

REMERCIEMENTS

Je remercie très sincèrement les Éditions de l'Université normale de la Chine de l'Est (Huadong shifan daxue chubanshe 华东师范大学出版社), en particulier Monsieur Ni Weiguo 倪为国 et Madame Gao Jianhong 高建红, de nous avoir permis de publier la traduction de certains articles parus en 2013, à Shanghai, dans le volume Segalen et *la Chine, le centenaire: de l'empire de Chine à l'empire de soi* (*Xie Gelan yu Zhongguo bainian: cong Zhonghua diguo dao ziwo diguo* 谢阁兰与百年: 从中华帝国到自我帝国). La revue *ArMen*, qui nous a autorisés à publier deux textes parus dans le numéro de mai-juin 2013 (l'article de Huang Bei ainsi que l'entretien du plasticien Yang Xiaojian) est également chaleureusement remerciée. Je tiens enfin à remercier Monsieur Jérôme Ghesquière, responsable des collections photographiques au Musée national des arts asiatiques-Guimet, de nous avoir permis de publier les photographies de ce volume.

PRÉFACE

SEGALEN PARLE AUX CHINOIS AUJOURD'HUI

Ce cahier n° 3 est consacré à la réception de l'œuvre de Segalen en Chine. En 2012, l'Ambassade de France et la Bibliothèque nationale de Chine ainsi que l'Académie centrale des Beaux-Arts de Pékin ont organisé une exposition à l'occasion du centenaire de la publication de *Stèles* sur les Presses lazaristes du Beitang de Pékin. L'Institut français de Chine a publié le catalogue de l'exposition¹, sous la direction de Marc Fontana, alors responsable de la Médiathèque de l'Institut, assisté de Wang Chenxue. Par la suite, Huang Bei, co-directrice du présent volume, a rassemblé auprès d'universitaires, d'étudiants et d'artistes chinois une série de textes et de reproductions d'œuvres plastiques qu'elle a publiés en 2014, en Chine et en chinois, sous le titre *Segalen et la Chine, le centenaire : de l'empire de Chine à l'empire de soi*². Nous sommes convenus, Huang Bei et moi, de faire traduire certains articles et certains textes de cet ouvrage afin de

¹ Voir 冯达、王晨雪主编, 谢阁兰《碑》1912-2012, 北京法国文化中心, 2012年。/ Marc Fontana et Wang Chenxue (éd.), *Victor Segalen. Stèles 1912-2012*, exposition réalisée par l'Institut français de Chine en partenariat avec la Bibliothèque nationale de Chine et l'Académie centrale des Beaux-Arts, Institut français de Chine, 2012. Certains textes de ce volume sont repris de ce catalogue, soit «*Stèles, hommage au livre*» de Qin Haiying ; «*Victor Segalen, l'éternel étranger*» de Huang Bei et le poème de Shu Cai, «*Stèle d'aucun nom*».

² Voir 黄蓓主编, «*谢阁兰与中国百年：从中华帝国到自我帝国*», 上海, 华东师范大学出版社, 2014年。/ Huang Bei zhubian, *Xie Gelan yu Zhongguo bainian : cong Zhonghua diguo dao ziwo diguo*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2014 nian。/ Huang Bei (dir.), *Centenaire de Segalen et la Chine : de l'empire de Chine à l'empire de soi*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2014.

constituer le n° 3 des *Cahiers Segalen*³. Enfin, à l'automne 2016, Huang Bei a organisé, à l'Université Fudan de Shanghai où elle enseigne, un séminaire portant sur l'œuvre de Segalen : de nouvelles interventions sont venues compléter la réflexion⁴. L'ensemble de ces textes offrent un panorama non pas exhaustif, mais, nous l'espérons, représentatif de la façon dont les spécialistes mais aussi des poètes et des artistes, pour la plupart non francophones, lisent l'œuvre de Victor Segalen aujourd'hui.

L'article de Muriel Détrie⁵, qui ouvre le volume, opère une synthèse à la fois précise et brillante sur la question de la réception de Segalen en Chine. À une première phase, où l'œuvre est lue et appréciée par des lecteurs francophones, succède le temps où ce sont des Chinois non francophones – un public bien plus large par conséquent –, qui lisent et s'approprient les textes de Segalen. Cette seconde phase est nécessairement tributaire des traductions des œuvres de Segalen. Muriel Détrie fait le point sur les œuvres traduites, avant d'analyser avec une grande finesse les différentes façons de traduire l'œuvre chinoise de Segalen. Si *René Leys* (dans une traduction

³ Les articles et textes traduits, mais aussi parfois retravaillés, sont les suivants (mentionnés dans l'ordre de publication dans le volume chinois) : « Victor Segalen, l'éternel étranger » de Huang Bei (paru auparavant dans la revue *ArMen*, en mai-juin 2013) ; « Puits et paysage : réflexions à partir des photographies de Segalen » de Xi Huang ; « L'empire sans empereur. Segalen et Wang Guowei » de Fen Lei ; « *Stèles*, hommage au livre » de Qin Haiying ; « Le départ et le retour : le réel et l'imaginaire dans l'écriture exotique de Segalen » de Sun Min ; les commentaires de *Stèles* par Shao Yiping (« Aux dix mille années »), Rémi Mathieu (« Départ »), Tian Jiawei (« Les cinq relations »), Marie Dollé (« Conseils au bon voyageur »), Yinde Zhang (« Perdre le Midi quotidien ») et Colette Camelin (« Nom caché ») ; puis les articles suivants : « L'Être et le Divers » de Lu Dong ; « Segalen et la perception exotique » de Feng Dong ; « Divers et *Qiaoyi*. Une théorie du "déplacement-changement" en dialogue avec l'exotisme de Segalen » de Ye Jun et « Segalen et la quête du moi » de Claire Shen Hsiu-chen ; puis deux poèmes, l'un de Shu Cai (« Stèle d'aucun nom »), et l'autre de Pang Pei (« Lettres de Chine de Segalen ») (extraits), ainsi que les auto-commentaires qui les complètent ; enfin les textes qui accompagnent les « échos » artistiques, soit l'entretien de Yang Xiaojian (paru dans le n° de mai-juin 2013 de la revue *ArMen*) et les textes de Catherine Denis, Ye Xin et Benoît Vermander.

⁴ Parmi ces interventions, certaines sont venues s'ajouter à notre volume, mais nous avons également recueilli des textes par d'autres canaux. Les textes inédits du présent volume sont : « Victor Segalen vu par ses lecteurs chinois » de Muriel Détrie ; « Terre et fleuve : la synthèse de la vie et de la mort » de Shao Nan ; « Accomplir sa vie du bout du sabre. À propos de l'écriture de l'héroïsme dans les "Stèles occidentées" de Segalen » de Su Xian ; enfin le commentaire de « Miroirs » par Huang Bei.

⁵ Voir *infra* Muriel Détrie, « Victor Segalen vue par ses lecteurs chinois », p. ###.

malheureusement inégale) et *Stèles* (qui bénéficie de deux traductions, l'une parue en Chine continentale, l'autre à Taiwan) sont accessibles aux lecteurs chinois depuis les années quatre-vingt-dix, les années 2000 voient paraître les traductions des *Lettres de Chine* adressées à Yvonne Segalen, et, plus récemment, d'*Équipée*, de *Peintures* et de *l'Essai sur l'exotisme*. Ce sont ces dernières traductions qui suscitent le plus d'écho parmi les lecteurs chinois aujourd'hui. C'est pourquoi les trois premiers temps de cet ouvrage⁶, consacrés au voyage, au moi et au Divers, sont plus particulièrement en résonance avec ces trois œuvres.

C'est en effet par le voyage que les quatre premiers contributeurs abordent l'œuvre de Segalen. Après Gauguin, l'« éternel étranger » qu'est Segalen est décrit par Huang Bei⁷ comme celui qui, au contact de la Chine, élabore une œuvre qui s'inscrit dans un contexte politique particulier, le contexte colonial, mais dont la visée est à la fois littéraire – René Leys marque une rupture avec le roman exotique – et surtout philosophique, lorsque Segalen élabore le jeu dialectique qui relie le sujet et l'objet, ou l'empire de Chine et l'empire de soi. Huang Bei explique qu'en définitive cette pensée dialectique éclaire la situation dans laquelle se trouvent aujourd'hui les Chinois qui, du fait de la rapidité des changements économiques et, partant, culturels, sont confrontés, de façon sans doute plus aiguë que dans d'autres pays, à la mondialisation : Segalen formule en effet le paradoxe d'une identité renforcée ou plutôt enrichie et conquise au contact de l'autre, provoquant toutefois, par un phénomène de retour, une certaine inquiétude face à l'étranger que l'on découvre en soi-même. L'œuvre de Segalen se révèle donc comme une œuvre à la fois ouverte au Divers rencontré au cours de voyages tant réels qu'imaginaires, mais aussi comme une œuvre à jamais secrète, en tout cas fermée à tout sens univoque.

Le voyageur s'approprie la terre qu'il foule et le(s) fleuve(s) qu'il parcourt, pour les transformer en motifs imaginaires. Bien dans la tradition philosophique chinoise, le jeune docteur en littérature française Shao Nan⁸ s'appuie sur cette paire de notions complémentaires – la terre

⁶ Nous n'avons pas conservé la structure du volume chinois, dont le contenu n'est pas exactement identique à notre volume.

⁷ Voir *infra* Huang Bei, « Victor Segalen, l'éternel étranger », p. ###.

⁸ Voir *infra* Shao Nan, « Terre et fleuve : la synthèse de la vie et de la mort », p. ###.

et le fleuve, comme on envisage l'eau et la montagne (*shanshui* 山水), le pinceau et l'encre (*bimo* 笔墨) ou encore le ciel et l'homme⁹ (*tianren* 天人) – pour tenter de suivre la façon dont Segalen, en particulier au contact des tombeaux chinois, a réinventé une conception de la mort et de la vie. La terre est stabilité, le fleuve est mouvement et, partant, représente la vie. Le *Grand Fleuve* est la célébration de cette vie héroïque que mène un individu conquérant. Et la terre, qui avale les morts ainsi que les statues et le fleuve lui-même quand il se jette dans la mer, représente-t-elle la mort? En confrontant à la fois les textes de *Briques et Tuiles*, d'*Équipée* et du *Grand Fleuve* ainsi que, de façon plus marginale, celui de *Thibet*, Shao Nan parvient à révéler ce qui constitue sans doute un point aveugle de la pensée de Segalen : une difficulté à se représenter le temps d'après la mort physique. Prolongeant, en quelque sorte, l'œuvre « explicite » de Segalen, il voit dans la terre non pas la mort à proprement parler, mais le passage cyclique de la mort vers une nouvelle vie. En s'appuyant sur le poème « Aux dix mille années », il en vient à associer la terre à l'idée d'une civilisation pérenne portée par une communauté.

Avec les nombreuses et parfois curieuses photographies qu'il a rapportées de Chine, le voyageur Segalen fournit une matière qui suscite une réflexion ou une méditation chez Xi Huang¹⁰, qui est le troisième contributeur dans cette partie du volume. Ces photographies, qui ont inspiré à Christian Doumet le texte intitulé *Passage des oiseaux pihis*¹¹, ont à son tour inspiré au jeune docteur en philosophie (Université Fudan) une méditation « au fil du pinceau » (*suibi* 随笔) plus qu'une étude au sens strict. Xi Huang apprécie tout d'abord la dimension esthétique des photographies de Segalen, qu'il rapproche ponctuellement de la tradition picturale chinoise. Il entreprend ensuite une comparaison avec les photographies prises en Chine par un autre Français (d'origine russe), Alexandre Kojève, en un autre temps, pendant la période maoïste, précisément 1967, et surtout dans une tout autre démarche. Autant Segalen, non sans lien avec la pensée d'Henri Bergson, entend expérimenter et recueillir le Divers comme une lutte

⁹ Voir François Cheng, *Le Vide et le plein*, Paris, Le Seuil, Essais, p. 73 sq.

¹⁰ Voir *infra* Xi Huang, « Puits et paysage : réflexions à partir des photographies de Segalen », p. ###.

¹¹ Voir Christian Doumet, *Passage des oiseaux pihis. Photographies de Chine de Victor Segalen*, Paris, Le Temps qu'il fait, 1996.

menée contre l'horreur de l'uniforme – le «Royaume du Tiède¹²», autant le philosophe, disciple de Hegel, porte un regard englobant, «macroscopique» sur la Chine, en lien avec sa conception de la «fin de l'histoire». Comme Shao Nan et comme bien d'autres auteurs dans ce volume, Xi Huang semble non pas compléter, mais prolonger la pensée de Segalen (il est vrai que le ton suggestif que comportent ses textes y invite) : s'appuyant sur certains passages de l'*Essai sur l'exotisme* où le Divers est quasiment associé au Divin, un Divin renouvelé, il propose une lecture mystique de la conception du Divers. Il envisage enfin, suivant à nouveau l'habitude chinoise de penser à l'aide de paires notionnelles, les deux motifs du puits et du paysage. Le paysage représente le Divers rencontré, vécu, assimilé lors du voyage ; le puits renvoie à une intériorité trouble, inquiète, où se révèle un Divers au sein même du moi. Comme l'homophonie entre le puits (*jing* 井) et le paysage (*jing* 景) le suggère, les deux notions, loin de s'opposer, se répondent : le moi se trouve affecté par les paysages vécus, mais le paysage est en définitive défini comme le Divers objectivé du moi. Ainsi l'angoisse associée au motif du puits se retourne en jouissance.

Sun Min¹³, qui enseigne le chinois comme langue étrangère à l'Université de Nankin et a traduit certains textes de Segalen sur Gauguin, clôt cette exploration du voyage segalénien en analysant la relation dialectique entre le réel et l'imaginaire, qui traverse toute l'œuvre de notre auteur. Rejetant aussi bien le naturalisme, qui croit pouvoir représenter le réel, que le symbolisme, qui se perd dans l'«Idée-Pure¹⁴», Segalen invente en effet ce qu'on pourrait appeler une méthode dynamique consistant à opérer des va-et-vient dans cet espace situé entre l'expérience du réel et le travail de l'imaginaire. *Équipée*, bien entendu, est un «voyage au pays du réel», jalonné d'étapes, mais, comme l'indique l'*incipit*, le récit de voyage n'en est pas un, et, comme le révèle la fin qui met en scène la confrontation d'un tigre et d'un

¹² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, «De l'exotisme comme une esthétique du divers, 6 mai 1913, Tien-tsin», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, t. I, p. 771.

¹³ Voir *infra* Sun Min, «Le départ et le retour : le réel et l'imaginaire dans l'écriture exotique de Segalen», p. ####.

¹⁴ Victor Segalen, *Gustave Moreau, maître imagier de l'orphisme*, dans *Premiers Écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, sculpture)*, édition critique de Colette Camelin et Carla van den Bergh, Paris, Honoré Champion, Textes de littérature moderne et contemporaine, 2011, p. 361.

dragon autour d'une sapèque, l'« être » est littéralement cet objet que se disputent ou s'échangent le réel et l'imaginaire. Segalen voyage aussi dans *René Leys* : un voyage immobile, ou du moins se limitant au périmètre de Pékin, mais s'étendant en revanche aux confins de la vérité historique et de la fabulation romanesque. *Stèles* obéit aussi à cette logique du voyage littéralement « renversant », car, dans ce recueil, Segalen, Européen du xx^e siècle, engage un dialogue avec certains éléments de la tradition chinoise classique, qui nourrissent son imaginaire. *Peintures*, enfin, est, plus qu'un voyage, une plongée dans un imaginaire certes chinois, mais également très manifestement redevable à la philosophie de Nietzsche. Comme le montre cette dernière proposition, mais comme l'illustrent aussi les trois autres contributions de cette première partie, le voyage segalénien est tout à la fois une expérience du réel envisagé comme une rencontre avec un Divers qui parfois réveille en soi certaines blessures, mais aussi comme une méthode propre à activer l'imagination de l'écrivain.

Dans la partie suivante, de manière sans doute quelque peu artificielle car, comme les premiers articles le montrent, les notions de voyage, de moi et de Divers sont indissociables dans l'écriture et la pensée de Segalen, nous avons isolé trois contributions qui, chacune à sa manière, aborde la notion de sujet ou d'individu. Il n'est pas surprenant que les lecteurs chinois privilégient dans l'œuvre de Segalen cette notion, car, depuis l'Ouverture (1978) au système de l'économie de marché, qui se limite officiellement au domaine économique, mais dont les effets débordent nécessairement dans le champ culturel, l'individu connaît une forme de légitimité dans les mentalités, à l'encontre de la tradition qui privilégie la collectivité. Mais cet éloge de l'individu, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Tzvetan Todorov récemment disparu¹⁵, ne se traduit pas par un alignement des mentalités chinoises sur une pensée occidentale standardisée, mais s'accompagne bien au contraire d'une forme d'interrogation, voire d'inquiétude ou de remise en question. Le premier article, proposé par Su Xian¹⁶, étudiant en littérature chinoise de l'Université Fudan, montre combien Segalen, dans le sillage de la philosophie de Nietzsche, exalte la figure

¹⁵ Rappelons à cette occasion le texte que Todorov a consacré à Segalen dans *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil, Essais, 1989, chapitre IV, « L'exotisme », « Segalen », p. 427-445.

¹⁶ Voir *infra* Su Xian, « Accomplir sa vie du bout du sabre. À propos de l'écriture de l'héroïsme dans les "Stèles occidentées" de Segalen », p. ###.

d'un moi héroïque. L'auteur s'appuie sur les « Stèles occidentées », et en particulier sur « Du Bout du sabre », dont il propose une analyse précise et approfondie. Toutefois, cet héroïsme martial tend à dissimuler le mécanisme autrement destabilisant du Divers, à l'œuvre dans cette section de *Stèles*, ainsi que dans les « Cortèges et trophée des tributs des royaumes » de *Peintures*. Su Xian révèle en effet qu'au-delà de l'exaltation d'un moi héroïque, Segalen, en mettant en scène des peuples nomades ou étrangers, duplique en quelque sorte le dispositif du Divers qui met en relation un sujet et un objet « exotique » : au Divers que constitue la Chine s'ajoute un Divers pour ainsi dire au carré, le Divers du Divers, que constituent les Mongols ou bien les peuples tributaires vis-à-vis de la plaine centrale du « pays du milieu ».

C'est un moi bien moins triomphant que la critique et traductrice Claire Shen Hsiu-chen¹⁷ explore dans les deux romans de Segalen, *Le Fils du Ciel* et *René Leys*. Guangxu comme René Leys incarnent la figure d'un moi non plus héroïque mais au contraire tragique, car l'un comme l'autre ne parviennent pas à résister aux menaces extérieures qui ruinent leur « quête du moi » et les privent ainsi de ce qui aurait pu constituer leur salut : la femme, en la personne de Caiyu, pour Guangxu, la connaissance du Dedans pour René Leys. L'échec de la « quête du moi » se traduit, chez l'un comme chez l'autre personnage, par la mort, volontaire ou non, qui semble être interprétée comme le résultat de l'incapacité ou du moins de l'impossibilité de dépasser les « limites qui sont nôtres » et de parvenir alors à une « possible transcendance ». L'auteur souligne par ailleurs l'actualité de cette difficulté pour le moi de se trouver et de s'exprimer, dans le contexte d'une Chine ouverte sur le reste du monde.

Adoptant une approche pleinement philosophique, Feng Dong¹⁸, enseignant-chercheur en littérature anglophone à l'Université de Qingdao (province du Shandong), analyse la conception quasi révolutionnaire que Segalen a, selon lui, développée dans l'*Essai sur l'exotisme* à propos du sujet. Le mécanisme de l'expérience exotique met en relation le moi, un sujet, et l'autre, un objet ; mais la perception de l'objet transforme en retour le sujet, et cette transformation du sujet est elle-même l'objet d'une auto-perception. Ainsi, s'opposant à Descartes mais tout autant à Kant et à sa théorie de l'*aperception*, qui tend à

¹⁷ Voir *infra* Claire Shen Hsiu-chen, « Segalen et la quête du moi », p. ###.

¹⁸ Voir *infra* Feng Dong, « Segalen et la perception exotique », p. ###.

réduire le *divers* (*Mannigfaltigkeit*) par l'opération synthétisante de l'entendement, Segalen est sur le point de formuler un nouveau *cogito* : non pas « je pense, donc je suis », mais « je perçois le Divers, l'objet "exotique", et je ne suis peut-être pas » (voir p. ###). Ainsi, Segalen conçoit un processus interactif entre le moi et le Divers, entre le sujet et l'objet, où se joue une identité sans cesse renouvelée.

Feng Dong a, comme on le voit, abordé par avance la question du Divers en lien avec le moi. Son article pourrait tout aussi bien figurer dans le troisième temps du volume, consacrée à cette notion centrale de la pensée « esthétique » de Segalen. Les trois contributeurs de cette partie adoptent une démarche globalement similaire, consistant à confronter ou enrichir la notion segalénienne du Divers avec une autre notion, celle d'*Être* (*cunzai*¹⁹ 存在), probablement héritée de la philosophie occidentale, et celles, proprement chinoises, d'*élégance antique* (*guya* 古雅) et de *déplacement-changement* (*qiaoyi* 侨易).

Comme d'autres contributeurs du volume, notamment Xi Huang, l'écrivain Lu Dong²⁰ propose une lecture mystique du Divers. Mais, comme pour d'autres contributeurs aussi, cette lecture est présentée comme un prolongement, plus que comme une interprétation, de la pensée de Segalen. Le Divers est bien défini comme une source d'enrichissement du moi, mais il est mis en relation avec la notion d'*Être*, entendu dans l'article comme ce vers quoi tendent ou ce à quoi aspirent les hommes en général, et Segalen en particulier – malgré qu'il en ait. Ainsi, l'auteur, encore une fois, fait jouer deux notions opposées et complémentaires à la fois : le Divers, associé à l'inaccompli ou l'inachevé, joue en effet avec l'*Être* défini, semble-t-il, comme un absolu que Segalen nomme lui-même « divin²¹ », à défaut

¹⁹ Le mot français *Être* traduit le chinois *cunzai* 存在, qui signifie le plus souvent « existence » ; à cet égard, *cunzai* s'opposerait à ce que la tradition philosophique occidentale nomme l'*Être* ; c'est pourtant ce mot, *cunzai*, qui sert à traduire en chinois le concept d'*Être* chez Sartre (*L'Être et le néant* est ainsi traduit par *Cunzai yu xuwu*, « 存在与虚无 », ainsi que chez Heidegger (*Être et temps* [*Sein und Zeit*] est traduit par *Cunzai yu shijian*, « 存在与时间 ») ; et c'est en effet dans le sens d'*Être* que l'auteur emploie, dans le texte original, le mot *cunzai* ; c'est pourquoi nous avons traduit *cunzai* par « Être ».

²⁰ Voir *infra* Lu Dong, « L'Être et le Divers », p. ###.

²¹ Voir la note du 8 octobre 1917, « Départ Haïphong », p. 778, que l'auteur cite dans son article : « Je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et *divin* même » (c'est nous qui soulignons).

de le nommer Dieu. Segalen utilise un autre mot pour désigner cette notion complémentaire du Divers : il s'agit, non du « Surhomme », mais de l'« Inhumain²² », dont Lu Dong pense qu'il est peut-être accessible par la voie de la création littéraire.

L'écrivain Fen Lei²³ propose de mettre en relation le Divers segalénien avec une des notions clefs de la pensée esthétique de Wang Guowei (1877-1927), l'*élégance antique*. Wang Guowei est un intellectuel chinois qui a connu le début de l'occidentalisation de la Chine via le Japon au début du ^{xx}e siècle. Il s'est en particulier nourri de la philosophie allemande. Voilà donc deux hommes, Victor Segalen et Wang Guowei, quasi contemporains, enclins tous deux à connaître une culture « antipodique » – respectivement chinoise et européenne –, et de plus tous deux influencés par la philosophie de Nietzsche. Prétendant en quelque sorte compléter les catégories esthétiques kantiennes du beau et du sublime, Wang Guowei conçoit, dans un article paru en 1907, la notion d'*élégance antique* qui, dans le contexte d'une Chine pré-révolutionnaire, où le pays va devenir un « empire sans empereur », permet de ne plus réserver l'expérience esthétique à une élite que l'on nomme *génie* (Kant) ou *lettré* (dans la tradition chinoise), mais de la rendre au contraire accessible au plus grand nombre. Ainsi, l'*élégance antique* peut jouer le rôle de régulateur social en intégrant des êtres qui jusqu'alors en étaient exclus dans une expérience commune de la beauté. Le Divers est également une notion que Segalen conçoit dans le contexte d'une uniformisation qui se manifeste notamment sur le plan politique : sans empereur (Puyi abdique en 1912), l'empire s'expose au risque d'une standardisation qui lui ôtera, en définitive, sa qualité « exotique » ; aussi faut-il s'opposer à cette tendance uniformisante l'exigence du Divers, source de jouissance esthétique. Selon Fen Lei, de même que l'*élégance antique* permet l'accès à la beauté pour ceux qui n'ont accès ni au beau ni au sublime, de même le Divers, dans la mesure où il est « pratiqué » par chaque individu qui peut s'en approprier le principe sur le modèle de l'empereur dans *Peintures*, vers lequel convergent les tributs des contrées étrangères, mais à défaut de cet empereur

²² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « L'humain – le surhumain – l'inhumain, 3 juin 1916 », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 773.

²³ Voir *infra* Fen Lei, « L'empire sans empereur. Segalen et Wang Guowei », p. ####.

désormais absent, constituerait la voie vers une régulation harmonieuse de la société.

Ye Jun²⁴, enfin, professeur de littératures comparées à l'Université Tongji (Shanghai), propose de prolonger la réflexion que Segalen a menée à propos du Divers, en l'englobant en quelque sorte dans sa propre théorie, qui repose sur la notion de *déplacement-changement*. Il s'agit d'un concept à double détente, pourrait-on dire, composé, comme d'autres mots courants en chinois, de deux mots qui jouent l'un avec l'autre : le *déplacement* (*qiao*) hors de son espace originel (*qiao* a donné *huaqiao*, mot qui désigne les membres de la diaspora chinoise dans le monde) entraîne un *changement* (*yi*, mot utilisé dans le *Livre des mutations*, le *Yi jing*), c'est-à-dire une reconfiguration de soi. Il est clair que ce concept, élaboré par Ye Jun avant qu'il ne prenne connaissance de la pensée de Segalen telle qu'elle se développe en particulier dans *l'Essai sur l'exotisme*, fait écho au Divers segalénien qui peut se définir comme la rencontre d'un sujet qui se porte au contact d'un objet exotique et qui, à ce contact, connaît également une reconfiguration de son être propre. Ye Jun insiste toutefois sur le caractère double de cette reconfiguration, qui agit à la fois sur le sujet « déplacé », mais aussi, par ricochet, sur la communauté d'origine à laquelle il ne cesse d'appartenir. Cet effet d'entraînement est obtenu soit grâce à des figures de grands médiateurs (l'auteur mentionne, entre autres, Paul Pelliot, Richard Wilhelm ou encore Rabindranath Tagore), soit, dans une approche moins élitiste, par un phénomène de dissociation et d'autonomisation de la pensée vis-à-vis de l'individu qui l'a produite. L'auteur s'appuie en l'occurrence sur la théorie des « Trois Mondes » de Karl Popper : au-delà du monde physique (l'objet, le Divers) et au-delà du monde moral (le sujet reconfiguré par la rencontre de l'objet), il existe le monde de la pensée ou, plus précisément, des « contenus objectifs de la pensée²⁵ », autrement dit un monde des idées qui s'émancipent pour ainsi dire du sujet qui les a conçues (ainsi que du contexte historique et culturel qui les a vues naître), pour évoluer par elles-mêmes, dans la sphère intellectuelle. Dans un mouvement qui semble *a priori* aller à l'encontre de la pensée

²⁴ Voir *infra* Ye Jun, « Divers et *Qiaoyi*. Une théorie du “déplacement-changement” en dialogue avec l'exotisme de Segalen », p. ###.

²⁵ Karl Popper, *La Connaissance objective. Une approche évolutionniste* [*Objektive Erkenntnis*, 1973], traduction de Jean-Jacques Rosat, Paris, Flammarion, Champs essais, 1998, p. 181.

de Segalen, Ye Jun envisage donc, après le choc en retour du sujet qui se renouvelle au contact de l'objet, une dissolution du sujet dans ce qu'il nomme l'Unité, le Tout, ou bien encore, recourant au fonds terminologique de la tradition philosophique chinoise, le *Dao*. Cependant, cette Unité n'est pas le monde des Idées que décrit Platon, ce n'est pas un monde caractérisé par la stabilité, puisque, conformément à la tradition taoïste, il s'agit d'un monde en constant changement, que Ye Jun nomme encore le *Grand Yi*, c'est-à-dire le «Grand Changement» ou la «Grande Mutation».

La suite du volume propose, dans un autre registre, une réflexion «autour de *Stèles*». Nous célébrions les cent ans de la publication de *Stèles* en 2012, lors de l'exposition organisée à Pékin, et l'une des traductrices du recueil, Qin Haiying²⁶, une des pionnières parmi les spécialistes chinois de Segalen, professeure de littérature française à l'Université de Pékin, retrace avec précision la généalogie de la stèle segalénienne. En tant que *monument*, la stèle chinoise se trouve transposée dans le *livre* par une série de caractéristiques formelles, comme par exemple la dimension du liséré qui borde chaque page du recueil. En tant qu'*inscription* sur pierre, le genre de la stèle, peu reconnu sinon par Liu Xie (465-c. 522) dans son ouvrage de critique littéraire *L'Esprit de la littérature et le Dragon ciselé* (*Wen Xin Diao Long*), n'est manifeste, dans le *texte* des poèmes, qu'à travers la fonction historique que remplit la Préface d'une part, et, d'autre part, à travers la caractéristique, trop générale pour être véritablement opérante, de l'éloge, dont relèvent les poèmes proprement dits. Aussi le lien entre la stèle chinoise et le recueil *Stèles* de Segalen paraît-il assez lâche, d'autant que, relève Qin Haiying, les caractéristiques formelles transposées de la stèle-monument tendent à disparaître dans les éditions actuelles.

La parole est ensuite donnée à sept commentateurs²⁷ de *Stèles*, dont – légère entorse au principe du volume – trois Français, Rémi Mathieu, Marie Dollé et Colette Camelin. Le volume se clôt sur une série d'échos poétiques et artistiques²⁸. Il s'agit tout d'abord de quatre échos chinois, une sorte d'«apostrophe [...] de l'Exotique à l'Exote²⁹» : Shu

²⁶ Voir *infra* Qin Haiying, «Stèles, hommage au livre», p. ###.

²⁷ Voir *infra* p. ###.

²⁸ Voir *infra* p. ###.

²⁹ *Ibid.*, «En lisant Paul Claudel, 4 octobre 1908», t. I, p. 749.

Cai propose une stèle qui s'ajoute à la forêt des stèles segaléniennes ; Pang Pei nous offre un très beau poème inspiré des *Lettres de Chine* ; en écho à Segalen sont également reproduites quatre compositions de Yang Xiaojian, lauréat 2013 du prix Segalen décerné par l'École des filles dirigée par la galeriste Françoise Livinec au Huelgoat ; enfin, non sans humour, le peintre Ye Xin, installé à Paris, nous présente quatre *tondi* (format rond) qui mettent en scène Segalen. Nous reproduisons également les œuvres de deux artistes français, celles de la calligraphe Catherine Denis, qui, comme Ye Xin, commente la stèle « Cité violette interdite », et celles du peintre Benoît Vermander. Toutefois, comme ils l'expliquent eux-mêmes, il s'agit de deux artistes qui, comme Segalen, ont construit leur œuvre au contact du Divers que leur a fourni l'expérience chinoise.

Il faut le reconnaître : les textes rassemblés dans ce volume sont parfois déroutants, par l'approche qu'ils adoptent, ou bien par les prolongements qu'ils proposent. Cela tient sans doute à la personnalité de certains auteurs, qui, pour certains, adoptent un ton résolument personnel, comme la critique et traductrice Claire Shen Hsiu-chen, qui tutoie Segalen. Cela tient aussi à la situation politique et mentale dans laquelle se trouvent les intellectuels chinois qui, après de longues décennies de « difficultés » sous le régime maoïste, se sont ouverts, depuis les années quatre-vingt-dix environ, aux influences venues d'Occident, mais qui, aujourd'hui, cherchent probablement une voie médiane dans laquelle leur propre culture trouve sa place, sans pour autant revenir au temps d'une position autocentrée, qui se traduirait par un repli culturel. Segalen parle aux Chinois aujourd'hui car il a mis en scène et pensé l'inquiétude d'un sujet exposé au Divers tant du Dehors que du Dedans, et indiqué une méthode, au sens d'un chemin qui, comme l'a formulé Xi Huang, transforme l'angoisse de l'expérience de l'altérité en jouissance au contact du Divers. Déroutants, ces textes le sont, mais c'est en cela qu'ils participent de cet exotisme auquel Segalen lui-même ne cesse de nous inviter : aussi sont-ils la preuve tangible de la vitalité de son œuvre.

Philippe POSTEL, maître de conférences
en littératures comparées, Université de Nantes

INTRODUCTION

VICTOR SEGALEN VU PAR SES LECTEURS CHINOIS

Victor Segalen nous a laissé une œuvre littéraire importante qui est presque tout entière commandée par un principe, l'«Exotisme» entendu comme une «esthétique du Divers». La Chine, où il a résidé plusieurs années, dont il a appris la langue et où il a mené des expéditions archéologiques, a représenté pour lui une forme extrême de l'altérité qui a nourri la plus grande partie de son œuvre. Pour un lecteur français, toute la séduction, la difficulté d'accès aussi, de son œuvre dite «chinoise», tient à ce «choc du Divers» que produisent des formes, un langage, un style, des sujets, des images, des références issus de la culture chinoise ancienne ou de son expérience de la Chine du début du XX^e siècle. Segalen, qui a disparu prématurément en 1919 en laissant de nombreuses œuvres inédites, a été peu à peu reconnu en France comme un écrivain majeur : toute son œuvre est disponible dans des éditions souvent annotées qui en facilitent l'accès, elle a été abondamment commentée par la critique, et elle continue de fasciner par sa modernité et son originalité. Grâce à des traductions, sa notoriété s'est étendue hors de France et jusqu'en Chine où son œuvre est aujourd'hui lue, citée, commentée et même célébrée. Mais comment les lecteurs chinois appréhendent-ils le «Divers» de la Chine qu'a exploité Segalen ? L'«exotisme» de son œuvre n'est-il pas effacé quand celle-ci est traduite en chinois ? La lecture de Segalen en chinois ou d'un point de vue chinois ne transforme-t-elle pas la perception des relations entre le même et l'autre, le familier et l'étranger ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons retracer l'historique de la réception chinoise de Segalen en essayant

d'en dégager les grandes tendances et en la situant par rapport à la réception française. Nous pouvons distinguer deux grandes phases dans l'histoire de la réception de Segalen par les lecteurs chinois : dans la première, Segalen est lu, commenté, interprété par des Chinois francophones qui ont accès à son œuvre directement en français ; dans la seconde, il l'est par des lecteurs chinois qui ne connaissent pas le français et ont accès à son œuvre à travers des traductions et des commentaires en chinois. Entre ces deux vagues de réception, il existe bien évidemment des liens puisque les traductions qui permettent le second type de réception sont produites par les premiers récepteurs. Toutefois, comme nous le verrons, cette forme de médiation qu'est la traduction en chinois, dans le cas d'un écrivain comme Victor Segalen qui s'est profondément inspiré de la langue et de la culture chinoises, modifie sensiblement le regard porté sur son œuvre¹.

LA PREMIÈRE RÉCEPTION DE SEGALEN PAR DES LECTEURS CHINOIS FRANCOPHONES

Les premiers lecteurs chinois à avoir lu et commenté l'œuvre de Segalen sont des Chinois venus en France pour y faire des études et dont les connaissances sur Segalen qu'ils ont découvert en France même et en langue française sont naturellement tributaires de la critique française de leur temps. Cependant, par rapport à celle-ci, ils sont plus sensibles à tout ce par quoi l'œuvre segalénienne se rattache à la Chine, et ils n'envisagent pas de la même façon les relations qu'elle tisse entre les cultures chinoise et française.

¹ La réception chinoise de Segalen a déjà fait l'objet d'une étude : Bai Yunfei, «La réception de Victor Segalen en Chine. Entre littérature et idéologie», *Perspectives chinoises*, n° 2016/1, p. 63-67 (accessible en ligne sur le site de la revue : <https://perspectiveschinoises.revues.org/7315>). Mais comme son titre l'indique, cette étude, au demeurant peu développée, s'attache à la réception de Segalen en Chine essentiellement, et dans une perspective plus politique que littéraire : s'interrogeant sur le récent succès de Segalen en Chine, elle attribue celui-ci à «des considérations idéologiques qui concourent à faire de lui le "meilleur" représentant d'une "sinologie" savante» dans le but de favoriser les relations diplomatiques franco-chinoises. Si cette lecture idéologique n'est certes pas illégitime, elle ne nous paraît pas cependant rendre compte de la complexité des questionnements suscités par l'œuvre de Segalen chez ses lecteurs chinois, ni du caractère créatif de leur réception, que nous essaierons de montrer. Elle traduit en outre une connaissance assez approximative de l'œuvre de Segalen et même une suspicion quant à sa valeur littéraire (que les intellectuels chinois auraient surestimée sous l'influence de la critique française...), qui la rendent elle-même suspecte d'*a priori* idéologiques.

Le plus ancien témoignage d'une connaissance de Segalen par un Chinois est la publication en chinois en 1930 à Shanghai des résultats archéologiques de la mission de 1914 que le compagnon de route de Segalen, Jean Lartigue, avait édités en 1923-1924 sous le titre *Mission archéologique en Chine (1914). T. I, L'Art funéraire à l'époque des Han*. Cette traduction, intitulée *Zhongguo xibu kao guji* 中国西部考古记 (*Notes archéologiques sur la Chine de l'Ouest*), est due à Feng Chengjun 冯承钧 (1887-1946), un historien connu pour ses travaux sur les relations anciennes entre la Chine et l'étranger, qui avait fait des études en France dans les années 1910. Feng Chengjun a transcrit le nom de Segalen phonétiquement, Se Jialan 色伽兰, ignorant qu'il s'était donné un nom chinois, et il ne dit rien de son œuvre littéraire qui semble pareillement ignorée. Mais sa traduction, qui n'a cessé d'être rééditée jusqu'à ce jour sous ce même nom (en 1932, 1955, 2004, 2011), montre que le savoir sinologique de Segalen a très tôt été reconnu en Chine et n'a jamais cessé de l'être jusqu'à aujourd'hui, ce dont témoignera aussi la réception de l'écrivain.

Le premier Chinois, à ma connaissance du moins, à s'être exprimé sur Segalen en tant qu'écrivain, est un certain Hung Cheng-Fu² qui, comme Feng Chengjun avant lui, est venu faire des études en France durant la période de l'entre-deux guerres³. Hung Cheng-Fu a préparé à la Sorbonne, sous la direction du comparatiste Fernand Baldensperger, une thèse de littérature comparée qu'il a publiée en 1934 sous le titre *Un Siècle d'influence chinoise sur la littérature française (1815-1930)*. Ayant répertorié dans sa thèse tous les écrivains français qui, depuis la fondation de la chaire de chinois au Collège de France en 1815 jusqu'à son époque, ont contribué à faire connaître la Chine par leurs traductions, leurs études ou leurs récits de voyage, ou qui se sont inspirés de la Chine qu'ils ont connue et imaginée à travers les récits des voyageurs et les travaux des sinologues, Hung Cheng-Fu ne pouvait pas ne pas mentionner Segalen dont une bonne part de l'œuvre était alors déjà disponible (après *Les Immémoriaux, Stèles et*

² Nous écrivons son nom tel qu'il l'a lui-même transcrit dans la publication de sa thèse car nous n'avons pu identifier son nom en caractères chinois.

³ Pour un aperçu d'ensemble sur les études littéraires des étudiants chinois en France durant la première moitié du xx^e siècle, voir notre article « La contribution des premiers étudiants chinois en France au comparatisme littéraire franco-chinois », dans Muriel Détrie, Éric Lefebvre et Li Xiaohong (éds.), *Connaissance de l'Ouest. Artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*, Paris, You-Feng, 2016, p. 41-64.

Peintures, publiés de son vivant, étaient parus dans les années 1920 à titre posthume *René Leÿs*, *Orphée-Roi*, *Odes* et *Equipée*). Mais alors que Segalen n'était pas encore reconnu par le public français comme un écrivain majeur, la présentation qu'en fait Hung Cheng-Fu est extrêmement élogieuse :

C'est précisément vers les années où Claudel quittait la Chine que Max-Anély y débarquait. Le nom de Max-Anély n'est guère connu. Celui de Victor Segalen, sous lequel il écrivit, l'est encore trop peu, car c'est celui d'un prodigieux écrivain et peut-être celui de tous les Occidentaux qui – plus et avant même que [*sic*] Claudel – eut la révélation du sens profond de notre culture⁴.

