa. Il évoque le Dalaï-Lama dans la séquence XXV comme un "garçon plus que divin si ascétique" mais "émouvant de peur" se sachant menacé par une mort prochaine ; Segalen savait par ses lectures que plusieurs Dalaï-Lamas avaient été assassinés lors de complots visant à leur soutirer leur pouvoir temporel. Dans une autre séquence (XXX) il décrit les Lamas jaunes et rouges :

*"Ces deux couleurs sont vraiment lamaïques.
L'une et l'autre détient tous les Biens :
Soit dans le monde aux esprits diaboliques,
Ou simplement : des hommes politiques."*

En lisant ces vers on comprend pourquoi Segalen qualifie Lha-Ssa de "maléfice" car ce Lha-Ssa "des créatures" où "à l'habit l'on connaît trop bien l'imposture" (XXX) n'est pas le Lha-Ssa de son cœur. Segalen préfère un Lha-Ssa d'"avant tout ébat de toute secte diaprée," d'"avant toute église farouche, ou rouge, ou jaune épiphane", un Lha-Ssa d'avant les hommes, vide qui était

*"...sans couleur, [s]on propre Très-haut Lama des Neiges,
Blanc."
(Séquence XXXI)*

C'est d'ailleurs par un éloge des animaux qui hantaient cette "terre des esprits" maintenant occupée par les hommes que se termine la deuxième partie du poème :

*"O Thibet neuf ! Tes hôtes purs et les plus vifs de tes amants
Furent les meneurs de grand'hardes ;
Les bons sentiers d'hommes en toi suivent les pas de ces bêtes hagardes
Qui s'en allaient boire en te bramant."
(Séquence XLVI)*

C'est un Tibet inhumain, inhabité et inhabitable que Segalen cherche à retrouver, à habiter par la seule poésie. Le Tibet véritable se situe donc ailleurs qu'à Lha-Ssa, à Poyoul, là où "règne la contrée Thibétaine... — Celle qu'en marche on n'atteint pas," ce "territoire ineffable" que l'on doit renoncer à pénétrer si ce n'est sans doute par l'esprit, un endroit si clos et caché que seule l'imagination entrouvre au poète. Déjà la dernière séquence de Tö-Bod s'interrogeait sur l'emplacement de ce "royaume terrien" :

*"Où est le sol, où est le site, où est le lieu, —le milieu,
Où est le pays promis à l'homme ?
Le voyageur voyage et va... Le voyant le tient sous ses yeux
Où est l'innommé que l'on dénomme :
Nepemakö dans le Poyoul et Padma Skod, Knas-Padma-Bskor [...]
Est-ce en toi-même ou plus que toi, Pôle-Thibet, Empereur-Un !"
(Séquence XXI)*

Dans la première ébauche de ce poème, Segalen écrit :

*"... O Nepemakö ! pays impossible
Ce n'est point même au Tibet que l'homme éperdu doit te suivre
mais ailleurs que dans tous les pays, hélas, habitables
Ailleurs que chez Toi, —au fond de Lui."*

L'espace le plus inaccessible mène finalement à un espace intérieur dont le poème évoque la création en soi et dont il se fait le reflet par l'écriture. Pour Segalen, le Tibet s'est fait lui-même :

*"[s]on propre grand œuvre dressé à [s]a devise escaladant :
'Montagnes, sculpture de la terre."
(Séquence VII)*

Segalen admire ce Tibet qu'il voit comme un poète qui s'est créé de l'intérieur :

*"—Mais toi, Thibet, tu t'es pétri, levé du plus fort de toi-même,
Héros terrassier et émouvant :
Non point potier mais poète ; et non artisan mais poème
Non point du dehors mais du dedans ;"
(Séquence VII)*

Les montagnes du Tibet sont nées de l'intérieur de la Terre, ont jailli d'elles-mêmes, comme le poème *Thibet* émerge de l'imagination de Segalen, comme Segalen voit en lui-même son Tibet du dedans. Segalen désire ressembler au Tibet comme l'homme à son dieu mais c'est un dieu inhumain que Segalen s'est choisi, la statue la plus gigantesque de la hauteur :

*"D'autres parmi les hommes, ont choisi leurs dieux parmi les hommes !
Et ! Thibet, c'est dans la face de la Terre
Que choisissant son visage le plus majestueux, le plus expressif,
Je t'ai fait, Pèlerin découragé, la Hauteur, le Symbole, —le Dieu."
(Séquence LVII)*

Ainsi à l'image du pays le plus haut, Segalen veut construire en lui un espace qui lui ressemble :

*"...un seul vœu : à ton image, Thibet ; sur le plan des châteaux surnaturels
Laisse-moi bâtir et orner la petite chambre que tout homme bâtit en lui-même,*

Ou — brute populaire — ne bâtit pas.

Moins haute que le Potala, qu'elle soit bâtie sur ton arrête...

Au dedans, — beurrée de douceurs, copieuse et sucrée, mijotante et mystiquement mûre, [...]

Que la demeure de mon âme devienne cette hymne Thibétaine !

Mais au dehors, les fenêtres et le toit pur...

S'ouvrent tout grand sur tes abîmes [...]"

(Séquence LVII)

Segalen désire construire en lui sa "petite chambre" tibétaine dont l'extérieur ressemblerait au paysage montagneux du Tibet et dont l'intérieur embauverait les odeurs de thé au beurre, d'encens, de recherches mystiques avec ses recoins plus cachés d'où émanerait "l'éclat des coups sur l'œil fermé, le jaillissement," toute une vision intérieure. Au dedans aussi on entendrait "son orchestre de voix mélodiques," ces rudes voix tibétaines ardentes pour l'amour et féroces dans la haine. Segalen fait la fusion en lui de tout ce monde tibétain entrevu de la Chine, imaginé grâce à ses lectures, raconté par Toussaint, tout ce monde lointain recréé de l'intérieur dans son poème.

Segalen choisit le Tibet, ce "château de l'âme exaltée", ce pays privilégié entre tous parce qu'il demeure seul le "dernier roi non dépossédé ; dernier monarque d'Altimonde" (Séquence LVI). Segalen redoute et contemple avec horreur l'uniformisation du monde, sa démocratisation générale, son manque croissant de vigueur et de vitalité, la disparition des différences entre les hommes et les peuples, en un mot la disparition du "Divers." Quand "un plat univers s'accomplit" :

"Où donc est le haut et le pur quand le plus Grand se surabaisse :

Quand Peuple se fait ainsi mon "roi". [...]

Que devient en tout ça le Divers, maître de toute joie au monde,

Que fait l'Autre, si impérieux ?"

(Séquence LIV)

Du fait de sa longue fermeture au monde, le Tibet restait encore juste après la Première Guerre mondiale, un refuge terrestre où la vie des hommes n'avait pas été changée par la technique et l'horreur du monde moderne. Le Tibet était encore un monde intouché par la civilisation occidentale, le dernier refuge du différent. Le "Divers," un exotisme que Segalen définit dans son

*Essai sur l'Exotisme*⁵ comme "ce qui n'est pas à notre "Tonalité mentale" coutumière" est l'objet de la véritable quête du poète et il espère en trouver la trace au Tibet. Au delà même du Tibet inaccessible à l'escalade vécue, le poème *Thibet* s'adresse à "l'Autre," celle à qui "l'hymne j'aime est réservé" car :

"Elle est divine au bout du monde et plus diverse que tes monts:

Elle est extrême mon démon."

(Séquence XIV)

Cette femme recherchée et aimée n'est pas une amante tibétaine, cette "reine du royaume d'ailleurs" est :

"La blême, blanche, équivoque et si pareille en ses appeaux

Parèdre d'une vertu maternelle

La sœur de sang, du même sang, de même vertu amoureuse..."

(Séquence XIX)

Segalen voit sous la "solide armure" du Tibet, sous les montagnes et les neiges briller "le filon non minéral," "cet éclat non sidéral," qui est :

"L'Autre Être toute de mon sang, la même en sa métamorphose

La Seule, qui pose un halte-là !

Ma concubine dans l'esprit et ma complice dans la chose..."

(Séquence XV)

La conquête du Tibet si haut, l'écriture-escalade du *Thibet* du dedans sont présentés par le poète comme un voyage vers "l'Autre" :

"J'avais conçu par ton amour de parvenir à la connaître

L'Autre, la joie ou l'avenir..."

Mais alors que l'escalade poétique est ressentie comme un succès, cette "Autre" reste toujours aussi rebelle, aussi fuyante.

*"Je suis très haut, je n'ai plus peur : je suis devenu Prince même, Lama, et yak
et neige et pic..."*

— Mais l'Autre qui me reste lointaine..."

(Séquence LI)

Comme la petite chambre intérieure et secrète du poète, "le secret de [s]on cœur" ou encore "le Djokang de [s]es yeux" (Séquence XXX) ce temple du "Divers" propre à Segalen, celle vers qui il s'avance doit rester pour toujours inconnue. Se placant lui-même à la suite des voyageurs européens qui voulurent connaître le Tibet, Segalen se dit le seul parti à la conquête de l'Autre :

⁵ *Essai sur l'Exotisme*. Paris, Fata Morgana/Livre de Poche, 1978.

*"Moi seul en route vers le Divers.
Vers toi-même haut, —vers le plus étrange et le plus inaccessible...
Vers elle que je n'atteindrai pas.
Mes pas envers toi marquent les pas, sur ses flancs inflexibles
Gloire et amour à celle qui n'est pas."
(Séquence XLIV)*

Le Tibet participe donc de la quête du "Divers" mais l'Autre plus inaccessible que le pays inconnu "n'est pas" car humaine, comme le poète, elle est vulnérable au Temps et doit s'effacer dans la mort. Le Tibet, "sculpture de la Terre" échappe au Temps :

*"L'homme désire et puis meurt ! L'homme veut et ne fait pas... l'homme aspire.
[Thibet] Toi, seul, au plus haut... tu es."
(Séquence LIII)*

Ainsi Segalen sculpte sa propre montagne ciselée de mots pour créer un espace qui échappe au Temps. De cette façon, Segalen espère bâtir un refuge immortel pour le "Divers" en danger de disparition, pour lui-même et l'Autre. Segalen prévoit déjà, de manière prophétique, le temps où "... tous tes moines seront morts ; ... le Divers sera moulu", "Po-Youl cadastré au décimètre" mais il fait la prière que "si un homme est là, un seul homme pour te gravir et te louer", "il se souviendra de ce chant" et qu'ainsi "[s]on nom, comme un sceau, se régénère" (Séquence LVI). En écrivant son poème *Thibet*, Segalen crée un espace d'écriture reflet de son domaine intérieur immuable qui fixe le Temps immémorial d'un Tibet irréel et solide sur lequel il inscrit son nom comme sur une stèle :

*"Non seulement autour de moi, mais en moi seul, en mon domaine...
Passe la Grande Caravane
Qui ne monte pas, ne descend, mais d'âge en âge souverain
Glisse et dévale la moraine
Sans fond de cet effroyable glacier vertical et chutant
Du Temps."
(Séquence XVIII)*

Lorsque même le Tibet aura succombé à l'atonie, quand le "Divers" en aura disparu, Segalen aura préservé par son œuvre un espace blanc, un espace indicible symbolisé par le "h" muet de *Thibet* qui pourra être redécouvert par la lecture du poème.

L'écriture de *Thibet* est un voyage intérieur, une construction par la poésie d'un espace imaginaire où l'espace extérieur non-visité est conquis par la vision du dedans, où l'échec de la découverte par le voyage est dépassée par la réussite du voyage poétique intérieur, où même l'échec partiel du poème, son

inachèvement laisse place à l'euphorie de mourir en ayant tenté l'impossible. "L'investiture" du Tibet par le poète est une tentative follement téméraire mais peu lui importe si, à l'image du Pön-Bo arrivé le premier au sommet des montagnes mais en tombant tout aussi vite, "on dise que [s]a chute fût belle". (Séquence XXVIII) Cette anecdote, tirée sans doute des aventures de la vie de Milarepa, renverse l'ordre des valeurs : ce n'est pas la stabilité au sommet — valeur bouddhiste — qui est admirée par Segalen mais l'ardeur et la vitalité de celui qui, exalté, se lance vers un but impossible. Segalen identifie sa tentative poétique, son escalade du Tibet de l'imaginaire à la tentative malheureuse mais belle du Pön-Bo.

Comme en Chine, il recherchait "des formes, qui sont peu connues, variées, hautaines⁶" de même en décidant de regarder à l'ouest, en arrière vers le Tibet, il allait créer une forme nouvelle, un long poème en forme d'escalade où il allait projeter au sommet de ces montagnes tibétaines tout son amour du Haut, de l'Inaccessible et de l'Inhumain et "[se] bâtir au fond du cœur un Tibet symbolique..." (*Thibet* p. 106). C'est d'abord son propre espace imaginaire qu'il perpétue pour nous, une géographie naturelle de son cœur de poète. L'accès poétique au *Thibet* recréé de Segalen est une aventure exotique vers "des sommets plus glaciaires⁷", une poésie à la fois plus intime et plus ardue à escalader. En se souvenant du chant intemporel de Segalen, le lecteur fait revivre dans l'immuabilité de ses mots précieux le T(h)ibet intérieurement recréé par Segalen et le poète lui-même qui plus que partout dans ses autres œuvres a voulu s'y trouver tout entier. Ainsi, pour nous, Segalen a réussi à ce :

*"Que jamais plus désormais
On ne puisse penser à toi ni prononcer le cri "Tibet" !
Sans entendre parmi l'oreille
L'impitoyable cliquètement de cette parure orfévrée
La séquelle de [s]es mots précieux,
La suite enchâssée de [s]es pierres, la chute de [s]es cristaux tintants."
(Séquence IX, 35)*

Isabelle Gros
Grand Valley State University

⁶ Lettre à Jules de Gaultier du 26 janvier 1913.

⁷ *Essai sur l'Exotisme*, p. 56.

Marie-Paul Ha

René Leys :
le récit de l'Autre

Au centre de la reformulation du concept d'exotisme que Segalen entreprend dans *L'Essai sur l'exotisme*¹, se trouve la notion du "Divers" qui est défini comme "tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre" (p. 82). La série d'adjectifs utilisés ici pour cerner le "Divers" ou "l'Autre" évoquent avant tout un espace de négativité ou de différence par rapport et par opposition à une normalité supposée connue et familière. Ce qui constitue l'être de l'Autre est un état de manque et d'absence. Une telle conception de l'Autre exotique reproduit de façon saisissante le schéma du désir, qui lui aussi repose sur le manque. Comme nous l'enseigne la psychanalyse lacanienne, le désir ne peut s'entretenir qu'à condition de rester insouvi. De même, la sensation du "Divers", pour qu'elle perdure, doit se fonder "sur un sentiment aigu de la différence, de la distance, de la séparation, de la rupture"², car le "Divers", l'auteur de *L'Essai* nous prévient, "serait-il jamais atteint ? C'est la ruine, la mort" (p. 50).

C'est la recherche de ce "Divers" qui amène notre amateur d'exotisme à la Chine. Si, avant son départ, Segalen semble compter beaucoup sur sa rencontre avec cette contrée millénaire comme il le confie à son maître à penser de l'heure, Jules de Gaultier : "En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré"³, à son arrivée, il se sent profondément déçu par la réalité chinoise contemporaine qui s'accorde bien peu à son attente. Segalen exprime sa déception dans une lettre à son ami Henry Manceron : "Apprendre un pays immense et quand on commence à l'apercevoir, s'apercevoir soi-même que ce pays n'existe plus, et qu'il est à ressusciter"⁴.

¹ Fata Morgana, 1970.

² p. 14, Simon Leys, *L'Exotisme de Segalen*, Stèles de Segalen, Paris, Orphée/La Différence, 1978.

³ p. 16, cité dans Claude Courtot, *Victor Segalen*, Paris, Henri Veyrier, 1984.

⁴ pp. 119-120, *Segalen et Henry Manceron, Trahison fidèle*, Paris, Seuil, 1985.

Ressusciter la Chine antique est la tâche que se donne Segalen dont l'œuvre est en grande partie vouée à la reconstruction de "ce mythe énorme et indiscutable : l'Empereur"⁵. Ce désir de (faire) revivre le passé révolu et mythique chinois se trouve être au centre de la quête de l'Autre qu'entreprend le narrateur de *René Leys*⁶. Dans le cadre de l'exotisme segalénien, cette quête de l'Autre rejoint sur bien des côtés l'entreprise poétique que nomme Char : "Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir." Dans les pages qui suivent, nous proposons une analyse de l'état de l'inachevé ou plutôt de l'inachevable de ce récit qui débute par une fin du non recevoir: "Je ne saurai donc rien... Le livre ne sera pas non plus" (p. 457).

