

Victor Segalen,
et les arts orientaux



Hommage

à Anne Joly-Segalen

Annie Joly-Segalen nous a quittés le 7 mars 1999. Née le 7 mars 1912 en Chine, l'année de la première édition de *Stèles*, elle a consacré la plus grande partie de sa vie à l'œuvre de son père. Non seulement elle a réuni et conservé ce qui sans elle aurait pu être dispersé, léguant à la Bibliothèque nationale de France, avec l'accord de ses deux frères, Yvon et Ronan, un fonds considérable, mais elle a su publier les manuscrits avec discernement : alors que Victor Segalen était peu connu, elle a fait paraître les œuvres les mieux abouties ou les plus prometteuses, réservant pour les *Œuvres complètes* des inédits, comme *Le Maître-du-Jour*, que l'écrivain aurait sans doute beaucoup remaniés, et qui, à un moment où les recherches s'étaient développées, prenaient leur place dans l'ensemble qu'elle avait constitué et qui pouvait les éclairer.

Victor Segalen a laissé une œuvre inachevée : le dévouement n'aurait pas suffi à la faire découvrir ; il fallait l'énergie et le rayonnement. Une haute personnalité n'aurait pu, seule, imposer un écrivain dont une poignée d'admirateurs connaissaient l'existence en 1919 ; il fallait le discernement, l'intelligence des véritables enjeux littéraires, la compréhension réelle de l'œuvre dont elle était dépositaire pour que Victor Segalen prenne la place qui lui revient dans la littérature de notre siècle.

La tâche des pionniers est parfois ingrate : si certains choix peuvent être remis en question, Annie Joly-Segalen aura défriché et ouvert la voie aux éditions ultérieures. La correspondance sera bientôt publiée, sous la direction d'Henry Bouillier, aux éditions de l'Herne : songeons à l'énergie qu'a dû déployer Annie Joly-Segalen pour collecter plus de mille cinq cents lettres dont les originaux ont aujourd'hui parfois disparu, pour les établir, et surtout pour les annoter. Qu'il s'agisse des manuscrits ou de la correspondance, sa patience, sa rigueur constituent un modèle pour les chercheurs et permettent que soient mises à leur disposition des informations qu'elle seule pouvait rassembler.

Tous ceux qui ont été accueillis chez elle se souviendront de la confiance, exceptionnelle, qu'elle témoignait à qui avait rencontré une œuvre et un écrivain dont la complexité ne cesse de nous retenir. Son hospitalité mérite notre reconnaissance. Malgré la fatigue des années et la maladie, il était possible de consulter chez elle, pendant des heures, les manuscrits, les lettres, les inédits, les photographies et elle savait partager la curiosité et le plaisir que procurait la lecture de pièces rares. Elle n'interdisait pas, ne mettait aucune réserve : une fois les documents librement consultés, si certaines interprétations, notamment biographiques, lui déplaisaient, ce n'était pas leur audace mais leur étroitesse qui la laissait perplexe.

Avec Annie Joly-Segalen disparaît une mémoire dans laquelle chacun pouvait puiser, une conscience critique, certes peu indulgente à la médiocrité et qu'il fallait avoir le courage d'affronter, une amie dont la fidélité ne décevait pas.

Que tous ceux qui l'ont aimée et admirée partagent la peine de ses proches et associent son souvenir à une œuvre qu'elle a contribué à mettre au jour et à laquelle elle appartient désormais.

Marie Dollé

Cahier Victor Segalen n°5 - 1999

Victor Segalen

et les arts orientaux

En page de couverture est reproduit un dessin de Victor Segalen
représentant la statue de Bodhisattva
Kia-ting-fou. Ma-wang-tong.

Association Victor Segalen

Sommaire

Les lecteurs de Victor Segalen connaissent tous l'intérêt que l'écrivain a manifesté pour la civilisation chinoise. Il a paru digne d'intérêt d'explorer plus précisément ce qu'il écrit au sujet des arts extrême-orientaux, qu'il s'agisse de la statuaire, de la musique ou du théâtre, et de définir l'influence que les formes poétiques ou architecturales pouvaient avoir exercée sur son œuvre.

Ce cahier réunit les communications proposées le 22 novembre 1997, lors d'une journée d'étude organisée par l'Association Victor Segalen, en collaboration avec l'équipe de recherche "Relations littéraires avec l'Extrême-Orient" du C.R.L.C. de Paris - Sorbonne et du C.E.R.C. de la Sorbonne-Nouvelle.

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| Muriel Détrie , <i>Université de la Sorbonne-Nouvelle</i>
<i>Victor Segalen et l'art bouddhique.</i> | p. 11 |
| Philippe Postel , <i>Université de Nantes</i>
<i>La statuaire chinoise,</i>
<i>un art de la vie et de la mort.</i> | p. 29 |
| Dominique Gournay ,
<i>Un art autochtone ? Victor Segalen et la statuaire chinoise.</i> | p. 53 |
| Claude-Pierre Perez , <i>Université de Nice</i>
<i>La stèle de Segalen entre Orient et Occident.</i> | p. 63 |
| Georges Voisset , <i>Université des Antilles - Guyane</i>
<i>Escale à Batavia : De l'entropie des archipels</i>
<i>aux arts innommables.</i> | p. 75 |
| Michael Taylor ,
<i>Connaissance ou conquête :</i>
<i>Segalen, la poésie et l'Extrême-Orient.</i> | p. 93 |
| Ho Kin Chung , <i>Université Lyon III</i>
<i>Le parallélisme dans l'œuvre de Victor Segalen.</i> | p. 101 |

Muriel Détrie

Victor Segalen
et l'art bouddhique

Les études sur les arts d'Extrême-Orient, apparues en Europe au XIX^e siècle, connaissent un essor important au début du XX^e siècle avec le développement des voyages, des relations commerciales et de la politique expansionniste des puissances occidentales en direction de l'Asie qui, avec son corollaire qu'est l'ouverture forcée des frontières, rend possible les enquêtes sur le terrain. On sait la contribution que Victor Segalen a apportée dans ce domaine en menant à l'intérieur de la Chine une expédition archéologique qui lui a permis de découvrir ce qui était alors le plus ancien spécimen connu de la statuaire chinoise. Quant aux études sur la peinture chinoise, si l'écrivain ne les a pas enrichies de nouveaux aperçus, il a su mettre leurs acquis au service de sa création poétique en concevant une œuvre, *Peintures*, qui, toute imaginaire qu'elle soit, restitue fidèlement l'esprit de cet art. L'archéologie et la peinture chinoises ont ainsi nourri aussi bien la production scientifique que la production littéraire de Segalen, et ce parce qu'il a essayé de connaître et de comprendre l'une et l'autre de l'intérieur, avec un intérêt, une sympathie, une passion même dont on ne trouverait guère d'autres exemples parmi les hommes de son temps.

Mais il faut reconnaître que l'art bouddhique, qui commence à susciter un véritable engouement en Occident au début du siècle, n'a pas bénéficié du même effort de compréhension généreuse de la part de notre écrivain. Segalen s'est en effet montré très méprisant et, pour tout dire, profondément injuste à l'égard des réalisations artistiques suscitées par le bouddhisme dans toute l'Asie et particulièrement en Chine. Son attitude presque systématique de dénigrement et de rejet de l'art bouddhique est essentiellement commandée par son "*esthétique du Divers*" qui valorise le pur, l'original et l'autochtone. Or l'art bouddhique, et tout particulièrement celui de la Chine, est triplement dégénéré: par rapport aux formes pures de l'art grec dont il est censé être un

rejeton tardif, par rapport à l'art chinois antique conçu comme un produit naturel et pur qu'il serait venu dénaturer, enfin par rapport à un bouddhisme originel qui n'aurait pas connu le culte des idoles. Mais l'ambivalence des réactions de Segalen face à certains chefs-d'œuvre bouddhiques nous amènera à nous demander si, plus profondément, ce qui se joue là ne serait pas la question de la possibilité même pour l'art, quel qu'il soit, de se faire l'expression d'une expérience spirituelle authentique.

Dès le XVI^e siècle, les missionnaires et marchands européens qui se rendent en Asie s'y trouvent confrontés à des manifestations nombreuses et variées de l'art bouddhique : temples, statues, peintures et objets précieux de Chine, du Japon, etc. Mais ces produits artistiques et culturels ne suscitent alors aucun intérêt en tant que tels et ne sont pas même l'objet d'activités commerciales. C'est seulement dans la seconde moitié du XIX^e siècle que les choses commencent à changer, comme en témoignent les faits suivants. En 1866, peu après le début de la colonisation du delta du Mékong, Louis Delaporte explore les temples cambodgiens d'Angkor Vat et les trophées qui sont bientôt exposés au Musée indochinois du Trocadéro suscitent un formidable intérêt. Henri Cernuschi en 1873 et Émile Guimet en 1876 parcourent la Chine et le Japon à la recherche d'antiquités et rapportent de leurs voyages, entre autres, de nombreuses icônes bouddhiques qu'ils exposent chacun dans leur musée respectif où on peut les voir aujourd'hui encore. Sven Hedin, Aurel Stein, Paul Pelliot explorent quant à eux les oasis des déserts d'Asie Centrale et font pour les plus grands musées européens une abondante moisson de statues, de fresques et de manuscrits qui révèlent au public l'art de la Sérinde et permettent d'établir un pont entre l'art bouddhique de l'Inde d'une part et celui de la Chine et du Japon d'autre part. En Chine même, Édouard Chavannes mène en 1907 une expédition archéologique au cours de laquelle il visite et étudie les sites bouddhiques rupestres de Datong et de Longmen. La même année, Jacques Bacot entreprend son premier voyage au Tibet et en rapporte de nombreux objets liturgiques, statuette et peintures qui permettent d'enrichir la connaissance de l'iconographie du bouddhisme lamaïque. Les arts bouddhiques entrent aussi sur le marché de l'art et Schopenhauer n'est assurément pas le seul Européen à avoir une statue du Bouddha qui trône sur le manteau de sa cheminée, même si les poussahs de porcelaine dont les marchands chinois inondent l'Europe se rencontrent plus fréquemment que les statuette tibétaines de bronze.

Ce mouvement d'intérêt général pour l'art bouddhique bénéficie de la vogue du bouddhisme en tant que philosophie qu'ont suscitée les travaux des orientalistes à partir du milieu du XIX^e siècle. Depuis l'ouvrage pionnier d'Eugène Burnouf, *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* (1844), les traductions des textes du Canon bouddhiste dues à Philippe Édouard de Foucaux, Thomas William Rhys Davids et d'autres, de même que les recherches d'historiens de l'art comme Alfred Foucher ont peu à peu fait

connaître la vie et la doctrine du Bouddha bien au-delà du cercle des spécialistes. Aussi, lorsqu'il commence sa carrière d'écrivain, Segalen est-il déjà certainement familiarisé sinon précisément avec la philosophie bouddhiste, du moins avec la figure du Bouddha comme personnage méditant que les peintres et les poètes symbolistes n'ont pas peu contribué à vulgariser. Mais à la connaissance du public cultivé de son temps, Segalen ajoute bientôt celle du terrain : d'abord à Java et à Ceylan où il fait une escale de plusieurs mois en 1904, puis au Japon où il effectue un court voyage en 1910, et surtout en Chine où il séjourne longuement de 1909 à 1914 et retourne pour quelque temps en 1917. Et non seulement, comme tout voyageur de son temps, il est inévitablement amené à rencontrer partout dans ces contrées des sanctuaires, des statues, des peintures et toutes sortes d'objets liturgiques inspirés par le bouddhisme, mais encore, en disciple de Chavannes et en explorateur doublé d'un archéologue, il se documente très précisément sur l'art bouddhique et en recherche activement les témoignages les plus anciens. De sa première découverte des temples bouddhiques de Colombo en 1904 à l'expédition archéologique de 1914 au cœur de la Chine, Segalen a donc pu considérablement développer, affiner, approfondir sa connaissance de l'art bouddhique, et pourtant on constate que, en dix ans, ses positions sur le sujet n'ont guère évolué et qu'il n'a rien fait pour élargir les connaissances du public français en la matière ni pour remettre en cause ses préjugés.

En effet, d'une part ses écrits sur l'art bouddhique sont peu nombreux et dispersés, d'autre part ils sont presque toujours dépréciatifs et tranchants. Pour faire le point sur ce que Segalen a écrit sur l'art bouddhique, il faut en fait se reporter à l'ensemble de sa production et y glaner ici et là des fragments de textes : dans ses notes et récits de voyage ainsi que dans sa correspondance d'abord, dans ses ouvrages ou articles à caractère scientifique ensuite, enfin dans ses œuvres proprement littéraires comme *Stèles*, *Peintures* et *Imaginaires*. Mais cette dispersion même est le signe d'une préoccupation qui, pour n'être pas primordiale, n'en est pas moins constante, comme si l'écrivain se trouvait sans cesse ramené à ce sujet incontournable et sans cesse aussi différait le moment de s'y intéresser vraiment. Dans les lettres adressées à sa femme au cours du voyage de 1909-1910, de même que dans *Briques et Tuiles*, ce réservoir d'images, d'anecdotes, de remarques de toutes sortes pour les œuvres futures, les notations concernant l'art bouddhique ne manquent pas mais elles n'aboutissent qu'à la nouvelle "*La Tête*". De *Feuilles de route*, le journal de l'expédition archéologique de 1914 dont la quête de statues bouddhiques anciennes est pourtant un des objectifs, ne sortent guère qu'un article pour le journal *Le Temps* intitulé "*Bouddhisme chinois*" et un chapitre de *Chine, la Grande Statuaire*. Encore tous ces textes n'abordent-ils le sujet de l'art bouddhique que pour l'éliminer aussitôt comme ne valant pas la peine qu'on s'y attarde : dès sa préface, l'auteur de *Chine, la Grande Statuaire* annonce qu'il étudiera les "*statues équivoques*" du bouddhisme chinois "*au*

chapitre VII de ce livre pour les rejeter”¹ ; dans son article pour *Le Temps* il laisse espérer la découverte, dans le site rupestre de Longmen, de “documents péremptoires : à la fois un noble moment de la sculpture chinoise, et aussi l’expression solide et figurée d’une doctrine hindoue renouvelée par sa transplantation”, mais immédiatement, sans autre forme de procès, il réduit cet espoir à néant en ajoutant : “Il n’en est absolument rien.”² Tout comme la statuaire, la peinture bouddhique n’est abordée que pour être bien vite repoussée : dans son projet initial d’essai sur la peinture chinoise qui aboutira à *Peintures*, Segalen entend d’abord “suivre à la trace, au flair, trois grandes données de la peinture chinoise. Elles s’enferment en trois mots : Confucéisme, Taoïsme et Bouddhisme.”³ Mais si la vision tripartite de la peinture chinoise subsiste lorsque l’invention de “peintures imaginaires” vient relayer l’essai, la piste de la peinture “bouddhiste” s’évase dans la catégorie plus large des “peintures religieuses” qui elle-même finit par être abandonnée au profit de l’idée des “Cortèges et trophée des Tributs des royaumes”. L’inspiration bouddhiste affleure cependant encore ici et là dans l’œuvre définitive, mais les quelques “peintures littéraires” qui se réfèrent au bouddhisme, comme “*Enfer Rédempteur*”, “*Extase funeste de Tsin*” et “*Déification de Pei-tcheou*”, le font sur un mode ironique ou parodique.

D’une manière générale, qu’il s’agisse d’architecture, de peinture ou de sculpture, chaque fois que dans les écrits de Segalen il est question d’art bouddhique, l’évocation se fait sur le ton du dénigrement voire du dégoût et s’accompagne de jugements à l’emporte-pièce, toujours dépréciatifs et d’une extrême violence parfois. Lui qui est si sensible à l’admirable ordonnance des temples du Ciel ou de l’Agriculture à Pékin, il ne semble pas le moins du monde soupçonner le symbolisme architectural des sanctuaires bouddhistes chinois dans lesquels il ne voit qu’un amoncellement hétéroclite et désordonné de tours, de pavillons, de salles, de toits, de cornes, de coins et de recoins. Parfois il s’amuse de cette profusion fantastique de formes et de couleurs, comme lors de sa visite des temples de la montagne sacrée Wu Taishan : “Ici, l’œil s’égouille en plein abandon. La multiplicité des plans, des recoins, des détails, des degrés, des corniches, est un haut amusement perpétuel.”⁴ Mais le plus souvent elle ne suscite en lui qu’écœurement comme à Biyunsi, le Temple des nuages Azurés, proche de Pékin, dont il décrit ainsi l’approche : “On monte ; on monte encore. Mais au début, quelles ignominies ! À droite, à

¹ *Chine, la Grande Statuaire*, in : , édition établie et présentée par Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, Coll. “Bouquins”, 1995, vol. 2, p. 747. Sauf mention contraire, toutes les citations des œuvres de Segalen seront faites à partir de cette édition, abrégée en *O.C.*

² In : *Voyages au pays du réel. Œuvres littéraires*, édition présentée et annotée par Michel Le Bris, Paris, Éditions Complexe, 1995, p. 1053.

³ Note du premier manuscrit de *Peintures*.

⁴ *Lettres de Chine*, Paris, Éditions 10/18, 1993, p. 136. Toutes les citations de *Lettres de Chine* seront faites d’après cette édition.

gauche, dans des pavillons encombrés, grouillants, pétulants, agités, une stupide mascarade, un spectacle de musée Grévin, de jeu de massacre [...] On monte, on monte encore. Une sorte de maison d’habitation complète. On monte toujours : le temple du sommet, chargé d’hindouisme [...]”⁵. Une tour, une pagode, des pavillons, des temples, un bâtiment, etc., tous ces termes vagues que l’on rencontre dans ses évocations des temples bouddhiques étonnent de la part d’un écrivain qui a su faire preuve de la plus grande précision terminologique lorsqu’il s’est agi pour lui de décrire des monuments autres que bouddhiques. Segalen donne l’impression de refuser d’emblée de faire l’effort de comprendre la raison d’être, la fonction et la signification des constructions entrant dans la composition d’un temple ou d’un monastère bouddhique qui est toujours, certes, un ensemble complexe d’éléments, mais dont l’ordonnance n’est jamais laissée au hasard.

Comme pour justifier son aversion quasi physique, Segalen invoque continuellement l’état de saleté et de délabrement des édifices bouddhiques : les “bâtisses” de Biyunsi sont “non pas ruineuses, mais délabrées, pourries, effondrées ou trop rapetassées” et dès les débuts de son premier voyage dans l’intérieur de la Chine, il est tellement “dégoûté” de visiter les “pagodes délabrées” qui “sont toutes, en cette province du Chansi, formidablement laides de couleurs et de personnages” que ce n’est que “par dérision” qu’il consent à entrer encore dans l’une d’entre elles.⁶ Mais à son époque, tous les voyageurs l’ont remarqué, les temples taoïstes, les temples confucéens et ceux du culte impérial souffraient de la même pénurie de moyens et donnaient la même impression d’incurie que les temples bouddhiques. Et les sites rupestres qui offrent des milliers de sculptures dans des grottes de calcaire ou de grès moins soumises aux ravages du temps que les temples de bois ou de briques ne trouvent pas davantage grâce à ses yeux. Il se refuse d’ailleurs à les appeler “sites” ou “monuments”, préférant parler de “gisements” car c’est selon lui “le terme mérité par de tels vestiges dans la pierre : vestiges pleins de piété, pétris de foi, ils ne sont pas un temple ; broutant une face immense de montagne, ils ne sont pas une façade, encore moins un “monumental” ordonné ; d’origine royale, ils ne tiennent pourtant pas du palais ni de l’œuvre d’art purement chinoise”, bref, ce n’est qu’ “une chose indescriptible par le fourmillement déconcertant”⁷. Certes, la réalisation de ces grottes sculptées, quand bien même une volonté impériale ou celle d’un moine fervent a été à son origine, s’est étendue sur plusieurs siècles et n’a donc point obéi à un plan d’ensemble de bout en bout, mais on ne saurait dire qu’elle s’est faite de manière tout à fait anarchique et “incohérente” comme le prétend Segalen⁸, et selon les

⁵ *Briques et Tuiles*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 853.

⁶ *Lettres de Chine*, éd. cit., p. 89 et p. 152.

⁷ *Chine, la Grande Statuaire*, in : *O.C.*, vol. 2, p. 827. Voir à titre d’exemple de site rupestre l’illustration “Grottes de Longmen” en fin d’article.

⁸ *Ibid.*, p. 828.

époques, on peut y discerner des principes d'organisation. Chavannes a d'ailleurs, en ce qui concerne les grottes de Yungang et de Longmen, entrepris un travail de classement raisonné que son disciple n'ignorait aucunement. Là encore, il faut donc reconnaître qu'en Segalen l'homme de savoir se laisse dominer par sa sensibilité.

Mais plus encore peut-être que les temples et les sites rupestres, les figurations peintes ou sculptées des saints ou des dieux du panthéon bouddhiste suscitent une violente réaction viscérale de sa part : ici ce ne sont que "marionnettes aux couleurs étriquées, cartonnées, pâteuses"⁹, là c'est "un être larvaire, fantômal" entouré d'"immondes Lo-han"¹⁰. À la rigueur il consent à reconnaître que telles statues, à défaut d'être belles, ne sont "pas trop laides" ou sont d'"honorables déchets T'ang". Mais quant aux fresques, il n'y voit guère qu'un affreux "peinturlurage" où se distinguent tout juste, dans un mélange de couleurs agressives, des "faces blafardes comme des lunes ou des figures de pitres"¹¹. Et l'on ne peut dire qu'avec le temps et le développement de ses connaissances, Segalen modère sa virulence à l'encontre de l'art bouddhique, bien au contraire : alors que le grand Bouddha de Leshan au Sichuan avait au cours du premier voyage suscité une réaction admirative de sa part, à cause de sa grandeur et de sa puissance, lorsqu'il le revoit quelques années plus tard, il n'éprouve plus que dégoût pour cet "immonde colosse" dont il juge qu'il aurait pu pourtant être une belle chose dans le site admirable qui est le sien¹². Ainsi entérinait-il le jugement sans appel qu'il avait déjà prononcé en 1909 : "C'est vraiment en Chine que l'on peut voir les pires laideurs, et le pire enlaidissement des choses non laides."¹³

Venant d'un homme qui a fait l'effort de s'intéresser à des cultures aussi diverses que la culture maorie et la culture chinoise et qui a tenté de les comprendre de l'intérieur en abandonnant autant que faire se peut ses préjugés et ses a priori d'Occidental, on peut s'étonner d'une telle virulence et d'un tel rejet à l'égard d'un art auquel, parmi ses contemporains, même les critiques les plus attachés au credo esthétique de leur temps n'osaient dénier toute valeur. Bien que cette réaction paraisse parfois irraisonnée, quasi instinctive, elle n'en est pas moins fondée sur une esthétique tout à fait cohérente qui valorise le pur, l'originel, considérant tout mélange, toute évolution même comme une dégradation.

⁹ *Briques et Tuiles*, in : O.C., vol. 1, p. 853.

¹⁰ *Ibid.*, p. 918.

¹¹ *Feuilles de route*, in : O.C., vol. 1, p. 1042 et p. 1043.

¹² *Ibid.*, p. 1138.

¹³ *Briques et Tuiles*, in : O.C., vol. 1, p. 916.

On sait que Segalen, pour lutter contre l'entropie vers laquelle il voyait tendre le monde, s'est donné pour objectif dès sa jeunesse d'exalter le Divers et d'en rechercher toutes les manifestations les plus extrêmes. Or, lorsqu'il entre en contact avec le bouddhisme, cette religion qui s'est développée pourtant dans un monde fort éloigné à tous égards de l'Occident familier, il est immédiatement frappé par ses ressemblances avec le christianisme : à l'Oriental Library de Colombo, il est consterné d'entendre son guide lui réciter "des scènes de l'Enfer bouddhique, qui ne le cèdent en rien aux outrances imaginaires, en perfection d'horreurs, aux figurations médiévales chrétiennes."¹⁴ Lorsqu'il tombe à Wu Taishan sur une cérémonie lamaïque, il ironise sur cette "messe" et s'effare d'y retrouver toute la "défroque romaine"¹⁵, et le narrateur du récit rapporté de la nouvelle "La Tête" dit d'un des "magots" de la pagode où il est entré qu'il "puait fortement le saint-sulpice chinois"¹⁶. Bien loin de lui faire goûter la sensation du Divers, le bouddhisme, avec sa dévotion populaire, sa croyance aux enfers, ses figurations anthropomorphiques et sa liturgie, le ramène donc à la religion abhorrée de son enfance, ce qui suffirait à expliquer le rejet violent qu'il en fait.

Mais c'est aussi et surtout par son style artistique que le bouddhisme ramène au connu, et cette fois, les analogies entre Occident et Asie ne sont pas de pures coïncidences : elles s'expliquent par les emprunts que les artistes indiens ont faits à l'art hellénistique et qu'ils ont ensuite transmis au reste de l'Asie. Dans des notes de *Feuilles de route* rédigées en vue de son "Essai sur la sculpture chinoise", Segalen retrace le chemin parcouru par les "formes déchues de la Grèce" du Gandhara jusqu'au cœur de l'empire chinois en passant par les oasis de l'Asie centrale et les royaumes barbares du nord-est de la Chine¹⁷. Et ailleurs il précise : déjà "de facture médiocre, secondaire" au Gandhara, ces formes, parce qu'elles ont été infiniment copiées et imitées, sont devenues en Chine d'"abominables contours"¹⁸ qui ne méritent même plus le nom d'art.

La théorie selon laquelle l'art du Gandhara serait un mélange hybride d'influences helléniques et indiennes, et aurait à son tour marqué de son empreinte l'art bouddhique d'Asie centrale puis celui de la Chine et du Japon a été peu à peu édifiée durant la seconde moitié du XIX^e siècle et Segalen a pu la trouver exposée dans les travaux d'Alfred Foucher (par ex. *L'Art greco-bouddhique du Gandhara. Étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient*, 1905) ou dans des ouvrages ultérieurs

¹⁴ *Journal des Îles*, in : O.C., vol. 1, p. 459.

¹⁵ *Lettres de Chine*, éd. cit., p. 136.

¹⁶ *Imaginaires*, in : O.C., vol. 1, p. 798.

¹⁷ *Feuilles de route*, in : O.C., vol. 1, p. 974.

¹⁸ *Premier exposé des résultats archéologiques obtenus dans la Chine occidentale par la mission Voisins, Lartigue et Segalen* (1914), in : O.C., vol. 2, p. 962.

comme *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1913) d'Ernest Fenollosa. Elle s'est imposée à tous les historiens de l'art avec un tel caractère d'évidence qu'elle a perduré jusqu'à nos jours où on commence tout juste à la remettre en cause¹⁹. À l'époque de Segalen, elle a entraîné chez certains commentateurs, surtout sensibles à la dégradation des formes grecques, des jugements dépréciatifs à l'encontre de l'art bouddhique, et chez d'autres, plus sensibles à la permanence de ces formes perçue comme une démonstration de leur valeur universelle, des appréciations au contraire positives²⁰. Plus rares ont été ceux qui ont compris qu'en se transmettant à des cultures étrangères au "génie" grec, les formes classiques ont donné naissance à des formes inédites, attestant du pouvoir créatif des peuples qui les ont reçues²¹. Mais chez tous, l'éloge ou le blâme était formulé par référence au modèle grec considéré comme un absolu. Victor Segalen lui-même n'échappe pas à ce préjugé européen lorsque, dans le temple bouddhique de Kelani à Ceylan, lassé des "surcharges populaires, adoratives, de la doctrine simple", il s'exclame : "un désir me prend de contempler enfin des formes simples sans bras supplémentaires, avec deux yeux seulement et de belles draperies calmes ! Je m'en irai confiant vers la grande Aieule, l'Égypte, et la Grèce mesurée, vers l'ordre, la Beauté pacifique et la splendeur qui sait se contenir."²² Mais le plus souvent, et davantage au fur et à mesure que son esthétique se précise, c'est par référence à une certaine conception de l'art "purement" chinois qu'il juge l'art bouddhique.