Il présente ensuite la vie et l'œuvre de Segalen, en particulier *Stèles* qu'il place au-dessus de *Connaissance de l'est* de Claudel car «elles réalisent à elles seules ce miracle, cette pénétration, cette fusion d'une intelligence occidentale et d'une intuition chinoise⁵». Et plus loin, après avoir évoqué plusieurs écrivains qui ont pratiqué selon lui «un chinoisisme en chambre», il revient à Segalen pour lui décerner cet éloge :

[...] nous voici loin, parmi cette pléiade fantaisiste, de ces *Stèles*, de Victor Ségalen [*sic*], qui n'étaient que des adaptations-traductions. Car Ségalen avait poussé le désir de la perfection jusqu'à les écrire d'abord en chinois – pour les traduire ensuite⁶.

Outre la confusion entre le pseudonyme Max-Anély sous lequel l'écrivain a publié son premier roman *Les Immémoriaux* et son véritable nom sous lequel il a publié ses œuvres ultérieures – confusion qui montre combien il est alors encore mal connu en France même –, il est savoureux de noter que Hung Cheng-Fu, à la différence des premiers lecteurs français de *Stèles*, ne croit pas ces poèmes traduits ou adaptés de textes chinois authentiques, mais les considère comme une auto-traduction de poèmes que Segalen aurait d'abord composés en chinois ! Hung Cheng-Fu voit donc en Segalen un écrivain français ayant suffisamment appris le chinois pour être capable de l'écrire, autrement dit, le double inversé de lui-même qui

⁴ Hung Cheng-Fu, *Un Siècle d'influence chinoise sur la littérature française (1915-1930)*, Paris, éditions Domat-Montchrestien, 1934, p. 185.

⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁶ *Ibid.*, p. 195.

écrit sa thèse en français, ou encore de son compatriote Cheng Tcheng (Sheng Cheng 盛成) à qui il rend hommage pour son œuvre *Ma Mère*, «le premier roman français écrit par un Chinois», roman qui lui fait exprimer ce souhait non encore réalisé : «Nous attendons maintenant l'inverse, puisque Ségalen n'a pas eu le temps de le faire⁷.» Nous retrouvons cette relation en miroir dans les écrits du second lecteur chinois de Segalen, devenu lui aussi un écrivain de langue française, François Cheng.

Selon ses propres dires, François Cheng, arrivé à Paris en 1948 sans connaître le français, a découvert Segalen à travers ses *Lettres de Chine* lorsqu'elles ont été publiées pour la première fois en 1967. Et d'emblée, ainsi qu'il l'a lui-même souligné, il a été sensible au fait que la vie de Segalen et la sienne suivaient le même itinéraire, mais en sens inverse. Dans le texte d'une conférence intitulée «*Homo viator*⁸» où il évoque son itinéraire de Chine en France, il raconte comment, à une époque où il souffrait de la nostalgie de son pays d'origine, il a soudain éprouvé au cours d'un voyage dans le sud de la France un sentiment, non plus d'exil douloureux, mais de plénitude, d'accord profond avec lui-même et la terre où il se trouvait, analogue à celui que Segalen avait exprimé dans ses *Lettres de Chine* :

Une sensation précise, jaillie en moi, me convainc alors que je venais de faire le même voyage que Segalen, sous une forme autre, et que ce qui me semblait à jamais hors d'atteinte m'était offert sans réserve. Toute nostalgie évanouie, je me sentis réconcilié avec la terre, avec cette terre de France qui m'avait accueilli⁹.

Cette vision de Segalen comme un double inversé de soi se traduira bien plus tard pour François Cheng dans la création d'un long poème intitulé «Ultime voyage» où, sous la forme significative du «nous» (un «nous» qui est bien pluriel comme l'atteste la graphie «nous-mêmes¹⁰» qu'on y trouve), sont évoqués de manière à la fois intime et «extime» si l'on peut dire – dans ce poème, les emprunts et allusions à l'œuvre de Segalen se mêlent inextricablement aux renvois et échos

⁷ *Ibid.*, p. 235.

⁸ Texte publié initialement dans *Conférence*, n° 20, printemps 2005, et repris dans le volume intitulé *L'un vers l'autre. En voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 103-114.

⁹ *Ibid.*, p. 113-114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

à l'œuvre de Cheng –, les moments ultimes de la vie de Segalen et la fin rêvée de François Cheng.

Entre la première lecture des *Lettres de Chine* dans les années soixante et la composition du poème «Ultime voyage» une quarantaine d'années plus tard, François Cheng n'a cessé d'approfondir sa relation avec Segalen. Cet approfondissement est passé par la lecture progressive des autres œuvres de Segalen (notamment celles du recueil *Stèles Peintures Equipée* édité par Pierre Jean Jouve en 1970, qu'il a dit avoir reçu en cadeau d'une petite-fille de Segalen dans les années soixante-dix alors qu'il lui donnait des leçons de chinois) et la rédaction d'un essai sur Segalen à l'occasion du premier colloque consacré à l'écrivain qui a été organisé par Eliane Formentelli au musée Guimet en 1978. Dans cet essai intitulé «Espace réel et espace mythique», Cheng commente l'œuvre de Segalen du point de vue de la culture chinoise traditionnelle, la créditant d'une imprégnation profonde par celle-ci. Il «reconnaît» dans l'œuvre de Segalen les sources de sa propre culture d'origine, et tout son commentaire vise à révéler au public français la profonde inspiration chinoise de Segalen («sous trois plans différents mais intimement liés: l'espace réel, l'espace mythique, et, enfin, l'espace du signe¹¹»), comme personne ne l'avait encore jamais fait. En effet, en 1978, l'œuvre de Segalen avait déjà fait l'objet d'études critiques, notamment par Henry Bouillier qui lui avait consacré sa thèse d'État publiée au Mercure de France en 1961, et à sa suite par plusieurs autres universitaires français comme Victor Bol ou Jean-Louis Bédouin, et tous avaient eu à cœur de montrer l'importance de l'inspiration chinoise de Segalen en identifiant ses sources. Mais tous aussi avaient souligné combien ses sources chinoises n'avaient été pour l'écrivain qu'un point de départ, un matériau, pour exprimer son intériorité, sa vision du monde, ses goûts et ses hantises. Or, aux yeux de François Cheng, la Chine ou la culture chinoise n'est pas pour Segalen un moyen au service d'un «moi» qui, «par pudeur», aurait besoin d'un «détour¹²» pour s'exprimer, elle devient le révélateur

¹¹ François Cheng, «Espace réel et espace mythique», *Regard, espaces, signes*, Paris, L'Asiathèque, 1979, p. 135 (l'article sera repris, sous une forme légèrement remaniée, dans *L'un vers l'autre, op. cit.*, p. 13-55).

¹² Dans le même volume où Cheng publie pour la première fois son essai, Bouillier signe un article significativement intitulé «Le détour de la Chine» où il minimise la «dette» de Segalen à l'égard de la culture chinoise, ne faisant de celle-ci qu'un «vêtement d'emprunt» ou encore parlant de «déguisement chinois». Et après

même de l'être qui, sans elle, ne se connaîtrait pas. Se fondant sur sa propre expérience de Chinois exilé en France qui est devenu ce qu'il est parce qu'il a cheminé vers l'autre et s'est approprié sa culture, Cheng voit en Segalen un voyageur à qui l'expérience profonde de la Chine, sur le terrain comme à travers les livres ou les œuvres d'art, a permis de « se réaliser » :

Ce qui a intéressé le poète, ce n'était pas la Chine en tant que destin ou devenir. C'était la Chine de la haute époque, une Chine préservée, une terre où certaines visions de la vie étaient cristallisées en des formes à la fois aimables et hautaines. Au travers de ces visions, le poète a sondé des mystères dont les échos ont éveillé les mystères de son propre être. Pour le poète, réaliser ses randonnées sur cette terre lointaine, c'est se réaliser ; car c'est bien au niveau de l'être que se situe l'aventure¹³.

Par rapport à cette étude de François Cheng qui est très personnelle, les études ultérieures sur Segalen menées en France par des chercheurs chinois francophones sont plus académiques, mais elles s'attachent toutes à montrer aussi combien la Chine, pour l'écrivain, a joué un rôle fondamental, sinon dans la réalisation de son être, du moins dans la création de son œuvre. Elles sont toutes l'œuvre de jeunes chercheurs qui, après avoir appris le français dans leur pays d'origine (Taiwan ou la Chine continentale), sont venus en France pour y préparer leur doctorat et y ont découvert Segalen à la faveur des études menées par les universitaires français dans le sillage des travaux d'Henry Bouillier à partir de la fin des années soixante-dix où l'écrivain est révélé au grand public par une importante exposition organisée au musée Cernuschi¹⁴ (notamment ceux de Christian Doumet, de Marie Dollé, d'Anne-Marie Grand et de Marc Gontard).

avoir montré que tout ce qui peut apparaître comme « chinois » dans l'œuvre de Segalen trouve en fait son équivalence en Occident, il conclut : « La Chine n'était donc pas une fatalité pour Segalen. Même s'il n'était pas allé en Chine, même s'il avait tout ignoré de sa culture, il n'en aurait pas moins été le poète qu'il fut. [...] La Chine a permis à cet homme si pudique et si secret d'exprimer son monde intérieur sans l'éta-ler, ni le galvauder. » (dans *Regard, espaces, signes, op. cit.*, respectivement p. 106 et p. 112).

¹³ François Cheng, « Espace réel et espace mythique », *Regard, espaces, signes, op. cit.*, p. 135.

¹⁴ Voir le catalogue de l'exposition, *Formes chinoises, centenaire de Victor Segalen, 1878-1919 : Musée Cernuschi, 17 novembre 1978-11 février 1979*, Paris, Musée Cernuschi, 1978.

Mais tandis que c'est l'ensemble de l'œuvre de Segalen, découverte peu à peu dans toute son ampleur grâce à la publication de nombreux inédits, qui retient le plus souvent l'attention des chercheurs français, les chercheurs chinois s'attachent exclusivement à l'étude de ses œuvres qui sont en lien avec la Chine. À l'exception de celle d'Esther Lin (1999) qui est une monographie sur *Le Fils du Ciel*, toutes leurs thèses portent d'ailleurs le mot «Chine» ou les adjectifs «chinois» ou «extrême-oriental» dans leur titre respectif: Ho Kin-Chung, *L'Itinéraire chinois de Victor Segalen*, 1981; Qin Haiying, *Empire de Chine, empire de signes. L'œuvre poétique de Victor Segalen*, 1987; Huang Bei, «*Peintures*» de Segalen et «*Cent Phrases pour éventails*» de Claudel. *Un dialogue au travers de la peinture extrême-orientale*, 2005; Sun Min, *Le Regard français sur la peinture chinoise au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, 2009; Su Xiaobei, *L'Invention de la Chine par Victor Segalen: une expérience interculturelle*, 2010; enfin, Shao Nan, *Dialogues entre Segalen et la culture chinoise: le cas de la conception segalénienne de la vie et de la mort*, 2016. Dans leur étude des rapports entre Segalen et la culture chinoise, ils apportent leurs compétences en matière de «choses chinoises», par exemple concernant la poésie traditionnelle pour Ho Kin-chung, l'histoire ancienne pour Esther Lin, l'écriture idéographique pour Qin Haiying, ou encore la peinture classique pour Huang Bei et Sun Min. Et alors que les chercheurs français, qui pour la plupart ne sont pas sinologues, s'attachent à retrouver les sources de Segalen en recourant aux traductions et ouvrages des sinologues disponibles en son temps qu'il a effectivement utilisés ou qu'il a pu consulter, leurs homologues chinois créditent Segalen de véritables compétences en chinois et, comme François Cheng avant eux, font des rapprochements entre son œuvre et la culture chinoise traditionnelle qui dépassent le cadre de ses sources sinologiques avérées. Il est significatif à cet égard que la pensée taoïste que Segalen dit avoir à peine connue, voire la pensée du *chan* qui est encore totalement méconnue en son temps, sont souvent invoquées pour rendre compte de certains aspects de son œuvre. Certes, leur connaissance de la langue et de la culture chinoises leur permet de repérer parfois des erreurs ou des approximations dans l'utilisation qu'il fait de son savoir sinologique, mais ils n'en estiment pas moins que l'écrivain a su donner dans l'ensemble, sinon de la Chine contemporaine qui l'a peu intéressé, du moins de la Chine traditionnelle qu'il a passionnément étudiée, une image authentique

qu'on ne saurait retrouver chez aucun autre écrivain français du XX^e siècle¹⁵.

Dans son article «La réception de Victor Segalen en Chine», Bai Yunfei estime que, malgré leur insistance sur le savoir sinologique de Segalen, les critiques chinois ne sont pas dupes en fait de son «insuffisance linguistique» et de ses «infidélités dans la représentation [...] de l'empire chinois», mais qu'ils se montrent indulgents à l'égard de celles-ci au nom de l'idée, qu'ils auraient reprise à Henry Bouillier, que dans son œuvre «le transfert de l'empire de Chine à l'empire du soi-même est constant¹⁶». Nous croyons au contraire que, bien loin de suivre «le modèle interprétatif établi par Bouillier¹⁷», les chercheurs chinois qui ont fait leur thèse en France s'en démarquent en concevant différemment de lui et de ses épigones les relations interculturelles dans l'œuvre de Segalen. Pour les chercheurs français, la phrase de la correspondance de Segalen citée ci-dessus est une invitation à appréhender son langage comme un langage allégorique (au sens étymologique du terme : «qui parle d'une chose pour une autre») et donc à le décrypter, autrement dit à révéler ce dont Segalen traite vraiment, et qui ne concerne pas la Chine mais relève de son univers intérieur. C'est ainsi qu'Henry Bouillier, dans un article intitulé «Les grandes directions de l'Empire chinois de Segalen» où il reprend des idées déjà exprimées dans sa thèse et dans son article «Le détour de la Chine» précédemment cité, affirme que «toute l'œuvre "chinoise" de Segalen est une immense allégorie de son univers poétique» et s'attache à montrer ce qui se cache selon lui sous le «déguisement

¹⁵ Voir par exemple Qin Haiying : «[...] de tous les écrivains français, n'est-ce pas lui qui a le plus de savoirs sinologiques, qui a mis des années à apprendre le chinois, cette langue *autre*, la plus "antipodique" à des langues occidentales?» (*Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 221). Ho Kin-chung note quant à lui que Segalen «s'est voulu aussi écrivain chinois en composant un certain nombre d'épigraphes pour *Stèles*», rejoignant ainsi l'appréciation de Hung Cheng-Fu déjà vue («La poésie chinoise dans l'œuvre de Segalen», dans Marie Dollé (dir.), *Lectures de Segalen. Stèles et Equipée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 74).

¹⁶ Voir Bai Yunfei, *art. cit.*, p. 66-67. L'auteur de l'article va plus loin en prétendant que, ce faisant, les chercheurs chinois s'efforcent de favoriser les bonnes relations diplomatiques entre la France et la Chine, une interprétation tendancieuse que rien ne permet de soutenir et qui paraît même ridicule pour qui connaît les critiques cités et leurs écrits.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

chinois¹⁸». Le point le plus extrême de cette tendance interprétative est représenté par Pierre-Jean Rémy qui va jusqu'à affirmer, dans sa préface à l'édition Gallimard de *Stèles* :

Il y a œuvre pie à faire si l'on veut rendre tout à la fois à Segalen et à *Stèles* leur vraie dimension ; il faut en écarter, en gommer, en séparer avec une rigueur qu'on paraît encore jusqu'ici – par quelle pudeur ? – avoir hésité à pousser jusqu'à son terme, en tenir à distance, donc, l'aspect « Chine ». [...] la Chine n'est finalement ici qu'un alibi, un prête-nom : l'exil le plus total, donc, qui se puisse concevoir¹⁹.

Or, bien loin de minimiser la part de la matière chinoise dans l'œuvre de Segalen et d'en faire un simple « déguisement », les chercheurs chinois lui reconnaissent une place fondamentale, égale à celle qu'y occupe la matière française, et voient entre les cultures chinoise et française, plutôt qu'une relation métaphorique, une relation de « dialogue » et d'enrichissement mutuel. Ce point de vue les amène, non pas à lire un texte personnel sous le texte chinois, mais à pratiquer ce que Qin Haiying a appelé « une lecture entrecroisée » de l'intertexte chinois au texte français et *vice versa*, « sans hiérarchie ni priorité obligatoire²⁰ ». Sans en avoir peut-être conscience, car ils ne se réclament pas explicitement de leur illustre prédécesseur, ils rejoignent ainsi la lecture que François Cheng avait été amené à faire de l'œuvre de Segalen à partir de sa propre expérience d'exilé attaché au « dialogue²¹ » entre les cultures.

¹⁸ Henry Bouillier, « Les grandes directions de l'Empire chinois de Segalen », dans Didier Alexandre et Pierre Brunel (éds.), *Écritures poétiques du moi dans Stèles et Equipée de Victor Segalen*, Paris, Klincksieck, 2000, respectivement p. 220 et p. 201. Le terme de « détour » que Bouillier a si souvent employé pour caractériser la relation de Segalen à la Chine a été repris par nombre de chercheurs français, tel Christian Doumet par exemple dans son étude de *Stèles (Le Rituel du livre. Sur Stèles de Victor Segalen)*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 18). Il est à noter cependant que les rares universitaires français à avoir fait des études de chinois comme Philippe Postel et l'auteur de ces lignes ne suivent pas cette tendance et rejoignent plutôt les chercheurs chinois dans leur appréciation de la place et du rôle de la Chine dans la création segalénienne.

¹⁹ Pierre-Jean Rémy, « L'exil le plus absolu... », préface à son édition de *Stèles*, Paris, Gallimard, Poésie, 1973, p. 5.

²⁰ Qin Haiying, *Segalen et la Chine, op. cit.*, p. 118.

²¹ Voir notamment son essai *Le Dialogue*, Paris, Desclée de Brouwer/Presses littéraires et artistiques de Shanghai, 2002.

La situation des chercheurs chinois francophones explique qu'ils n'apprécient pas les relations interculturelles dans l'œuvre « chinoise » de Victor Segalen de la même façon que leurs homologues français. Étant d'origine, de langue et de culture chinoises, et en même temps de formation linguistique, littéraire et culturelle française, ils ne voient pas dans celle-ci d'un côté une culture familière et de l'autre une culture étrangère qui s'opposeraient ou s'entrechoqueraient : pour eux, il y a co-présence d'une culture chinoise à la fois proche et étrangère (proche puisqu'il sont chinois mais étrangère parce que la Chine de Segalen n'est pas la leur) et d'une culture française elle aussi proche (parce qu'apprise, connue par les études et la vie en France) et étrangère (parce que jamais totalement assimilée ou maîtrisée), et c'est au jeu, à l'interaction entre ces deux cultures pareillement proches et lointaines, dont aucune ne domine l'autre mais qui chacune modifie l'autre, qu'ils sont avant tout sensibles. Mais qu'en est-il pour des lecteurs chinois qui, ignorant tout de la langue et de la littérature françaises, abordent Segalen en traduction ?

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE SEGALEN PAR LES LECTEURS CHINOIS NON FRANCOPHONES

La traduction de l'œuvre de Segalen en chinois a commencé par celle de ses œuvres dites « chinoises », à savoir *René Leys* d'abord, traduit en 1991 par Mei Bin²² 梅斌, puis *Stèles*, traduit d'une part par Qin Haiying et Che Jinshan²³ en 1993 en Chine (réédité en 2009) et d'autre part par Esther Lin²⁴ en 1999 à Taiwan, enfin les *Lettres de*

²² 维克多· 谢阁兰著,《勒内· 莱斯》,梅斌译,郭宏安校,北京,三联书店,1991年。/ Weikeduo Xie Gelan zhu, *Lenei Laisi*, Mei Bin yi, Guo Hong'an jiao, Beijing, Sanlian shudian, 1991 nian. / Victor Segalen, *René Leys*, traduction de Mei Bin, revue par Guo Hong'an, Pékin, Sanlian shudian, 1991.

²³ 谢阁兰著,《碑》,车槿山、秦海鹰译注,北京,读书·生活·新知三联书店,1993年。/ Xie Gelan zhu, *Bei*, Che Jinshan, Qin Haiying yizhu, Beijing, Dushu-shenghuo-xinzhishi sanlian shudian, 1993 nian. / Segalen, *Stèles*, traduction et annotations de Che Jinshan et Qin Haiying, Pékin, Dushu-shenghuo-xinzhishi sanlian shudian, 1993.

²⁴ 謝閣蘭著,《古今碑錄》/ *Stèles*, 林惠娥译,台北,法中雙語版,中央圖書出版社,1999年。/ Xie Gelan zhu, *Gujin beilu / Stèles*, Lin Hui'e yi, Taibei, Fa-Zhong shuangyu ban, Zhongyang tushu chubanshe, 1999 nian. / Segalen, *Album de stèles d'hier et d'aujourd'hui / Stèles*, traduction d'Esther Lin, Taibei, édition bilingue français-chinois, Zhongyang tushu chubanshe, 1999.

Chine traduites par Zou Yan²⁵ en 2006. Mais en 2010, avec la parution simultanée à Shanghai, à l'initiative et sous la direction de l'universitaire Huang Bei, des traductions d'*Équipée* par Li Jinjia²⁶, de *Peintures suivi de l'Essai sur l'exotisme* par Huang Bei²⁷, et d'un recueil d'*Essais sur la poésie et la peinture (Shihua suibi 诗画随笔)* par Shao Nan et Sun Min²⁸, s'amorce aussi le début d'un intérêt pour l'œuvre de Segalen dépassant le cadre de son seul rapport avec la Chine. Grâce à toutes ces traductions qui sont parues chez des éditeurs prestigieux, Segalen a quitté le cercle étroit des spécialistes de la littérature française et a commencé à toucher un public plus large. Alors que le premier colloque consacré à Segalen en Chine, qui s'était tenu à l'université de Wuhan en 1983, était resté confidentiel et n'avait réuni que des spécialistes de littérature française, celui qui s'est tenu à l'université Fudan de Shanghai en 2007 a accueilli, outre des spécialistes français et chinois de Segalen, des chercheurs non francophones et même non littéraires. Le centenaire de la première édition de *Stèles* a par ailleurs été célébré en 2012 à Pékin par une exposition autour de *Stèles* à la Bibliothèque nationale de Chine puis à l'Institut français de Chine qui s'est accompagnée de lectures et conférences, manifestations auxquelles, outre des chercheurs, ont participé des poètes et des artistes, démontrant que la réception de Segalen en Chine est non seulement critique, mais aussi créatrice. Enfin, le centenaire de Segalen en Chine a donné lieu à la publication en 2014 d'un gros ouvrage collectif, dirigé par Huang Bei, regroupant des essais critiques sur Segalen et des créations inspirées par son

²⁵ 谢阁兰著,《谢阁兰中国书简》,邹琰译,上海,上海书店出版社,2006年。/ Xie Gelan zhu, *Xie Gelan zhongguo shujian*, Zou Yan yi, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2006 nian. / Segalen, *Lettres de Chine*, traduction de Zou Yan, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2006.

²⁶ 谢阁兰著,《出征:真国之旅》,李金佳译,上海,上海书店出版社,2010年。/ Xie Gelan zhu, *Chuzheng: zhenguo zhi lu*, Li Jinjia yi, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010 nian. / Segalen, *Équipée: Voyage au pays du réel*, traduction de Li Jinjia, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010.

²⁷ 谢阁兰著,《画&异域情调论》,黄蓓译,上海,上海书店出版社,2010年。/ Xie Gelan, *Hua & Yiyu qingdiaolun*, Huang Bei yi, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010 nian. / Segalen, *Peintures & Essai sur l'exotisme*, traduction de Huang Bei, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010.

²⁸ 谢阁兰著,《诗画随笔》,邵南、孙敏译,上海,上海书店出版社,2010年。/ Xie Gelan, *Shihua suibi*, Shao Nan, Sun Min yi, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010 nian. / Segalen, *Essais sur la poésie et la peinture*, traduction de Shao Nan et Sun Min, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010.

œuvre, dus à la fois à des spécialistes et à des non spécialistes français et chinois²⁹. Tous ces événements, auxquels il faudrait ajouter divers textes parus dans des journaux, revues, ouvrages collectifs ou personnels dont nous avons eu connaissance parfois, mais dont l'inventaire reste à faire, témoignent que, pour être encore relativement limitée, la réception de Segalen en Chine est cependant estimable pour un écrivain étranger qui dans son pays même n'a pas une audience considérable. Le prestige dont la littérature française jouit en Chine depuis la fin du XIX^e siècle peut y avoir contribué, mais le fait que Segalen renvoie à la Chine une image d'elle-même à l'heure où elle s'interroge sur sa culture passée et sur ses rapports avec le monde n'explique-t-il pas aussi l'intérêt que lecteurs, critiques et artistes lui manifestent ?

La réception critique et créatrice de Segalen en Chine ayant été rendue possible par la médiation de ses traductions, il importe de voir d'abord quels problèmes a posés la traduction de son œuvre en chinois et comment ils ont été résolus. Toutes les traductions parues jusqu'à ce jour sont dues à des personnes qui ont acquis en Chine ou en France une bonne connaissance de la langue et de la littérature françaises, et qui, pour la majorité d'entre elles, ont consacré à Segalen des thèses que nous avons déjà évoquées³⁰. Leurs études les ont préparées à repérer ou identifier tout ce qui, dans le texte de Segalen, vient de la langue ou de la culture chinoises (citations, références et allusions, emprunts lexicaux, calques syntaxiques, figures de style, images, etc.), mais leur connaissance de la langue et de la littérature françaises les a rendus sensibles aussi à tout ce qui rattache par ailleurs l'œuvre de Segalen à un univers étranger à la Chine. Pour eux s'est donc posé le problème de

²⁹ 黄蓓主编,《谢阁兰与中国百年:从中华帝国到自我帝国》,上海,华东师范大学出版社,2014年。/ Huang Bei zhubian, *Xie Gelan yu Zhongguo bainian: cong Zhonghua diguo dao ziwo diguo*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2014 nian. / Huang Bei (dir.), *Centenaire de Segalen et la Chine: de l'empire de Chine à l'empire de soi*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2014. Le présent volume des *Cahiers Segalen* propose en version française une partie des textes publiés dans cet ouvrage.

³⁰ Seul Mei Bin est venu à Segalen, semble-t-il, non pas pendant un séjour d'études ou de recherche en France, mais en Chine même, en fréquentant le milieu diplomatique français de Pékin. Bien que sa traduction ait été revue par Guo Hong'an, chercheur à l'Académie des sciences sociales de Chine et spécialiste de littérature française, celui-ci n'a pu en éliminer tous les contresens, approximations et clichés. Mais une nouvelle traduction est en cours.

savoir comment rendre compte pour un lecteur chinois de ce double langage de Segalen, à la fois français et chinois, qu'ils s'étaient attachés à révéler dans leurs études. Une solution aurait été d'inverser la pratique segalénienne, c'est-à-dire de recourir au français pour introduire de l'altérité dans la traduction chinoise. Mais aucun traducteur n'a utilisé ce procédé qui aurait nécessité une bonne dose d'invention et qui n'aurait pas permis de rendre perceptible au lecteur chinois tout ce que l'œuvre originale doit à la Chine. Dans toutes les traductions existantes, à l'exception de celle de *Stèles* par Esther Lin, qui est placée en regard du texte original, le français n'est présent que dans les pages de couverture qui juxtaposent voire entrelacent le titre français et le titre chinois, afin de rappeler l'identité française de l'auteur qui est désigné à la fois par son nom français et par le nom authentiquement chinois de Xie Gelan 谢阁兰 qu'il s'était donné³¹. Les traducteurs ont donc tous fait le choix d'écrire en chinois seulement, renonçant au bilinguisme franco-chinois comme à toute autre forme d'hétérolinguisme. Mais s'en tenir au monolinguisme revient-il à gommer ce qui fait la spécificité du discours et de l'esthétique de Segalen : sa capacité à faire « sentir le Divers » ? Nous ne le croyons pas car les traducteurs chinois ont réussi par différents moyens à introduire du « Divers » au sein même de l'univers linguistique chinois, mais ce faisant, ils ont superposé au dialogue interculturel un dialogue intraculturel.

L'œuvre « chinoise » de Segalen est nourrie d'emprunts plus ou moins évidents à la langue, à l'écriture et à la littérature chinoises, qui créent au sein du texte français des effets de contraste³² dont on pourrait penser qu'ils sont effacés lorsque celui-ci se trouve transposé en chinois. Mais le chinois offre aux traducteurs une ressource particulière en présentant deux états de langue : le chinois moderne ou *baihua* 白话, qui correspond *grosso modo* au parler de la région de Pékin et qui s'est imposé comme langue nationale à partir du début du xx^e siècle, et le chinois classique ou *wenyan* 文言, une langue autrefois réservée aux

³¹ En remarquant qu'à partir des années 1990 où commencent à paraître en Chine des traductions et des commentaires de son œuvre, « Segalen est doté d'un nouveau patronyme chinois, Xie Gelan » qui, « par rapport à Se Jialan [...] dénote une tonalité nettement plus chinoise », Bai yunfei semble ignorer que c'est Segalen lui-même qui s'était attribué ce nom (*art. cit.*, p. 64).

³² À ce sujet, voir notre article « L'inscription de la langue et de l'écriture chinoises dans l'œuvre de Victor Segalen », *Cahier Victor Segalen*, n° 3, Association Victor Segalen, Université de Brest, 1997, p. 65-85.

usages écrits et qui n'est plus vraiment familière aux lecteurs chinois d'aujourd'hui, même si elle ne leur est pas non plus devenue tout à fait incompréhensible. Or les textes chinois que Segalen a cités ou dont il s'est inspiré sont le plus souvent des textes en chinois classique, et c'est la langue classique à laquelle il a souvent aussi emprunté mots ou expressions, ou dont il a parfois tenté d'imiter le style «lapidaire». Ainsi, dans le cas de *Stèles*, l'opposition entre les langues française et chinoise, que renforce l'opposition entre les écritures alphabétique et idéographique, est d'abord transposée en traduction chinoise dans le contraste entre les épigraphes en *wenyan*, reprises telles quelles de l'œuvre originale, et le corps du poème, traduit en *baihua*³³. Mais Esther Lin, dans sa traduction, a introduit aussi une bonne dose de *wenyan* dans les poèmes en recourant à un langage dense et concis qui emprunte beaucoup de ses expressions et de ses procédés stylistiques à la littérature chinoise classique. Qin Haiying et Che Jinshan, eux, n'ont pas fait ce choix, estimant qu'«il s'agit bien de rendre Segalen en chinois et non *au* chinois³⁴». Loin de tout discours archaïsant, le couple de traducteurs a adopté un niveau de langue et un style accessibles à tous, sans s'obliger à restituer systématiquement les intertextes chinois que comporte le texte segalénien. Ils ont néanmoins essayé de rendre sensible le jeu que Segalen établit entre le chinois et le français par un jeu entre les expressions figées du chinois qui lui viennent généralement du *wenyan* et l'usage souvent littéral qu'il en fait.

Qin Haiying, dans un article où elle s'est expliquée sur son travail de traductrice, donne pour exemple sa traduction de l'expression «Dragon couché» dans la stèle «Hymne au Dragon couché»: alors que manifestement cette expression vient du chinois classique *wolong* 卧龙 («dragon couché»), «lequel est une expression figée pour parler d'un grand esprit qui se veut inconnu³⁵», elle a choisi de la rendre dans le corps du poème (mais non dans le titre où «Hymne au Dragon

³³ Ce contraste est en outre accentué, dans la traduction de Qin Haiying et Che Jinshan, par la différence des graphies: les épigraphes recourent en effet aux caractères anciens tandis que le poème est écrit avec les caractères simplifiés qu'a imposés la République populaire de Chine en 1956 (mais ce n'est pas le cas dans la traduction d'Esther Lin parue à Taiwan où il n'y a pas eu de réforme de l'écriture).

³⁴ Qin Haiying, *Segalen et la Chine*, *op. cit.*, p. 119.

³⁵ Qin Haiying, «La traduction en chinois et la réception en Chine de *Stèles*», *Cahier Victor Segalen*, n°6, Association Victor Segalen, 2000, p. 81 (article repris sous le titre «Traduire *Stèles*» dans Qin Haiying, *Segalen et la Chine*, *op. cit.*, p. 119-128.

couché» est rendu par “卧龙颂” [*Wolong song*] par une phrase complète “龙卧着” (*long wozhe*, littéralement «le dragon est couché», *zhe* 着 étant une particule verbale indiquant un état continu) afin de rendre perceptible au lecteur chinois le contraste qu’établit Segalen entre l’expression chinoise dont il a exploité le sens littéral et son propre texte où «le Dragon», qui est d’abord «couché», ensuite «bouge [...] s’ébroue et prend son vol». Esther Lin en revanche a systématiquement employé en anaphore l’expression figée *wolong* pour traduire le sujet grammatical «Le Dragon» en tête de chaque strophe, si bien que le début de la première strophe «Le Dragon couché: [...]» devient “卧龙蛰” (*Wolong zhe*), littéralement «Le Dragon couché (*wolong*) hiberne³⁶ (*zhe*)», qui par son caractère légèrement redondant fait prendre conscience du sens littéral de l’expression classique *wolong* au lecteur cultivé qui l’aurait oublié, ou fait découvrir son sens métaphorique au lecteur qui l’aurait ignoré. Mais que l’expression *wolong* soit employée dans son sens figé comme dans la traduction archaïsante d’Esther Lin, ou qu’elle soit remotivée comme dans la traduction modernisante de Qin Haiying et Che Jinshan, dans tous les cas la traduction redouble pour le lecteur chinois le jeu que Segalen établit entre la culture chinoise et l’usage qu’il en fait, par un jeu au sein de sa propre culture entre le chinois classique qui lui est plus ou moins devenu étranger et le chinois courant d’aujourd’hui.

Dans l’exemple ci-dessus, on peut dire que la traduction rend sensible au lecteur chinois une forme d’exotisme temporel au sein de la culture chinoise, mais elle peut aussi faire prendre conscience de la diversité spatiale au sein de l’espace culturel chinois. Prenons pour exemple cette phrase d’*Équipée* qui pour un lecteur français est un énoncé déroutant puisqu’il suppose, pour être admis, une connaissance du chinois qu’il n’a pas: «Le “sao”, son nom l’indique, balaie le fleuve³⁷». Mais traduite en chinois, la phrase est encore plus curieuse car elle ne dit pas, comme on pourrait s’y attendre: «le *sao*, son nom l’indique, *sao* le fleuve», mais «le *shao* 艖 («gouvernail»), son nom l’indique, *sao* 扫 («balaie») le fleuve³⁸». Les deux mots

³⁶ Xie Gelan, *Gujin beilu / Stèles*, Lin Hui’e yi (traduction d’Esther Lin), *op. cit.*, p. 127.

³⁷ Victor Segalen, *Équipée*, IX, «Le fleuve dispute à la montagne...», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 280.

³⁸ Xie Gelan zhu, *Chuzheng : zhenguo zhi lü (Équipée : Voyage au pays du réel)*, Li Jinjia yi (traduction de Li Jinjia), *op. cit.*, p. 37.

shao et *sao* n'étant pas homophones et leurs graphies ne présentant pas de rapports, le lecteur chinois pourrait être tenté d'imputer cet énoncé légèrement absurde à la faiblesse du savoir sinologique de Segalen. Mais il peut aussi, suivant en cela les critiques et traducteurs chinois qui ont généralement, on l'a vu, crédité Segalen de véritables compétences en chinois, supposer que l'auteur a confondu les mots *shao* et *sao* parce qu'il a appris le mot *shao*, qui désigne le type particulier de gouvernail du « wou-pan », de la bouche de Chinois parlant un des nombreux dialectes du sud de la Chine où le son [sh] est prononcé [s]. Ainsi, traduite en chinois, la phrase de Segalen fait percevoir un usage du chinois qui vient d'ailleurs, à savoir d'un auteur français qui nourrit son texte de mots chinois qu'il perçoit d'une façon singulière, mais aussi d'un ailleurs intérieur à la Chine elle-même où, malgré l'uniformité d'une langue écrite et l'imposition d'un chinois standard, il existe une grande diversité de dialectes.

Ainsi traduite, l'œuvre de Segalen crée chez le lecteur chinois non francophone un sentiment d'*Unheimliche*, d'« inquiétante étrangeté », ou plutôt, pour rendre l'expression allemande plus exactement que ne le fait la traduction française habituelle, de « familiarité étrange » : il se sent en territoire familier et en même temps il ne s'y retrouve pas vraiment. Outre son usage du chinois, l'utilisation singulière que fait Segalen de toutes sortes d'éléments de la culture chinoise (anecdotes, événements historiques, légendes, mythes, images, etc.), que le lecteur chinois peut d'autant plus aisément identifier que la traduction les lui restitue dans des termes familiers, renforce cette impression. Une lectrice de la version chinoise de *Stèles* a ainsi écrit un article publié dans la revue *Dushu* 读书 (« Lire », n° 5, 1994) où elle fait part de son étonnement face à une œuvre qui lui apparaît en définitive « ni chinoise ni occidentale, à la fois chinoise et occidentale » ; et elle remarque à propos de l'usage qui y est fait des textes chinois :

Les citations tronquées et ses interprétations [*i.e.* les interprétations de Segalen] éloignées du contexte donnent au lecteur chinois l'impression de rencontrer un texte nouveau. Alors que le sens canonique du texte original n'est plus reconnaissable, le nouveau sens qu'il lui prête se fait encore plus obscur³⁹.

³⁹ Cité in Qin Haiying, *Segalen et la Chine*, *op. cit.*, p. 127.

C'est bien à une expérience d'*Unheimliche* qu'est confrontée cette lectrice de Segalen en chinois, une expérience qui, comme le montre la suite de son article où elle tente une interprétation de la stèle « Prince des joies défendues », la conduit à s'interroger sur sa culture, à la reconsidérer, à y voir ce qu'elle n'y avait jamais soupçonné. Là où le lecteur français est renvoyé à une altérité qu'il méconnaît mais où il est amené peu à peu à se reconnaître, le lecteur chinois est renvoyé à un monde familier mais qui se révèle peu à peu dans son altérité ou sa diversité. Mais ce que montre aussi le rapport de lecture paru dans *Dushu*, c'est qu'en découvrant l'étrangeté de sa culture à travers le regard étranger de Segalen, le lecteur chinois prend conscience aussi de sa valeur universelle. La lectrice de la version chinoise de *Stèles* ajoute en effet :

L'anecdote, séparée du contexte, perd son sens original : le particulier est devenu le général, une anecdote est devenue un événement qui a lieu dans le monde, et non plus un fait historique qui s'est passé à l'époque de Printemps-Automne de Chine⁴⁰.

Lue en traduction chinoise, l'œuvre « chinoise » de Segalen renvoie donc le lecteur chinois à sa propre culture, mais en lui faisant prendre conscience de son altérité et de son universalité. On peut voir de même comment les critiques chinois de l'œuvre segalénienne en traduction redécouvrent à travers elle des aspects méconnus ou marginaux de leur culture qui leur font réévaluer celle-ci de manière toute nouvelle. Pour ne citer qu'un exemple, Shao Yiping, professeur de littérature chinoise et de littérature japonaise à l'université Fudan de Shanghai, comme d'autres lecteurs chinois, prête un intérêt tout particulier aux « peintures dynastiques » qui constituent la dernière partie de *Peintures*, parce qu'il y retrouve des références historiques connues, mais abordées sous un jour singulier. Segalen en effet a choisi d'y faire l'éloge de chacun des empereurs décadents qui ont causé la chute de leur dynastie, prenant ainsi le contre-pied de l'orthodoxie confucéenne qui donnait en modèle les empereurs vertueux. Mais cette approche singulière de l'histoire chinoise qui est celle de Segalen conduit Shao Yiping à découvrir que dans la tradition chinoise elle-même, et notamment dans la tradition taoïste représentée par le *Liezi*, on peut trouver des voix divergentes oubliées qui elles

⁴⁰ *Ibid.*

aussi avaient, comme le « bonimenteur » de *Peintures*, fait l'éloge des « mauvais empereurs » Jie et Zhou en vantant leur force vitale⁴¹. Mais Shao Yiping va plus loin : ces voix marginales, il en retrouve aussi un exemple chez un auteur moderne comme Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) qui a été amené à accorder lui aussi une valeur aux figures de rebelles, à partir de sa lecture de Nietzsche : cela ramène le critique à Segalen dont il relève alors que l'œuvre est aussi fortement inspirée par Nietzsche, même s'il ne lui échappe pas que ce n'est pas du tout pour les mêmes raisons que Segalen et Lu Xun en viennent à valoriser les figures de rebelles. De la sorte, le critique relance le dialogue entre la Chine et l'Occident, non plus sur la base d'une altérité de principe qui est contredite par les textes, mais sur celle d'un partage commun d'idées au sein duquel des différences existent néanmoins.