Tout comme l'exotisme qui se structure suivant la logique binaire du moi et de l'autre, du même et du différent, de l'intérieur et de l'extérieur, la structure de *René Leys* manifeste aussi ce caractère double : double narration de la double vie d'un personnage double dans une vie pourvue d'une double réalité. En fait, le récit entier se construit à partir de ce va-et-vient entre les différents plans. Dans un premier temps, le narrateur du nom de "Segalen" évolue dans un univers familier et quotidien où tout se présente tel quel. C'est le monde du "réel" dans lequel se meuvent les personnages de peu d'intérêt, tel, Maître Wong. A la grande déception du narrateur qui s'attend de son premier professeur de mandarin à des révélations sibyllines sur le Palais, Maître Wong lui tient un discours dépourvu de tout secret ou mystère : "Toutes ces réponses sont immédiates, claires... un peu trop claires : il ne se dérobe pas. Il ne semble rien cacher. Il parle comme un fonctionnaire" (p. 470).

Dans la double réalité du roman, ce côté prosaïque relève du "Dehors", domaine du tangible représenté par le plan de Pékin que le narrateur tient entre ses mains : "Et, sous mes yeux, entre mes deux mains écartées de ce qu'est à peine une envergure d'homme, je vois, je déroule, j'étale, je tiens et je possède, pour un peu d'argent, la figuration plane de cette ville de la capitale et de ce qu'elle enferme" (p. 507). Ce réel quotidien accessible à tous est situé dans ce que Henry Bouillier décrit comme "la part exotérique" (p. 453) de la ville. C'est le Pékin à l'apparence d'un échiquier. Avec ses avenues clairement tracées et ses allées méticuleusement arrangées, le Pékin "exotérique" ne décèle aucun des mystères que l'Occident lui attribuait pendant si longtemps comme le note Jean-Michel Coblence : "Pendant des siècles, Pékin est une idée, ville abstraite qui existe moins par ses murs que par ce qu'ils enferment. Siège presque mythique du pouvoir absolu, elle fascine l'Européen et en même temps le frustre"⁷. Maintenant que cette abstraction prend forme concrète et que Pékin s'expose au regard de l'extérieur sous la pression du pouvoir militaire occidental, cette mise-à-nu de l'énigme qu'est la capitale chinoise provoque nécessairement un

⁵ p. 90, Segalen, "Une orange exprimée, un grand vide" in *Regard, Espaces, Signes*, Victor Segalen, Colloque organisé par Eliane Formentelli, Paris, Asiatheque, 1979, pp. 89-90.

⁶ L'édition est celle des *Œuvres complètes* présentée par Henry Bouillier, Paris, Laffont, 1995.

⁷ p. 98, Jean-Michel Coblence, "Pékin et Shanghai. Clichés littéraires de l'entre-deux-guerres" *Revue d'esthétique* 5 (1983), pp. 97-109.

profond désenchantement chez l'exote pour qui tout le charme de Pékin réside précisément dans son "secret". Aussi longtemps que les murs du Palais restaient hors d'atteinte pour les Européens, ils étaient investis de mystères insondables. Mais une fois ces "rideaux de pierre" levés sans pour autant dévoiler quoi que ce soit, ces murs naguère hermétiquement clos perdent instantanément leur pouvoir enchanteur. Car, citons encore Coblence : "Il n'est souvent, pour l'Occidental, de plus grand pouvoir que celui qui se cache. De là tous ses efforts pour le dé-couvrir, le dé-celer"⁸. Conséquemment, "maintenant que [ces murs] sont, après tout, ce que l'Occident a voulu qu'ils soient ... ils perdent toute valeur et ne sont que des pierres muettes"⁹.

C'est ce désir de faire parler à nouveau ces pierres muettes qui pousse le narrateur de *René Leys* à s'engager dans cette poursuite de l'Autre. Sa quête l'emmène dans le royaume ésotérique de la capitale qui est ouvert aux seuls initiés. L'initiateur qui lui est envoyé n'est rien de moins que René Leys lui-même, un jeune Belge, "un barbare non lettré" que le narrateur a choisi, "contre toute logique", comme son professeur de "kouan-houa", "le dur mandarin" (p. 459). L'apprentissage de cette langue du "Dedans", le narrateur l'espère, va lui révéler la formule de Sésame. En fait, l'attente n'est pas longue. Quelques semaines après que le narrateur a confié à son professeur belge le désir de pénétrer dans le "Dedans", il obtient son initiation à cet autre monde : "Il m'initie et m'admet "en profondeur". Pei-King n'est pas, ainsi qu'on pouvait le croire, un échiquier dont le jeu loyal ou traître se passe à la surface du sol : il existe une cité souterraine, avec ses redans, ses châteaux d'angles, ses détours, ses aboutissants, ses menaces, ses "puits horizontaux" plus redoutables que les puits d'eau, potable ou non, qui baillent en plein ciel... Le tout, si bien décrit, qu'il parvient enfin à me faire frissonner moi-même" (p. 546).

Le "Dedans", associé à la Cité Violette Interdite du Palais Impérial, constitue l'espace narratif de l'Autre. En tant que tel, le "Dedans" doit rester à jamais inaccessible au narrateur. Ainsi, après son audience avec le Régent au cours de laquelle le narrateur a été admis à l'intérieur du Palais, il cherche à retracer la route qu'il a suivie en s'y rendant sur une carte qui est, nous lisons, "un plan à grande échelle de la ville interdite, un plan européen, complet en apparence, exact, au centième, coloré, bourré de noms transcrits" (pp. 506-507). Malgré la précision de cette carte détaillée, Segalen n'arrive pas à y identifier le chemin qu'il a emprunté : "Mais, pratiquement, je ne sais m'y reconnaître. Où est la route là dedans suivie ? ... Où le Régent nous a-t-il reçus ?" (p. 508). Le narrateur qui croyait être entré dans le Palais n'a, en fait, jamais pénétré dans le "Dedans". La carte, symbole traditionnel de possession et de contrôle, s'avère tout à fait non avenue dans le monde ésotérique du "Dedans".

Non seulement l'accès direct au "Dedans" est interdit au narrateur, mais il lui est pratiquement impossible de savoir ou de dire quoi que ce soit à ce

⁸ p. 98, *ibid.*

⁹ p. 99, *ibid.*

sujet. Une lecture attentive du récit du "Dedans" montre que le trope principal pour re-présenter le caractère fuyant de la réalité ésotérique est l'"apophasse", "formulation poétique de la théologie négative"¹⁰. Ayant recours principalement à des structures négatives pour appréhender l'insaisissable, l'apophasse est une des formes d'écritures les plus fréquentes chez Segalen¹¹ qui s'en sert pour exprimer l'inexprimable qu'est l'Autre/Divers.

Dans *René Leys*, pour parler du "Dedans", le narrateur a souvent recours aux images de vide et d'absence. Ainsi, repensant à son audience avec le Régent, Segalen cherche en vain sur la carte la salle où la réception a eu lieu : "Comment, sur un plan, retrouver mes traces ? Et surtout, comment repérer ceci où l'on s'arrête, où l'on pénètre... "Ceci" est une sorte d'ancre civilisé, mystérieux, caveux et absorbant comme la bouche à peine entr'ouverte du Dragon intelligent : un Palais chinois, surbaissé, un intérieur de bleus sombres et de verts, meublé seulement d'une estrade basse, - et qui serait vide, vide, à s'en inquiéter, si les murs, laqués de rouge, les colonnes de bois... et surtout le plafond lourd et riche... ne meublait ce vide et cette absence à l'égal d'un trésor royal attendant le souverain..." (p. 505). Dans ce passage, plusieurs éléments contribuent à créer l'effet de l'insaisissable. En plus du vocabulaire qui évoque le vide ou l'absence tels "ancre", "caveux", "bouche", la référence du pronom démonstratif "ceci" reste curieusement imprécise et nébuleuse, désignant un espace non-désignable.

Tout au long du récit, quand il s'agit du monde ésotérique du "Dedans", sans s'être concertés à l'avance, le narrateur et René Leys se servent souvent des pronoms de façon codée pour faire référence aux habitants et aux lieux du Palais. Ainsi, lors de sa première visite chez les Leys, le narrateur qui n'est pas encore au courant des accès du jeune Belge au "Dedans", exprime sans la formuler verbalement sa surprise à la vue de deux vases du Palais à l'entrée de la maison. René Leys, qui a remarqué l'étonnement du narrateur, confirme l'origine de ces vases en disant tout simplement : "Oui, ils en viennent" (p. 469). De même, l'Empereur est souvent désigné par les pronoms "Lui" ou "Le" puisque son nom, selon le narrateur, ne doit pas être prononcé : "Au milieu, dans le profond du milieu du palais, un visage : un enfant-homme, et empereur, maître du sol et Fils du Ciel (que tout le monde et les journalistes s'entêtent à nommer Kouang-Siu, qui est la marque du temps où il règne...). Il vécut vraiment, sous son nom de vivant mais indicible... Lui - et ne pouvant dire le nom, je donne au pronom européen tout l'accent incliné du geste mandchou" (pp. 457-458).

Cette "indicibilité" participe de l'essence même du "Dedans". Car en tant que l'espace de l'Autre, donc lieu du désir, le "Dedans" est nécessairement

non-qualifiable et inconnaissable pour pouvoir retenir son être "Divers". Une fois nommé, il serait réduit au connu, donc au Même. Ainsi, le "Dedans" est doublement "indicible" dans le double sens d'"inter-dit", à savoir ce qui est défendu et ce qui ne peut pas être dit. Etant donné cette "indicibilité" du "Dedans", il n'est donc pas surprenant qu'une des figures stylistiques les plus marquantes du texte soit l'ellipse, la forme de l'absence par excellence. Comme l'a remarqué Christine Andreucci dans son étude sur *René Leys*, "on assiste à une véritable mise-en-scène d'un langage ésotérique où le non-dit est fondamental et dont les mots renvoient à un code inconnu, se référant à une réalité absente"¹². La façon d'exprimer ce "non-dit" est l'emploi systématique d'"une écriture elliptique qui tait l'essentiel du propos"¹³. Tout au long du récit, nous nous confrontons souvent à des suites de phrases incomplètes, de pensées à moitié formulées, de questions sans réponses, et à une syntaxe fragmentée et trouée de blancs et d'ellipses. Au début du livre, le narrateur décide que le meilleur moyen de trouver son chemin vers le "Dedans" est d'apprendre son langage, "le dur mandarin du nord". Mais quant à la question de l'objet de sa recherche, Segalen se garde bien de nous la dire : "C'est tout. Abandonner la partie ? Je m'accorde une chance dernière de pénétrer dans le "Dedans". C'est de me servir de son langage, le dur "mandarin du nord", de me passer désormais de tout entremetteur, de tout eunuque, et d'attendre l'occasion directe qui me permette ... de dire, ou de faire ... quoi ? je n'en sais rien" (p. 459, ellipses dans le texte).

Pour se passer "d'entremetteur", le narrateur espère que l'apprentissage du mandarin lui donnera accès direct au "Dedans". Mais l'ironie ici est qu'il n'y a de plus grand Médiateur que le langage lui-même. Car comme l'explique Lacan, le langage est précisément cet instrument qui place entre le sujet désirant et l'objet désiré une suite sans fin de substituts. Séparé du corps maternel, lors de son entrée dans l'ordre Symbolique, l'enfant est lancé dans le monde métonymique du langage où il va de signifiant en signifiant dans sa quête impossible pour un retour à la plénitude de la présence. Le "Dedans", que le narrateur décrit comme "le centre ombilical de la Chine" (p. 547) et qui se situe justement dans la Ville Interdite, figure donc l'espace matriciel, l'espace le plus fantasmé de l'imaginaire masculin : paradis perdu où le retour est à jamais interdit.

En tant que lieu de l'Inter-dit, le "Dedans" est aussi le lieu de castration comme en témoigne la présence des eunuques vivant sous le spectre du Père-Empereur, "le seul, le seul mâle, l'épuisé de plaisirs officiels, le maître d'eunuques et de femmes" (p. 514). Ce Père-Empereur, Castrateur Suprême, plus puissant mort que vivant, règne dans l'œuvre segalénienne par son "étonnant pouvoir de l'absence"¹⁴. La menace de castration assume plusieurs formes

¹⁰ p. 303, Henry Bouillier, *Victor Segalen*, 2^{ème} édition, Paris, Mercure de France, 1986.

¹¹ Pour une analyse de l'usage de la technique apophasique dans *Stèles*, voir l'article de Lina Zecchi, "Mémoires de pierre, la structure intertextuelle de *Stèles*", pp. 385-397, *Victor Segalen*, vol. 1, Cahiers de l'Université n° 11, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1985.

¹² p.161, Christine Andreucci, "René Leys : la parole et le secret", *Victor Segalen*, Vol.1, pp.161-172.

¹³ p.163, *ibid.*

¹⁴ p.113, *Stèles*.

dans ce monde de l'Autre. Sans compter le grand nombre de triples murs et de triples portes, le "Dedans" est fortifié de divers mécanismes d'auto-défense tels les traîtres trous cachés qui avalent les passants non-avertis : "Toute la terre du nord est ainsi : elle donne l'eau et suce les vivants par des bouches sans lèvres, sans margelles..." (542). D'ailleurs, tout ce qui est associé au "Dedans" pourrait par un revirement soudain assumer un aspect des plus menaçants. C'est ainsi le cas de ce fameux reçu attestant "la première nuit d'amour au Palais" de René Leys. Ce simple bout de papier se métamorphose au cours du récit en un objet des plus inquiétants. Les caractères chinois tracés sur cette feuille dont le sens échappe au narrateur se transforment du jour au lendemain en instruments castrateurs : "Et cet énigmatique reçu "de la première nuit d'amour au Palais" - qu'il croyait perdu... sans que je l'eusse détrompé. J'ai déjà tenté de le déchiffrer. Mais suis-je mauvais élève, ou le devoir trop dur ? Ces caractères représentent des objets redoutables : des couteaux, une lance à croc, des yeux en long dressés en hauteur, des fleurs, des creux, des tombes, des trous lutés d'un couvercle... un fourneau magique... une bouche vide... De tout cela, qu'est-ce qui exprime ce thème... "Première nuit d'amour au Palais" ?" (p. 570).

Ce message du "Dedans" griffonné sur le papier n'est peut-être pas aussi indéchiffrable que le prétend le narrateur. Car qu'il s'en rende compte ou non, il a décodé en fait son contenu par sa description de ces dessins énigmatiques. Il se peut que ces idéogrammes mystérieux signifient exactement ce qu'ils suggèrent par leur apparence terrifiante : à savoir la castration. D'ailleurs, la stratégie narrative déployée dans le récit est une mise en place extrêmement habile des manœuvres qui visent à éviter au narrateur le paiement exorbitant de son audacieuse tentative de "pénétration chinoise". Afin de ne pas courir le risque de se faire châtrer, il faut trouver un "suppléant"¹⁵ par l'intermédiaire duquel il sera possible de vivre ses fantasmes par procuration. Le procureur que le narrateur a choisi n'est autre que René Leys. En tant que suppléant, le jeune Belge est doué d'une double personnalité qui lui permet de mener une double vie. A commencer par son nom hautement symbolique, "René" a pour homonyme "re-né" alors que le nom de famille "Leys" pourrait tout à fait passer pour un surnom chinois. Le nom même suggère que le personnage joue le rôle de l'alter ego chinois du narrateur.

Né d'une mère française et d'un père belge, René Leys est complètement sinisé. Outre sa maîtrise totale du mandarin, il fait preuve aussi d'une connaissance remarquable de la culture chinoise comme en témoigne son appréciation très fine de l'opéra pékinois. Il se sent entièrement à l'aise avec ses amis mandchous et chinois qui le considèrent comme un des leurs. Même du point de vue physique, on nous laisse entendre que le jeune Belge peut passer pour un Mandchou puisqu'à une occasion, le narrateur croit reconnaître son professeur dans la personne d'un officier mandchou parmi l'escorte du Régent. A la fin du

livre, lorsqu'il examine le corps inerte de son ami, le narrateur nous signale de nouveau son apparence métisse : "Juste assez brun pour n'être pas traité de "blanc" par les Jaunes... Et un dépoli de peau... semblable au toucher délicat de l'épiderme chinois..." (p. 569). Faisant le point sur la vie de son jeune ami, le narrateur doit conclure que René Leys vivait et mourait "à la chinoise" : "Tout ce que j'ai dit, il l'a fait, à la chinoise, puisqu'il vient, à la chinoise, de m'en donner, par sa mort, la meilleure preuve - qu'il préférerait perdre la vie et sauver la face... et ne pas se trahir ni me trahir... Tout ceci est donc vrai "à la chinoise" ?" (p. 572).

En plus de ce métissage culturel, René Leys manifeste aussi une certaine bisexualité. A plus d'une reprise, le narrateur mentionne la grande beauté et les charmes physiques de son jeune ami : "C'est un beau garçon, sans conteste. Même les hommes, assez jaloux entre eux, doivent le reconnaître tel. Une femme européenne en raffolerait" (p. 494). Cependant son pouvoir de séduction ne s'exerce pas seulement sur le sexe opposé. Le narrateur nous laisse entendre que la relation de Leys avec le feu Empereur Kauang-Siu dépasse ce qu'on considère comme les limites "admissibles" de l'amitié masculine : "En effet, quand un être comme René Leys en dépeint un autre sous les couleurs et dans les contours animiques du Portrait que je viens d'écrire sous ces mots, - ces êtres ne peuvent que se détester ou s'aimer, jusqu'à la détresse ou la passion. René Leys aimait donc d'une jeune amitié cet Empereur jeune et dolent, cet abandonné ..." (p. 480).