Plus qu'à la dégénérescence, pour lui incontestable, de l'art grec au contact des nations bouddhistes, Segalen est en effet pour sa part surtout sensible à la dégénérescence de l'art chinois consécutive à l'introduction du bouddhisme en Chine. "La prédication bouddhiste à la Chine, écrit-il dans son article du *Temps* du 22 juin 1914, sous sa triple forme : morale, picturale et sculpturale, fut pour l'empire civilisé, cultivé dans ses moindres champs humains, un affaiblissement, une dégradation de la pensée, de l'art. De la vie surtout, de la très précieuse vie, seul bien véritable de l'homme chinois et d'un petit nombre d'autres[...]"²³ L'art chinois" tel qu'il le conçoit est un art origi-

¹⁹ Voir par exemple le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Grand Palais en 1995-1996, *Sérinde, Terre de Bouddha. Dix siècles d'art sur la Route de la Soie*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1995.

²⁰ Par ex. Maurice Paléologue admire qu'avec l'introduction du bouddhisme, "pour la première fois dans les œuvres des artistes de la Chine, on aperçoit une âme et la physionomie qui manifeste cette âme. C'a été le plus grand bienfait que l'art chinois ait reçu du bouddhisme : il lui doit la révélation d'un idéal plus élevé, une conception plus haute de son objet, un peu de ce qui a fait la noblesse et la grandeur des arts occidentaux." (*L'Art chinois*, Paris, Ernest Gründ, 1887, pp. 48-49).

²¹ Ainsi Raphaël Petrucci a-t-il évoqué "l'élan prodigieux qui suit la prédication bouddhique. Avec les nouveaux dieux, nous voyons intervenir pour la première fois en Chine des influences étrangères prolongées et certaines. La civilisation se transforme et reprend une nouvelle vigueur." (*Les Peintres chinois*, Paris, Henri Laurens, 1912, p. 115).

²² *Journal des Îles*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 466.

²³ *Voyages au pays du réel*, op. cit., p. 1056.

nel, primitif, pur de tout mélange, (autochtone) au sens étymologique du terme, c'est-à-dire né du sol. Comme l'a magistralement montré Philippe Postel dans sa thèse consacrée à *Chine, la grande statuaire*²⁴, cet art se caractérise par la force, la vitalité, la puissance, l'énergie. Or, dans l'art bouddhique chinois, ce ne sont que "répliques innombrables d'un module bien vite connu : face ronde béatement modelée, lèvres souriant sans force, yeux souvent baissés, oreilles postiches, robe à plis gaufrés et méthodiques"²⁵ : ainsi, la libre invention devient imitation servile, la puissance se convertit en faiblesse, le naturel cède la place à l'artificiel, le vivant au mécanique, et le dynamisme se fige. En outre, les Chinois de l'antiquité n'ayant jamais rendu de culte qu'au Ciel, principe abstrait, et ayant été foncièrement attachés à la terre, ils ont conçu un art essentiellement terrien, concret, privilégiant dans la statuaire les formes animales. Or selon Segalen, l'art bouddhique, tel du moins qu'il s'est introduit en Chine, n'a su concevoir que des divinités à caractère anthropomorphique, et qui plus est, il les a représentées selon des attitudes et avec des attributs qui sont en rapport étroit avec une sensibilité et des modes de vie générés par d'autres sols et d'autres climats. Aussi la statuaire bouddhique qui se développe dans la Chine du nord sous la dynastie des Wei au Ve siècle de notre ère n'offre-t-elle que "la septième ou huitième imitation, le fac-similé déformé, alangui ou renforcé de ce que l'on taillait en pierre, bien loin de là, pour d'autres motifs, et sur d'autres modes de voir et de jouer de son corps..."²⁶ En se mettant à l'école de modèles étrangers, les artistes chinois ont en quelque sorte renié leur nature profonde et trahi leur culture et leur sol, ce qui fait s'indigner Segalen en ces termes : "Tout d'abord, pourquoi ces corps demi-nus dans ces grottes, froides durant cinq à six mois de l'an ! Quelle importation d'exotisme grossier. Et ces efforts convulsés au milieu de ce pays d'agriculteurs cadastrés... Manque de décence. Et point de pureté ancestrale !... Que fait, à Ta-t'oung-fou, cet homme gras, coiffé des ailes de Mercure, et la main tenant le thyrses de Bacchus !!!"²⁷ C'est pourquoi ne sont épargnées de ses critiques que les quelques figurations bouddhiques qui se peuvent rattacher à sa conception de l'art chinois authentique parce que de caractère profane et réaliste : ainsi le cortège des donateurs et donatrices de la grotte Pin-yang de Long-men dont il admire "les noirs bonnets T'ang dont l'arabesque, assouplie d'éventails, est si belle", les "longues robes si "Chine ancienne"", ou encore "les deux beaux lions T'ang" de la même grotte et l'éléphant "à la trompe puissante" qui sert de monture au bodhisattva Puxian du temple Wan-nian à Ermei-shan au Sichuan²⁸. Mais "l'hérésie bouddhique" a si fortement marqué l'art chinois que, à partir des Tang, "la dernière des grandes époques", l'art funéraire lui-même a connu une déca-

²⁴ *Victor Segalen et le monument chinois. Étude de Chine, la Grande Statuaire*, thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne (Paris IV), 1997.

²⁵ *Chine. La grande statuaire*, in : *O.C.*, vol. 2, p. 827.

²⁶ *Feuilles de route*, in *O.C.*, vol. 1, p. 975.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 978 et p. 979.

dence irrémédiable, aggravée par le fait qu'il n'y a plus eu "nulle innovation, nulle recherche"²⁹.

Un semblable phénomène d'acculturation avait déjà été dénoncé par Segalen dans son roman *Les Immémoriaux* à propos de la culture maorie. Son maître en philosophie, Jules de Gaultier, en avait fait l'analyse en le qualifiant de "bovarysme collectif" et en montrant en quoi il était un principe de dégénérescence et menaçait la diversité. Dans son ouvrage *Le Bovarysme* (1892), il remarquait que "la vitalité d'un peuple semble compromise par deux mesures extrêmes : l'imitation servile de l'ancêtre et l'imitation du modèle étranger dans des proportions trop fortes et qui ne permettent plus l'assujettissement des modes de la réalité imitée à ceux de la réalité ancienne."³⁰ Victor Segalen apportait une illustration à cette théorie avec l'exemple de la statuaire chinoise qui selon lui avait périclité pour n'avoir pas su se garder de ces "deux mesures extrêmes" que sont l'imitation du même et l'imitation de l'autre. Cette conception de la vie des formes et plus généralement de la vie des civilisations comme soumises à un processus de dégradation irréversible que les métissages ne font qu'accélérer, n'est pas propre aux deux hommes : elle se retrouve chez un grand nombre de penseurs du XIX^e siècle, de Gobineau à Gustave Le Bon. Elle s'explique, entre autres, par la prégnance du modèle biologique qui informe alors absolument toutes les branches du savoir, ainsi que par la valorisation des origines que le siècle a héritée du romantisme allemand.

Aussi ne saurait-on être surpris de retrouver cette idéologie du pur et de l'origine dans la conception que le XIX^e siècle finissant et Segalen avec lui se sont faite du bouddhisme lui-même : à partir des textes du Canon bouddhiste qui ont été peu à peu envoyés d'Asie en Europe et traduits en français, en anglais et en allemand, les orientalistes ont élaboré la distinction entre d'une part un bouddhisme primitif qui n'aurait été qu'une doctrine morale et spirituelle, sans dieu et rationnelle, fondée par un personnage historique, et dont le Theravada ou bouddhisme des "Anciens" tel qu'il est représenté à Ceylan et dans d'autres pays du sud-est de l'Inde serait resté le plus proche, et d'autre part un bouddhisme plus tardif, populaire, dévotionnel, qui aurait divinisé le Bouddha et multiplié les divinités, et dont le bouddhisme des pays du nord-est de l'Inde, dont la Chine, avec son panthéon prolifique, ses pratiques idolâtres et ses rituels élaborés, serait le désolant témoignage. Dès son séjour à Ceylan, étonné de "trouver un homme, - et l'un des nôtres possibles - là où on s'attendait à contempler une figure extra-humaine, déformée par des adorations"³¹,

²⁹ *Chine, la Grande Statuaire*, in : *O.C.*, vol. 2, p. 850 et p. 854. "L'hérésie bouddhique" est le titre du chapitre VII et "La décadence" celui des chapitres IX, X et XI consacrés aux périodes Song, Yuan et Ming.

³⁰ *Le Bovarysme*, Paris, Société du Mercure de France, 1902, p. 242.

³¹ Note du manuscrit de *Siddhartha*.

Segalen a pris la résolution de séparer "le conglomerat informe des mythes, cycles, dénombrement d'années, des nombreux bouddhas épisodiques, de tout cela qui encombre et écrase l'œuvre du Maître."³² Et suivant en cela les orientalistes Rhys Davids ou Oldenberg, il a tenté dans son drame *Siddhartha* de reconstituer la vie du Bouddha en débarrassant les textes orientaux de tout le merveilleux légendaire et en s'attachant à la seule dimension humaine du personnage qui enseigna aux hommes à ne compter que sur eux-mêmes. C'est donc aussi par rapport à cette image idéale d'un homme qui "nous [a appris] le déni des idoles"³³ qu'il a condamné l'art bouddhique qui a multiplié les représentations du Bouddha et d'autres divinités. La théorie selon laquelle les figures anthropomorphiques ne seraient apparues dans le bouddhisme que plusieurs siècles après la mort du Bouddha, celui-ci ayant d'abord été représenté uniquement par le moyen d'un objet symbolique, tels un trône, la trace de ses pas ou la roue de la Loi, a prévalu jusqu'à aujourd'hui où elle commence tout juste à être remise en cause, sans que les critiques qui en sont faites soient parfaitement convaincantes. Mais quoi qu'il en soit, il est certain que la conception d'un bouddhisme primitif, pur de toute pratique culturelle et rituelle, est une construction, une fiction de l'Occident qui n'a pu être forgée que parce que les textes du Tripitaka ou Canon Bouddhiste ont été arbitrairement abstraits du contexte où ils sont nés et se sont transmis.

Cette entreprise d'effacement de la réalité du bouddhisme tel qu'il est vécu par ses sectateurs est particulièrement nette chez Segalen : alors que son *Journal des Îles* note bien, pour les déplorer, les "surcharges populaires, adoratives, de la doctrine simple"³⁴, dont il est témoin au temple de Kelani à Colombo, dans le texte de la conférence qu'il fait l'année suivante à Brest sur "Quelques musées par le monde", il récuse le mot "temple" pour parler des édifices bouddhiques car, dit-il, "ce ne sont ni des nécropoles, ni de véritables sanctuaires, - où serait le dieu ? - mais des monuments commémoratifs de celui qui enseigna les hommes et les dieux. En dehors de toute liturgie, ils gardent, surtout à Ceylan, citadelle du plus pur enseignement bouddhiste, une grave et réelle beauté. [...] Point d'idoles, à vrai dire : point de "divinités". Des images, des fleurs, et une foule de disciples reconnaissants, mais non point rassemblés pour un véritable culte."³⁵ En Chine même où s'est implanté le bouddhisme du Grand Véhicule qui selon lui voue un culte aux idoles, Segalen ne peut pareillement faire fi des pratiques religieuses, mais il cherche cependant, autant que faire se peut, à retrouver "le souvenir de (cet) homme à la formidable Pensée"³⁶ que fut le Bouddha.

³² *Journal des Îles*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 459.

³³ *Briques et Tuiles*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 869.

³⁴ *Journal des Îles*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 465.

³⁵ *Quelques musées par le monde*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 730. C'est moi qui souligne.

³⁶ Note du manuscrit de *Siddhartha*.

Cette tentative prend souvent l'aspect d'un parcours initiatique où il s'agit d'endurer l'épreuve du laid et du sordide qui se confond avec celle de la religiosité avant que de parvenir à la révélation du beau et du pur qui est aussi expérience du sacré. Ainsi dans le double récit qu'il fait de sa visite au temple de Biyunsi sur les Collines de l'Ouest proches de Pékin, rencontre-t-il d'abord "l'ignominie" dans toute "une série de bâtisses" proposant pêle-mêle "vie du Bouddha chinois, diables, animaux-jouets, marionnettes", lesquels lui font inventer le néologisme de "vomituration" ; mais dans un "temple à part" où il a le courage d'entrer malgré son dégoût, il se voit récompensé par "une hallucination vécue, complète, peu divine, si humaine"³⁷, la vision de cinq cents lohans qui ont chacun leur "individualité" et ramènent donc à cette idée d'effort personnel qui est au cœur de la "doctrine véritable" ; enfin, après s'être arrêté encore devant "trois Bouddhas nirvaniques", "dans un petit pavillon latéral, délabré" où il pénètre seul car son compagnon Augusto a préféré faire un petit somme, il se voit révéler une "belle statue de marbre noir, jaunie de poussière, qu'une caresse de (ses) doigts sur sa longue main fine ravive et ressuscite."³⁸ Dans la suite du récit tel qu'on peut le lire dans une lettre à sa femme, Segalen va réveiller son ami et à eux deux ils entreprennent de laver la statue dont ils tombent l'un et l'autre "immensément amoureux."³⁹ Le même scénario se retrouve dans l'épisode ultérieur de la visite d'une pagode délabrée du Shanxi où les deux voyageurs découvrent "un Bouddha sans bras, au torse décrépît, mais dont la tête restait impassiblement belle."⁴⁰ L'épisode, on le sait, est repris dans la nouvelle "La Tête" où, comme à Biyunsi, la statue ne révèle sa beauté qu'après avoir été détachée de la boue, au sens propre comme au figuré, qui l'entoure et la recouvre, autrement dit dégagée du culte et rendue au profane. L'ironie dont use Segalen à l'égard des figures bouddhiques évoquées dans (Peintures) et dans (Stèles) pourrait être considérée comme l'équivalent stylistique de cette entreprise de décapage qui vise à restaurer le bouddhisme dans sa pureté originelle.

Ainsi lavé de la "fange" dont la dévotion l'avait recouvert, l'art bouddhique, enfin, devient beau et séduisant, au point qu'il suscite même des désirs d'appropriation. À Biyunsi, Segalen hésite à emporter la "belle statue de marbre noire" et retourne à Pékin "avec le désir furieux de l'obtenir, par quelque moyen"⁴¹, mais dans le Chansi, loin de la capitale et du pouvoir, il ne recule plus devant le "sacrilège" et s'attaque avec une hache au Bouddha de bois dont il parvient à détacher la tête. Mais qu'est-ce donc qui est ainsi convoité ? Ce n'est certainement pas la statue en tant que valeur marchande : Segalen n'a jamais songé à faire le commerce des antiquités chinoises comme Malraux le fera de

³⁷ *Lettres de Chine*, éd. cit., p. 89.

³⁸ *Brique et Tuiles*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 854.

³⁹ *Lettres de Chine*, éd. cit., p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 152-153. Voir illustration "Tête de Bouddha" en fin d'article.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

celles du Cambodge, et lorsque l'appropriation véritable s'est refusée, il a su se contenter d'une forme de possession plus symbolique par la contemplation ou le dessin⁴². En fait, plus qu'une possession de l'objet, ce qui est désiré est ce vers quoi l'objet fait signe. En effet, dans ces corps de Bouddha ou de sages bouddhistes qu'il a épargnés de son mépris, Segalen ne s'arrête pas à l'homme, mais à un élément, sourire, geste, regard, attitude, qui a une force d'attraction parce qu'il témoigne d'une expérience enviée. Dans "Extase funeste de Tsin" par exemple, le narrateur se moque du dernier souverain de la dynastie Tsin (Jin) qui, au nom de sa religion, s'est désintéressé du sort tragique de l'empire et même de sa famille. Mais l'attitude extatique de cet empereur bouddhiste a une force contagieuse et ses yeux qui sont ouverts sur la "Connaissance" peu à peu "grandissent et englobent l'espace", ce qui fait dire au bonimenteur dans une parenthèse finale : "(Venez. Ne nous attardons pas devant eux, ou bien vous verriez la peinture disparaître comme une bulle éternuant ses couleurs, et vous sentiriez dans votre âme l'évanouissement dans votre âme des chaudes passions de toutes les couleurs qui font sa valeur humaine. Bien plus que débauche et folie, ceci est communicatif, absorbant, épuisant...)"⁴³ Une sorte de force tirante analogue s'exerce dans la "Tête" où le narrateur du récit encadré, après avoir emporté la tête de la statue du Bouddha qui l'avait séduit, se trouve emporté dans une course effrénée à la poursuite de son butin qui lui a échappé. Et lorsqu'il parvient à rejoindre la tête tombée au fond d'une "crevasse énorme", celle-ci peu à peu monte vers lui, absorbe tout l'espace alentour, pour finir par se coller à son visage et se confondre avec lui, "retournée sur sa face, front sur front et bouche contre bouche."⁴⁴

Dans cette curieuse expérience d'identification avec le Bouddha qui est aussi expérience du dépassement des formes et d'absorption dans une réalité inconnue, il semble que revienne la dimension sacrée de l'art bouddhique que Segalen avait voulu ignorer. En effet, la fonction de l'icône bouddhique est bien de servir de support à la méditation et de permettre à celui qui la contemple, par projection, de se libérer de son moi et de réaliser sa nature de Bouddha. C'est pourquoi les effigies du Bouddha ne sont pas les portraits d'un homme mais des figures obéissant à des règles canoniques où chaque élément - la longueur des oreilles, la forme des boucles de cheveux, la protubérance crânienne, etc. - est le signe d'une excellence spirituelle proposée en modèle. Ce n'est donc pas à une adoration idolâtre qu'elles invitent mais à une imitation active du Bouddha, ce que semble avoir pressenti Segalen malgré sa conception toute historique et, par conséquent, réductrice, du personnage. Si l'écrivain présente cependant cette expérience d'identification comme une expérience, proprement terrible, de dissolution de l'être, c'est qu'il reste, je

⁴² Voir l'illustration "Dessin d'un Bodhisattva de Longmen" ou "Statue de Bodhisattva".

⁴³ *Peintures*, in : *O.C.*, vol. 2, p. 233.

⁴⁴ *Imaginaires*, in : *O.C.*, vol. 1, p. 808.

crois, tributaire d'une conception des fins dernières du bouddhisme - le nirvana - comme néant, qui est celle de toute son époque⁴⁵.

Comme il l'avait déjà pressenti à Ceylan lorsqu'il s'était reconnu tenté par le bouddhisme tout en dénonçant sa "*médiocre valeur vitale*", il y a une opposition fondamentale entre l'art tel que le conçoit Segalen, c'est-à-dire une exaltation du monde dans toute sa diversité et sa vitalité, et le message bouddhiste tel qu'il le comprend, c'est-à-dire une condamnation de la vie et une aspiration au néant. Aussi la notion même d'art bouddhique est-elle pour lui une antinomie, une impossibilité que démontrent avec éclat les médiocres réalisations artistiques qu'il a pu découvrir dans les temples, et qui justifie la condamnation sans appel qu'il en a faite. Mais quelques objets, une tête "*nirvanique*", un corps "*extatique*", lui ont en de rares occasions révélé que l'aporie pouvait être résolue et l'expression formelle servir au dépassement du monde des formes. Eût-il connu l'art *chan* (*zen*) de la Chine et du Japon, dont l'existence était encore à peine soupçonnée par ses contemporains, qu'il eût certainement révisé ses préjugés à l'encontre de l'art bouddhique : pour le *chan* en effet, qui refuse pareillement dogmes et rites et n'accorde de valeur qu'à l'expérience directe de l'éveil, le monde des phénomènes et la réalité ultime ne se distinguent pas et c'est au cœur même du contingent que peut s'atteindre l'absolu. Aussi, dans ses plus hautes réalisations *chan*, l'art bouddhique, bien loin de servir de repoussoir à sa conception toute profane de l'art, aurait très certainement aidé Segalen à surmonter le dilemme qui n'a cessé de le hanter durant toute sa vie d'écrivain et dont il est mort peut-être : comment concilier le langage des formes auquel l'artiste ne saurait renoncer et l'expérience spirituelle qui se situe au-delà du monde des formes ?

Muriel Détrie
Université de la Sorbonne-Nouvelle



Grottes de Longmen

⁴⁵ Voir à ce sujet l'étude de Roger-Pol Droit, *Le Culte du néant. Les philosophes et le Bouddha*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.



Tête de Bouddha
(rapportée par Victor Segalen
de sa première expédition en 1909)



Kia-ting-fou. Ma-wang-tong.
Statue de Bodhisattva
(dessin de Victor Segalen)

Philippe Postel

La statuaire chinoise, un art de la vie et de la mort

Je me propose d'examiner la vision segalénienne de la statuaire chinoise telle qu'elle est restituée dans *Chine, la Grande Statuaire* et dans quelques articles publiés dans les années 1910. J'essaierai plus précisément de repérer une cohérence de la pensée esthétique de Segalen, au risque, peut-être, de ne pas rendre compte de toutes les hésitations, de toutes les incertitudes qui sont pourtant constitutives de l'écriture critique de Segalen. D'un point de vue général, on peut affirmer que les termes qui apparaissent le plus souvent sous la plume de Segalen pour qualifier la statuaire chinoise, comme ceux de puissance, de tension, d'effort ou de geste, termes qu'il est certes possible d'analyser comme le reflet d'une pensée occidentale contemporaine si l'on pense aux premiers maîtres de Segalen et en particulier à Nietzsche et à Gaultier¹, renvoient aussi à des notions esthétiques ou philosophiques chinoises, que je voudrais préciser.

Je n'entends pas prouver que Segalen a simplement emprunté des concepts à la pensée chinoise pour les appliquer mécaniquement au domaine de la statuaire, ni que, de cette façon, il soit parvenu à restituer la "véritable" statuaire chinoise, conformément à une sorte de *doxa* esthétique en la matière. Tout simplement parce que cette *doxa* n'existe pas : la statuaire est en effet traditionnellement considérée par les "doctes" chinois comme une forme d'artisanat, si bien que les notions que Segalen pourrait emprunter à l'esthétique

¹ Les œuvres de Jules de Gaultier ont presque toutes été publiées au Mercure de France, voir *De Kant à Nietzsche* (1900), *La dépendance de la morale et l'indépendance des mœurs* (1907), *La Fiction universelle Deuxième Essai sur le Pouvoir d'imaginer* (1907), *Le Bovarysme* (1902), *Les Raisons de l'idéalisme* (1906), *Nietzsche et la réforme philosophique* (1904), ainsi que *La Vie mystique de la nature*, Paris, Georges Crès, 1924, et *Nietzsche*, Paris, Éditions du Siècle, 1926. Georges Palante a consacré un ouvrage à ce philosophe : *La Philosophie du bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1912.

chinoise ne proviennent pas de la statuaire proprement dite, mais, comme nous le verrons, de la peinture et de l'architecture. De plus, Segalen s'inspire également de notions qui ne relèvent pas de l'art à proprement parler, mais plus largement de la pensée chinoise.

Il était du reste conscient de ne pas respecter à la lettre le point de vue chinois sur la statuaire. Dans le projet de conclusion que l'on peut lire dans le manuscrit de *Chine, la Grande Statuaire*, il dénonce en effet la conception étroite des Chinois à l'égard de la sculpture :

*“Est-ce un art majeur ? - Est-ce un art mineur ? Pour les Chinois, c'est un art mineur, un art anonyme et sans texte. - Il existe. L'on peut récolter le nom de centaines de peintres, de dizaines de centaines de poètes, de milliers de lettrés, de millions de “citoyens illustres”... Il n'y a pas de nom de sculpteurs proprement dit. Donc, pour les Chinois eux-mêmes, la Sculpture chinoise fut un art inférieur, même pas un Art.”*²

La sculpture n'a donc pas, aux yeux des Chinois eux-mêmes (il faut entendre : aux yeux de la tradition chinoise), la même valeur que ce qu'ils nomment les “trois perfections” (sanmei 三美)³, c'est-à-dire la poésie, la calligraphie et la peinture. Segalen prend ainsi, en toute connaissance de cause, le contre-pied du point de vue “autorisé” chinois : c'est dire assez la liberté de sa pensée.

En réalité, le processus est complexe, par lequel Segalen construit sa propre vision de la statuaire chinoise. Si certaines notions propres à l'esthétique ou à la pensée chinoises trouvent effectivement une traduction ou du moins un écho dans ses textes critiques, il n'est pas sûr que cela soit le résultat d'une opération consciente de la part de l'écrivain lui-même. Il faut plutôt envisager un jeu d'influences indirectes, partielles et inconscientes, entre la pensée chinoise et la critique segalénienne de la statuaire chinoise. Mais quel que soit le chemin précis qu'il emprunte, Segalen parvient à élaborer une conception relativement cohérente de la statuaire chinoise : il y voit en effet un art de la vie et de la mort, un art qui restitue la vie jusque dans la mort considérée comme la raison même de la vie.

*

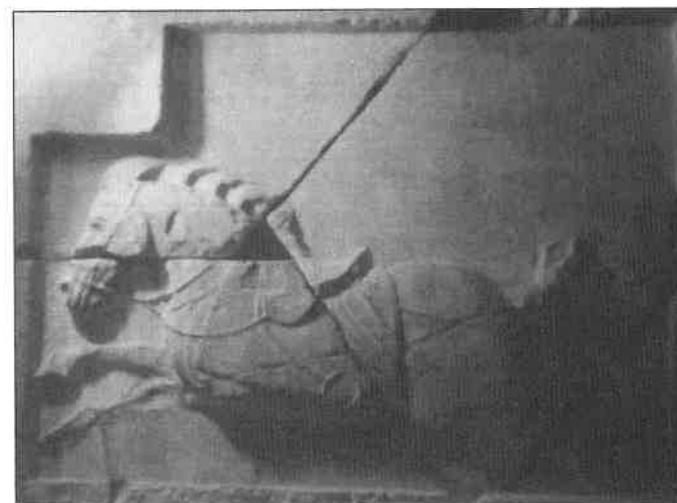
² Manuscrit de *Chine, la Grande Statuaire*, deuxième cahier, cote provisoire de la Bibliothèque nationale de France : MF 3832, p. 192.

³ À l'empereur Ling des Han 漢靈帝 qui lui demandait de peindre les Généraux et les Ministres d'État de la famille du Marquis de Chiquan, puis de composer un poème à leur “éloge” (zan 讚), qu'il devrait ensuite calligraphier, Cai Yong 蔡邕 (133-192) aurait répondu que peinture, poésie et calligraphie constituent les “trois merveilles” ou “perfections” de l'art ; de cette anecdote est datée ce qu'il est convenu d'appeler la tradition lettrée, qui s'est développée sous les Tang (618-907), puis sous les Song (960-1279), et dont la caractéristique est en effet la pratique conjointe des trois disciplines.

L'exposé était prévu pour être organisé à partir de diapositives ; malheureusement, l'appareil de projection n'a pas consenti à fonctionner le jour de la rencontre. Je souhaite, par cet article, remédier à cet imprévu, en vous proposant la reproduction photographique des reliefs, des statues et des sites “segaléniens” que j'ai pu visiter en 1994, ou, à défaut, en présentant les dessins de Victor Segalen lui-même.

*

1. Les six Coursiers de T'ang T'ai-tsong



Les Six Coursiers du Zhaoling
Zhaoling liujun 昭陵六駿
 Tombeau de Tang Taizong 唐太宗 († 649)
Zhaoling 昭陵
 Liquan 醴泉, près de Xi'an 西安, Shaanxi 陝西
 h : 1,71 m ; l : 2,05 m ; épaisseur : 0,3 m

C'est à propos du haut-relief appelé les “Six coursiers” de l'empereur Tang Taizong que Segalen repère une première façon de restituer la vie : il s'agit d'une simple imitation du modèle vivant. L'appréciation que Segalen porte sur la pièce statuaire est ambiguë. Il précise tout d'abord que les chevaux représentés ont réellement existé, ce sont les “six célèbres coursiers” de l'empereur : “On a sur ces animaux de combat les plus historiques certitudes”. Il loue ensuite la qualité de ressemblance entre la représentation statuaire et le modèle vivant : “Le cheval T'ang [...] est l'image exacte du cheval vivant.” La perfection mimétique est telle que le propre cheval de Segalen, celui qui lui

sert de monture, est mis sur le même plan que le cheval sculpté : “*Ce sont de tels animaux aux cous défectueux, aux masses de muscles brutales, aux réactions courtes, qui nous ont nous-mêmes portés et emportés pour aller rendre visite à leur ancêtre de pierre.*”

L'éloge devient pourtant ambigu lorsqu'il ne porte plus sur la facture esthétique mais sur la valeur strictement documentaire de l'œuvre :

“*Ce beau coursier des T'ang n'est pas seulement une image de cheval ; c'est aussi un bon exemple d'équitation comparée, voire : de sellerie à travers les âges. On y remarque la forme élégante de la selle, bien ensellante, posée sur un large tapis de cuir ou de laine, mais le détail de la sellerie est excessif et cette enseigne de bourrelier est une condamnation : ce cheval est si complet qu'on oublie de regarder la course dans la pierre.*”⁴

La dernière remarque de Segalen fait état d'un paradoxe : le souci de restituer la réalité du modèle vivant dans toute sa précision détruit l'effet esthétique de vie que la sculpture était censée produire.