Le déplacement de l'idée de « choc des cultures » vers l'idée d'un dialogue des cultures qu'effectuent les lecteurs chinois de Segalen se retrouve dans la traduction, l'interprétation et l'usage qu'ils font de son *Essai sur l'exotisme* et de son concept de *Divers*. Dans sa traduction de l'*Essai sur l'exotisme* parue en 2010 dans le même volume que sa traduction de *Peintures*, Huang Bei a rendu le mot *Divers* par le néologisme *duoyi* 多异, dont le premier caractère exprime l'idée de *pluralité* et le second l'idée de *différence* (*yi* 异 signifie d'abord ce qui est « différent », mais il a aussi le sens d'« étrange », d'« extraordinaire » ; il également servi à forger l'adjectif *yiguode* 异国的, « exotique », et le nom *yiyuxue* 异域学, « exotisme »). Dans un texte préliminaire d'« éclaircissements », elle a expliqué que le mot *Divers* tel que l'employait Segalen avait le double sens de *duoyang* 多样 « diversité » et de *chabie* 差别 « différence »⁴². Toutefois, ces divers termes ne suffisent pas à rendre le sens de *Divers* chez Segalen, et notamment l'idée d'altérité radicale qu'il lui a prêtée. C'est pourquoi

⁴¹ Nous résumons ici le propos de l'article suivant : 邵毅平著, “与《画》的对话: 谢阁兰的“中国的幻象”的中国式解读”, 《东洋的幻象: 中日法文学中的中国与日本》, 上海, 上海锦绣文章出版社 2010年. / Shao Yiping zhu, « Yu Hua de duihua: Xie Gelan de Zhongguo de huanxiang de Zhongguoshi jiedu », *Dongyang de huanxiang: Zhong ri fa wenxue de Zhongguo yu Riben*, Shanghai, Shanghai jinxiu wenzhang chubanshe, 2010 nian. / Shao Yiping, « Dialogue avec *Peintures*: une interprétation chinoise de l'image de la Chine de Segalen », *L'Imaginaire de l'Asie orientale: la Chine et le Japon dans les littératures chinoise, japonaise et française*, Shanghai, Shanghai jinxiu wenzhang chubanshe, 2010, p. 145-165.

⁴² Xie Gelan, *Hua & Yiyu qingdiaolun (Peintures & Essai sur l'exotisme)*, Huang Bei yi (traduction de Huang Bei) *op. cit.*, p. 218.

aussi, Huang Bei a parfois ajouté le mot *Divers* entre parenthèses après sa traduction du mot, laissant au lecteur une marge de liberté pour interpréter la notion à sa guise. *L'Essai sur l'exotisme* a suscité un grand intérêt chez les philosophes chinois qui ont fait de Segalen un penseur de la diversité car ils l'ont reçu en même temps que la pensée de divers intellectuels occidentaux tels que Emmanuel Levinas, Edward Said, Gilles Deleuze, Jacques Derrida ou encore Édouard Glissant, qui ont réfléchi sur la question des rapports entre identité et altérité ou sur celle des relations interculturelles. Plusieurs des articles publiés dans le volume collectif édité par Huang Bei à l'occasion du centenaire de *Stèles* et traduits ici portent témoignage de cette lecture philosophique de Segalen qui varie d'un auteur à l'autre mais qui nous semble présenter au moins un point commun : la tendance à concevoir la relation avec l'autre en termes non de différence radicale et d'opposition ou de confrontation, mais en termes de tension, de dialogue, voire de complémentarité ou d'harmonie. Sans doute faut-il voir dans cette lecture surprenante un effet des amalgames que la concomitance des traductions a suscités entre la théorie de Segalen et la pensée de philosophes d'aujourd'hui. Mais ne peut-on y voir aussi une trace de la pensée chinoise ancienne pour laquelle il n'existe pas d'essences figées mais où toutes choses sont en interaction et en transformation perpétuelles ?

Enfin, un dernier fait notable concernant la réception chinoise de Segalen est son aspect créatif. En France, peu d'œuvres ont été suscitées par la lecture de Segalen : certes, ses deux romans *René Leÿs* et *Le Fils du Ciel* ont donné lieu à des adaptations théâtrales⁴³, mais les formes poétiques de la « stèle », de la « peinture parlée » et de l'« ode » qu'il a inventées en Chine sont demeurées sans postérité littéraire⁴⁴. Plus que son œuvre, c'est sa vie aventureuse et brève, avec sa fin mystérieuse notamment, qui a fasciné les écrivains français et les a conduits à essayer de comprendre sa personnalité dans des récits

⁴³ Il s'agit de *La Fuite en Chine*, pièce de Bernard Minoret et Danielle Vézolles (adaptée de *René Leÿs*), *L'Avant-scène*, n° 716, 15 octobre 1982, et de *Chronique des jours souverains*, adaptation par Gilles Manceron du *Fils du Ciel*, mise en scène par René Loyon, Comédie de Caen, 1988.

⁴⁴ On peut trouver néanmoins des traces d'une lecture de ses œuvres chez nombre d'écrivains français comme Paul Claudel, Saint-John Perse, Roger Caillois, Pierre-Jean Rémy, Lorand Gaspar, etc., mais elles sont le plus souvent diffusées ou non reconnues.

inspirés de ses biographies⁴⁵. En revanche, en Chine où aucune biographie de Segalen n'a encore été traduite, sa vie n'a pas fait l'objet de réécritures, mais ses œuvres, et notamment *Stèles*, ont donné naissance à des créations originales, aussi bien artistiques que littéraires. Ainsi Ye Xin 叶欣, peintre calligraphe venu en France en 1986, a produit une série de peintures à l'encre de Chine et en couleur, « En hommage à Victor Segalen », où il réinterprète librement des images obsédantes de l'œuvre segalénienne en y mêlant des souvenirs personnels⁴⁶. À l'occasion du centenaire de *Stèles* à Pékin en 2012, deux jeunes calligraphes, Dai Qian 戴茜 et Gu Liting 谷丽婷, ont réalisé des calligraphies à partir de la traduction chinoise de Qin Haiying et Che Jinshan en recourant à un style très libre⁴⁷; l'artiste Li Chevalier (Shi Lan 诗蓝), connue pour ses installations de « Stèles », a présenté dans la même exposition des *Stèles de lumière* (*Guangying bei* 光影碑) faites de calligraphies encollées sur de grands supports métalliques et éclairées de l'intérieur⁴⁸, au nombre de 81 comme le tirage de l'édition princeps de *Stèles*; et le peintre Ji Dahai 季大海 a créé quant à lui des *Stèles de porcelaine* (*Cibei* 瓷碑) portant des caractères sur leur surface blanche⁴⁹. Si le poème de Shu Cai 树才 « *Wu zi zhi bei* » (无字之碑, « Stèle d'aucun nom »), écrit aussi à l'occasion du centenaire de *Stèles*, peut être considéré comme un hommage circonstanciel⁵⁰, le magnifique poème narratif de Pang Pei, publié d'abord par fragments sous le titre *Xie Gelan Zhongguo shujian* 谢阁兰中国书简 (« Les lettres de Chine de Segalen ») avant d'être repris en volume en

⁴⁵ Voir Marianne Bourgeois, *Monsieur Sté*, La Différence, 2003; Jean Esponde, *Une Longue marche*, éditions Confluences, 2007; Daniel Kehr, *Victor Segalen et le Roi Dagobert. Journal 11 juin – 22 septembre 2008*, éditions-dialogues.fr, 2011.

⁴⁶ Elles ont été exposées notamment à la galerie « Encre de Chine – Stèles » à Huelgoat en 2012 et sont pour certaines reproduites dans le volume *Xie Gelan yu Zhongguo bainian*, *op. cit.*, p. 359-364, ainsi que dans le présent volume.

⁴⁷ Voir le catalogue bilingue de l'exposition: 冯达、王晨雪主编, 谢阁兰 «碑» 1912-2012, 北京法国文化中心, 2012年。/ Marc Fontana et Wang Chenxue (éd.), *Victor Segalen Stèles 1912-2012*, exposition réalisée par l'Institut français de Chine en partenariat avec la Bibliothèque nationale de Chine et l'Académie centrale des Beaux-Arts, Institut français de Chine, 2012, p. 42 et p. 44-48.

⁴⁸ Voir *ibid.*, p. 38 et p. 40.

⁴⁹ Voir *ibid.*, p. 93.

⁵⁰ Le poème a été publié tout d'abord dans le catalogue de l'exposition ci-dessus mentionné, p. 91-92, puis dans Huang Bei zhubian, *Xie Gelan yu Zhongguo bainian*, *op. cit.*, p. 335-336, ainsi que dans le présent volume.

2015 sous le titre *Tuzhong*⁵¹ (« En chemin »), est une œuvre profondément personnelle qui, bien qu'elle se réfère explicitement aux *Lettres de Chine* et emprunte nombre de ses thèmes et images à *Stèles* ou encore à *René Leÿs*, fait entendre une voix de voyageur solitaire s'adressant à sa bien-aimée qui est plus celle du poète chinois d'aujourd'hui vivant dans un monde ouvert que celle du poète français du début du XX^e siècle tentant de pénétrer un monde clos sur lui-même. La créativité que suscite Segalen en Chine démontre sans doute combien son œuvre « chinoise », que certains critiques français voudraient séparer de la Chine, est inséparable du fonds chinois qui l'a vue naître : tandis que pour les créateurs français ses formes restent séduisantes mais très étrangères, les écrivains et artistes chinois peuvent s'en emparer et les réinterpréter librement car ils entretiennent avec elles une relation qui est tout à la fois de proximité et de distance.

Si la Chine a été perçue par Segalen et par ses lecteurs français comme « la plus antipodique des matières » et un mystère à jamais incompréhensible, ses lecteurs chinois nous amènent aujourd'hui à y voir un autre pôle de l'expérience humaine qui peut être aussi le nôtre et nous enrichir. En voyant à l'œuvre dans les écrits de Segalen une relation de dialogue entre la Chine et l'Occident et en poursuivant eux-mêmes ce dialogue par leurs interprétations et leurs créations, ils nous invitent à ne pas minimiser la part de la Chine dans son œuvre, à reconsidérer sa pensée qui n'a jamais été totalement arrêtée, et à penser que sa postérité est encore à venir...

Muriel DÉTRIE, maître de conférences en littératures comparées,
Université Paris-III-Sorbonne Nouvelle

⁵¹ Voir 庞培著,《途中 - 谢阁兰的中国书简》,上海,华东师范大学出版社,2015年。/Pang Pei zhu, *Tuzhong - Xie Gelan de shujian*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2015. / Pang Pei, *En chemin - Les lettres de Chine de Segalen*, Shanghai, Presses universitaires de l'Université normale de la Chine de l'Est, 2015. Une partie est reproduite dans Huang Bei zhubian, *Xie Gelan yu Zhongguo bainian*, op. cit., p. 307-331, mais la composition selon les directions géographiques et symboliques qu'on y trouve, comme dans *Stèles*, n'a pas été reprise dans l'édition complète. Le présent volume propose, en chinois et en français, des extraits de ce poème, en rétablissant, dans la traduction française les orientations géographiques.

PREMIÈRE PARTIE

LE VOYAGE

SEGALEN, L'ÉTERNEL ÉTRANGER

« Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? »
« J'aime les nuages... les nuages qui passent...
... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! »
Charles Baudelaire, « L'Étranger »

Étranger, ce mot magique est, pour certains, un destin auquel ils ne peuvent échapper mais pour d'autres, l'objet d'une quête délibérée¹. Si Baudelaire appartient aux premiers, Segalen quant à lui se range parmi les seconds. Dans *l'Essai sur l'exotisme*, Segalen écrit : « Il y a, parmi le monde, des voyageurs-nés ; des *exotes*². »

Le premier guide de Segalen, dans sa découverte de l'exotisme, fut le peintre Paul Gauguin. En août 1903, alors âgé de 25 ans, Segalen vient de commencer une carrière de médecin de marine à bord du navire *La Durance*. Lorsque le bateau croise les îles françaises du Pacifique, Gauguin, qui avait séjourné sur l'île de Hiva Oa, dans l'archipel des Marquises, est décédé depuis trois mois. *La Durance* est chargé de rapatrier en Europe les objets personnels du peintre. Au cours d'une vente aux enchères, Segalen rachète des œuvres de Gauguin, notamment les panneaux de bois sculptés qu'il avait réalisés pour la porte de sa maison³. Ces bas-reliefs en bois sont actuellement exposés au Musée d'Orsay à Paris. On peut lire gravée dessus cette

¹ Ce texte a été publié dans une version courte et remaniée dans la revue *ArMen*, en mai-juin 2013, p. 31-35.

² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « Paris, 11 décembre 1908 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. I, p. 750. *Exote* est le nom spécifique que Segalen donne à l'« étranger » : un étranger qui sait savourer l'« Exotisme », selon la définition donnée par Segalen, que nous préciserons plus loin.

³ Voir le dossier établi par Jean-Paul Morel dans son article, « La chasse aux "reliques" de Gauguin », Colette Camelin (éd.), *Cahiers Victor Segalen*, n° 3, *Exotisme et altérité. Segalen et la Polynésie*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 127-163.

profession de foi de l'artiste : « Soyez mystérieuses, soyez amoureuses, vous serez heureuses⁴ ».

Les Occidentaux s'étonnaient que Gauguin ait pu vivre douze ans dans les îles du Pacifique. En partant développer son art dans les lointaines îles du Pacifique, il se distinguait de la lignée des artistes et écrivains voyageurs européens du XIX^e siècle qui privilégiaient les régions méditerranéennes. On peut dire que ce fut Gauguin qui donna le point de départ au long itinéraire de Segalen, commençant à Tahiti et se poursuivant en Chine. Mais l'enseignement le plus important de Gauguin réside sans doute dans la façon dont un artiste européen enrichit sa création avec des emprunts à des cultures extra-européennes.

L'exotisme était déjà en vogue chez les artistes européens depuis le début du XIX^e siècle mais dans leurs œuvres, même si les paysages présentaient des caractéristiques locales fortes, les personnages n'en demeuraient pas moins européens et la technique de peinture en conformité avec les principes esthétiques traditionnels européens. Avant son départ pour les îles du Pacifique, Gauguin avait très tôt montré de l'intérêt pour les cultures non-européennes, s'efforçant de lutter contre la monotonie de la *mimesis* léguée par la Grèce antique, et intégrant à ses œuvres des éléments des arts égyptien, japonais, etc. Ainsi, dans la peinture de Gauguin, la perspective et le clair-obscur cèdent la place aux aplats de couleurs pures, disposés de façon rythmée dans l'espace pictural. Son séjour à Tahiti et aux îles Marquises fut une source riche en éléments nouveaux dans sa tentative d'échapper à la tradition mimétique européenne. Dans un espace pictural non-illusionniste, la vie des Maoris atteint une vérité qui dépasse la simple imitation, si bien que Segalen confia à Georges-Daniel de Monfreid, le meilleur ami de Gauguin : « Je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin⁵. »

Se libérer de la tradition européenne, étudier les cultures lointaines et s'en imprégner est sans aucun doute, dans le contexte colonial de la création artistique du XIX^e siècle, une démarche hors du commun qui explique l'estime de Victor Segalen pour Paul Gauguin. Bien qu'il ait

⁴ « Maison du jouir » de Paul Gauguin, édifiée entre 1901 et 1902, inscriptions gravées sur deux panneaux séparés du linteau de porte.

⁵ Victor Segalen, Lettre à Georges-Daniel de Monfreid, 29 novembre 1903, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. I, p. 551.

eu une formation médicale, Segalen s'intéresse à la littérature et a des ambitions littéraires. Les voyages et la création sont pour lui une même aventure, la carrière dans la marine n'étant qu'un moyen. Mais où sont les terres d'aventure ? Segalen ira plus loin que Gauguin. Il choisira la Chine. Au début du ^{xx}^e siècle, la Chine est encore une terre vierge pour les hommes de lettres et les artistes européens. Pour Segalen, la Chine est triplement exotique. Exotique, elle l'est d'abord dans l'espace, se situant à l'autre bout du monde par rapport à l'Europe. Exotique, elle l'est également dans le temps. C'est une vieille civilisation dont la très longue histoire n'a connu aucune solution de continuité, et qui est mise au même rang que la Grèce antique, l'ancienne Égypte, la Mésopotamie ainsi que d'autres civilisations anciennes. Au ^{xix}^e siècle, les savants européens se lancent dans le déchiffrement d'écritures archaïques, l'étude des civilisations anciennes et les fouilles archéologiques. Victor Segalen, ne voulant pas suivre les pas des autres, choisit la Chine. Il a envie de faire, dans ce vieil empire chancelant, des découvertes comparables à celles qui ont été faites sur l'Empire égyptien et l'Empire assyrien. Enfin, par rapport à l'Occident contemporain, la Chine, à l'extrémité de son histoire plusieurs fois millénaire, se présente également comme une civilisation exotique. C'est pour cette raison que Victor Segalen apprend le chinois, lit les livres anciens, parcourt les écrits sinologiques. Parmi les écrivains-voyageurs de l'époque, sa connaissance sur la civilisation chinoise est inégalée.

C'est en 1909 que Victor Segalen foule enfin le sol chinois. L'empereur Guangxu et l'impératrice douairière Cixi étaient morts l'un après l'autre l'année précédente. Deux années plus tard, le vieil empire sombrait dans la révolution. Et Segalen, venu en Orient comme en pèlerinage, prend conscience qu'il se trouve là à un moment unique et décisif de l'histoire. *René Leys*, rédigé en 1913, est son premier roman avec la Chine pour sujet. Le héros, René Leys, homme jeune, de nationalité belge, très séduisant, parlant couramment le chinois, se vantant d'être un ami intime de l'empereur Guangxu et l'amant de l'impératrice Longyu, raconte des histoires du palais au narrateur, un Français rêvant de « pénétrer⁶ » le palais impérial mais en

⁶ Victor Segalen, *René Leys* [1921], édition de Sophie Labatut, Paris, Gallimard, Folio classique, 2000, p. 43 *et passim*.

vain. L'amour exotique et les conflits politiques du palais satisfont amplement l'imaginaire du narrateur. Cependant, la révolution ayant éclaté, le narrateur se montre de plus en plus soupçonneux vis-à-vis de René Leys. Celui-ci finit par se suicider, et tous ses récits sur la Cité Interdite, récits que l'on n'a jamais pu vérifier, disparaissent avec lui. La Cité Interdite demeure inaccessible et emporte avec elle ses indéchiffrables secrets. Au premier abord, c'est un récit de plus de l'aventure d'un Occidental en Orient, avec tous les clichés exotiques possibles. Or, en y regardant de plus près, le ton subtil du narrateur est rempli d'autodérision. Avec la mort de René Leys, en réalité, Segalen enterre un style de littérature exotique bon marché. *Stèles*, le recueil de poèmes publié à Pékin en 1912, annonçait déjà un nouveau genre de littérature exotique.

Comme Paul Gauguin, Victor Segalen recherche, pour sa propre création artistique, des éléments au sein d'une culture très éloignée de la culture européenne. Dans les stèles chinoises, il voit, d'une part, une nouvelle forme visuelle de la poésie et, d'autre part, un symbole idéal : la stèle est le texte éternel. *Stèles* propose une écriture exotique toute nouvelle. Ce que cette écriture a de plus unique est le rejet total du décor et du récit pour situer au centre le conflit entre deux individualités : le *tu* et le *je*, ainsi que leur dialogue. Le *tu*, c'est la Chine ancienne ; le *je*, c'est le poète occidental contemporain. Entre le *tu* et le *je* se dresse le mur éternel de la Cité Interdite. Le *je* ne peut pas pénétrer le cœur secret du *tu* ; ce que le *je* peut seulement palper, c'est le pouls spirituel du *tu*. Ainsi, la relation exotique n'est plus celle entre l'étranger et le milieu – le premier subit l'impression de l'étrangeté que lui impose le dernier – mais celle entre deux sujets. En 1908, avant son départ pour la Chine, Victor Segalen avait lu *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel et, tout en admirant son style, avait opté pour une forme d'écriture exotique diamétralement opposée : écrire, non pas pour exprimer la simple réaction au choc du milieu sur le voyageur, mais celle « du voyageur sur le milieu vivant⁷ ». En d'autres termes, le voyageur n'est plus soumis à l'émotion que lui inspire le milieu mais fait en sorte que ce dernier se transforme en sujet et exprime sa pensée et sa culture.

⁷ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « Contre-estampes – contre-épreuves, 9 juin 1908 », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 746.

Dans le recueil de poèmes *Stèles*, la relation entre le *je* et le *tu* se situe sur deux niveaux. Le premier réside dans l'espace rectangulaire de chaque poème-stèle. Dans cet espace-temps relativement indépendant, deux écritures se font face, deux pensées s'expriment, et dialoguent entre elles. L'épigraphe chinoise est souvent le point de départ choisi pour un dialogue. En regard des caractères chinois anciens, le *je* incarné par le poème français approuve ou désapprouve, ou bien exprime une idée personnelle. Il n'est pas difficile de constater que, entre le *je* – dont l'expression se trouve dans le poème, et le *tu* – incarné par l'épigraphe chinoise –, il y a bien plus de discordances que de concordances. Selon Segalen, la relation entre l'Exote et le Milieu doit être celle entre deux individualités. Dans l'*Essai sur l'exotisme* – recueil de notes inachevé –, il donne à ce mot galvaudé d'*exotisme* une nouvelle signification. Ni les palmiers, ni les chameaux, ni les costumes locaux peuvent résumer l'*exotisme*; il s'agit essentiellement du sentiment du «*non-moi*»: «L'Exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont *complémentaires*⁸.)» Ainsi, ce qui a été auparavant un décor est tout d'un coup doté d'une individualité et d'un esprit, devenant un sujet à part entière, un «non-je» face au *je*. Ce n'est déjà pas si loin de l'*Autre* au sens moderne. Segalen souligne encore: «Ne peuvent sentir “la Différence” que ceux qui possèdent une Individualité forte⁹.» Ce que Segalen nomme *exotisme*, c'est en réalité la sensation de la différence, une esthétique née de l'affrontement entre deux individualités. Et donc, toutes les œuvres «chinoises» de Segalen ne manquent pas d'exprimer sa propre confrontation spirituelle avec la culture chinoise. Cette confrontation n'est cependant pas une relation hostile, mais une tension permanente, telle qu'elle est illustrée dans le poème «Les Cinq relations» dans le recueil de *Stèles*: «[À elle] je lui dois par nature et destinée la stricte relation de distance, d'extrême et de diversité¹⁰.» Dans la *différence* se trouvent tout à la fois la divergence et la séduction.

⁸ *Ibid.*, «De L'Exotisme comme une esthétique du Divers, Paris, 11 décembre 1908», «I. L'Individualisme», t. I, p. 750-751.

⁹ *Ibid.*, p. 750.

¹⁰ Victor Segalen, *Stèles*, «Les Cinq relations», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 73.

Dans *Stèles*, le deuxième niveau de la relation entre le *je* et le *tu* se situe dans l'ensemble de l'œuvre. Le recueil est divisé en six sections correspondant aux cinq directions – sud, nord, est, ouest et centre – et la section des *Stèles du bord du chemin* – orientation particulière du voyage. Cette configuration spatiale pourrait correspondre à la carte de la Chine antique mais pourrait aussi correspondre à l'univers personnel du poète. Chaque direction est chargée d'une symbolique particulière : le sud représente la poésie, le nord l'amitié, l'est l'amour, l'ouest le courage et le centre, la partie la plus secrète du royaume du moi. Ainsi Segalen confie à son ami Henry Manceron que, dans le recueil de *Stèles*, en réalité, «le transfert de l'Empire de Chine à l'Empire du soi-même est constant¹¹». Ce qui permet de comprendre que, dans la poétique exotique de Victor Segalen, la relation entre le *je* et le *tu*, prise au niveau du poème, constitue une relation de dialogue et, prise dans son ensemble, une relation métaphorique, la Chine devenant une métaphore du moi. La plupart des œuvres «chinoises» de Segalen présentent ces caractéristiques.

Le 10 octobre 1911, la nuit de la Révolution, Victor Segalen achève la troisième esquisse d'un poème du recueil de *Stèles*, «Prince des joies défendues». Il écrit le vers de la fin «L'Empire des joies défendues n'a pas de déclin¹²», et note cette date significative. L'Empire qui ne peut pas s'effondrer est l'Empire fondé dans les mots. En 1912, Segalen, avec *Stèles*, reconstruit l'Empire dans l'espace poétique un an après sa chute, et en même temps effectue son transfert vers «l'Empire du soi-même». En 1916, paraît à Paris son recueil de poèmes en prose, *Peintures*, qui déroule dans le temps le rouleau de l'histoire. Si *Stèles*, paru en 1912, est une restitution de l'Empire sur le plan spatial – tout en réalisant un transfert à l'empire du soi-même –, *Peintures* se présente comme un Empire qui se déroule dans le temps. Dans ce dernier recueil, les mots font image. Ici, la confrontation entre deux écritures – le chinois et le français – disparaît ; à la place, le visage du *tu* sur la surface de la peinture imaginaire, et la voix du *je* qui la commente à l'extérieur. C'est une autre forme de dialogue entre le *tu* et le *je*. Lorsque la frontière entre les deux s'estompe, la

¹¹ Victor Segalen, Lettre de Segalen à Henry Manceron, 23 septembre 1911, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 1246.

¹² Victor Segalen, *Stèles*, «Prince des joies défendues», dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 116.

surface de la peinture chinoise, faite de mots, devient l'espace même de l'expression du *je* : ainsi ressurgit la métaphore.

L'*exotisme* est une approche poétique unique à Victor Segalen, voire un concept esthétique dont il est l'inventeur. Segalen, «étranger» par excellence, cherche l'expérience esthétique dans la *différence*. Cette expérience n'a, à l'origine, qu'une portée individuelle, mais elle propose en même temps une nouvelle voie pour l'écriture exotique. Avec le temps cependant, Segalen s'aperçoit peu à peu que non seulement lui-même mais encore les hommes en général ont besoin de différence et de diversité. Et, dans sa langue, *exotisme* voudra aussi dire «esthétique du Divers».

Parce que le monde dans lequel il vit est un monde où l'énergie vitale tend à se dégrader : «J'ai 35 ans, juste la moitié de ma vie et déjà j'ai connu le Pôle inconnu et découvert ; je verrai la coupure de Panama et Tahiti abordée par le centre¹³...». C'est ce qu'exprime Segalen en 1913 dans une des notes de l'*Essai sur l'exotisme*. En ce début du XX^e siècle, le poète a le sentiment aigu que la terre se rétrécit, que le monde devient un ; et sans aucun doute un monde homogène réduira considérablement la capacité de sentir. À cet égard, il fait une comparaison avec la sensation du corps humain : «Si l'homogène prévaut dans la réalité profonde, rien n'empêche de croire à son triomphe à venir dans la réalité sensible, celle que nous touchons, palpons, étreignons et dévorons de toutes les dents et de toutes les papilles de nos sens. Alors peut venir le Royaume du Tiède ; ce moment de bouillie visqueuse sans inégalités, sans chutes, sans ressauts¹⁴» C'est à donner des frissons. Une existence tiède et située dans une forme de néant. Seules la «diversité» et la «différence» – que Segalen englobe dans le mot *Divers* – peuvent stimuler sans cesse la sensibilité de la perception et l'intensité des sensations : «Car, cherchant d'instinct l'Exotisme, j'avais donc cherché l'Intensité, donc la Puissance, donc la Vie¹⁵.» Les touristes superficiels sont aux yeux de Segalen des ennemis de l'exotisme. Le tourisme, en même temps qu'il réduit les distances, efface les différences. Il est coupable de la transformation du monde en un «Royaume du Tiède».

¹³ *Ibid.*, *Essai sur l'exotisme*, «1913», t. I, p. 770.

¹⁴ *Ibid.*, «De l'Exotisme comme une esthétique du Divers, 6 mai 1913, Tientsin», t. I, p. 771-772.

¹⁵ *Ibid.*, «*Imago mundi*, 21 avril 1917, Shanghai», t. I, p. 774.

Un autre coupable est la guerre. Segalen, qui est mort en 1919, avait assisté, dans les dernières années de sa vie, à un massacre de l'humanité. Il a même demandé expressément à être envoyé au front¹⁶. En 1916 cependant, en pleine guerre, Victor Segalen publie *Peintures*. En ces temps très particuliers, le parfum exotique d'un Extrême-Orient antique rend perplexes les lecteurs de l'époque. L'auteur s'explique : « Il se peut qu'une œuvre aussi "profondément inactuelle" apparaisse à quelques-uns déplacée dans sa publication au point culminant de la guerre. L'auteur n'a pas cru devoir la dissimuler puisqu'elle était achevée, et que, par son exotisme même, elle pouvait, – non pas distraire mais détendre l'attention de ceux qui luttent, et qui, dans les éclaircies de leur repos ne seront peut-être pas les plus rebelles à en sentir l'étrange nouveauté¹⁷. » Les hommes s'entre-tuent parce qu'ils veulent souvent substituer leurs valeurs à celles des autres. Aux yeux de Segalen, c'est un combat inutile. Il en appelle à un autre type de combat : « Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, – mourir peut-être avec beauté. Les poètes, les visionnaires mènent toujours ce combat¹⁸ ». Ils prennent la défense du Divers, voient le monde à travers le Divers, et créent le Divers dans l'œuvre d'art, tout comme ce peintre de la dynastie Song, qui apparaît dans le Prologue de *Peintures* :

Un Maître-Peintre, sous le temps de Song, avait coutume d'aller aux pentes des coteaux, muni d'un flacon de vin, et de passer le jour dans un peu d'ivresse, en regardant et en méditant. Savez-vous ce qu'il observait ? Un spectacle évidemment, puisqu'il était Maître, et Peintre. Les commentateurs ont traduit : « *Qu'il cherchait le lien de lumière unissant enfin à jamais joie et vie, vie et joie* », et ils se sont moqués comme d'un ivrogne et d'un fou.

Et pourtant cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette *clairvoyance* peut tenir lieu pour quelques-uns, – dont vous êtes ? – de toute la raison du monde, et du dieu¹⁹.

¹⁶ En 1915, Victor Segalen a servi en première ligne dans le Corps de Marine, mais, pour des raisons de santé, il ne passa que deux mois sur le champ de bataille.

¹⁷ Victor Segalen, « Prière d'insérer » [pour *Peintures*], Marie Dollé et Christian Doumet (éd.), *Cahier de l'Herne*, n° 71, Victor Segalen, 1998, p. 65.

¹⁸ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « *Imago mundi*, 21 avril 1917, Shanghai », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 775.

¹⁹ *Ibid.*, *Peintures*, t. II, p. 156.

À ce peintre chinois, Victor Segalen confère toutes les caractéristiques qu'il imagine chez l'artiste idéal : ivre du Divers du monde, il peint un monde du Divers. La « lumière du soleil » que le peintre recherche, c'est justement la beauté du Divers qui rend l'existence plus intense.

Segalen, un « étranger » qui ne cesse de nous déranger.

Au début du ^{xx}^e siècle, à une époque où la philosophie occidentale est encore gouvernée par l'Un, Segalen choisit le multiple ; à une époque où la domination coloniale n'est pas remise en question, il choisit la différence. Son esthétique du Divers place la culture du monde extra-européen à un niveau d'égalité avec celle de l'Occident. Bien que cette égalité n'ait de vérité, à dire vrai, que sur le plan esthétique, c'est une voix singulière qui se distingue de l'opinion générale de l'époque.

De nos jours, au ^{xx}^e siècle, la terre continue à se rétrécir et les cultures continuent à tendre vers l'uniformisation. À une époque où temps et espace sont éliminés par l'Internet, où les hommes, de part et d'autre de la planète, sont rapprochés par les flux de la mondialisation, comment préserver les diversités culturelles, les diversités dans les valeurs, les diversités dans la pensée ? Segalen attend, semble-t-il, notre réponse.

Une autre inquiétude que Segalen nous a léguée est la question de l'identité dans un environnement multiculturel. Dans l'esthétique du Divers, la « diversité » est le résultat, la « différence », l'origine. Segalen souligne que la beauté du Divers est issue de la confrontation entre deux individualités. « La sensation d'Exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer²⁰. » Une personnalité renforcée ne rend que plus intense l'expérience de la différence. La confrontation entre deux parties, tout comme dans *Stèles* celle entre deux écritures, délimite clairement la frontière qui les sépare, ou bien ouvre entre elles un dialogue, qui n'aboutira pourtant jamais à leur fusion. Moins de dix ans après la mort de Victor Segalen, est né sur l'île française de la Martinique dans l'océan Atlantique, Édouard Glissant, futur écrivain. Glissant utilise plusieurs langues dans ses œuvres, notamment le créole antillais, un mélange de français et de dialecte local, parler qui devient chez lui le symbole d'un nouvel

²⁰ *Ibid.*, *Essais sur l'Exotisme*, « 1911 », t. II, p. 762.

humanisme. Glissant, issu d'un environnement multiculturel, a découvert la pensée du Divers de Victor Segalen qu'il a grandement appréciée et détournée pour son propre usage. Le Divers, sous la plume d'Edouard Glissant, ne s'appuie plus sur la distinction que fait Segalen entre le *je* et le *tu*. D'une part, il conserve le concept d'égalité entre les diverses cultures et d'autre part, il met l'accent sur le métissage. Ainsi, le concept du Divers se renouvelle à travers des modifications, voire des oppositions. Mais ceci n'est-il pas une preuve de vitalité intellectuelle?

En tant qu'«*exote*»-né, Victor Segalen refuse la monotonie de l'Un et cherche la diversité et la différence. Sur la route de l'exploration du Divers, Segalen est parvenu à sa propre diversité : «[le sujet] sait qu'en se concevant, il ne peut que se concevoir autre qu'il n'est. – Et il s'éjouit de sa Diversité²¹.» La richesse du soi-même est en effet source de jouissance ; mais sa multiplicité conduit souvent, sinon à se perdre, du moins à être désorienté. Dans *Stèles*, l'image répétitive du «puits» évoque de façon suggestive les profondeurs insondables du moi. Dans le poème «Les Trois hymnes primitifs», le poète se trouve face à un «abîme» profond, «[I]a nuit sous la terre, l'Empire d'ombre²²»; sous l'emprise de la panique, le *je* manque de tomber dans le puits et s'enfuit précipitamment. Dans «Visage dans les yeux», le «puits» représente les yeux de l'amante ; mais le *je* aperçoit au fond du «puits» un visage hideux et, une fois de plus, s'enfuit²³. Dans «Juges souterrains», à travers les quatre caractères “地下心中” (littéralement «au milieu du cœur souterrain»), expression qu'il a lui-même forgée, le poète dévoile le secret du «puits» : le puits représente le monde souterrain tout comme le coin le plus caché du cœur. Sous la terre, toutes les nuits se tient un tribunal : le tribunal du désir. Le désir qui, le jour, est tué par la raison, se venge de celle-ci chaque nuit ; si le *je* tombe dans le puits, la torture du désir lui sera réservée.

Victor Segalen qui, dans l'affrontement entre le *je* et le *tu* cherche à renforcer sa personnalité, une fois seul face à lui-même, connaît le destin auquel «l'étranger» ne peut échapper : il se découvre soi-même comme une terre étrangère. Et c'est sans doute la plus grande inquié-

²¹ *Ibid.*, «De L'Exotisme comme une esthétique du Divers, Paris, 11 décembre 1908», «XIII», t. I, p. 753.

²² *Ibid.*, *Stèles*, «Les Trois Hymnes primitifs», t. II, p. 42.

²³ Voir *ibid.*, «Visage dans les yeux», t. II, p. 75.

tude qu'il nous ait léguée. Dans le recueil *Stèles*, cette terre étrangère à soi-même se situe dans le mystérieux milieu du Milieu : « Cité violette interdite ». Tandis que dans le réel, la Cité violette interdite est le cœur fermé de la Chine, elle est, dans le poème, le lieu le plus secret de soi-même. Cet espace dont l'accès est fermé à tous est ouvert à une seule personne : Elle.

Or, j'ouvrirai la porte et Elle entrera, l'attendue, la toute-puissante et la tout inoffensive,
Pour régner, rire et chanter parmi mes palais, mes lotus, mes eaux mortes, mes eunuques et mes vases,
Pour, – la nuit où elle comprendra, – être doucement poussée dans un puits²⁴.

Dans cette terre étrangère au moi, « Elle » est la seule invitée. Dans le labyrinthe du moi, « Elle » est la seule à connaître le chemin. Dans le puits profond du moi, « Elle » est la seule à s'aventurer. Mais le puits, est-il un passage ouvert à l'amour ? Et l'amour, conduit-il à la mort ? Du fond de son puits, Segalen ne nous fait parvenir aucun écho. Dans le silence, cet éternel étranger nous dit : le monde du poète restera pour nous, éternellement, terre étrangère.

HUANG Bei, professeure de littératures comparées,
Université Fudan (Shanghai)
Traduction de Ghislaine Yang

²⁴ Voir *ibid.*, « Cité violette Interdite », t. II, p. 120.

TERRE ET FLEUVE : LA SYNTHÈSE DE LA VIE ET DE LA MORT

Vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, à la suite du déclin de la croyance religieuse et de l'essor de l'individualisme, la conception de la vie et de la mort assurée par le vieux système chrétien devient de moins en moins satisfaisante, et bien des intellectuels et des écrivains commencent à contester toutes les idéologies du passé ou tentent d'explorer de nouvelles voies. Au sein de ce courant, on peut citer Maupassant hanté par la mort et le néant, Paul Verlaine qui s'abandonne à l'alcool, André Gide qui exalte le plaisir des sens, Paul Claudel qui célèbre son Dieu avec passion, et Maurice Maeterlinck qui veut sauver le monde avec la poésie. Ils ont tous répondu au besoin de l'époque, et ont pratiqué ou proposé de nouvelles conceptions de la vie et de la mort. Victor Segalen contribue également à sa façon à cette réflexion. Mais à la différence de tous ses contemporains, il choisit des cultures lointaines, notamment la culture chinoise, pour proposer sa propre conception de la vie et de la mort.

Certes, Paul Claudel a aussi séjourné en Chine, où il a trouvé l'inspiration de plusieurs de ses œuvres comme *Connaissance de l'Est*. Mais comme Gabriel Germain l'a remarqué en comparant Segalen et Claudel, « Victor Segalen au contraire, par une rare fortune, a su créer, sur des thèmes asiatiques, une poésie qui ne doit rien à l'exotisme – non pas même à ce que Maurice Fombeure appelle “un exotisme de bon aloi”. Car cette poésie *est* la Chine. Car Segalen n'a pas *peint* la Chine : il l'a vécue¹. » La culture chinoise a si profondément pénétré l'esprit de Segalen, qu'elle a pour ainsi dire reconfiguré sa propre identité. Ainsi, pour lui-même comme pour ses lecteurs, Segalen a réalisé une fusion entre la tradition occidentale et la tradition orientale dans presque tous les aspects et tous les domaines de sa création littéraire, et notamment dans sa vision de la vie et de la mort.

¹ Victor Segalen. *Le Voyageur des deux routes*, Mortemart, Rougerie, 1982, p. 26.

Certaines images et conceptions propres à la culture chinoise, et présentes dans l'œuvre de Victor Segalen, telles que la Cité Interdite, la peinture, la calligraphie ou la stèle, ont fait l'objet de nombreuses recherches. Mais d'autres aspects de la Chine restent peu explorés, comme les motifs du fleuve et de la terre qui, bien qu'ils constituent indéniablement des éléments apparemment naturels, sont en réalité très étroitement liés à la civilisation chinoise. Concernant la pensée de Segalen, on attache plus d'attention à sa pensée du Divers ou de l'exotisme, sans doute parce qu'il s'agit d'une pensée à la fois originale et relativement bien structurée, qu'à sa conception de la vie et de la mort, conception qui est certes moins manifeste, mais qui pourtant constitue un fil rouge dans son œuvre.

Nous tâcherons donc d'analyser comment le fleuve et la terre de Chine ont suscité chez Segalen des réflexions sur la vie et sur la vitalité, et comment ces deux motifs prennent, sous sa plume, une charge symbolique qui était jusqu'alors absente en Occident, et qui se distingue tout aussi bien des images du fleuve et de la terre dans la tradition littéraire chinoise.

LA TERRE COMME FONDEMENT DE LA PÉRENNITÉ DE L'ESPRIT HUMAIN

La terre chinoise n'est certes ni la première ni la seule terre qu'apprécie Segalen. Avant d'arriver en Chine, Segalen a séjourné pendant à peu près un an et demi à Tahiti, le « paradis sensuel de sa jeunesse² », selon Henry Bouillier. Il en résulte que, pendant plusieurs années, entre 1904 et 1907, la création littéraire de Segalen se concentre sur toute une série de thèmes découverts lors du séjour tahitien : le plaisir des sens, le désir, et, surtout, la vitalité.