Ces aspects doubles de la personne de Leys lui permettent de jouir d'une existence double assez intrigante. Aux non-avertis, le jeune Belge semble un personnage bien banal. Le narrateur lui-même s'est laissé prendre par la simplicité apparente de son professeur de mandarin qu'il traitait avec une certaine condescendance au début de leur relation : "C'est le bon fils d'un excellent épiciériste du quartier des Légations. Je ne l'ai point connu près des balances paternelles. Mais il parle avec un tel respect de son père, - qu'il est manifeste qu'il croit impossible de mener à Pei-King une autre vie que celle de son père... - Littérairement, il relit Paul Féval" (pp. 459-460). Mais à l'insu de tous, ce jeune homme à l'air insignifiant poursuit une autre vie tout à fait fantastique dans cet Autre monde mystérieux de Pékin. Non seulement il a accès direct au "Dedans", mais il est l'ami intime de l'Empereur défunt et du Régent. Ces relations ont certes contribué à lui façonner une carrière bien brillante. Dans un temps très court, le narrateur nous apprend que son jeune professeur est promu de la position de chef de la police secrète du "Dedans" au rang de "Grand Trésorier Payeur de tous les Princes du Dedans". Comme couronnement suprême de ses succès professionnels, le jeune Leys se voit accorder l'insigne privilège de porter la "Ma-koua" ou "Veste de cheval" (p. 533), honneur du plus haut degré réservé seulement à quelques Princes du Sang et aux Ducs du Casque de Fer.

¹⁵ Pour une analyse de la logique de "suppléance" et "supplément", voir Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

Mais plus précieux encore que tous ces signes extérieurs de faveur, Leys en arrive à devenir le double de l'Empereur. L'usage du pronom à la troisième personne en majuscule qui s'emploie dans le récit pour désigner soit l'Empereur ou son "Tenant-Lieu" officiel, soit le Régent, est transféré de façon subreptice à l'endroit du jeune Belge. En fait, la narration semble entretenir par le jeu des pronoms une confusion calculée entre l'Empereur/le Régent et Leys. Ainsi, dans une des entrées de journal dans lequel le narrateur note la progression de son avancée vers le "Dedans", nous lisons: "14 octobre 1911 - Après tout, j'ai promis de l'aider. Je joue dans son jeu. Je prends parti : le parti de nos Mandchous aux Belles Cités Interdites ... - Que ce soir d'hiver approchant est tout d'un coup froid et désolé ! Cependant c'est pour Lui et notre parti que je sors" (p. 549). S'il est clair que le premier pronom "I" remplace Leys, le second pronom, "Lui", avec le "L" en majuscule, pourrait se référer aussi bien à Leys qu'à l'Empereur ou à l'un et l'autre. Le contexte reste délibérément imprécis pour empêcher les lecteurs de pouvoir trancher. Ce procédé de dédoublement se retrouve tout au long du roman.

Ayant recruté une aide aussi précieuse que celle de Leys à sa cause, le narrateur se sent désormais sûr du succès de sa "pénétration chinoise". Effectivement il n'a pas à attendre longtemps pour toucher sa récompense. Grâce à son ami, le narrateur peut jouir de tous les "secrets d'alcôve" qu'il s'acharnait si obstinément à percer. Maintenant, il peut, par l'intermédiaire de Leys, assister sans aucun risque, "en voyeur", à la scène primale, dégustant en connaisseur tous les petits détails qui lui sont communiqués sur cette "nuit d'amour au Palais" : "Mais René-Triomphant n'en est plus à me marchander des détails intérieurs. En peu de mots, je deviens spectateur de chacun des actes prévus. Je sais comment l'on s'étend sur le lit tiède, fait de briques creuses, adouci de coussins de soie, et qu'en hiver on chauffe par la bouche extérieure comme un four, en y brûlant des herbes odorantes. Grâce à lui, je pénètre véritablement le milieu le plus intime du Palais. Ce jeune homme est jeune au point de donner comme histoires amicales et amusantes tout ce qu'un homme fait, dompteur de femmes, tient à cœur de garder jalousement pour lui. C'est ainsi que j'apprends sans détours "qu'elle est moins grasse que ne la représentent ses portraits" - et que, même déshabillée, elle garde toujours "ce petit triangle de soie qui pend entre les seins et le ventre, et forme une ceinture un peu haute, à la mode mandchoue."... Le reste, tout le reste, m'est livré en peu de mots" (p. 537).

Dans ce dangereux jeu de désir, le narrateur fait preuve d'une maîtrise parfaite de la loi du "supplément" dont Derrida nous fournit le double fonctionnement dans *De la Grammatologie* : "Le supplément n'a pas seulement le pouvoir de procurer une présence absente à travers son image : nous la procurant par procuration de signe, il la tient à distance et la maîtrise. Car cette présence est à la fois désirée et redoutée. Le supplément transgresse et à la fois respecte l'interdit"¹⁶. Dans la représentation de l'Autre scène, Leys, jouant

au/le supplément, a effectivement transgressé l'Interdit qu'est l'Inceste dans sa séduction de la Mère Primaire en "la personne triple et quadruplement enceinte ! L'inepugnable ! La Mère de l'Empire, l'Aieule des Dix Mille Ages !" (p. 530). Un tel acte de viol-ation inexorablement exige des châtiments afin de rétablir l'Interdit. Leys paie de sa mort le prix de la "nuit d'amour au Palais" comme il est écrit dans le fameux reçu. Le narrateur, tout en étant aussi coupable de la même viol-ation, réussit à se distancer de l'acte par la mise en place d'un enchâssement multiple de la narration et par l'auto-subversion qu'il pratique de sa propre histoire.

Grâce à la technique d'enchâssement qui crée une suite de récits spéculaires, Segalen a réussi son projet de "pénétration chinoise" tout en maintenant son statut d'"ex(h)ote"¹⁷, ce qui lui permet de tenir un certain écart vis-à-vis du "Dedans". Comme nous le démontre Elena Real dans son analyse des différents niveaux narratifs dans *René Leys*, "Le secret de René Leys n'est autre que le reflet du désir du narrateur. Le jeune homme est le miroir qui réfléchit et renvoie les rêves de Segalen... Le monde que les récits de René Leys proposent n'est autre que celui que Segalen a lui-même projeté ou désiré dans un récit antérieur mais que le roman a volontairement escamoté"¹⁸. Dans le récit initial du "Dedans" qu'il communique à son jeune professeur de mandarin et auquel se nourrissent les histoires fantastiques de ce dernier, le narrateur nous dérober l'essentiel de ce qu'il dit sous forme d'ellipses : "J'ai cependant besoin de me confier. L'heure est trop lourde : et il est là. Après tout, ce garçon m'a très à propos livré le nom de la "montagne" d'où l'on contemple... Je me rapproche de lui, je désigne d'un coup d'œil le Palais, les fossés, l'eau dormante, la nuit, l'heure enfin... Et je dis : ... Il a tout écouté sans m'interrompre ; même quand il s'est agi de certains détails peu connus du noble et doux prisonnier d'Empire le Régnant de la Période Kouang-Siu. Je lui communique ce que je sais : le mystère... toutes les suppositions... celles que j'ai faites — en portant aux limites logiques le merveilleux éclos et contenu là, près de nous, au cœur de la Ville Violette..." (p. 468, ellipses dans le texte). Le non-dit qu'expriment ici les ellipses est aussi l'Inter-dit qui ne peut se réarticuler que par la médiation du discours de Leys qui sert de supplément. Car en tant que figure syntaxique et stylistique d'omission, toute ellipse appelle à être suppléée. Dans cette mise-en-scène hautement astucieuse des différents niveaux narratifs, le narrateur, assumant le rôle du narrataire, reproduit son propre discours de désir en le lui faisant renvoyer par Leys, son *alter ego*.

Parallèle à la technique d'enchâssement qui sert de tampon entre le narrateur et le "Dedans", Segalen a aussi recours à une autre stratégie non moins efficace pour maintenir l'écart entre lui et l'objet de son désir. Il s'agit de la tactique de subversion et d'auto-subversion qui vise à déconstruire à la fois le récit de Leys du "Dedans" et le sien propre. Citons comme exemple de cette

¹⁷ Le jeu de mot entre "exhôte" et exote" est un emprunt que nous avons fait à l'article de François Cheng, "Espace réel et espace mythique", *Regard, Espaces, Signes*, pp. 133-152.

¹⁸ p.144, Elena Real, "Structures du récit dans René Leys", *Victor Segalen*, Vol.1, pp. 139-147.

¹⁶ p.223, *ibid.*

subversion la scène où Leys raconte sa rencontre avec le Régent qui vient le remercier pour lui avoir sauvé la vie lors d'une tentative d'assassinat. Le narrateur réagit au récit de son ami de façon tout à fait contradictoire puisqu'il semble à la fois faire foi à l'histoire de Leys et la discréditer en même temps :

"— Quand il m'a vu, en dehors de l'heure habituelle, il s'est douté ... Il a compris que j'étais intervenu, et m'a serré la main.

— Comment, le Régent vous remerciait comme aurait fait Sadi-Carnot ! Il sait donc donner une poignée de main ?

— Je veux dire qu'il m'a serré le pouce, rectifie René Leys...

C'est bien ça. Je sais ce qu'il me plaisait de savoir... J'ai vécu vraiment, un instant, de la vie la plus intime du Palais.

Ce René Leys ! quel merveilleux metteur en scène ! Mieux : quel homme de théâtre ! Quel acteur !" (p. 516).

Dans cette scène, d'une part, le narrateur semble croire à la véracité de la rencontre de Leys avec le Régent puisqu'il prétend avoir vécu pour un instant la vie du Palais grâce au récit de son ami. D'autre part, il cherche à miner la crédibilité de ce même récit, non seulement en faisant remarquer l'erreur que Leys a commise dans le serrement de main, mais surtout en le comparant à un metteur en scène et acteur. En effet, au fur et à mesure que l'intrigue du "Dedans" se complique, les tentatives d'auto-subversion du narrateur de son propre récit et de celui de Leys deviennent de plus en plus fréquentes. Dans la dernière partie du livre, le narrateur en vient à exprimer ouvertement ses doutes sur l'authenticité des histoires de son ami : "Voilà moins d'une année que je connais ce garçon. Il m'a raconté toute son histoire, et ces histoires. Je n'en ai rien dit à personne. Je dégustais le développement et la saveur sans un doute sur la réalité. Or, aujourd'hui, — est-ce d'aujourd'hui seulement ? — je doute de quelque chose... C'est-à-dire, d'un seul coup, — de tout" (p. 560).

Et c'est vers la fin du roman, à un moment qui précisément coïncide avec la chute finale de la dynastie impériale, que le récit du "Dedans" s'écroule en morceaux. D'un trait, le narrateur dévoile le mécanisme gérant cette tragi-comédie. Loin d'être simple spectateur de la scène du "Dedans", il se révèle en être le réalisateur, dirigeant le spectacle dans les coulisses : "René Leys ne s'est pas tué. On ne l'a pas empoisonné [...] Le poison : c'est moi qui le lui ai proposé [...] C'est de moi qu'il l'a reçu, accepté et bu [...] René Leys, fils économiste d'épicier belge, ne songeait guère aux Chinois, encore moins au Palais, quand, pour la première fois, je l'ai pris pour confident du mystère du Palais... Il est vrai que sa réponse dépassait mon attente. C'est moi le premier, qui, sur la foi de Maître Wong, l'entretint de l'existence d'une Police Secrète : huit jours après, il en faisait partie [...] je m'accuse de cette question répétée "Dites-moi, Leys : une Mandchoue peut-elle être aimée d'un Européen [...] Et quinze jours après, il était aimé d'une Mandchoue" (p. 571).

En se démasquant ainsi, Segalen semble sérieusement miner le bien-fondé de sa propre histoire. Mais on peut se demander si ce geste auto-sub-

versif n'est pas après tout une dernière stratégie de la part du narrateur pour se sauver et sauvegarder tout ce que le "Dedans" lui représente. En suggérant que le récit n'est qu'une simple invention de son naïf jeune ami qui a élaboré toutes ces fables pour lui faire plaisir, le narrateur peut renier son *alter ego* et ce faisant, se disculper du crime œdipien. Mais c'est surtout son refus final de se mettre en demeure de : "répondre moi-même à mon doute ; et de prononcer enfin : oui ou non ?" (p. 572) qui sert de sauvegarde à son histoire du "Dedans", car c'est cette indécidabilité même qui permettra au narrateur de différer indéfiniment la clôture du récit. Si le "Dedans", comme le remarque avec justesse Marc Gontard, fait "figure de la Différence" où réside "l'altérité sous sa forme la plus irréductible"¹⁹, le "Dedans", ce lieu du désir de l'Autre, ou de l'Autre comme désir, est aussi "la figure de la Différence" dans le sens derridien de retardement, de détournement et d'inachèvement²⁰.

Marie-Paule Ha
The Ohio State University

Traduit de l'américain par Jacqueline Baishanski

¹⁹ p. 121, Marc Gontard, *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*. Paris, L'Harmattan, 1990.

²⁰ Pour une discussion des deux termes "différence" et "différance", voir Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

Christian Garaud

Jean Paulhan
lecteur de Victor Segalen

C'étaient quasiment des contemporains : Victor Segalen est né en 1878, Jean Paulhan en 1884. Tous deux ont commencé à écrire tôt, et tous deux, s'il faut en croire les critiques, auraient atteint la maturité grâce à une "éducation exotique", le premier en Polynésie et en Chine, le second à Madagascar. Segalen, mort en 1919, n'a probablement pas lu Paulhan bien que *Les Hains-Tenys mérinas* aient paru en 1913, et *Le Guerrier appliqué* en 1917. Mais Paulhan a lu Segalen. Dans une lettre de jeunesse, il qualifie *Les Immémoriaux* de "livre immense". Puis il faut attendre une cinquantaine d'années pour que le nom de Segalen réapparaisse dans sa correspondance. L'opinion est moins favorable. Après avoir assisté à la soutenance de la thèse d'Henry Bouillier, Paulhan écrit à Saint-John Perse en 1961 : "A la Sorbonne, thèse sur Segalen, que Jouve a décidément mis à la mode. On a beaucoup parlé de Segalen annonciateur de Blanchot et de Michaux ; fort peu ou pas du tout du disciple de Hérédia". L'année suivante, Paulhan a lu ou relu Segalen et fait part de sa déception à Marcel Arland : "Je me suis procuré tout Segalen. Déçu, malgré Amer¹ (au fait, qui parlera de son livre ?)." Et il ajoute : "Segalen : je veux dire qu'à tout instant on sent en lui le désir de devenir "public". Cela dit, il ne me semble pas douteux qu'il ait servi de passage entre Claudel et Perse". Laissons de côté la question des rapports entre Claudel, Segalen et Perse. Reste ce jugement défavorable. Pourquoi Paulhan a-t-il changé d'avis à propos de Segalen (il ne fait pas d'exception pour *Les Immémoriaux*) ? Que faut-il entendre par cette formule un peu mystérieuse : "à tout instant on sent en lui le désir de devenir "public" ?" Paulhan aurait-il trouvé à l'ensemble de son œuvre un caractère trop autobiographique ? Cela est difficile à croire. Il est plus vraisemblable que c'est dans la façon de nourrir l'œuvre de soi et de concevoir les rapports au monde qu'il faut chercher quelque différence essentielle. Prenons *Équipée*, que Paulhan a sûrement lu.

¹ Henry Amer était le nom de plume d'Henry Bouillier.

Il est clair que, pour Segalen, des oppositions irréductibles donnent sa forme à notre existence. Ainsi celle qui établit un clivage entre réel et imaginaire. "Je me garde d'une confusion sur les mots", précise le narrateur à la fin de son récit. "Le Réel n'a rien voulu dire ici que ce qui s'oppose au jeu pur de la pensée : ce qu'on touche, ce qu'on voit et flaire, ce qu'on mesure, ce qu'on sent" (p. 514). Il y a dans cette définition une conception dualiste de la vie qui conditionne les rapports que, d'emblée en porte-à-faux, l'être humain divise entretient avec le monde extérieur et avec lui-même. Là se trouve l'origine de la faille et du dédoublement.

Entre le monde accessible aux sens et le monde de la pensée, il y a égalité de principe. Deux bêtes représentent ces mondes à la fin du livre : un tigre et un dragon qui se font face. Ils sont de force égale. Mais le narrateur accepte-t-il vraiment cette égalité ? Son voyage a un but explicite : tenter de répondre à la question suivante : "L'imaginaire déchoit-il ou se renforce quand il se confronte au réel ? Le réel n'aurait-il point lui aussi sa grande saveur et sa joie ?" (p. 366) Il suffit de remplacer le mot imaginaire par le mot réel pour voir un évident parti-pris dans la façon dont la question est posée : "Le réel déchoit-il ou se renforce quand il se confronte à l'imaginaire ? L'imaginaire n'aurait-il point lui aussi sa grande saveur et sa joie ?" Question devenue absurde : le réel ne peut pas déchoir puisqu'il n'est pas haut placé. Quant à l'imaginaire, il est déjà source de saveur et de joie. Sa valeur va de soi. C'est ce que confirment bien des détails : "Voyage au pays du réel", ce serait un bon titre aussi, se dit ailleurs le narrateur (p. 415). Mais pourquoi un voyage est-il nécessaire pour découvrir le réel ? Dans quel pays vit donc ce narrateur en temps ordinaire ? Il semble bien que l'imaginaire représente une force positive et le réel un obstacle. On pourrait inverser la formule : l'imaginaire, c'est ce qui s'oppose au poids du corps, de la raison pratique ("ce qu'on mesure") et du monde extérieur. Le réel, c'est, avec une condescendance certaine, "le bon gros Réel" (p. 373), celui du "présent méprisable et mesquin" qui traîne à sa suite la banalité, la répétition, l'ennui.