2. Dessin de l'Autruche de T'ang Jouei-tsong



Tombeau de Tang Ruizong 唐睿宗 (†712)
Qiaoling 橋陵
Pucheng 蒲城, Shaanxi 陝西

La fidélité au modèle vivant n'est en fait qu'un critère minimal de beauté statuaire aux yeux de Segalen ; c'est ainsi que l'autruche représentée au tombeau de Tang Ruizong (*Jouei-tsong*) reçoit de la part de Segalen “*la plus médiocre des qualités de la grande statuaire : une ressemblance “vivante” avec le modèle vivant d'où [elle] sort.*”⁵

La position de Segalen renvoie en l'occurrence à un débat qui oppose, dans la réflexion de la peinture lettrée en Chine, deux modes fondamentaux de représentation : ou bien le peintre représente la forme extérieure (ce que les Chinois nomment *xiexing* 寫形), ou bien il restitue l'“idée” (*xieyi* 寫意) ; or le second mode de représentation, consistant non plus à “reproduire la forme extérieure de l'objet”, mais à en “produire la forme exemplaire”⁶, selon la traduction que Nicole Vandier-Nicolas donne de *xiexing* et de *xieyi*, est située plus haut sur l'échelle des valeurs esthétiques. Pierre Ryckmans, le commentateur des *Propos sur la Peinture du moine Citrouille-Amère*, écrit que le *xieyi* est “une des formes les plus hautes de la peinture”, parce qu'au-delà de l'“apparence” des choses, ce mode de représentation tente d'en restituer la

⁴ Pour les quatre citations, *Chine, la Grande Statuaire*, in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Coll. “Bouquins”, Paris, 1995, vol. 2 (CGS/OC II), p. 839.

⁵ *Ibid.*, p. 847.

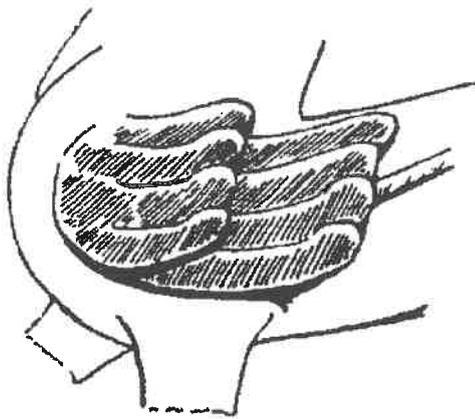
⁶ Nicole Vandier-Nicolas, *Art et Sagesse en Chine, Mi Fou (1051-1107)*, Paris, P.U.F., 1963, p. 195.

“signification”⁷. Yi 意 peut en effet se traduire par idée, mais aussi par sens ou signification : le véritable artiste ne doit pas se contenter de la ressemblance mimétique avec le modèle vivant, il doit parvenir à signifier la vie à travers les formes qu’il crée. Cela suppose qu’il confère à la statue des qualités qui précisément définissent la vie.

*

La première de ces qualités est ce que Segalen nomme *monumentalité*, terme technique qu’il définit lui-même comme un rapport harmonieux entre le tout et les parties de la statue (l’idée n’est pas nouvelle dans la pensée esthétique). Reconnue par Segalen comme la première “caractéristique” de la statuaire chinoise dans la préface de *Chine, la Grande Statuaire*, la monumentalité signifie que la statue est “liée à l’existence d’un ensemble ordonné, qu’elle décore et qui lui donne en revanche sa raison d’être, sa fonction.”⁸

3. Dessin de l’aile du Tigre de Kao Yi



Bixie de Gao Yi
Gaoyi Bixie 高頤辟邪
Tombeau de Gao Yi (†209)
Gaoyimu 高頤墓
Yaoqiao 姚橋, près de Ya'an 雅安, Sichuan 四川

⁷ Shitao 石濤 (traduit par Pierre Ryckmans), *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère / Kugua heshan hua yulu 苦瓜和尚畫語錄*, Paris, Hermann, 1984, p. 110.

⁸ CGS/OC II, p. 753.

4. Dessin de l'aile de la Licorne de T'ang Kao-tsong



Cheval ailé (est) du Qianling
Qianling yima 乾陵翼馬
l'ombreau de l'ang Gaozong 唐高宗 (†683)
et de Wu Zetian 武則天 (†705)
Qianling 乾陵
Qianzhou 乾縣, Shaanxi 陝西
h : 2,80 m ; l : 3,17 m

Pour une statue isolée, la monumentalité est simplement l'intégration réussie des différents éléments qui la composent. Segalen distingue ainsi les ailes qui sont seulement plaquées sur le corps de l'animal, comme celles du tigre de Gao Yi (Kao Yi) qui “se plaquent sur l'épaule et ne paraissent point s'articuler au poitrail”⁹ - de celles qui, comme dans le cas de la licorne de Tang Gaozong, sont harmonieusement “raccordées” au reste de l'animal. Voici ce que Segalen écrit dans l'article intitulé “Statuaire profane de la Chine antique”, paru en 1914 dans *Le Temps*, à propos de l'intégration de l'aile à cette dernière statue :

“Les statuaires chinois ont accompli ce tour de force : cette statue est avant tout un beau cheval de pierre, orné, mais non point encombré, de volutes décoratives et d'un empennage élégant. Empennage légendaire, mais dont le raccord à la poitrine est fait de telle sorte, si finement, si nerveusement, que l'on accepte comme un complément naturel cet attribut qui allège en effet toute la masse comme une aile véritable enlève un corps pesant.”¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 844.

¹⁰ “Statuaire profane de la Chine antique”, *Le Temps*, “Notes de voyage”, Paris, 26 juillet 1914, p. 3.

On ne se situe plus dans la perspective d'un art mimétique puisque l'aile n'est qu'un "empennage légendaire" ; et pourtant elle paraît une "aile véritable" : l'attache de l'aile est exécutée de telle façon que la licorne semble pouvoir prendre son envol.

5. Chimère des Leang



Licorne ouest du Yongningling
 Yongningling Xi Qilin 永寧陵西麒麟
 Tombeau de Chen Wendi 陳文帝 (†566)
 Yongningling 永寧陵
 Shizichong 獅子冲, Ganjiaxiang 甘家鄉, près de Nankin 南京
 h : 3,13 m ; l : 3,19 m

Je présente un contre-modèle pour compléter cet examen de la monumentalité statuaire : il s'agit de la chimère des Liang décrite de façon plaisante par Segalen dans *Chine, la Grande Statuaire* :

"Le train d'avant et le train d'arrière bombent chacun de leur côté, sans prédominer. La bête fait, des deux bouts, des effets de seins et de croupe avec l'assurance avantageuse d'une vieille dame parvenue que des ornements empruntés, corset, chapeau et "tournure", garantiraient et garniraient d'avantages. L'aile même n'est qu'un colifichet. On sent fort bien que sur des reins mous et bas, on a voulu mettre une armure. [...] Enfin, tout paraît artificiellement démontable : la tête s'en allant, la cuirasse tombant, le socle, - qui n'attend que des roulettes pour devenir un jeu, - et jusqu'au sexe, mâle évidemment, mais qui sous ce ventre de douairière époumonée est un accessoire déplacé."

li

Segalen cède ici à une certaine misogynie, qu'il faut replacer dans le ton polémique que prennent souvent ses textes de critique statuaire ; mais il fait surtout valoir un principe esthétique, celui de la monumentalité : la chimère constitue un ensemble composite et doit, par conséquent, être rangée parmi les monstres statuaire qui ne sont pas "viable[s]", selon le terme qu'emploie Segalen lui-même. La monumentalité peut ainsi être reformulée par le terme de *viabilité* : il s'agit du premier critère esthétique qui permet au "monument" d'accéder à "cette existence statuaire supérieure à la vie"¹¹, selon l'expression de Segalen.

Le critère segalénien de monumentalité ou de viabilité semble renvoyer à une notion chinoise à la fois philosophique et esthétique, le *li* 理, que l'on traduit par "structure interne". Le *li* fait partie du vocabulaire philosophique de l'école néo-confucianiste apparue sous les Song, dont Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) est le représentant le plus célèbre. Comme l'explique Nicole Vandier-Nicolas, le terme *li* 理 s'oppose au *xing* 形, c'est-à-dire à l'apparence extérieure de l'objet : "Hing [xing], c'est le corps physique des choses [...]. Li, c'est le principe normatif qui, spécifié à l'infini, donne à chaque être et à chaque chose son individualité, sa raison d'être."¹² Les deux termes *li* et *xing* ont par la suite été employés par les peintres lettrés dans le vocabulaire de la critique picturale, pour désigner deux modes opposés de création. Le *xing* renvoie, comme nous l'avons vu, à un mode de représentation mimétique : il s'agit de la "ressemblance extérieure" (*xingsi* 形似). Le *li* exige du peintre qu'il ait saisi, pour pouvoir la restituer, la "structure interne" de l'objet. Commentant les textes critiques des peintres lettrés, Nicole Vandier-Nicolas écrit en effet :

"L'artiste qui se préoccupe d'abord de la ressemblance extérieure [xingsi] néglige la structure totale [li] et laisse échapper le mouvement propre de son modèle. L'idée [yi] qui ramène à l'unité les éléments de l'objet total, ne lui apparaît pas et son œuvre reste inintelligible."¹³

Dans *Vide et Plein*, François Cheng fait sensiblement la même analyse que Nicole Vandier-Nicolas : le *li* désigne l'ensemble des "lois internes ou lignes internes des choses". La peinture "ne se contente plus de reproduire l'aspect extérieur des choses [xing], elle cherche à en capter les lignes internes et à fixer les relations cachées qu'elles entretiennent entre elles"¹⁴.

Segalen n'a peut-être pas connu précisément la pensée esthétique des peintres lettrés, ni sans doute la version philosophique qu'en donne la pen-

¹¹ Pour les trois citations, *CGS/OC II*, p. 807.

¹² Nicole Vandier-Nicolas, *Art et Sagesse en Chine, Mi Fou (1051-1107)*, Paris, P.U.F., 1963, p. 187.

¹³ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴ François Cheng, *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, Points, 1979, p. 72.

sée néo-confucianiste des Song, mais il connaissait les écrits de Raphaël Petrucci sur l'esthétique picturale chinoise. Dans *La Philosophie de la Nature dans l'Art de l'Extrême-Orient* (qui date de 1910), le sinologue commente à la lumière du "laoïsme" (le taoïsme de Laozi) les six principes esthétiques énoncés vers le VI^e siècle par le lettré Xie He 謝赫. Le second principe s'énonce ainsi : "La loi des os au moyen du pinceau" (*gufa yongbi 骨法用筆*) ; Petrucci apporte de plus ce commentaire :

"La loi des os, par le moyen du pinceau, c'est l'expression adéquate de la structure interne. Le peintre évoque ainsi le sens de la chose tangible ; il a à définir la structure essentielle qui donne à cette chose la personnalité transitoire où le principe éternel vient se refléchir."¹⁵

La "loi des os" est en fait un terme de la technique picturale qui correspond à la notion esthétique de *li*, définie quelques siècles plus tard par les philosophes néo-confucianistes. Segalen transpose en quelque sorte le principe esthétique de la peinture à la sculpture : de même que le peintre doit observer la "loi des os" ou la "structure interne", de même le sculpteur doit créer une œuvre cohérente, une œuvre régie par une structure interne - une "monumentalité", dit-il plus volontiers - qui la rende viable.

*

Mais pour passer de la viabilité à la vitalité proprement dite, la statue doit manifester d'autres qualités, que Segalen nomme "puissance", "tension", "effort", ou encore "geste", termes que nous regrouperons sous celui d'*élan* statuaire.

¹⁵ Raphaël Petrucci, *La Philosophie de la Nature dans l'Art de l'Extrême-Orient*, Paris, Henri Laurens, 1910, p. 89 pour les deux citations. L'ouvrage a été récemment réédité chez Youfeng, avec une préface de François Cheng. Ce dernier donne une traduction du deuxième principe de Xie He dans *Souffle-Esprit*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 19 : "manier le pinceau selon le principe de l'os."

6. Lion de Siao King



Bixie (est) de Xiao Jing
Xiao Jing Bixie 蕭景辟邪
 Tombeau de Xiao Jing 蕭景,
 marquis Zhong de Wuping des Liang 梁吳平忠侯 (†523)
Xiaojingmu 蕭景墓
 Hualincun 花林村, Ganjiaxiang 甘家鄉, près de Nankin 南京
 h : 3,50 m ; l : 3,80 m

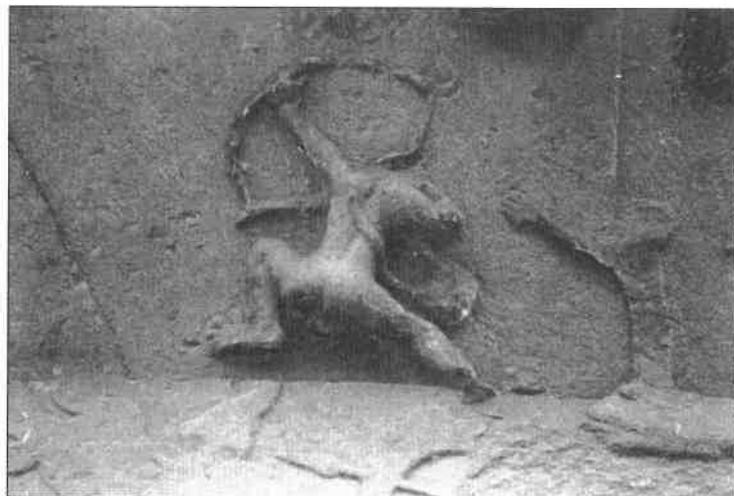
Segalen emploie le mot *puissance* de façon quasi obsessionnelle pour louer la beauté des statues. Le lion de Xiao Jing (*Siao King*) représente, selon Segalen, "la forme de la plus puissante statue dans l'espace qui existe aujourd'hui sur le sol de l'Empire chinois."¹⁶ La puissance semble tenir tout d'abord à la dimension de la statue : l'animal s'impose dans l'espace et crée ainsi cet effet de puissance. Segalen décrit en effet la statue comme "un grand animal souple, de plus de neuf pieds de haut", au "poitrail énorme"¹⁷. Mais en réalité, l'effet de puissance, de vitalité, est à chercher ailleurs que dans la seule proportion de la statue ; il résulte bien plutôt de l'effort dans lequel est engagé le lion, dans la tension - je paraphrase Segalen - que manifestent la forme du poitrail, la cambrure de l'échine ainsi que la gueule ouverte de l'animal¹⁸.

¹⁶ *CGS/OC II*, p. 808.

¹⁷ *Ibid.*, p. 807.

¹⁸ "Le poitrail est énorme et bombe en deux pectoraux, séparés par un profond sillon qui forme en avant deux autres masses ovoïdes balançant les deux fesses de la crinière.", *ibid.*, p. 809 ; "[la langue est] projetée doucement, étoffée et solide, musclée comme tout le reste de la bête", *ibid.*, p. 811.

7. Archer barbare



(Détail d'une) Scène de chasse
Xingtie 行獵
 Pilier de gauche de Shen (fin II^{ème} s.)
Shenshi que zuo que 沈氏闕左闕
 face interne, entablement
 Quxian 渠縣, Sichuan 四川
 h : une dizaine de centimètres

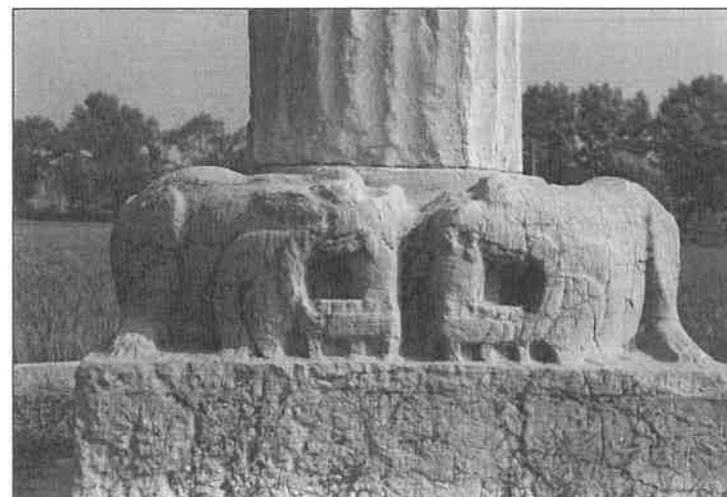
La tension caractérise aussi bien une sculpture de petite dimension comme le bas-relief désigné par Segalen *Archer barbare*, qu'il décrit ainsi :

*"Ce petit homme est un tireur à l'arc. Son but est haut, dans l'angle supérieur, à gauche. De la main gauche, il saisit le cœur de l'arc chinois classique : le même circonflexe depuis trois mille ans... De la main droite, ou plutôt du bras droit, ou plutôt de tout le corps, de tous les reins, il tend la corde au bord du décoché. Et le geste est aidé par le dessin d'une sorte de besace qui fait contre-effort du même côté, augmente et balance sur la droite l'arrondi de l'arc. Le pied droit - manquant - prenait un appui vertical solide ; le pied gauche, démesurément visible, s'écarquille et s'en prend à la surface même du pilier. Tout se bande en lui. La flèche va partir."*¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, p. 796.

Segalen repère la tension non seulement dans l'arc et dans l'effort physique déployé par l'archer, mais dans la composition sculpturale elle-même, marquée par une opposition entre l'arrondi de l'arc d'un côté et celui de la besace de l'autre.

8. Tou-long



Dragons-Crocodiles
Tuolong 龍
 Colonne cannelée de Xiao Jing
Shendao Zhushi'e 神道柱石額
 Tombeau de Xiao Jing 蕭景 (†523)
Xiaojingmu 蕭景墓
 Hualincun 花林村, Ganjiaxiang 甘家鄉, près de Nankin 南京
 tour de la colonne : 1,76 m

La tension se réalise enfin en un geste de projection que Segalen voit, pour ainsi dire, dans toute forme statuaire. Dans les motifs qui ornent les colonnes et les piliers tout d'abord : l'un des deux *tuolong* 龍 (Dragons-Crocodiles) qui se situent au bas de la colonne cannelée du tombeau de Xiao Jing, a *"l'extrémité du dernier orteil postérieur projetée le plus loin possible"*²⁰, geste qui rappelle la tension de l'archer barbare, mais qui est défini ici en termes de projection, comme si le motif allait s'échapper de la colonne.

²⁰ *Ibid.*, p. 819.

9. Oiseau Rouge



Zhuque 朱雀
Pilier de droite de Shen (fin II^{ème} s.)
Shenshique youque 沈氏闕右闕
face antérieure, fût
Quxian 渠縣, Sichuan 四川

De la même façon, la “patte droite [de l’oiseau rouge est] projetée” ; elle semble vouloir se détacher du pilier : “ce geste sec et griffu de l’oiseau se projette si loin qu’il déborde à la fois la ligne et le relief”²¹.

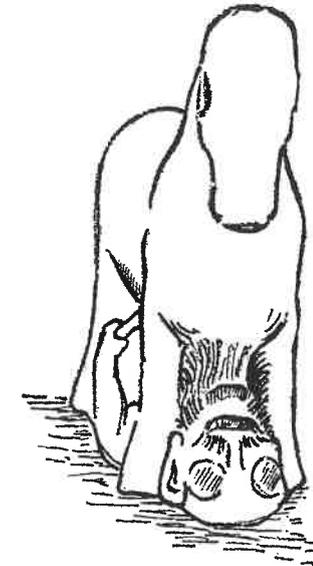
Certains détails de statues décrivent le même geste, selon Segalen. Les motifs qui composent l’aile de la licorne de Tang Gaozong (*Kao-tsong*, voir fig. 4) semblent animés d’une force interne, au point de sembler “jaillir” et “s’élancer” à la surface de la statue :

“Le tout, pennas, plumes, barbes, spirales, est, en forme d’éventail, retroussé nerveusement en haut, le jaillissement unique des trois fortes tiges, qui, amincies, unies entre elles, s’élancent du creux de l’aisselle, si bien que dans son libre étalement l’aile tout entière jaillit d’un point unique, d’un repli, d’une jointure.”²²

²¹ Pour les deux citations, *ibid.*, p. 797.

²² *Ibid.*, p. 842.

10. Dessin du Cheval nu dominant un Barbare Hiong-nou



Cheval piétinant un Xiongnu
Ma ta Xiongnu 馬踏匈奴
Tombeau de Huo Qubing (117 av. J.-C.)
Huo Qubing Mu 霍去病墓
Xingping 興平, près de Xi'an 西安, Shaanxi 陝西
dimensions : h : 1,68 m ; l : 1,90 m

De même, la barbe du Xiongnu “vomit” et “déferle rageusement au poitrail”²³ du cheval de Huo Qubing (*Houo K’iu-ping*) ; ou bien “la langue [du lion de Xiao Ji (*Siao Ki*)] n’est point, comme chez les autres bêtes, avancée hors de la bouche et tombante, mais projetée souplement, étoffée et solide, musclée comme tout le reste de la bête.”²⁴

Segalen évoque encore, à propos des piliers ou des colonnes, le “jet définitif”²⁵ du pilier de Feng Huan (*Fong Houan*), l’“élané”²⁶ du pilier de Yang (*P’ing-yang*) à Mianyang (*Mien-tcheou*) ; les colonnes de la dynastie des Liang “gicle[nt]”²⁷ ou “se projettent [...] dans le ciel chinois”²⁸.

²³ *Ibid.*, p. 774.

²⁴ *Ibid.*, p. 811.

²⁵ *Ibid.*, p. 784.

²⁶ *Ibid.*, p. 787.

²⁷ *Ibid.*, p. 819.

²⁸ *Ibid.*, p. 823.

Je citerais également un texte de *Briques et Tuiles*, où c'est un bâtiment, le temple du Ciel à Pékin, qui s'élance dans un geste d'une vitalité paradoxale, puisque la vie semble "s'exaspérer" jusque dans la mort :

*"Que par mépris et puissance le chapeau chinois s'envole avec sa boule dorée ! Que l'Espace éclate, que les poteaux, faisant flèche vers le ciel, y montent en le striant de rouge et d'or. Que la terre nivelée se ramène à l'esplanade ; que se reconquière l'immensité libre, l'hémisphère aérien où peuvent à l'infini s'épandre les cris et se gonfler à toute volée les poitrines, et que retentisse autour de nous, homogène et léger, le bol renversé du Ciel même que l'on vient honorer ici."*²⁹

Mais ce sont le plus souvent les statues elles-mêmes qui décrivent un geste de projection : la "patte antérieure" du Grand Lion des Liang est "projetée"³⁰, la "jambe" de la chimère de Song Wendi est "lancée en avant"³¹, etc.

²⁹ *Briques et Tuiles*, in *OC I*, p. 851.

³⁰ *CGS/OC II*, p. 809.

³¹ *Ibid.*, p. 815.

11. Tigre de Kao Yi



Bixie de Gao Yi/*Gaoyi Bixie* 高頤辟邪
Tombeau de Gao Yi (†209)/*Gaoyimu* 高頤墓
Yaoqiao 姚橋, près de Ya'an 雅安, Sichuan 四川
dimensions : h : 1,10 m ; l : 1,90 m

En définitive Segalen repère dans la statue une poussée, une force dynamique. C'est ce qu'il décrit chez le tigre de Gao Yi. L'animal est saisi par le sculpteur dans une tension entre deux mouvements contradictoires : une avancée et un recul - précisément le geste que décrivent le lion de Xiao Jing et l'archer barbare ; cet effort est le signe d'une poussée, d'un élan vital :

*"Le mouvement de ce profil est d'une puissance contradictoire : alors que la tête, le cou se rejettent en arrière, faisant bomber la poitrine [...], tout le train d'arrière, plus énorme, tendu, s'étayant sur la cuisse de gauche lancée loin, vient pousser, lever, s'arquer, se tendre en avant. De ces deux attitudes, l'impression qui s'impose est celle d'une force prête à jaillir."*³²

Cette idée se vérifie, dans la plupart des descriptions de statues de la Chine, la *Grande Statuaire* ; en somme, tout élément d'un site, qu'il s'agisse d'un bas-relief, d'une stèle, d'une colonne, d'un temple, ou bien de la montagne elle-même, et que le site soit, du reste, monumentaire ou "naturel", tout doit être engagé dans une poussée, un élan, qui signifie la vitalité, de même que le bambou, dans la représentation traditionnelle chinoise, doit donner l'impression de pousser, de se développer sous les yeux du spectateur.



³² *Ibid.*, p. 777.

La notion de poussée ou d'élan vital, que traduisent les termes segaléniens de *puissance*, de *tension* ou de *projection*, correspond à la qualité esthétique que les Chinois nomment *qishi* 氣勢, terme formé de deux caractères dont le dernier (*shi* 勢) signifie *force*, *puissance* ou encore *mouvement impétueux*, selon le *Dictionnaire classique de la Langue chinoise* de Couvreur. Mais il ne faut sans doute pas isoler, du moins dans le domaine esthétique, le caractère *shi* du caractère *qi*, car l'expression couramment employé dans les textes esthétiques chinois est bien *qishi* 氣勢. Le *qi* 氣 seul désigne à la fois le Souffle primordial qui met en mouvement l'univers entier et les souffles vitaux qui animent tout être engagé dans le devenir ; le *qishi*, que François Cheng traduit par "élan", "poussée", "ligne de force"³³, est en quelque sorte la manifestation concrète du souffle vital, manifestation repérable dans la nature, mais que le peintre doit être capable de communiquer dans son œuvre. C'est le conseil que donne Shen Zongqian 沈宗騫 dans son traité de peinture intitulé *Esquif sur l'Océan de peinture* (*Jiezhou Xuehuabian* 芥舟學畫編) :

*"L'univers est fait de souffles vitaux et la peinture s'accomplit au moyen du pinceau-encre. La peinture n'atteint son excellence que si les souffles émanant du pinceau-encre s'harmonisent pour ne plus faire qu'un avec ceux de l'univers. Il se dégage alors une voie cohérente à travers l'apparent désordre des phénomènes. [...] [Il faut que l'exécution d'un] tableau [...] soit animée par le courant vital dont l'univers est habité. Tout tableau exécuté selon ce principe possède naturellement la qualité de qishi dont on parle tant."*³⁴

Cette exigence esthétique, qui concerne la peinture et la calligraphie, est encore résumée par l'auteur du traité à travers cette phrase : *"Il faut que les traits tracés obéissent à leur poussée interne [qishi] sans jamais paraître flottants ni figés."*³⁵ Selon Segalen, la statuaire doit répondre à la même exigence : chaque niveau statuaire doit en effet manifester l'énergie vitale à travers un geste de projection, à travers une poussée suspendue dans l'espace.

*

Segalen constate une dernière caractéristique de la statuaire chinoise, caractéristique qui vient compléter en définitive sa vision d'un art vivant : c'est le caractère éphémère des statues. Il semble que cette fois-ci ce soit non pas à la peinture ni à la calligraphie qu'il emprunte l'idée d'un art éphémère, mais à l'architecture. Très tôt en effet, il perçoit dans l'architecture chinoise un art voué, paradoxalement, à la disparition. On connaît la stèle *"Aux Dix Mille Années"* : l'architecture, dont le matériau de base est le "bois périssable", est présentée comme une offrande au "Temps dévorateur".