Comparé à Tahiti, le milieu chinois est certainement d'une tout autre nature. Le peuple chinois, habitué à des climats et des environnements difficiles, ne sait peut-être pas aussi bien jouir de la vie, encore moins sait-il lâcher la bride à son désir. Et le paysage lourd et poussiéreux de la Chine du Nord ne suscite pas autant la gaieté sensorielle que la terre tahitienne. Ainsi, dans la lettre bien connue adressée à Henry Manceron, après avoir évoqué ses beaux jours à Tahiti et son désir d'y retourner, il se plaint : « Ici, vrai, "les sens" ne sont pas

² Henry Bouillier, introduction à *l'Hommage à Gauguin*, dans Victor Segalen, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1995, t. I, p. 349.

heureux³.» «Ici» désigne Tianjin (T'ien-tsin) en particulier et non pas la Chine en général. Le souvenir du séjour à Tahiti laisse ainsi percevoir par contraste l'ambiance morne de Tianjin. Or, Segalen ajoute ensuite que le climat de Pékin n'est pas meilleur, et que s'il l'aime mieux néanmoins, c'est grâce à sa culture impériale : «Autant Péking rachetait, par son impérialité, la tristesse morne de ses orgies sales aux chanteuses rauques, autant Tientsin est provincial, suisse ou belge⁴.»

Il est vrai que c'est là le degré proche de zéro sur l'échelle de l'exotisme que représente Tianjin, ville fortement imprégnée de la culture occidentale, qui pousse Segalen à se souvenir de Tahiti, mais ses plaintes révèlent justement la grande différence entre le climat tahitien et celui de la Chine. Les couleurs éclatantes et l'air savoureux de Tahiti, ainsi que sa capacité à véritablement rassasier tous les sens, en font un monde tout à fait différent de la Chine. Alors, comment Segalen a-t-il pu adorer une terre dont les paysages sont si éloignés de ceux de Tahiti ? Voici l'explication qu'il apporte lui-même : «À force d'entêtement, je me construis, brique par brique, un kiosque intérieur où l'existence soit moins abjecte. Mais l'effort même de sa construction me détourne parfois du plaisir que j'ai à l'habiter⁵.»

Segalen fournit ainsi une explication brève, mais fort suggestive. La satisfaction des sens n'est pas suffisante, et il faut construire un espace pour fournir un cadre à son âme, pour que «l'existence soit moins abjecte». Et, pour ce faire, il poursuit son effort «à force d'entêtement». Un tel effort, d'après la description de l'auteur, est en fait proche de celui d'un croyant qui, d'année en année, tournant le dos aux plaisirs terrestres qu'il considère comme momentanés, s'acharne à chercher le chemin aboutissant au salut, c'est-à-dire la vie éternelle. Il est vrai que Segalen a manifestement pris une distance avec la religion de son enfance, et tend à refuser toutes les religions qui rejettent les plaisirs terrestres. Mais tout homme qui pense a le besoin de sentir son existence «moins abjecte», et Segalen n'est pas un cas à part. Dans les lignes que nous venons de citer, il reconnaît que le plaisir des sens ne constitue pas la totalité du bonheur et que

³ Victor Segalen, Lettre à Henry Manceron, Tien-tsin, 23 septembre 1911, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. I, p. 1245.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

chacun est censé s'interroger, au-delà des plaisirs temporaires, sur le fondement de l'existence, afin d'en tirer un plaisir plus spirituel et plus durable. Et pour lui, ce plaisir d'un autre ordre doit se réaliser en Chine : c'est probablement la raison profonde pour laquelle il choisit de rester en Chine au lieu de retourner à Tahiti.

En fait, dans la plupart des cas, Segalen exprime pour la terre chinoise un sentiment d'admiration. On peut même dire que la célébration de la terre constitue l'un des motifs les plus importants dans ses créations chinoises.

Le regard personnel que Segalen pose sur les différents aspects du territoire chinois confère en définitive à cette diversité une certaine cohérence, notamment par sa façon de détailler les couleurs des paysages qu'il contemple. Il énumère ainsi les couleurs de la Terre Jaune dans *Briques et tuiles* : « Couleurs en terre jaune : blonde, rosée, ambrée sous un soleil pâle, elle devient franche et terreuse sous un soleil chaud ; – délavée, neutre, dans le brouillard, rougie parfois de sels ferrugineux (ferreux) ou violacée de manganèse⁶. » À Georges-Daniel de Monfreid, il décrit ainsi le paysage de Zhangde (Tchang-te-fou, actuelle Anyang), dans le Henan : « Ce pays est beau : grande plaine ondulée, extrêmement fertile ; terre d'une riche et sourde couleur sépia qui prend au crépuscule d'extraordinaires tons graves⁷. » Il admire aussi la plaine du Sichuan (Sseu-tch'ouan) qu'il a explorée deux fois. Il la décrit ainsi lors de son premier passage, en 1909 : « Plaine nourricière à la terre chaude en couleurs, riche d'engrais, huileuse à la vue et toute regorgeante de la sève future⁸... » Et lors de son deuxième passage, en 1914, il en décrit encore une fois la couleur particulière, en rectifiant même son impression ancienne :

Couleur : le règne du violet-manganèse. Je croyais, depuis ce premier voyage, la terre du Sseu-tch'ouan, faite de rouge-brun. Erreur. – À mieux regarder, le violet-brun domine toutes les autres teintes, et impose ses dérivées : des lavandes délicats, des mauves en reflets ou en puissance ; du pourpre sourdement surgi, on ne sait d'ou⁹.

⁶ Victor Segalen, *Briques et Tuiles*, « Ki-kong-yi, 18 octobre 1909 », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 885.

⁷ Victor Segalen, Lettre à Georges-Daniel de Monfreid, Tang-te-fou, nov[embre 19]12, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 42.

⁸ Victor Segalen, *Briques et Tuiles*, « Plaine, Ko-kiang-hien, 4 décembre 1909 », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 900.

⁹ *Ibid.*, *Feuilles de route*, « 13 avril [1914] », t. I, p. 1062.

Ces couleurs intermédiaires et subtilement nuancées ne ressemblent en rien aux couleurs de Tahiti, de sorte que la palette de Gauguin ne peut plus opérer ici.

En considérant la terre de Chine, Segalen ne s'intéresse pas seulement aux couleurs qu'elle peut présenter, il en célèbre aussi la fertilité. Ainsi, la description de la terre est très souvent liée à l'idée des récoltes, ce qui est le cas, par exemple, de la plaine de Sichuan qu'il admire tant :

Plaine onduleuse et grasse, veinée du blanc serpent aux vertèbres de pierre qu'est cette route, – dallée, onduleuse, régulièrement étroite et surhaussée, – qui domine les champs et les rizières... Plaine nourricière à la terre chaude en couleurs, riche d'engrais, huileuse à la vue et toute regorgeante de la sève future... Champs aux triples moissons ! [...] Terres rouges, jaunes, onctueuses et vertes d'herbages, terres plus nourricières que nulles au monde, soyez saluées d'un passant de hasard¹⁰...

Segalen connaît parfaitement le lien entre l'agriculture et les croyances populaires, la politique, l'histoire et finalement, la culture chinoise elle-même. De ce point de vue-là, la terre est la source de la vie de tout un peuple, de toute une nation chinoise. À Anyang, il écrit à Jean Lartigue : « Mais la campagne est digne des Tcheou [Zhou], digne des Hia [Xia], digne des dieux laboureurs du monde¹¹. » Il en vient même à opposer ce caractère quasi sacré de la terre au paradis du christianisme, dans le sillage des *Nourritures terrestres* (1897) d'André Gide, qu'il admire. Il fait parler les mythes, les légendes ainsi que les rites de sacrifice pour opérer une célébration de la terre, et, partant, de l'humanité.

En effet, dans *Briques et tuiles*, Segalen nous raconte le mythe chinois de Pangu (Pan-K'ou) qui a séparé la terre du ciel par un coup de hache, et dont le corps, après sa mort, s'est métamorphosé pour donner naissance à tous les éléments naturels constitutifs de la terre : les cours d'eaux sont les « veines » du dieu, les plaines ses « flancs », les monts ses « os¹² », etc. Segalen intègre ainsi dans *Briques et*

¹⁰ *Ibid.*, *Briques et Tuiles*, « Ko-kiang-hien, 4 décembre 1909 », t. I, p. 900.

¹¹ Victor Segalen, Lettre à Jean Lartigue, [19 octobre 1912], *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 29.

¹² Voir Victor Segalen, *Briques et Tuiles*, « Considération de la terre, Kansou, 21 octobre 1909 », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 886-888.

Tuiles un mythe qui confère une dimension sacrée à la terre habitée par les hommes. Mais, dans ce texte de 1909, sans doute sous l'inspiration de la philosophie hautaine de Nietzsche, il en vient à inviter le dieu Pangu à se débarrasser des hommes qui l'habitent comme des sortes de parasites :

Ô Pan-K'ou, façonneur superbe des monts, des nues et de tout l'horizon couché sous le ciel immense, Pan-K'ou, premier des êtres et pétrisseur de l'univers énorme, toi qui l'aimas jusqu'à te changer en lui pour qu'il fût beau, toi qui lui dispersas les diverses parties de ton cadavre encore enfiévré de vie, ô Pan-K'ou ranime-toi, et, d'un dernier effort immense, secoue tes membres, ta peau, ta crinière et tes doigts. Épouille-toi de ces êtres immondes qui souillent l'harmonie de ton corps... de cette vermine¹³.

Pourtant, Segalen sait que si le dieu s'est fait terre, c'est pour s'offrir aux hommes : « Quoi donc ? C'est pour elle que tu es mort et dispersé ? C'est pour elle ; oui, et je la reconnais : c'est la race des hommes¹⁴. » Ainsi, un lien indissoluble unit les hommes et la terre.

Lors de ses voyages à travers les provinces chinoises, Segalen a pu vérifier cette proximité matérielle entre les Chinois et la terre qu'ils habitent, qu'ils travaillent, qu'ils rejoignent enfin au terme de leur vie. Il témoigne, sur le plateau de la Terre Jaune, à quel point les résidents s'attachent à la terre : « Tes maisons en sortent, et ton peuple s'y enfouit ! Murailles et routes, tout est l'une et l'autre¹⁵. » Ces témoignages révèlent une dépendance forte à la terre qui n'est pas uniquement agricole : la terre n'offre pas seulement la nourriture, mais aussi l'abri, non seulement l'abri de la vie, mais aussi l'abri de la mort. À un autre moment, il note :

Il plaît de voir ici le laboureur ne pas se contenter d'écorder, d'irriter, de strier, la surface poreuse de la terre à laquelle est suspendue sa faim ; – mais la pénétrer de toute sa personne, en faire sa maison, s'y réfugier, en y abritant aussi sa moisson¹⁶.

¹³ *Ibid.*, t. I, p. 888.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, « Terre Jaune, Tong-yi-tchen, 17/21 août 1909 », t. I, p. 870.

¹⁶ *Ibid.*, « Notes sur la terre Jaune. Chensi », t. I, p. 883.

Or, Segalen lui-même a fait l'expérience de se loger dans une de ces maisons troglodytes creusées dans la terre jaune, comme il l'écrit à sa femme :

Hier, couché dans une sorte de caverne ogivale dans la terre jaune, fermée par un demi-vantail de porte. La tanière était pittoresque au point de valoir une grande photographie au magnésium, celle où tu nous verras accroupis ou attablés au campement¹⁷.



Figure 1. Ho-nan [Henan], Yin-hao-tchen [Yinghao],
De gauche à droite : Jean Lartigue, Augusto Gilbert de Voisins
et Victor Segalen, 7 février 1914,
24 x 30 cm, Paris, collection privée (n° D-L-021).

¹⁷ Victor Segalen, Lettre à Yvonne Segalen, Ying-hao-tchen, 25 li, [7 février 1914], *Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 304.

Dans ses écrits, le voyage *sur* les terres de Chine est véritablement une expérience de la terre proprement dite, car, en raison de la configuration du terrain, il semble parfois cheminer *dans* la terre :

Véritable *défilé* unique dans la falaise, le promontoire-obstacle haut de 300 m à pic sur le fleuve Jaune [...] – Le défilé, très encaissé en belle terre jaune, a environ 25 li de long. – Impossibilité absolue de passer ailleurs. La sortie se fait juste au passage de la petite rivière, par un débouché symétrique¹⁸.

Il est vrai que, dans le cas plus particulier et plus caractéristique de la Terre Jaune, on est parfois obligé de voyager au sens propre dans la terre, parce que la marche répétée sur les mêmes chemins tout au long de l'histoire chinoise a creusé la route : « le piétinement séculaire a fait souvent entrer [les routes] profondément dans la terre¹⁹ ». Segalen a exprimé une idée similaire dans *Briques et tuiles*, dans le passage dénommé « Défilé dans la Terre Jaune, par une tombée de nuit obscure », mais il recourt à des expressions plus poétiques que dans ses carnets de voyage :

Or, tout à coup, ma route a plongé dans la terre, ma route vaste, cernée seulement du cercle horizontal : elle creuse sa voie dans ces champs ouverts au labour des passants éternels : et leurs pas et leurs roues la creusent d'un sillon que chaque jour approfondit²⁰.

Ainsi, le voyage sur la terre chinoise est une expérience en trois dimensions de la terre proprement dite, et non pas superficielle comme dans la plupart des pays du monde.

Si l'expérience de voyager *dans* la terre est proprement celle du voyageur, les laboureurs, qui n'ont pas besoin de se déplacer sur de grandes distances, font, eux aussi, l'expérience de la profondeur de la terre, mais d'une autre façon :

D'autres vont porter ailleurs, – parfois bien loin, en mer, en d'autres pays, – la récolte arrachée à chaque sillon... Ici, toute la semaille enfouie d'abord sous le champ même qui l'a produite, – et qui continue à en lever une autre, – est ensuite consommée dans l'ombre familiale et l'humidité jaune de ce champ. Puis elle lui revient et le cycle local recommence²¹.

¹⁸ Victor Segalen, *Feuilles de route*, « Wen-hiang hian, 65 li, 11 février [1914] », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 987.

¹⁹ *Ibid.*, *Équipée*, XXI, « Je manquerai à tous les devoirs... », t. II, p. 306.

²⁰ *Ibid.*, *Briques et Tuiles*, « Défilé dans la Terre Jaune, par une tombée de nuit obscure, 11 septembre, Houa-yin-miao », t. I, p. 874-875.

²¹ *Ibid.*, « Notes sur la terre Jaune. Chensi », t. I, p. 883.

Il est intéressant de commenter ici la notion de « cycle ». Il s'agit, dans ce cas précis, du cycle formé par la naissance et la mort d'une récolte. Mais cela fait penser, naturellement, aux cycles semblables formés par la vie et la mort des autres êtres – parmi lesquels il faut compter l'être humain au premier chef²². D'ailleurs, Segalen doit avoir lu cette phrase dans le *Liezi* (*Lie-tseu*) :

子貢曰：「壽者人之情，死者人之惡。子以死為樂，何也？」林類曰：「死之與生，一往一反。故死於是者，安知不生於彼？故吾知其不相若矣。吾又安知營營而求生非惑乎？亦又安知吾今之死不愈昔之生乎²³？」

– Mais, dit Tzeu-koung [Zigong], tout homme aime la vie, et craint la mort. Comment pouvez-vous faire si bon marché de la vie, et aimer la mort ?

– Parce que, dit Linn-lei [Lin Lei], la mort est à la vie, ce que le retour est à l'aller. Quand je mourrai ici, ne renaîtrai-je pas ailleurs ? Et si je renaiss, ne sera-ce pas dans des circonstances différentes ? Or comme je n'ai qu'à gagner au change, quel qu'il soit, ne serait-ce pas sottise si je craignais la mort, par laquelle j'obtiendrai mieux que ce que j'ai²⁴ ?

Segalen accepte cette idée, mais il ajoute que la terre est précisément l'intermédiaire qui rend possible cette alternance. En effet, dans *Chine. La Grande Statuaire*, il exprime cette idée :

Je n'oublierai jamais le geste impérieux, décisif, formidable, total sous lequel il [le lion de Siao King] m'apparut, – à une heure de marche, sous la pluie crépusculaire, au sortir de la grande Levée de terre qui, sur vingt lieues, entoure NanKing. – Le marbre mouillé était noir ; la terre, prête à germer, brune et rousse. Il naviguait ainsi, cabré, révolté, furieux, depuis quinze cents ans, luttant pour ne pas être submergé, – avec ce rejet orgueilleux, ce « geste des Leang » si affirmé que depuis, à distance, avant d'avoir distingué, ou vu, je sais reconnaître²⁵.

²² Voir Philippe Postel, *Victor Segalen et la statuaire chinoise. Archéologie et poétique*, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2001, VIII, « Un art en devenir », p. 254-280, où les idées de cycle et d'apprentissage de la mort sont développées à propos de l'expérience archéologique de Segalen en Chine.

²³ Site *Chinese Text Project*, « Daoism » (Daojia 道家) « Liezi » (列子), « Tianrui » (天瑞), § 8.

²⁴ Léon Wieger (tr.), *Lie-tzeu*, I, « Genèse et transformations », dans *Les Pères du système taoïste. I. Lao-tzeu. II. Lie-tzeu. III. Tchoang-tzeu*, Paris, Les Belles Lettres, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, 1950 [Hien-hien, Librairie de la Mission catholique, 1911-1913], p. 77.

²⁵ Victor Segalen, *Chine. La Grande Statuaire*, édition critique de Philippe Postel, Paris, Honoré Champion, Textes de littérature moderne et contemporaine, 2011, p. 224.

Dans ce paragraphe sont rassemblés plusieurs sens symboliques de la terre. D'une part, «prête à germer», elle est le berceau pour de nouvelles vies; d'autre part, tendant à submerger le lion, elle sera le tombeau qui avalera la bête en pierre. Le germe et le lion en pierre se confrontent ou se complètent, le premier représente la nature et le second l'art humain, le premier est si doux et le second si dur, le premier n'existe pas encore mais tend à exister et le second tend à mourir mais n'est pas encore mort: la confrontation des deux comporte des métaphores à plusieurs niveaux. Pour le dire autrement, ces modalités extrêmes que connaissent les êtres dans le processus qui les régit – la vie et la mort, la douceur et la dureté, la faiblesse et la puissance, la tranquillité et la fureur, la vie millénaire et la vie éphémère, le berceau et la tombe, l'artificiel et le naturel – trouvent toutes en la terre un passage obligé. De plus, avec le verbe «naviguer», Segalen compare la terre aux flots, et le lion statique dans l'espace au passager dans le temps (quinze cents ans). Ainsi, la terre n'est plus simplement le soutien des êtres et l'intermédiaire passif entre la vie et la mort, mais, en donnant l'image du flux figé du temps, elle constitue aussi une force dynamique pour la communauté humaine: avec une puissance incomparable, elle opère le processus de l'alternance de la vie et de la mort, processus qui définit l'histoire même de l'être humain.

Puisque la terre joue un rôle aussi central dans l'histoire humaine, il est donc naturel de la traiter comme un vrai dieu, et de lui offrir des sacrifices. Dans la stèle «Aux dix mille années», c'est bien une telle scène de sacrifice que décrit Segalen:

Fondez sur le sable. Mouillez copieusement votre argile. Montez les bois pour le sacrifice: bientôt le sable cédera, l'argile gonflera, le double toit criblera le sol de ses écailles: Toute l'offrande est agréée²⁶!

Il peut sembler insolite que l'architecture elle-même participe au sacrifice. Mais c'est que la disparition de l'architecture matérielle est censée «racheter» l'esprit humain:

Rien d'immobile n'échappe aux dents affamées des âges. La durée n'est point le sort du solide. L'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels. Si le temps ne s'attaque

²⁶ Victor Segalen, *Stèles*, «Aux dix mille années», dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 52.

à l'œuvre, c'est l'ouvrier qu'il mord. Qu'on le rassasie : ces troncs pleins de sève, ces couleurs vivantes, ces ors que la pluie lave et que le soleil éteint²⁷.

Segalen dévoile ainsi le secret de la longévité de la civilisation chinoise : c'est la Terre, intermédiaire entre l'Homme et le Ciel, qui maintient la pérennité de la communauté humaine, pérennité d'ordre spirituel.

En définitive, si la nature éclatante de Tahiti stimule fortement les sens, la terre chinoise, bien qu'elle ne soit pas aussi fascinante en apparence, est pourtant la source d'une vitalité plus « sourde » et plus durable, qui maintient la continuité d'une civilisation. Cela permet peut-être de comprendre pourquoi Segalen n'est plus jamais retourné à Tahiti malgré le beau souvenir que ces îles lui ont laissé.

LE GRAND FLEUVE COMME LA VIE IDÉALE

Étant donné que la terre chinoise est regardée comme le soutien de la civilisation ainsi que la source d'une tradition spirituelle, quelle est donc précisément la position de l'individu dans cette symbolique ? Dans le brouillon de *Sites*, Segalen, en prenant l'exemple des Chinois anciens, esquisse le projet de choisir un certain nombre de « sites » comme objet de contemplation, et d'écrire ensuite un texte pour chacun d'eux, afin de démontrer que s'y joue un processus interactif entre le contemplateur et le contemplé. Sa propre expérience de voyageur constitue la première raison de son choix de la Chine et non d'un autre pays : « durant des années l'Auteur, l'Un, – a couru les dix-huit provinces, avec ses mers, ses fleuves, ses accidents, ses failles²⁸ ». Lors de la mission qu'il conduit en 1914, Segalen, Lartigue et Gilbert de Voisins décrivent une « grande diagonale » à l'intérieur du pays – de Pékin à Lijiang, aux confins du Sichuan, de février à août 1914. Mais, lors du premier voyage en Chine, en 1909, après avoir traversé le Hebei, le Shanxi, le Shaanxi et le Gansu, Segalen, accompagné de Gilbert de Voisins, parvient au Sichuan ; ils suivent alors, de décembre 1909 à janvier 1910, le cours du fleuve Min à partir de Chengdu, et ensuite celui du fleuve Bleu (Yangzi jiang) jusqu'à la mer. Cette

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, *Sites*, t. II, p. 718.

expérience intime du fleuve peut expliquer pourquoi Segalen en fait la métaphore du parcours d'un individu.

En fait, les grands fleuves chinois tels que le fleuve Jaune et le fleuve Bleu n'ont pas d'équivalent en Europe. Les fleuves les plus importants en Europe, comme le Rhin et le Danube sont, comparés aux grands fleuves chinois, d'une taille beaucoup plus réduite. Par conséquent, lorsque les poètes européens ont l'intention d'exprimer un sentiment de grandeur ou de sublime, ils évoquent la mer plutôt que des fleuves. En Chine, c'est le contraire : les poètes sont beaucoup plus intéressés par les grands fleuves que par la mer²⁹. Or, Segalen, en tant que poète français et marin habitué à la navigation en mer, se montre également sensible à la beauté propre aux grands fleuves chinois. Dans *Équipée*, en comparant le fleuve à la mer, Segalen explique pourquoi il fait ce choix apparemment insolite par rapport à la tradition littéraire occidentale :

[I]l faut reconnaître que le fleuve, bien plus que la mer, est un lieu poétique par excellence. Un poète ne s'improvise pas un marin [...]. Un peintre, qui happe d'un coup d'œil les manies d'un homme en mouvement, est souvent bien ridicule à saisir le gonflement de la peau de la mer [...]. Mais le fleuve, par son existence fluïdique, ordonnée, contenue, donnant l'impression de la Cause, du Désir, est accessible à tous les amants de la vie³⁰.

Selon le poète, le fleuve est, pour les hommes, plus familier que la mer, ce qui est encore plus vrai en Chine qu'en Europe, car la civilisation chinoise est dominée par l'agriculture, tandis qu'en Europe, il arrive parfois que certains peuples construisent leur histoire en fonction de la mer plutôt que sur la terre stérile (les Grecs ou les Vikings par exemple).

Cette préférence accordée au fleuve aux dépens de la mer nous rappelle une comparaison opérée par Zhuangzi dans le chapitre de son ouvrage intitulé « Crue d'automne ». Le texte met en scène le « Génie du fleuve Jaune³¹ » qui, au terme de sa route, se déverse dans

²⁹ Rares sont les œuvres littéraires telles que *Le Fu de la mer* (*Hai fu* 海賦) de Mu Hua 木華 (Jin de l'Ouest, III^e-IV^e siècles), qui, dans la tradition chinoise, portent sur la mer.

³⁰ Victor Segalen, *Équipée*, IX, « Le fleuve dispute à la montagne... », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 276.

³¹ Ainsi traduit par Wieger, mais nommé *He bo* 河伯, le « comte du Fleuve ».

la mer dont le « Génie³² » lui donne en quelque sorte une leçon d'humilité :

天下之水，莫大於海，萬川歸之，不知何時止而不盈；尾閭泄之，不知何時已而不虛；春秋不變，水旱不知。此其過江河之流，不可為量數³³。

De toutes les eaux, la plus grande c'est l'océan. Des fleuves innombrables y déversent leurs eaux sans cesse, sans l'augmenter. Il s'écoule continuellement par le goulet oriental, sans diminuer. Il n'a ni crues ni baisses, comme en ont les plus grands fleuves ; son niveau est toujours le même, invariable³⁴.

Zhuangzi oppose les caractéristiques de la mer à celles du fleuve. La mer est vaste tandis qu'un fleuve est nécessairement d'une taille limitée ; la mer est unique alors que les fleuves sont « innombrables » ; enfin, la mer est stable et invariable, contrairement aux fleuves qui connaissent des « crues » et des « baisses ». Pour toutes ces raisons, Zhuangzi donne l'avantage à la mer. Segalen, à l'inverse, privilégie le fleuve. Cela peut s'expliquer par l'intention propre des deux penseurs : Zhuangzi veut apprendre aux hommes leurs limites et leur petitesse, tandis que Segalen veut, au contraire, célébrer la dignité et la grandeur de l'individu.

En effet, sous la plume de Segalen, le cours nécessairement linéaire du Grand Fleuve est décrit comme une vie humaine avec les étapes de l'enfance, de la jeunesse, de l'âge adulte, de la vieillesse et de la mort. Chaque période de la « vie » du Grand Fleuve a des caractéristiques différentes dans lesquelles Segalen essaie d'intégrer ses réflexions sur la vie et la mort d'un homme.

La source du Grand Fleuve se situe sur le plateau tibétain. Dans *Thibet*, Segalen décrit ainsi la scène de la naissance du fleuve :

Terre ! Terre ! Surhaussement du Continent plus que lui-même [...]. Et ces longs serpents de tes eaux, nés du plus pur jet de tes monts : Grands fleuves cherchent leur équilibre³⁵ !

³² Il s'agit de la « mer du Nord » (*Bei hai* 北海), dont le nom est *Ruo* 若.

³³ Site *Chinese Text Project*, « Daoism » (Daojia 道家), « Zhuangzi » (莊子), « Waipian » (外篇), « Qiu shui » (秋水), § 2.

³⁴ Léon Wiegner (tr.), *Zhoang-tzeu*, XVII, « La crue d'automne », dans *Les Pères du système taoïste*, op. cit., A, p. 337.

³⁵ Victor Segalen, *Thibet*, « Tö-Bod », V, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 611.

Dans *Peintures* aussi, on peut trouver une scène proche de celle-ci : «La houle des monts se propage ; les pays tendent leurs échines. La terre grossit. [...] C'est le château d'eau d'où les fleuves, drainant ses provinces, découlent³⁶.» Le Grand Fleuve est né de la terre, une terre pure et surélevée, sacralisée. C'est là la naissance idéale et symbolique que Segalen attribue au Grand Fleuve.

Comme tous les êtres humains, le Grand Fleuve arrive en ce monde de façon purement contingente, et, à l'origine du moins, il n'a pas non plus de «personnalité». Selon les circonstances, il aurait pu se muer en fleuve Jaune, en Mékong ou en Salouen, et c'est donc le hasard qui, en décidant des chemins qu'il emprunte, contribue à forger sa «personnalité» :

Comme chez un informe nourrisson, tous les torrents, là-bas, renferment toutes les possibilités : cent *li* de plus, à l'est ou à l'ouest, et ce ruisseau va devenir peut-être le triste et baveux Houang-ho [Huang he, *i.e.*, le fleuve Jaune], à demi bu par les boues du nord, ou bien le Mékong ou la Salouen, s'ouvrant à des milliers de jours sous les tropiques, ou bien, par la plus glorieuse des fortunes, le Grand Fleuve lui-même, le Yang-tse-Kiang, trouant de ses arcs volontaires l'immense Empire rond comme une orange et savoureux comme ce fruit près de la putréfaction³⁷.

Puis, parvenu à un certain âge de sa jeunesse, le fleuve saura choisir son propre chemin, ce qui est un des premiers signes de la maturité : «[I] veut aller vers l'est ; il a enfin décidé une bonne fois de s'aller jeter dans la mer Orientale et non point dans le golfe de l'Annam tributaire³⁸». Segalen fait sans doute allusion aux grands tournants que décrit le Grand Fleuve entre Lijiang et Kunming : avant il coulait vers le sud-est mais, par la suite, il se replie vers le nord-est, puis vers l'est. En fait, le fleuve ne connaît pas *a priori* les paysages ou les tumultes qui l'attendent, mais ce qui est significatif, c'est qu'il prend une «décision». Prendre une décision, c'est faire preuve de volonté. À partir de ce moment-là, c'est sa «personnalité» qui se constitue progressivement.

Pour Segalen, la formation de la personnalité est un processus incontournable pour atteindre la maturité. Mais il s'agit d'un processus en deux temps : d'abord, il faut que le moi acquière véritablement des

³⁶ *Ibid.*, *Peintures*, II, «Cortèges et trophée des tributs des royaumes», t. II, p. 199.

³⁷ *Ibid.*, *Un Grand Fleuve*, t. I, p. 832.

³⁸ *Ibid.*, t. I, p. 833.

caractéristiques qui le distinguent des autres; ensuite, il faut qu'il affirme et confirme sa personnalité et finalement, qu'il manifeste une volonté de vivre. Par conséquent, lorsque le fleuve affirme son existence propre, il franchit un grand pas vers la maturité: «Et ce Génie n'existe qu'au moment où rassemblé, le fleuve a affirmé sa puissance même; au moment où il existe avec volonté, là même, et non point ailleurs, au moment où il est à son maximum, lui, le Grand Fleuve³⁹.» C'est-à-dire que, pour être «mûr», il ne suffit pas d'avoir la puissance, mais il importe de la reconnaître; il ne suffit pas non plus de vivre, il faut vouloir vivre. Ayant reconnu sa puissance et voulu sa vie, dès lors il «possède sa vie», sa personnalité est désormais formée:

C'est alors qu'il possède sa vie, ses tumultes, ses crues et ses maigres, ses colères, ses repentirs, un étiage bondissant, des marées que mènent les astres, et d'autres, insolites, que ne mènent point le soleil et la lune; ses remous, ses sauts, ses divagations⁴⁰.

Parvenu à la maturité, le Grand Fleuve, se distingue à la fois de son origine, lorsque sa «personnalité» demeurait en germe, voire était inexistante, mais aussi des autres fleuves, ainsi que de la mer «impersonnelle», qui est sa destination. Pour reprendre le vocabulaire de Segalen, le «Génie» prend forme et en tire fierté.

Mais quel rôle joue la terre dans la formation du Génie que constitue le Grand Fleuve? D'abord, la terre qui le porte, et dont il charrie en son sein une part, est le symbole de l'expérience, au moment où il la traverse, ainsi que le souvenir de son parcours, une fois qu'il s'en éloigne: «C'est en roulant ces terres et ces myriades que le fleuve se souvient et se continue⁴¹.» Le contact avec la terre est donc ce qui donne à sa «personnalité» la richesse et la diversité, qualités incarnées par les couleurs changeantes de son corps fluide:

[I] possède déjà sa belle couleur savoureuse. Il a rodé tant de berges, il a léché tant d'argiles rouges, ocres, grises ou bleutées que, mélangeant toutes ces poussières, ses eaux en ont pris un miroitement particulier. Point de transparence imbécile, point de naïveté comme dans les yeux des sources; mais cette opalescence irisée, changeante; rien de vitreux ni de froid⁴²...

³⁹ *Ibid.*, t. I, p. 832.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, t. I, p. 833.

⁴² *Ibid.*

Avec ce refus de la «transparence» et la «naïveté» associée à l'enfance, Segalen se dévoile : la biographie du Grand Fleuve est aussi celle du poète lui-même. En effet, Segalen est bien prêt de renier son enfance ; il est parmi les rares écrivains qui se taisent presque toujours sur ses années d'adolescent. On en connaît l'une des causes : le poids de la religion catholique représentée au premier chef par sa mère est à l'origine de son dégoût envers les préceptes religieux qui contraignent les désirs. La «transparence imbécile» pourrait être associée au rêve naïf d'un paradis céleste dans la tradition catholique populaire de son enfance, par opposition à l'expérience concrète et riche de diversité que constitue la traversée de la terre en Chine.

Une autre qualité centrale que Segalen attribue au fleuve est sa fierté. Il s'agit d'une qualité essentielle, commandée par le «destin», mais qui se révèle au moment de la pleine maturité :

C'est le destin de tous les grands fleuves que d'être unique au monde, et chacun pour lui sans jamais pouvoir en toucher d'autres autrement que pour l'absorber. Les Esprits des montagnes sont plus fraternels [...]. Le Fleuve, même si proche, ignore tous ses congénères. [...] Que les routes soient parallèles ou non, que les eaux aient la même vertu, les deux cours se poursuivent comme s'ils existaient seuls dans des orbes différents du ciel⁴³...

Ce passage prend pour ainsi dire le contre-pied du *Zhuangzi*, où non seulement la vanité du Génie du Fleuve qui pensait «qu'il n'y a rien de mieux au monde que son domaine⁴⁴», est mise à mal par le Génie de la mer qui fait valoir son immensité, mais où, de plus, le Génie de la mer lui-même fait à son tour un aveu d'humilité en envisageant sa propre situation vis-à-vis du ciel et de la terre, c'est-à-dire de l'univers (*tiandi* 天地) :

而吾未嘗以此自多者，自以比形於天地而受氣於陰陽，吾在天地之間，猶小石小木之在大山也，方存乎見少，又奚以自多⁴⁵！

⁴³ *Ibid.*, t. I, p. 832.

⁴⁴ Wieger (tr.) *Zhoang-tzeu*, XVII, «La crue d'automne», dans *Les Pères du système taoïste*, op. cit., A, p. 337. Texte original sur le site Chinese Text Project, «Daoism» (Daojia 道家), «Zhuangzi» (莊子), «Waipian» (外篇), «Qiu shui» (秋水), § 1 : “天下之美為盡在己”.

⁴⁵ Site *Chinese Text Project*, «Daoism» (Daojia 道家), «Zhuangzi» (莊子), «Waipian» (外篇), «Qiu shui» (秋水), § 2.

Tel est mon empire. Eh bien ! son immensité ne m'a jamais inspiré aucun orgueil. Pourquoi ? Parce que, en comparaison du ciel et de la terre, du cosmos physique, je le trouve petit. Je me sens n'être pas plus qu'un caillou, qu'un arbuste, sur une montagne. Étant si peu, pourquoi m'estimerais-je beaucoup⁴⁶ ?

Chez Zhuangzi, c'est donc la comparaison avec l'univers qui suscite la modestie de l'océan ; chez Segalen, le fleuve semble au contraire caractérisé par une dignité absolue.

Lorsque deux cours d'eau se rencontrent, ils ne peuvent coexister « fraternellement » comme les montagnes, car alors le plus fort est voué à absorber le plus faible : « Même ses affluents, il ne les reçoit et les connaît que pour les absorber tout aussitôt en lui-même, avec des luttes et parfois de violents remous⁴⁷. » La rencontre avec les autres fleuves, ses « ennemis », constitue une véritable épreuve au terme de laquelle sa fierté sera soit anéantie, soit consolidée. On ne peut choisir de ne pas rencontrer et, au moment de la rencontre, on ne peut choisir de ne pas lutter, il faut vaincre ou être vaincu. Parvenu à la maturité, le fleuve ne connaît ni fraternité ni amitié. Au fond, « [t]out fleuve est forcément unique et incomparable. Belle vie, âpre et orgueilleuse, sans connexions que le long fil de son cours⁴⁸. » Sa beauté est ainsi associée à l'âpreté et au danger qui, à chaque « moment » de rencontre et de lutte, nourrit sa vigueur et la reconnaissance de soi :

C'est à ce moment-là aussi qu'il va dans les pires obstacles et avec le plus de vigueur. C'est à ce moment que sa personnalité éclate, moment choisi dans sa vie. C'est là que s'enferme son Génie comme dans un homme au plus fort de lui⁴⁹.

LA MORT DU GRAND FLEUVE

Dans sa préface à *Un Grand Fleuve*, Henry Bouillier commente ainsi la prose de Segalen : « le Fleuve est un raccourci et une synthèse de toutes les beautés sensibles de la vie. *Un Grand Fleuve* est un hommage rendu aux puissances dynamiques du monde⁵⁰. » Or nous

⁴⁶ Léon Wieger (tr.), *Zhoang-tzeu*, XVII, « La crue d'automne », dans *Les Pères du système taoïste*, op. cit., A, p. 337.

⁴⁷ Victor Segalen, *Un Grand Fleuve*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 832.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, t. I, p. 832-833.

⁵⁰ Henry Bouillier, introduction à *Un Grand Fleuve*, *ibid.*, t. I, p. 831.

devons remarquer que l'image du Grand Fleuve, en tant que « raccourci » et « synthèse de toutes les beautés sensibles de la vie », est déjà assez différente de celle de Tahiti défini par Bouillier comme le « paradis sensuel de [l]a jeunesse⁵¹ » de Segalen. En fait, même si la quête de la beauté fondée sur les sens humains n'a jamais été abandonnée, la dimension d'une telle beauté a été élargie : de « sensuel[le] », elle devient « sensible » ; de plus, dans la description de la vie du Grand Fleuve, Segalen a inséré davantage de réflexions et d'interrogations sur l'origine de l'être et sur le sens fondamental de la vie.

Ces réflexions et ces interrogations, nous en avons mentionné quelques-unes plus haut : le Grand Fleuve ne sait pas d'où il vient, quels pays il connaîtra, quels ennemis l'attendent... Pourtant, comme Segalen l'a annoncé lui-même, il nous faut être « attentif à ce qui n'a pas été dit ». Dans *Un Grand Fleuve*, le poète s'arrête à l'apogée de la vie du fleuve, et laisse en suspens tout ce qui caractérise la fin de sa course : l'affaiblissement, la vieillesse, et la mort.

Or, nous nous souvenons qu'au début de *Briques et tuiles*, Segalen arrive sur le continent chinois par le port de Shanghai (Hongkong étant encore une colonie britannique), c'est-à-dire par l'embouchure du Grand Fleuve. C'est le 28 mai 1909. Voici sa première vision du « continent d'Asie », mais aussi sa première rencontre avec le fleuve qui lui deviendra si cher :

On pilote à près de cent cinquante milles avant l'entrée. – Et longtemps avant ses rives, voici le Fleuve énorme qui se vomit en mer, inondant l'eau bleue de son limon volé aux berges... Sur cela s'éparpillent les jonques de pêche aux gros yeux, aux voiles mi-bretonnes et chinoises ; puis le ciel s'adoucit : tout en haut, de l'azur très fin ; à l'horizon terrestre et bas, une brume de passage : au ras de l'eau, la côte, de couleur délicate : vert tendre : des silhouettes de fermes, de meules ; et l'eau, – non pas sale, – mais sous les touches, très fines aussi du soleil et du ciel : pers et tantôt de tous les reflets bleus et rouillâtres de cette « pierre d'Auvergne ». Le jour tombe avec délicatesse. Il fait hivernal sans âpreté. Arrivée paisible. Et ceci est le front du continent d'Asie⁵² !

Cette description est tout à fait paisible, et même un peu gaie. Il est vrai que « le Fleuve énorme » « se vomit en mer », mais le fait que « l'eau bleue » soit inondée « de son limon volé aux berges » semble

⁵¹ Henry Bouillier, introduction à *l'Hommage à Gauguin*, *ibid.*, t. I, p. 349.

⁵² Victor Segalen, *Briques et Tuiles*, « Introduction à la Chine, Chang-hai, 28 mai [1909] », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 846.

plutôt une purification qu'une mort – surtout grâce au mot *volé* qui, dans la perspective du Divers segalénien, implique que le limon de la terre, qui est porté par les eaux du fleuve, vient se mêler à l'eau de la mer pour la nourrir : quelque chose d'*autre*, un élément du Divers – la terre – vient perturber mais aussi enrichir le *même* que représenterait l'eau marine. Il paraît donc, comme l'exclamation à la fin de la citation le justifie aussi, que la nouveauté de la terre inconnue a insufflé à ce voyageur une ivresse joyeuse dans laquelle tout devient plaisant, y compris l'entrée du fleuve dans la mer.