Ainsi, une lutte entre deux réalités aussi inséparables qu'ennemies domine notre vie. La préférence du narrateur pour le dragon ne change rien à l'équilibre des forces et ne modifie pas la nature d'un combat qui ne peut pas avoir d'issue. Aucune victoire, aucune réconciliation n'est concevable entre les adversaires. Cela ne pousse pas le narrateur à la résignation, car il lui est impossible de s'accommoder de cette situation. L'imaginaire ne peut l'emporter, mais il faut continuer à tenir tête à ce réel malgré tout menaçant. Et puis rien ne peut faire disparaître le désir de dépasser cette opposition. Les bêtes ennemies ne sont-elles pas les gardiennes de l'"Être" (p. 514) ? But inaccessible sans doute, mais qui mérite tous les efforts. Voici Segalen embarqué dans cette lutte.

Comment tirer le meilleur parti d'une situation impossible ? Segalen trouve cette stratégie : il faut obliger le réel et l'imaginaire à pousser leur lutte jus-

qu'au bout, il faut stimuler les adversaires et non chercher à les apaiser, il faut créer des situations où, forcés à combattre au lieu de se regarder en chiens de faïence, la violence de leur corps à corps leur permette momentanément de ne faire qu'un. Le meilleur moyen d'arriver à ce résultat, c'est de se faire "exote". D'ailleurs Segalen considère comme "une donnée de sa sensibilité" son "aptitude à déguster le Divers". Mais il ne s'agit pas d'une dégustation paisible. "Choc", "corps à corps", "duel" (p. 366) : le narrateur cherche la bagarre. Ce qu'il attend du voyage dans le temps (histoire mythique) et dans l'espace (Polynésie, Chine), c'est que devienne plus vive la contradiction qui définit l'existence humaine telle qu'il la voit. Il s'agit de mettre aussi souvent que possible un imaginaire toujours insatisfait devant un réel toujours nouveau. Une chance est offerte à ce dernier de se réhabiliter. Le premier lance un défi au second : "Surprends-moi !" Ainsi le voyageur a-t-il quelque chance de découvrir dans le réel moins un obstacle qu'un moyen de connaissance (aussi éphémère que celle-ci puisse être). Du moins, telle est l'ambition de l'exote. Est-elle satisfaite ?

A la fin d'*Equipée*, le narrateur nous invite à dresser nous-mêmes un bilan. Chaque chapitre est consacré à une expérience où se trouvent confrontés l'imaginaire et le réel, et l'enthousiasme ou la déception du voyageur sont évidents. Les cas de figure sont peu nombreux. Il arrive que le réel fasse passer à l'imaginaire un mauvais quart d'heure : ainsi lorsque la fatigue terrasse le voyageur qui ne songe qu'à dormir, ou lorsqu'une escale pourtant attendue n'engendre que l'ennui ("Étapes" 11 et 15). Dans d'autres cas, l'imaginaire et le réel sont dans une sorte d'équilibre : ainsi à propos du fleuve : "C'est un des points où le Réel et l'Imaginaire ne s'opposent pas, véritablement, mais s'accordent" (p. 398). Et puis il y a les "moments magiques" qui enivrent le voyageur (p. 393). Lorsqu'il arrive au sommet de la montagne, lorsqu'il descend des rapides, lorsqu'il se baigne dans un torrent, c'est comme si le réel allait au-delà de ce que l'imaginaire permettait d'espérer ("Étapes" 8, 9 et 13).

Or quelles sont les circonstances favorisant l'apparition de ces "moments magiques" ? L'effort physique joue son rôle, comme si le corps devait être mis à rude épreuve (faut-il parler d'ascèse ?). Segalen a reconnu ce qu'il devait à Nietzsche, dont la lecture a été "un roborant précieux". Un portrait du philosophe était d'ailleurs collé sur la porte de sa chambre d'étudiant. De fait, il y a un accent nietzschéen dans certaines affirmations de Segalen : "Soyez forts et vous serez heureux". L'effort physique est un plaisir en soi, par exemple en gravissant une montagne : "Que c'est allégeant de monter. De sentir le poids du corps soupesé, lancé, gagné à chaque pas... Même je le lance un peu plus fort et un peu plus haut qu'il n'est besoin..." (p. 387). Toutefois la dépense musculaire n'est pas une fin en soi : qu'il s'agisse d'une chaîne de montagnes à franchir ou de rapides à descendre, il y a une difficulté à vaincre, un danger à affronter : "Jouis de l'effort, comme tel, mais fouette-le jusqu'au moment où il passe l'obstacle et t'apporte au domicile choisi" (p. 510). Domicile, il faut le

préciser, choisi au hasard sur la carte, domicile nouveau et provisoire. Nouveau, car voyager, c'est explorer, c'est découvrir ce que cache la carte vierge (p. 377). Aussi le narrateur d'*Equipée* distingue-t-il l'avant-monde de l'arrière-monde: ce dernier, c'est l'inconnu devenu banal et sans intérêt dès qu'il est rencontré, mesuré, jugé ("Etape" 20). L'avant-monde est ce qui alimente l'attente impatiente du voyageur. C'est lui qui entretient l'espoir de rompre avec le déjà connu. Mais, comme Dom Juan, l'exote se lasse aussitôt, et sa quête, comme la sienne, n'a pas de fin.

Elle n'a pas de fin, mais elle semble avoir une limite. Le narrateur est confondu devant la femme chinoise. "Exotique au plus haut point" (p. 459), elle constitue pour lui une énigme dont il n'envisage même pas qu'il puisse tenter de la résoudre. Ce qui rend la distance trop grande, c'est que l'inconnu, dans ce cas, n'offre pas de prise au désir. Comme si le nouveau ne devait pas être trop nouveau. Comme si l'Autre ne devait pas être trop différent du Même. Conditionné par des goûts et des dégoûts a priori, le plaisir de la découverte trouve son origine dans des attentes implicites. Au-delà d'un certain seuil (mais lequel ?), le désir ne rencontre pas du nouveau, mais de l'impénétrable. Le narrateur le reconnaît lui-même lorsqu'il tente de répondre à la question "suis-je heureux ?" (p. 511) : ce qui importe, c'est "si la dose de beauté, de valeur, que (lui) rendit le réel, surpassa ou non la promesse imaginaire", c'est "l'écart entre l'attendu, le désiré et le trouvé, le rendu" (p. 511). La femme chinoise, jugée paradoxalement trop exotique, ne peut faire éprouver au voyageur le sentiment de "la dégustation du Divers". Littéralement, il ne s'y retrouve pas.

La surprise et la nouveauté ne jouent pas un rôle moins important dans l'œuvre de Paulhan, mais, aux yeux de celui-ci, les choses se présentent tout autrement. Il parle (à l'âge de 65 ans) de deux sentiments qui ne l'ont pas quitté depuis l'enfance. Voici le premier : "La vie est une aventure très longue et presque infinie... la plus longue que connaisse chacun de nous". C'est une évidence, mais une évidence qui surprend dès qu'on en tire cette conséquence : la vie est une. Il n'y a pas d'un côté la vie ordinaire, de l'autre l'aventure. C'est la vie tout entière, l'ensemble des expériences, des sentiments, des pensées dont elle est tissée au fil des jours qui constitue l'aventure. Ainsi est refusée au départ une conception dualiste de l'existence : il n'y a pas d'opposition fondamentale, ni de conflit permanent entre le réel et l'imaginaire. Ainsi est suspendu tout jugement, et se trouvent acceptés la totalité de ce que Segalen appelle le réel : "le bon gros Réel" aussi bien que les montagnes et les fleuves, le présent (qui n'est plus mesquin) avec le passé, l'arrière-monde avec l'avant-monde. L'étrange est à la portée de la main dans la vie quotidienne.

Le second sentiment dont parle Paulhan aide à comprendre le premier. C'est que les choses "sont de hasard" : "elles sont extraordinaires en ce sens qu'elles auraient pu être tout autres qu'elles ne sont". Première conséquence : il est facile de les trouver étranges parce qu'en cessant de paraître nécessaires,

elles perdent une partie de leur poids. Elles semblent moins contraignantes. D'autre part, puisqu'elle ne doit pas être prise pour autre chose que ce qu'elle est : une possibilité parmi d'autres, nous jouissons à l'égard de la réalité d'une marge de liberté appréciable, qui permet, en tous cas, de ne pas se sentir prisonnier d'un conflit sans issue auquel on se verrait obligé de prendre part. "La vie en général est joyeuse. Si l'on s'arrêtait un instant d'être heureux, on s'arrêterait de vivre. Elle est joyeuse dans les pires moments, elle a un goût de joie comme les roses ont l'odeur de rose".

Les poétiques de Segalen et de Paulhan reposent sur des "sentiments", c'est-à-dire sur des évidences opposées. "Rien ne ressemble à une méprise comme la réalité. (Mais qui s'est trompé ?)" Pour Paulhan, qui écrit cette phrase, la constatation n'a rien de décourageant. Il appartient à chacun de nous d'essayer de corriger cette "méprise". La solution ne consiste pas à chercher l'aventure sous la forme du voyage. On la trouve, en revanche, dans la "déshabitude", état d'esprit qui modifie la façon dont notre œil accommode. Grâce à elle, la conscience que nous avons de notre expérience de vivant se trouve peu à peu débarrassée de ce qui la déformait. "Si nous étions de vrai chargés d'idées illusoire et de croyances fausses, et qui étouffent en nous la vérité ?", lit-on dans *Les Fleurs de Tarbes* ? Notre premier devoir consisterait alors à douter de la légitimité de nos habitudes, de nos jugements, de nos goûts, toutes choses qui semblent définir un moi trop sûr de lui. Quant aux "découvertes" que fait Paulhan, elles ont lieu dans le champ de la vie ordinaire et elles ne font pas l'objet d'une quête.

Pour Segalen, au contraire, le voyage est une stratégie nécessaire pour arracher au Réel des "moments magiques" et résoudre momentanément une insupportable contradiction de l'existence. Est-ce le réel qui a tort ? En divisant la vie en un Réel et un Imaginaire, en affirmant la nature conflictuelle de leurs rapports, en rejetant la banalité de la vie quotidienne, en valorisant l'Imaginaire aux dépens du Réel, Segalen donne aux préférences du moi les apparences d'une nécessité. Paulhan, "terroriste" repent, a-t-il senti chez Segalen quelque chose de romantique ? Il est vrai qu'*Equipée* fait du moi le théâtre où se déroule une lutte mythique entre deux principes antagonistes nommés l'Imaginaire et le Réel (avec majuscules). Sur ce théâtre, le moi joue le rôle de héros (il affronte le Réel) tout en servant en même temps de metteur en scène (il organise le voyage), de narrateur (il tient le journal) et de commentateur (il évalue les gains et les pertes). La multiplicité de ces rôles n'échappe pas au narrateur qui parle de "double jeu", de "voyage subterfuge", et qui, parfois, ne ménage pas son ironie à l'égard de lui-même (p. 513). Mais les romantiques connaissaient bien ces ruses. Et puis, devant le Yang-tsé, ce moi divisé rêve d'une plénitude narcissique : "Le Fleuve possède... cette qualité lyrique par excellence, qui est l'expression volubile de soi, et la superbe ignorance de tout ce qui n'est pas soi" (p. 400). Rêve d'un état où la faille n'a pas encore divisé l'existence ? Sans doute. Mais aussi rêve d'une "expression

volubile de soi" où il est difficile de ne pas voir une évidente manifestation du "désir de devenir "public".

Cela dit, une ambiguïté subsiste : Paulhan a-t-il été "déçu" par l'œuvre de Segalen une fois pour toutes ? Il est permis d'en douter. Gilles Manceron verse au dossier un curieux témoignage : "Jacqueline Paulhan rapporta à l'auteur [Gilles Manceron], en février 1988, que Jean Paulhan lui avait parlé de Segalen de manière élogieuse, mais ajouta... qu'il prêchait souvent à certains interlocuteurs l'opinion contraire à la sienne pour connaître leur pensée hors de tout suivisme". On ne saurait mieux brouiller les pistes !

Christian Garaud
University of Massachusetts at Amherst

Muriel Détrie

L'inscription de la langue et
de l'écriture chinoises dans
l'œuvre de Victor Segalen

L'utilisation du lexique d'une langue étrangère est le propre de l'écriture exotique, de quelque époque qu'elle soit, mais alors que, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière n'hésite pas à mettre dans la bouche de son "mufti" des vocables qui n'ont de turc que l'apparence, deux siècles plus tard les écrivains se montrent plus soucieux d'exactitude : le roman *Kim* (1901) de Kipling est saturé de termes empruntés au vocabulaire des langues indiennes et Segalen dans *Les Immémoriaux* (1907) utilise tellement de mots issus tout droit de la langue maorie que son roman a été jugé en son temps pratiquement illisible et qu'il est aujourd'hui encore souvent considéré comme un "roman ethnographique". A partir de 1908, Segalen a commencé à apprendre le chinois à l'École des Langues orientales et, durant les cinq années qu'a duré son séjour dans l'Empire du Milieu, il n'a cessé d'en approfondir la connaissance auprès d'un vieux lettré chinois et du jeune Maurice Roy, ainsi que par la fréquentation assidue des textes de la Chine classique : il a ainsi atteint un degré de familiarité avec la langue chinoise comparable à celui d'aucun autre écrivain avant lui (ni après lui peut-être...). Aussi ne saurait-on s'étonner de retrouver dans l'ensemble de ses œuvres qui lui ont été inspirées par la Chine tout un lexique chinois particulièrement abondant. Conformément à sa "théorie de l'exotisme", Segalen, plutôt que d'informer sur la Chine, se montre surtout soucieux de produire chez son lecteur la "sensation du Divers". En tant qu'écrivain, il fait son bonheur de la diversité des langues qui autorise toutes les créations verbales et tous les jeux de mots possibles. Mais l'examen des cas où il a exploité les ressources visuelles et sémantiques de l'écriture idéographique chinoise nous conduira à nous demander si par-delà ce bilinguisme assumé ne se cache pas la nostalgie d'une langue une et originelle, source inépuisable d'inspiration pour le poète.

Insertion de mots et de caractères chinois dans un texte français

Les œuvres "chinoises" de Segalen, et les manuscrits plus encore que les œuvres achevées, sont truffées de mots, d'expressions ou de caractères chinois¹. L'introduction dans le discours français de termes chinois se fait selon divers procédés. Celui auquel il est le plus fréquemment recouru consiste à reproduire phonétiquement les termes chinois. A l'époque où écrit Segalen, il existe de nombreux systèmes de transcription du chinois, les plus usités étant le Wade et l'E.F.E.O. qui s'inspire du système de transcription mis au point par Arnold Vissière au début du siècle. Segalen, qui avant son départ pour la Chine a suivi l'enseignement de Vissière à l'École des Langues Orientales, utilise généralement ce dernier mais, il faut bien le dire, sans grande rigueur, un même mot chinois se trouvant parfois transcrit par lui de deux manières différentes à quelques lignes de distance. Segalen est en fait, de ce point de vue-là, largement tributaire de ses sources, à savoir essentiellement les ouvrages de référence des jésuites sinologues tels que le *Dictionnaire classique de la langue chinoise* et les traductions de la plupart des Classiques chinois dûs au Père Couvreur, les *Caractères chinois. Leçons étymologiques* du Père Wieger ainsi que sa traduction des *Textes historiques*. Les termes chinois que l'on trouve transcrits phonétiquement dans l'œuvre segalienne désignent pour la plupart des réalités spécifiquement chinoises pour lesquelles il n'existe pas d'équivalents en français. Aussi le plus grand nombre est-il représenté par les noms propres, patronymes et toponymes. Un certain nombre de noms propres chinois sont cependant devenus familiers du public français, soit sous leur forme latinisée vulgarisée par les jésuites (ainsi les noms de Confucius et Mencius), soit sous une forme phonétique francisée (ainsi les noms des villes de Pékin, Nankin et Canton). D'autres noms propres, des toponymes, sont connus par leur traduction française (ex. le Fleuve Jaune, traduction du chinois Huang He) ou par une dénomination inventée par les Occidentaux (comme le Fleuve Bleu pour le Yangzijiang). Lorsqu'il existe ainsi des formes francisées, on s'aperçoit que Segalen généralement les évite et préfère employer une transcription plus conforme à la prononciation chinoise standard (ainsi K'ong-tseu et Meng-tseu plutôt que Confucius et Mencius, Fô plutôt que Bouddha, Pei-king plutôt que Pékin, Jeu-Pen plutôt que Japon), ou une transcription plutôt que la traduction habituelle (par ex. le Houang-Ho plutôt que le Fleuve Jaune : voir par ex. le texte intitulé "Vers le Houang-Ho", B.T., p. 76). Ces choix visent à restituer leur étrangeté aux mots chinois déjà entrés dans le vocabulaire français ou en passe de se lexicaliser.