³³ François Cheng, *Vide et Plein*, op. cit., p. 112.

³⁴ Cité et traduit par id., in *Souffle-Esprit*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 40.

³⁵ *Ibid.*, p. 66.

12. Stèle est de Siao Sieou



Stèle est
Dong bei 東石碑
Tombeau de Xiao Xiu 蕭秀, prince Kang d'Ancheng des Liang
梁安成康王 (†518)
Xiaoxiumu 蕭秀墓
Ecole primaire, Ganjiaxiang 甘家鄉, près de Nankin 南京
dimensions : h : 4,15 m ; tour : 1,13 m

Segalen ne songe toutefois pas encore à la statuaire de pierre qui, pendant longtemps, sera au contraire associée à l'idée de pérennité : la stèle en particulier est à ses yeux le seul élément qui puisse s'opposer à l'action destructrice du temps. Le poème *"Ordre de Marche"*, qui est apparié au poème *"Aux Dix Mille Années"*, est en effet organisé autour de l'opposition entre la précarité de l'architecture et la résistance des stèles : *"Seules immobiles contre le défilé, voici les Pierres mémoriales que nul ordre de marche ne peut toucher ni ébranler. Elles demeurent."*³⁶ Dans le texte de *Chine, la Grande Statuaire* même, Segalen n'abandonne pas l'idée d'une statuaire éternelle lorsqu'il décrit la stèle de Xiao Xiu (*Siao Sieou*) par exemple :

³⁶ *Stèles*, in *OC II*, p. 54.

St

“La bête pointe juste par-devant, promontoire, musoir refoulant autour d’elle, bête stable par excellence, l’effroyable écoulement du temps fou, le sifflement des remous, des ondes, des filets de cette eau impalpable, avec des houles invisibles : tout un mécanisme fluide et d’un dynamisme énorme comparable seulement à une autre énergie inconnue, - ce mascaret que tout être connaissant reçoit en plein sur la face incessamment, - et qui finalement le détruit.”³⁷

Toutefois l’évocation est ambiguë : si la stèle oppose une résistance au temps, elle n’en finit pas moins par être “détruite”. Segalen semble en effet reconnaître que les statues de pierre, tout comme les palais de bois, sont vouées à la disparition. La stèle devient alors le symbole non plus de la pérennité de l’œuvre d’art, mais de l’impossibilité, pour la matière, de résister au travail du temps.

Ce retournement de la vision segalénienne de la statuaire chinoise s’opère à travers l’image paradoxale de la terre : la terre qui dévore la pierre, mais qui, d’un autre côté, nourrit l’homme. Il évoque cette idée dans les “Notes pour le culte du Ciel”, parues en 1982 dans la *Revue française de Pékin*. La terre est tout d’abord décrite comme le lieu où tout se résorbe, où “tout se résume”, comme il l’écrira dans *Chine, la Grande Statuaire* :

“Le mot “Terre” veut dire évidemment cette matière pulvérulente ou grasse, boueuse ou poudrée, brune ou jaune ou même rouge, faite d’éléments minéraux, de débris de plantes et d’animaux, la terre avide de charognes pour ses digestions ; la terre éminemment plane et viatrice : la peau sensible et poreuse ; et l’on ne peut nier : la surface, l’intersection d’espace où vivent bon gré mal gré, les corps des hommes ; où l’esprit, quel qu’il soit, est bien localisé pour un temps.”

Dans un second paragraphe, il envisage la terre selon le point de vue inverse : elle est le lieu d’où tout renaît :

“Toute surgie vient de la terre. Toute poussée a déjà levé en elle. Tout saut vers quelque chose de plus haut doit d’abord s’appuyer sur elle ; la sentir bien résistante ; la frapper, la faire sonner. - Le saut doit partir et s’élever sur elle : sa hauteur est en raison du coup dont il talonne le bon tremplin Terre.”

Il reprend cette idée dans *Chine, la Grande Statuaire*, en désignant la terre comme le passage obligé par lequel la statue accomplit un cycle de vie et de mort :

³⁷ CGS/OC II, p. 817.

“Il faut compter qu’en Chine, bon gré mal gré, le vivant d’aujourd’hui, du temps présent, se reproduit et croît. Et qu’un vivant n’a d’autre moyen d’existence que de se nourrir des produits de la terre. Tout en Chine, se résume en la terre. Un sol qu’on n’ose toucher, ni fouiller, mais que l’on cultive avec soin, et qui dévore les morts. C’est ainsi que la plupart des sépultures sont ensemençées, que les tumulus sont rasés, les emplacements détruits.”³⁸

Segalen est ainsi prêt à admettre la disparition des monuments dans la mesure où le passage par la terre est à la fois une mort et une renaissance. Au cours de la mission de 1914, se fiant trop scrupuleusement aux indications des recueils épigraphiques dont il dispose, Segalen ne parvient pas à repérer les piliers de Yang. C’est alors qu’il imagine que les piliers ont disparu ; il ne déplore pas cette disparition, mais la décrit au contraire comme le premier temps d’un cycle par lequel la terre, alternativement, dévore les monuments et nourrit les hommes :

“[Les piliers] ont plongé dans la terre violette et grasse, la terre aux récoltes abondantes des rizières du Sseu-tch’ouan qui dévore les champs de sépulture et jusqu’aux routes, afin de mieux nourrir ses soixante-dix millions de vivants.”³⁹

Il semble en fait que Segalen replace la statuaire chinoise à l’intérieur de la “mutation” qui régit l’univers entier, selon la pensée chinoise du *Yijing* 易經 (*Livre des Mutations*). La notion de mutation (*yi* 易) n’est pas une notion esthétique - comme peut l’être le *li* 理 ou le *qi* 氣. Il s’agit d’une notion philosophique qui renvoie à une représentation de l’être comme le lieu de transformations progressives, infimes, aisées : *yi* signifie en effet à la fois transformation et facile. C’est le passage d’un trait yang 陽 à un trait yin 陰, c’est le grès des statues du Sichuan qui peu à peu “se délite”, “se désagrège”⁴⁰, c’est la disparition inéluctable des piliers comme celui que Segalen décrit en ces termes : “L’un des plus beaux piliers [...] penche, penche jusqu’à la chute prochaine, où il va, bientôt, choir et disparaître.”⁴¹

*

Cette vision du monument qui retourne ainsi à son lieu d’origine permet de comprendre pourquoi Segalen renonce parfois à sauver la statue de l’ense-

³⁸ Pour les deux citations, “Notes pour le Culte du Ciel”, *Revue française de Pékin*, Paris, n°1, 1982, p.18.

³⁹ CGS/OC II, p. 787.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 775.

⁴¹ *Ibid.*, p. 789.

velissement dans la terre. Le plus beau des lions de la dynastie des Liang selon Segalen, celui dont il dit : *“Je n’oublierai jamais le geste impéieux, décisif, formidable, total, sous lequel il m’apparut”*, le lion de Xiao Jing est abandonné, alors même qu’il se débat contre les assauts du temps ; Segalen justifie ainsi l’abandon : *“ce geste se suffisait à lui-même, et je n’eus aucun désir de le faire exhumer”*⁴². De même, Segalen constate que les statues du tombeau de Xiao Xiu sont déjà emportées par l’*“écoulement du temps fou”*⁴³ ; pourtant il renonce à intervenir pour sauver les statues, et laisse à d’autres le soin de remettre en état le site : *“Que d’autres viennent et le fassent, en carton-pâte ou en panorama !”*⁴⁴ Il n’a pas agi autrement lorsqu’il découvrit, en 1903, la statuette en terre sculptée par Gauguin : bien que la pièce fût, en partie, décomposée, Segalen, comme par instinct, n’entreprend pas de la restaurer, car elle doit suivre le chemin même du sculpteur qui l’a modelée, suivre le mouvement cyclique qui régit tous les êtres :

*“En face [du faré de Gauguin], à quelques pas, une autre demeure, minuscule, un petit kiosque, mais abritant un dieu, cette statuette de terre glaise, si fendillée par la cuisson quotidienne malgré le toit, si éclatée, si fragile que je n’osai l’emporter à la mer, au roulis, pour n’avoir pas à commettre le sacrilège de la recoller ou l’indécence d’en conserver les miettes. Il me parut fervent de la laisser déliter à sa place, sous le même temps des jours qui avait vu mourir son façonneur.”*⁴⁵

Lors de certains *“moments”* exceptionnels - face au lion de Xiao Jing, devant le tombeau de Xiao Xiu, en présence de la statuette de Gauguin -, Segalen, par une sorte de retenue instinctive, refuse d’intervenir, laissant la statue suivre le mouvement naturel qui l’emporte.

Philippe Postel
Université de Nantes

⁴² Pour les deux citations, *ibid.*, p. 811.

⁴³ *Ibid.*, p. 817.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 821

⁴⁵ *Hommage à Gauguin*, in *OC I*, p. 967.

Dominique Gournay

Un art autochtone ?
Victor Segalen et la statuaire chinoise

Pour qui ne peut faire valoir de compétences particulières en sinologie ou dans le domaine de l'art sculptural, les ouvrages écrits par Segalen sur la statuaire chinoise gardent néanmoins un intérêt majeur. Ils mettent le lecteur en présence de la sensibilité, de l'imaginaire de l'écrivain, perceptibles dans les formulations auxquelles celui-ci a eu recours.

Les œuvres parvenues jusqu'à nous sous les titres de *Chine, la Grande Statuaire* et *Les Origines de la statuaire de Chine*¹ sont bien loin de n'être que des recueils de données archéologiques. L'avant-texte constitué par *Feuilles de route* ainsi que les comptes rendus rédigés par Segalen pour le *Journal asiatique* montrent la richesse des informations collectées sur le terrain, auxquelles vient s'ajouter une érudition de source livresque. De cette somme impressionnante de travaux, *Chine, la Grande Statuaire* et *Les Origines de la statuaire de Chine* témoignent assez peu, apparaissant comme une quintessence des recherches et des réflexions de l'auteur. Segalen accorde à ces deux ouvrages une portée subjective. Dans la préface rédigée pour *Chine, la Grande Statuaire*, il assume, jusqu'à la revendiquer, la partialité des appréciations portées sur les œuvres. Nous sommes prévenus que le jugement esthétique prévaudra puisque ce livre "est fait avant tout pour les artistes" (GS, 750).

En outre, les pages réunies sous le titre *Les Origines de la statuaire de Chine* se caractérisent par la singularité de leur propos. Il faut rappeler que les deux

¹ Nous renvoyons aux *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. I et II, 1995. Les citations des œuvres suivantes sont accompagnées des sigles correspondants : *Chine, la Grande Statuaire* (GS), *Les Origines de la statuaire de Chine* (Or), *Feuilles de route* (FR). Le sigle est suivi de l'indication de la page. Les autres références sont données en note.

ouvrages qui apparaissent distincts à nos yeux ne devaient en faire qu'un. Le résultat des recherches est présenté en deux volets qui s'articulent autour de la date pivot de 117 av. J.-C.; cette date correspond au plus ancien exemplaire de la statuaire chinoise connu alors, au cheval trouvé près de la tombe du général Huo Qubing. Dans *Chine, la Grande Statuaire*, Segalen présente en premier lieu cette statue, qu'il lui revient d'avoir découvert, pour conduire son lecteur, par étapes chronologiques, jusqu'à l'époque contemporaine. *Les Origines de la statuaire de Chine* proposent un autre parcours temporel, à rebours cette fois, depuis les premiers Han jusqu'aux dynasties les plus anciennes. Or, les pages correspondant à ces périodes ne peuvent proposer de quelconques appréciations esthétiques puisqu'elles récapitulent les obstacles auxquels la recherche s'est heurtée. Si l'on excepte la présentation du tumulus de Qin Shi Huangdi, le texte des *Origines de la statuaire de Chine* est scandé de formules signifiant que rien n'a pu être trouvé.

Ce que Segalen écrit alors ne se réfère à aucune œuvre sculpturale tangible, du moins selon le sens que nous accordons communément aux termes de sculpture et de statue. L'une des phrases liminaires de son exposé souligne, dans un énoncé paradoxal, qu'il fait œuvre de visionnaire : "*Il faut maintenant essayer de bien voir ce qu'on ne peut toucher*" (Or, 869). Même si un archéologue peut toujours tirer la leçon de recherches infructueuses, il n'en reste pas moins que le récit de l'aventure personnelle et les méditations du voyageur constituent cette fois l'essentiel de l'ouvrage. En ce sens, *Les Origines de la statuaire de Chine* confirment l'importance de l'implication personnelle annoncée par l'auteur dans *Chine, la Grande Statuaire*. Dans les deux cas, l'imaginaire du poète s'y laisse entrevoir. Les deux œuvres répondent aux lignes de l'*Essai sur l'exotisme* où Segalen définit la fonction de l'artiste qu'il entend être : "*voir le monde, et puis dire sa vision du monde*"². En retour, il s'agit d'être attentif à ce qu'une façon de dire révèle d'une façon de percevoir.

Pour désigner l'objet de ses recherches, Segalen recourt à des syntagmes dont deux, pour le moins, nous arrêtent. La préface de *Chine, la Grande Statuaire* annonce qu'il y sera question de "*la pierre chinoise considérée dans ses formes statuariques*" (GS, 745). Le titre de l'autre ouvrage mentionne "*la statuaire de Chine*". La valeur référentielle des deux expressions ne consiste pas seulement en une localisation des œuvres. Les deux désignations associent le matériau (la pierre) ou la forme qui en est dégagée (la statue) et une notion géographique appelée à qualifier le matériau ou l'œuvre d'art qui en est tirée. L'effet serait toutefois bien différent si nous était présenté l'art sculptural en Chine, par exemple. Ce sont les modalités de la relation établie entre la statuaire et la Chine qu'il convient d'interroger, puisque le texte de Segalen contribue plus d'une fois à motiver cette articulation.

² *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 779.

Dans la description des monuments, Segalen accorde toujours une grande importance à la configuration des lieux. La présentation des tombeaux des Ming, dans le chapitre XI de *Chine, la Grande Statuaire* rappelle que la tradition chinoise ne peut concevoir le monument funéraire indépendamment du site où il s'inscrit. À cela, il conviendrait de rattacher les réflexions que Segalen projetait de développer sur l'orchestrique des tombeaux³.

Cependant, la conception segalénienne d'une relation de symbiose entre le sol et l'œuvre nous conduit au-delà de l'intérêt accordé au site. Aux yeux de Segalen, l'œuvre entretient une relation de contiguïté avec la terre qui la porte ou la pierre dans laquelle elle a été taillée. L'art sculptural, que nos conceptions occidentales considèrent essentiellement comme une forme d'expression culturelle parmi d'autres de la vie d'un peuple, se trouve ici plus d'une fois présenté en tant que prolongement du milieu naturel, comme si la statuaire chinoise était aussi bien l'expression d'un sol que d'une civilisation. En d'autres termes, les commentaires esthétiques de Segalen établissent un lien, qu'il faut examiner, entre nature et culture.

Des facteurs circonstanciels entrent en jeu, qui peuvent expliquer la perception d'une relation de contiguïté aussi forte entre le sol et la statuaire. L'archéologue exhume les œuvres, au sens propre du terme. Il lui arrive même de ne pouvoir que partiellement les dégager de leur gangue. *Chine, la Grande Statuaire* témoigne parfois de l'émotion éprouvée à ramener ces statues à la lumière du jour et, comme le suggère nettement Segalen, à la vie : "*Elles sont à peine exhumées, à peine "déterrées", à peine "dépouillées"... elles sont vives*" (GS, 750).

Par ailleurs, les modifications apportées aux paysages chinois par le passage des saisons déterminent des perceptions différentes d'une même œuvre, en l'occurrence du lion de Xiao Jing. Si *Chine, la Grande Statuaire* fournit une seule évocation de ce lion, les *Feuilles de route* de l'année 1917 en offrent deux descriptions dont la première est faite sous la forme d'une note datée du 20 mars : "*Le Lion nage à plein poitrail dans le labour, les sillons verdissant. Très belle impression noire sous la pluie du crépuscule. - Pierre : marbre (?) veiné de blanc et de rouge sur fond noir. Nage sur les*

³ "*On conçoit que dans la contemplation de l'œuvre totale, il faille lui donner le seul élément qui lui manque : non seulement l'envelopper d'un coup d'œil comme un mouvement concret, non seulement y pénétrer, comme une maison habitable, mais lui donner le mouvement processionnel sans quoi le plan total échappe ; et la raison d'œuvre demeure incomprise. - Et dès lors ceci devient un art du mouvement.*

C'est pourquoi j'ai proposé, dépassant la statique jouissance de l'architecte, de donner à l'art du "Palais complet" complet dans la Chine un nom de mouvement, de rythmique en mouvement : orchestrique. [...]." Manuscrit de *Chine, la Grande Statuaire*, microfilm, vol. II, pp. 81-82.

alluvions des âges, littéralement” (FR, 1206). Quatre mois plus tard, le 22 juillet, Segalen relate son étonnement à revoir la même œuvre dans un cadre naturel métamorphosé : “Revu les Lions avec Toussaint. Siao King n’est plus baigné par la terre, mais aux prises avec une houle de vert ; - il est là, en pleine rizière, [...]. - Je l’avais vu net, lavé de pluie. Je ne me doutais pas quelles étonnantes modifications la saison pouvait lui apporter. - Littéralement il émerge de sa rizière, il nage, et l’ondulation des grandes herbes souples, tiges de riz, et ce flot qui maintenant lui va jusqu’aux épaules, quand, au printemps, on lui dessinait presque jusqu’au ventre”. (FR, 1249). Si la même métaphore fait se mouvoir le lion sur une terre meuble, le regard enregistre la relation, d’osmose et d’opposition à la fois, que l’œuvre de pierre entretient avec le milieu naturel. De l’épiphanie de ce lion, *Chine, la Grande Statuaire* fournira une troisième version, inspirée de la note du 22 mars : “Je n’oublierai jamais le geste impérieux, décisif, formidable, total, dans lequel il m’apparut, - à une heure de marche, sous la pluie crépusculaire, [...]. Le marbre mouillé était noir ; la terre, prête à germer, brune et rousse. Il naviguait ainsi [...] luttant pour ne pas être submergé [...].” (GS, 811). À plusieurs reprises dans *Chine, la Grande Statuaire*, l’effort figé de la bête de pierre, qu’elle soit lion ou tigre ailé, sera rendu, comme si l’œuvre sculptée, ayant pris forme en naissant de son milieu originel, devait lutter contre la force de l’entropie à l’y ramener.

En réalité, dans ses commentaires esthétiques, Segalen valorise un art qu’il qualifie volontiers d’autochtone. Or, le terme apparaît dans un contexte riche d’un réseau métaphorique faisant de la terre chinoise la matrice⁴ de l’œuvre. Un exemple privilégié nous en est donné lorsque Segalen analyse les tortues et les colonnes cannelées datant des Liang. Il oppose alors les tortues qui, dit-il, “sont bien autochtones” (GS, 833) aux colonnes d’origine indienne. Le fût et la base de celles-ci sont commentées en des termes qui manifestent une volonté d’exactitude archéologique mais aussi un désir de relier les œuvres à une tradition locale : “Il faut avouer que dans le sol de Chine elles ne prennent que faiblement racine par leur fût qui, d’emblée, évoque la colonne occidentale : le dorique et tout l’hellénistique du bas latin. Cependant elles se relient solidement au sol de Chine par leur base puissante, par ce tore de souples félins allongés [...]” (GS, 823). Dans ces félins, Segalen reconnaît un motif probablement hérité des Han, ce qui lui permet d’écrire : “C’est ainsi que la Chine antique relie de son collier musculueux à son sol cubique, solide, à son sol générateur, le fût cannelé, né hors d’elle [...]” (GS, 823). À vrai dire, le terme récurrent de sol présente ici une polysémie significative du parti pris de Segalen. Le sol cubique et généra-

⁴ On peut lire dans une note du manuscrit : “[...] le sol chinois, matrice, qui concrète les zoolithes, ces androlithes, ces véritables fossiles du Temps dans la Pierre.” Manuscrit de *Chine, la Grande Statuaire*, microfilm, vol. I, p. 10.

teur à la fois, c’est aussi bien le socle de la colonne (que les photographies de Segalen nous montrent effectivement cubique) et la terre d’où elle semble s’élever. À cela il faut probablement ajouter une réminiscence de la tradition chinoise qui représente la terre sous la forme d’un carré. Dès le premier chapitre de *Chine, la Grande Statuaire*, Segalen présentait globalement la statuaire des périodes Han, Liang et Tang en la comparant à une production naturelle : “Il semble que chacune de ces écoles, par un violent effort personnel, aidée ou non des apports étrangers ait eu à se créer, se modeler, à sortir du terroir rocheux les formes néolithiques, à les susciter comme un fruit, un produit local” (GS, 757).

Dans un système d’opposition cohérent, Segalen déprécie les œuvres d’inspiration bouddhique parce qu’elles émanent d’une philosophie et d’une tradition allogènes. C’est avec quelques réticences qu’il reconnaît la beauté des bodhisattvas des Wei du Nord. L’appréciation que l’on trouve à leur sujet dans le premier manuscrit de *Chine, la Grande Statuaire* confirme ces réserves : “Mais quoi ! Ces statues ne sont pas chinoises. Aucun ancêtre autochtone [...]”⁵. Le qualificatif de chinois se trouve donc référé non seulement au sol qui porte les œuvres mais à l’esprit que celui-ci est supposé générer⁶.

Lorsque Segalen s’apprête à rejeter les œuvres produites par les Wei du Nord, il déclare vouloir exalter le “génie de la Chine antique” dans ce qu’il eut de “proprement chinois” (GS, 825). Or, cette spécificité chinoise renvoie, comme dans un mouvement tautologique aux caractéristiques de la statuaire concernée qui est d’être monumentale, funéraire, impériale et historique. La référence à l’empereur est prédominante. Les statues considérées comme chinoises, si elles n’ornent pas toutes le tombeau d’un empereur, ont du moins été taillées sur son ordre. Il n’est peut-être pas inutile de rappeler que Segalen a défini à son propre usage ce qu’il entendait par chinois dans le premier manuscrit de *Peintures*. On trouve alors un même lien établi entre une localisation et les linéaments d’un régime impérial : “Appelons chinois tout ce qui est contenu dans le développement obstiné des “Cent Familles” de la vallée de la Wei... Tout le reste en dépend. C’est une Chine enclose, non méridionale, sculptée et fouillée dans le loess, patriarcale, minutieuse, réglée, définitive

⁵ Manuscrit de *Chine, la Grande Statuaire*, microfilm, vol. I, p. 235.

⁶ On pourra comparer les réflexions de Segalen à celles d’Édouard Chavannes qui intègre les réalisations des Wei à la civilisation chinoise. À propos des plus anciens spécimens de l’art bouddhique chinois, il écrit : “À vrai dire, ils ne sont pas purement chinois, car la dynastie Wei, sous laquelle ils furent exécutés dans la seconde moitié du cinquième siècle de notre ère et jusque vers l’an 520, était d’origine tongouse ; mais ils ont exercé une influence profonde sur l’art chinois lui-même ; en effet, si la dynastie Wei peut être considérée comme à demi-étrangère tant qu’elle eut sa propre capitale à Ta-t’ong-fou, c’est-à-dire de 386 à 494, elle reçut véritablement la naturalisation chinoise lorsque, en l’an 494, elle eut transféré sa capitale à Lo-yang [...]” *Mission archéologique dans la Chine septentrionale. La Sculpture bouddhique*, Paris, Leroux, 1915, pp. 294-295.

déjà - et déjà, depuis l'admirable "Bête fauve", Che Houang-ti, déjà Impériale. Cela, c'est le pur élément chinois"⁷. Que les déclarations de Segalen soient pertinentes ou non en ce domaine, elles retiennent notre attention parce qu'elles valorisent une relation de contiguïté entre la nature et la culture, et même leur indifférenciation originelle. Comme toujours, dans une perspective segalénienne, l'essentiel réside en amont, du côté d'une genèse dont le dynamisme interne resterait perceptible.

La prédilection pour les formes dites archaïques et l'évocation de ce que Segalen nomme la loi d'esthétique ascendante illustrent la puissance créatrice attribuée aux commencements. Segalen laisse entrevoir sa perception du temps lorsqu'au sujet du *Cheval nu dominant un barbare Xiongnu* il parle de "la jeunesse des moments que nous disons archaïques" (GS, 766). L'expression n'étonnera pas les lecteurs de *l'Essai sur l'exotisme*. Parmi les sèmes possibles fournis par l'étymologie d'archaïsme, Segalen privilégie la notion de commencement. Le point de vue adopté prend pour moment de référence non le présent qui situerait l'œuvre dans un passé depuis longtemps révolu mais un point supposé originel où se trouverait concentrée une force peu à peu soumise à une dilution entropique. De même, la loi d'esthétique ascendante ou loi d'ascendante beauté invoquée à plusieurs reprises⁸ voudrait que chacune des périodes artistiques ait produit spontanément les plus belles œuvres, sans qu'aucun modèle initial ait existé. En revanche, les avatars ultérieurs de chacun des styles ne pourraient refléter que le déclin. Cette loi semble supposer l'émergence spontanée d'une énergie créatrice modelant ses propres formes : il faut en effet se rappeler les tournures pronominales utilisées par Segalen lors de sa présentation des Grandes Époques Han, Liang et Tang. La main et le nom du sculpteur sont alors ramenés à l'inconnu tout comme ses sources d'inspiration. À l'absence de représentation du visage sous les Han correspond, dans la remontée progressive de l'échelle temporelle, l'effacement du geste humain lui-même.

Cette tendance est particulièrement sensible dans *Les Origines de la statuaire de Chine* qui dotent le vocabulaire esthétique d'une extension étonnante. Le tumulus du tombeau de Qin Shi Huangdi s'y trouve assimilé à une statue, Segalen prenant soin de justifier son propos en affirmant qu'une statue peut être faite de terre. Il ne tarde pas à établir une analogie prévisible entre le tumulus et une montagne. Mais il ne se contente pas d'y voir une reproduction mimétique de la nature puisque une relation de réciprocité est établie entre le phénomène naturel et la création artistique : "Les montagnes elles-mêmes ne sont-elles pas, - quand elles se haussent à ce degré, - la statuaire géante de la

⁷ Premier manuscrit de *Peintures*, note du 21 décembre 1911, citée par Muriel Détrie dans *Étude de Peintures de Victor Segalen*, suivie d'une édition critique annotée et commentée de *Peintures*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1986, p. 426.

⁸ Voir *Chine, la Grande Statuaire*, pp. 748, 814 et 845.

terre" (Or, 870). On assiste alors à une inversion des références. La terre matricielle est perçue en artiste dont les œuvres naissent des seuls mouvements telluriques. Les pages relatives aux *Origines de la statuaire de Chine* tendent ainsi à proposer une référence esthétique idéalisée qui coïnciderait avec une production immanente de la terre, que l'on hésite dès lors à qualifier de culturelle.

Quand tout vestige sculptural vient à manquer, les signes linguistiques sont appelés à témoigner du génie du lieu. Remontant à l'époque des Xia, Segalen ne peut que constater "la plus profonde nuit archéologique" (Or, 889) mais s'arrête aux caractères chinois, reprenant alors les qualificatifs qui lui ont servi plusieurs fois à définir la statuaire : "Les signes, déjà purement chinois [...] supposent avant eux une longue tradition autochtone, et refusent toute tradition étrangère" (Or, 890). Comme s'ils étaient la manifestation d'une essence éternelle, les caractères chinois, pas plus que la statuaire impériale, ne semblent être nés d'un peuple soumis aux aléas de l'histoire. Si, par ailleurs, Segalen s'attache à une conception de l'idéogramme conduisant à assimiler le signe et son référent⁹, on le voit ici confirmer la permanence du signe linguistique comme émanation d'une culture assimilée au sol qui la porte.