Pourtant, dans les textes écrits plus tard, surtout après la descente en jonque du Grand Fleuve, nous voyons que le ton change quelque peu. En effet, c'est encore la scène de l'embouchure qui inaugure « Au pays des estampes » – notes du voyage au Japon – qui est la deuxième partie de *Briques et tuiles*. Cette fois-ci, Segalen voyage dans le sens inverse : du Grand Fleuve connu vers la mer devenue à son tour étrangère. Et cette fois-ci donc, il se concentre plutôt sur la trace survivante du fleuve que sur la mer :

Le Grand Fleuve m'a, comme lui-même, vomi en mer où il s'éventaille largement. [...] Et le Grand Fleuve continue son cours à travers la mer. Le limon rose, dans ce matin clair et vif, se taille des berges mouvantes lisérées d'écume. Il coule dans le lit informe de l'Océan, sans remous, sans troubles, le refoulant devant lui à son gré. Tantôt le bateau navigue en eau terreuse et douce, s'il baigne dans le Fleuve Bleu, et tantôt en eau marine, bleue et joyeuse, s'il s'agit de la Mer Jaune. À plus de cent milles au large, le lac océanique et le courant fluvial sont encore dispartes, non mêlés⁵³.

Le fleuve « se vomit » dans la mer comme dans la citation précédente, mais l'auteur sent cette fois que lui-même est aussi « vomi », ce qui implique une participation du sujet (Segalen) à la vie du fleuve. Même si elle peut sembler familière, la mer reste toujours comme un monde extérieur tandis que le fleuve est en fait intériorisé. Ainsi Segalen, à la vue de cette trace du petit courant terreux, se souvient du parcours qu'il a fait avec le Grand Fleuve : « Et cette eau, que voici, vient de l'immensément lointain pays de Bod ! Je l'ai suivie moi-même durant trente jours⁵⁴ ».

⁵³ *Ibid.*, « Au pays des estampes, Le Fleuve dans la mer, en mer, Kasuga Maru, 5 février 1910 », t. I, p. 943.

⁵⁴ *Ibid.*

Mais, dans cette citation, Segalen n'établit pas de véritable opposition entre le fleuve et la mer. Or, plus tard, lorsqu'il écrit *Équipée* (1915) et *Thibet* (1917), l'impact direct de l'expérience cède le pas à une réflexion philosophique portant sur le sens symbolique des motifs du fleuve et de la mer. Aussi le discours prend-il une tournure plus symbolique. Nous avons déjà cité plus haut des vers de *Thibet*, où le poète oppose, dans la scène de l'embouchure, la vivacité du fleuve à l'impersonnalité ennuyeuse de la mer. Et dans l'étape IX d'*Équipée*, il réécrit ainsi cette même scène de l'embouchure :

C'est ainsi, que le fleuve charrieur, tant qu'il est maintenu entre deux hautes berges, ayant fait sa route à travers les gorges, arrivant à l'embouchure, s'alentit, s'alourdit, s'évase et s'envase. Alors, dans les eaux largement immobiles, les troubles alourdis par le repos descendent au fond, avec leur bon goût de terre, leurs gravats et les relents qu'ils charrient ; avec leurs paillettes aux cillements d'or ; les troubles déposent, enrichissant les hauts-fonds sans profit. C'est alors que le fleuve se purifie, semble-t-il. Non. Le fleuve est mort, s'étant vomi dans la vaste saumure⁵⁵.

Par rapport au texte précédemment cité de *Briques et tuiles*, où le fleuve demeurerait un symbole de vitalité, l'évocation de l'entrée du fleuve dans la mer est caractérisée par la lourdeur d'une part, avec l'énumération «s'alentit, s'alourdit, s'évase et s'envase», et par le repos d'autre part, avec les deux verbes «descendent» et «déposent». La terre n'est plus un «limon» étranger à l'eau, mais semble se décomposer pour se mêler aux fonds sous-marins : «les troubles déposent, enrichissant les hauts-fonds sans profit». La mer devient alors une «vaste saumure» dépourvue de tout charme. Est-ce à dire qu'en se dissolvant en quelque sorte dans la mer, «le fleuve se purifie»? Segalen répond clairement par la négative. C'est que, dans la mesure où la terre est, pour Segalen, symbole de vie, c'est elle qui donne au fleuve sa vitalité, c'est dans le «bon goût de terre» qu'il puise son principe vital. Par conséquent, lorsqu'il dépose la terre qu'il a accumulée et charriée tout au long de son parcours, le fleuve connaît en fait la mort. La portée symbolique de la scène de l'embouchure est ainsi la mise à mort du fleuve.

Ce paragraphe d'*Équipée* est parfaitement cohérent avec le texte d'*Un Grand Fleuve*. «Tant qu'il est maintenu entre deux hautes

⁵⁵ *Ibid.*, *Équipée*, XV, «Le long séjour immobile...», t. II, p. 290.

berges» fait écho à «Il a rodé tant de berges» dans *Un Grand Fleuve*; de même, «sa route à travers les gorges» fait référence au trajet dans les Trois Gorges décrit par Segalen dans *Équipée*, et surtout au triomphe sur les rapides, notamment à Xin Long Tan – sans parler du «goût de la terre» qui constitue un élément commun et central pour les deux textes. Tout se passe donc comme si ce paragraphe d'*Équipée* était la suite d'*Un Grand Fleuve*. Aussi est-on en droit de se demander pourquoi, dans *Un Grand Fleuve*, Segalen n'a pas décrit le moment où le fleuve se jette dans la mer.

L'auteur lui-même nous en donne une réponse dans *Équipée*: «[L]a première discrétion à garder pour le Fleuve serait peut-être de ne pas l'affubler de sentiments humains, et ne pas lui prêter de souffrances inutiles [...]. [L]e Fleuve ne “tend” pas vers la mer, qu'il ignore, mais à tout instant jouit dans sa descente, qu'il peut croire éternelle.⁵⁶» En écrivant, «le Fleuve ne “tend” pas vers la mer», Segalen corrige manifestement ce qu'il avait écrit dans *Un Grand Fleuve*: «[Le fleuve] a enfin décidé une bonne fois de s'aller jeter dans la mer orientale⁵⁷.» Pourquoi, dans *Un Grand Fleuve*, l'auteur choisit-il d'ignorer le moment où le fleuve finit sa course dans la mer? C'est parce que le Génie du fleuve serait malheureux d'apprendre sa destinée finale, qui est d'être avalé par la mer: «Le Fleuve pur et de saveur douce serait peut-être bien malheureux d'apprendre qu'il est destiné à la vaste saumure, à la dissolution béante dans la mer saumâtre⁵⁸.»

Dans la mesure où la course du fleuve Bleu peut se comprendre comme une métaphore de la vie humaine, le choix opéré par Segalen dans *Un Grand Fleuve* de ne pas envisager la mort du fleuve au moment où il dépose au fond de la mer la terre qui constitue à la fois sa diversité et sa vitalité, ce choix correspond peut-être à un refus d'envisager pour l'homme une vie après la mort, notamment dans une perspective chrétienne.

Mais, proposons une autre hypothèse en suivant la logique de Segalen: puisque la terre est source de vie, une fois déposée sur les fonds marins à l'embouchure du fleuve Bleu, ne peut-elle contenir en elle-même la promesse de nouvelles naissances? Dans ce sens, c'est

⁵⁶ *Ibid.*, *Équipée*, IX, «Le Fleuve dispute à la montagne...», t. II, p. 277.

⁵⁷ *Ibid.*, *Un Grand Fleuve*, t. I, p. 833.

⁵⁸ *Ibid.*, *Équipée*, IX, «Le Fleuve dispute à la montagne...», t. II, p. 277.

la « mort » du fleuve et les alluvions qu'il a transportées le long de sa course et qu'il rejette dans la mer, qui, en formant l'estuaire le plus fertile de Chine, donnent la vie à des milliers d'hommes en leur fournissant les conditions de leur existence et de leur développement. Si Segalen n'a pas formulé une telle idée, c'est sans doute le signe d'un certain pessimisme, voire d'une certaine désespérance.

Entre Tahiti et la Chine, le « sens de la vie » que Segalen s'emploie à chercher connaît une certaine évolution. En effet, la quête dans laquelle s'engage Segalen peut être divisée en deux temps. Le premier consiste à privilégier le désir naturel de l'être humain, le plaisir des sens ou bien le bonheur individuel du moi. Le second consiste à explorer, face à la brièveté de la vie humaine, une voie plus profonde et à entrevoir ainsi la possibilité d'un dépassement. Naturellement, ces deux efforts ne sont pas toujours séparés et s'entremêlent même parfois, surtout dans la seconde étape, lorsque Segalen recherche un bonheur plus profond en Chine : la jouissance sensorielle est alors également recherchée, dans la mesure du possible. Ce « dépassement » correspond à l'idée de pérennité d'ordre spirituel suggérée dans la stèle « Aux dix mille années » et trouve son symbole dans la Terre, source de vie, et clé de la relation entre l'Homme et le Ciel.

SHAO Nan, chercheur post-doctorant en littérature française
à l'Université des Langues Étrangères de Pékin

PUITS ET PAYSAGE :
RÉFLEXIONS À PARTIR DES PHOTOGRAPHIES CHINOISES
DE SEGALEN

Les photographies de Chine que Segalen nous a laissées sont très impressionnantes¹. Ce n'est pas leur dimension historique qui m'a particulièrement touché, car à cet égard elles sont comparables à celles qui ont été prises par de nombreux autres voyageurs occidentaux en ce tournant du xx^e siècle. C'est le regard de Segalen lui-même et sa vision esthétique qui, se donnant à voir dans ces photographies, leur confèrent une grande originalité. Prises dans le contexte d'une mission archéologique, elles sont souvent détournées de leur objectif scientifique pour être davantage consacrées à des préoccupations d'ordre esthétique et expérimental. Les vastes paysages désertiques produisent naturellement un intense effet de vacuité, accentué encore par l'art du cadrage de Segalen, qui met en valeur les lignes simples et épurées. Les gros plans sont rares, Segalen préférant photographier les personnes comme perdues dans l'immensité, instaurant ainsi une relation entre microcosme et macrocosme, comme dans la peinture

¹ Le titre de mon article joue sur l'homophonie en chinois entre les mots *puits* (*jǐng* 井) et *paysage* (*jǐng* 景), qui se prononcent de la même manière. Les photographies effectuées par Segalen lors du voyage de 1909 et des missions archéologiques de 1914 et de 1917 ont été publiées sur le cd-rom qui accompagne l'ouvrage intitulé *Missions archéologiques françaises en Chine. Photographies et itinéraires*, Paris, Les Indes savantes, Musée des arts asiatiques-Guimet, 2004, ouvrage coordonné par Jérôme Ghesquière. Pour un choix de photographies, voir, dans l'ouvrage mentionné, les trois chapitres suivants : « Victor Segalen et Augusto Gilbert de Voisins, 1909 », p. 78-87, « Victor Segalen, Augusto Gilbert de Voisins, Jean Lartigue, 1914 », p. 110-129, et « Victor Segalen, 1917 », p. 132-151. Voir aussi les deux albums de photographies des missions de 1914 et de 1917 mis au point par Jean Lartigue après la mort de Segalen : Victor Segalen, Jean Lartigue et Augusto Gilbert de Voisins, *Mission archéologique en Chine (1914-1917). Atlas. Tome 1 : La Sculpture des monuments funéraires (régions du Chànsi [Shaanxi] et du Sseu-tch'ouan [Sichuan]. Tome 2 : Monuments funéraires (région de Nankin) et monuments bouddhiques (région du Sseu-tch'ouan) (Planches)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1923-1924.

chinoise traditionnelle. Le grain au contraste très peu marqué renforce encore ce rapprochement en donnant au contenu des photographies un aspect aérien et onirique : ainsi, une minuscule silhouette de paysan se perd dans une nature illimitée comme un petit point d'encre sur la vaste toile (fig. 1²).



Figure 1. Chàn-si [Shaanxi], Ts'in-ling [Qinling],
Passe de Nan-t'ien-men [Nantianmen], 16 mars 1914,
24 x 30 cm, Paris, Musée des Arts asiatiques-Guimet
(n° AP 93-3).

² C'est grâce à l'aimable autorisation de M. Jérôme Ghesquière, Responsable des collections photographiques aux Archives photographiques du Musée des arts asiatiques-Guimet, que nous avons pu reproduire dans cet article certaines photographies de Victor Segalen.

D'autres photographies retouchées par Segalen présentent quant à elles un aspect expérimental (qui n'est toutefois pas nécessairement intentionnel), comme celle où il a colorié le ciel et accentué la ligne de démarcation en suivant d'un trait de pinceau la pente des montagnes (fig. 2).

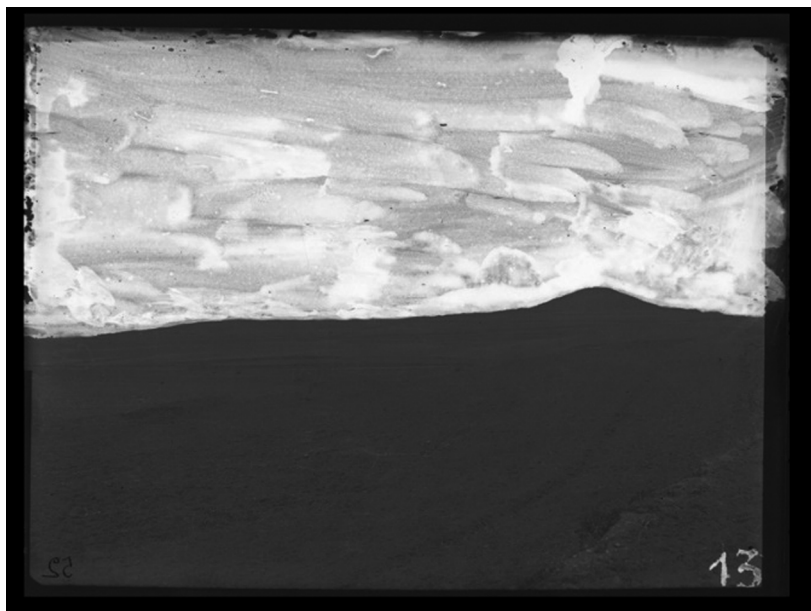


Figure 2. Chàn-si [Shaanxi], Si-gna-fou [Xi'anfu],
Tumuli attribuables à des princes de Ts'in [Qin]
(IV^e-III^e siècles avant Jésus-Christ),
entre le 26 février et le 2 mars 1914,
9 x 12 cm, Paris, Musée des Arts asiatiques-Guimet
(n° AP 37-3).

Il y a également des photos mystérieuses où des formes évanescentes rappellent les déesses volantes des fresques de Dunhuang semblant s'évanouir dans les airs (fig. 3).



Figure 3. Chàn-si [Shaanxi], K'ien-tcheou [Qianzhou],
Sépulture de T'ang Kao-tsong [Tang Gaozong] (mort en 683),
entre le 4 et le 6 mai 1914,
24 x 30 cm, Paris, Musée des Arts asiatiques-Guimet
(n° AP 67-3).

Ou encore ces étranges silhouettes alignées sur le rivage qui défient l'interprétation, évoquant tantôt d'improbables formes humaines penchées vers l'eau dans une posture de recueillement, ou de grands sacs de sable qui invitent à supposer une fonction rituelle lors de cultes inconnus.



Figure 4. Kan-sou [Gansu], Peaux de bœufs remplies à demi de blé et gonflées pour former un radeau et descendre le fleuve jusqu'à Ning-hia [Ningxia], 24 octobre 1909, 5,8 cm x 12,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale, de France, Département des estampes et de la photographie (n° EI2-58-123).

La réflexion qui va suivre n'a rien d'une analyse précise ni d'une interprétation d'ensemble. Elle est davantage une méditation suivant les traces de Segalen qui voyage tant dans les confins de l'Empire de Chine que dans les profondeurs de l'«Empire du soi-même³», – méditation personnelle qui constitue une sorte d'expédition dans l'espace de sa pensée comme dans l'espace de sa création artistique.

³ Voir la lettre du 23 septembre 1911 de Victor Segalen à Henry Manceron, dans *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. 1, p. 1246: «Le transfert de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-même est constant.»

Il s'agira de proposer une trame intertextuelle qui entremêle la texture de ses photographies et les textes de Segalen.

L'esthétique du Divers est une pensée « intempesive » dans le sens que Nietzsche donne à ce mot⁴. C'est un appel au renouvellement, qui ouvre le temps, lui permet de s'y réinscrire sempiternellement comme une pensée « à contretemps ». Les photographies de Segalen me serviront d'accès à l'espace intemporel du Divers. Pour mieux en faire ressortir les particularités, je proposerais dans un premier temps de les comparer avec celles qui ont été prises, un demi-siècle plus tard, par Alexandre Kojève (1902-1968), lorsqu'il se rend en Chine en tant que représentant de la France et de l'Europe dans le domaine de l'économie⁵ (1967). Chez Segalen comme chez Kojève se trouve une grande intensité de pensée dont les orientations néanmoins différent, de même que le contexte historique de chacun des deux écrivains. Kojève s'est consacré à l'étude et à l'interprétation de la philosophie de l'histoire de Hegel, en mettant l'accent sur la théorie de la « fin de l'histoire », dont l'avènement se manifesterait concrètement par une homogénéisation entre les pays. Cette conception constitue le *néгатif* de l'aspiration à l'exotisme et à l'altérité, ainsi qu'à leurs corollaires, le multiple et l'illimité, vers lesquels s'oriente résolument l'esthétique du Divers conçu par Segalen⁶. Ainsi, par leur mise en présence l'une de l'autre, ces deux conceptions présentent un paradoxe ou une ironie de l'Histoire. En effet, tout en lui étant chronologiquement antérieure, la pensée esthétique « intempesive » de Segalen ouvre sur un avenir multiple et illimité qui crève l'horizon de la finitude de l'Histoire pensée par Kojève.

⁴ Voir *Considérations inactuelles* [ou intempesives : *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873-1876], traduction de l'allemand par Pierre Rusch, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, Folio, essais, 1990.

⁵ Les photographies d'Alexandre Kojève ont fait l'objet d'une exposition au Palais de Tōkyō entre le 17 octobre 2012 et le 7 janvier 2013, intitulée « Après l'histoire : Alexandre Kojève, photographe ».

⁶ Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « De l'exotisme comme une esthétique du divers, Paris, 11 décembre 1908 », « I. L'individualisme », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. 1, p. 751 : « L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on êtreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. [...] Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ».

Mais déjà Segalen échappait à son époque et, n'appartenant à aucune, interpelle la nôtre.

Les photographies de Segalen et de Kojève me serviront donc d'accès pour explorer le paysage de leur pensée. Je tenterais ensuite de repérer, dans ce paysage, l'épicentre autour duquel leurs pensées respectives se déploient : il s'agira de leur conception du temps comme durée dans l'œuvre de Segalen et comme histoire dans la philosophie de Kojève. Cette disjonction m'amènera à distinguer les deux plans de pensée distincts que sont celui de l'art et celui de la philosophie, tout en relevant les conditions de leur interaction. La pensée des artistes peut être un problème embarrassant pour la philosophie. Il s'agit d'un « empire sans empereur » qui défie les tentatives de catégorisation systématique de celle-ci. Pourtant, c'est parce que Segalen pense en artiste que sa pensée est si singulière, une pensée esthétique en quelque sorte, sensible et sensuelle, qui, du reste, puise à diverses sources.

Nous montrerons que cette pensée se déploie en définitive entre l'image littéraire du « puits » et le concept esthétique de « paysage », le premier renvoyant au « soi » et le second au « Divers ». Ces deux couples dynamiques que sont le puits et le soi d'une part, le paysage et le Divers d'autre part se reconfigurent au fur et à mesure de leurs échanges, pour arriver à se rencontrer sur un même et unique plan, jusqu'à ce qu'ils puissent se renverser lorsqu'ils sont mis en présence du « Seigneur innommable du monde⁷ ». Dans ce moment d'indistinction entre le puits et le paysage, ou le soi et le Divers, ce qui est le plus profond du soi se confond avec une extériorité absolue.

L'espace de l'« empire du soi-même » de Segalen, résultant d'une interaction entre la profondeur du soi et l'étendue du monde, n'est pas condamné à s'enfoncer dans une angoisse du sujet, même si cette angoisse est inévitable au départ. Cet espace, au lieu d'être préexistant, est en réalité une construction élaborée au terme d'une « équipée » dans le Divers. À la fin, le soi devient le lieu même du Divers, et « il se réjouit dans sa diversité⁸ ». En ce sens, Segalen a reçu l'héritage de Nietzsche, en posant l'esthétique comme la source d'une philosophie vitaliste et d'une posture éthique.

⁷ *Ibid.*, « *Imago mundi*, 21 avril 1917, Shanghai », t. I, p. 775.

⁸ *Ibid.*, « Annexe », t. I, p. 781.

SEGALEN ET KOJÈVE

Je n'ai donc pas l'intention de rendre compte de la singularité des photographies de Segalen en analysant de façon exhaustive leurs spécificités techniques et stylistiques par rapport à celles qui ont été prises par ses contemporains. Cependant, il convient de définir à grands traits ce qui en fait l'originalité, tant au niveau du contenu que de la forme. Les photographies des pièces archéologiques ainsi que celles des chevaux indispensables aux missions, caractérisées par le décor désertique qui leur sert bien souvent de cadre, sont ainsi bien différentes du célèbre portrait de la jeune mariée mandchoue prise par John Thomson par exemple (fig. 5).



Figure 5. John Thomson,
A Manchu Bride (Jeune fiancée mandchoue), 1871,
Site Wellcome Images.

Elles ne rivalisent pas plus avec l'extrême précision photographique des recherches de terrain de Henri Maspéro, dont le seul objectif était la netteté de l'objet photographié, en particulier pour les sculptures religieuses⁹. Enfin, elles ne sont pas davantage comparables aux « cartes postales » de la place Tian'anmen prises par Alexandre Kojève lors de son voyage en République Populaire de Chine (1967). Elles seraient en revanche plus proches de celles d'Édouard Chavannes, prises à la fin de la dynastie des Qing¹⁰.

C'est cependant avec les photographies de Kojève que j'ai décidé de les comparer afin de montrer qu'elles sont le reflet de conceptions entièrement différentes. Chez Segalen comme chez Kojève, les explorations et les créations intellectuelles dans leurs domaines respectifs que sont la littérature et la philosophie sont si exceptionnelles que leurs photographies pourraient facilement passer inaperçues. Cependant, si nous les observons attentivement, nous sommes irrésistiblement amenés à réfléchir sur la relation qu'elles entretiennent avec l'œuvre de chacun de ces deux écrivains.

Kojève, nous l'avons dit, doit sa célébrité de penseur à l'influence qu'exerça son interprétation de la dialectique du maître et de l'esclave ainsi que de la théorie de la fin de l'histoire qu'il exposa devant un public composé des plus grandes figures intellectuelles françaises de l'époque. Son abandon de la philosophie pour la politique après la Seconde Guerre mondiale peut être interprété comme un geste philosophique, une mise en pratique de sa théorie philosophique sur le terrain politique. C'est donc résolument sous la figure du philosophe que Kojève se présente à nous.

Quant à Segalen, on ne peut pas nier son statut de savant et de penseur ; cependant, il est davantage poète et artiste. Bien souvent, chez les grands artistes, la figure du penseur est également présente. En revanche, la réciproque ne se vérifie que rarement. Et si les photo-

⁹ Voir *Missions archéologiques françaises en Chine, op. cit.*, cd-rom et, pour un choix de photographies, « Henri Maspéro, 1914 », p. 89-108. Voir aussi Henri Maspéro, « Rapport sommaire sur une mission archéologique au Tchō-kiang [Zhejiang] », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, Hanoï, t. 14, n° 8, 1914, p. 273-295.

¹⁰ Voir *ibid.*, cd-rom et, pour un choix de photographies, « Édouard Chavannes, 1907 », p. 57-76. Voir aussi Édouard Chavannes, *Mission archéologique en Chine septentrionale* [1907], [Planches numérotées de 1 à 488], Paris, Ernest Leroux, 1919, 2 vol.

graphies de Kojève ne sont pas dépourvues de talent (il avait pour oncle le célèbre peintre abstrait Kandinsky), il serait pourtant tout à fait inapproprié de le qualifier d'artiste ou de poète. Le penseur et l'artiste semblent donc constituer une relation asymétrique l'un par rapport à l'autre. Il conviendrait certes de s'interroger sur les termes d'*artiste* et de *penseur*, catégories que nous utilisons sans qu'elles soient clairement définies. Au fond, leurs domaines respectifs ne sont ni tout à fait voisins ni parfaitement étrangers. Ce ne sont pas deux territoires opposés. Pour emprunter une image de Segalen, ils ne sont pas séparés par un rempart infranchissable comme celui qui sépare, dans *René Leys*, le « Fils du Ciel », enfermé pour sa sécurité à l'intérieur de la Cité interdite, et le personnage principal dénommé Segalen, qui est maintenu à l'extérieur de celle-ci et désire ardemment y pénétrer. La relation entre la pensée et l'art, si on continue à emprunter des images de Segalen, est plutôt comparable à celle qui oppose la Cité interdite entendue comme objet de désir et la Cité souterraine qui renvoie à l'imaginaire du narrateur Segalen, opposition également formulée dans la stèle « Cité violette interdite¹¹ ».

Cette asymétrie entre penseurs et artistes n'implique pas une supériorité de l'artiste. Elle révèle cependant le caractère particulier de la pensée de l'artiste. Selon Gilles Deleuze, l'art est à lui-même un plan de pensée et, en tant que tel, dispose de ses propres règles, de son propre style de pensée¹². Pourquoi Kojève, en tant que penseur, ne peut être considéré comme un artiste ? Parce que c'est en tant que philosophe qu'il pense, et que la philosophie, notamment une philosophie qui s'inscrit dans une histoire millénaire, tranche et organise dans le chaos d'une façon différente de l'art, en se situant sur un autre plan.

Bien que Segalen et Kojève photographient l'un comme l'autre le monde qui les entoure, leurs perspectives sont très différentes. Kojève, en tant qu'hégélien, a une perspective que l'on pourrait qualifier de

¹¹ Voir Victor Segalen, *Stèles*, « Cité violette interdite », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 120 : cette « Cité violette interdite » est « centrale, souterraine et supérieure », et comporte des « puits ». Citons un extrait du commentaire de ce poème par Henry Bouillier, *ibid.* p. 121 : « Dans cette stèle nettement allégorique, on voit la façon dont le poète distingue dans le monde extérieur la géographie de son monde intérieur. De même que dans *René Leys* le Palais interdit est l'allégorie du royaume absent de l'Être, la Cité interdite est dans ce poème l'allégorie du monde intérieur de Segalen. »

¹² Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 186-188 et p. 204.

macroscopique, englobant le temps et l'espace dans une ambition d'exhaustivité. Il a en effet photographié presque le monde entier (à l'exception des États-Unis qu'il rejette pour des raisons politiques) : il a parcouru l'Europe entière, l'Inde, la Chine et le Japon. En observant ses photographies de la place Tian'anmen ou des hommes revêtus de costumes à col Mao, il est difficile de ne pas faire le lien avec cet « œil de l'histoire » qui transperce et intègre les « paysages » qui semblent dès lors participer depuis toujours et à jamais au « tout homogène » par quoi l'histoire trouve sa fin et son accomplissement¹³. La fin de l'histoire, c'est d'abord la fin d'un concept, celui des « États homogènes ». Ainsi, l'idée de « temps qui reste » après la fin de l'histoire s'imposerait sous l'aspect d'une réalité mondialisée, la gouvernance des États s'effaçant devant l'ordre mondial, et l'« individu » s'évanouissant peu à peu.

À la différence de celle de Kojève, la vision personnelle de Segalen n'est pas sous-tendue par une quelconque composition d'ensemble, qui se comprendrait dans une logique d'accaparement. Au contraire, elle met en avant l'individu dans sa rencontre avec le Divers¹⁴. L'imagination joue de fait un rôle essentiel dans cet appréhension du Divers : l'œil photographique de Segalen n'est pas un œil s'employant à embrasser et classifier toutes les connaissances existantes, mais l'organe capable de percevoir le secret qui se révèle et se renouvelle à chaque pas qu'accomplit le voyageur dans une temporalité dont l'Histoire ne saurait prendre la mesure.

PHOTOGRAPHIE ET TEMPS

Contrairement à la pensée hégélienne du temps et de l'histoire, Bergson ne conçoit pas le temps comme une succession, mais comme

¹³ Voir Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'Histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*, traduction et présentation de Kostas Papaioannou, Paris, Librairie Plon, 1965, p. 51 : « [I]l faut regarder avec l'œil du Concept, de la Raison, qui pénètre la superficie des choses et transperce l'apparence bariolée des événements. »

¹⁴ Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « De l'exotisme comme une esthétique du Divers, Paris, 11 décembre 1908 », « I. L'individualisme », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 750 : « Ne peuvent sentir la Différence que ceux qui possèdent une Individualité forte. [...] L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. »

un «retardement» sans fin¹⁵. Autrement dit, le temps, selon la pensée de Bergson, est une ouverture vers un avenir infini, sans détermination aucune. Le secret du temps se trouve alors dans l'inconnu et tout ce que cet inconnu suscite comme enthousiasme. Il n'existe, dans cette conception, ni accomplissement de l'histoire, ni vision globale du temps clos. Le temps ne peut nullement se réduire à une qualité homogène ; il est ouvert à l'inconnu – au Divers. Il ne se définit pas non plus par rapport à l'espace. Il en est indépendant et, par cette indépendance même, il est libéré de l'espace, et du même coup il libère l'espace.

C'est alors que l'espace dans les photographies de Segalen nous parle du temps – non pas du temps de l'histoire, mais du temps vécu dans le voyage, toujours dans la confrontation avec l'autre et l'inconnu. Cette immensité, voire la vacuité de l'espace nous frappe, comme un espace qui échappe à l'histoire, un temps qui échappe au mesurable.

En ce sens, la poésie de Segalen ne diffère guère de sa photographie. L'espace y est marqué par le temps du voyage. C'est ainsi que la terre jaune a son paysage sculpté par la durée, tout comme le paysage intérieur du poète :

Ici, la Terre inversée cache au creux des flancs ses crevasses, tapit ses ressauts, étouffe ses pics – et tout en bas
Les vagues de boue chargées d'or, délitées par les sécheresses, léchées par les pleurs souterrains gardent pour quelque temps la forme des tempêtes¹⁶.

Ou encore, cette «Tempête solide» où se mêlent étrangement le temps et l'espace :

Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux ; tempête solide enfermant le vol des nues et mes espoirs. [...] Derrière la frange visible d'autres sommets élèvent tes passes. Je sais que tu doubles le chemin qu'il faut surmonter. Tu entasses les efforts comme les pierres¹⁷.

¹⁵ Voir Henri Bergson, «Le possible et le réel», *La Pensée et le mouvant : Essais et Conférences*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 102 : «Le simple bon sens répondait : le temps est ce qui empêche que tout soit donné tout d'un coup. Il retarde, ou plutôt il est retardement. Il doit donc être élaboration. Ne serait-il pas alors véhicule de création et de choix ? L'existence du temps ne prouverait-elle pas qu'il y a de l'indétermination dans les choses ? Le temps ne serait-il pas cette indétermination même ?».

¹⁶ Victor Segalen, *Stèles*, «Terre Jaune», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 100.

¹⁷ *Ibid.*, «Tempête solide», t. II, p. 97.

Terre onduleuse, ou mer figée : les deux images, interchangeables et concentrées dans un mot inventé par le poète – *luhai* 陆海, composé des deux caractères signifiant respectivement «terre» (*lu*) et «mer» (*hai*) – désignent une même réalité qui est l'infini dans la durée. Ici, le temps et l'espace se mêlent intimement dans une seule et même expérience : le voyage, l'inconnu et le Divers. C'est toujours en parlant de cette expérience que, dans *Équipée*, Segalen déforme volontairement l'unité de mesure chinoise, le *li* 里, en exagérant le temps humain qu'il recèle. Le *li*, désignant au départ une distance de trois cents pas, est régulée depuis longtemps par l'administration chinoise avec un chiffre plus ou moins précis (correspondant à une distance mesurant entre 400 et 600 mètres selon la période historique). Cependant, chez Segalen, le *li*, considéré comme «une admirable grandeur», est devenu singulièrement élastique :

Souple et diverse, elle croît ou s'accourcit pour les besoins du piéton. Si la route monte et s'escarpe, le «*li*» se fait petit et discret. Il s'allonge dès qu'il est naturel qu'on allonge le pas. [...] Ceci n'a donc point d'équivalent dans la longueur géométrique, mais se conçoit fort bien dans la mesure humaine du temps et du jour : «*dix li*» c'est à peu près ce qu'un homme, ni hâtif ni lent, abat à son pas en une heure, dans la plaine. Je le sais. Au bout d'une heure je demande : «Combien de *li* ?» Au moins douze, répondent les gens. Nouvel entrain, et nouvelles gambades¹⁸.

S'agit-il encore d'une unité de mesure de la distance ? Autant dire qu'il ne mesure pas autre chose que l'expérience humaine.

ART ET PHILOSOPHIE

Selon la vision de l'artiste, l'ordre du monde n'est pas déterminé, les frontières n'en sont pas fixées. En tant qu'artiste, Segalen a de quoi inspirer les artistes contemporains d'aujourd'hui par sa sensibilité aiguë aux formes et par ses expérimentations «transdisciplinaires». Cependant, Segalen est aussi un penseur. Sa haute conscience de l'union entre l'art et la vie se reflète non seulement dans ses œuvres poétiques, mais aussi dans son *Essai sur l'exotisme*, dans son esthétique du Divers. Au début du XX^e siècle, son œuvre et sa pensée ont été

¹⁸ *Ibid.*, *Équipée*, V, «Les pas sur la route...», dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 270-271.

rendues presque inaudibles par le bruit des canons de la première guerre mondiale. Leur écho s'est néanmoins fait entendre dans la seconde moitié du XX^e siècle, anticipant de grands changements dans le domaine de la philosophie. Une des grandes originalités de cette œuvre est d'avoir su faire coïncider ces deux plans de pensée hétérogènes que sont la philosophie et l'art. Les échanges qui se jouent entre la pensée philosophique et l'art produisent des résonances qui ne se limitent pas à un accord unique, mais dont l'entrelacement fécond permet l'émergence d'une nouvelle vitalité créatrice.

Nietzsche, qui pratique précisément une pensée s'appuyant sur les images et les métaphores, en appelait à cette nouvelle vitalité¹⁹ et à cette « renaissance ». Ce « nouveau-né » reçoit diverses appellations, mais le nom compte peu, l'essentiel résidant dans son caractère à la fois nécessaire et intempestif. C'est précisément ce caractère intempestif qui permet non seulement d'échapper à la fin de l'Histoire, mais de ne pas être contenu ni délimité par une des étapes qui conduisent à la fin de l'Histoire. Au contraire, une temporalité spécifique se trouve libérée, sur laquelle l'Histoire est impuissante à poser ses jalons. En renouvelant le passé et l'avenir, il inocule la vie dans l'Histoire.

C'est en s'inscrivant dans cette pensée poétique que Segalen est devenu le chantre du « Divers » ainsi que de l'« autre²⁰ », proposant déjà le « soi-même comme un autre », ce thème majeur du renouvellement

¹⁹ La vitalité (*Lebenskraft*) est un *leitmotiv* dans l'œuvre de Nietzsche, concept qu'il oppose aux religions condamnant le corps et prônant un idéal ascétique. En ce qui concerne la « renaissance », citons cet extrait du célèbre premier chapitre de *Ainsi parlait Zarathoustra* où, par une parabole, Zarathoustra décrit les trois grandes postures de l'homme face au monde, symbolisées par trois métamorphoses. Le chameau (« Tu dois », formule associée au dragon contre lequel lutte le lion pour sa liberté, mais qui peut s'appliquer au chameau) devient lion (« Je veux ») qui devient à son tour un enfant : « L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, un "oui" sacré. Oui, pour le jeu divin de la création, mes frères, il est besoin d'un "oui" sacré : c'est sa volonté que l'esprit veut à présent, c'est son propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde. » (« Des trois métamorphoses », *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de Henry Albert, Paris, Mercure de France, 1958, p. 24-25).

²⁰ Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « De l'exotisme comme une esthétique du Divers, Paris, 11 décembre 1908 », « Introduction : la notion d'exotisme. Le Divers », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 749 : « Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre ».

de la philosophie française²¹. Cette pensée du Divers brise les cadres de la tradition religieuse occidentale tout en inaugurant une nouvelle forme de «mysticisme», notamment par la figure du «Seigneur innommable du monde²²». Cette ouverture mystique et l'expérience d'une temporalité pure, débarrassée de l'historicité, se mêlent et se retrouvent dans la cité souterraine imaginaire, dans ce face-à-face avec le puits et l'abîme, qui produit une sensation profonde, sombre et mystérieuse d'enfermement que Segalen a peut-être éprouvée à l'origine dans son enfance, et qu'il éprouve à nouveau dans son activité d'archéologue. Mais l'esthétique du Divers – l'angoisse et l'ivresse qu'elle procure – ne saurait s'expliquer seulement par la biographie. Bien que son inachèvement ne nous permette pas de définir toute sa portée, nous sentons qu'elle tire sa force d'une source bien plus profonde et qu'elle se projette bien au-delà des éléments biographiques.

Segalen opère un abandon conscient et délibéré du christianisme comme système de référence. Son esthétique du Divers porte en effet des réflexions sur le Mystérieux et sur le «Seigneur innommable du monde». Ce qui fait penser que s'il rejette la religion catholique, il ne s'agit pas d'une négation complète de la transcendance – son esthétique du Divers s'ouvre vers une nouvelle relation possible entre l'homme et le Divin, ou le Mystérieux, fût-ce sous le nom du «Divers». Voici la condition de la liberté et de la création : non pas déclarer catégoriquement qu'on est athée, mais atteindre un état sans nom antérieur à toute religion ou non-religion. Pénétrer au plus profond du cœur des hommes et y éveiller les émotions les plus intenses n'est pas le seul apanage des religions instituées. Il s'agit d'un sentiment et d'une expérience plus originels que les religions, même si c'est parfois sur ce sentiment et cette expérience que les religions peuvent s'appuyer pour atteindre un stade mystique. Ce mystère se laisse percevoir dans des domaines et par des voies qui ne relèvent donc pas exclusivement de la religion : il sourd dans le monde phénoménal qu'il irrigue, et nous incite en retour à remonter à sa source.

²¹ *Soi-même comme un autre* est le titre d'un ouvrage de Paul Ricœur paru aux éditions du Seuil en 1990. Cet ouvrage se situe dans le sillage des philosophies de l'altérité, de la différence et du multiple, d'abord inaugurées en France par Emmanuel Levinas et poursuivies à partir des années 1960 par Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze et Jacques Derrida, chacun dans des modalités différentes.

²² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, «*Imago mundi*, 21 avril 1917, Shanghai», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 775 : «Seigneur innommable du monde, donne-moi l'Autre! – Le Div... Non, le Divers. Car le Divin n'est qu'un jeu d'homme.»

PUITS ET PAYSAGE

Pourquoi cependant le monde a-t-il parfois un visage aux traits effrayants ? Pourquoi Segalen compose-t-il, pour son poème « Terre Jaune », l'épigraphe chinoise *shàng píng xià luàn* 上平下乱, littéralement « En haut la tranquillité, en bas tous les désordres²³ », associant ainsi à la plaine, qui renvoie au monde, la notion de chaos ? Cette contrée venteuse et sauvage de l'ouest de l'empire recèle des sortes de puits – « Ici, la terre inversée cache au creux des flancs ses crevasses²⁴ ... » – qui font écho aux nombreux puits présents dans *Stèles* : le « puits des yeux » (*mù jǐng* 目井), qui forme l'épigraphe de la stèle « Visage dans les yeux²⁵ », ainsi que l'armature métaphorique du poème, ou bien celui de la « Cité Violette interdite », où celle qui y « entrera » sera, « la nuit où elle comprendra, [...] doucement poussée²⁶ », ou bien l'abîme sur lequel « penché, se recueille²⁷ » l'homme dans le deuxième des « Trois hymnes primitifs », ou encore l'espace « plus creux que les puits²⁸ », où siège l'assemblée des « Juges souterrains ».

Ces puits, images métaphoriques provenant peut-être du fond de la mémoire de Segalen, sont semés ça et là dans l'œuvre poétique de Segalen – empire imaginaire ou empire du soi. L'aqueduc souterrain qui, dans « Nom caché²⁹ » ou dans *René Leys*³⁰, amène l'eau au palais n'est au fond qu'une variation du puits, un puits horizontal. Cette image, presque obsessionnelle, révèle la profondeur du moi en même

²³ Il s'agit, comme l'indique Henry Bouillier, de la traduction de Segalen lui-même : voir *ibid.*, *Stèles*, « Terre Jaune », t. II, p. 100.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, « Visage dans les yeux », t. II, p. 75.

²⁶ *Ibid.*, « Cité Violette interdite », t. II, p. 120.

²⁷ *Ibid.*, « Trois hymnes primitifs », t. II, p. 42.

²⁸ *Ibid.*, « Juges souterrains », t. II, p. 113.

²⁹ Dans la notice d'Henry Bouillier pour « Nom caché », il est indiqué que le poème est initialement dédié à Maurice Roy : « Dédicace officieuse bien due à M. R... , qui, d'un mot dans ses bons jours, m'a révélé, vrai ou faux, le nom caché [du nom de Pékin], seulement écrit dans l'aqueduc qui amène au Palais les eaux de la fontaine de jade. » (*Ibid.*, t. II, p. 124).