Outre les noms propres, un certain nombre de noms communs sont aussi transcrits phonétiquement, soit que la langue française ne possède pas de termes équivalents (ainsi pour le "li", unité de mesure chinoise, ou le "yamen", siège de l'autorité provinciale), soit que, là encore, Segalen préfère le mot chi-

nois à son adaptation française ou au mot français donné généralement comme équivalent : ainsi préfère-t-il parler de "hou t'ong" (ou "houtong") plutôt que de ruelle car les hutong sont des "venelles particulièrement pékinoises" (R.L., p. 179) ; il transcrit "Rrrrrhao" le mot hao (= bon, bien) que les Chinois utilisent pour applaudir, là où un auteur moins soucieux de dépaysement eût tout simplement employé le terme "bravo" (R.L., p. 188). Le commentaire lexicographique qui suit l'emploi du terme chinois "sao", dans *Equipée*, prouve cependant que ce n'est pas seulement pour la couleur locale mais aussi et surtout par souci d'exactitude, de conformité aux réalités chinoises que Segalen préfère le procédé de la transcription à celui de la traduction :

Le "sao", son nom l'indique, balaie le fleuve, et c'est un admirable instrument. La traduction "godille" est fautive, puisque le "sao" n'aide pas à la propulsion, mais gouverne. Le mot gouvernail ou "aviron de queue", est insuffisant, car il est plus fort, plus équilibré, par le caillou ficelé près du manche, plus long, plus énergique, plus sensible enfin que cet instrument. (E., p. 45)

Ceci dit, si Segalen préfère souvent le mot exact chinois, donné sous forme phonétique, plutôt qu'un équivalent français approximatif et réducteur, il ne s'interdit pas le recours au procédé de la traduction, surtout pour les mots bisyllabiques et les expressions à plus de deux caractères. Mais il privilégie alors la traduction littérale, même lorsque le français dispose d'un terme unique et plus courant pour désigner la même réalité. Là encore, les toponymes fournissent le plus grand nombre d'exemples : ainsi Segalen préfère-t-il parler du "Grand Fleuve", traduction du chinois Changjiang, plutôt que du "Fleuve Bleu", ou encore de "la Montagne de la Contemplation", traduction de Jingshan, plutôt que de la "Montagne du Charbon" qui "n'est pas le vrai nom", bien que tous les Européens l'emploient (R.L., pp. 31-32). Citons encore "Paix Occidentale" pour Xi'an (F.C., p. 99), "Mont-Fleuri" pour Huashan (F.C., p. 152), "Sépultures de l'Ouest" pour Xiling et les "Treize-Sépultures" pour Shisanling (I., p. 53), "la longue Muraille" (S., p. 207), traduction exacte de Changcheng, au lieu de la trop galvaudée "grande muraille", etc. Il peut s'agir aussi d'appellations, de titres officiels, tels que le "Fils du Ciel" (Tianzi), l'"Unique" (Yiren) (F.C., p. 54, E., p. 86) ou le "Maître des Dix-Mille Ages" (Wansuiye) (R.L., p. 37) pour désigner l'empereur ; les "Fils de Han" (Hanzi) (F.C., p. 62, R.L., p. 20) ou les "Cent-Familles" (baixing) (R.L., p. 64, p. 101) pour désigner le peuple chinois ; ou encore "les nains" (ai), appellation injurieuse donnée par les Chinois aux Japonais dont le pays est dit "de fondement solaire", traduction du chinois Riben (P., p. 116, F.C., p. 59). Il peut s'agir encore d'objets, de coutumes ou d'institutions typiques de la société et de la culture chinoises tels que le "Siège de l'âme" (shenwei), qui désigne la tablette sur laquelle est inscrit le nom du défunt (I., pp. 53 sq.) et le "Chemin de l'âme" (shendao), nom donné à l'allée qui mène au tombeau (S., p. 215) ; "des caractères se faisant vis-à-vis" (duizi), c'est-à-dire des sentences parallèles (R.L., p. 163) ; les "Quatre objets précieux de l'Étude" (wenfang sibao) (F.C.,

¹ Par manque de place, nous nous limiterons ici à l'étude des emprunts lexicaux mais il va de soi que l'influence de la syntaxe et des figures de rhétorique chinoises mériterait aussi d'être prise en considération.

p.140), c'est-à-dire le pinceau, le papier, la pierre à encre et le bâton d'encre qui sont les instruments du lettré. Signalons enfin, pour clore cette liste qui est loin d'être exhaustive, l'utilisation presque systématique qui est faite dans *Le Fils du Ciel* des termes "lune" (yue) et "soleil" (ri), correspondant aux mots français "mois" et "jour", ainsi que l'utilisation des noms de règne ou "marque(s) d'année" (nianhao) (I., p. 54) tels que "Période Kouang-Siu (F. C.)" et "notre ère Siuan-T'ong" (P., p. 212) pour dater les événements².

Nombre de métaphores chinoises, qui ne sont d'ailleurs souvent plus perçues comme telles en chinois, sont traduites aussi littéralement : par ex. nei, qui a le sens de "dedans", "intérieur" et qui désigne aussi les appartements des femmes et, par métonymie, les femmes elles-mêmes, est traduit dans *Le Fils du Ciel* par "le Dedans" et sert à désigner tantôt les appartements de l'impératrice-douairière, tantôt l'impératrice elle-même. Toujours sur le modèle de la langue chinoise, Segalen évoque à diverses reprises les "Neuf Fontaines" (jiu quan) pour éviter d'employer le mot "mort" qui est tabou en Chine (F.C., pp. 92, 145, 161). De même le prédicat de la phrase "l'Empereur [...] est tombé comme une montagne" (F.C., p. 162) est un syntagme chargé de traduire le mot beng qui signifie "s'écrouler", en parlant d'une montagne, mais qui, par métaphore, s'emploie aussi pour dire que l'empereur est mort.

L'emploi de la majuscule à l'initiale et, parfois aussi, du trait d'union, signale ces expressions comme des emprunts au chinois et permet d'éviter, de la part du lecteur, toute assimilation abusive des réalités chinoises ainsi désignées avec des réalités qui lui sont familières. Ces mots, bien qu'appartenant au lexique de la langue française, prennent ainsi l'aspect de créations verbales, d'entités nouvelles, et leur sens propre disparaît au profit du sens nouveau qui naît de leur combinaison. C'est ainsi que "Fils du Ciel", expression qui, prise au sens propre, n'évoque sans doute pas grand-chose à un locuteur français³, acquiert dans l'univers du poète une signification particulière dont aucun des mots français plus ou moins équivalents tels que "souverain" et "empereur" ne parviendrait à rendre toute la richesse. Parfois aussi, pour évoquer une réalité typiquement chinoise pour laquelle le français n'a pas de terme équivalent, plutôt que de traduire littéralement une expression chinoise figée, Segalen préfère recourir à une périphrase descriptive : par exemple "le triple Prosterne-ment triple" (F.C., p. 32) ne traduit pas mais développe, explique le sens de l'expression chinoise ketou (litt. "frapper la tête") qui désigne le type de salutation, faite de trois séries de trois prosternations, qu'on se doit d'adresser à l'empereur.

Enfin, il est une dernière manifestation, la plus frappante sans doute, de l'hybridation de la langue française par la langue chinoise, c'est la présence, dans toutes les œuvres "chinoises" de Segalen, de caractères reproduits tels quels. C'est dans *Stèles* qu'ils sont les plus nombreux puisqu'ils apparaissent à chaque page sous la forme d'épigraphes. Mais on en trouve aussi sous la forme de titres, d'intertitres et de sceaux, dans *Peintures* comme dans *Stèles*. Dans les autres œuvres de Segalen, non publiées de son vivant, ils sont toujours visibles sur la page de couverture des manuscrits et, parfois aussi, dans le texte même, ou dans les marges - leur nombre allant cependant en diminuant d'une version à l'autre - ainsi qu'en page initiale ou en page finale sous la forme de sceaux. Les caractères chinois, bien que non tracés, affleurent également dans le discours français lorsque celui-ci se fait description détaillée de leur figure, comme dans cet extrait du *Combat pour le Sol* où la comparaison décompose les éléments simples constitutifs du caractère désignant le feu (huo 火) : "... Le feu viendra ! Comme un homme avec deux yeux, deux jambes d'hommes et deux yeux... comme vous dites en écrivant !" (p. 62), ou comme dans ce passage du "Siège de l'âme" où est commenté l'idéogramme, prononcé ming 明 qui signifie "brillant" ou "lumière" et qui a donné son nom à l'une des plus fameuses dynasties chinoises : "(...) au nom des Ta-Ming [m. à m. "les Grands Ming"], les Brillants, dont le titre de règne unit, dans ce blason que fait tout caractère, le "soleil à la lune" afin de composer toute la lumière". (I., pp. 54-55) Il se peut aussi que le texte fasse allusion à la graphie particulière d'un mot qui n'est cependant donné que sous forme phonétique, comme dans cette comparaison : "des sentiers courbés comme la lettre "lômng" [sic]" (F. C., p. 108) qui fait référence au tracé sinueux du caractère⁴ long 龍, composé de seize traits ; ou bien encore qu'un caractère soit décrit sans être représenté ni même transcrit phonétiquement : par exemple dans *Peintures*, "Lumière éclairant le néant" est une périphrase explicitant la signification d'un caractère que la "Douairière Impératrice Wou, de T'ang" a forgé pour elle-même et dont Segalen dit dans une parenthèse qu'il est un "symbole inédit comme le caractère "Soleil et Lune assemblés sur du vide" qui le représente ici" (pp. 191-192) : le caractère en question, qui se prononce zhao 照, se compose de trois idéogrammes simples représentant respectivement le soleil, la lune et le vide. Enfin, un caractère peut être décrit de manière tout à fait allusive et même cachée, comme le pictogramme du mot "eau", shui 水, dont la graphie ancienne (𠂔), faite de trois courants d'eau figurés verticalement, peut se reconnaître dans l'étonnant sujet de la phrase "toutes les rivières verticales vont chuter comme des cataractes" (F.C., p. 54) ; ou comme l'idéogramme, prononcé wang 王, qui désigne le souverain, que seul le lecteur sinisant peut identifier dans cette phrase de *Peintures* relative à l'empereur : "Il est l'Unique sous le Ciel qu'il joint de la tête aux pieds à la Terre" (p. 128) : en effet, cet idéogramme se compose de trois traits horizontaux superposés - le trait supérieur représentant le ciel, le trait inférieur la terre - reliés par un trait vertical symbolisant la fonction médiatrice du roi.

⁴ Le mot "lettre" qu'emploie improprement Segalen est conforme à l'usage des jésuites. Par ex. Couvreur, à la fin de son *Dictionnaire de la langue classique chinoise*, donne un "tableau des lettres difficiles à trouver".

² Remarquons par ailleurs que les dates sont données selon l'ordre chinois qui est inverse du français, à savoir : année, mois, jour.

³ Ou plutôt, cette expression risque de prêter à contre-sens étant donné que les termes "Céleste" ou "Célestial" - que Segalen évite soigneusement - sont employés à tort et à travers par les écrivains de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle pour parler de n'importe quel Chinois.

Illusion d'un texte écrit en chinois où seraient insérés des mots français

Mots transcrits phonétiquement, expressions traduites littéralement, caractères reproduits tels quels ou décrits dans leur graphie, tous ces emprunts à la langue et à l'écriture chinoises envahissent le texte français au point de donner peu à peu au lecteur l'impression qu'il lit, non point tant un texte traduit du chinois⁵ - il faudrait admettre alors que ce serait un texte fort mal traduit puisque truffé de barbarismes et de mots étrangers - qu'un texte écrit en chinois dans lequel les termes français feraient figure de termes étrangers ! Pour opérer ce changement de perspective et parfaire cette illusion, Segalen a recouru à divers procédés. Tout d'abord, il y a le discours même tenu par le narrateur qui tend à imposer la fiction d'un texte écrit en chinois, soit que ce narrateur lui-même se présente comme chinois - ainsi l'annaliste du *Fils du Ciel* qui par exemple, à propos d'un poème écrit par l'empereur, que nous venons de lire en français et en prose, parle de "ce poème de huit vers" (p. 54) -, soit que, sa nationalité étant indéterminée, il affecte cependant d'adopter un point de vue chinois - ainsi le bonimenteur de *Peintures* -, soit encore que, bien que français, il prétende converser en chinois avec ses interlocuteurs - ainsi le narrateur de *René Leys* qui affirme, au début de la relation de ses rapports avec le mystérieux René Leys si doué pour les langues : "Il est convenu que pour mieux nous entendre nous ne parlerons que Chinois" (p. 18) et qui ensuite, ici et là, rappelle d'une remarque incidente cette convention que le texte des conversations, naturellement transcrit en français, risquerait de faire oublier (voir par exemple p. 138 : "Mais sa réponse emprunte tout naturellement l'expression Pékinoise : - Oh ! pas encore ouvert.")

De même que dans le discours français s'immisciaient des mots chinois transcrits phonétiquement, de même dans le discours prétendument chinois s'introduisent des mots étrangers transcrits tels quels. Ce sont naturellement des mots désignant des réalités typiquement occidentales pour lesquelles le chinois n'avait pas d'équivalent, tels que "pneus" (P., p. 214), "perspective" (P., p. 10), "point de vue" (P., p. 47), "Economie Politique" (R.L., p. 19), "Secrétaire" (R.L., p. 21), "panorama" (I., p. 58). Pour les distinguer comme des mots étrangers, Segalen a été obligé d'employer des guillemets (par ex. : "J'ignore en chinois comment s'énonce "secrétaire"...", (R.L., p. 21) ; mais lorsque, craignant les oreilles indiscrètes lors d'une représentation théâtrale, le narrateur et René Leys choisissent de parler "en français furtif", le même mot "secrétaire" est employé sans guillemets : "Tenez : voilà mon secrétaire au

Bureau Central de la P.S.", (p. 109) ; ou bien des locutions introduisant ces mots comme des citations et les mettant donc à distance : "Quelques mauvais esprits, quelques écoliers des doctrines Européennes préparent, disent-ils, une "révolution"." (P., p. 214); "Maître Wang ne comprend pas mon essai timide de traduction du mot "imprévu"." (R.L., p. 84) ; "Ils sont partis sans avoir rien soupçonné ; sans même un coup d'œil pour... [le contexte nous permet de comprendre qu'il s'agit du "siège de l'âme"] Tant mieux ! Ils l'auraient traitée d'"étiquette"." (I., pp. 58-59) Quant aux noms propres occidentaux, ils sont eux aussi mis entre guillemets, et éventuellement accompagnés de leur équivalent chinois comme dans cet exemple : "Ce sont les envoyés d'un roitelet, Ngan-tong, ou, comme ils prononcent avec emphase : "Marcus Aurelius Antoninus". " (P., p. 98), ou bien ils sont transcrits selon une orthographe curieuse censée correspondre à la prononciation chinoise : par exemple, "Sa-Than" pour Satan (S., p. 61).