Segalen a exploré la civilisation chinoise en y déployant un imaginaire fasciné par la quête d'origines mythiques. Cela incite à rapporter sa perception de la statuaire à la pensée chinoise dont il s'était imprégné. À la lumière d'une confrontation entre les philosophies occidentales et chinoises telle que la propose François Jullien dans *Procès ou Création*¹⁰, on pourrait discerner dans les œuvres de Segalen une inspiration extrême-orientale qui privilégie une émergence spontanée de l'œuvre animée par la dynamique d'un procès immanent, tandis que la tradition culturelle européenne suppose le geste d'un créateur. Pourtant, c'est le même rêve que suscite la mythologie polynésienne lorsque Segalen commente l'idole façonnée autrefois par Gauguin aux Marquises. Dans son *Hommage à Gauguin*, il représente la statuette comme un "fœtus-dieu" qui sortirait du "ventre de la matière"¹¹ ; il la rend ainsi comparable à la métamorphose du dieu maori en l'univers dont il est question dans les *Pensers Païens*¹². La même fascination s'exprime plus longuement encore

⁹ Voir l'article de Muriel Détrie : "L'inscription de la langue et de l'écriture chinoises dans l'œuvre de Segalen", dans *Victor Segalen, vu d'Amérique*, Cahier Victor Segalen n° 3, 1997, pp. 65-85.

¹⁰ François Jullien, *Procès ou Création. Une introduction à la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

¹¹ *Hommage à Gauguin*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 368.

¹² "Car il n'y a pas qu'un mode de créer. Voici, très explicite, celui que choisit notre dieu maori. Car j'imagine que c'est l'acte poétique par excellence ! Il ne dit pas au monde : "Sois !" Il n'use point de mots magiques. Mais "seul existant, il se change en l'Univers". C'est la création par métamorphose. Ensuite, il s'extrait de l'univers qui, un instant fut dieu lui-même". *Pensers Païens*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 392.

dans la célébration des "*Montagnes, sculpture de la terre*"¹³ d'un Tibet primordial situé dans un en-deça de l'histoire dont la langue ou la musique pourrait être captée et traduite dans et par le poème. N'y est-il pas affirmé que le poème doit naître lui aussi du lieu, désigné mimétiquement par le titre du recueil ? Enfin, déçu par le cours de l'histoire, Segalen reportait peut-être sur les mégalithes bretons cette aspiration à capter l'énergie chthonienne, dès lors dotée d'un caractère sacré. Aussi la pensée chinoise n'est-elle probablement pas la seule à susciter la représentation d'une terre qui engendrerait les peuples et leur art. Sans qu'il faille nécessairement invoquer la figure mythique de Deucalion, l'intérêt accordé par nombre d'écrivains et d'artistes de la fin du XIX^e siècle au paganisme puis au primitivisme suscite une autre constellation de références possibles. Le propre des œuvres de Segalen est bien d'inviter le lecteur à se tourner vers de multiples horizons.

Dominique Gournay

¹³ *Thibet*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 612.

Claude-Pierre Perez

La stèle de Segalen
entre Orient et Occident

C'est une chose connue, et qu'on peut regarder comme acquise, que Segalen n'a pas eu, en écrivant les *Stèles*, le projet de rompre avec l'Occident, ni même d'écrire contre lui. Bien sûr, sans la Chine, il n'y aurait pas eu de *Stèles*. Les "tables de pierre" qui "incrustent dans le ciel de Chine leur front plat" ont procuré une sorte de patron formel, ou de modèle mythologique, que la page mime à sa manière ; la littérature chinoise a fourni des fragments, bien identifiés désormais, et qui ont servi de déclencheurs, de points d'appel ou de points d'appui, à un très grand nombre de poèmes.

Pour autant Segalen s'est toujours interdit de confectionner des chinoiserries. Il lui est arrivé de songer, même s'il ne l'a jamais écrit, à un autre volume de stèles qui n'aurait plus rien de la Chine, pas même, écrit-il, le papier. Et il n'a jamais caché qu'il s'agissait, sous le vêtement archaïque chinois, de "dire toutes sortes de pensées miennes"¹. Miennes, bien sûr ; mais aussi nôtres. Ce sont des pensées d'homme d'Occident, quelques-uns des lecteurs chinois de Segalen l'ont senti, et l'ont dit très explicitement². Je voudrais ci-dessous en donner quelques preuves, et considérer avec vous cette situation singulière, entre Orient et Occident, à mi-chemin du même et de l'autre.

*

Commençons par le commencement, c'est-à-dire par la préface, et par le début de la préface. Il s'agit à ce moment-là de la stèle de pierre des campagnes chinoises. Segalen la définit, lapidièrement, de la sorte :

ST
Préface

¹ *Œuvres complètes*, tome I, p. 657. Je renvoie à l'édition de Henri Bouillier, Robert Laffont, "Bouquins", 1995, 2 volumes.

² Par exemple Yeh Rulian, dans *Europe*, n° 696, avril 1987, p. 104.

“Épigraphe et pierre taillée, voilà toute la stèle, corps et âme, être au complet.”

Dualisme banal ? Peut-être. Je relève quand même cette formule - être au complet - que je reconnais, un peu modifiée, deux pages plus loin, appliquée non plus à la stèle mais aux Caractères qui y sont gravés :

“Ils n’expriment pas ; ils signifient ; ils sont.”³

Bien, me dira-t-on. Vous relevez. Mais pourquoi ? Qu’est-ce qui justifie le sort que vous faites à ces fragments - souvent cités au demeurant, au moins pour le second d’entre eux ?

À cela, il y a trois réponses. La première, c’est que quelqu’un qui, comme c’est mon cas, a passé pas mal de temps à lire Claudel, ne peut pas, en lisant cela, éviter de se rappeler *Connaissance de l’Est*, et précisément “*Religion du signe*”. Il s’agit là encore des caractères chinois. Je cite :

“*Le caractère est la chose tout entière qu’il signifie [...] On peut donc voir dans le caractère chinois un être schématique, une personne scripturale, ayant, comme un être qui vit, sa nature et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physionomie [...] Le signe est un être [...]*” (je souligne).

“*Il existe, et l’assistant face à face considère le nom lisible.*”⁴

La proximité est patente. Je ne crois pas pour autant que l’attitude qui consisterait à conclure : “*Segalen vient de Claudel*” et à s’en tenir là soit satisfaisante. J’en viens à ma seconde réponse.

Il est légitime de penser que si la stèle (et le caractère) sont définis comme des êtres, c’est que Claudel (et Segalen) sont avertis de ce que le premier appelle les “*superstitions chinoises*”, et spécialement de la “*piété des Chinois à l’écriture*”⁵. Claudel évoque dans “*Tombes-Rumeurs*” la tablette où sont inscrits les titres et le nom du mort, “*car les Chinois pensent qu’un certain tiers de l’âme, s’arrêtant à lire son nom, séjourne dessus*”⁶ ; et citant dans une conférence le poème “*Religion du signe*” à quoi je viens de faire allusion, il rappelle précisément ces tablettes exposées dans les temples confucéens, et dont les caractères “*servent de support perpétuel à l’âme des Sages défunts*”⁷. Segalen, de son côté,

³ OC, II, p. 37. La formule se trouve déjà dans *Briques et Tuiles*, OC, I, p. 876.

⁴ *Connaissance de l’Est*, in *Œuvre poétique*, Gallimard, Bib. de la Pléiade, p. 46, 48.

⁵ “*Les Superstitions chinoises*”, in *Œuvres en Prose*, Gallimard, Bib. de la Pléiade, p. 137.

⁶ *Ibid.*

⁷ “*La philosophie du livre*”, *O. Pr.*, p. 73.

a pris appui sur ces croyances pour composer une nouvelle, “*Le Siège de l’âme*”, dédiée d’ailleurs à Claudel, et qui raconte comment des touristes ineptes, en chipant dans une tombe la tablette du premier Ming, dérobent du même coup sans même s’en douter l’âme de l’empereur défunt. Si l’âme et le nom peuvent ainsi coïncider, il n’est pas très surprenant que le caractère (ou la stèle) soient ailleurs définis comme des êtres : d’une proposition à l’autre, il n’y a en somme qu’une généralisation, qui est peut-être abusive du simple point de vue de la vérité anthropologique, mais qui - pourrait-on croire - est suffisante pour expliquer les formulations que nous examinons.

Je ne crois pas qu’elle soit suffisante.

Revenons aux textes dont nous sommes partis. Une chose frappante est celle-ci : dès lors que le caractère est défini comme un être, c’est tout le fonctionnement de la signification qui se trouve altéré. Si le signe est un être, écrit Segalen, il n’exprime pas. L’assistant, dit Claudel, “*considère le nom lisible*”, et néanmoins, il ne le lit point, “*le signe signifie son propre silence*”. Et Segalen de son côté (qui à l’inverse de Claudel est capable de lire le chinois) écrit tout de même à propos des caractères qu’“*ils dédaignent d’être lus*”, et défient le passant de leur faire “*dire ce qu’ils gardent*”.

Qu’est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire (me semble-t-il) qu’on n’en a pas fini avec la stèle, ou avec le caractère une fois qu’on les a déchiffrés ; ce n’est pas un signe transparent, un signifiant qui se dissoudrait sans reste dans le courant du sens. Un être n’est pas qu’un système de signes. Traitez tant que vous voudrez la stèle avec les instruments de la sémiotique, ou de la sémantique, il y a un reste.

Or, en disant cela, Claudel et Segalen prennent place l’un et l’autre dans une tradition qui est, pour autant que je sache, européenne et non chinoise, et qui me fournit la troisième des trois réponses annoncées. Des propositions comme celles-ci sont, en effet, une reprise quasi littérale, à propos de la stèle et du caractère, des spéculations romantiques sur le signe : plus précisément, Claudel et Segalen chargent le caractère des vertus que le romantisme attribuait à ce qu’il appelait symbole. L’idéogramme chinois - comme le hiéroglyphe, auquel il ressemble par bien des côtés - est un avatar exotique du symbole.

Je ne vais pas reprendre ici toute la démonstration que j’ai tenté de donner ailleurs, mais j’indiquerai quand même que si l’on se reporte, par exemple, à la *Philosophie de l’Art* de Schelling, on y rencontre des propositions étrangement voisines de celles que nous venons de rencontrer. Marie Madeleine, y lit-on notamment, “*ne signifie pas seulement le repentir, mais est le vivant repentir lui-même*” ; et telle image de sainte Cécile, protectrice de la musique, est une image non allégorique, mais symbolique, puisqu’elle a “*une existence*

indépendante de la signification, sans perdre pour autant la signification”⁸. Le même philosophe, à propos cette fois de la mythologie classique, fait encore valoir que Jupiter ou Minerve ne signifient pas ceci ou cela, mais “sont la chose même”. Une image, note-t-il, “est symbolique lorsque son objet ne signifie pas seulement l'idée, mais est cette idée même”⁹.

On me dira peut-être : Segalen n'a pas lu Schelling. Soit. Claudel ne l'a probablement pas lu davantage. Ce n'est nullement indispensable : à partir de ce philosophe, le motif que je viens d'indiquer s'est très largement diffusé dans toute l'Europe. Je me bornerai à citer Hoffmann, qui eut beaucoup de lecteurs des deux côtés du Rhin, et sous la plume duquel on lit :

“Seuls les faibles et les bousilleurs font des tableaux allégoriques. Mon image ne doit pas signifier, mais être.”¹⁰

Et si Hoffmann vous paraissait trop éloigné dans le temps, je mentionnerais alors un texte de 1892, signé par quelqu'un que Segalen connaît bien, qu'il cite à diverses reprises. Il s'agit d'Albert Aurier. Ce texte, paru dans la *Revue encyclopédique*, est extrait d'un article intitulé “*Les symbolistes*” et illustré de reproductions de Redon, Bonnard, Gauguin, Sérusier, etc. L'œuvre d'art, écrit Aurier est

“la traduction en langue spéciale et naturelle d'une donnée spirituelle de valeur variable au reste, laquelle est comme minimum un fragment de la spiritualité de l'artiste, plus la spiritualité essentielle de divers êtres objectifs. L'œuvre d'art complète est donc un être nouveau, on peut dire absolument vivant, puisqu'il a pour l'animer une âme qui est la synthèse de deux âmes, l'âme de l'artiste et l'âme de la nature.”¹¹

Dire que l'œuvre est un être, c'est aussi effacer la différence entre les produits de l'art, de la techné, et les produits de la nature. Au bout du compte nature et art sont un, voyez Taine, voyez Flaubert selon qui les chefs-d'œuvre de l'art sont “comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes”¹² ; voyez Maeterlinck, aux yeux de qui le symbole (mais non l'allégorie) doué “d'une vie organique” est une “force de la nature” : “Si je l'écoute, c'est l'univers et l'ordre éternel des choses qui pensent à ma place”¹³. Dois-je rappeler que selon Segalen, les caractères une fois

⁸ Schelling : *Textes esthétiques*, Klincksieck, 1978, p. 106.

⁹ *Ibid.* Je me permets de renvoyer sur ces questions à mon *Le visible et l'invisible. Pour une archéologie de la poétique claudélienne*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, distr. Les Belles Lettres, 1998.

¹⁰ Cité in X. Tilliette : *Schelling, une Philosophie en devenir*, Vrin, 1970, vol 1, p. 446. Citation extraite de l'*Artushof*, de Hoffmann.

¹¹ *Revue encyclopédique*, 1^{er} avril 1892, repris in Aurier : *Œuvres posthumes*, Paris, 1893.

¹² Flaubert, *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, *ibid.* p. 80.

¹³ Huret, *op. cit.* p. 103.

“incrustés dans la table” sont non pas pensée d'un homme inscrite dans la pierre, mais tout simplement “pensée de la pierre”¹⁴ ?

Or, cette présence de la nature, cette activité de la nature dans le symbole, c'est également manière de dire tout ce qui en lui échappe à la maîtrise du scripteur, tout ce qui déborde en lui l'entendement du lecteur. L'allégorie, signe transparent, est traversée comme une vitre par le regard qui va au sens et s'en saisit ; le symbole (et la stèle, et le caractère) sont des signes, bien sûr, ils désignent, ils indiquent un là-bas du sens, mais ce sont aussi des êtres, qui ont existence et valeur en eux-mêmes ; ce sont des représentations qui donnent beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun concept, aucun signifié, puissent jamais leur être adéquat et les épuiser. Les rencontrer, c'est donc faire l'expérience d'une surabondance de sens, d'un inépuisable, d'un reste, bref, de ce que la dernière des stèles orientées appelle d'un mot aujourd'hui un peu démodé - mais le concept est bien vivace - *indicible*.

*

Il ne m'échappe pas que le constat que je viens de faire, soulève quelques difficultés.

Symbolé, ai-je dit. Or, nous savons que Segalen - dans une stèle “*De la composition*” non retenue pour l'édition en volume de 1914 - a précisément placé sa poétique sous le signe de l'allégorie¹⁵. L'objection peut paraître embarrassante. Je ne crois pourtant pas qu'elle le soit autant qu'elle le paraît.

D'une part, Segalen ne serait pas le premier à intervertir le sens des deux mots¹⁶. Il ne prétend pas à la dignité de poéticien, et il n'y a pas lieu d'attendre de lui une rigueur excessive en matière de terminologie. D'autre part, les vertus attribuées dans la dernière version de la stèle “*De la composition*” à l'allégorie, étaient, dans une première version, versées au compte de la Similitude. Enfin, et pour tout compliquer, ce terme d'allégorie est ici - comme l'indique le manuscrit - une traduction de la notion chinoise de *xing*.

¹⁴ Préface de *Stèles*, II, p. 37.

¹⁵ Nous savons aussi que dans des notes de 1908, relatives à ce qui, un peu plus tard, deviendra *Stèles* il évoque de “*petites proses courtes, denses, non symboliques*” (*Essai sur l'exotisme*, I, p. 747). Toutefois, le sens ici porté par cette locution n'est pas très clair. Elle semble surtout noter la différence qui sépare le projet de Segalen de celui de devanciers tels que Loti, Saint-Pol Roux ou Claudel : ceux-ci ont dit leur vision, leur réaction de voyageur au milieu, lui entend enregistrer la réaction inverse, celle du milieu au voyageur. Non symbolique pourrait vouloir dire : ne comptez plus sur moi pour le paysage état d'âme.

¹⁶ Hegel et Schelling eux-mêmes ne s'en sont pas privés ; et Baudelaire, comme on sait, ne les opposait pas. Il semble même parfois en user comme de synonymes, dans les *Paradis artificiels* notamment. Voir *Pléiade*, I, p. 430.

Or, le sinologue François Jullien dans un livre récent, et passionnant, intitulé *Le Détour et l'Accès*, propose de traduire ce terme de xing par "incitation allusive"¹⁷ - ce qui nous écarte beaucoup de l'allégorie telle que définie plus haut.

Il n'en reste pas moins que le choix du terme d'allégorie me paraît poser un problème que je vais essayer de dire, et qui est celui de la gestion, ou, comme dit Jullien, de la stratégie du sens dans les *Stèles*. Traditionnellement, je l'ai dit, chez Goethe et chez ceux qui le suivent, le sens de l'allégorie est fini, celui du symbole infini, inépuisable ; achevé et entièrement saisissable dans l'allégorie, il échappe toujours plus ou moins dans le symbole¹⁸.

Si l'on donne aux mots le sens que je viens de leur donner, il n'est pas douteux que Segalen, explicitement, en diverses occasions, nous invite à traiter les stèles comme des symboles et non comme des allégories : c'est le sens, je l'ai dit, de la préface, mais aussi de cette stèle qui demande le "respect de l'indicible"¹⁹, d'"Éloge et pouvoir de l'absence", de "Nom caché" stratégiquement situé à la toute fin du livre. C'est à quoi invite encore l'épigraphe empruntée au *Tao-tô King*, dont la traduction pose d'énormes problèmes - voir Étiemble²⁰ - mais qui semble être en tout cas une critique de l'insuffisance du "nom qu'on peut nommer"²¹. Tout cela semble décidément bien mal compatible avec ce que la tradition occidentale entend communément par allégorie. Il reste néanmoins à savoir si tous les poèmes se conforment à cette poétique, si ces fragments décrivent fidèlement ce qu'on observe dans l'ensemble du livre. Pour ma part, je n'en crois rien.

Je ne vois pas trop, par exemple, la part de l'indicible, ou de l'irreprésentable, dans "Libation mongole", ni dans les stèles anti-chrétiennes de la première section. Celles-ci peuvent bien entretenir une (légère) équivoque en feignant de s'en prendre au bouddhisme (ainsi "Sur un hôte douteux") ou en

¹⁷ François Jullien : *Le Détour et l'Accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce* (1995) rééd. Le livre de Poche, Biblio Essais, 1997, p. 134. Joël Shapiro ("La poétique chinoise et le butin de Segalen", *Europe*, 1987) cite ce brouillon de *Stèles*, dans lequel l'auteur corrige les traductions de Couvreur.

¹⁸ Voir sur ce point les fragments cités et commentés par Tzevan Todorov : *Théories du symbole*, Le Seuil, 1977, p. 235 sq.

¹⁹ "Par respect", II, p. 84.

²⁰ Dans la préface à la traduction du *Tao* par Liou Kia-Hway, Idées-Gallimard, 1967.

²¹ Ici, il n'est peut-être pas inutile d'ouvrir une parenthèse pour rappeler que vers 1910, c'est-à-dire en plein bergsonisme, les esprits occidentaux se trouvaient singulièrement bien préparés à recevoir ce type de critique. Je ne sais pas ce que Lao-tseu a vraiment voulu dire. Mais il me paraît assez probable que de tels propos, pour un Occidental de la Belle Époque, ne pouvaient pas ne pas entrer en résonance avec la critique du langage - du mot banal et social, générique, et partant incapable de dire mon expérience dans ce qu'elle a d'irréductiblement singulier - formulée par Bergson et par des bergsoniens comme Tancred de Visan dans une société où l'individualisme progresse à grands pas. Si l'on veut véritablement traiter la question du rapport de Segalen avec le taoïsme en particulier et la Chine en général, il faut prendre en compte ce genre de phénomènes d'interférences, lourds de malentendus éventuels.

usant de l'antiphrase ("*Éloge d'une vierge occidentale*") mais leur sens n'en paraît pas moins parfaitement circonscrit. Je ne voudrais pas jouer le paysan du Danube, mais il me semble que s'il y a là un mot caché, ou secret, Segalen a fait en sorte que le secret ne soit pas trop bien gardé. Ce sont des textes qui semblent conçus non pour égarer le sens ou pour favoriser sa dissémination, mais plutôt pour le fixer sur la page ou dans la pierre.

Le vœu qui conclut "*Religion lumineuse*" ne laisse pas, lui non plus, grande place à l'incertitude ou à l'ineffable : "*Afin que sans fruits ni disciples la Croyance lumineuse meure en paix, obscurément*". On ferait la même observation à propos de l'"*Hommage à la Raison*" qui peut légitimement, je crois, être définie comme un apologue anti-rationaliste. Apologue : "*court récit qui renferme une leçon de morale pratique*" (Robert). Évidemment, Segalen a lu le *Zarathoustra*, religieusement, comme beaucoup dans sa génération, et ça se voit. Ça se voit non pas seulement quand on examine le contenu intellectuel de ses poèmes : critique du christianisme, mort des dieux, vitalisme, éloge de la guerre, etc. Mais ça se voit aussi, et peut-être d'abord, à leur ton, à cette façon de définir de manière volontiers tranchante les contours d'une Morale ou d'une Sagesse, à l'usage qu'ils font d'une fiction archaïsante (chinoise ici, là zoroastrienne), à leur goût de la parabole, de l'impératif ou de l'anaphore... Car c'est cela aussi les *Stèles* : un livre moins occupé à dire l'Être, à livrer une explication orphique de la nature qu'à formuler les articles d'une Morale - le bonheur ici-bas, l'individualisme (le Sage ne s'occupe pas des hommes), le Divers, le Désir, la Vie... C'est une poésie où l'on reconnaît souvent l'accent de l'injonction faite à soi-même ou aux autres, une poésie qui s'adosse sans doute à une métaphysique de l'Écriture et à une religion du signe, mais qui refuse de se laisser incarcérer dans la textualité²², une poésie à l'horizon de laquelle il y a un agir, et qui par voie de conséquence ne parvient pas toujours à se passer de la netteté nécessaire aux commandements.

On se souvient de "*Maïeutique*" où le même homme qui notait (à propos des caractères) "*ils dédaignent d'être lus*" marque son désir d'"*écrire bien lisiblement*" :

"*Barrer avec force les t. Dessiner ses majuscules. Écrire bien lisiblement. Faire son devoir.*"²³

C'est là un aspect de *Stèles* que l'on peut dédaigner, mais qui, à l'évidence, n'est pas sans rapport avec la verticalité de la pierre dressée, avec la volonté de maîtrise dont témoigne l'énonciateur, avec la forte (et visible) armature des

²² Segalen, écrit avec élégance et justesse Gérard Macé, "n'oublie jamais derrière le langage un réel à perte de vue" (*Ex libris*, Gallimard, 1980, p. 150).

²³ p. 144.

poèmes : divisions internes, symétries, articulations logiques, antithèses, anaphores, maximes finales, subjonctifs jussifs... tout cela a été très bien décrit, je n'y reviens pas, sinon pour souligner combien une telle physique du poème tire les Stèles loin des volutes du cigare mallarméen, combien cette virilité voulue contraste avec la manière de celui que Claudel comparait à "une ballerine de l'Opéra [...] impersonnellement gaze, élusion et sourire"²⁴.

Mallarmé, je le rappelle, déconseillait d'inclure au papier subtil du volume cette "pierre sur quoi les pages se refermeraient mal"²⁵, refusait "les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant"²⁶. Mais les choix de Segalen ne le mettent pas moins en opposition - en dépit de la stèle "De la composition" - avec la poétique allusive chinoise, telle que la décrivent François Cheng ou François Jullien dans le livre que j'ai cité. Cette poétique qui use traditionnellement, pour désigner la parole poétique, de la métaphore du vent - pas de sens défini, pas de contenu arrêté - récuse au contraire formellement la métaphore de l'inscription gravée : ce n'est pas en "gravant du sens" écrit par exemple Jullien qui traduit ici un poéticien chinois du XVII^e siècle, commentateur de Du Fu, du nom de Jin Shengtan, ce n'est pas en gravant du sens que le poète peut parvenir à exprimer la réalité²⁷.

Choisir comme métaphore du poème une pierre gravée, et des caractères "incrustés" dans la matière dure, c'est laisser paraître un désir de fixité, un goût de la "pensée exacte" qui s'accorde mal avec une excessive labilité du sens, ou avec une fascination exclusive de l'insaisissable. Et il est je crois remarquable que Segalen, averti comme il l'était de la culture chinoise, ait précisément fait ce choix. Mais c'est peut-être que la Chine pèse moins ici que le vœu de Zarathoustra : "Béni soit ce qui rend dur"²⁸.

Au demeurant, je n'oublie pas, bien sûr, que cette dureté n'a rien d'exclusif, et que tout le livre de Segalen se construit dans une contradiction, c'est-à-dire une tension, entre le solide, le dur, le durable d'une part et le fluide, le fugace, l'insaisissable de l'autre. Il y a la pierre, et il y a le fleuve. La précision de la "stèle précise" est certainement désirable, mais il faut aussi parfois "l'éviter"²⁹. Segalen affectionne évidemment la "composition dure" qui est celle de la stèle, "cette densité, cet équilibre interne et ces angles", mais le poème peut être ailleurs, ou aussi, un "léger tribut de paroles", "une arche de buée dans les yeux, un palais trouble dansant au son du cœur et de la mer"³⁰.

²⁴ O. Pr. p. 512.

²⁵ Stéphane Mallarmé : "Variation sur un sujet", OC, p. 366.

²⁶ Ibid., p. 365.

²⁷ François Jullien : *Le Détour et l'Accès*, p. 339.

²⁸ trad. Henry Thomas, *Le livre de poche*, 1970, p. 178.

²⁹ p. 106.

³⁰ "Éloge de la jeune fille"

L'écriture, de toute évidence, est prise dans la tension qui passe entre ces deux pôles, dans la dialectique du mobile et de l'immobile, du stable et de l'instable, du mouvant et du fixé, du fluide et du solide. Il y aurait ici sans doute beaucoup à dire. On peut rapporter cela à l'imprégnation d'une certaine sagesse chinoise dont la stèle "Aux dix mille années" (si j'en crois le sinologue Simon Leys) est la transcription fidèle. Je me bornerai - faute de temps - à indiquer qu'on peut aussi chercher ailleurs : ce conflit du fluide et du solide, du mouvant et du fixé, en plein bergsonisme, rappelle forcément des souvenirs ; il ne saurait en tout cas passer pour une préoccupation isolée dans l'Europe de la Belle Époque.

Il est un point, toutefois, sur lequel je voudrais insister pour finir. Lorsqu'on s'interroge sur les raisons pour lesquelles un poète désireux d'exprimer des pensées qui sont les siennes - des pensées d'homme d'Occident - fait le détour par la Chine et par la stèle, plusieurs réponses se présentent à l'esprit.

On songe bien sûr à l'Exotisme, à un certain refus du modernisme occidental, à la religion du signe, à la séduction de l'oblique et de l'indirect... J'en passe.

J'en passe, mais je voudrais m'attarder un peu sur une stratégie, ou une rêverie, que je vais tenter de décrire, et qui va me ramener à ce romantisme dont je suis parti. Ce livre, dit Segalen, ce sont toutes sortes de pensées miennes, de pensées qui sont à moi, de pensées individuelles. C'est l'individu qui parle dans *Stèles* et c'est bien là ce qu'on attend d'un poète en Europe, vers 1910. Sans doute. Mais lorsque j'ouvre *Stèles*, que je lis ces poèmes, que je pose la question "qui parle ?", je ne peux qu'hésiter à répondre. Quelle est l'instance d'énonciation ? C'est une question qui a parfois été posée, mais on n'a guère observé, me semble-t-il, que le dispositif de mise en scène de la parole poétique imaginé par Segalen lui permet de mettre en scène non pas seulement le poète, l'énonciateur, mais aussi un auditoire potentiel, ces "passants" que parfois il nomme³¹. *Lector in fabula*, dit un célèbre sémioticien ; on dirait plutôt ici *lectores in tabula*. Il y a des lecteurs fictifs, comme il y a un scripteur fictif. La fiction de la pierre gravée convoque autour du poème toute une société imaginaire au sein de laquelle il retentit, et dans laquelle il pèse d'un poids, bénéficie d'une autorité sans commune mesure avec ceux que la France (réelle) de la Belle Époque concède à la poésie. L'énonciateur parle en maître, parfois il est l'Empereur, parfois il écrit à l'Empereur, partout ou presque il dispose autour de lui une communauté imaginaire, scandalisée ou respectueuse, mais attentive. Les pensées miennes, et seulement miennes, et si pauvres de n'être que miennes, les pensées privées s'affichent en rêve sur des

³¹ Par ex. la "Stèle du chemin de l'âme".