³⁰ Un épisode dans *René Leys* renvoie à la même existence des eaux souterraines et au « nom caché » :

« – Les deux caractères “Pei-King” sont inscrits, *quelque part*, dans la ville.

« – Où donc ?

« – Dans la ville “Intérieure”, *sous* la route qui mène du Pékin-t'ang au Péi-t'a... » (Victor Segalen, *René Leys*, édition de Sophie Labatut, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 220-221).

temps que ses tourments. Ce moi, constamment renouvelé, traverse sans cesse des tunnels vertigineux. En même temps, la peinture du monde, déroulée par les pas du voyageur, est aussi sans cesse jetée dans des puits – une sorte de « puits des yeux ». Il semble que le paysage du Divers se projette, immanquablement, dans l'empire du moi. Son inconnu suscite l'effroi, tout en augmentant le désir du voyage – sortons, prenons l'air dans une « équipée » !

C'est précisément ces puits, ces gouffres, qui expliquent le dynamisme du voyage et de la création littéraire chez Segalen. Nous pouvons même emprunter l'image d'un puits mis horizontalement pour désigner la structure spatiale de l'empire du soi chez Segalen. Autrement dit, c'est une structure où la profondeur et l'étendue se développent en se travaillant réciproquement. Segalen n'est nullement un voyageur léger ni un écrivain cherchant le seul imaginaire. S'il préfère au réel médiocre l'imaginaire exaltant, ce qui le fascine véritablement, c'est une relation de création réciproque entre le réel et l'imaginaire. Une telle caractéristique ressortirait davantage si on compare l'œuvre de Segalen à celle de son compagnon de voyage, Gilbert de Voisins. Il n'est pas fréquent qu'un archéologue ou un sinologue soit aussi un poète. Mais qu'un poète se mette sérieusement à étudier ses matériaux de création – dans le cas de Segalen c'est l'archéologie et la sinologie – n'a rien de très particulier. Segalen fait partie de cette famille d'écrivains et d'artistes qui désirent maîtriser le réel par la voie d'une étude approfondie.

Mais à mes yeux Segalen fait bien plus que cela. Il a inventé l'esthétique du Divers – grâce à celle-ci, l'angoisse souterraine recelée dans l'image du puits semble pouvoir se transformer en une jouissance provenant de la diversité du soi :

La Notion choisie, le sentiment du Divers, l'attitude spéciale du sujet pour l'objet ayant englobé toute pensée, l'être pensant [...] se trouve face à face avec lui-même. Voici l'Exotisme Universel, l'Exotisme Essentiel. Mais ici encore, de par la Loi du Bovarysme essentiel, il n'ignore point qu'en se concevant, il ne peut que se concevoir *autre* qu'il n'est. *Et il se réjouit dans sa diversité*³¹.

³¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « Annexe », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 781.

De l'angoisse à la jouissance, le « puits » établit le chemin. Car le secret du « puits » se trouve en ceci : autant le moi provient de sa profondeur insondable, autant les « puits » proviennent du monde et du « paysage ». Leur surface est ondulée par le vent, effleurée par des feuilles ; leur fond se connecte avec les pluies du monde, et communie ainsi avec le « grand fleuve Diversité³² » dont les puits forment précisément les « remous pleins d'ivresses³³ ».

Ainsi, mes « puits » (*jing* 井) se trouvent au sein de mes « paysages » (*jing* 景). Les images dans les puits reflètent tout à la fois le moi et son monde environnant. Entre le « moi », les « puits » et les « paysages », c'est le voyage. C'est lui qui donne constamment naissance à des remous où se mêlent les paysages intérieurs et extérieurs. Se forment alors, non pas des cercles clos du temps hégélien, mais des courbes et des plis. Cette transformation de l'angoisse en jouissance, même si elle ne s'opère qu'à certains moments, est une véritable affirmation de la vie. Le Divers, secret de la vie, en se dévoilant, ne nuit point au mystérieux ; bien au contraire, il est la garantie même du mystérieux, inépuisable et source de joie. Ce qui me touche particulièrement, c'est tout le naturel avec lequel apparaît ce mystérieux baigné dans la joie. Tout comme la « contemplation », telle que Gilles Deleuze la définit s'agissant de la philosophie de Plotin : « Plotin pouvait définir toutes les choses comme des contemplations, non seulement les hommes et les animaux, mais les plantes, la terre et les rochers³⁴. » C'est à un empirisme plus élevé, esthétique et sensuel, qu'il convient donc d'accéder : « Ce ne sont pas les Idées que nous contemplons par concept, mais les éléments de la matière, par sensation [...], [sensation qui] remplit le plan de composition, et se remplit de soi-même en se remplissant de ce qu'elle contemple : elle est “*enjoyement*” », et « *self-enjoyment*³⁵ ».

Xi Huang, doctorant en philosophie,
Université Fudan (Shanghai)

Traduction de Nicolas Theffo-Rémy et Song Ningsi

³² *Ibid.*, *Stèles*, « Conseils au bon voyageur », t. II, p. 96.

³³ *Ibid.*

³⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 200.

³⁵ *Ibid.*

LE DÉPART ET LE RETOUR :
LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE
DANS L'ÉCRITURE EXOTIQUE DE SEGALEN

Dans le résumé qu'il propose des différents visages de l'exotisme dans la littérature française du début xx^e siècle, William Leonard Schwartz montre qu'entre 1900 et 1915, certains écrivains renouvellent leur approche de ce thème, en mêlant dans leurs écrits recherche littéraire de Théophile et Judith Gautier, études sur l'art d'Edmond de Goncourt et récits de voyage de Pierre Loti¹. Victor Segalen est sans nul doute le plus original d'entre eux. C'est en effet en Chine qu'il trouve les thématiques et la forme répondant à ses attentes poétiques, ce qui l'amène à composer toute une série de textes chinois de facture variée et riches de nombreux niveaux de lecture. Il reste aujourd'hui le seul à s'être intéressé d'aussi près au potentiel créatif chinois.

Pour autant, le lecteur chinois peine à comprendre Segalen. Alors que ce dernier a voyagé dans presque toute la Chine, sa plume ne fait aucune mention ni des troubles politiques qui y éclatent au début du xx^e siècle, ni du moindre événement historique. Il ne donne à voir ni la lutte désespérée des populations, toutes classes confondues, aux prises avec l'avancée de la semi-colonisation et de la modernisation, ni même aucun personnage chinois faisant preuve d'un minimum de caractère. C'est que, la Chine qui l'intéresse avant tout est une Chine culturelle et spirituelle, au-delà d'un ensemble hétéroclite de phénomènes historiques. C'est par ailleurs à partir de ce parti pris qu'il laisse parfois transparaître le dépit que la Chine moderne lui inspire. Cela lui vaut tout naturellement d'être assimilé à ces occidentaux « haïssables » qui, « afin de rehausser la saveur du voyage souhaite voir dans

¹ Voir William Leonard Schwartz, *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature: 1800-1925*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927, p. 185.

chaque pays des habitants différents²» et qui, pour la même raison, s'oppose à la modernisation de l'Asie. Aujourd'hui, à l'heure où l'on se penche sur la reconstruction de l'identité culturelle chinoise, sur la valeur de la culture traditionnelle par rapport à la modernité ou par rapport à l'individu, la portée de l'œuvre de Segalen se révèle peu à peu à sa juste mesure. En posant sur la Chine un regard nouveau, la conception qu'il avait de lui-même a évolué en retour : il a en effet mis en relation la Chine extérieure et son intériorité, et s'est attelé à reconstruire son intimité à partir du choc éprouvé avec la Chine, à se dire soi-même en disant la Chine, et ainsi à opérer le transfert de «l'Empire de Chine» à «l'Empire du soi-même³». De ce transfert, nous pouvons extraire deux grands thèmes qui s'interpénètrent : soi-même par rapport à l'autre, ainsi que réel et imaginaire. Nous souhaitons partir des notions du réel et de l'imaginaire pour découvrir comment la Chine s'est immiscée dans l'horizon créatif de Segalen, afin de comprendre en quoi sa façon d'imaginer la Chine est si originale, et nous poser la question de savoir si cette Chine qu'il a imaginée possède une valeur particulière. Cela devrait nous aider à mieux appréhender la Chine que l'on trouve sous sa plume.

Déjà dans *Équipée*, le réel consiste pour Segalen en un monde éprouvé, en une participation sensorielle et concrète à la matière, tandis que l'imaginaire renvoie à un monde d'esprit où se forme un univers déformé par rapport au réel, grâce à l'imagination. Ce sont ces deux formes de perception renvoyant chacune à un champ de valeurs différent qui, ensemble, constituent notre conception du monde. Chercher à étouffer l'une des deux ou à remplacer l'une par l'autre amène inmanquablement à l'épuisement du pouvoir de création artistique. Rimbaud en est sans doute le meilleur exemple. Dans son livre *Le Double Rimbaud*, Segalen mentionne en effet un Rimbaud à la créativité extraordinaire. La mer qu'il met en scène dans «Le Bateau ivre», alors même qu'il ne l'a jamais vue, est d'une beauté éclipsant

² 鲁迅, «灯下漫笔» [1925], «鲁迅全集» 第3卷, 北京, 人民文学出版社, 2014年. / Lu Xun, «Dengxia manbi» [1925], *Lu Xun Quan Ji*, III, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2014 / Lu Xun, «Au fil du pinceau sous la lumière de lampe» [1925], *Œuvres complètes de Lu Xun*, t. III, Beijing, Éditions de littérature du peuple, 2014, p. 250.

³ Voir Victor Segalen, Lettre à Henry Manceron, 23 septembre 1911, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. I, p. 1246 : «Le transfert de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-même est constant.»

la véritable mer, qui devient terne en comparaison. Mais cette imagination finit par se tarir. L'autre Rimbaud est en effet pris au piège d'une vie si réelle qu'il ne peut s'en défaire ; pendant tout le temps que dureront ses longs voyages, il n'écrira pas un seul poème. Du point de vue de Segalen, si l'œuvre de Rimbaud est si poignante, c'est parce que réel et imaginaire y sont deux continents foncièrement différents qu'il a complètement dissociés ; et c'est parce qu'il n'en a retenu qu'un qu'il a étouffé progressivement son gigantesque potentiel créatif. Le double Rimbaud, c'est donc ce Rimbaud écartelé entre réel et imaginaire⁴.

Ces réflexions s'inscrivent dans le sillage des questions que Segalen se pose sur les courants littéraires français de la fin du XIX^e siècle. Il rejette en effet tout d'abord le naturalisme, qui porte à son paroxysme la représentation du réel. En se plongeant dans une documentation très abondante et en observant la réalité avec beaucoup de soin, les écrivains naturalistes tentent non seulement de brosser un portrait aussi précis que possible de cette réalité, mais aussi d'expliquer la société et les êtres qui la composent par des lois naturelles, notamment par des lois biologiques. L'écrivain se transforme ainsi en observateur quasi scientifique de la société. La conception naturaliste étouffe donc insensiblement l'imagination, la créativité et l'originalité d'un écrivain. Plutôt que de souscrire à une littérature faisant la description fidèle de la réalité, Segalen propose de recourir à l'imaginaire et insiste sur l'indépendance d'une œuvre d'art. Dans son premier essai, *Les Synesthésies et l'École symboliste*, publié en 1902, il explique déjà qu'une synesthésie n'est jamais objective, ni objectivable, car elle provient des profondeurs d'un esprit talentueux. Le poète exploite autant qu'il peut les synesthésies de manière à ne pas s'arrêter à la surface des choses, mais à en dévoiler la nature propre.

En fait, toute l'œuvre de Segalen est caractérisée par la révélation de cette « nature propre » des choses. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'auteur ne procède jamais à une description objective de la Chine, tant, sa vie durant, il s'attache à mettre au jour non pas une Chine « réelle », mais une Chine « véritable », dont la vérité est porteuse d'une autre vérité – celle du sujet – puisque pleinement intériorisée. La Chine n'est dès lors plus seulement un espace géographique rempli de

⁴ Voir Victor Segalen, *Le Double Rimbaud*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. I, p. 481-511.

mystères, elle devient la métaphore de son « espace intérieur ». Il l'a lui-même exprimé en ces termes : « il s'agit non point de dire ce que je pense des Chinois, – (je n'en pense à vrai dire rien du tout) – mais ce que j'imagine d'eux-mêmes ; et non point sous le simili falot d'un livre "documentaire" mais sous la forme vive et réelle au-delà de toute réalité de l'œuvre d'art⁵. ». C'est pourquoi, en définitive, il porte sur le grand territoire chinois un regard lucide qui doit lui permettre de trouver les formes et les thèmes créatifs propres à cette vénérable civilisation, et refuse une conception du monde cloisonnée en culture orientale d'un côté et occidentale de l'autre.

Il rejette également le symbolisme, qui recourt à l'« imaginaire » pour combattre les « descriptions réalistes » et à la réalité imaginaire pour battre en brèche le prétendu « réel objectif ». En français, le mot *esthétique* vient du grec *aisthetikos*, qui signifie, au sens large, « qui perçoit par les sens ». Les premières expériences esthétiques sont ainsi intrinsèquement liées à la perception du monde environnant. Pour autant, à partir du XVIII^e siècle, l'esthétique se voit cantonnée au domaine de l'art. En découle un courant esthétique, qui atteindra son apogée à la fin du XIX^e siècle, défendant l'idée selon laquelle les connaissances intuitives d'un artiste peuvent se substituer à ses connaissances sensorielles. Ainsi, d'après le symbolisme, l'élan d'imagination intérieur doit remplacer les expériences sensorielles du monde extérieur : le poète recourt à son extraordinaire puissance de perception pour faire apparaître dans les œuvres qu'il tire de son imagination la part la plus profonde des choses, celle qu'on ne peut voir mais qui est la plus belle, « l'absente de tout bouquet » de Mallarmé. Pour les symbolistes, un artiste peut sans peine se couper du monde extérieur.

Dans *Gustave Moreau, Maître imagier de l'Orphisme*, Segalen écrit que la peinture de Moreau reflète une « stérilisation de l'Idée-Pure⁶ », et de soutenir : « il a cru tenir en son œuvre tout ce qui est et doit venir – le passé legs, le présent déplorable, l'avenir doré – celui-là qui ne viendra jamais sans doute⁷. » Il apparaît clairement qu'aux

⁵ *Ibid.*, *Briques et tuiles*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 942.

⁶ Victor Segalen, *Gustave Moreau, maître imagier de l'orphisme*, dans *Premiers Écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, sculpture)*, édition critique de Colette Camelin et Carla van den Bergh, Paris, Honoré Champion, Textes de littérature moderne et contemporaine, 2011, p. 361.

⁷ *Ibid.*, p. 365.

yeux de Segalen, la valeur artistique d'une œuvre pour laquelle on a abandonné sa perception du monde et recouru aux élucubrations de son imagination afin de créer et d'assembler des signes prétendument «symboliques» est médiocre.

De son point de vue, le réel et l'imaginaire ne peuvent donc ni s'annuler, ni se remplacer l'un l'autre. C'est le choc répété du réel et de l'imaginaire qui donne au sujet artiste l'accès à la vraie puissance de création artistique. C'est précisément parce que Gauguin, que Segalen admire tant, a fui Paris pour Tahiti, et qu'il a fait l'expérience des couleurs et du mode de vie des habitants de cette terre exotique, qu'il a pu mettre au point des formes aussi splendides, des motifs aussi vivants et un style aussi particulier. Les Maoris peints par Gauguin respectent le plan imaginaire; ils ne sont pas des reproductions réalistes mais des Maoris déformés par le regard du peintre, et c'est cette image déformée qui est en mesure de révéler l'essence des Maoris: «il fallut l'abord de Gauguin dans ces îles pour cerner [...] les traits mystérieux, – ou mieux, les traits du mystère de cette race, et laisser, sous l'enveloppe vivante et changeante, sourdre le visage essentiel. Parfois, c'est au prix d'une volontaire et rusée déformation des attitudes, un magistral gauchissement dont l'effet est d'atteindre au geste plus véridique que le vrai geste qui fut fait⁸.»

On peut donc dire qu'en faisant naître ses expériences artistiques de la rencontre entre réel et imaginaire, Gauguin réalise le rêve cher à Segalen. La différence entre les deux hommes tient donc seulement à ce que l'un a choisi Tahiti et l'autre la Chine. La Chine, pour Segalen, est à la fois le pays du réel et l'objet de l'imaginaire. Il n'y cherche ni la réponse à des énigmes de sinologues, ni un exotisme superficiel, mais bien une «Chine» déformée par le regard de l'intime. Cette Chine serait dès lors la projection de son «moi», en même temps qu'une Chine portant des traces de la réalité; c'est donc une Chine équivoque.

C'est parce qu'il est attaché depuis toujours à l'esthétique du Divers que Segalen jette son dévolu sur la Chine. Le sous-titre de son *Essai sur l'exotisme* est en effet: «une esthétique du Divers». En français, le mot *divers* renvoie à la fois à l'idée de différence et de diversité. En substantifiant l'adjectif et en le gratifiant d'une majuscule, Segalen cherche indubitablement à lui donner un tour plus

⁸ *Ibid.*, *Hommage à Gauguin*, p. 96-97.

abstrait et à le tirer du côté de la philosophie⁹. De son point de vue, la beauté de la diversité réside dans l'expérience de la « différence ». Or, la Chine, riche d'un vaste territoire, d'une histoire ancienne, d'une culture étendue, de réalités multiples, est éminemment différente des contrées occidentales : elle concentre en elle le « multiple » le plus riche et le « Divers » le plus vivant.

C'est d'ailleurs ce qu'explique Segalen dans *Équipée* : « Or, le seul pays étalé sous le ciel, et qui satisfasse à la fois ces propositions paradoxales, balancées, harmonieuses dans leurs extrêmes, est indiscutablement : la Chine¹⁰. » Aussi s'immerge-t-il en son sein, appréhendant chacune de ses multiples possibilités et cherchant dans le choc résultant de leur rencontre ce qui caractérise son moi intérieur. *Équipée* est la meilleure explication de ce voyage au cœur de la poésie (et de la création poétique). Segalen tire sa matière du périple qu'il accomplit à travers la Chine en 1914, et opte pour le sous-titre suivant : « Voyage au Pays du Réel ». Pourtant, nous n'y trouvons pas la mention de sites touristiques, ni d'anecdotes ou de légendes propres à telle ou telle région, pourtant de rigueur dans les récits de voyage. Nous n'y trouvons pas davantage de tableau précis et vivant des villes traversées, et avons presque du mal à retracer l'itinéraire de l'écrivain. Au début de son œuvre, lui-même qualifie du reste les récits de voyage traditionnels de « suspects ou illusoire¹¹ ». Fleuves, routes, montagnes, villes et gens se transforment en symboles, perdant ainsi leur valeur de référent.

Cet arrière-plan qui oscille entre réel et imaginaire fait d'autant plus ressortir le *je*, qui d'une part réexamine sans cesse les défis auxquels il doit faire face aussi bien en matière de programme et de prévision de ce voyage au cœur de l'intime, que d'imaginaire poétique, et d'autre part prend note, au plus profond de lui, du bouleversement qu'inscrit le monde qui l'entoure. Peu de temps après le début de son voyage, Segalen est enfin « à pied-d'œuvre¹² », et

⁹ Voir la préface de Huang Bei à sa traduction en chinois de *l'Essai sur l'exotisme* : 谢阁兰, «画&异域情调论» (黄蓓译), 上海, 上海书店出版社, 2010. / Xie Gelan, «Hua & yiyu qingdiao lun» (Huang Bei yi), Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010. / Victor Segalen, *Peintures et Essai sur l'exotisme*, traduction de Bei Huang, Shanghai Bookstore Publishing House, 2010, p. 218.

¹⁰ Victor Segalen, *Équipée*, II, «Ce n'est point au hasard...», dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 267.

¹¹ *Ibid.*, I, «J'ai toujours tenu pour suspects...», p. 265.

¹² *Ibid.*, VII, «Me voici enfin à pied-d'œuvre...», p. 272.

commence à gravir le sommet rêvé. Alors qu'il est encore au pied du mont, l'écrivain décrit l'expérience de cette ascension en termes poétiques. Au fur et à mesure qu'il avance, son imagination peine à tenir la cadence, il démarre alors un récit réaliste et ajuste son récit imaginé. *Équipée* est traversé de conflits de ce type, qui renvoient à la pensée et aux aspirations parcourant l'œuvre de Segalen : « L'Imaginaire déchoit-il ou se renforce quand on le confronte au Réel¹³ ? » Soulignons que, dans le vocabulaire d'*Équipée*, le « réel » désigne souvent le monde réel. Le début du livre fixe donc la direction d'un long périple : ce moi habitant une « chambre aux porcelaines » se contente initialement de ce palais imaginaire. À mesure que des réflexions de toute sorte – « scrupules » et « doutes » – « se glisse[nt]¹⁴ » à l'intérieur de cet espace clos, le moi essaie pourtant de sortir de cette chambre et d'affronter le réel. Dans *Équipée*, le but n'est donc pas de coucher sur le papier le monde extérieur, ni de donner au lecteur une abondance d'informations concrètes, mais bien plutôt de chercher « si le Réel a[vait] aussi sa valeur verbale et son goût¹⁵ ? » Le voyage de Segalen devient ainsi une aventure spirituelle d'une richesse et d'une splendeur incroyables, en ce qu'il explore, entre autres, les rapports entre intériorité et extériorité, mots et choses, esprit et corps. Le livre regorge de ce mélange entre raisonnements logiques et illusions, de ce double éclairage réel-imaginaire, de ce style littéraire mêlant réel et fiction, vrai et faux, si particulier à l'œuvre de Segalen.

Ce style apparaît déjà dans *René Leys*. L'arrière-plan historique en est l'année 1911 et l'anéantissement de la Chine impériale ; la narration, elle, s'élabore sur le mode d'un journal intime. Le récit s'ingénie à décrire la fascination frôlant l'obsession du *je* – le personnage-narrateur qui se nomme également Segalen, auteur des lignes du journal – pour l'empereur et la Cité Interdite. Ce personnage a ainsi consacré beaucoup d'efforts à recenser toutes les apparitions publiques de l'empereur, à rechercher tous les moyens susceptibles d'obtenir ne serait-ce que des bribes d'informations en provenance de la Cour, à essayer de pénétrer au cœur de ce mystérieux palais et à se familiariser avec le fonctionnement général de la Cité Interdite. Découragé par une entreprise qui ne s'est jusque là soldée que par des échecs, il trouve en

¹³ *Ibid.*, II, « Ce n'est point au hasard... », p. 267.

¹⁴ *Ibid.*, III, « Car j'habite une chambre aux porcelaines... », p. 268.

¹⁵ *Ibid.*

René Leys, son professeur de chinois, le moyen complètement inattendu de s'introduire au palais. Leys prétend, en plus d'avoir été l'ami du défunt empereur Guangxu, être celui du Régent, le chef de la Police Secrète et l'amant secret de l'impératrice Longyu, et ainsi disposer du droit d'entrer et de sortir du palais à sa guise. Au moment où le lecteur commence à se dire qu'il s'agit d'une énième fiction absurde sur la Cité Interdite, le récit se tourne vers les innombrables interrogations et doutes qui assaillent le narrateur.

Le réel et l'imaginaire prennent ici la forme de deux lignes narratives distinctes, la première reproduisant les informations recueillies par le narrateur à l'extérieur de la Cité Interdite, et la seconde reprenant le récit que fait Leys des secrets circulant à l'intérieur du palais (ce dernier fil narratif représente la soif de nouveauté que l'imaginaire occidental entretient vis-à-vis de la Cité Interdite). Au moment où les deux lignes se rejoignent, les perceptions du narrateur entrent en conflit les unes avec les autres, ce qui porte un coup fatal à la construction qu'il s'est faite de la Cité Interdite. Il croit alors devoir déterminer si «oui ou non» le récit de René Leys correspond à la réalité. Mais dans la dernière scène du roman, le narrateur refuse de choisir, il refuse «d'avoir à répondre, et de prononcer [lui]-même à son tour à son doute, et de prononcer enfin : *oui* ou *non*¹⁶». Il choisit de suspendre son choix entre le réel et l'imaginaire.

Du point de vue de Segalen, la lutte éternelle qui oppose réel et imaginaire est à la source de la création et de l'aventure au pays de l'intime. Elle est à l'image du dessin évoqué à la fin d'*Équipée*, qui reproduit le combat entre un tigre et un dragon : «Deux bêtes opposées, museau à museau, mais se disputant une pièce de monnaie d'un règne illisible. La bête de gauche est un dragon frémissant [...] : c'est l'Imaginaire dans son style discret. – La bête de droite est un long tigre souple et cambré, musclé et tendu, bien membré dans sa sexualité puissante : le Réel, toujours sûr de lui. [...] L'objet que ces deux bêtes se disputent, – l'être en un mot – reste fièrement inconnu¹⁷.» C'est dans cette lutte que résident le sens et la valeur de la Chine pour Segalen. Tel un voyageur qui se lance dans une équipée, il foule de ses pieds la terre

¹⁶ Victor Segalen, *René Leys*, édition critique de Sophie Labatut, Gallimard, Folio, 2000, p. 280.

¹⁷ Victor Segalen, *Équipée*, XXVIII, «Pour conclure...», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 319-320.

chinoise auquel il confronte son propre imaginaire, transformant en mots les marques résultant de cette rencontre et se créant son propre univers. Chaque voyage est l'occasion d'un nouvel affrontement entre réel et imaginaire, et la « chambre aux porcelaines » dans laquelle il vit à Pékin attend à chaque fois son retour, qui doit lui permettre de « décanter » son monde spirituel et de faire jaillir sa créativité.

C'est pourquoi, dans les textes de Segalen, le mode de narration est aussi novateur et le choc intellectuel aussi grand. En effet, s'il s'écarte des grandes routes passantes et s'obstine à suivre de petits chemins isolés, c'est pour se plonger dans l'immense et diverse culture chinoise antique. Les éléments qu'il puise ainsi sont les témoins et les porte-parole éternels d'une histoire qui n'est plus. La réalité tangible de chacun d'eux peut abriter un mystère de l'histoire dont le cœur reste inaccessible : elle contient une infinité de possibles, elle ouvre également un immense espace pour l'imagination de chacun. *Stèles* et *Peintures* sont précisément le produit de ce développement illimité de l'imagination.

Dans les soixante-quatre poèmes de *Stèles*, le titre français est mis en regard avec un court poème chinois. Le corps du texte, lui, inclut beaucoup de références à la mythologie ainsi qu'aux légendes, faits historiques, personnages, cérémonies et coutumes dont il est fait mention dans des classiques littéraires ou historiques chinois. Pour autant, ce recueil n'est pas le lieu ni d'une surenchère dans le mystère, ni d'un étalage d'érudition sinologique de la part de l'auteur. Segalen extrait simplement de leur contexte originel certaines citations chinoises, et les double d'un imaginaire poétique ; il en fait donc un usage détourné, les complète, en donne une nouvelle compréhension, bref les charge d'une nouvelle signification. Ce faisant, il fait émerger de cette rencontre entre citations classiques et poésie une nouvelle expérience de lecture. Ainsi, en se référant à la naissance de Hou Ji, il se moque des miracles religieux dans « Éloge d'une vierge occidentale¹⁸ ». Dans « Les Trois Hymnes primitifs », « L'Abîme » devient cette zone d'ombre de la conscience à laquelle on ne peut toucher¹⁹. Les références et les citations donnent lieu à des reconstructions de la part du poète, ce qui provoque chez un lecteur familier de ces allusions chinoises un choc véritable.

¹⁸ Voir *ibid.*, *Stèles*, « Éloge d'une vierge occidentale », t. II, p. 46.

¹⁹ Voir *ibid.*, « Les Trois Hymnes primitifs », t. II, p. 42.

Dans ce recueil, Segalen s'inspire de l'imaginaire qu'il a développé autour des stèles chinoises. Leur fonction première est en effet de consigner des événements par écrit, de narrer les exploits des hommes de jadis, de garder une trace de vies passées ou de volontés individuelles. Pour lui, ce que racontent les textes est moins important que l'espace de signes qu'ils offrent, espace où le poète voyage librement. Ses « stèles » s'inscrivent sur un fond blanc encadré de noir, à l'instar des stèles chinoises, et occupent chacune une page pleine, ce qui oblige le lecteur à lire le recueil comme il lirait des stèles, en s'arrêtant à chaque pierre. Les stèles chinoises étant également le lieu où se déploie l'art de la calligraphie, il est possible d'en négliger le contenu pour ne se concentrer que sur leur forme scripturale. Les caractères chinois figurant dans *Stèles* ont cet effet sur un lecteur français qui ne connaît pas, la plupart du temps, la signification des idéogrammes. L'écriture et la structure du chinois donnent au lecteur français un espace au-delà de toute signification, où il peut laisser libre cours à son imagination.

La structure du recueil est extrêmement sophistiquée : six parties correspondent aux six orientations existant pour les stèles (face au midi, face au nord, orientées, occidentées, stèles du bord du chemin et stèles du milieu). Chacune de ces orientations revêt une signification différente : les stèles orientées évoquent l'amour, celles face au nord l'amitié, celles face au sud les édits impériaux, les stèles occidentées la guerre et la mort, tandis que celles du milieu symbolisent l'âme et la volonté, cette « Cité Interdite » de notre monde mental. C'est par les stèles du bord du chemin que ces cinq directions sont reliées entre elles et s'harmonisent. Cette représentation prend sa source dans les notions chinoises du *yin* et du *yang* et des cinq éléments. La représentation dans l'espace conçue par la philosophie chinoise se transforme dans *Stèles* en un espace intérieur sans repère fixe, à la fois commencement et fin, à la fois en formation et achevé. Au milieu de ce cercle en mouvement, l'Empire de Chine ne cesse de se transformer en « empire du soi-même », tandis que le moi, dans son univers mental caractérisé par la diversité, s'interroge sans cesse sur la poésie du monde et sur l'existence de soi.

Dans *Peintures*, en dépit de ce que l'on pourrait attendre d'après le titre de l'ouvrage, Segalen décrit des peintures qui n'existent pas : il ne prend pas pour modèle des œuvres réelles. Il écrit ce livre en se basant sur sa compréhension de ce qu'est la nature de la peinture

chinoise. Il s'agit à ses yeux d'une peinture imaginée, tout à fait distincte de la réalité. Il interroge alors le rapport qu'elle entretient avec l'écriture et la littérature chinoises, rompt la relation privilégiée entre peinture et écriture et cherche, en remontant dans le temps, à revenir à une peinture chinoise « pure », qui serait exempte de toute influence étrangère et qui exprimerait à la perfection l'esprit chinois. Il trouve alors le point de départ de sa création : créer une peinture qui, si elle n'existe pas dans les faits, pourrait exister. De ce point de vue, *Peintures* représente l'imaginaire que Segalen élabore à partir de la notion de « peinture chinoise ». Ce parti pris est tellement important à ses yeux qu'il dédaigne tous les moyens permettant de tromper le lecteur en lui faisant croire que les peintures qu'il décrit dans son livre existent vraiment, ainsi que toutes les descriptions précisant l'origine d'une peinture ou son existence supposée. Il creuse intentionnellement le fossé entre les peintures qu'il invente et celles qui existent « réellement », afin de créer une atmosphère « imaginaire ».

Il est intéressant de voir que dans des textes de présentation de *Peintures*, Segalen lance le terme du « degré de véracité », et prétend que son livre est « vrai » : « aucun doute : la plupart des scènes sont aussi vraies qu'un lecteur a le droit d'exiger d'un livre traitant du passé d'un grand pays : la plupart de ces scènes ont été effectivement vécues : les autres auraient dû l'être²⁰. » Ce qui signifie que, s'il rejette la *mimésis* de la littérature, l'imaginaire qu'il déploie dans ce livre n'est pas non plus le seul fait d'un délire personnel, mais prend sa source dans le savoir sinologique qui est le sien. De ce point de vue, *Peintures* surpasse de loin ces œuvres qui, sous couvert de parler de « la Chine », ne font que reproduire des stéréotypes exotiques. La créativité littéraire de Segalen en paraît d'autant plus remarquable : il est passé maître dans l'art d'aller au-delà d'une approche simplement *positive* des connaissances ; par un processus d'intériorisation, il transforme son savoir relatif à l'histoire et la culture chinoises pour élaborer, dans le champ littéraire, un univers imaginaire singulier.

Trois sources d'inspiration président à la création de *Peintures*²¹. La première repose sur la connaissance livresque que Segalen a de la

²⁰ Victor Segalen, « Prière d'insérer » [pour *Peintures*], *Cahier de l'Herne*, Victor Segalen, n° 71, sous la direction de Marie Dollé et Christian Doumet, 1998, p. 64.

²¹ Pour une étude plus détaillée des sources chinoises des « peintures » de Segalen, voir Muriel Détrie, *Étude de Peintures de Victor Segalen*, thèse de Doctorat, université Paris IV, 1986.

peinture chinoise, ainsi que sur l'observation de ses formes, de ses matériaux, de ses sujets. Ce premier aspect apparaît surtout dans la forme que revêt le livre, qui doit le plus possible donner à voir une peinture chinoise. Une dédicace ouvre le recueil, à laquelle fait suite une introduction où un bonimenteur «fait voir». À la fin du recueil, du moins avant la conclusion formulée par le bonimenteur, apparaissent un lieu et une date : «À Peiking, durant la 3^e année de la période Siuan-T'ong», le tout estampillé d'un sceau dont les quatre caractères – 清朝大公 (formule forgée par Segalen) – sont également traduits : «Grandeur officielle de Ts'ing²²». Le livre tout entier peut ainsi être vu comme une longue peinture horizontale reproduisant toutes les caractéristiques de la peinture chinoise. Quelques mots d'introduction précèdent la peinture en tant que telle, puis viennent la dédicace et la date. De plus, la forme en rouleau des peintures chinoises apparaît au sein du recueil, avec, d'une part, les peintures horizontales que sont «Fête à la cour d'un prince Ming²³» et «Cortèges et trophée des tributs des Royaumes²⁴» et, d'autre part, les peintures verticales figurées par «Ronde des Immortels²⁵». L'auteur va jusqu'à reproduire la forme en éventail de certaines peintures chinoises, comme dans «Éventail volant». Enfin, l'imaginaire déployé dans *Peintures* emprunte souvent des éléments précis à la peinture chinoise, qui sont toutefois assemblés et collés d'une manière très originale, ce qui leur donne de nouvelles significations.

La deuxième source d'inspiration provient des missions archéologiques menées en Chine par Segalen. Ainsi, «Chevauchée funèbre de Han oriental²⁶» est le produit d'une expédition de deux mois dans l'Ouest de la Chine. Enfin, figurent comme troisième source d'inspiration des textes chinois. À l'origine de la plupart des textes qui composent le chapitre «Peintures dynastiques» se trouvent des

²² Victor Segalen, *Peintures*, III, «Peintures dynastiques», «C'est tout. N'attendez pas...» [Dynastie des Qing], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 253. Voir aussi Victor Segalen, *Peintures*, Paris, Les Mille et une nuits, édition de Muriel Détrie, p. 127-128, où le manuscrit est plus scrupuleusement respecté que dans l'édition des *Œuvres complètes*.

²³ Voir Victor Segalen, *Peintures*, I, «Peintures magiques», «Fête à la cour d'un prince Ming», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 171-172.

²⁴ Voir *ibid.*, *Peintures*, II, «Cortèges et trophée des tributs des Royaumes», p. 190-212.

²⁵ Voir *ibid.*, I, «Peintures magiques», «Ronde des Immortelles», p. 158-160.

²⁶ Voir *ibid.*, III, «Peintures dynastiques», p. 228-229.

passages des *Textes Historiques*²⁷ traduits par Léon Wieger, que Segalen réécrit à sa manière. Certaines des « Peintures magiques » s'inspirent par ailleurs de *Folk-lore chinois moderne*²⁸, une autre œuvre de Léon Wieger rassemblant des récits surnaturels, qui remontent, pour certains, à la dynastie des Tang.

Segalen exploite toutes ces ressources pour mettre sur pied un nouvel univers pictural. Il ne s'en dégage pas, comme dans les peintures chinoises, une atmosphère confucéenne, bouddhiste ou taoïste, mais une certaine philosophie nietzschéenne propre à Segalen. De Nietzsche, Segalen a surtout retenu l'affirmation de la valeur de la vie et la quête de la joie. De son point de vue, c'est l'affrontement entre nos désirs les plus primitifs et nos actes les plus extrêmes ou excentriques qui est à même de générer cette joie. C'est la raison pour laquelle ses « Peintures dynastiques », s'inscrivant à rebours de l'esthétique confucéenne, accordent aux derniers empereurs de chaque fin dynastique le rôle principal²⁹. Chacun incarne un talent différent (qui la quête du bonheur et de l'assouvissement de ses désirs, qui celle de l'ascétisme et du non-agir, qui celle de l'oubli et du dénigrement de soi, etc.), jusqu'à la démesure. « Peintures dynastiques » inciterait ainsi presque au mal. Dans « Trône chancelant de la maison de Hsia³⁰ », l'auteur mêle scènes d'amour et de torture, ce qui nous fait entrapercevoir l'ombre de Nietzsche, pour qui « l'art nous rappelle aux états du *vigor* animal : il est, d'une part, un excédent et une effusion de corporéité épanouie dans le monde des images et des désirs ; d'autre part, une excitation de la fonction animale et des désirs de la vie intensifiée ; – une exaltation du sentiment de vivre, un stimulant de celui-ci³¹. » Il voit dans « le désir sexuel, les premiers signes d'ivresse et la violence », les joies les plus anciennes, ce qui signifie que les joies les plus primitives, les plus instinctives, ne sont pas

²⁷ Voir Léon Wieger, *Textes historiques*, Hien-Hien, Imprimerie de la Mission catholique de Hien-Hien, 3 vol., 1903-1905.

²⁸ Voir Léon Wieger, *Folk-lore chinois moderne*, Hien-Hien, Imprimerie de la Mission catholique de Hien-Hien, 1909.

²⁹ Pour une analyse plus détaillée sur la thématique des empereurs dans le « Peintures dynastiques », voir Bei Huang, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 238-244.

³⁰ Voir Victor Segalen, *Peintures*, III, « Peintures dynastiques », « Trône chancelant de la maison de Hsia », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 213-216.

³¹ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, 1976, t. XIII, automne 1887-mars 1888, p. 62.

douces mais cruelles. De ce fait, le point de vue de Segalen est purement esthétique ; il ne porte aucun jugement moral sur Hsia Kie (Jie des Xia). Bien au contraire, il dépeint celui que l'histoire chinoise décrit comme un tyran sanguinaire en parangon de cette vitalité primitive.

Dans les « Peintures dynastiques », Segalen met en scène différents types de nihilisme. Ainsi, dans « Extase funeste de Tsin³² », le contraste entre la « parfaite immobilité » de Koung-ti (Gongdi des Jin) et le désordre de l'armée ennemie est-il particulièrement saisissant. Alors qu'il se trouve face à une crise, l'empereur reste à réfléchir, immobile, son pinceau suspendu dans les airs. La critique du bouddhisme est ici évidente. Pour Segalen, à force de nier la valeur de la vie, qui n'est rien face à cet absolu, le bouddhisme ne peut aboutir qu'à un vide spirituel et à un sentiment d'impuissance. Cette vision est très proche de la critique de Nietzsche à l'égard du nihilisme religieux.

« Maîtrise logique de Song³³ » est une peinture assez similaire à celle de l'« Extase funeste de Tsin ». L'auteur dirige cette fois sa moquerie en direction des « nihilistes métaphysiques ». L'empereur Li-tsoung (Lizong des Song du Nord), à demi-étendu sur son lit de repos, enseigne le dogme des néo-confucéens au Prince Héritier, le couvrant d'un flot de paroles alors même que d'innombrables ennemis assaillent les douves de la capitale. Ce fort contraste nous donne à voir la critique formulée par Segalen à l'égard d'une « raison absolue ». C'est pourquoi, dans *l'Essai sur l'exotisme*, il insiste tout particulièrement sur l'idée qu'il existe des « Choses Premières, au-dessous desquelles il n'y a Rien³⁴ ». Il condamne en cela la métaphysique qui, en niant l'existence de notre monde, anéantit la passion et la joie humaines.

Les « Peintures dynastiques » décrivent une généalogie qui n'en finit pas de décliner. Depuis le premier empereur, Qin Shihuang, les empereurs des différentes dynasties se sont soit abandonnés à des illusions, soit à la religion, soit n'ont rien accompli. Alors que la dynastie Qing se retrouve la dernière garante de l'Empire, rien ne la différencie en définitive des autres dans sa médiocrité. Les individua-

³² Voir Victor Segalen, *Peintures*, III, « Peintures dynastiques », « Extase funeste de Tsin », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 232-233.

³³ Voir *ibid.*, III, « Peintures dynastiques », « Maîtrise logique des Song », t. II, p. 244-245.