Par ailleurs, la fiction d'un texte écrit en chinois amène Segalen à inventer des néologismes par combinaison de mots pour désigner des réalités typiquement occidentales inconnues à la Chine, ce qui est un procédé couramment utilisé en chinois. La langue chinoise en effet n'a guère inventé de nouveaux signes pour traduire des idées nouvelles, mais elle a généralement construit des mots en associant deux ou trois caractères anciens choisis pour leur valeur sémantique (par exemple qiche, mot à mot "voiture à vapeur", a été inventé pour traduire notre "automobile", dianying, "ombres électriques", pour traduire "cinéma", etc.) Mais lorsque Segalen utilise ce mode de création linguistique, d'une part il doit feindre d'ignorer le mot français que son pseudo-chinois est censé traduire, d'autre part il est obligé, le français étant une langue moins concise que le chinois, de forger des expressions qui sont parfois d'assez longues périphrases descriptives. C'est ainsi qu'il parle du "Royaume de Fa" (Faguo) (B.T., p. 66) ou du "royaume des Francs" (F.C., p. 135) plutôt que de la France ; "ces instruments (...) par où l'on peut voir de très loin" (le chinois dit, lui, wangyuanjing, littéralement "lunette pour voir de loin") désigne des lunettes d'approche ou jumelles (F.C., p. 135) ; quant à l'expression "graisse jaune" ("Ils battent et conservent le lait afin d'en tirer une graisse jaune", P., p. 105), elle est censée traduire notre mot "beurre" sur le modèle du chinois huangyou. La périphrase "la vache occidentale cuirassée au nez cornu" par laquelle Segalen désigne le rhinocéros dans *Peintures* (p. 167) relève du même procédé descriptif même si elle n'est pas, en fait, traduite du chinois (à moins que "vache occidentale" ne soit une traduction, mais fautive alors, du chinois xiniu, mot à mot "la vache xi", qui désigne le rhinocéros et qui est homophone de xiniu = "la vache occidentale"), tout comme "d'autres étoffes sèches, - on dirait minérales, - que le feu lave sans enflammer" (P., p. 99), autre périphrase qui sert à désigner l'amiante que le chinois appelle de manière plus économique shimian, c'est-à-dire "le coton/la toile de pierre/minéral(e)". Un dernier procédé consiste à éviter volontairement l'emploi d'un mot français pour lui préférer un équivalent chinois approximatif. Par exemple l'annaliste du *Fils du Ciel* écrit que les envoyés des puissances occidentales "affirmèrent qu'en

⁵ Selon Yvonne Hsieh, "If one simply came upon *Le Fils du Ciel* without any previous knowledge of its author, one could easily mistake it for a French translation of a Chinese work." (*Victor Segalen's Literary Encounter with China*, p. 217). Voir aussi Anne-Marie Grand : "Le récit s'offre avec toutes les apparences de la traduction." (*Segalen. Le moi et l'expérience du vide*, p. 193). Il n'est pas sûr cependant que Segalen ait véritablement voulu produire cet effet, même s'il ne lui déplaisait pas de laisser planer un certain doute comme il le confiait à Henry Manceron à propos de *Stèles* : "J'avais pensé à présenter ces proses comme des traductions, ainsi que tu le suggères. Pierre Louÿs et Mérimée ; oui. - A quoi bon recommencer ? Et j'aime mieux l'équivoque : le lecteur se la posera par lui-même." (cité in *Essai*, p. 62)

leur pays on ne se prosternait que devant leur "Génie du Ciel". (F.C., p. 32) : l'expression "Génie du Ciel" n'est pas ici celle que les Occidentaux sont censés avoir employée (on aurait eu alors le mot "Dieu") mais celle que l'annaliste a trouvée comme la plus apte à traduire ce mot "Dieu" qui n'a point d'équivalent exact dans sa langue.

De même que, on l'a vu, il préfère employer le terme chinois exact plutôt qu'un équivalent français approximatif, de même lorsqu'il feint de tenir un discours chinois, Segalen utilise peu de termes chinois (ou traduits littéralement du chinois) pour désigner des réalités typiquement occidentales car cela reviendrait à assimiler les éléments de la tradition occidentale à ceux de la tradition chinoise, et donc à indigéniser l'étranger et à gommer les différences. Or, qu'il parle en tant qu'Occidental considérant la réalité chinoise ou qu'il adopte le point de vue d'un Chinois considérant la réalité occidentale, dans tous les cas Segalen se montre soucieux de préserver l'étrangeté de l'autre. Conscient des pouvoirs d'appropriation de la langue, c'est-à-dire du fait que nommer une chose étrangère par un mot de sa langue, c'est en quelque sorte assurer sa main mise sur cette chose, la faire sienne, l'intégrer à son monde, il a voulu, par le recours à la langue de l'autre, laisser à celui-ci son étrangeté, et donc aussi son autonomie et sa liberté. On est loin de l'utilisation que font les écrivains exotiques du vocabulaire indigène des contrées qu'ils évoquent. Pour en rester au domaine chinois, prenons par exemple *Les Derniers jours de Pékin* de Pierre Loti : les termes empruntés au vocabulaire chinois y sont relativement rares. La plupart d'entre eux sont des noms propres, surtout des toponymes, mais on constate que Loti privilégie les appellations couramment employées par les Européens plutôt que les noms chinois (p. ex. "le Lac des Lotus" pour Beihai que Segalen, lui, traduit en "Lac du Nord"). Les rares noms communs que nous pouvons rencontrer sont suivis de leur traduction française (par ex. p. 146 : "J'ai pour guide un mafou que l'on m'a prêté (en français : un piqueur)."), comme si l'équivalence entre le terme français et le terme chinois allait de soi et que le mot chinois n'avait d'autre raison d'être que de faire couleur locale. Ceci dit, la réalité pékinoise est dans l'ensemble évoquée par Loti non avec un vocabulaire chinois spécifique, mais bien plutôt avec tout un lexique connotant de manière plus générale l'Orient. Ainsi la démesure et la splendeur de Pékin sont-elles comparées à celles de Thèbes et de Babylone ; Sardanapale, Aladin et les Mille et une nuits sont fréquemment convoqués ; pyramides, obélisques, arcs de triomphe, kiosques, donjons et léviathans de pierre composent une architecture fantaisiste et hétéroclite, qui appartient plus à un Orient imaginaire qu'à la capitale chinoise. Les romans de Loti tentent ainsi, en maintenant le lecteur dans le cadre d'un exotisme conventionnel, de répondre à son attente, tandis que Segalen n'a de cesse, dans ses œuvres, de décevoir cette attente et de surprendre, d'intriguer.

Il importe aussi de distinguer l'utilisation que fait Segalen de la langue et de l'écriture chinoises de celle qu'il a faite précédemment de la langue maorie et,

plus généralement, de celle que font les ethnographes, depuis Malinowski, des langues indigènes : pour ceux-ci en effet, le recours aux termes vernaculaires est justifié par le souci de décrire la civilisation qu'ils étudient de la manière la plus précise, la plus exacte possible, et de l'intérieur, par référence à son propre système. Ce souci n'est certainement pas étranger à Segalen, mais il n'est pas essentiel : si l'écrivain s'est tourné vers la Chine, comme il l'a reconnu lui-même, c'est parce que, étant "la plus antipodique des matières"⁶, elle était aussi la plus à même de lui faire sentir et goûter la "sensation du Divers", ce Divers qu'il s'est donné pour tâche, tout au long de sa vie, de faire partager. Aussi ses œuvres, à la différence des ouvrages de type ethnographique, ne nécessitent-elles pas un lexique pour être comprises. Tous les mots, les expressions, les caractères que Segalen emprunte à la langue et à l'écriture chinoises, sont utilisés de telle sorte qu'ils soient, sinon toujours parfaitement, du moins à peu près compris par le lecteur ou de telle sorte qu'ils produisent sur lui un certain effet à l'intérieur même du système complet et auto-suffisant que constitue l'œuvre. Dans la plupart des cas, c'est le contexte qui rend intelligibles les vocables transcrits ou traduits du chinois, et la récurrence du même vocable dans des contextes différents permet peu à peu de mieux cerner le référent en question. Segalen a parfois aussi accompagné les termes transcrits phonétiquement d'une traduction, mais celle-ci, étant le plus souvent littérale, ne fait que renforcer l'effet d'étrangeté comme dans cet exemple : "le Royaume de Jeu-pen, c'est-à-dire de l'Origine solaire" (F. C., p. 47) où il n'est pas sûr que le lecteur reconnaitra immédiatement le Japon. Lorsque le mot chinois ne saurait être traduit, il est suivi d'un syntagme explicatif (ex. "Quatre Jou-yi de jade vert, portant le bonheur", F. C., p. 187) à moins que ce ne soit le terme chinois transcrit qui ne vienne nuancer l'expression française, comme pour rappeler qu'il n'y a pas d'équivalence exacte entre les deux systèmes linguistiques (ex. "Il a longtemps professé le Mandarin du Nord, le "Kouanhoua" [m. à m. "langage des fonctionnaires"], dans une école de policiers au service du palais." R.L., p. 20). D'autres fois, c'est l'intertextualité qui permet de comprendre les termes chinois : par exemple la métonymie chinoise gong, traduite par "le Palais" dans *Le Fils du Ciel*, qui sert à désigner l'impératrice (avec ses composés zhonggong, "palais du milieu", donggong, "palais de l'est" et xigong, "palais de l'ouest"), outre qu'elle peut fort bien se comprendre par le contexte, est éclairée par cette "leçon de chinois" donnée par Maître Wang au narrateur de *René Leys* : "Ensuite, il y a l'Impératrice, dont la désignation littéraire est "Palais du Milieu". Quand il existe à la fois deux impératrices de rang égal, l'une s'appelle "Palais de l'Est", et l'autre "Palais de l'Ouest" (R.L., p. 37). Ceci dit, si, l'intertextualité aidant, rares au total sont les termes qui risquent de rester à jamais énigmatiques à un lecteur non sinisant, l'œuvre de Segalen nous

⁶ Rappelons ici cet extrait, si souvent cité, de la lettre à Jules de Gaultier en date du 20 mai 1908 : "Je me suis donc mis à l'étude du chinois. Tout compte fait, j'attends beaucoup de cette étude, en apparence ingrate, car elle me sauve d'un danger : en France, et mes projets actuels menés à bout, quoi faire ensuite, sinon de la "littérature". [...] En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré."

⁷ Le terme "ruji" désigne un objet décoratif, en forme de S et généralement en jade, qui sert de porte-bonheur.

renseigne peu sur la civilisation chinoise : pour quelques vocables comme li et sao qui, dans *Equipée*, font l'objet de développements de type didactique, combien d'autres restent entourés d'une aura de mystère malgré le court syntagme explicatif qui les accompagne parfois⁸ ! Tous fonctionnent, en définitive, comme ces toponymes dont la transcription savante nous garantit qu'ils correspondent à des lieux précis, repérables sur une carte, mais des lieux que nous ne visiterons sans doute jamais et qui nous resteront éternellement inconnus. C'est grâce à la magie du nom étranger, Pei-king, et non Pékin, que la ville interdite dont Loti a dit : "Pékin est fini, son prestige tombé, son mystère percé à jour" (*Les Derniers jours de Pékin*, p. 276) retrouve tout son mystère dans le roman *René Leys*. Ainsi, à la différence des ethnographes dont le discours est référentiel et se veut informatif, ce n'est pas un savoir sur la Chine que cherche à transmettre Segalen, il n'a d'autre ambition que de dire son caractère autre et la fascination que suscite son irréductible étrangeté : non point sa quiddité, mais son altérité, laquelle ne se peut mieux dire en définitive qu'à travers sa langue propre, le chinois.

Une écriture ludique

Cependant, comme l'a fait remarquer Segalen lui-même dans une lettre à Ythurbide datée du 1^{er} avril 1913 et donc contemporaine de la plupart de ses œuvres chinoises, "Il ne s'agit point ici de parler chinois en français, ni même en chinois tout court." (citée in C.S., p. 162) En effet, "parler chinois en français" ou "en chinois tout court", reviendrait à troquer une langue contre une autre et à installer de nouveau bientôt le lecteur dans la sécurité trompeuse d'une langue unique, capable d'embrasser toute la diversité du monde. A la diversité des pays, des peuples et des cultures correspond la diversité des langues, et si l'on veut préserver celle-là, il importe de sauvegarder celle-ci. Aussi Segalen ne prend-il pas le parti d'adopter la langue chinoise, mais en saturant son texte français de mots chinois tout en feignant de parler un chinois parasité par des mots français, il instaure en fait un "double jeu balancé" entre le Divers représenté par la Chine qui peu à peu se fait familière et "le Terroir qui [dès lors] devient tout à coup et puissamment Divers" (Essai, pp. 57-8). La saveur d'exotisme naît de ce va-et-vient et de ce contraste entre les deux langues, et c'est pourquoi Segalen affectionne tout particulièrement les jeux de mots où elles se croisent et s'entrechoquent, faisant jaillir des sens nouveaux, des traits d'esprit ou des étincelles poétiques.

On distingue généralement entre les jeux de mots qui sont fondés sur la sonorité des mots, et ceux qui s'établissent au niveau des signifiés. Chez Segalen, il se rencontre deux types de la première catégorie, selon que l'homophonie à la

base du jeu verbal concerne deux mots de la même langue ou deux mots appartenant à deux langues différentes. A vrai dire, ce dernier type est difficile à réaliser, la phonétique du français et celle du chinois étant trop différentes pour favoriser le calembour. On en trouve, semble-t-il, un seul exemple dans toute l'œuvre segalienne : il s'agit de ce passage de *René Leys* où l'ennuieux Jarignoux annonce au narrateur qu'il vient de recevoir "la décoration de cinquième classe du Double Dragon" : "J'attends moi-même, avec une patience de Dragon, qu'il s'en aille. Il s'en va. C'est long ! (Long = Dragon. Jeu de mots intraduisible en chinois.)" (R.L., p. 92) Comme le souligne la parenthèse qui donne la clef du calembour au lecteur ignorant le chinois, le jeu de mots résiste à la traduction, mais le plaisir qu'il procure ne tient-il pas justement à cette conscience qu'a son auteur, - mais que n'a pas Jarignoux qui a troqué sa nationalité française contre la nationalité chinoise et dont la carte est "à double face" - de la singularité des langues et de leur résistance à s'échanger l'une pour l'autre ?

Il en va de même pour les jeux de mots, plus nombreux ceux-là, qui sont fondés sur l'homophonie de deux vocables appartenant à la même langue : lorsque cette langue est le chinois, le jeu de mots, étant fait en français, n'est pas perceptible, sinon pour celui qui, connaissant le chinois, est capable de savourer la rencontre des vocables chinois par-delà le discours français. A vrai dire, Segalen partage parfois son plaisir avec le lecteur non sinisant en lui fournissant la clé du jeu de mots, comme dans cet autre passage de *René Leys* qui met en jeu l'homophonie des deux mots chinois huang 皇 = impérial et huang 黄 = jaune : "Puis, enfermée dans la Ville Tartare, la Ville Impériale, qu'un mauvais jeu de mots, celui-là intraduisible en français, sur le caractère "Houang", laisse appeler souvent la "Ville Jaune".⁹" (R.L., p. 107) De même dans cet extrait du *Fils du Ciel*, bien que les termes chinois (fengshan = "sacrifier aux esprits de la montagne" selon la traduction du *Dictionnaire* de Couvreur, et fengshan = vent-montagne) ne soient pas donnés, le jeu de mots est souligné par le texte : "Soudain, restée seule, elle a repris le décret inutile, et le déchirant à pleines mains l'a jeté vers le Midi à la face du mont, en éclatant de rire et disant : "La cérémonie du Vent et de la Montagne¹⁰... Eh bien ! que le Vent l'emporte à la Montagne". Ces paroles étant permises de par la similitude des sons". (F.C., p. 111) En revanche, dans cet autre extrait du même roman, si le lecteur non sinisant comprend, par

⁹ La "Ville Jaune" signifie bien évidemment, pour les contemporains de Segalen, "la ville des Jaunes". Loti emploie souvent l'expression de même qu'il parle souvent de "la race jaune", des "faces jaunes", du "vent jaune", etc. Segalen joue encore sur la même homophonie dans cet extrait du *Fils du Ciel* : "[...] comme aux premiers âges, et dans ce règne éclatant du Premier Jaune" (p. 47), mais la substitution de "Jaune" au mot "Empereur" que nous attendrions plutôt est parfaitement légitime ici puisque le "Premier Empereur" dont il est question, le premier des cinq souverains (wuhuang) mythiques de la Chine, a justement pour nom "le Souverain Jaune" (Huangdi).

¹⁰ En fait, l'expression fengshan qui désigne l'un des grands sacrifices que seul l'empereur est autorisé à faire, en certaines circonstances exceptionnelles, sur le mont Taishan, (sacrifice auquel Segalen a par ailleurs fait allusion dans "Portrait ancestral" en parlant de "l'investiture de la montagne", p. 193) se compose du mot feng qui signifie "élever un tertre" et du mot shan qui désigne la montagne. Dans l'expression "la cérémonie du Vent et de la Montagne" qu'emploie Segalen, le mot "Vent" est donc de trop, mais Segalen s'est certainement permis cette surtraduction (feng est en quelque sorte traduit deux fois, par "cérémonie" et par "vent") pour mieux rendre sensible en français le jeu de mots chinois.

⁸ Les commentaires qu'a suscités le vocable "fei" (E., p. 102) prouvent d'ailleurs que l'élucidation n'est jamais certaine ni définitive : en effet, Eliane Formentelli y a reconnu le caractère 非 qui est la marque de la négation ("La Marche du cavalier", p. 63) tandis qu'Yvonne Hsieh l'a identifié, avec plus de raison semble-t-il, comme le caractère 廢 qui signifie "abandonné, aboli" ("A Frenchman's Chinese Dream. The Long-lost Village in Victor Segalen's *Equipée*", pp. 82-83).

référence au décret donné deux pages plus haut, que "le général" en question est Yuan Che-k'ai, le texte ne lui dit pas que le geste de Maître K'ang est permis par l'homophonie entre le mot yuan = cercle et le nom du général (qui ne s'écrivent cependant pas avec le même caractère) :

Maître K'ang :

- On peut compter sur le...

Il dessine un cercle dans l'air.