L pierres publiques et dressées aux carrefours pour que tout un peuple les lise. Segalen non sans ironie, et non peut-être sans amertume, dans un livre d'abord tiré à quatre-vingt exemplaires, nous donne, se donne, l'illusion d'une poésie totalement intégrée à la vie d'une vaste communauté humaine, et qui rythmerait son action, comme l'avait rêvé Rimbaud. Dire que, dans la France de la Belle Époque, un tel désir ne va pas de soi, qu'il suscite, s'il se formule, beaucoup de réserves, d'incrédulités, de sarcasmes, c'est, je pense, une évidence. L'Empire imaginaire des *Stèles* pourrait être - entre autres choses - le moyen imaginé par Segalen pour l'assouvir si je puis dire ironiquement, dans le semblant d'une fiction. La Chine offrirait en somme un biais pour rendre à la poésie l'éminence, le retentissement que l'Occident lui refuse - pour se donner, le temps d'un livre, l'illusion que le vieux commandement hugolien : *Peuples ! Écoutez le poète !* pourrait se trouver suivi d'effet.

Miracle.

Claude-Pierre Perez
Université de Nice

Georges Voisset

Escalade à Batavia :
De l'entropie des archipels
aux arts innommables

À l'origine de cette réflexion il y a l'interférence de deux constats banals. Le premier concerne l'édition Henri Bouillier des *Œuvres complètes* de Victor Segalen¹, qui signale en deux volumes les deux versants de l'œuvre du Breton : des cycles "des apprentissages", "polynésien", "musical et orphique", aux cycles "chinois" et "archéologique et sinologique". Entre les deux pourtant, un cycle "des ailleurs et du bord du chemin" largement rattachable au second (*Un grand fleuve, Briques et Tuiles, Feuilles de route*) mais qui fait de l'*Essai sur l'exotisme* (EE) un nœud central. Or, la date et le lieu de conception de l'*Essai* ne sont ni polynésiens ni chinois, puisque celui-ci est daté "En vue de Java, octobre 1904". Le second constat procède d'une lecture sans doute également simpliste des théories d'Édouard Glissant, et notamment de son avant-dernier ouvrage, *Introduction à une poétique du divers* (1996) explicitement dédié à Segalen. Ce n'est pas un hommage sans paradoxe, en effet, à l'issue d'un dialogue engagé avec l'auteur, depuis quarante ans, par le théoricien de l'archipélisation des continents et de la Relation anti-atavique, que cet hommage adressé à celui qui délaissa l'éparpillement entropique et la "labilité infinie"² des îles du Pacifique pour une quête de l'Unité perdue du Moi qui devait aboutir sur le Toit du monde.

Entre *Tablature* et *Thibet*, entre les petits *himene* tahitiens et la *Grande Statuaire* chinoise, entre la période de production polynésienne de Max-Anély, à l'automne 1907³ et les débuts de l'apprentissage du chinois (mai 1908),

¹ Victor Segalen. *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 2 vol., 1995. Les références renvoient à cette édition.

² Cf. Christian Doumet, *Victor Segalen : l'origine et la distance*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 153.

³ Dans un monde sonore, 16 août, *Les Immémoriaux*, 24 septembre, *Voix mortes : musique maori*, 15 octobre.

entre archipels et continent, se tient donc la mythique Java, terre des game-lans mystérieux et de Boroboudour, trop grande pour n'être pas l'hôtesse de plusieurs cultures héritières d'un Pithécantrope (1890) et pourtant île de la Relation parmi les îles. L'escale de cinq jours de la Durance à Batavia (du 23 au 27 octobre 1904) me servira d'approche de ce hiatus, qui fut peut-être également, qui sait, un magnifique rendez-vous manqué dans la vie du Brestois. À l'heure où les études segaléniennes s'inquiètent des dangers que ferait courir la multiplication des approches particulières à un procès en canonisation de l'Œuvre⁴, cette brève escale demeure suffisamment peu pratiquée, et avec elle les arts qu'elle interrogeait au passage, pour justifier ces quelques pages.

L'Archipel malais et l'entropie

Comme ses contemporains, Segalen utilise indifféremment, pour désigner la région que les géographes appelaient parfois Notasié (Asie du sud, de Notos, le vent du Sud) les termes d'Archipel malais, de Malaisie archipélagique ou Malaisie tout court, ou encore d'Indonésie. Ce dernier a survécu, ainsi que le terme Malaisie, dans les identités politiques. Mais il n'existe pas d'onomastique autochtone, et qui serait donc, déjà, en quelque sorte, segalénienne, pour désigner spécifiquement cet espace civilisationnel. Celui même de Nusantara ("Îles entre"), revendiqué par les nationalistes à l'aube de l'Indonésie, dérive lui-même du sanscrit *nusa*, ce qui nous ramène inéluctablement à notre grec *nesos*. Voici déjà une première approche entropique et métis. Cet "Archipel du sud", donc, est la première escale segalénienne depuis Tahiti vers "le passé que je cherche depuis plus de deux ans ; si défaillant en Polynésie, croissant à Java, millénaire en Inde, formidable et sérieux en cette Égypte ancêtre de tous les autres passés" (JI, 472). À Colombo, le besoin de retour "atavique" (pour employer le vocabulaire glissantien) se fait pressant, et la lassitude croît des dieux grimaçants : "Je m'en irai confiant vers la grande Aïeule, l'Égypte, et la Grèce mesurée, vers l'Ordre, la Beauté pacifique et la splendeur qui sait se contenir" (JI, 466).

Voici les deux termes entre lesquelles est placé historiquement le monde malais, terre d'immigration indienne et d'émigration maorie : entre une millénarité continentale qui ne sait pas "se contenir" et qui a expiré en lui, et un éparpillement polynésique au passé aboli. Abordé par les seules traces orales, musicales, d'une ancestralité maorie perdue, il ne bénéficie pas d'un mouvement d'impossible négentropie, comme c'est le cas de l'Égypte après l'Inde : "Plus haut s'éparpillent les îles Malaises, légendaires et ancestrales des Proto-Polynésiens... et parmi elles Bourou, l'île originelle, la Boulotu sacrée, où les

êtres passent impalpables, au travers des mortels qui y atterrissent" (JI, 449) ; "On va s'efforcer de remonter vers des sources plus originales. En existe-t-il?" (Voix mortes : Musiques maories, VM, 542). Et, d'autre part, abordé par sa statuaire, il ne peut-être que le reflet d'une imitation entropique : "Les Proto-Malais, d'où ils dérivent, ne sont point eux-mêmes très ancestraux, et toute leur statuaire ressort, nous le verrons, des enseignements et des prédications bouddhistes" (QM, 728) ; "En passant, maintenant, de la Malaisie vers le monde hindou, qui jadis la pénétra profondément, nous approchons donc un passé plus authentique" (Quelques musées par le monde, QM, 729). En résumé, l'escale n'offre pas, in principe, grand-chose à "récupérer" sur les axes des exotismes du Temps et de l'Espace, n'étant ni Origine ni Fin. Dans *Dans un monde sonore* le narrateur fictif transposera de Tahiti à la Malaisie le pouvoir ultime d'éteindre les feux de la camaraderie : "Mon voyage en Malaisie s'était chargé d'éteindre une intimité très mourante" (551). Voilà pour les prérequis idéologiques d'une approche de cette escale, dont l'origine chez Fornander a déjà été bien relevée, encore que ceci n'implique nullement un point de vue rigide, voire cohérent de l'auteur : Hava-i est dans *Les Immémoriaux* qualifiée de "Terre Originelle", et c'est la note seule qui renvoie à l'étymologie de Fornander d'une Hava-Iti, "Petite Java" (164 et 261). Segalen, à son habitude, montre une réaction en trois temps : recherche du document le plus favorable au principe⁵, rêve sur la dissémination du mot (depuis Ptolémée...), puis réversion dans l'écriture. Il ne fait aucun doute cependant que l'escale ne soit abordée dans un mouvement de négentropie vers la source occidentale, et que le phénomène ne s'inversera que plus tard, lors d'escales à Singapour cette fois, quand Segalen aura découvert l'autre source orientale : "Être allé ailleurs qu'en Chine m'aurait toujours laissé le vide de ce qui est, en Extrême-Orient, l'origine" (Tien Tsin, 30 janvier 1912, 659).

Le grotesque et le bizarre : les arts indonésiens vus de Batavia

Dans le contexte du vécu, néanmoins, la rencontre avec l'Archipel malais pourrait être la préfiguration symbolique de la rencontre orphique avec Debussy. L'histoire d'un premier rendez-vous manqué mais où ne manque pas même, on le verra, un cortège de têtes coupées et sanglantes. Jusqu'au dernier moment, les marins ne savent si la Durance fera escale à Batavia. Celle-ci aura finalement lieu, "l'ambiguë Roti" s'étant "prononcée pour l'affirmative". L'approche des îles par les contours montre déjà cette autre entropie de la sensation subjective du Divers que Segalen tentera de compenser de diverses manières, dont l'opium : "Nous avons tourné Bali, avec, comme pivot, le grand pic de l'île, le mont Agung et ses mille mètres de plus que l'Orohena.

⁴ Cf. Noël Cordonier, *Victor Segalen : l'expérience de l'œuvre*, Paris, Champion, 1996, p. 3.

⁵ Cf. Marie Ollier, "Victor Segalen. Notes et croquis de lecture. Litanies à Taaroa", *Pleine marge. Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, 22, 1995, p. 15.

N'importe, dans tous les contours de "silhouettes" d'îles, les contours de Tahiti restent hors de pair... Bali, volcanique aussi, n'est pas "dessinée"⁶. Passés Tanjank Priok et Weltvreden, voici les premières couleurs enfin indigènes, l'exotisme premier de la vue : "Pour l'indigène, c'est le brun ocreux... [...] drapées dans leurs kahènes⁷ aux nuances terreuses (combien plus harmonieuses que l'infâme paréo rouge) les Javanaises au long des canaux se lavent..." (451). Mais très vite, souillées d'une présence mercantile et chinoise, ces "kahènes bien drapées de couleurs fauves, sienneuses, terreuses" prennent la couleur négative de l'impur "dans les échoppes, presque toutes chinoises et indéfiniment répétées - et bien entendu le moins possible de produits indigènes. C'est encore du brun, une indéfinie senteur brune, un peu aigre, qui fermente dans tout cela : et, malgré ma soif de l'autochtone, je m'en écœure un peu" (452). Plus tard, après les déceptions de la vue et de l'ouïe, ce sera celle de l'odorat : "Aucune, malgré presque la campagne, de ces odeurs prenantes de l'île Parfumée". Le principe de comparaison du jeune exote, sous le coup de son séjour tahitien, prend en défaut une Disponibilité qui ne pourra, plus tard, être attribuée qu'au surhomme.

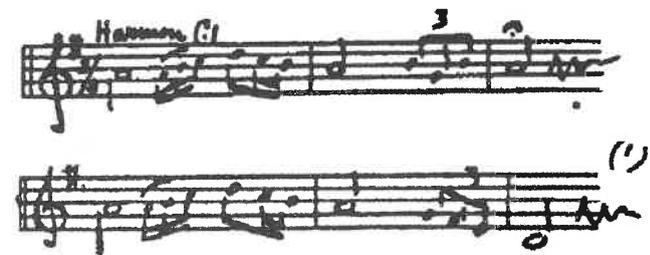
Deux moments artistiques nous retiendront : la soirée théâtrale du 25 octobre racontée dans le *Journal des îles* et la visite au musée de la Société des arts et des sciences de Batavia, décrite dans *Quelques musées*. À orchestres et macédoines pseudo-artistiques à peu près égaux, le théâtre confirme l'entropie générale, comme le montre la comparaison avec le compte rendu d'une soirée similaire le 26 novembre à Colombo : "Théâtre indigène... Même orchestre, immédiatement reconnu, qu'à Batavia". Cependant : "Ce n'est plus ma représentation saugrenue de Java. Ceci est plus vrai dans la note indigène" (JI, 464). On ne saura pas dans le détail ce qui est plus vrai. Soupçonnons, au moins, la nature des acteurs : ceux de Colombo sont des Tamils, ce qui ne semble pas surprendre Segalen, tandis que le spectacle vu à Batavia est joué par des acteurs "genre Siam", ce qui, vis-à-vis de l'attente, paraît déplacé - d'où : "Illusion de théâtre javanais", et théâtre "indigène" entre guillemets puisqu'il s'agit d'une imitation ("Ces gens prétendent jouer des adaptations de nos opéras européens"). La description de la soirée est dans le ton grotesque accusé : "Un personnage grotesque, toujours furieux, à grosses moustaches [...] Puis une, qui est vision de cauchemar : femme grêle, longue, osseuse, les joues blanches et rouges, et enceinte, enceinte de quinze mois ! ...". "Réellement", conclut Segalen, "la "philosophie théâtrale" de tout cela est bien difficile à définir. J'essaie de formuler : action à thème euro-

⁶ Très vite le souci de compensation théorique se manifeste : "Importance des données géologiques, sous peine de verbiger dans le vague... Depuis Tahiti... je n'ai donc contemplé que des formations volcaniques... À reprendre et préciser" (JI, pp. 449-50).

⁷ Kain : tissu (ici, de batik javanais, à fond brun). Segalen n'a pas encore choisi de s'accaparer totalement le xénisme pour mieux dénoncer l'exotisme à la Loti.

péen, jouée par des acteurs siamois dans un décor européen, sur une musique mixte, devant un public de Chinois et de Javanais. Je me sauve, ahuri, malgré les explications de mon fidèle Saibi qui n'arrive pas à m'éclaircir le problème" (453). Le problème, Segalen l'éclaircit pourtant lui-même d'un adjectif, en conclusion de cet ahurissement : "Et puis, faire comprendre à un indigène la valeur infinie pour nous, scruteurs de races et voyeurs de décors, de l'exotisme pur (Je souligne), du trait autochtone... néant !".

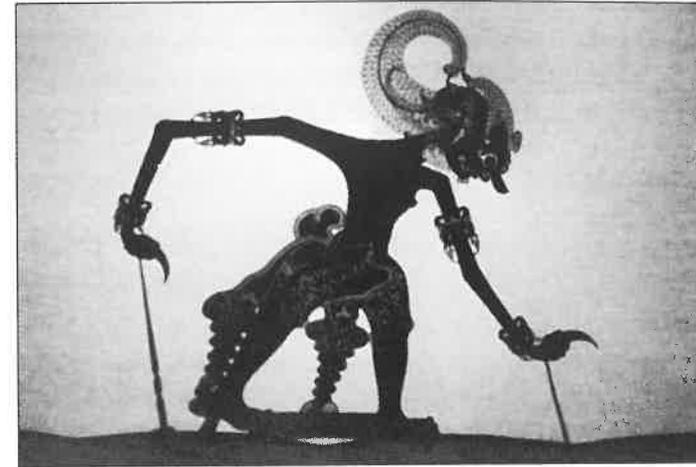
L'étude anecdotique du spectacle que vit ce soir-là Segalen dépasserait les bornes que je me suis fixées ici, mais elle nous dirait à quel point ces monstruosités dramatiques du monde malais reflètent, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, non pas le stade pré-maori de l'agonie d'un Divers océanien, mais une intense activité de création de formes dramatiques nouvelles et bientôt nationales, dans le contexte d'une civilisation qui a depuis toujours été au contact d'échanges avec le Siam - le *wayang siam* est chez les Malais ce que sont les arlequinades de Marivaux en France - et où, dans le cadre d'échanges sino-malais tout aussi anciens, la communauté sino-malaise (les *peranakan*) est en train de jouer un rôle culturel capital d'asianisation (d'indonésianisation) de la culture occidentale. Inversant ainsi le processus même que Segalen déplore, et qui avait pris en effet, parfois conformément à des théories du métissage issues directement de Gobineau, l'allure de véritables génocides déguisés... Entre les diverses formes autochtones du *wayang*, que Segalen aurait certainement préféré voir, et le *teater* ou *tonil* d'importation récente, cette activité se traduit par l'émergence progressive, dès la fin du XIX^e siècle, de nombreux genres urbains et hautement syncrétiques mais qui développeront chacun son originalité : *Komedie Stamboel* (d'Istanbul, car la Turquie jouait peut-être aussi son rôle dans l'*astonishment* du poète...), *ketoprak* de Java central, *ludrug* de Surabaya, puis *lenong* dans les années trente, etc. De ce désastre surnage, pour Segalen, un "motif supposé indigène" : "Je flaire une sensation vraie. Cela pourrait se noter ainsi"⁸.



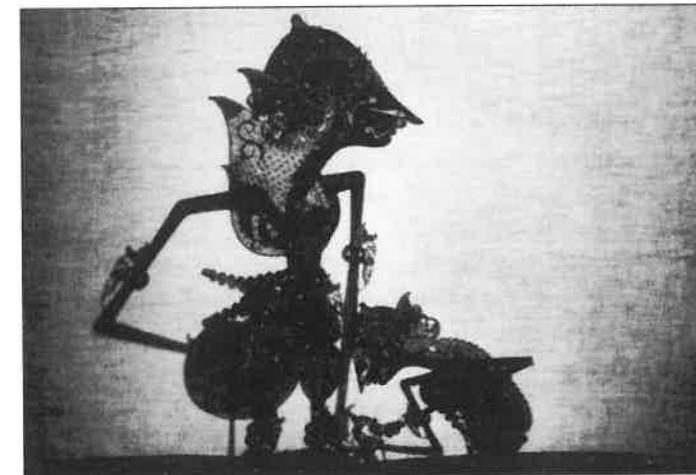
⁸ "Aurait été employé par "Massenette", m'assure mon voisin de table, à l'hôtel", (JI, p. 452).

Cependant, qu'il soit témoin d'un processus de genèse du Divers et non de son extinction irrémédiable, comme en Polynésie, ou d'un abâtardissement de la Source hindoue, comme à Colombo, Segalen ne le formule jamais dans sa théorie, car l'Histoire ne le lui permet pas encore. Mais face à une monstruosité scénique ayant atteint un tel seuil dans l'indicible - le "*saugrenu*" - il le *pressent comme malgré lui*". C'est là l'un des intérêts fondamentaux de cet épisode sino-indo-siamo-malayo-javano-(franco?)-batave : "*Ces gens sont sérieux. Ils doivent tendre à non pas singer, mais transcrire, adapter, rendre intelligibles à leurs compatriotes nos procédés dramatiques. Leur répertoire serait curieux à connaître*". Ce qui est bien, avant de conclure au nom d'une revendication d'exote incompréhensible pour l'indigène, désigner le véritable lieu d'origine de l'incompréhension. Pour autant, l'ethnocentrisme réducteur de celui qui voulait s'imposer comme l'anti-Loti est ici particulièrement accusé. Car, à défaut d'être suffisamment informé, sur la *Durance*, de la vitalité syncrétique millénaire de la civilisation malayo-indonésienne, il aurait pu être conduit à s'interroger sur ce qu'elle présuppose ou non de capacité à l'exotisme d'un public chinois et javanais devant une scène "*euro-siamoise*". Mais seul l'Occidental - et l'Occidental nietzschéen seulement - est susceptible d'être concerné par la théorie de l'Exotisme : ce qui, pour n'être peut-être pas faux, méritait au moins ici une interrogation plus poussée dans l'*Essai* à venir. C'est précisément l'enseignement très riche de l'insulindianologie actuelle que de révéler progressivement hors de notre carcan réductionniste les manifestations de la propension cosmopolite, internationale - exotique au sens segalénien de : tournée vers le Dehors - de la civilisation malaise. Le 17 septembre 1904, tandis que La *Durance* vient de quitter Nouméa pour Batavia, meurt en couches, à vingt-cinq ans, la princesse javanaise Kartini, qui avait inauguré par sa correspondance avec une employée des postes hollandaises, depuis 1899, une dimension majeure de l'Indonésie moderne à venir, et de son ouverture au monde...

Bien que la statuaire indonésienne offre un matériau à la réflexion esthétique d'un tout autre calibre, on peut suivre globalement le même mouvement de retrait. D'abord, un enthousiasme plus marqué - l'auteur écrit, cette fois, depuis Brest : "*Et voici la première étape, la terre merveilleuse de Java*" (*QM*, 728). Il est notable que dans la rédaction de cette conférence, faite en 1905, Segalen ait conservé la fiction d'une position d'énonciation initiale à Tahiti, ce qui lui permet de conserver à cette visite muséologique à Batavia la position négentropique de première étape qui était la sienne dans le *Journal des îles*, alors qu'elle se situe dans la conférence, et chronologiquement, après les commentaires ironiques sur le Metropolitan Museum de New York, visité en octobre 1902 sur le chemin de la Polynésie. C'est que par-delà leurs contenus, un lien grotesque relie ces deux muséologies américaine et coloniale, l'une entreposant des collections phéniciennes, l'autre des collections indonésiennes. De la première, par une habile synecdoque oratoire, le conférencier passe du contenant au contenu, "*si bien que c'est avec une satisfaction d'ironie intime que parmi tout ce composite l'on arrive au même musée devant les vitrines qui assemblent, en fort beaux spécimens, la*



Bima



Karna et Surtikanti

Illustrations extraites de *On Thrones of Gold*
James R. Brandon,
Harvard University Press, 1970, pp. 300 et 358.



Krishna

Illustration extraite de *Javanese Wayang Kulit*
Edward C. Van Ness et Shita Prawirohardjo,
Oxford University Press, 1980, p. 32.

plus composite de toute la statuaire antique [...] Chacune est une forme de passage, une sorte de doublet, de janus à un seul visage, mais fait de deux origines" (726). C'est l'art composite représentatif du "transitorium" phénicien : "quel transitorium ! Graeco-Assyrian, Cypro-Assyrian, Egypto-Greek, Cypro-Egyptian, Cypro-Greek, Graeco-Asiatic" (JI, 404).

À Batavia, le "transitorium" dans la statuaire est moins provocant que sur la scène. C'est pourtant la perception segalénienne de celui-là qui nous aurait intéressé : "Je tente de deviner les nuances entre l'art bouddhique javanais et celui que je vais trouver à Ceylan... mais où me renseigner là-dessus, en trois jours, dans une ville de marchands ?" (JI, 451). Face à une expression artistique "authentique", puisque ancienne, c'est moins la dimension composite d'un art indonésien, que Segalen tente de cerner, que le degré d'originalité résultant de l'entropie indienne. C'est ainsi qu'il note le glissement d'une statuaire "presque purement hindoue [...] un grouillement de statues convulsées, l'arsenal habituel au panthéon hindou", à des Krishnas plus javanais : "Ce qui est plus javanais, ce sont les silhouettes grêles des Krishna au visage noir, les épaules étirées, donnant comme une articulation supplémentaire au membre supérieur ; véritables silhouettes de marionnettes dans lesquelles toute impression de ronde-bosse est abandonnée pour la ligne extérieure, grêle et fuselée, la ligne du pantin à ficelles. Le musée, empli par endroits de ces découpages, devient une véritable coulisse de théâtre d'ombres. En effet, ces bizarres figures n'ont pas d'autres raisons de leurs formes : les nécessités du théâtre d'ombre - si réclamé des Javanais - et réclamant à son tour cet accusé, cet exagéré de la ligne extérieure" (729).

Il est à noter que dans le cas du musée de Batavia, la relation métonymique ne fonctionne plus. On commençait bien par l'évocation d'une belle synthèse architecturale : "En face d'un parc... se lève le musée de Batavia, type accompli de la synthèse Inde et Malaisie". Mais au bout du compte, des Ganeshas ventripotents aux Krishnas grêles, l'on n'a fait qu'échanger le monstrueux et le saugrenu contre le "bizarre". Notons également l'ignorance de Segalen quant au modèle supputé des wayang, qui, de bois ou de cuir, ne sont pas des "pantins à ficelles", qui ne doit pas nous empêcher d'apprécier la finesse de l'analyse qui vise à associer les formes de cette statuaire krishnaïte à la recherche d'une "malayité typique". On sait que Michaux, une trentaine d'années plus tard, recherchera celle-ci - car il en faudra toujours une - dans la forme ergot... Il demeure, pour nous, que le bizarre, dans cette intuitive quête de l'unité esthétique indonésienne et du sens de cette statuaire, c'est-à-dire la genèse d'une originalité et d'une singularité, est qu'elle soit in fine qualifiée de bizarre. Segalen se tourne immédiatement vers une explication technique qui évacue la question esthétique et culturelle : "En vérité, la matière, la lourde matière, est déterminante plus qu'on ne le croit", ce qui conduit à une distinction entre l'albâtre assyrien, le diorite du Nil et les ivoires japonais. Exit l'art indonésien.

Comment interpréter, maintenant, le curieux épisode qui clôt cette escale, dans le *Journal des îles*, celui de la tête rouge ? Je cite : “Comme je revenais vers la station... j’ai eu dans la nuit déserte une vraie sensation de peur physique... : sur la chaussée humide et vide de Molenvliet, vers la ville basse, un masque énorme, une tête rouge, bossuée, de plus d’un mètre, montée sur des vêtements lâches, trottinait à petits pas dans la nuit, est sortie de l’ombre.... Une autre la suivait, pour une cavalcade ou une fête ? Mon indigène s’est retourné pour me demander mon avis, mais j’avais froid et sommeil et j’ai continué à rêver dans l’obscurité humide, aux cahots de la voiture gluante” (454). Noël Cordonier, qui fait du motif de la tête coupée un thème central de l’imaginaire segalénien (cf. *Orphée-Roi, La Tête*, 1909-1910...) rappelle ses diverses significations possibles : motif orphique et narcissique, clairement commenté déjà par P. Brunel ; perversité symboliste dans le sillage de Gustave Moreau, du *Pauvre enfant pâle* de Mallarmé, de Gauguin (Arii Matamoe. La fin royale : “Je viens de terminer une tête canaque coupée”) ; symbole de castration⁹.