³⁴ *Ibid.*, *Essai sur l'exotisme*, t. I, p. 774.

lités finissent toutes par disparaître. Cela nous rappelle le « dernier homme³⁵ » (*der letzte Mensch*) de Nietzsche, qui incarne cette crise existentielle menaçant l'être humain. Face à cette crise, là où Nietzsche imagine un « surhomme » (*der Übermensch*), Segalen façonne un « Inhumain³⁶ », incarnation de l'Autre. La rencontre entre réel et imaginaire est une des sources importantes de l'altérité telle qu'il la conçoit. Segalen ne cherche pas à doter l'« au-delà » d'une signification profonde, et refuse de céder à un absolu ou à une conception transcendentale qui l'amènerait à percevoir la réalité comme un enchaînement de *phénomènes*. Il ne veut rien tant que « voir le monde, et puis dire sa vision du monde³⁷ ».

Toute l'œuvre de Segalen dit en effet sa vision du monde. Face à ce monde à la fois étrange et familier, nous, les lecteurs chinois, savons-nous bien la « voir », comme le réclame Segalen au tout début de *Peintures*³⁸ ?

SUN Min, enseignante du chinois langue étrangère,
Université de Nankin
Traduction de Lucie Modde

³⁵ Voir Friedrich Nietzsche, « Prologue, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de Henry Albert, Paris, Mercure de France, 1958, p. 15-17.

³⁶ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « L'humain – le surhumain – l'inhumain », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 773.

³⁷ *Ibid.*, *Essai sur l'exotisme*, t. I, p. 754 et, de nouveau, p. 779.

³⁸ Voir *ibid.*, *Peintures*, « Vous êtes là... », t. II, p. 157.

DEUXIÈME PARTIE

LE MOI

**ACCOMPLIR SA VIE DU BOUT DU SABRE.
À PROPOS DE L'ÉCRITURE DE L'HÉROÏSME
DANS LES «STÈLES OCCIDENTÉES» DE SEGALEN**

La carrière littéraire de Victor Segalen est intimement liée à la Chine. Alors qu'il exerce comme médecin au sein de l'armée française, il tombe amoureux de la culture chinoise. Il traverse le pays lors de trois périple entre 1909 et 1917. Sa connaissance de la Chine ne s'arrête pas à la lecture d'ouvrages traduits ; elle se fonde – et c'est là quelque chose qui le distingue de la majorité des auteurs européens de son époque – dans une expérience du pays même.

Les œuvres principales de Segalen, *Stèles*, *Peintures*, *René Leys*, ont en commun de faire appel à toutes ces ressources culturelles chinoises, créant des textes composites où se mélangent éléments chinois et occidentaux. Par ailleurs, Segalen a développé, notamment dans *l'Essai sur l'exotisme*, un discours pénétrant sur l'expérience du Divers, discours relevant de l'esthétique¹. Ces conceptions sont, de son propre aveu, marquées par les influences de Nietzsche et de Rimbaud, son œuvre apparaissant comme une forme de réponse à ces auteurs.

Ce sont là les deux points de départ de notre lecture de *Stèles*. Ils vont nous permettre d'observer la manière dont un sujet fait l'expérience de l'altérité pour percevoir le monde, mais aussi pour se connaître lui-même, et, ce faisant, opère un renversement de l'Occident à la Chine, et de l'Empire chinois à l'« empire du soi-même² ».

Stèles est divisé en six sections : « Stèles face au Midi », « Stèles face au Nord », « Stèles orientées », « Stèles occidentées », mais aussi

¹ Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du Divers*, dans Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, Bouquins, t. I, p. 745-781.

² Voir Victor Segalen, Lettre à Henry Manceron, 23 septembre 1911, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. I, p. 1246 : « Le transfert de l'Empire de Chine à l'Empire du soi-même est constant. »

«Stèles du bord du chemin», et «Stèles du Milieu». À chaque direction correspond une thématique particulière : religieuse, politique, amicale, amoureuse, etc.. Cette architecture du recueil a été soulignée par Segalen lui-même, comme par les études postérieures sur son oeuvre³. La section «Stèles occidentées» s'attache à représenter une forme d'héroïsme martial⁴. Citons la préface de Segalen, qui définit cette section en ces termes : «On lèvera vers l'ouest ensanglanté, palais du rouge, les guerrières et les héroïques⁵.» À partir d'un poème de cet ensemble, «Du bout du sabre», nous voudrions nous arrêter sur ces stèles d'Occident, en montrant leur caractère dionysiaque, et le mouvement ambitieux qu'elles inscrivent, vers un «empire du soi».

L'IMAGE DES PEUPLES NOMADES DANS «DU BOUT DU SABRE».

Pour la plupart, les poèmes de *Stèles* sont segmentés en plusieurs parties, séparées par des petits cercles typographiques. Ces signes peuvent marquer un rapport de succession, un mouvement d'élévation, un contraste, ou un déplacement ; ils renvoient aussi bien à un retournement théâtral du texte qu'à la progression d'une réflexion sur la culture, la religion, les sentiments et les émotions, manifestant pleinement l'agilité de l'écriture de Segalen. Or, l'on retrouve de tels mouvements ou retournements dans la première moitié du poème, avant même l'insertion du cercle, lorsque Segalen peint l'image de nomades vaillants et martiaux :

Nous autres, sur nos chevaux, n'entendons rien aux semailles. Mais toute terre labourable au trot, qui se peut courir dans l'herbe,

³ Voir Qin Haiying, «Zhongyi benxu: Zhongxi wenhua jialiu shishang de fengbei – tan Xiegelan he ta de «Bei»», dans Weikeduo Xiegelan, *Bei*, Che Jinshan, Qin Haiying yi, Shanghai Renmin wenxue chubanshe, 2009 nianban, di 6-7 ye. / 秦海鹰, «中译本序: 中西文化交流史上的丰碑—谈谢阁兰和他的〈碑〉», 维克多·谢阁兰, «碑», 车槿山、秦海鹰译, 上海人民文学出版社, 2009年版, 第6-7页. / Qin Haiying, «Préface à la traduction: un monument dans l'histoire des relations culturelles sino-occidentales – à propos des *Stèles* de Segalen», dans *Stèles*, traduction en chinois de Che Jinshan et Qin Haiying, Shanghai Renmin wenxue chubanshe, 2009, p 6-7.

⁴ Martine Courtois a consacré un article à cette section, «“Stèles occidentées” ou l'Occident en déroute», *Cahier Victor Segalen*, n° 6, Brest, février 2000, p. 55-61.

⁵ Victor Segalen, *Stèles*, «Préface», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 37-38.

Nous l'avons courue.
 Nous ne daignons point bâtir murailles ni temples, mais toute ville qui
 se peut brûler avec ses murs et ses temples,

Nous l'avons brûlée.
 Nous honorons précieusement nos femmes qui sont toutes d'un très
 haut rang
 Mais les autres qui se peuvent renverser, écarter et prendre,

Nous les avons prises.
 Notre sceau est un fer de lance : notre habit de fête une cuirasse où la
 rosée cristallise : notre soie est tissée de crins. L'autre, plus douce, qui
 se peut vendre,

Nous l'avons vendue⁶.

Les quatre phrases commençant par « Nous » sont en effet chacune marquées par une pause, une rupture voire une opposition, qu'indique systématiquement le terme *mais*. Il est vrai que, dans les deux premières phrases, « mais » marque sans doute plus une pause qu'une rupture ou une opposition, car les propositions séparées par la conjonction « mais » ne constituent pas nécessairement un couple antinomique ; dans ce cas, le « mais » ménage chaque fois un effet de surprise, tout en servant à scander la voix poétique.

Le poète, au moment de formuler cette image de nomades vaillants, dissimule la violence de leurs actes, tout comme les motifs réels qui pourraient les expliquer. Si les pillages des nomades sont des actes de survie qui renvoient à des crises économiques, ces questions sont ici complètement occultées. Segalen choisit ainsi de donner une valeur poétique à ces actes de spoliation, en les décrivant comme des assauts menés au mépris du danger, des actes de vaillants conquérants. Bien que ces nomades aient, semble-t-il, quelque chose de la cruauté des envahisseurs, le poète insiste surtout sur leur bravoure, à laquelle il donne une couleur idéalisée. Le texte semble même louer le rejet par les barbares d'une forme de faiblesse manifeste dans la culture de la plaine de la Chine centrale, dont les œuvres (la culture de la terre, l'architecture, et la fabrication de la soie) se trouve piétinées sans autre justification.

⁶ *Ibid.*, « Du bout du sabre », t. II, p. 88.

L'image de cette « cuirasse où la rosée cristallise » marque la contemplation de la tenue martiale ; l'expression fait de l'armure un objet éclatant, un objet d'appréciation esthétique. La critique⁷ a pu montrer que ce vers reprend une traduction par le Marquis d'Hervey de Saint-Denys d'un poème de Li Bai 李白 :

边月随弓影, 胡霜拂剑花⁸。

Le croissant de la lune, suspendu dans le vide, c'est tout ce qu'on aperçoit dans ce farouche désert,
Où la rosée se cristallise sur le fer poli des sabres et des cuirasses⁹.

Entre les deux poèmes, le déplacement est complet, puisque chez Li Bai, il s'agissait de raconter la résistance aux pillages des « barbares » Xiongnu. L'accent du poème de Segalen ne se trouve nullement dans cette opposition entre Chinois et barbares ; il s'agit de forger à partir du passé ce qui manque à une culture moderne, perçue comme dégradée, de retrouver un héroïsme qui porte une force de vie originelle.

La suite du poème poursuit sur la même lancée :

Sans frontières, parfois sans nom, nous ne régnons pas, nous allons.
Mais tout ce que l'on taille et fend, ce que l'on cloue et qu'on divise...
Tout ce qui peut se faire, enfin, du bout du sabre,

Nous l'avons fait¹⁰.

⁷ Voir le site *Stèles*, établi par Timothy Billings et Christopher Bush : <http://www.steles.org/index.html>, volume II (*Chinese Sources and Contexts*) : http://www.steles.org/Steles_Wesleyan_Vol2_2SourcesContexts.pdf, uniquement accessible en ligne, complétant le volume I : Victor Segalen, *Stèles*, traduction et annotations de, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2007, p. 100. Le rapprochement avec le poème de Li Bai est rapporté à deux critiques antérieurs : le marquis d'Hervey de Saint-Denys, *Poésies de l'époque des Thang*, Paris, Amyot, 1862, p. 62, et Gabriel Germain, « Sur deux sources chinoises de Victor Segalen », *Revue de Littérature Comparée*, juillet-septembre 1950, p. 450.

⁸ Il s'agit d'un vers dans un poème de Li Bai intitulé « Saixia qu » (《塞下曲》, littéralement « Chant de la frontière »), dont Segalen a pu lire la traduction dans l'anthologie de la *Poésie de l'époque des Thang*, du marquis d'Hervey-Saint-Denys.

⁹ Léon d'Hervey de Saint-Denys (tr.), *Poésies de l'époque des Thang* [Amyot, 1862], Éditions Ivrea, 2007, p. 167.

¹⁰ Victor Segalen, *Stèles*, « Du bout du sabre », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 88.


Chez Segalen, la culture nomade sert de point d'opposition à la civilisation chinoise dans tout ce qu'elle a de trop policé. Instituer et perpétuer une dynastie, protéger des frontières, mettre en œuvre des rites : voilà ce qui a été au cœur de l'exercice du pouvoir des souverains de la plaine de la Chine centrale. C'est bien ce que dit le *Commentaire de Zuo* (*Zuozhuan* 左传) aux *Chroniques des Printemps et des Automnes* (*Chunqiu* 春秋), dans «La Treizième année du duc Cheng» : «Les affaires principales du pays sont les rites et les frontières» (国之大事, 在祀与戎). Sous la plume de Segalen, au contraire, les peuples nomades ont abandonné les frontières, les dynasties, refusent même toute forme de gouvernement (l'image poétique est d'ailleurs en rupture avec l'histoire réelle). Les nomades n'ont qu'une seule préoccupation : avancer, dans un mouvement martial où l'on «taille, fend, cloue, et divise».

Puisqu'ils refusent tout gouvernement et tout territoire, l'avancée des nomades du poème apparaît dépourvue de but, et plus libre. Il y a là, pour reprendre les catégories de Gilles Deleuze et Félix Guattari, une forme de processus de *déterritorialisation*, où l'on se libère du contrôle de l'appareil d'État, où l'on dissout les règles et les structures du confucianisme de la Chine centrale, redéployant un «espace strié» en un «espace lisse¹¹».

Dans le discours de Deleuze et Guattari, les nomades diffèrent des sédentaires mais aussi des migrants, puisqu'au contraire de ceux-ci, leur rapport avec la terre n'est pas *in fine* reterritorialisé, n'est pas réinscrit dans un ordre ou un État. Ainsi personne n'échappe autant à la logique du territoire que les nomades. À chaque fois qu'un *espace lisse* se constitue, s'étend, et corrode ce qu'il y a autour de lui, des nomades apparaissent. Ces gestes de liberté les définissent.

À cet égard, les deux vers qui terminent le poème – «Tout ce qui peut se faire, enfin, du bout du sabre, / Nous l'avons fait.» – donnent la clé du titre et du texte : l'espace où les nomades séjournent prend forme à travers une «machine de guerre», et non pas à travers un gouvernement. Cette civilisation est une suite de mouvements de force et de conquête.

¹¹ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, «Traité de nomadologie : la machine de guerre», Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 472 *sq.*

L'épigraphie du poème, le caractère *ge* 戈, qui désigne un marteau d'arme, mérite l'attention. Ce caractère n'est pas, contrairement à ce que l'on trouve dans les autres sections du recueil, calligraphié dans un « style régulier » (*kaishu* 楷书), mais dans le style archaïque des écritures sur écailles de tortue ou os de bovidés (*jiaguwen* 甲骨文) : ce n'est pas 戈 mais  que Segalen choisit d'inscrire.

Xu Shen 许慎 (c. 58-c. 148 après Jésus-Christ) dans le *Dictionnaire étymologique des caractères* (*Shuowen jiezi* 说文解字, c. 100 après Jésus-Christ) commente ainsi le sens du caractère : « Le marteau d'arme (*ge* 戈) est une hallebarde à tête plate. Le caractère est constitué de l'ajout d'une ligne droite au caractère du *pieu* (*yi* 弋). C'est un pictogramme¹². » Dans une note, le philologue de la dynastie des Qing Duan Yucai 段玉裁 (1735-1815) ajoute que « l'arme sert à la fois à crocheter et à piquer. On peut utiliser la pointe de sa lame horizontale pour attaquer, aussi bien que comme un crochet dans le combat¹³. » Le marteau d'arme est constitué de trois parties, la pointe horizontale (*yuan* 援), un tranchant inférieur recourbé (*hu* 胡), et une aile arrière (*nei* 内). On peut se faire une idée, à la lecture de cette stèle de Segalen, des crochets et des piquages que permet cette pointe.

Le marteau d'arme est conçu particulièrement pour être utilisé sur les chars militaires. C'est la raison pour laquelle il acquiert une grande importance sous les dynasties Shang (c. 1600-c. 1046 avant Jésus-Christ) et Zhou (c. 1046-c. 246 avant Jésus-Christ). Ainsi, dans le chapitre du *Code des Zhou* (*Zhouli* 周礼) consacré aux préposés des armements (*sibing* 司兵), on peut lire : « Les affaires militaires résident dans les cinq armes du char¹⁴ » ; Zhen Xuan 郑玄 commente ce passage en citant Zhen Sinong 郑司农 : « les cinq armes sont le marteau d'arme, le plançon, la hallebarde, la lance longue, la lance moyenne¹⁵. »

¹² Texte original : “平頭也。从弋，一橫之。象形。” (site *Handian* («*漢典*») : <http://www.zdic.net>), page «*ge*» (“*戈*”) : <http://www.zdic.net/z/1a/sw/6208.htm>.

¹³ Texte original : “戈者兼句與戟也。用其橫刃則爲句兵。用橫刃之喙以啄人則爲戟兵。戟與句相因爲用。” (*Ibid.*).

¹⁴ Texte original : “军事，建车之五兵。” (site *Chinese Text Project* : <http://ctext.org>), page : *Zhou li* («*周禮*», *Rite des Zhou*), «*Xiaguan sima*» (“*夏官司馬*”) : <http://ctext.org/rites-of-zhou/xia-guan-si-ma>.

¹⁵ Texte original : “五兵者，戈、殳、戟、酋矛、夷矛也。” (site *Weiji wenkun* («*維基文库*», «*Wikisource chinois*») : <https://zh.wikisource.org>), page «*Zheng Xuan*» (“*鄭玄*”), *Zhouli zhushu* (“*周禮註疏*”, *Commentaire du Rites des Zhou*),

Il explique que les chars étaient occupés par trois hommes : au milieu, le *yu* 御 conduit ; à sa gauche, le *chezuo* 车左 tire à l'arc ; à sa droite, le *rongyou* 戎右 attaque avec un marteau d'arme, une pique ou une lance.

Le poème « Mort pour le pays » (*Guoshang* 国殇), qui fait partie des *Neuf Chants* (*Jiu ge* 九歌), dans le recueil des *Élégies de Chu* (*Chuci* 楚辞), associées au poète Qu Yuan 屈原 (c. 340-278 avant Jésus-Christ), donne une image frappante de ce que peuvent être ces combats de char :

操吴戈兮被犀甲，
车错毂兮短兵接¹⁶……

Rivés aux lances (*ge* 戈) de Wu, de rhino cuirassés,
Moyeux enchevêtrés, courtes armes mêlées¹⁷…

Ce marteau d'arme semble n'avoir aucun rapport avec les nomades qui sont décrits dans « Du bout du sabre ». Il est même, au contraire, une des armes les plus représentatives de la plaine de la Chine centrale dans l'antiquité. L'archéologue Li Ji 李济 (1896-1979) avait déjà souligné qu'il n'avait jamais vu ailleurs qu'en Chine centrale ce type de lame horizontale à l'intérieur recourbé, si bien que l'arme semble être une invention locale. Dans les armées nomades de cavaliers, une telle arme n'a qu'une place marginale par rapport au couteau, à l'épée, à l'arc ou à l'arbalète.

Ce marteau d'arme ne correspond pas non plus du tout au « sabre » du titre français. Il n'est pas déraisonnable de penser que Segalen sait qu'il s'agit d'une arme associée au char de guerre, et qu'il utilise cette référence non pas pour désigner un type d'arme précis, mais pour proposer un signe qui, sur le plan poétique, renvoie à l'esprit guerrier qui traverse tout le poème du début à la fin. En effet, le terme *ge*, à cause de sa place importante dans les guerres antiques, en est venu à désigner par extension métonymique l'ensemble des armes, et même presque tout ce qui a trait à la guerre, sens que l'on retrouve encore

«juan 212» (“卷三十二”, «chapitre 212») : <https://zh.wikisource.org/wiki/周禮註疏/卷三十四>».

¹⁶ Site *Chinese Text Project* : <http://ctext.org>», page : *Chu ci* («楚辭»), *Jiu ge* («九歌»), «*Guoshang*» (“國殤”) : <http://ctext.org/chu-ci/guo-shang>».

¹⁷ Qu Yuan, *Élégies de Chu, Neuf Chants*, «Mort pour le pays», traduction de Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 2004, p. 76.

aujourd'hui en chinois. Avec ce pictogramme de 𠄎, Segalen désigne la guerre qui est indissociable de ces nomades, et qui est ce contre quoi la culture chinoise dominante s'est construite. Ainsi, dans le *Commentaire de Zuo*, le roi Zhuang de Chu explique que l'art martial consiste à empêcher d'avoir recours aux armes (littéralement «aux marteaux d'armes») : «Lorsqu'on arrive à cesser d'utiliser les *ge*, voilà qu'on atteint l'art martial¹⁸.» Le poème de Segalen efface ici cette culture confucéenne, cette culture de la plaine centrale. Cela s'explique par sa dette à l'égard de Nietzsche d'une part et par la situation historique, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, qui le définit.

DE L'AUTRE *DIVERS* À LA CONSTRUCTION DE L'«EMPIRE DU SOI»

Le regard que Segalen porte sur la Chine constitue le centre d'attention chez les critiques. Segalen s'intéresse à l'exotisme en tant que lieu où se manifeste le Divers ; la « sensation d'Exotisme », selon lui, « n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même » ; et le pouvoir d'exotisme « n'est que le pouvoir de concevoir autre¹⁹ ». Cette nouvelle conception libère la notion d'exotisme d'un imaginaire naïf de cocotiers, de palmiers, de goyaves et autres objets tropicaux ; elle permet d'étendre la notion pour y inclure tout ce qui est autre que soi. Ainsi, la quête de l'exotisme permet à un sujet de se baigner dans l'autre, elle permet au spectateur de recueillir le Divers, et, à travers cette expérience du Divers, d'enrichir sa propre personnalité, sans pour autant s'identifier à l'autre. Un auteur comme Segalen accorde une grande importance à cette notion, pour penser ce que l'on pourrait appeler la régénération du moi.

Le point de vue de Segalen relève d'une logique plurielle car le sujet se construit dans le spectacle de la différence d'avec l'objet contemplé. Son regard sur la Chine, *a priori* pour lui lointaine, lui permet ainsi d'adopter une position décentrée, et de rejeter l'arrogance « orientaliste ». Il ne s'agit nullement pour lui de diaboliser la Chine,

¹⁸ Texte original : “止戈为武.” (site *Chinese Text Project* : « <http://ctext.org> », page : *Chunqiu Zuozhuan* («春秋左傳», *Commentaire des Chroniques des Printemps et des automnes par Zuo Qiuming*), «Xuan gong shier nian» (“宣公十二年”, «12^e année du Duc de Xuan») : <http://ctext.org/chun-qi-u-zuo-zhuan/xuan-gong-shi-er-nian>).

¹⁹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, «11 décembre 1908», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 749.

pour en faire la caricature d'une altérité violente, arriérée ou tyrannique. Il s'agit au contraire de pénétrer à l'intérieur de cette culture, et, en particulier, de choisir les « classiques » chinois comme un ensemble de textes auxquels se référer, dans un jeu intertextuel – les rapports d'intertextualité, de manière générale, sont en effet très présents dans le texte. L'examen de la Chine que propose Segalen est ainsi bien plus intime que ce que l'on trouve chez les romanciers exotiques qui le précèdent.

En même temps, la logique plurielle se trouve également au sein même de la Chine. Car c'est à un empire que Segalen se confronte, c'est-à-dire un espace où se mélangent plusieurs peuples et plusieurs cultures. Or, concernant le poème « Du bout du sabre », et plus généralement les « Stèles occidentées », lorsqu'il envisage le rapport entre les peuples divers qui composent « la » Chine, il n'adopte pas le point de vue confucéen dominant, et ne fait pas reposer sa vision poétique sur l'opposition Chinois vs barbares, très présente dans l'idéologie impérialiste et que traduit l'expression *huayi zhibian* 华夷之辨, c'est-à-dire la « distinction entre les Chinois et les barbares ». Au contraire, il décrit cet espace de la plaine centrale en prenant le point de vue des barbares, dessinant ainsi un espace traversé par la différence. L'opération de décentrement à l'œuvre dans *Stèles* est ainsi redoublée dans la section des « Stèles occidentées ».

Les poèmes des « Stèles occidentées » ont pour thématique principale la célébration des héros martiaux. Mais Segalen ne suit nullement la tradition littéraire chinoise qui ne célèbre que les héros des Han combattant les « barbares » – les Xiongnu 匈奴, les Xianbei 鲜卑, les Jie 羯, les Di 氐, les Qiang 羌, les Khitans 契丹 ou les Jürchen 女真. Outre « Du bout du sabre », nous pouvons évoquer « Libation mongole²⁰ » qui relate le martyre de Wanyan Chenheshang 完颜陈和尚 (1192-1232) à la fin de la dynastie des Jin du Nord (*Bei Jin* 北金²¹). Le récit est rapporté dans les « Biographies des sujets loyaux et droits » (*Zhongyi zhuan* 忠义传) de l'*Histoire des Jin* (*Jin shi* 金史) : les Mongols, après avoir capturé le général de l'armée des Jürchen

²⁰ Voir Victor Segalen, *Stèles*, « Libation mongole », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 86.

²¹ Il s'agit de la dernière dynastie (1115-1234) parmi les « dynasties non chinoises du Nord et du Nord-Est » ; elle est associée à l'ethnie Jürchen et règne à Zhongdu (Pékin), puis à Kaifeng, tandis que, dans le Sud, règne la dynastie des Song du Sud (1127-1279).

Chenheshang, lui ont coupé les jarrets, puis ont mutilé sa bouche, sans parvenir à le faire plier; sa résistance a suscité l'admiration mongole, au point que ses tortionnaires ont formulé le vœu qu'il renaisse parmi eux dans une vie future. Ce récit n'implique pas les Han, mais deux peuples nomades, et place l'accent sur le caractère inflexible de Wanyan Chenheshang.

Le poème «Écrit avec du sang²²» raconte comment un général des Tang, Zhang Xun 张巡 (709-757), a résisté à la Rébellion d'An Lushan 安禄山 (l'épisode date de 755-763), en reprenant une anecdote extraite du *Miroir général pour aider le gouvernement* (*Zizhi tongjian* 资治通鉴 de Sima Guang 司马光, datant de 1084). Durant la deuxième année de l'ère de la *Vertu Parfaite* (585), Zhang Xun, magistrat de la ville de Suiyang 睢阳, est encerclé. La cité est à court de grain. Zhang Xun refuse pourtant de se rendre. Au moment de la chute de la ville, alors qu'il s'apprête à mourir, Zhang Xun jure de revenir hanter et persécuter ceux qu'il tient pour des traîtres. An Lushan est d'origine de Tujue 突厥, et son armée contient un bon nombre de rebelles provenant des peuples du Nord, ce qui pourrait faire penser que l'opposition entre les Chinois et les «barbares» a pu jouer un rôle dans cette agitation historique sans en être la cause principale. Or, en réalité cette structure-là n'a pas de sens particulier dans ce poème. Le lecteur n'a pas besoin de connaître le contexte de la révolte d'An Lushan, ni le contexte administratif et politique du système des gouverneurs militaires sous les Tang, pour saisir que, dans ce poème aussi, c'est seulement l'héroïsme de Zhang Xun qui intéresse Segalen²³. Au fond, l'esprit de Zhang Xun, un héros chinois, n'est pas différent de celui de Wanyan Chenheshang, un héros jürchen. Ce à quoi s'intéresse Segalen n'est pas l'histoire en soi, mais la valeur esthétique qu'on peut en tirer – une pratique qu'il définit comme un exotisme «dans [le] Temps²⁴».

Si «Écrit avec du sang», et «Libation Mongole» peuvent conduire le lecteur sur de fausses pistes historiographiques, ce n'est guère le cas

²² Voir Victor Segalen, *Stèles*, «Écrit avec du sang», dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 87.

²³ Sur les sources et les références des deux poèmes «Libation Mongole» et «Écrit avec du sang», voir Weikeduo Xiegelan, *Bei*, op. cit., p. 100 et p. 102.

²⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, «17 août 1908, La sensation d'exotisme», dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 748.

de « Serment sauvage », poème de la section, qui apparaît comme dépourvu de références historiques précises :

Tu ne sortiras d'ici que le débat clos entre nous. Vois ces lances, ces os sculptés ; entends ces cris, ces fers choqués ;
 Tu me dois ce versant de la montagne, vingt et vingt esclaves jaunes à longue queue et douze femelles de cette espèce chinoise.
 Ne compte sur aucun de ton clan pour régler cette affaire : toi ou moi ou tous les deux tués, – cela, je le jure :
 Par ces deux grands chiens au poil fauve crucifiés là-bas dos à dos !

Quand Segalen utilise le terme *sauvage*, c'est manifestement sans connotation péjorative. Il ne porte pas non plus de jugement de valeur sur les conflits entre barbares et Han. Si l'objet du conflit (un « versant de montagne », des « esclaves » et des femmes) et l'objet sur lequel le « sauvage » prête serment (« les deux chiens au poil fauve crucifiés là-bas dos à dos ») ne semblent pas *a priori* d'une grande dignité, ce que chante Segalen, c'est le ton franc et véhément de ce serment. Dans ce poème également, il s'agit ici aussi de donner à ces « sauvages », ces nomades combattants une valeur esthétique et existentielle.

Dans *Peintures*, le poème « Cortèges et trophée des tributs des royaumes » décrit aussi les dynasties de la plaine centrale, ainsi que le rapport qu'elles entretiennent avec les peuples environnants. Comme dans les « Stèles occidentées », ces rapports sont décontextualisés du point de vue historique. En d'autres termes, qu'il s'agisse des barbares qui payent tribut, ou d'un empereur qui se tient au centre du monde, fils unique du ciel, dans tous les cas, à un niveau symbolique, Segalen s'emploie à explorer des lieux où un sujet est en rapport avec le Divers :

C'est donc aussi le Voyage, – le pouvoir dans l'étendue, la présence de ce qui n'est point ici, qui vient de loin et que l'on va chercher si loin : – le DIVERS, – qui n'est pas ceci que nous sommes, mais *autre*, et donne aux confins du monde ce goût d'un autre monde, – s'il se pouvait par delà le Ciel trop humain. C'est le Voyage²⁵.

Historiquement, les tributs organisés par les différents pouvoirs qui ont régné sur la plaine centrale renvoient à un système politique : les pays vassaux viennent payer un tribut pour marquer leur allégeance au « pays du milieu » (*Zhonguo* 中国). En retour, le souverain chinois les gratifie de cadeaux, reconnaît leur légitimité, et leur accorde sa protection.

²⁵ *Ibid*, *Peintures*, II : « Cortèges et trophée des tributs des royaumes », t. II, p. 190.

Dans son poème, Segalen donne un autre sens à ce système de tributs. Par leur visite protocolaire en Chine, les ambassadeurs des pays vassaux apportent, depuis les pays étrangers qu'ils habitent, le « Divers » à un autre monde, la Chine : le système des tributs est devenu une sorte de cérémonial où le moi rencontre l'autre. Les ambassadeurs des pays vassaux, et derrière eux les pays étrangers qu'ils représentent, sont là pour faire naître l'exotisme, la rencontre avec le Divers : ils sont une image de l'autre. En retour, le Fils du Ciel, qui se tient au centre, est une image du moi²⁶.

Et voici, en un seul TROPHÉE, voici devant Lui, les provinces, les routes, les marches des Royaumes, les confins et l'arrière espace, le Dessous de tout le Ciel.

Daigne l'Unique agréer le Divers, et sans mélanges en goûter les sèves fortes²⁷.

En apparence, l'empereur et Segalen s'opposent l'un à l'autre : Segalen, d'un côté, doit faire un long voyage pour arriver en Chine, alors que le Fils du Ciel, lui, se tient au centre, attendant le tribut de tous les royaumes, attendant que des ambassadeurs lui apportent des éléments de cultures étrangères. Mais cette opposition n'est qu'apparente, car, dans les deux cas, il s'agit du même échange esthétique. Comme Segalen lui-même, le souverain de « Cortèges et trophée » est une figure du sujet apte à goûter le Divers, pour y puiser une nouvelle force et une nouvelle richesse. Le poète définit ainsi une nouvelle figure de l'artiste, qui se nourrit de l'expérience du Divers. Et il se projette sans doute dans cette figure. Dans un célèbre passage d'une lettre adressée à Henry Manceron, il explique que les poèmes qu'il a écrits en Chine opèrent un déplacement de l'« empire de Chine » à un « empire du soi-même²⁸ ». On pourrait donc considérer que le souverain de l'« empire de Chine », tel qu'il se représente dans « Cortèges et trophée », est aussi celui de l'« empire du soi-même ».

Ainsi, en fonction d'une esthétique du Divers, Segalen dépasse les visions qui placent l'Occident ou la culture chinoise Han au centre,

²⁶ L'empereur de *Peintures* ressemble au souverain qui apparaît dans *Les Villes invisibles* (*Le Città invisibili*, 1972) d'Italo Calvino, quand Marco Polo fait le récit au Khan Kubilai de ce qu'il a vu durant son voyage.

²⁷ *Ibid.*, p. 212.

²⁸ Victor Segalen, Lettre à Henry Manceron, 23 septembre 1911, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 1246.

avec ce qu'elles impliquent de préconceptions. Le monde *autre* se trouve ainsi esthétisé, et tisse une relation avec le monde du moi : dans cette relation, le moi n'a pas pour objectif de domestiquer l'autre pour l'intégrer dans son propre univers, mais en maintenant la différence, il construit un paysage du monde divers dépourvu de hiérarchie et de centre. Nous avons vu à travers les poèmes comme « Du bout du sabre » que les généraux, les barbares ou les nomades sont détachés de l'histoire de la Chine pour devenir des figures symboliques au-delà du monde chinois. Cette réécriture des éléments chinois, si caractéristique de l'œuvre de Segalen, pourrait comporter des imprécisions, voire parfois des erreurs du point de vue strictement scientifique ; or, elle est bien plus avantageuse pour extraire des puissances hors du temps et de l'espace. Les héros de « Stèles occidentalisées » dégagent précisément une telle puissance : c'est la force vitale de ces personnages qui constitue, pour Segalen qui souffre du nihilisme occidental de son époque, une fascinante contrée exotique.

UNE PHILOSOPHIE DE LA VIE

Segalen n'a jamais nié l'influence de Nietzsche. Ainsi, dans une lettre à Henry Manceron, il décrit l'ébranlement qu'a représenté pour lui la découverte de cet auteur :

Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. J'ai eu des réveils à pleurer d'ivresse du jour qui montait. Les dieux-du-jour savent seuls combien ce réveil est annonciateur du jour et révélateur du bonheur continu que ne dose pas le jour. J'ai senti de l'allégresse couler dans mes muscles. J'ai pensée avec jouissance ; j'ai découvert Nietzsche ; je tenais mon œuvre ; j'étais libre, convalescent, frais et sensuellement assez bien entraîné²⁹.

À partir des 1890, les œuvres de Nietzsche sont traduites en français. Jules de Gaultier et, à sa suite, Segalen sont parmi les premiers lecteurs du philosophe³⁰.

²⁹ *Ibid*, p. 1244.

³⁰ Voir 黄蓓, « 法国作家谢阁兰笔下夏桀形象之重塑 », 《中国比较文学》, 第3期, 2007年, 第141页. / Huang Bei, « Faguo zuojia Xiegelan bixia Xia Jie xingxiang zhi chongsu », *Zhongguo Bijiao Wenxue*, di 3 qi, 2007 nian, di 141 ye. / Huang Bei, « La réinvention de l'image de Xia Jie sous la plume de l'écrivain français Segalen », *Littérature comparée en Chine*, n° 3, 2007, p. 141.

L'époque où vit Segalen est marquée par un courant dénommé le « nihilisme », caractérisé par une forme de disparition des valeurs de référence, provoquant une certaine désorientation. Nietzsche, dans des notes non publiées de son vivant, traite souvent de cette notion. Il en donne une définition simple et générale : « *Nihilisme* : le but fait défaut ; la réponse au "pourquoi ?" fait défaut – Que signifie le nihilisme ? – *que les valeurs suprêmes se dévalorisent*³¹. » Pour Nietzsche, ce phénomène trouve ses racines dans le cadre métaphysique qui se constitue avec Platon. L'opposition entre ce monde et le monde des Idées implique que les plus hautes valeurs sont ailleurs, que la vie dans ce monde est temporaire, fautive, dépourvue de sens. Dans la continuité de cette pensée, dans la théologie chrétienne, un Dieu tout puissant, d'une bonté infinie, est posé comme la plus haute valeur d'un monde extérieur au sensible, l'ensemble du monde n'étant qu'un témoignage de sa gloire, sans valeur propre. Quand un tel Dieu meurt, il laisse les hommes désemparés. Le but que se donne Nietzsche est de surmonter cette désolation nihiliste : il choisit une forme de « nihilisme actif » afin de le dépasser (nous y reviendrons).

En tant que poète qui écrit au tournant du siècle, Segalen est marqué par cette pensée. Il quitte l'Europe qui lui est familière, et choisit de vivre dans ce qui est pour lui un pays lointain d'Orient, en quête d'une culture autre, qui lui permette de sortir à la fois du platonisme, du christianisme, ainsi que des modalités décadentes que peuvent prendre ces deux traditions. On lit ceci dans « Sur un hôte douteux » :

Ses disciples chantent : Il revient le Sauveur des hommes : Il vêt un autre habit de chair. L'étoile, tombée du plus haut ciel a fécondé la Vierge choisie. Et il va renaître parmi nous.

[...]

Car l'Empire, qui est le monde sous le Ciel, n'est pas fait d'illusoire : le bonheur est le prix, seul, du bon gouvernement.

Que fut-il, celui qu'on annonce, le Bouddha, le Seigneur Fô ? Pas même un lettré poli,

Mais un barbare qui connut mal ses devoirs de sujet et devint le plus mauvais des fils³².

³¹ Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes*, traduction de Henri-Alexis Baatsch et Pierre Klossowski, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, dans *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1976, t. XIII, fragment n° 35, p. 28.

³² Victor Segalen, *Stèles*, « Sur un hôte douteux », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 44.

Malgré la mention du « Bouddha » à la fin du poème, il est clair que Segalen se moque cruellement de l'image de Jésus venant assurer le salut des hommes. Dans le texte, si l'empereur accueille et gratifie le « Sauveur », c'est en prenant garde à lui, et en le surveillant, afin qu'il ne pervertisse pas le cœur de ses sujets. En effet, l'empire étranger que Segalen imagine « n'est pas fait d'illusoire » ; dans cet empire, le bonheur est la seule récompense du bon gouvernement. L'illusoire qui est rejeté ici est celui du christianisme et du platonisme qui créent, avec leurs arrières-mondes, un rapport à l'existence malsain, qu'il faut remplacer par le bonheur du monde présent.

Évidemment, la culture chinoise, et plus précisément en l'occurrence, la tradition confucéenne sont bien différentes de ce que décrit Segalen dans ce poème. Les conceptions morales et l'ordre confucéen ne semblent même guère éloignés de ce que Segalen rejette dans le catholicisme. Segalen est né dans une famille étroitement religieuse, et il considère cette éducation morale catholique à laquelle il s'est plié dans son enfance et sa jeunesse comme une forme d'entrave. Il n'est sans doute pas ignorant des proximités et des parentés entre confucianisme et catholicisme. C'est pour cela qu'il doit ré-imaginer le pays étranger, afin d'en faire une contrée selon son cœur.

L'effondrement d'une pensée orthodoxe (catholique ou confucéenne) caractérise la plupart des œuvres de Segalen. Ainsi, dans la section « Peintures dynastiques » de *Peintures*, le poète remodèle l'image des souverains des dynasties finissantes, qui ont été dévalorisés par le confucianisme. Il fait de ceux qui sont perçus comme des tyrans les représentants d'un dépassement des normes morales traditionnelles. C'est le point de vue de Huang Bei : « Chez Segalen, si ces empereurs provoquent la perte de leur pays, c'est qu'ils se soucient de réaliser leurs valeurs personnelles, plutôt que de construire leur identité politique. En d'autres termes, c'est au moment où Segalen choisit les souverains de la décadence au détriment des souverains fondateurs que le poète abandonne le royaume politique pour établir un royaume personnel³³. ». On peut proposer de lire ces textes à partir de Nietzsche. Dans *La Généalogie de la morale*, et ses autres textes qui critiquent la morale des faibles, Nietzsche souligne combien la morale se développe sur la répression des forces de vie. En inversant les lectures, et en valorisant les deux derniers souverains des dynasties

³³ Huang Bei, *art. cit.*, p. 146.

Xia (Hsia) et Shang (Chang), à savoir Jie (Koei) et Zhou (Tcheou), traditionnellement associés à la violence et la débauche, Segalen s'attache à inverser les valeurs, de façon à célébrer la volonté de puissance nietzschéenne. Aussi ces deux souverains sont-ils l'écho des héros des « Stèles occidentées ». Chez Segalen, ces tyrans, ces barbares, et ces combattants incarnent une force qui se trouve dans l'autre du sujet européen. En effet, cette force originelle qu'il capte dans l'image des héros chinois ou « barbares » constitue une forme de fascination pour le voyageur venu de l'occident nihiliste.

Sans le moindre doute, ces figures héroïques font penser au « dionysiaque », et au « surhomme » nietzschéen. Dans *L'Origine de la tragédie*, le philosophe oppose Apollon et Dionysos, le second représentant l'ivresse, sous l'influence de laquelle on se libère des contraintes du « principe d'individuation » (« *principium individuationis*³⁴ »). Pour citer Nietzsche, l'esprit dionysiaque retrouve « la réalité pleine d'une ivresse qui [...] ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité³⁵. »

Dans les nomades du poème de Segalen, qui se livrent tout entiers au combat, qui piétinent les cultures, brûlent les temples et, ravissent les femmes, on retrouve le rythme de vie associé par Nietzsche au régime dionysiaque : allègre et exalté. Ce sont des combats libérés de la peur, qui suspendent les jugements de valeur préexistants. En d'autres mots, l'expérience puissante et vive de ces moments donne sa valeur à leur vie – exaltation que, dans les catégories de Nietzsche, les hommes d'une époque moralement affaiblie ne peuvent apprécier.