L'Empereur dit :

- Ne l'ai-je point fait général de toutes les armées ? (F.C., p. 79)

En fait, un autre sens peut se cacher derrière la phrase laissée en suspens et le geste de Maître K'ang : le Ciel, ainsi que le souligne une note en fin de manuscrit : "Un cercle ? mais cela ne peut désigner que le Ciel ! dont le symbole est précisément la circonférence". (F.C., p. 174) *Le Fils du Ciel* nous étant parvenu à l'état de manuscrit, on peut penser que son auteur aurait explicité ce langage elliptique s'il avait eu le temps de conduire son œuvre jusqu'à l'impression¹¹. Mais dans le roman *René Leys*, qui est plus achevé, on trouve aussi un jeu de mots non expliqué, ce qui semble indiquer que Segalen réservait au lecteur sinisant le plaisir de savourer des jeux verbaux inaccessibles au lecteur ordinaire : "- Depuis, j'ai fait mes conditions. J'entre pour beaucoup moins. J'ai passé un "t'ong-t'ong" avec un prince qui a grand désir d'entrer la nuit au palais. Nous payons pour "l'ensemble"." (R.L., p. 166) Si n'importe quel lecteur peut deviner ici que le "t'ong-t'ong" en question est un accord (tongtong 通同), en revanche il faut connaître le chinois pour savoir que cette expression est homophone d'une autre qui signifie le tout, l'ensemble¹² (通通). Il faut reconnaître que le jeu de mots, ici, est assez gratuit et ne manifeste que le plaisir que prend Segalen à jongler avec les mots. Plus subtil en revanche, et d'une signification plus profonde, est le jeu de mots, délicat à saisir mais certainement voulu par Segalen, qui sous-tend le passage suivant du même roman : "Il [= René Leys] remplira une fonction anodine, ... il sera mon secrétaire... ou, plus commodément, mon ami. C'est fort bien. J'ignore en chinois comment s'énonce "secrétaire", et j'use depuis longtemps, à tort et à travers, de l'épithète avantageuse d'"ami"." (R.L., p. 21) Sans le savoir, puisqu'il prétend ignorer comment se dit "secrétaire" en chinois, le narrateur, en hésitant entre les deux appellations "secrétaire" et "ami", exprime déjà ce qui constitue l'essence même de la personnalité de René Leys, à savoir le mystère-

re, le goût du secret. En effet, "secrétaire" se dit mishu, mot-à-mot "secret-document", et "ami" peut se dire miyou, littéralement "secret-ami" (comprendons : ami intime)¹³, ou encore, métaphoriquement, ainsi que nous le révèle la Stèle "A celui-là"¹⁴, miyuan, c'est-à-dire "jardin secret" ou "jardin mystérieux" ; or cette dernière expression, qui a en commun avec les deux autres le vocable mi = "secret"¹⁵, se révèle vers la fin du roman être précisément le "surnom chinois" du jeune homme ! (R.L., p. 215) L'homophonie partielle des diverses appellations chinoises de René Leys traduit ainsi de manière subtile, pour le lecteur sinisant, l'unité, la raison d'être de ce personnage mystérieux aux multiples facettes.

Tous ces jeux de mots tirent leur saveur du fait qu'ils sont exprimés en français alors qu'ils portent sur des vocables chinois. Le cas inverse devrait être représenté par des jeux fondés sur une homophonie entre deux mots français, mais exprimés en chinois, ce qui ne se peut rencontrer puisque, on l'a vu, l'impression que veut donner Segalen d'un texte qui serait écrit en chinois n'est qu'une habile fiction. On trouve cependant un exemple de calembour dans lequel l'homophonie des vocables français se double, par le plus pur effet du hasard, d'une homographie partielle des caractères chinois correspondants. Il s'agit, dans *Le Combat pour le Sol*, du jeu sur les mots "mère" et "mer" : l'Impératrice, conformément à l'usage chinois, est appelée "la Mère de l'Empire" (p. 42) et elle dit elle-même agir "comme une Mère" (p. 43), mais à la page suivante elle est appelée ironiquement par une des concubines "une "Mer" de vertu"¹⁶. Ce jeu sur les mots "mère" et "mer" (auquel s'ajoute peut-être un calembour plus vulgaire dans l'expression "Mer de Vertu") ne peut se traduire en chinois, les mots correspondants, hai et mu, n'étant pas homophones, mais il peut s'en retrouver quelque chose dans la graphie puisque le caractère qui désigne la "mère" 母 entre dans la composition du caractère qui désigne la "mer" 海.

Au nombre des jeux de mots fondés sur les signifiants, il faudrait compter aussi ceux qui portent sur le tracé des caractères, mais ils sont en fait des plus rares. Nous n'en avons trouvé que deux exemples : le premier, qui se rencontre dans les "Cortèges et Trophée des Tributs des Royaumes", consiste à jouer sur les significations diverses que prêtent à un même signe, 十, d'une

¹³ Là encore, le traducteur chinois du roman, qui a rendu "ami" par le mot ordinaire pengyou, n'a pas saisi cette belle occasion qui s'offrirait à lui de révéler au public chinois toute la profondeur du texte de Segalen.

¹⁴ Miyuan, telle est l'épigraphie de cette stèle dont les deux caractères se retrouvent aussi dans divers sceaux que Segalen s'était fait faire en Chine (ils sont reproduits dans *l'immédiate*, p. 24). Voir aussi, dans *Imaginaires*, pp. 101-2, le texte intitulé "Jardin mystérieux / Mon ami jardin mystérieux" où est évoqué le personnage de Maurice Roy qui a servi de modèle à René Leys.

¹⁵ A vrai dire, dans mishu 秘书 d'une part, et dans miyou 密友 et miyuan 密園 d'autre part, on a affaire à l'initiale à deux caractères différents, mais ces deux caractères sont à la fois homophones et synonymes, et le doublet qu'ils forment, mimi 秘密, a encore le sens de "secret".

¹⁶ "Ironiquement" parce que, dans le passage en question, il est fait allusion aux "remèdes" qu'elle emploie pour dormir, c'est-à-dire probablement, non la culture des vers à soie comme feignent de le croire les concubines, mais la compagnie de son eunuque favori puisque l'empereur, dit-on, la délaisse "depuis quatorze ans".

¹¹ Les suggestions des mots chinois étant inépuisables, on peut poursuivre le jeu et voir également dans le geste de Maître K'ang une allusion à Yuan Che-k'ai qui serait fondée, non plus sur l'homophonie du nom de celui qu'un décret impérial a "commis à la formation des troupes" (F.C., p. 76) et du mot désignant le "cercle", mais sur un second sens de ce dernier terme que donne Couvreur : "se dit de l'empereur qui, sur une liste d'officiers présentés à son choix, marque d'un petit cercle rouge les noms de ceux qu'il choisit" (*Choix de documents*, p. 76).

¹² Le jeu de mots n'a pas été perçu par le traducteur chinois du roman, Mei Bin, qui a remplacé "t'ong-t'ong" par tongrong 通融 = arrangement, et rendu "l'ensemble" par tuanti 团体 = groupe. Les guillemets qui encadrent le mot "ensemble" eussent pourtant dû l'alerter car ils n'ont pas d'autre raison d'être que de faire écho au mot "t'ong-t'ong" lui aussi mis entre guillemets.

part le bonimenteur qui, on l'a vu, parle d'un point de vue chinois, d'autre part les missionnaires chrétiens qui se rendent vers l'empereur pour lui enseigner leur religion. Dans la croix que portent ceux-ci, le narrateur reconnaît "un signe déjà connu : ce caractère 十 : CHE, "dix", dont les traits en croix ont peut-être une signification nouvelle [...]" (P., p. 122). Claudel avait déjà mis en jeu cette double lecture, chinoise et occidentale, du même signe graphique, dans *Le Repos du septième jour* où nous lisons : "Voici le caractère Dix, la figure de la Croix humaine !" (p. 110). Mais là où Claudel, à la suite des jésuites figuristes, se plaisait à voir une preuve que les Chinois étaient non ignorants, mais simplement oublieux de la révélation chrétienne, Segalen ne voit bien sûr qu'une preuve éclatante du caractère non-universel de la religion catholique¹⁷. Dans le second exemple, le jeu porte sur deux idéogrammes dont le tracé plus ou moins ressemblant autorise Segalen à rapprocher les termes français correspondants. Mais les idéogrammes étant absents, seul le lecteur sinisant qui, docile aux suggestions de l'auteur, feindra de lire¹⁸ un texte chinois sous le texte français, pourra apprécier le rapprochement : "Il serait bon [...] que l'Empereur, face à face, puisse contempler le Mont." (F.C., p. 108) : l'expression "face à face" et la symétrie des deux termes "Empereur" et "Mont" que souligne encore la majuscule à l'initiale prennent tout leur sens par référence aux caractères wang 王 et shan 山 dont l'analogie graphique est commentée deux pages plus haut dans un décret "tombé du pinceau de l'Empereur" : "Le Fils du Ciel et le Mont sont frères de stature. Trait et lien, poteau grandiose, pavillon dont le toit pivote dans la première spirale, et qui reste stable au milieu du tourbillon des cieus." (F.C., p. 110)

La deuxième grande catégorie de jeux verbaux, qui consiste à jouer sur la polysémie des mots, a été moins exploitée que la première. Là encore, il en est pour lesquels la clé est fournie par le texte lui-même et d'autres qui ne peuvent être perçus que par le lecteur sinisant. Voici un exemple du premier type : "Il [= le premier des Empereurs de la dynastie Ming à être enterré près de Pékin] apportait vraiment toute la lumière avec lui." (I., p. 55) Le "vraiment" se comprend par référence au double sens du mot ming qui est le nom de la dynastie Ming et qui désigne aussi "la lumière", ainsi que l'a expliqué le narrateur deux pages plus haut en décrivant la graphie du caractère (pp. 53-4). Un exemple du second type est fourni par cette plaisanterie du narrateur de *René Leys* qui consiste à employer l'expression chinoise ganbei à la fois dans son sens littéral, qui n'est plus perçu par les locuteurs chinois (gan = sécher, assécher et bei = tasse) et dans son sens figuré (ganbei = à votre santé) : "(Non, René, voyons ! n'exagérez pas : c'est ma trente-huitième tasse... Eh bien, "Kan-pei", je te l'assèche !)" (R.L., p. 74)

De l'exploitation des ressources phoniques, graphiques et sémantiques des langues à l'invention verbale il n'y a qu'un pas et Segalen le franchit qui mêle à des noms chinois authentiques des noms purement inventés : à côté des nombreux toponymes du type Ta-Tsing-men (Daqingmen), Ts'ien-men-wai (Qianmenwai), etc. qui correspondent aux portes, grands quartiers, palais et autres monuments de la capitale de la Chine, identifiables sur n'importe quelle carte, on rencontre dans la bouche de René Leys un nom mystérieux qui fait l'étonnement du narrateur : "Kien-tsi-tien" (R.L., p. 32)¹⁹. Construit sur le modèle des noms des palais de la Cité interdite tels que le Taihedian, ce nom est censé être celui d'une construction (tour ? pavillon ? palais ?) qui empêcherait la vue de plonger, depuis la "Colline de la contemplation" (Jingshan), jusqu'au cœur de la Ville impériale. Mais aucune carte, aucune description de Pékin, aussi bien ancienne que moderne, ne nous a permis d'identifier ce "Kien-tsi-tien" qui en définitive a tout l'air d'être une invention de Segalen, ou qui plutôt, comme toutes les paroles de son personnage René Leys, participe à la fois de la vérité et du mensonge, du réel et de l'imaginaire, et n'a d'autre fonction que de relancer la fiction²⁰. Un autre exemple de ces inventions verbales se rencontre dans *Le Fils du Ciel* où les noms de Kouang-Siu (Guangxu), de Tseu-Hsi (Cixi) ou de K'ang Yeou-wei (Kang Youwei), qui sont des personnages historiques, se trouvent mêlés avec le nom de Ts'ai-yu (Caiyu) qu'aucune annale n'a jamais enregistré. Segalen a-t-il estimé que le nom de la véritable favorite de l'empereur Guangxu, Zhen (= "précieux", "trésor") ne se prêtait pas suffisamment, dans son monosyllabisme, à une exploitation littéraire ? A-t-il entièrement inventé ce nom de Ts'ai-yu ou l'a-t-il trouvé dans un ouvrage chinois ? Nous ne sommes pas en mesure de répondre à ces questions, mais ce que nous pouvons dire, c'est que Segalen a exploité abondamment les ressources sémantiques que lui offrait ce nom. En effet, yu désigne le jade et cai, qui signifie "d'une belle couleur" ou "de différentes couleurs", a aussi le sens de "brillant", ce qui autorise Segalen à faire allusion à la favorite Ts'ai-yu en parlant dans un poème du "jade aux couleurs heureuses" (F.C., p. 94) et dans un autre du "jade éclairant" (F.C., p. 29). Mais cai 采 est homophone (et partiellement homographe) d'un autre mot 採 qui signifie "cueillir", ainsi que "choisir, élire, donner la préférence, adopter" : or Ts'ai yu n'est-elle pas l'élue du cœur de Kouang-Siu, celle qu'il a préférée entre toutes ses femmes, celle aussi dont il a approuvé et tenté d'adopter les idées ? Et n'est-ce pas à ce sens du nom de sa favorite que songe Kouang-Siu lorsque, dans le dernier poème évoqué ci-dessus, il glisse sans transition de la question "Qui choisir pour modèle, ô ciel, qui choisir ?" à l'évocation de Ts'ai-yu ? Le commentaire de l'annaliste qui a parfaitement saisi le jeu de mots sur Ts'ai-yu et "jade éclairant" et qui affirme que "ces deux caractères sont fort bien à leur place et n'ont d'autres raisons qu'une heureuse euphonie"

¹⁷ Segalen s'est peut-être souvenu aussi d'un passage des *Textes historiques* de Wiegner où il est dit que les Mongols appelaient le christianisme "la religion du caractère dix" (shizijiao) (p. 1982). Que ce détail lui ait été fourni par les travaux d'un jésuite (il est vrai non figuriste) ne pouvait que donner plus de piquant à la chose à ses yeux !

¹⁸ "Lire", c'est-à-dire aussi "regarder", les deux notions étant exprimées par le même mot en chinois (kan).

¹⁹ Le traducteur chinois de *René Leys* m'a confié son embarras devant ce toponyme qu'il a finalement rendu par Jingqige, nom forgé par lui-même et ne correspondant à aucun bâtiment réel.

²⁰ Marc Gontard remarque que c'est précisément à partir de ce dialogue que "la relation narrative s'inverse entre les deux personnages" et que René Leys prend "l'initiative du récit" (*Victor Segalen. Une esthétique de la différence*, p. 106).

(F.C., p. 29) ne fait que rendre plus sensible, en tentant de l'effacer, le lien caché qui unit les deux dernières "stances" du poème.

L'écriture chinoise comme source de création

Ce nom de Ts'ai-yu a sans doute été choisi pour le sémantisme de ses composants qui entretient des rapports subtils avec la fiction. Mais, si nous en revenons maintenant aux noms qui ont été, non point inventés, mais empruntés par Segalen à la langue chinoise, nous nous apercevons que leur polysémie trouve aussi de multiples échos dans le texte qu'elle semble même avoir en partie généré. Prenons par exemple le nom de règne Kouang-Siu. Selon Couvreur, dont Segalen s'est inspiré ici, voici les sens divers (recopiés par Segalen dans son manuscrit) du caractère "siu" (xu) : "Extrémité du fil d'un ver à soie ; dévider, démêler, arranger, disposer, régler ; entreprise qui doit être continuée, établissement, institution, héritage, succession, dynastie, série, suite ; restant, dernier." Pour "kouang" (guang), nous avons : "Brillant, lumière, éclat, splendeur, gloire, honneur ; bienfait, faveur ; aspect, apparence, paysage, circonstances de lieu ou de temps, état des affaires ; nu, dépouillé ; seul, seulement ; vous, vôtre." Enfin, pour Kouang-Siu est donné le sens : "Continuer glorieusement l'œuvre de ses prédécesseurs"²¹. Ce dernier sens du composé Guangxu se retrouve en de multiples endroits du roman de Segalen (voir par ex. p. 26 : "Je suis lié à leur succession glorieuse" ou p. 60, p. 63, etc.) mais qui ne voit que tout le champ sémantique de chacun des deux termes a aussi été abondamment exploité : par exemple, le sens de "succession, suite, série" du mot xu affleure dans ce dialogue entre Kouang-Siu et Maître Wong : "Que l'Empereur Unique se rassure : Il n'a rien promulgué d'inattendu, ce qui serait terrible. Il n'imagine point. Il n'invente pas, il suit, il est conforme. [...]", ce à quoi l'Empereur répond : "[...] Vous avez raison, très vénérable maître. Je ne procède pas. Je descends, je succède", constat désabusé auquel fait écho quelques lignes plus loin un poème qui reprend l'idée de "succession" mais développe aussi celles d'"extrémité du fil d'un ver à soie" et de "dévider" à travers l'image de "la trame dont un bout est au bout des âges, et l'autre déjà tendu vers l'extrême et le recommencement" (F.C., p. 54). Le sens de "restant, dernier" apparaît, associé au champ lexical de la succession, dans cet autre écrit de l'empereur : "Moi l'Empereur, moi le Dernier, le Vivant, ne suis-je pas enchaîné aux séries innombrables ?" (F.C., p. 74) Quant au double sens de "brillant, lumière, éclat, splendeur" et de "nu, dépouillé, seul" que peut prendre le mot guang, Segalen s'y réfère plus ou moins explicitement d'un bout à l'autre du roman en opposant fortement la splendeur que revêt la dignité impériale aux yeux de tous et le sentiment de solitude, d'abandon dont souffre au fond de lui-même l'empereur. Sans trop forcer la note, on pourrait dire que pour une grande part le roman *Le Fils du Ciel* n'est qu'une illustration ou une expansion des idées suggérées par le sémantisme des termes qui composent le nom de règne de l'empereur Guangxu.