Trois indices textuels font signe : le fait que ce soit le guide qui demande au “Tuan” son avis (sur quoi ?) ; le fait qu’après la montée d’un affect, l’auteur “continue” à rêver ; l’ambiguïté de la désignation de cet épisode : “ma dernière vision de Batavia”. Je serais prêt à émettre l’hypothèse suivante sur la nature de l’effroi subi, indépendamment de toute référence authentique à une soirée “carnavalesque” accidentellement rencontrée ce soir-là. Tout l’investissement imaginaire appelé par le seul mot de Java - ce “Djava” qui ramène la conscience exotique européenne à sa source, “Marco Polo l’initiateur”, a conduit à une frustration brutalement évacuée. On pourrait quasiment parler de l’accouchement libérateur du grêle personnage de théâtre à “l’immonde abdomen couvert d’une étoffe brune” évoqué plus haut¹⁰. Juste avant sa désastreuse soirée, Segalen écrit : “J’aurai peu connu les Javanais chez eux. C’est d’abord un progrès en ethnographie que de le sentir et le reconnaître. Mais par-delà mes expériences directes, j’entrevois avec précision des visions plus rares : j’imagine, avec un regret, des somptuosités lointaines, possibles encore dans les vieilles cités du centre, les cités à beaux noms de faste : Semarang, Djokjakarta, Sourakarta ; j’imagine des cours rutilantes, des sultans, leurs ruches de serviteurs, et, par des soirées lourdes, les flexibles ondu-

⁹ Op. cit., p. 210. Cf. également P. Brunel, “Orphée-Roi de Victor Segalen, ou le miracle de la lyre”, in Y.A. Favre (dir.), *Victor Segalen, Cahiers de l’Université de Pau et des pays de l’Adour*, 11, 1985, vol. 2, pp. 255-268 ; G. Agamben, “L’origine et l’oubli : parole du mythe et parole de la littérature”, in *Regard, espaces, signes : Victor Segalen*, Paris, L’Asiathèque, 1979, pp. 169-177

¹⁰ La lecture du seul document disponible à bord et qu’il exploite par ailleurs, celle de l’ouvrage de J. de La Gravière, *Voyage de la corvette La Bayonnaise dans les mers de Chine*, 1849, encourageait ce divorce entre l’Eden javanais et la misère mercantile batavienne : “Celui qui pourrait y arriver avec les premières ombres du soir pour en sortir une heure après le lever du soleil s’imaginerait avoir traversé ces champs délicieux que les Grecs n’avaient osé placer que sur l’autre rive du Styx” in D. Lombard, *Le carrefour javanais. Essai d’histoire globale*, Paris, EHESS, 1990, t. I, pp. 44-45.

lations des ronggeng aux doigts souples. J’en ai pu voir, au bord des canaux, les jolies lignes longues. J’imagine le concert grêle des gamelans, l’œil atone du sultan promené sur toutes ces choses, vieilles pour lui. Plus loin, dans les golfes, au pied des volcans, des pirates qui se terrent” (452). Ce que le cauchemar dénonce, c’est une dérive de l’imaginaire qui évoque moins le silence javanais de Rimbaud¹¹ que l’arsenal stéréotypé de l’exotisme javanais depuis au moins Balzac, et que l’humour ne suffisait pas à évacuer. Car si les cultures aristocratiques imaginées des kraton de Java Centre étaient assez “atones” pour éveiller la mise en jeu du Moi¹², rien à Batavia ne put ni confirmer ce désir de vieilles rencontres déliquescents, ni l’inverser en constat ou sensation peu ou prou “ethnographique”. Ce que la démarche “ethnographique” n’a pu renier, l’“obscurité” de la rencontre le fait. De plus, ce n’est pas seulement la déception artistique que le fantasme compenserait par ce rejet final du réel et le “retour” au rêve, mais peut-être aussi un aveu d’indisponibilité permanente et totale au Divers, au moment même où naissait le besoin de théoriser cette Disponibilité. Enfin, il évacuerait du même coup les implications délicates d’un a priori ontologique sur le Divers incompatible avec toute généralisation théorique. L’hypothèse de G. Agamben me semble ainsi s’appliquer de manière prototypique à l’ensemble de l’expérience batavienne, au seuil de l’œuvre segalénien : rendre la sensation du Divers exotique, c’est la traduire en art, et donc, ipso facto, la couper, la “décoller” du Réel. Ce que la pauvre réputation de Batavia, la cité marchande et nauséuse, n’aura pas permis, elle l’offre sur le mode dérisoire.

Segalen dira plus tard de ses escales de Singapour : “Singapour ne m’intéresse pas. Je lui reproche de n’être qu’un “transitorium” affairé sans rien de profond ni d’indigène. Cette péninsule malaise fourmille de Chinois, dans des maisons coloniales anglaises. Pas de Malais. Je ne suis décidément pas fait pour ces visions brèves qui ravissent Loti [Pierre] et par le moyen desquelles il ravit ensuite ses lectrices” (*Lettres à sa femme*, 19 mai 1909). Mais Loti, non plus, n’aimait pas Singapour¹³. Ce n’est pas essentiellement de brièveté qu’il s’agit ici, mais de deux autres choses : une implicite hiérarchisation dans la diversité que manifeste la région, et cette nécessaire décollation entre la chose et le mot qui sera théorisée plus tard, lorsque Segalen pourra dire de Singapour,

¹¹ Dans *Le double Rimbaud* Segalen rappelle en deux lignes cette escapade “dans la brousse” de Java - à Semarang, p. 493.

¹² Selon Christian Doumet, Segalen recherche ce moment où “s’épuisent les signes d’une singularité”, afin de “capter l’être à l’instant de son déchirement” - ce qui présuppose un Être préalable. Op. cit., p. 87.

¹³ Srilata Ravi montre que le peu d’attrait exotique de Singapour, trop familier, dans la fiction française, est un cliché au moins depuis Jules Verne - qui fut l’auteur européen le plus diffusé en malais à travers la région - et que Loti y consacre à peine trois pages de ses récits de voyage (“Perceptions of the Other : Images of Malaysia and Singapore in French Novels”, *Tenggara* 38, 1997, pp. 134-147). La présence chinoise est pourtant ancienne, et une donnée archéologique : cf. C. et D. Lombard-Salmon, “À propos de quelques stèles chinoises récemment retrouvées à Banten (Java ouest)”, in *Archipel* 9, 1975.

mais en plein Sseu-Tchouan : “*Mais pour moi le ciel du sud n'est pas seulement le Sseu Tchouan... Même pas Canton humide et ambigu, mais surtout Singapour et surtout Colombo. Et je sais ce que sont les îles du soleil loin de tous les continents*” (18 mars 1914. Tie-fo-t'in, *Feuilles de route*, 1031)¹⁴.

Métissage ou syncrétisme ?

Le rejet par Segalen du métissage, comme tare individuelle et comme idéologie gobinienne, fait donc écran à la perception de la singulière originalité syncrétique des cultures de l'Archipel malais. On sait que la sensation du Divers dans la race n'est chez lui qu'une extension d'un perspectivisme individualiste (“*Ne peuvent sentir la Différence que ceux qui possèdent une Individualité forte*”, *EE*, 750). Dès les expériences de New York, métissages et opéras chinois sont également “*invraisemblables*”¹⁵. Ses réflexions phylogéniques sont extrêmement mesurées en ce qui concerne les Maoris : “*Peu importe. Ni blancs, ni jaunes, ni noirs, les Maoris, pour être peints, même avec des mots, ne se doivent comparer à aucune autre espèce d'hommes*” (*Hommage à Gauguin*, 360). Mais dans cette “*Notasie*” marchande et intermédiaire le métissage prend une valeur tout particulièrement défavorable, dans le cadre de son axiome bien connu : “*Tout sérum est globulicide pour les hématies d'une autre espèce. Ainsi toute civilisation (et la religion qui en est une forte quintessence) est meurtrière pour les autres races*” (*Jl*, 440-1). Ceci est perceptible dès l'arrivée dans les comptoirs du détroit de Torrès : “*Ça n'est même plus anglo-saxon, c'est australien métissé de tout sauf d'indigènes*” (*Jl*, 447). La dénonciation de l'exotisme colonial passe par là : “*Telle une Blanche concubinant un Noir, on crut avoir assez fait en changeant de couleur, ou simplement de température...*” (*EE*, 778). Et, plus violemment que tout autre, celle de la prostitution à la javanaise : “*Gauguin, pour quelque temps affranchi, regagne le Finistère, mais traître doublement à Tahiti, accepte pour compagne chargée d'incarner en sa couche l'exotisme, une mulâtresse issue de Java, exploreuse de Paris. Voilà la faute, le péché, le reniement de la douce femelle maorie pour cette chienne coloniale !*”

¹⁴ On se demande comment eût réagi Segalen à l'entreprise très exotiste de Ghil en 1902, *Le pantoun des pantoun* (“*Ce poème... peut être considéré comme le seul grand poème exotique français*”), dont la Batavia francophile et francophone venait de se faire l'écho : Ch. Suablié, “*Un poète javanais en France*”, *Semarang-Courant*, 18 mars 1903 ; P. Prick van Welly, “*Java dans la poésie française*”, *Bataviaasch Nieuwsblad*, 21 mars 1903, etc. Cf. G. Voisset, “*De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes sur les scènes francophones*”, in *Théâtres du monde*, 8 : *La norme et la marge au théâtre*, 1998, pp. 161-169.

¹⁵ C'est la rencontre bien connue à San Francisco de Rachel, “*une petite juive de dix-huit ans, métissée de Mexicain avec une pointe d'origine allemande. Le résultat de ces croisements invraisemblables est purement exquis*” (Lettre à Émile Mignard, 28 décembre 1902) puis celle du yueju : “*J'ai plongé dans les recoins et les capharnaïms des bouges chinois, je suis l'assidu de leurs invraisemblables théâtres*” (Lettre à ses parents, 29 décembre 1902). Cf. Gilles Manceron, *Segalen*, Paris, JC Lattès, 1991.

(*Hommage à Gauguin*, 364). On croirait retrouver un avatar de l'abominable Javanaise Asie de *Splendeur et misères des courtisanes*...

Le contexte global de cette non-appréhension du “*cosmopolitisme*” de la région insulindienne et du syncrétisme cumulatif de la civilisation malaise nous invite à nuancer fortement la conception que se fait Christian Doumet de la figure d'un métis segalénien pourvu du “*don de médiation*”¹⁶. Il s'agit là en réalité d'un abus de vocabulaire, le “*métis*” en question n'étant que le procédé du “*dédoublement de l'instance narrative*”, comme l'a bien montré Marc Gontard¹⁷. La remarque de Jean Scemla est plus précise, mais appelle à son tour une restriction : “*Segalen ne s'est intéressé qu'aux peuples et, nulle part, il n'a considéré avec bienveillance la situation individuelle du métis*”¹⁸. Il me semble qu'à l'inverse c'est la valeur de symptôme quadruplement dégradé qu'il accorde au métis - dégradé en un Être impénétrable, dégradé parce que pour Segalen, comme pour l'époque, métis implique une immixtion blanche dans l'Indigène (ou réciproquement) et non, potentiellement, une forme de “*bi*”-indigénité Autre extensible culturellement, dégradé en sa fonction sociale d'intermédiaire, dégradé enfin par sa valorisation même dans l'exotisme colonial honni - qui prévient toute prise en considération du potentiel syncrétique de certaines cultures comme potentiel négentropique. Et ce en application de l'axiome : “*L'impénétrabilité des races. Qui n'est autre chose que l'extension, aux races, de l'impénétrabilité des Individus*” (*ES*, 752). On se plaît néanmoins à imaginer que si Segalen avait eu l'occasion de connaître les centres de la vieille culture javanaise dont il rêvait, l'impact de ces “*choses vieilles*”, cultures hautement “*ataviques*”, se serait substitué au choc initial éprouvé devant ces villes-entrepôts cosmopolites égrenés le long des détroits. Selon ses propres termes, il eût peut-être distingué la mosaïque derrière la marqueterie (“*La Mosaïque ? soit ; mais pas la marqueterie*”, *EE*, 773), si l'on considère, dans le prolongement de l'hypothèse de Christian Doumet¹⁹, que ce qui différencie l'une de l'autre est ce qui distinguerait les sociétés “*patch-work*” des civilisations syncrétiques. Au lieu de faire chanter un exotisme “*malayo-javanais*”, mélange de deux langues totalement distinctes en une seule entité fictive Autre, comme l'avait fait deux ans auparavant René Ghil dans son expérience métisse *Le pantoun des pantoun* (1902), il aurait eu alors, mieux que nulle part ailleurs, l'occasion de vérifier cet axiome ultérieur que “*Plus la différence est fine, indiscernable, plus s'éveille et s'aiguise le sens du Divers*” (*EE*, 768).

¹⁶ Cf. “*Écriture de l'exotisme. Les Immémoriaux de Victor Segalen*”, *Littérature* 51, 1983, pp. 91-103 : “*L'exil et le métis*”, pp. 102-103. Cf. aussi : “*On comprend dans cette perspective la valeur symbolique d'intercession que Segalen accorde au métissage. Car le métis est bien celui qui, vivant dans son sang la rupture du lignage, reçoit d'ailleurs - des signes, des savoirs, des symboles, des mots - les instruments de sa réparation*”, *L'origine et la distance*, op. cit., p. 92

¹⁷ Marc Gontard, *Victor Segalen : une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990.

¹⁸ Jean Scemla, “*La dégradation du Divers*”, *Europe*, 696 : *Victor Segalen*, 1987

¹⁹ Pour qui la différence serait que la mosaïque possède un fond commun : op. cit., p. 132.

Éloge des lacunes imprévues

Les conclusions de cette escale à Batavia seront le reflet des jours qu'elle aura duré : j'en retiendrai cinq. D'abord, en ce qui concerne l'Archipel, Batavia demeure le traditionnel obstacle à l'approche de l'immense empire qu'elle dissimule. Son image littéraire n'a cessé de se dégrader en Europe depuis l'abbé Prévost ("J'avais passé six semaines à Batavia, dont je ne retirerai point d'autre utilité que l'échange de mes lingots et le plaisir d'avoir vu une si belle ville")²⁰. Témoin Jules Leclerc, qui raconte *Un séjour dans l'île de Java* effectué en 1895 : "Le musée n'a point de salle réservée à l'art, comme on en trouve dans toute capitale qui se respecte. Au point de vue de l'art, Batavia est d'une déplorable pauvreté"²¹.

D'autre part, rappelons que Segalen manque de documentation. Jules Leclerc s'en plaignait également ("Il n'existe aucun ouvrage en français entièrement consacré à Java", 25). Ce qui n'était plus le cas en 1904, mais il ne s'agissait guère d'apports artistiques²²... Dans ce contexte d'indigence il convient d'apprécier doublement l'attitude esthétique de Segalen. D'abord, il cherche à dépasser le simple constat descriptif, que l'on trouve dans les meilleurs de ces récits de voyage qui se multiplient au tournant des XIX^e et XX^e siècles : "Derrière le vestibule, s'ouvre la grande salle des collections archéologiques, où l'on a réuni les meilleures productions de l'art javanais : ce sont des statues en pierre représentant les divinités de la mythologie bouddhique ou sivaïte. Elles datent de la domination hindoue, et proviennent des divers temples de cette époque" (Jules Leclerc, 26). Mais, curieusement, il n'est pas sensible à cette diversité, qui eut pourtant ses laudateurs - comme le Comte de Beauvoir, qui décrivait lui aussi, en 1866, le musée de la Société batave : "Le musée est si curieux que le voyageur qui n'est point versé dans le sanscrit n'y comprend rien, mais c'est magnifique ! Divinités javanaises, sundanaises, baliennes, hindoues, à gros ventre, yeux en coulisse, bosses, double face, demi-douzaine de bras et de pieds en l'air, poulets à cinq pattes en argent, lampes anciennes et tams-tams sur lesquels nous produisons des bruits étourdissants, que sais-je ? On en rêverait !"²³. C'est dans ce contexte, entre enthousiasme naïf et neutralité consciencieuse, qu'il convient d'apprécier à sa juste valeur ce seul trait analytique qui résume l'effort esthétique de Segalen face à l'inconnu et l'insaisissable, l'innommable indonésien - mais qui le résume si pertinemment - ces "silhouette grêles" aux "épaules étirées, donnant comme une articulation supplémentaire au membre supérieur".

²⁰ Voyages du capitaine Robert Lade... ouvrage traduit de l'anglais, 1743, in *Histoire des voyages, Œuvres complètes*, t. VI, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1984, p. 88.²¹ *Un séjour dans l'île de Java*, Plon, 1900 (2^e éd.), p. 26.

²² Il s'agit de la synthèse de J. Chaillet-Bert, *Java et ses habitants*, Paris, Colin, 1900, qui présentait en modèle à la France la colonisation néerlandaise des Indes orientales.

²³ *Voyage autour du monde*, t. I : *Java, Siam et Canton*, Paris, Kailash, 1992.

On ne se demandera qu'incidemment, ensuite - mais le moment en est venu -, ce qu'eût pu apporter au destin de la collaboration avec Debussy - dont on sait l'intérêt qu'il prit au gamelan du Mangkunegara de Solo lors de l'Exposition Universelle la participation de Segalen à une soirée musicale traditionnelle. Il note dans sa correspondance avec ce dernier, le 17 décembre 1908 : "Préoccupation de Debussy : l'insuffisance de la batterie. (Note : ramener d'Extrême-Orient un jeu de gongs et de cymbales)" (648). Mais on sait qu'en Chine, si "les jouissances visuelles et littéraires abondent", "l'air ici ne sonne pas" (660). À part quelques chants de marinières ou de monastère, la collecte musicographique est plus pauvre encore que celle du cycle tahitien. Si la *Durance* était tombée en panne à Batavia et non à Colombo, *Siddharta* eût-il volé vers d'autres cimes que celles d'une musique hindoustanie et aryenne envisagée ?

Pour ce qui est ensuite de l'œuvre réalisée, les évitements de Segalen sont également pleins d'enseignements. Sa prévention contre l'exotisme religieux qui s'exerce contre l'art hindou puis islamique n'aurait pas facilité la compréhension de la synthèse culturelle et artistique indonésienne, dont la richesse est précisément le facteur principal de régénération du Divers. La "découverte" internationale de Bali, dans les années vingt, juste après la disparition de l'auteur, en sera un exemple, mais il y faudra au préalable la sanglante conquête de 1906 : l'exotisme colonial suit, selon la condamnation même de Segalen, la réduction de la "sauvagerie" et de la "décadence" baliennes. Le 6 mai 1913, à Tien-Tsin, Segalen entrevoit la possibilité non plus exclusivement subjective et "surhumaine" d'une négentropie du Divers, mais objective : "On peut croire que des différences fondamentales n'aboutiront jamais à un tissu réel sans couture et sans rapiècements ; et que la fusion croissante, la chute des barrières, les grands raccourcis d'espace, doivent d'eux-mêmes se compenser quelque part au moyen de cloisons nouvelles, de lacunes imprévues, un réseau d'un filigrane très ténu striant des champs qu'on avait cru tout d'abord d'un seul tenant" (EE, 772).

La théorie archipélique, maintenant. Après Henri Michaux en 1934 et Roger Vaillant en 1950, dernier voyageur avant l'invention du tourisme de masse, c'est Édouard Glissant qui, dès le milieu des années cinquante, tente de donner sens à ces "cloisons nouvelles" et "lacunes imprévues", qu'il me semble retrouver au plus près de leur résonance segalénienne dans son concept d'archipélie : "pensée archipélique : c'est-à-dire une pensée non-systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture" (*Introduction à une poétique du Divers*, 43-44). C'est pourquoi il ne serait pas sans intérêt de mesurer quelques dogmes glissantiens comme l'imprévisibilité "créole" du Divers ou la Discontinuité postmoderne du Tout-Monde à l'aune de cet autre Archipel,

dans la mesure où nombre des positions de Segalen, qui auraient pu à l'inverse conforter une approche fortement "atavique" et "racinienne" de la spécificité malayo-javanaise - mais qu'il n'a pas menée - contredisent en réalité les a priori fondamentaux de la théorie de la Relation. Le parti pris de valorisation d'un Dehors anti-ontologique, notamment, que récupèrent également les interprétations "celtistes" du Breton, ne me semble pas une donnée immédiate déductible du syncrétisme malayo-indonésien, fortement centré sur l'Être chamanique, puis brahmanique, puis musulman. L'image hyperboréenne de Segalen construite par Kenneth White, reprise par Marc Gontard et d'autres lectures celtiques, reflète me semble-t-il à cet égard une confusion entre extaversion, "nirvanisme" néo-nietzschéen et discontinuité où l'archipelité malaise ne se retrouverait guère : "D'où encore, cette image de l'Être absent et de l'Inconnaissable qui habite chacun de ses textes[...] Ainsi toute son œuvre manifeste-t-elle cette ouverture, cette attirance pour le Dehors qui, selon Kenneth White, caractérise les cultures de l'hyperboréal"²⁴. Profondément ouverte à l'Autre et prêtes à l'assimiler sans en effacer pour autant la trace, les cultures de l'Archipel ont toujours manifesté tout aussi passionnément un attachement à l'Être qui est précisément au cœur de leur assimilation successive de pensées et de cultures radicalement différentes sauf en un point - leur affirmation atavique et ontologique.

Mais, et ce sera la dernière conclusion, nous avons sans doute quelque mal à admettre que, de l'"extraordinaire contemporanéité" de Segalen²⁵ à celle de l'œuvre glissantienne aujourd'hui, demeure un Médit (ou Mécrit) fondamental de notre propre civilisation occidentale, fût-ce en sa dénonciation même, qui est la reconnaissance qu'une autre civilisation (c'est-à-dire une multiplicité convergente de cultures) puisse à la fois être une civilisation originale et être composite, atavique et ouverte, centripète et centrifuge. Les quelques heures passées par Segalen dans la région confirment, globalement, les constats répétés des insulindianistes : "Notre vision européocentrique ne tolère guère comme satellites que quelques grandes civilisations considérées comme "classiques" : celles de l'Islam, de l'Inde, de la Chine"²⁶. Le choix laissé devant l'innommable se réduit à la dispersion dans une modernité amorphe et insignifiante, ou à l'évocation de formes "classiques" (ataviques) révolues. Ce que Jules Leclerc, mais non Segalen, eut le temps d'entrevoir : "Comme Rome et la Grèce, Java est une terre classique dont le sol est couvert de ruines grandioses" dont il "ne reste plus que des ombres" (Op. cit., 151). Après de semblables éloges apparents le malayologue Aristide Marre

²⁴ Marc Gontard, op. cit., p. 300. Il y aurait lieu de revenir ailleurs, à ce sujet, sur la conception glissantienne des cultures orientales prises comme modèle anti-atavique, dans la continuité de cette tradition néo-nietzschéenne (cf. *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 60 sq.).

²⁵ *Ibid.*, p. 299.

²⁶ D. Lombard, *Le carrefour javanais*, op. cit., I, p. 7.

concluait, en 1885, en observateur des conquêtes de la République : "C'est donc dans les annales des Malais, des Javanais, des Chinois et des Annamites, qu'il faut chercher les épaves de l'histoire de ces peuples"²⁷. Serait-ce alors un signe de cette incapacité nôtre, que l'absence fréquente, dans les bibliographies d'études générales les plus récentes sur Segalen²⁸, de la conférence *Quelques musées par le monde*, parue dans la *Revue européenne* en avril 1931 et où se trouve donc la seule approche non monstrueuse, et non saugrenue, de l'art indonésien, celle de la statuaire des Krishna, "ces bizarres figures"...? Cet exemple pourrait cependant devenir, au sein de la soupe tiède de la globalisation qui se dessine et que redoutait Segalen un exemple fondamental d'encouragement à espérer de l'homme, à l'image même des espoirs de l'auteur.

Georges Voisset

²⁷ *Madjapahit et Tchampa*, Paris, 1885, p. 93.

²⁸ Cf. Christian Doumet, Noël Cordonier, op. cit., A. M. Grand, *Victor Segalen : le moi et l'expérience du vide*, Paris Klincksieck, 1990, etc.

Michael Taylor

Connaissance ou conquête : Segalen, la poésie et l'Extrême-Orient

Entre connaissance et conquête, il n'y a qu'une différence de degré et d'approche - et sans doute aussi de temps. L'amoureux, le néophyte ou l'éru- dit à la recherche de la connaissance ne compte ni les jours ni les mois. Le conquérant, lui, met le temps de son côté : il brûle les étapes ou il assiège. Il fait jouer le temps pour lui, comme on dit.

Dans le cas de Victor Segalen, bien entendu, il faut replacer ces deux expressions dans le contexte des premières années du XX^e siècle finissant. Aux échos scientifiques, philosophiques, voire religieux de connaissance, il faut opposer ce qu'il pouvait y avoir d'héroïque, de glorieux dans le mot conquête à l'apogée de l'Occident colonial.

Il faut également se rappeler les idées que des intellectuels comme Jules de Gaultier développaient dans les publications telles que la *Revue des idées* ou le *Mercur de France*. Il faut se souvenir plus particulièrement de la théorie du conflit entre "*l'instinct de connaissance*" (qualifié par Tancrède de Visan, dans le *Mercur*, d'"*expérience réfléchie, comparée, intellectualisée*") et ce qu'on nommait alors l'"*esprit vital*" - c'est-à-dire (toujours selon de Visan) l'"*expérience psychique, pure, immédiate, vécue*"¹.

Ensuite, il ne faut pas oublier le titre du recueil de proses poétiques que Paul Claudel composa entre 1895 et 1905, et dont la deuxième édition - augmentée - parut moins de deux ans avant le départ de Victor Segalen pour l'Extrême-Orient. On sait à quel point Segalen était partagé entre une grande admiration pour le style ample et riche de *Connaissance de l'Est* et un agace-

¹ Tancrède de Visan, "*L'Idéal Symboliste*", *Le Mercur de France*, 1^{er} juillet 1907, pp. 206-207.

ment non moins profond envers l'homme de lettres à qui il reprochait son inébranlable catholicisme et le regard imperturbablement européen qu'il posait sur le paysage extrême-oriental.

Enfin, il faut se remémorer les idées sur la diversité telle que Segalen la définit ici et là, notamment dans ses *Notes sur l'exotisme*. C'est dans ce manuscrit qu'on peut lire, à la date du 4 octobre 1908, cette phrase maintes fois citée et inspirée, justement, par sa lecture de *Connaissance de l'Est* : "L'attitude ne pourra pas être dans ces proses rythmées, denses, mesurées comme un sonnet" - Segalen parle des textes qu'il compte écrire en Orient - "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..."² Un conquérant au sens érotique et militaire, l'Exote, nécessairement à l'écoute de l'Exotique, ne peut s'empêcher d'entendre la réaction qu'il provoque par son intrusion. C'est renverser le rapport claudélien au paysage : chez Segalen, c'est l'empire plusieurs fois millénaire qui, au moment historique où il disparaît, reflue vers le poète, le révélant à lui-même.

L'œuvre poétique de Victor Segalen n'exprime pas naturellement et inévitablement l'éclosion d'un génie de naissance, mais émerge, relativement tard dans la vie de l'écrivain, sous l'effet d'une forte ambition à dominer un "ailleurs" réputé (en Occident) pour être "mystérieux", "indéchiffrable", inconnaissable. Segalen poète semble inconcevable sans la Chine - aussi difficile à imaginer aujourd'hui que la notion littéraire de la Chine en Occident sans *Stèles* ni *Peintures*.

Nous ne possédons aucun vers de jeunesse de Segalen. Cela laisse supposer que soit il n'en a jamais fait - ce qui me semble peu probable compte tenu de ses penchants littéraires, déjà très fortement affirmés à l'époque où il faisait ses études de médecine navale à Bordeaux - soit que, chez cet écrivain méticuleux qui gardait précieusement tous ses brouillons, il les aurait jugés indignes et les aurait détruits. Cependant, il existe un petit poème en prose rythmé, conservé parmi les versions des chants inachevés que Segalen projetait d'ajouter à son deuxième recueil, *Odes*. Inédit à ce jour, l'unique ébauche de ce texte porte la date du 21 mai 1909 : il aurait donc été rédigé à peine dix jours avant l'arrivée du poète en Chine. Voici ce premier poème "chinois" de Victor Segalen :

"Imitant le livre des Vers

Une fille, vivant pure et secrète, vient à moi, marchant doucement et m'appelant de mon nom, et murmurant : C'est promis ? - C'est promis (moi, mais qu'ai-je donc promis ?)

² "Notes sur l'exotisme", cité par Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Paris : Mercure de France, 1961, p. 133.

Cette fille sortant de sa retraite me rejoint, marchant plus vite et, me prenant par la main, me pressant la main : C'est bien promis ? - C'est promis (moi, mais qu'ai-je donc promis ?)

La fille, abandonnant sa maisonnette accourt à moi, et saisissant ma manche dans ses doigts, me retenant, s'écrie : C'est toujours promis ? - C'est promis (moi, qu'ai-je donc promis ?)"³

Comment ne pas voir dans ces lignes une avant-première de ce qui allait se nouer entre Segalen et l'empire chancelant où il allait bientôt aborder : cette passion qui connaîtrait toutes les extases et toutes les vicissitudes de l'amour, depuis la première promesse, à peine murmurée, jusqu'à l'amère déception et la trahison (la Chine "pure" ayant eu, entre temps, la mauvaise idée de s'encanailler avec le pouvoir révolutionnaire et républicain). Mais le plus intéressant ici c'est l'émergence d'un style très particulier - elliptique, ironique, tranchant, fortement structuré pour faire ressortir une tension dramatique sous-jacente - et la façon dont il est associé à un modèle chinois qui n'a jamais existé. Car le vrai coup de génie de Segalen en Chine c'est d'avoir eu l'idée de créer une poésie qui a toutes les apparences d'une imitation, voire même d'une traduction, de formes et d'une matière authentiquement chinoises. Il y a fort à parier que les lignes que je viens de citer ne correspondent à aucune des odes dans le *Che King*. Toutefois, la fiction d'un emprunt à une source chinoise n'est ni un procédé de pastiche ni une supercherie ; c'est encore et toujours, pour Segalen, le moyen d'inverser le rapport entre l'Exotique et l'Exote. Le poète se fait l'interprète de l'Exotique, non pas dans le but d'en donner une traduction plus ou moins fidèle, mais dans celui, très rimbaldien, de transformer son *Je* occidental en *autre* extrême-oriental. L'aventurier anglais, Edmund Backhouse, contemporain de Segalen, en faisait autant par excentricité et pour des raisons vénales. Chez Segalen le procédé est strictement littéraire : il offrait à l'auteur le double avantage de démarquer son entreprise de celle de Claudel et de le permettre de maîtriser en apparence une matière si vaste qu'elle semblait échapper même aux sinologues. C'était assurément un moyen de connaissance - par l'intérieur.