Mais ce qui est vrai de cette œuvre l'est aussi pour les autres, en totalité ou en partie. Laissons de côté ici le cas des *Stèles* dont il serait aisé mais bien trop long de montrer qu'elles sont pour la plupart issues d'une expression ou d'un texte chinois, que l'on retrouve sous forme d'épigraphe, qui a joué pour Segalen le rôle de déclencheur de l'activité créatrice. Prenons plutôt un exemple dans le recueil *Peintures* dont on pourrait penser a priori que les textes sont nés de la contemplation de peintures chinoises. Comme nous l'avons montré ailleurs²², rares en fait sont les "peintures" segaleniennes qui s'inspirent de peintures ou autres objets d'art réels ; la majeure partie d'entre elles trouvent leur origine dans des textes chinois, historiques ou autres, mais Segalen a parfois aussi été stimulé dans son travail de création par la considération de simples mots chinois. Ainsi, la "peinture dynastique" intitulée "Trône chancelant de la maison de Hsia", qui, comme presque toutes ses pareilles, s'inspire au départ d'un passage des *Textes historiques* du P. Wiegler, exploite aussi le sémantisme du caractère jie qui est le nom du tyran responsable de la chute de la dynastie Xia. Selon Wiegler, ce terme "Kie" (jie) signifie "divisé" mais a aussi les sens d'"homme éminent par ses talents", de "surpasser", et de "scélérat, homme cruel". Dans une note de son premier manuscrit, Segalen dit avoir été frappé par "cette juste coïncidence que, de par les caractères, l'Inhumain, le Scélérat, soit reconnu comme surpassant les hommes, éminent dans ses talents." Comme pour masquer les "chemins de (s)a création", Segalen n'a finalement pas suivi le conseil qu'il s'était d'abord donné d'"introduire dans la Peinture le commentaire du caractère Kie, divisé", mais on trouve l'aboutissement des réflexions que lui a suggérées celui-ci dans la conclusion de son texte qui nous dit que "l'histoire" a "jeté" au dernier des Hsia [Xia], "- ce plus fort, ce plus mâle, ce plus homme de tous les hommes, - le surnom posthume d'"Inhumain"!" (P., p. 141) Ceci dit, si le point d'exclamation final rend sensible à tout lecteur l'ironie de Segalen à l'encontre de l'histoire qui "décide officiellement du mérite" (ibid.), qui, sinon le lecteur sinisant ou le lecteur des manuscrits, comprendra que Segalen savoure ici le fait que, en croyant jeter l'opprobre et le blâme sur un tyran, l'histoire a en fait reconnu sa grandeur et sa supériorité ? Nous pourrions encore montrer comment l'assimilation du lieu et de la personne que traduisent les sens propres et figurés, déjà signalés, des mots nei (= "dedans") et gong (= "palais") a également généré une bonne partie du symbolisme géographique de René Leys, l'érotisation de la Cité interdite, la thématique de la pénétration et de la possession, et même toute l'intrigue du roman où par ailleurs ce mécanisme de l'élaboration de la fiction à partir de mots-déclencheurs est comme mis en abîme.

Ces exemples suffisent sans doute à prouver que, en définitive, outre qu'ils dépaysent, qu'ils font "vrai" et témoignent d'une connaissance véritable de la Chine, qu'ils font sentir la saveur du Divers et permettent toutes sortes de jeux verbaux, les vocables chinois ont aussi et surtout joué pour Segalen le rôle de germes et de catalyseurs. Ceci est vrai pour les mots, sons et sens, mais ça l'est plus encore peut-être pour les idéogrammes dont la graphie a été pour

²¹ S. Couvreur, *Choix de documents*, pp.17, 480.

²² Voir notre thèse de doctorat. *Etude de "Peintures"* de Victor Segalen.

lui une source inépuisable d'invention. Ayant appris le chinois, Segalen, à la différence d'un Claudel ou d'un Ezra Pound, ne pouvait être dupe du caractère prétendument pictographique des signes de l'écriture chinoise. Pictogrammes et idéogrammes représentent en effet à peine cinq pour cent de l'ensemble des caractères chinois, la majeure partie d'entre eux étant en fait des idéophonogrammes, c'est-à-dire des caractères complexes composés d'un élément sémantique et d'un élément phonétique. Mais cela n'a pas empêché Segalen d'être fasciné par cette infime portion de signes, "symboles nus courbés à la courbe des choses", qui "méprisent les tons changeants et les syllabes qui les affublent au hasard des provinces" (S., p. 38). Il est significatif sans doute que, à l'exception des caractères qui constituent les épigraphes de *Stèles* et de ceux qui entrent dans la composition de ses sceaux, tous les caractères qui ont été conservés par Segalen dans ses œuvres sont des idéogrammes simples, primitifs, des "formes originales" comme il est écrit encore dans la Préface de *Stèles* (p. 38). Et significatif aussi nous paraît être le fait que ces caractères sont reproduits en des endroits stratégiques précis, à savoir sur les pages de couverture et les pages de titre ou d'intertitre des ouvrages publiés comme des manuscrits, tels des emblèmes des œuvres qu'ils coiffent. Leur fonction symbolique est explicitement affirmée dans la Préface du recueil *Odes* où, à la suite du rectangle noir dans lequel est inscrite une figure primitive reproduite par l'auteur à partir de l'ouvrage *Caractères. Leçons étymologiques* du P. Wiegner, nous lisons : "Le symbole même de l'Ode est celui-là..." ainsi que tout un commentaire qui nous montre que les Odes qui suivent, avec leur thématique, leur structure, leurs images, ne sont finalement qu'un développement, une expansion dans le discours poétique de cette "forme oblation" (O., p. 14). Les deux caractères, tian 天 et di 地, qui ornent la page de titre du manuscrit du *Combat pour le Sol*, ne sont pas quant à eux la traduction du titre français du drame puisqu'ils désignent respectivement le ciel et la terre. Mais, si l'on veut bien s'arrêter sur leur valeur symbolique, n'éclairent-ils pas d'un jour singulier et nouveau ce drame qui ne serait pas tant, comme l'a écrit Henry Bouillier, la représentation de "la rivalité opposant le Ciel catholique et le Ciel chinois"²³ que celle du combat que se livrent, à l'intérieur même de l'empereur (l'empereur dont le caractère emblématique, rappelons-le, est constitué d'un trait vertical reliant entre eux trois traits horizontaux dont le supérieur représente le ciel et l'inférieur la terre) le Ciel, symbole de tout ce qui le dépasse et l'écrase, et la Terre, "livre déployé" qui réclame "la pénétration de l'homme" (C.S., p. 128)²⁴. En ce qui concerne *Stèles*, on sait que les cinq directions chinoises, avec tout le symbolisme qui se rattache à chacune d'elles, ont commandé en grande partie la thématique des poèmes : aussi le caractère qui désigne chacun de ces orientes figure-t-il, calligraphié en écriture

²³ Victor Segalen, p. 249.

²⁴ Souvenons-nous ici que Segalen avait d'abord songé donner pour titre à son drame le nom de "Cheng-non-ti" (Shennongdi), "l'Empereur-Laboureur". Il y aurait en outre des rapprochements à faire entre l'idéogramme 王 qui désigne le souverain et celui qui désigne la terre 土, ce dernier est en effet comme la représentation figurée de ce que serait l'homme délivré du ciel, à l'image de la prophétie : "Quand la Terre sera Terre, Terre élémentale, élément Terre, formée d'une base, d'une barre, d'un trait puissamment vertical qui s'enfonce au beau milieu". (C.S., p. 128).

cursive, en tête de chaque partie correspondante. Mais la section des "Stèles du bord du chemin", elle, est coiffée d'un titre chinois qui ne correspond pas au titre français : les deux caractères qui le composent : 曲直 signifient en effet "courbe" et "droit"²⁵. Plus que l'image du "bord du chemin", ne symbolisent-ils pas ces Stèles qui sont un hymne à la diversité, qui montrent l'opposition et l'alliance des contraires, disent le goût du plaisir et celui de l'effort ? Quant aux deux caractères, tianzi 天子, qui accompagnent le titre du *Fils du Ciel*, ils sont à ce point plus riches en suggestions infinies que les mots censés les traduire que Segalen a envisagé de faire paraître son roman avec son seul titre chinois. Dans un texte intitulé "Justification du titre", daté du 25 août 1915, il fait part de l'hésitation qu'il a longtemps éprouvée à donner pour titre à son œuvre un nom galvaudé par les Occidentaux qui ont pris l'habitude de "donner le nom de Fils du Ciel ou de Céleste à tout homme chinois" et qui, en la personne de Judith Gautier et de Pierre Loti, sont même allés jusqu'à l'"appliquer à une femme"²⁶. Mais, ajoute-t-il, si ces mots "paraissent diminués, vulgarisés ou prostitués par l'usage qu'on en a fait, du moins les Caractères authentiques 天子, T'ien tze, qui les signifient (à la Chine) demeurent purs de tout compromis." Et dans une note datée de mai 1918 où il s'enjoint de reprendre son œuvre (dont un extrait, intitulé "Chronique des Jours Souverains", est paru l'année précédente dans l'*Almanach littéraire* de Georges Crès), il écrit : "Insolemment, composer ma couverture en chinois. Avertir que ceci, 天子, est proprement intraduisible en français : et ce pourquoi : le caractère 天 : un homme, et cette barre horizontale... 子 : le fœtus, etc..." Ce que cette courte explication laissée en suspens n'a fait qu'esquisser, c'est tout le symbolisme du pictogramme zi 子, qui représente un enfant dans les langes, mais aussi et surtout de l'idéogramme tian 天 qui se compose d'un caractère simple représentant l'homme sous la forme de deux jambes 人, d'une barre horizontale médiane qui permet de constituer le caractère "da" = "grand" 大, et d'une barre horizontale supérieure qui figure le ciel. Segalen n'a cessé dans toutes ses œuvres "chinoises"²⁷, de commenter, d'interroger la graphie de ce caractère simple dont il dit dans la Préface d'*Odes* qu'il "est l'un des plus purs et des plus beaux : un homme, jambes déliées et souples, les bras tendus horizontaux sous l'implacable trait plus haut que lui qui le limite ou l'écrase." (O., p. 32) Non seulement cette figure affleure ici et là dans le texte du *Fils du Ciel* (voir par ex. p. 83 : "Il n'est pas possible, même à celui que couvre le Ciel, ..."), mais encore elle est comme une représentation figurée, un schéma du drame tout entier que vit le personnage de l'empereur, pauvre enfant ligoté comme le caractère zi désignant le fils, qui se débat pour devenir un homme mais que la

²⁵ Segalen a emprunté l'expression à un passage du *Li Ki* traduit par Couvreur, p. 76.

²⁶ Allusion à la pièce de théâtre, écrite conjointement par Pierre Loti et Judith Gautier, intitulée *La Fille du Ciel*, qui date de 1911.

²⁷ Y compris dans ceux de ses ouvrages à caractère plus scientifique que poétique (à supposer que la distinction ait un sens en ce qui concerne Segalen...) comme *Les origines de la statuaire de Chine* où nous lisons par exemple : "Enfin le ciel au-dessus, la terre au-dessous, l'homme au milieu et, de haut en bas, trait vertical unissant le ciel à la terre à travers l'homme, le souverain, fils du ciel, victime au besoin, mais souverain par accord et de la terre et du ciel, et du peuple et de son propre mandat : Souverain comme personne ne le fut" (p. 74).

puissance du ciel écrase impitoyablement. Car le "Ciel" impose à l'empereur de continuer l'œuvre de ses prédécesseurs alors que pour devenir "homme" l'empereur se devrait d'innover, d'inventer : ce conflit qui sous-tend tout le roman, Segalen avait d'abord pensé le symboliser par deux devises ou "marques de règne" (nianhao) : "t'ien-cheou" (tianshou) 天受, "Obtention du Ciel... Subissement... Souffrance... Passivité sous le Ciel", et "Sin-Siuan" (xinxuan) 心宣, "promulgation de l'Empire du Cœur", et les notes de son manuscrit montrent qu'il avait conçu son drame sous la forme d'un "jeu alterné" de ces deux devises. Finalement, dans la version ultime de l'œuvre, ces deux devises ont cédé la place aux marques de règne Kouang-Siu, dont on a vu déjà toutes les significations, et "le grand Recommencement". Mais outre que le symbolisme n'a pas changé, ce qui nous paraît important, c'est que Segalen ait conçu et élaboré son drame, du début à la fin, à partir des caractères et de ce qu'il a appelé leur "Combat Graphique"²⁸.

Par le "double jeu alterné" des langues française et chinoise, Segalen est parvenu à communiquer au lecteur la "Sensation d'Exotisme" qu'il s'était donné pour mission de diffuser. Son bilinguisme a aussi été particulièrement fécond, chacun des vocables d'une langue s'enrichissant de significations nouvelles au contact des vocables de l'autre. Mais si Segalen s'est plu à jouer avec les infinies ressources sémantiques et phonétiques des mots français et chinois et s'il a su tirer de leur entrecroisement et de leur superposition les effets les plus variés, il semble avoir été hanté par le rêve d'une langue première, une et originelle, où la circulation du sens ne serait jamais arrêtée. Cette langue d'avant-Babel, d'où dériveraient toutes les autres langues, il en a trouvé le modèle dans l'écriture chinoise dont "les figurations primitives" l'ont fasciné avec "tout [leur] symbolisme brutal et originel"²⁹. "Traits imbriqués dans d'autres traits, sens impliqués dans d'autres sens. Sous chaque signe, le sens codifié n'arrive jamais à réprimer tout à fait d'autres sens plus profonds, toujours prêts à jaillir", écrit François Cheng des caractères³⁰ : tels ils sont apparus aussi à Segalen pour qui "seuls [ils] demeurent le fond inépuisable d'invention traditionnelle" (E., p. 50). De quelques traits simples et des suggestions infinies nées de leur combinaison, le poète, parce qu'il est le "Maître des signes" (F.C., p. 116), a en définitive extrait une œuvre multiple et variée, inimitable et inépuisable.

Muriel Détrie
Université de Tours

Références bibliographiques

1. Œuvres de Victor Segalen citées dans le corps de l'article :

- Briques et Tuiles* (abrégé B.T.). Montpellier, Fata Morgana, 1987
Le Combat pour le Sol (abr. C.S.). Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Cahiers d'inédits n°5, 1974
Equipée (abr. E.). Paris, "L'Imaginaire", Gallimard, 1978
Essai sur l'exotisme (abr. Essai). Paris, Biblio-essais, Le Livre de Poche, 1986
Le Fils du Ciel (abr. F.C.). Paris, Flammarion, 1975
Imaginaires (abr. I.). Rougerie, 1972
Les Origines de la statuaire de Chine. Paris, La Différence, 1976
René Leys (abr. R.L.). Paris, "L'Imaginaire", Gallimard, 1978
René Leys (en chinois), trad. chinoise par Mei Bin. Beijing, Sanlian Shudian chubanfaxing, 1991

2. Autres ouvrages et articles cités :

- Henry Bouillier, *Victor Segalen*. Paris, Mercure de France, 1961
 François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*. Paris, Le Seuil, 1977
 Couvreur Séraphin S.J., *Choix de Documents*. Ho Kienfou, 1894
 Id., Dictionnaire classique de la langue chinoise. rpt, Taïwan, Kangchi Press, 1966
 Id., *Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*. Ho Kienfou, 1913
 Muriel Détrie, *Étude de "Peintures" de Victor Segalen*, 2 vol. Thèse de Doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1986
 Eliane Formentelli, "La Marche du cavalier", in *Regard, espaces, signes*. Paris, L'Asiathèque, 1979, pp. 51-79
 Marc Gontard, *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*. Paris, L'Harmattan, 1990
 Anne-Marie Grand, *Victor Segalen. Le moi et l'expérience du vide*. Paris, Méridiens/Klincksieck, 1990
 Yvonne Hsieh, *Victor Segalen's Literary Encounter with China : Chinese Moulds, Western Thoughts*. Toronto, University of Toronto Press, 1988
 Id., "A frenchman's Chinese Dream : The Long-lost Village in Victor Segalen's *Equipée*", *Comparative Literature Studies*. Vol. 25, n°1, 1988, pp. 72-85
L'immédiate, n° spécial "Victor Segalen". N°14, hiver 1977-78
 Pierre Loti, *Les Derniers Jours de Pékin* (1901). Paris, Balland, 1985
 Léon Wieger, *Textes historiques*. Ho Kienfou, 1903

²⁸ Manuscrit du *Fils du Ciel*, note datée de Brest, 30 novembre 1916.

²⁹ Extrait d'une lettre à Ythurbide en date du 1^{er} avril 1913 (citée dans C.S., p. 162).

³⁰ *L'Écriture poétique chinoise*, pp. 13-14.