La première étape de l'appropriation littéraire de la Chine par Segalen est un ensemble de proses courtes, intitulé *Briques et Tuiles*, manifestement inspirées par la lecture de *Connaissance de l'Est*. Rédigés dès les premières semaines du séjour du poète en Chine, ce sont des textes de transition : on y retrouve quelques-unes des ressources rythmiques de Claudel et on voit comment, en lisant ce dernier, Segalen a appris à dynamiser sa langue, à lui donner le mouvement des paysages qu'il découvre. Mais en même temps, quelque

³ Ce poème, peut-être remanié par Segalen en 1913, se trouve dans une chemise marquée "Odes futures" accompagnant le manuscrit d'*Odes* déposée à la Bibliothèque nationale de France.

chose de profondément original se dessine dans ces premières esquisses chinoises. Dans l'une d'elles, par exemple, on peut lire les phrases suivantes, austères, denses, concentrées, prononcées d'une voix catégorique et en même temps haletante, comme si elles étaient ponctuées par une auto-écoute :

*"Je suis sans désir de retour; sans regret, sans hâte et sans haleine. Je n'entends rien ; je ne vois rien. Je pense dans un vide. La demeure est bonne. Le tombeau est fort habitable. C'est bien ainsi. Je suis mort, et m'y complais."*⁴

À quelques différences près (par exemple, la transformation du tombeau fort habitable en "*La mort est fort habitable*"), vous aurez reconnu les sixième et septième versets de la stèle "*Édit Funéraire*". Autant dire que, dès le mois d'août 1909, Segalen avait trouvé le ton et le style des stèles ; il avait franchi un pas capital, il s'était substitué à l'empereur - qui plus est, à un empereur de la glorieuse époque Ming. Dorénavant la Chine était son empire personnel - et le germe de *Stèles* était planté, ainsi que ceux d'*Odes*, du *Fils du Ciel*, du *Combat pour le sol* et de *Peintures*.

Il restait au poète à inventer une forme dans laquelle il pouvait couler son inspiration. Cela prit plus de temps. "*Empreintes*", sa première stèle, ainsi que la préface du futur recueil - un véritable manifeste poétique - date d'un an plus tard. Mais, la première pierre posée, l'édifice s'éleva rapidement. On a déjà beaucoup glosé sur *Stèles*, qui est incontestablement le chef-d'œuvre de Segalen et l'un des chef-d'œuvre de la littérature française de ce siècle. Je dirai tout juste ceci : jamais, me semble-t-il, un recueil de poésie n'a eu un caractère aussi paradoxal. Il est déjà fort surprenant de voir un poète se faire le porte-parole d'une grandiose abstraction - la Chine dynastique, à jamais révoquée - pour parler de lui-même ou, plus précisément, pour pénétrer en lui-même et contempler le secret - fût-ce le vide - au fond de son cœur. Mais une poésie qui se dépouille de tout ce qui fait la légèreté et l'envol du poétique, une poésie qui se durcit et se fige pour se transformer en expression lapidaire, dans tous les sens de ce mot - voilà qui est proprement étonnant. Et dire qu'il s'agit là d'un recueil de "*moments*" fugitifs et précaires !

Cependant, ce tour de force était une voie sans issue - une forme condamnée, une fois l'agencement de l'ensemble achevé, à se répéter stérilement. Sans doute, sur le plan psychologique une poésie aussi statique - même si certains de ces poèmes, comme les stèles guerrières, ont une extraordinaire violence - ne pouvait suffire à Segalen, pour qui le silence, l'écoute et l'attente ne sont toujours que le pôle anxieux - angoissé - dans un va-et-vient continu entre la concentration mentale et la dépense physique. Ou, pour revenir aux

⁴ "*Les treize tombeaux*", reproduit dans l'édition du Club de Meilleur Livre (Paris, 1955) de *Stèles, Peintures, Équipée*, p. 545.

deux termes de mon titre, entre la connaissance et la conquête. C'est pourquoi, avant même de terminer *Stèles*, Segalen s'est tourné vers une autre forme - une forme traditionnelle et même traditionnellement liée à ce qui, tant en Occident qu'en Orient, fait l'essence de la poésie lyrique, à savoir l'ode. Voilà enfin un terrain où l'Est et l'Ouest se rejoignent, ou du moins se rapprochent. On aurait pu s'attendre à un savant mariage entre la Grèce antique et les chants du *Che King*. Et il est vrai que l'"*invention de la forme odes*", qui vient à Segalen comme une fulgurance lors d'une "*fumerie*" d'opium un soir de printemps 1912, est, sur le plan formel, une sorte de bricolage inspiré, qui fait moins penser à Horace (lui aussi le transposeur d'une prosodie étrangère aux ressources rythmiques et musicales de sa propre langue) qu'au facteur Cheval. L'extraordinaire ici est que tout en préservant la fiction d'une forme chinoise (des unités prosodiques de cinq et sept vers empruntés - ou très vaguement inspirés par la versification de recueils tels que *Le Livre des chants*, le *Li Sao*, le *Ch'u Tz'u*, etc.), Segalen renoue, de façon plus ou moins heureuse selon le cas, avec la grande tradition de l'alexandrin français. Entreprise doublement vouée à l'échec : sur le plan thématique, les odes de Segalen - et tout particulièrement la "*Prière au Ciel sur l'esplanade nue*" - sont une tentative de prendre la transcendance par assaut, rien de moins. À mon avis, Segalen a dû se rendre compte lui-même de l'absurdité de l'entreprise : malgré son aspect relativement achevé, tel que se présente ce recueil posthume dans les diverses éditions dont nous disposons, *Odes* me fait l'effet d'une œuvre restée en chantier⁵. À l'origine, l'intention de Segalen était sans doute d'en faire un volume plus important, mais les circonstances, et la difficulté, voire l'impossibilité de la tâche, l'ont empêché de mener ce projet à terme.

Pourtant *Odes* a ouvert la voie à la troisième grande entreprise poétique de Segalen, l'épique *Thibet*. Elle l'a ouverte de deux manières, me semble-t-il : techniquement, l'expérience des vers alternés selon le mode - ou faut-il dire une mode ? - chinoise, tout en préservant une rythmique vigoureusement française, permit à Segalen, quatre années après avoir laissé *Odes* en plan, d'échafauder la grande versification de *Thibet*. Encore une fois, la fiction d'un antécédant asiatique était maintenue, du moins sur le plan prosodique : s'il se trompe en croyant le composer sur le mode du "*grand verset Oddyhana*" (l'Udiyana n'étant pas une forme littéraire mais le pays où est né le mystique Tibétain Padma Sambhava), Segalen tire inspiration de la forme ample, foisonnante, puissante, riche en allitérations, et presque organiquement irrégulière - avec ses césures inattendues, ces vers variant de neuf à treize syllabes - de la traduction d'un livre sacré tibétain dû à son ami le tibétologue, Gustave-Charles Toussaint, et dont un passage est repris dans la séquence XLIII, coulé, pour ainsi dire, dans la masse du poème.

⁵ Comme semblent l'indiquer les ébauches des "*odes futures*".

L'autre façon dont *Odes* a permis à Segalen de transformer sa poésie essentiellement statique, indirecte et tournée vers le passé, en une expérience poétique que rien, ni dans la poésie française ni dans la poésie asiatique, ne laissait prévoir, est sa manière de soumettre l'expression et jusqu'à la structure poétique, non pas à la personnalité du poète - ce qui serait banal - mais à sa volonté de conquérir un espace interdit et au fait que cet espace qui appelle la transgression est assimilé au poème, sinon à la poésie tout entière. La création poétique se transforme ainsi en un corps à corps avec une langue spatialisée, "*autre*" - une lutte pour venir à bout non pas, bien sûr, des mots eux-mêmes mais de cette part de l'esprit, véritablement libre, véritablement une, qui dépasse, et éludera toujours, ce que Jules de Gaultier et ses amis avaient l'habitude de nommer "*l'instinct de connaissance*".

Michael Taylor

Ho Kin Chung

Le parallélisme dans l'œuvre de Victor Segalen

Si la calligraphie est en elle-même une activité artistique à part entière, la disposition des caractères dans l'espace constitue aussi un aspect essentiel de l'esthétique chinoise, notamment sous la forme de bandes verticales parallèles supportant des sentences en correspondance à la fois de sens et de graphie. C'est un élément indispensable de la décoration de la demeure des lettrés chinois. On les retrouve aussi à l'entrée des temples et des monuments officiels mais cette pratique s'est encore vulgarisée dans la vie quotidienne comme on peut le constater dans les restaurants et commerces chinois.

Le parallélisme ne suppose pas nécessairement un double support. On trouve des phrases en parallèle sur les peintures chinoises, sur les sceaux à usage public ou personnel. Cette pratique, qui est spécifique à l'écrit chinois en raison de la nature des signes utilisés, remonte en Chine au tout début de l'écriture (II^e millénaire avant notre ère) comme en témoignent les inscriptions divinatoires sur les carapaces de tortues et d'os d'animaux¹.

Victor Segalen, dont on connaît la passion pour l'écriture chinoise, a naturellement été intéressé par ce procédé dont il a fait lui-même usage, un usage évidemment littéraire et c'est la raison pour laquelle notre étude porte sur le parallélisme littéraire.

Sa pratique de la poésie chinoise fut double car, pour reprendre une thématique qui lui est chère, son "voyage" dans l'écriture chinoise fut, peut-on dire, à la fois réel et imaginaire.

¹ Voir, par exemple, Léon Vandermeersch, *Les Origines divinatoires de la tradition chinoise du parallélisme littéraire*, Extrême-Orient - Extrême-Occident, Cahier 11, Paris, 1989.

- réel car il a composé de brefs textes en chinois, c'est le cas de bon nombre d'épigraphes de *Stèles* qu'il n'a pas empruntées aux locutions ou textes classiques chinois mais qu'il a forgées lui-même, non sans quelques maladrotes maladresses quelquefois,

- imaginaire enfin, car il nous a aussi donné, en français, une sorte de reflet de poésies chinoises sous forme de traductions fictives de textes en réalité jamais écrits mais dont les commentaires de l'Annaliste (nous faisons bien sûr référence au *Fils du Ciel*) donnent à imaginer, notamment à un lecteur chinois, ce qu'elles auraient pu être sous leur forme authentique.

Cette double démarche fait fréquemment appel au procédé du parallélisme ; c'est ce que nous voudrions illustrer brièvement à partir de quelques exemples afin de mieux mettre en lumière les aspirations de Segalen à se poser en authentique poète chinois.

Poète chinois avec d'abord ce voyage dans l'écriture réelle des épigraphes de *Stèles*.

Ces épigraphes sont, disions-nous, soit empruntées à des textes classiques ou locutions chinoises, soit créées par Segalen lui-même. Notre objectif n'est pas ici d'expliquer pourquoi Segalen a fait tel choix pour accompagner une stèle précise ; il n'est pas non plus d'exposer les raisons pour lesquelles, faute de trouver dans les textes classiques une épigraphe qui lui convienne, il a été amené à la construire lui-même. C'est une démarche qui nous conduirait à remarquer qu'il s'agit souvent de contourner un "non-dit" que l'extrême pudeur du poète impose au texte dans sa langue maternelle. Signalons seulement que le lecteur chinois, s'il fait l'expérience d'une lecture de *Stèles* limitée aux seules épigraphes, y voit non pas des éléments disparates mais est au contraire frappé par la progression et la continuité du discours tout au long du volume.

Segalen s'identifie donc à un écrivain chinois, au premier chef quand il compose lui-même en chinois mais, d'une certaine façon, c'est encore vrai lorsqu'il se contente de faire un emprunt car il se conforme en cela à une tradition des lettrés chinois consistant à incorporer des citations dans leurs écrits ; c'est un procédé très répandu dont le but est souvent de faire étalage de son érudition.

Segalen n'entend pas revêtir les habits d'un écrivain chinois quelconque mais c'est à un Empereur-poète qu'il vise à s'identifier, cet empereur dont l'épigraphe de la première stèle inaugure la dynastie :

"Composé durant l'ère *xinxuan* (cœur révélé) de la dynastie "Sans marque"

On aura remarqué avec quelle subtilité l'épigraphe vient nuancer le titre de cette stèle ("*Sans marque de règne*") puisqu'il s'agit plutôt d'un règne dont la marque est précisément l'absence de marque ou, autrement dit, le Vide.

On sait que les Chinois attachent plus d'importance à l'écrit qu'à la parole. Les mots et écrits, s'il s'agit de l'Empereur, recèlent une puissance décuplée telle que : "*tout mot soit double et retentisse profondément*"².

Ce retentissement singulier se manifestera particulièrement par la pratique du parallélisme avec les résonances qui lui sont propres. L'Empereur-poète en choisit la forme la plus courante, celle de deux constructions analogiques avec répétitions et variations, déjà présente sous une forme peu élaborée dans le *Livre des Vers*, le premier corpus de la poésie chinoise qui remonte à la période allant du Xe au Ve siècle avant notre ère.

La stèle "*Aux Dix Mille Années*" qui a pour épigraphe l'invocation rituelle traditionnellement adressée à l'Empereur pour lui souhaiter longue vie : "*Dix mille ans ! Dix mille dix milliers d'années !*" est suivie de la stèle "*Ordre de marche*" pour laquelle Segalen compose sur ce modèle, en substituant à une unité de temps (l'année) une unité de longueur (le li) ce qui donne "*Dix mille li ! Dix mille dix milliers de li !*", expression qu'il qualifie lui-même d'"*exclamation symétrique dans l'espace mais factice*"³, une invention qui lui permet de souligner la complémentarité entre le temps et l'espace dans l'univers.

Il compose parfois des épigraphes avec parallélisme qui projettent une lumière nouvelle sur des attitudes intimes qui n'apparaissent pas explicitement dans le texte en français. Tel est le cas de l'avant-dernière stèle de la direction du Nord "*Sans Méprise*" pour laquelle il a forgé une épigraphe en symétrie "*L'Orient se dirige vers la forme, le Nord vers le cœur*". On sait que l'Orient est la direction de l'amour et le Nord celle de l'amitié. L'auteur y manifeste une conception de l'amour pour la femme à dominante esthétique (celle qui est propre à la jeune fille plutôt qu'à la femme mûre) alors que l'amitié semble avoir la particularité de s'adresser plus directement au cœur.

L'image de la femme dans "*Pour lui complaire*" (direction de l'Est) est assez effrayante ; c'est une femme qui blesse et prend plaisir à répandre le sang. Au texte français divisé en deux parties, répond une épigraphe disposée également en deux énoncés symétriques. "*Elle aime à déchirer la soie*" dans le premier paragraphe correspond à la partie droite de l'épigraphe et "*Je répandrai mon sang*" à la partie gauche. L'extrême densité qui caractérise les seuls quatre caractères chinois qui composent l'épigraphe exprime mieux que

² Victor Segalen, *Œuvres complètes*, V.2, p. 13 Collection Bouquins 1995. Lettre à Henry Manceron.

³ *Ibid.* p. 55.

ne le permet le texte français les métaphores (sonore et visuelle) des deux sens présents et opposés dans le poème.

Avec l'épigraphe de la dernière des stèles orientées, "*Par respect*", Segalen respecte bien la loi fondamentale du parallélisme qui consiste à faire correspondre à chaque mot d'un vers, un mot en rapport symétrique de similarité grammaticale et d'analogie sémantique. Dans cette épigraphe en deux fois trois caractères ainsi traduite par Segalen "*Caractères omis par respect. Noms oubliés par respect*"⁴, les deux caractères médians sont des verbes transitifs, suivis chacun d'un complément d'objet direct.

C'est en revanche à un parallélisme par contraste qu'il a recours pour la stèle "*du bord du chemin*" intitulée "*Terre Jaune*" qui évoque les voyages de l'auteur dans cette région. L'épigraphe qu'il a composée et traduite ainsi "*En haut la tranquillité, en bas tous les désordres*"⁵ constitue un couple d'oppositions en correspondance avec les deux parties du texte français et elle suggère que, tout comme le yin et le yang se complètent et engendrent le monde, cette dualité doit être dépassée afin de parvenir à une vision globalisante de l'univers.

Citons encore deux épigraphes pour lesquelles on peut parler d'appariement interne, ce qui signifie que l'on ne joue pas sur la symétrie de deux vers distincts disposés verticalement en parallèle, mais que le parallélisme intervient au sein du vers lui-même, les deux premiers caractères étant en rapport d'analogie grammaticale et en opposition sémantique avec les deux derniers caractères du même vers.

Tel est le cas de l'épigraphe de la stèle "*Des lointains*" ainsi traduite par Segalen "*Un ami mort ? Créer un ami*" ce qui n'est guère orthodoxe comme le note Segalen lui-même dans le commentaire qu'il en a fait "*Texte forgé de vive force, à l'encontre de tous les usages littéraires : le caractère "mort" étant très déconseillé. Mais tant d'amertume.*"⁶

Parallélisme interne également pour l'épigraphe de la stèle "*Juges souterrains*" dont Segalen donne une traduction contestable "*Milieu de la terre - milieu du cœur*"⁷ alors que c'est plutôt "*Sous la terre, au milieu du cœur*" avec l'opposition entre le second caractère "*sous*" et le quatrième "*milieu*". Le texte français suggère qu'il y a en réalité une domination du monde d'en-bas sur le royaume du cœur, le premier étant le siège des "*juges souterrains*" c'est-à-dire des désirs morts qui, tels des soldats sacrifiés, veulent se venger d'avoir été étouffés et réprimés alors qu'au plus profond du cœur ils aspiraient à leur plein épanouissement.

⁴ *Ibid.* p. 84.

⁵ *Ibid.* p. 100.

⁶ *Ibid.* p. 67.

⁷ *Ibid.* p. 113.

Comme nous ne considérons ici que les épigraphes inventées par Segalen, nous laissons de côté les autres formes de parallélisme que l'on trouve dans celles qu'il a empruntées aux livres canoniques et textes historiques. Il s'agit en particulier des stèles suivantes : "*Les trois hymnes primitifs*", "*Hommage à la raison*", "*Miroirs*", "*Vampire*" et "*Supplique*".

Alors que dans *Stèles*, le poète se limite à des constructions grammaticales simples et parfois maladroites car il s'exprime directement en chinois, il nous livre dans *Le Fils du Ciel* des compositions bien plus variées : édits et décrets mais surtout des poèmes où il peut donner libre cours à sa fantaisie car c'est en français qu'il s'exprime cette fois par le biais d'une traduction fictive puisqu'il s'agit au départ d'un texte chinois qui n'a en réalité jamais été écrit mais que l'on peut essayer d'imaginer à la lecture des commentaires d'un annaliste qui apparaît aussi comme le double ou le reflet de l'Empereur-poète.

Ces commentaires sont donc de la première importance ; ce sont eux, bien plus que le texte en français, qui entretiennent la fiction d'un texte chinois à l'origine.

Parfois ces commentaires sont d'une portée assez générale, en rapport avec le fond plutôt qu'avec la forme ; ils peuvent alors concerner également la pseudo-traduction qui seule nous est fournie. Ainsi en est-il des remarques élogieuses qui font suite au premier des poèmes du volume :

*"Cette pensée est pleine d'à-propos. Le sentiment et la calligraphie sont bien du mode poétique."*⁸

Ici, c'est seulement la référence à la calligraphie qui nous rappelle qu'il s'agit à l'origine d'un texte chinois.

Mais, la plupart du temps, ce rappel se fait par le biais de commentaires très techniques sur les formes structurelles propres à la versification chinoise dont l'Empereur, souligne l'Annaliste, aurait une parfaite maîtrise. C'est aussi l'occasion pour Segalen de manifester sa propre connaissance de ces règles assez compliquées.

Citons, par exemple, le commentaire suivant :

*"Poème bien équilibré, bien rythmé, dont les caractères opposés mettent bien en valeur l'opposition du sujet."*⁹

⁸ *Ibid.* p. 332.

⁹ *Ibid.* p. 358.

Cette référence au parallélisme concerne bien plus le poème chinois qui nous reste inconnu que le texte en français qui seul nous est accessible.

De même, un peu plus tard :

*“Ce poème de huit vers, très discret comme il convient à un moment de troubles, met en valeur la continuité de la Fonction.”*¹⁰

On voit qu’il s’agit en chinois d’un huitain, ce qui ne ressort pas à la lecture du texte français. Cette forme poétique s’est épanouie pendant la dynastie Tang (618-907), quand les lettrés ont élaboré un art savant et assez sophistiqué, la poésie dite moderne. Une des règles, par exemple, exige qu’il y ait deux paires de vers en parallélisme, occupant respectivement les second et troisième distiques.

Segalen fait encore référence à la poésie Tang¹¹ et, par l’intermédiaire de l’Annaliste, témoigne de sa connaissance du *Miroir de la dynastie des Tang*, une anthologie compilée sous les Ming (1368-1644). Le poème dont il s’agit n’a pas été rédigé, cette fois, par l’Empereur lui-même; ce dernier s’est contenté de le choisir mais la provenance nous en demeure inconnue.

Bien que le commentaire de l’Annaliste soit clair et précis, il est bien difficile de retrouver “[...] l’heureux choix des termes opposés, le balancement des termes répétés, l’opposition douce des mots choisis”¹² tels qu’ils devraient apparaître dans la version chinoise. Mais l’Annaliste qui souligne le parallélisme entre le “*grand vide*” de la première strophe (qui, en français, correspond à un vers unique) et le “*tout combler*” de la seconde (également un seul vers dans la version française) nous informe que cette poésie qui nous apparaît sous la forme d’un quatrain, est à l’origine en chinois un huitain, mais il nous est impossible de savoir s’il est de nature pentasyllabique ou heptasyllabique.

Il y a aussi, dans le commentaire de l’Annaliste sur ce poème, une remarque qui pose problème :

“Le caractère “tout” forme lien du début au nœud et du nœud au dernier vers.”

Or, en chinois, il faudrait trouver deux termes différents car, selon les règles de la poésie Tang, les répétitions de mots sont interdites.

¹⁰ *Ibid.* p. 365.

¹¹ *Ibid.* p. 387.

¹² *Ibid.*

Notons enfin un poème qui se singularise des autres. Il s’agit du texte qui débute par :

*“Les coups retentissants du marteau fixent l’essieu de mon char de fête...”*¹³

C’est pour partie un emprunt au *Livre des Vers* et pour le reste une invention propre à Segalen. Cette modification est à replacer dans le contexte du récit : l’ode chinoise célèbre les joies du mariage mais l’Empereur, que l’Impératrice Douairière Ts’eu-hi pousse à épouser une princesse dont il n’est pas amoureux, manifeste des sentiments bien opposés à ceux qui sont présents dans le texte primitif.

Cette ode du *Livre des Vers* est composée de cinq strophes, comprenant chacune six vers de quatre pieds (à trois exceptions près). Segalen omet les strophes 2 et 4 qui font particulièrement référence à la joie conjugale mais il invente une dernière strophe plus proche de ses aspirations (vers “*une Autre*”, la princesse Ts’ai-yu). Il conserve les quatre premiers vers de la troisième strophe où l’on trouve une structure de parallélisme par répétition de mots et symétrie grammaticale. La traduction qu’il en donne :

*“... Bien que je n’aie pas de bonnes liqueurs,
vous daigneriez boire ?
Bien que je n’offre aucun mets exquis,
Oh ! daignez manger, par politesse !”*

s’inspire de celle de Couvreur¹⁴ avec laquelle il vaut la peine de la comparer afin de mesurer ce qui sépare le poète d’un traducteur certes érudit mais un peu laborieux :

*“Bien que je n’aie pas de bonnes liqueurs,
vous daigneriez boire, j’espère.
Bien que je n’aie pas de mets exquis,
vous daigneriez manger, j’espère.”*

Segalen prend certes plaisir à jouer avec les règles de la poésie chinoise, notamment le parallélisme mais les quelques exemples que nous avons évoqués montrent bien qu’il est souvent difficile d’appréhender ce qu’il y a derrière ce reflet qu’est la traduction fictive. Pourtant semble-t-il, Segalen nous y encourage quand il fait dire à l’Annaliste :

*“Tout est contenu dans un heureux poème. Il faut savoir l’y découvrir.”*¹⁵

¹³ *Ibid.* p. 335

¹⁴ *Cheu King*, p. 294. Kuanchi Press, Taichung, rééd. 1967.

¹⁵ *Victor Segalen, Œuvres complètes*, V.2, p. 417 Collection Bouquins 1995.

C'est aussi un bonheur pour lui que de se promener comme Empereur-poète dans le jardin de la poésie chinoise, d'y affirmer sous ce travestissement son propre art poétique dont le commentateur se fait l'écho à maintes reprises et notamment en ces termes :

*"Ceci est empreint d'une poésie d'autant plus exquise qu'elle enferme peu de sens. C'est là le haut achèvement des vers qu'on n'y cherche point, sous leurs yeux, la curiosité du savoir."*¹⁶

Nous voudrions, pour conclure, souligner qu'il ne faut pas confondre parallélisme et dualisme. Dans le parallélisme littéraire, quand deux sentences sont mises en symétrie et confrontation, c'est pour produire une entité nouvelle, susciter une réaction qui les transcende. Ainsi, le deux engendre le trois, comme il est dit dans le chapitre 42 du *Daodejing* de Laozi :

*Le Dao engendre le Un,
Le Un engendre le Deux,
Le Deux engendre le Trois,
Le Trois produit les Dix Mille choses*

Le parallélisme est donc dynamique. Nous avons ici limité nos remarques au parallélisme littéraire mais il s'agit évidemment d'un concept fondamental de la cosmologie chinoise fondée sur le couple Yin-Yang.

Le dépassement du dualisme par le parallélisme se pose donc chez Segalen en des termes bien plus généraux que ceux que nous avons évoqués ici, qu'il s'agisse du double, de l'Autre ou de ce que peut produire la confrontation entre le réel et l'imaginaire.

Ce parallélisme qui ne se joue pas à deux mais à trois peut aussi éclairer notre lecture du dernier ouvrage de Segalen, *Thibet*, qui comprend non pas deux mais trois parties. On peut y voir, dans les deux premières, une forme de parallélisme entre To-Bod, le pays qu'on a déjà atteint et Lha-Ssa, celui qu'on atteindra, confrontation qui se résout en Po-Youl ; l'innommable, ce qui, dans une perspective taoïste peut être interprété comme le retour à l'origine.

Ho Kin Chung

¹⁶ *Ibid.* p. 391.

Les Cahiers n°1, n°2, n°3 et n°4 de l'Association Victor Segalen
sont toujours disponibles.

Les Actes du Colloque de Brest de 1994
sont également disponibles auprès de l'Association Victor Segalen
et du Centre de Recherche Bretonne et Celtique :
Chantal Guillou : 20, rue Duquesne - B.P. 814 - 29285 Brest Cedex.

Les Cahiers de l'Association Victor Segalen sont édités
avec le soutien du Quartz de Brest.

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 Dollé

Trésorier

Philippe Postel

Conseil d'administration

Annie Joly-Segalen †

Monique Chefdor

Henry Bouillier

Gilles Manceron

Marie Dollé

Philippe Postel

Christian Doumet

Françoise Hân

Dominique Lelong

Laure Mellerio

Jean-Luc Perramant

Anne Segalen