Nietzsche distingue entre formes passives et formes actives du nihilisme. Le nihilisme passif est un « nihilisme épuisé qui cesse d'attaquer », alors que le nihilisme actif « atteint son MAXIMUM de force relative en tant que force violente de la DESTRUCTION ». Ce nihilisme actif est un « signe de la puissance accrue de l'esprit », qui permet de libérer la vie des « convictions » et des « articles de foi³⁶ ». L'esprit dionysiaque correspond à cette forme active du nihilisme.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [*Das Geburt der Tragödie*, 1869-1872], traduction de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 30.

³⁵ *Ibid*, p. 32.

³⁶ Pour toutes les citations : Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes*, dans *Œuvres philosophiques complètes, op. cit.*, t. XIII, fragment n° 35, p. 28.

La déclaration que proclament les nomades dans «Du bout du sabre» est à un certain degré une variation sur ce nihilisme des forts : «Nous n'avons pas de frontières, ni de nom pour notre pays, pas de gouvernement, nous avançons, seulement³⁷.» L'armée des peuples nomades est constituée de surhommes dont la volonté de puissance ne cesse, à travers la guerre, de s'élargir et de s'affirmer. Ces hommes refusent les limites qu'imposent les frontières, les noms de pays et les gouvernements, de même qu'ils refusent les valeurs et les vertus désolées de la culture de la plaine centrale dans le seul but d'exalter les forces de la vie. L'héroïsme que célèbrent les «Stèles occidentées» ne réside pas seulement dans le courage de mourir sur le champ de bataille, mais, plus largement, dans le courage de vivre.

C'est en resituant «Du bout du sabre» au sein de ces questions proprement philosophiques qui animent les recueils *Stèles* et *Peintures*, que nous avons pu retrouver, sous la simplicité des mots, le sens profond du poème. Ces écrits sur la Chine, qui datent du début du XX^e siècle, ne sont ni des divertissements rhétoriques, ni non plus des jeux de collage. Leur valeur poétique tient à la vigueur de cette quête de soi, qui invite encore, un siècle plus tard, à ajuster notre rapport au monde.

SU Xian, étudiant en Master de littérature chinoise,
Université Fudan (Shanghai)
Traduction de Paul Gardères

³⁷ Victor Segalen, *Stèles*, «Du bout du sabre», dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 88.

SEGALEN ET LA QUÊTE DU MOI

Aujourd'hui, alors que migrations virtuelles et migrations réelles s'entrecroisent pour dessiner la carte de la Chine du XXI^e siècle, parmi les nuages qui s'accrochent au vaste ciel les routes aériennes ne connaissent plus de limites. Et toi, vers le début du XX^e siècle, à travers ces terres immenses, tu te hâtais : par la distance de l'imagination, dans les témoignages archéologiques, tel l'oiseau qui plane, toujours recherchant l'arbre où se poser, tu quêtas le mystère de la sève qui coule encore au cœur du tronc. Dans *Le Fils du Ciel* et dans *René Leys*, tu formulais un mythe propre à la Cour Impériale. Tu créais un Empereur Guangxu en quête de lui-même, tu créais un René Leys en quête de Guangxu, tu explorais de nouvelles formes littéraires, tu te trouvais toi-même. Alors que tu quêtas la différence dans la culture et la géographie chinoises, la Chine t'a donné l'énergie de créer, d'entrer dans le mystère de ton for intérieur.

En 1999, un jour qu'il faisait très chaud, je suis partie visiter ta ville natale, Brest, ce port de la côte atlantique. Il y a très longtemps, c'est de là que tu es parti en direction de la Chine lointaine. Après un mois et demi de voyage, en juin 1909, tu es arrivé à Pékin. Tu l'as dit : tu étais né, tu étais fait pour t'en aller à l'aventure, pour voir, pour éprouver ce qui, de par le monde, mérite d'être vu et éprouvé. Après ton arrivée en Chine, tu en ressens profondément l'attrait – attrait surtout pour la ville de Pékin, et aussi pour l'Empereur Guangxu. L'urbanisme en échiquier de Pékin et le dôme du Temple du Ciel – les deux associés signifiant que « le Ciel est rond, la terre carrée » – suscitent ton admiration. Il te semble que l'Empereur (l'homme entre la Terre et le Ciel) est le mieux à même d'exprimer pareil symbolisme. Tu dis que Pékin est « ta » ville. En août 1909, tu commences à concevoir le projet du *Fils du Ciel*. Tu penses choisir l'histoire de l'Empereur Guangxu de la dynastie des Qing pour en faire une œuvre littéraire. Au cours du processus de préparation, l'immensité du territoire chinois est pour toi source de grande inquiétude : tu as peur qu'il

te soit impossible de capter une culture et une géographie de pareille dimension. Tu as dit qu'il fallait du courage pour écrire sur Guangxu, qu'il en fallait beaucoup pour écrire un livre sur la Chine, qu'on y ait vécu deux mois ou vingt ans.

En 1910, tu fais la connaissance d'un jeune Français, Maurice Roy. Il attire ton attention. Plus tard il devient René Leys, le protagoniste fictif d'un narrateur qui est toi-même, Segalen, un narrateur qui espère, par René Leys, entrer dans les mystères de la Cour Impériale. Avant d'écrire cette œuvre, il t'a fallu t'engager dans un travail de recherche rigoureux, amasser une documentation abondante, interroger nombre d'interlocuteurs. Après avoir conçu, organisé, il faut encore la transmutation littéraire, la force de l'imagination, de quoi créer une œuvre qui sorte de l'ordinaire. La fiction et les faits historiques s'entrelacent comme dans un rêve.

Le Fils du Ciel fait usage de trois polices de caractères. La police romaine représente les écrits des historiens du Palais sous le contrôle de l'Impératrice Cixi, réduits à chanter les louanges et à exalter les vertus ; la police grasse est pour les Édits ; l'italique, pour les poèmes qu'écrivait Guangxu, l'expression de ses sentiments intérieurs. Par ces procédés typographiques, tu sembles nous transporter dans les mystères de la Cour des Qing, et, en même temps, dans ceux des transformations intérieures de Guangxu et du chemin qu'emprunte la quête du moi.

René Leys est le fils d'un épicier du Quartier des Légations, qui révèle par inadvertance quelques anecdotes d'avant la naissance de Guangxu. Au cours de l'enquête malaisée que mène le narrateur, René Leys révèle progressivement les histoires intérieures du Palais : il est l'ami de Guangxu, en connaît toutes les habitudes, est devenu l'amant de l'Impératrice Longyu, revêt la robe de cour mandchoue pour entrer de nuit dans la Cité Interdite, devient l'ami du Régent après la mort de Guangxu, l'impératrice Longyu lui donne un fils – et ainsi de suite... Le narrateur lui voue initialement toute confiance, et pense comprendre lui-même de mieux en mieux tout ce qui se rapporte au Palais. Mais les doutes ensuite s'accumulent, il met en question les récits de Leys, auquel il demande de lui fournir un témoignage décisif.

Dans *Le Fils du Ciel*, tu avais créé le mythe du Palais, mais dans *René Leys* tu l'as complètement détruit. Dans *Le Fils du Ciel*, tu nous avais fait croire à l'existence du Palais, mais dans *René Leys*, le

personnage-titre joue le rôle de relais entre l'intérieur et l'extérieur du Palais : il est aussi le seul qui puisse se faire l'intermédiaire entre le « présent » et le « passé » ; mais, en définitive, il suit l'Empire des Qing dans la mort, et tout se résorbe dans le mystère. Aussi, pour le narrateur, le Palais devient-il ce dans quoi il ne saurait entrer. C'est de façon tragique que tu règles la question de la quête du moi, décrivant avec une exquise délicatesse les difficultés, l'univers intérieur de Guangxu, de René Leys et du narrateur. Ces trois figures, dans tes deux œuvres, se rencontrent par l'intermédiaire du thème de la quête du moi. Elles souffrent de leurs limites, mais éprouvent joie et régénération lorsqu'elles les dépassent.

La régénération, pour Guangxu, c'est d'être assuré à nouveau de l'existence de son moi. Dans *Le Fils du Ciel*, afin d'assurer la continuité de la dynastie, Guangxu prend Longyu pour épouse, mais dans ses poèmes, c'est envers Caiyu (la servante de Cixi) qu'il exprime son amour. Bien que son cœur appartienne à Caiyu, il se sent incapable de remettre en question l'amour légitime qu'il doit à l'impératrice Longyu. Plus tard, lorsque Guangxu est emprisonné à Yingtai, il peut enfin trouver son bonheur en Caiyu. Cette dernière, avec la permission de Cixi, l'accompagne à Yingtai – il écrit des poèmes, parle à cœur ouvert, c'est un temps de bonheur enfin partagé. Mais Caiyu doit, aux temps requis, revenir faire rapport à Cixi, et ne peut transmettre à Guangxu aucune nouvelle extérieure, quelle qu'elle soit. Plus tard, lorsque les armées occidentales attaquent Pékin, Cixi ordonne de déplacer la cour à Xi'an, et charge Caiyu d'informer Guangxu des événements. Caiyu ne peut s'empêcher de tout révéler, et Guangxu, comprenant alors que son court moment de bonheur avait tout entier tenu aux ordres de Cixi, sombre dans l'affliction.

Près de Xi'an, le mont Hua (Hua shan) est le centre d'une autre Chine. Là-bas, Guangxu se frayant passage au travers du brouillard des montagnes, retrouve l'âme d'un Fils du Ciel. La nature n'ose pas faire obstacle à la puissance de l'Empereur, et Hua shan devient ainsi le symbole d'un autre Palais : centre du monde, Guangxu retrouve l'unité intérieure. Mais après être revenu à Pékin, Guangxu apprend que Caiyu s'est jetée dans un puits, sur l'ordre de Cixi. Il n'a pas pu protéger celle qu'il aimait, et la route qu'il emprunte est alors celle de la régression de son moi. Affirmation et dépression se mêlent, et, en définitive, Guangxu n'échappera pas à l'omniprésente pulsion de mort qui émane de Cixi.

Dans *René Leys*, la régénération devrait tenir au progrès opéré directement par le narrateur, ou indirectement par René Leys, dans la saisie des secrets du Palais. Dans les fréquentes chevauchées qu'il entreprend autour de Pékin, le narrateur s'absorbe dans la contemplation de ces secrets, tout en éprouvant douloureusement l'impossibilité de les percer tout à fait. Ce sont les secrets liés à Guangxu qui le retiennent surtout – ses intérêts, son tempérament, ses rêves, les raisons réelles de sa mort, voilà ce qui occupe l'esprit du narrateur, mais il ne trouve nulle part de réponse. Il fournit tous les efforts possibles, interroge eunuques et médecins du Palais, les experts *ès Cité Interdite* – sans résultats. Alors qu'il ne nourrit plus aucun espoir, c'est grâce à René Leys qu'il reprend soudain confiance. C'est dans une alternance d'anxiété et de joie, partagées par les deux personnages, que la narration progresse, jusqu'à ce que nous prenions conscience que le mystère est au fond insoluble.

Pourquoi donc parles-tu ainsi de la quête du moi ? Est-ce parce que tu avais observé que chacun est confronté à la question, cherche nécessairement une issue, un accomplissement ? La quête du moi est intrinsèquement liée à la naissance de la conscience de soi, et elle va sans cesse de l'avant à partir de ce point. Dans *Le Fils du Ciel* et *René Leys* tu as dévoilé le rôle joué par pareille quête tout en poursuivant un dialogue continu avec la Chine immense et antique, en y appliquant tout ton regard et toute ta réflexion. Le voyageur chinois engagé dans la quête du moi doit faire face aujourd'hui aux mêmes questions : conscience, douleur, régénération... Dès que nous éprouvons nos limites, un désir de les transcender s'ensuit, un désir qui ébranle et qui organise toutes les puissances du corps et de la connaissance : une fois que nous aurons réussi à nous transcender, nous serons devenus une personne unique... Mais l'idée de notre «unicité» nous enfonce dans l'anxiété : si nous pouvons effectivement transcender nos limites, nous éprouverons la régénération de notre moi. Mais si nous ne pouvons avancer au-delà d'une certaine ligne, c'est alors notre anxiété qui dépasse toute comparaison. Pour les héros de nos deux histoires, seule la mort délivrera enfin leur moi de l'anxiété et du trouble.

Quelle relation entre quête du moi et consolidation du moi ? Consolider son propre moi est une condition indispensable pour partir à sa quête. Il est deux conditions pour réaliser pareille consolidation ; l'une est la conscience, l'autre est le devoir. La conscience couvre trois niveaux de signification : la perception de la conscience, celle des

limites qui sont nôtres, et celle de leur possible transcendance. Dans l'œuvre, Guangxu possède un moi consolidé, il est aussi conscient d'entreprendre une quête du moi, conscient en même temps de ses devoirs. Et pourtant, il est incapable de prendre ses responsabilités, sa doublure les assume pour lui : les autres le considèrent comme un fou : le plus tragique, c'est qu'il a une conscience parfaite, une compréhension claire de la perte du moi qu'il subit.

Certaines personnes veulent transcender les limites de leur moi sans claire conscience de la nature de ces limites. Tel est le cas de René Leys. Son moi n'est pas consolidé ; il ne rêve que de dépassement, de répondre par ses actes aux attentes exprimées par d'autres. Il ne parle qu'en fonction des questions du narrateur. Il a bien conscience de l'existence de son moi, mais ne sait pas quel est son moi réel. De ce fait, le moi et l'autre se mélangent. Il a conscience d'un moi idéal sans nulle appréhension de ses faiblesses. Pour prétendre assumer ses responsabilités propres il ne peut que parler mensongèrement. Lorsqu'il ne peut plus persévérer dans ses mensonges, il ne lui reste que le suicide. Il choisit de faire d'un suicide irresponsable l'expression d'une responsabilité assumée.

Tu en reviens toujours à explorer l'identité. Et dans le processus au travers duquel tu explores la quête du moi, tu rencontres une question à jamais insoluble : celle du mystère. Le mystère de l'Autre nous amène à sans cesse explorer ce qui nous attire en lui, mais le mystère intrinsèque à notre être propre nous incite à chercher sans cesse à comprendre la puissance ignorée du moi. Et toi-même, ce qui fait l'objet de ton inlassable quête, c'est le défi proposé par la forme littéraire. Le mystère de l'altérité tel que tu le décris, la scène littéraire française n'en avait pas vu encore l'expression écrite. Tu as qualifié *René Leys* de livre qui n'était pas un livre. Voilà qui m'évoque Laozi : «La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la Voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le Nom éternel¹.» Et de fait, l'écrit, même s'il éclaire pour nous une énigme, dans une certaine mesure reste incapable de dévoiler le mystère ; il peut même le recouvrir davantage. Le mystère qu'aucun texte ne saurait décrire, c'est la limite du langage. Un roman en soi n'est pas une œuvre de

¹ Lao-tseu, *Tao-te-king, ou Le Livre de la voie et de la vertu*, traduction de Stanislas Julien [1842], Édition des mille et une nuits, 1996, I, p. 7. Texte original : “道可道, 非常道。名可名, 非常名。”

littérature mystique, mais chaque époque explore sans cesse les limites du roman.

Ce que tu écris de Guangxu et de René Leys est très éclairant pour la Chine du *xxi*^e siècle. La quête du moi telle qu'elle est vécue par le voyageur chinois d'aujourd'hui rencontre deux crises opposées : l'une est la tendance à un individualisme excessif ; l'autre est celle d'une perte du moi provoquée par le suivisme ambiant. Guangxu et René Leys sont par certains côtés les esquisses de ces deux crises : Guangxu est à la recherche de son moi, mais son moi, emprisonné, perd tout contact avec l'autre. René Leys ne souhaite pas se connaître lui-même, il fait de l'autre le fantôme de son moi propre. À travers ces deux histoires tragiques, tu apprends à nos contemporains à construire chacun son propre moi tout en étant capable d'interagir avec les autres, et à explorer la différence au cœur même de ces relations.

Mais, dans le monde d'aujourd'hui, de plus en plus accéléré, sur les voies express où tout un chacun se presse, où chaque voiture est suivie et précédée d'une autre voiture, les feux stop clignotent comme des paillettes. Le sais-tu ? La quête du moi dans la Chine d'aujourd'hui doit faire face à la culture de la concurrence. L'opération consistant à comparer peut s'appliquer à toute une série de domaines. Les « petites » comparaisons concernent la taille, le poids, les sourcils. Les « grandes » portent sur l'éducation, le revenu, les relations, le statut social. Dès qu'on a un enfant, on prend l'enfant comme sujet de telles comparaisons, au point d'oublier qui l'on est soi-même. Mais toi, ta vie créatrice t'a fait échapper au marasme des modèles tout faits, comme pour nous encourager à souplement maîtriser et chérir le chemin qui nous est propre, à traverser les alternances de douleur et d'apaisement, à vivre la profondeur d'un voyage qui soit véritablement le nôtre.

Vivre soi-même, radieux et plein de force, voilà peut-être ce que tu murmures, comme le chuchotement qui sort des peupliers sur les sols de Chine et de France.

Claire SHEN Hsiu-chen, traductrice et critique littéraire
et cinématographique
Traduction de Benoît Vermander

SEGALEN ET LA PERCEPTION EXOTIQUE

On peut considérer que tout l'effort de Segalen consiste à élaborer une exploration et une théorie de la faculté de perception de l'exotisme. Il a tenté de constituer en discours théorique un exotisme qui n'était, dans les aventures de Rimbaud, et qui ne sera, dans les pratiques de Michaux, qu'une appréhension purement sensible, tout en prenant conscience que la question même de la perception exotique résistait aux classifications systématiques. Ce sont ces prises de conscience contradictoires qui ont finalement donné naissance à cet ouvrage resté à l'état de perpétuel projet, *l'Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du Divers*¹.

Soumises par là-même à un choc difficilement concevable, les questions liées à l'esthétique chez Segalen se trouvent libérées des dichotomies traditionnelles telles que la perception sensible et le concept, l'essence (le noumène) et le phénomène, ou encore la communication et le transfert des sentiments, et sont posées en des termes appartenant à cette discipline blessée située hors des branches

¹ Huang Bei traduit «Divers» par *duoyi* 多异, expression composé de *duo*, qui renvoie à l'idée de *multiple*, et de *yi*, qui signifie *différent*, ce qui met en lumière la connotation explicite de différence et d'altérité que revêt le terme chez Segalen (voir 谢阁兰, «画&异域情调论» (黄蓓译), 上海, 上海书店出版社, 2010. / Xie Gelan, «Hua & yiyu qingdiao lun» (Huang Bei yi), Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2010. / Victor Segalen, *Peintures et Essai sur l'exotisme*, traduction de Huang Bei, Shanghai Bookstore Publishing House, 2010, p. 218-221). Compte tenu de la signification de ce mot dans la théorie de la connaissance de Kant, nous proposons pour notre part de traduire «Divers» par *duoyang* 多样, où *yang* est un mot neutre signifiant «aspect, sorte, type». Kant considère que le *divers* (le multiple) intuitif est organisé et intégré par l'entendement dans une *aperception*; le divers lui-même peut et doit être réduit par l'entendement, faute de quoi il ne peut donner lieu à la connaissance. Segalen s'oppose à cette conception, considérant que non seulement les choses diverses relèvent des phénomènes, mais encore elles peuvent être perçues; il n'est pas nécessaire de l'assujettir au contrôle de l'entendement. Nous considérons que le terme *duoyang* s'accorde davantage avec le dialogue implicite entre Kant et Segalen sur la théorie de la connaissance.

traditionnelles de la philosophie qu'est l'esthétique. L'objet exotique est ainsi abordé sous différents angles, débarrassé des impressions superficielles qu'y surajoute le voyageur, perçu de manière originelle et intime, et amené au cœur de l'interaction avec la notion de Divers. Segalen développe ce faisant une réflexion sur le lien intrinsèque entre l'exotisme et le Divers.

Nous nous proposons de sonder à nouveau le cœur de cette réflexion. L'intérêt que suscitent les écrits de Segalen ne se limite pas à l'activation de discours postcoloniaux sur l'altérité, car la manière spécifique de percevoir l'altérité précède en réalité l'élaboration du concept même d'altérité. En effet, Segalen considère l'altérité et la différence non pas comme les causes de la perception mais comme son résultat; il considère que, avant lui, les écrivains voyageurs (Pierre Loti, Bernardin de Saint-Pierre, etc.) n'ont pas su véritablement percevoir l'altérité, car, dans leurs écrits, l'objet exotique ne provoque pas véritablement de rupture dans l'ordre harmonieux de la sensibilité intérieure de l'auteur: les écrivains voyageurs se maintiennent dans la zone de confort de celui qui décrit un objet exotique; ils ne sont pas encore ce que Segalen appelle des *exotes*, et sont même parfois ramenés au rang de *pseudo-exotes*. Ils ne manquent pourtant pas de talent pour célébrer des objets exotiques et séduire le lecteur, et leurs livres regorgent de descriptions exotiques de palmiers, de chameaux, de peaux noires, etc; mais ce qui leur manque, c'est la capacité de voir l'autre comme différent – cette capacité d'aller au-delà de la description des choses. Leur sensibilité ne leur permet pas d'observer la division interne qu'opère l'objet exotique sur les sens eux-mêmes. Aussi sont-ils incapables de comprendre le jeu de va-et-vient entre les idées suscitées par l'objet *divers*.

Les *exotes* sont en effet des voyageurs dotés d'une faculté de perception proprement extraordinaire, leur permettant de saisir dans l'objet exotique les différentes manifestations irréductibles propres au Divers ou à l'Exotisme. Ils sont par exemple capables de voir deux aspects totalement différents d'un même objet, ou encore, au moyen d'une prise de conscience subite et «sublimatoire», de percevoir une étendue de campagne apparemment ordinaire comme un paysage débordant de désir et de joie. Dans son voyage, l'*exote* ajoute à sa sensibilité innée un entraînement destiné à optimiser cette dernière, jusqu'à pouvoir discerner dans n'importe quel objet exotique les aspects qui se différencient les uns des autres, s'y arrêter, s'y plonger et s'en imprégner.

D'un point de vue étymologique, il est possible d'interpréter, sans considération contextuelle, l'*exote* de Segalen comme « l'étranger sur la terre » qui définit « l'âme » dans le poème « Frühling der Seele » du poète Georg Trakl (1887-1914) – « Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden » (littéralement, « L'âme est quelque chose d'étranger sur la terre ») –, poème commenté par Martin Heidegger dans son essai *Acheminement vers la parole* (1959). Le mot *fremd* vient du vieux haut-allemand **fram*, qui est apparenté au mot moderne *vorwärts*, c'est-à-dire « en avant² ». Dans l'interprétation qu'en donne Heidegger, l'étranger « n'erre pas, dénué de toute destination, désemparé de par le monde », mais écoute l'appel de sa contrée natale et marche sur la route qui y mène, son âme dans cette pérégrination « [se mettant] en route vers sa propriété³. » Lors de ses promenades dans la nature, Trakl a ressenti l'arrivée d'un esprit préexistant à sa propre personne; de la même manière, au cours de ses voyages dans les tropiques, Segalen a éprouvé devant le lever du soleil un sentiment de joie ineffable. À la différence du voyageur ordinaire, ce que recherchent les *exotes* n'est pas un autre coucher de soleil, mais un approfondissement de la sensation elle-même; ils ont, dans leur pérégrination vers l'avant, un objectif bien défini: éprouver cette allégresse devant l'ouverture de l'Inconnu qui survient dans les moments où la sensibilité rencontre un objet « exotique ».

C'est ainsi que nous voyons comment Segalen tente, dans ses fragments de *l'Essai sur l'Exotisme*, d'aller « en avant », accompagné des pensées des philosophes et des écrivains antérieurs tels que Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Claudel, Henri Clouard, Jules de Gaultier, Kipling, ou encore les Védas, afin de mener, ici et maintenant, lors du voyage réel en Chine, des réflexions sur des questions aussi diverses que le sujet, l'objet, la perception ou la forme littéraire. En même temps qu'il parcourt le continent chinois, Segalen continue à se plonger dans l'aventure de la pensée propre à la tradition philosophique occidentale, ce qui suffit à manifester sa qualité de « citoyen du monde » – nous laissons de côté pour l'instant

² Voir le site du dictionnaire allemand *Duden*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/fremd>: « mittelhochdeutsch *vrem(e)de*, althochdeutsch *fremidi*, zu einem untergegangenen Adverb mit der Bedeutung »vorwärts; von – weg « (verwandt mit *ver-*) und eigentlich = entfernt. »

³ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* [*Unterwegs zur Sprache*, 1959], traduction de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, Tel, 1976, p. 45.

la connotation post-coloniale possible bien qu'anachronique de cette locution, car la dimension coloniale n'est pas chez Segalen un élément constitutif de l'exotisme ; il se préoccupe en effet davantage de la question de la perception que du système de la culture, la littérature coloniale et les bureaux de l'administration coloniale le dégoûtant autant l'un que l'autre. L'exotisme excède pour lui largement l'imaginaire exotique stéréotypé qu'élaborent les hiérarchies politiques, économiques et culturelles des colonies. D'après Segalen, l'exotisme peut tout à fait se défaire de sa dimension géographique. L'*exote*, tel qu'il le conçoit, a la faculté dans un texte de fiction de quitter sa terre natale sans avoir à gagner l'autre bout de la planète. Aussi la nécessité du voyage réside-t-elle dans la fonction de l'objet exotique qui consiste à provoquer une forme d'ébranlement intérieur et de division interne chez celui qui perçoit. Ce type de perception, qu'on pourrait qualifier d'interactive, se caractérise par un transfert des propriétés de l'objet perçu vers le sujet qui perçoit, si bien que le sujet, tout imprégné de l'objet, en a une perception de plus en plus affinée.

À la différence de ces *pseudo-exotes*, incapables d'imaginer ou de recréer l'objet exotique, l'exote fait retour vers le point initial où la conscience a été ébranlée ; il connaît alors l'expérience réflexive qui consiste à porter son attention au trouble durable provoqué dans la perception par un objet visuel (comme par exemple une antique stèle chinoise) ; dans un tel processus de réaction, le sujet qui perçoit, est remodelé par l'objet exotique en un sujet renouvelé, issu d'une perception seconde. Après cette conversion, le sujet percevant est non seulement capable de se regarder lui-même, mais plus encore s'attend à vivre un bouleversement intérieur qui atteindra l'unité du moi, expérience provoquée par la confrontation incertaine avec l'objet exotique. Certes, le moi se maintient dans son essence au niveau de la personnalité, c'est d'ailleurs l'une des conditions préalables pour connaître une perception exotique singulière ; en revanche, le résultat de la perception n'est plus la confirmation de la réalité du sujet (je perçois donc je suis), mais une sorte de sentiment d'étonnement et d'écart au niveau de l'existence, un sentiment de « je ne suis peut-être pas », sentiment issu de l'opération interactive de la perception.

En 1908, « en lisant Claudel », Segalen décrit bien les premières étapes de ce processus interactif entre le sujet et l'objet : « Dans ces proses rythmées, denses, mesurées comme un sonnet, l'attitude ne

pourra donc pas être le *je* qui ressent mais au contraire l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à l'Exote qui le pénètre, l'assaille, le réveille *et le trouble*. C'est le *tu* qui dominera⁴. » Le passage de ce que *je* vois à ce que *tu* vois permet de donner la parole au « milieu vivant⁵ », qui « apostrophe », interpelle le « voyageur ». Mais le processus interactif se poursuit au-delà. D'un côté, comme par un effet de retour, le voyageur s'observe lui-même et, outre l'influence que sa présence exerce sur le milieu, prend en considération les conséquences de cette influence sur lui-même. De l'autre côté, ce passage du *je* au *tu* amorce un processus du renouvellement de l'identité : les fragments du moi se retournent vers un *tu* – un moi contenant une part d'inconnu. Par le *tu*, le voyageur s'ouvre vers une identité nouvelle, laquelle gagne en envergure en raison de la perception exotique. Ainsi, chez Segalen, le monde ne se grave plus une fois pour toutes sur l'âme vierge du voyageur, à la façon d'une « impression de voyage » : il s'agit plutôt d'un processus interactif où le monde et le voyageur se constituent l'un l'autre, par une opération de transformation mutuelle.

Le mot *concevoir* peut renvoyer en français à l'idée de *donner la vie*, et est essentiellement rattaché à des verbes comme *percevoir*, *comprendre*, *penser*, ou *capter*. La perception qui, comme une mère, porte et supporte en elle un objet inconnu est la condition préalable de la production de la pensée, du concept. C'est pourquoi Segalen, au début de son essai, parle de « contre-estampe » et de « contre-épreuve », car il a bien senti que les voyageurs de l'exotisme qui l'ont précédé se sont contentés de noter ce qu'ils voyaient et entendaient depuis leur propre point de vue. Ils faisaient bien l'épreuve du choc de leur personne avec des choses inconnues, mais ils n'ont jamais effectué ce travail réflexif, portant sur leur conscience subjective, qu'évoque Segalen. Ce qu'ils cherchaient, c'est seulement la confirmation de leur propre existence, la validation, en quelque sorte, d'une représentation du sujet hérité de Descartes et de Kant. Ils n'étaient pas en mesure d'envisager la possibilité pour le sujet de se constituer, ou de se renouveler dans une relation dynamique avec l'objet exotique. C'est précisément ce que parvient à envisager Segalen dans sa

⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du divers*, « En lisant Claudel, 4 octobre 1908 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. I, p. 749.

⁵ *Ibid.*, « Contre-estampes – contre-épreuves, 9 juin 1908 », t. I, p. 746.

compréhension de l'exotisme : « [L]a sensation d'Exotisme [...] n'est autre que la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme [...] n'est que le pouvoir de concevoir autre⁶. » L'exotisme éprouvé ici et maintenant du « concevoir autre » s'écarte d'une part de la théorie kantienne de l'aperception, et prend également le risque de se séparer de l'intuition fondamentale de la phénoménologie.

Gardons-nous ici d'assimiler trop vite les conceptions de Segalen avec le concept de la *différance* ou du *visage* de philosophes contemporains comme Derrida ou Levinas. La *différance* ou le *Divers* dont parle Segalen ouvre davantage un espace esthétique antérieur à l'éthique, même si, du point de vue de la déconstruction, la question de savoir si cette sphère a oui ou non une existence autonome reste à étudier plus avant (la philosophie déconstructiviste incline à considérer celle-ci comme une partie de l'écriture). La critique par le déconstructivisme du dualisme traditionnel semble se conformer au plan proposé par Segalen pour résoudre joyeusement les antinomies de la philosophie kantienne : il n'est pas nécessaire de faire un choix entre deux concepts antithétiques, car la tension née de cette opposition est précisément ce qui permet d'établir la base du sentiment esthétique du beau, qui s'appuie sur son fractionnement. Segalen propose de remplacer la connaissance polarisée d'un objet par une attitude de perception : « À côté de l'état Connaissance, instaurer l'état de *clairvoyance*, non nihiliste, non destructeur⁷. » Le divers de l'objet étant intégralement préservé dans celui de la perception, la pluralité sans cesse effacée par la synthèse de l'aperception transcendante, fortement menacée pour Segalen, doit donc être protégée de toute urgence.

Segalen reconnaît ne pas pouvoir raisonner comme le fait Kant, et a les « ennuyeuses synthèses⁸ » en aversion. Un bref commentaire de Heidegger sur la théorie kantienne de l'aperception mentionne la manière dont le *divers* (*Mannigfaltigkeit*) se trouve étouffé dans la philosophie de Kant : « Pour que le donné "mouvant", le flux du divers, en vienne à se *stabiliser* et qu'ainsi un *ob-stant* puisse se montrer, il faut que le divers soit ordonné, c'est-à-dire lié. Toutefois,

⁶ *Ibid.*, « De l'exotisme comme une Esthétique du Divers, Paris, 11 décembre 1908 », « Introduction : La notion d'exotisme. Le Divers », t. I, p. 749.

⁷ *Ibid.*, « Sans date, probablement 1912 », t. I, p. 768.

⁸ *Ibid.*, « Paris, décembre 1908 », t. I, p. 755.

celle liaison ne peut jamais venir des sens. Toute liaison provient selon Kant de ce pouvoir de représentation qui s'appelle entendement⁹. » La matière de l'intuition telle que conçue par l'entendement kantien ne peut exister par elle-même en tant que connaissance empirique, elle doit être synthétisée par l'entendement en un jugement sur les sensations pour pouvoir être fondée. Ceci étant, Kant ne récuse aucunement le donné initial de la matière empirique dans la connaissance, la perception directe que nous avons d'un objet détermine en grande partie la connaissance que nous pouvons en avoir. Pour ce qui est par exemple de la perception d'un champ magnétique, Kant écrit : « [N]ous connaissons, par la perception de la limaille de fer attirée, l'existence d'une matière magnétique pénétrant tous les corps, bien qu'une perception immédiate de cette matière nous soit impossible, d'après la nature de nos organes. En effet, de façon générale, d'après les lois de la sensibilité et le contexte de nos perceptions, nous arriverions dans une expérience jusqu'à l'intuition empirique immédiate de cette matière, si nos sens étaient plus subtils¹⁰ ». Ainsi, à cause de nos sens grossiers, nous ne pouvons avoir l'intuition empirique de cette force invisible. Kant note la possibilité pour la perception d'intervenir avant la conception, mais s'en détourne aussitôt pour s'intéresser à la distinction entre *phénomène* et *chose en soi*. Et c'est de cette distinction-là que Segalen fait le siège, prenant ainsi ses distances avec la démarche rationalisante de Kant. Et si la *chose en soi* ne se cachait pas derrière la chose du Divers mais qu'elle était la chose du Divers ? Voici la réponse que Segalen fait à Kant sur sa théorie de la connaissance : « L'exotisme n'est donc pas une adaptation (à un objet) ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle¹¹. »

⁹ Martin Heidegger, « La thèse de Kant sur l'être » [1961], traduction de Lucien Braun et Michel Haar [1968], dans *Questions I et II*, Paris, Gallimard, Tel, 1998, p. 394.

¹⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, « Deuxième partie : Logique transcendantale », « Première division : Analytique transcendantale », « Livre II : Analytique des principes », « Chapitre II : Système de tous les principes de l'entendement pur », « Les postulats de la pensée empirique en général », édition établie sous la direction de Ferdinand Alquié, traduction de Alexandre J.-L. Delamarre et de François Marty, à partir de celle de Jules Barni, Paris, Gallimard, Folio / Essais, p. 260.

¹¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « De l'exotisme comme une Esthétique du Divers », « I : L'individualisme », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 751.

Ce qui peut être compris par la raison, comme par exemple des notions antinomiques, ne peut être que deux électrodes qui excitent l'exotisme : si l'on relie les antinomies de la raison à l'exotisme, elles forment les deux pôles d'une notion relative en même temps que toutes les nuances qui existent entre ces deux pôles : « Verbalement, à en croire les mots, quelle exacerbation d'exotisme dans les antinomies. Des notions qui non seulement diffèrent, mais s'opposent directement entre elles ! Si la saveur croît en fonction de la différence, quoi de plus savoureux que l'opposition des irréductibles, le choc des contrastes éternels¹² ? » La question de la polarité soulevée ici par Segalen trouvera par la suite une expression plus intuitive dans l'art contemporain, notamment avec le « Carré noir sur fond blanc » de Malevitch (1915) ou le « Sur blanc II » (1923) de Kandinsky.

Mais, à la différence des artistes de l'école suprématisante, Segalen considère cette antinomie entre le blanc et le noir comme « dure » et « sèche » (« quelle dureté », « quelle sécheresse¹³ »). Il considère que nous ne devons précisément pas maîtriser la substance d'un objet par les polarités qu'il montre : entre les deux pôles noir et blanc existe toute une palette de nuances qui attendent le contact, avec notre perception. Distinguer les polarités des choses n'est qu'une condition plutôt grossière de la naissance de l'exotisme. Un moyen plus fin réside selon Segalen dans la fusion du sujet et d'une partie de l'objet, puis en son choc avec une autre partie de l'objet, duquel émane une diversité irréductible à la fois du sujet et de l'objet : « [L]e pouvoir de sentir le Divers contient, devrais-je avoir dit, deux phases : dont l'une est réductible : l'un des éléments divergents est nous. Dans l'autre, nous constatons une différence entre deux parties de l'objet. Cette seconde doit se ramener à la première si l'on veut en faire une sensation d'exotisme : alors, le sujet épouse et se confond pour un temps avec l'une des parties de l'objet, et le Divers éclate entre lui et l'autre partie. Autrement, pas d'exotisme¹⁴. » Après la différenciation, le mince filet de la perception émane de la maîtrise synthétique du sujet transcendantal et pénètre l'objet exotique, transformant la forme initiale du sujet ; c'est là un

¹² *Ibid.*, « (Dernier chapitre). De l'Exotisme Essentiel, 21 octobre 1911, Tientsin », t. I, p. 767.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

processus de décomposition en mouvement constant. Segalen avertit les lecteurs modernes de Kant que l'objet exotique ne peut être saisi sur la base du concept de l'aperception transcendantale, car l'exotisme pensé sur la base d'une appréhension intuitive précédant la synthèse sait de source sûre la réversibilité de l'esprit et de la matière, et intègre dès lors ces deux notions dans le jeu de l'écrit. Cette perception s'accompagne pour l'observateur de la joie dangereuse de voir sa conscience limitée introduite dans l'espace infini de l'objet exotique.

Il s'agit en définitive d'une aspiration à libérer son imagination, une aspiration quasiment impossible, qui place celui qui perçoit et celui qui écrit dans une expérience extrême née au moment de leur contact avec l'objet extérieur. Cette expérience n'est pas seulement l'opposition entre sensibilité et concepts, mais également cette distance entre les deux, englobée par le champ plus vaste de l'exotisme. Faire apparaître les faces opposées n'est pas suffisant ; il faut un aller-retour constant entre l'impossibilité d'assimiler les faces opposées et la possibilité de faire preuve d'une perception ouverte. Quand la différenciation du sujet percevant et la différenciation des faces opposées de l'objet sont concomitantes, alors seulement l'exotisme peut éclater. C'est dans cet esprit également que Segalen affirme : « Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers¹⁵. »

Bien que Segalen, pour l'exposé de sa théorie de l'exotisme, ait eu recours à la philosophie et à la psychologie de Kant, l'esthétique du Divers et de l'exotisme qu'il propose au début du XX^e siècle exerce une influence durable jusqu'à l'époque contemporaine : la théorie de la perception après Husserl et Merleau-Ponty continue d'explorer les configurations multiples et entrelacées de la conscience en relation avec le monde extérieur. Peut-être n'est-il pas nécessaire de déplorer avec Segalen le déclin de l'exotisme dans un monde de la technologie moderne, puisqu'il s'agit essentiellement, comme il le souligne lui-même, de développer une « faculté de percevoir le Divers¹⁶ ». Nous

¹⁵ *Ibid.*, « De l'exotisme comme une Esthétique du Divers », « I : L'individualisme », t. I, p. 751.

¹⁶ *Ibid.*

pouvons en revanche comme lui nous réjouir de notre propre diversité ; c'est seulement en comprenant cela que nous pouvons percevoir de manière authentique et subtile la diversité du monde extérieur.

FENG Dong, enseignant-chercheur en littérature anglophone,
Université de Qingdao (Shandong).
Traduction de Lucie Modde et Julie Gary

TROISIÈME PARTIE

LE DIVERS

SEGALEN : L'ÊTRE ET LE DIVERS

1

Penser l'exotisme à partir du nom de *Segalen*, ou penser Segalen à partir de la notion d'*exotisme* : il s'agit dans le premier cas de traiter de ce qui n'a pas été dit à propos de la vie de Segalen ayant rapport à l'exotisme ; dans le second, de rappeler quelques faits historiques relatifs à l'exotisme dans la vie de Segalen. Pour moi, les deux se confondent quand je relis les écrits de cet auteur, quand j'y réfléchis, quand j'essaye d'ouvrir ce nom et d'aller à la rencontre de l'étrangeté profonde qu'il recèle.

2

Les principales œuvres de Segalen et le monde chinois s'entremêlent, ce qui explique pourquoi il attire l'attention des Chinois. Cet intérêt que Segalen porte à la Chine tient plus à sa sensibilité à l'égard des choses exotiques qu'au rayonnement propre de la vaste culture de la Chine et de sa longue histoire. Pour celui qui réfléchit à la relation entre l'exotisme et l'existence, et plus particulièrement aux écrivains français dans leur rapport à la Chine et à la langue chinoise, Segalen est quasiment incontournable. Certes, il a ouvert à l'Occident le monde mystérieux de la langue chinoise ; mais, plus profondément, s'il est si souvent évoqué, c'est avant tout parce qu'il a réfléchi relativement tôt à une communication possible entre les catégories du Moi et de l'Autre, ainsi qu'entre les existences différentes. En ce sens, comme le confirme d'ailleurs l'influence qu'il continue à exercer aujourd'hui en Chine, Segalen a pénétré bien plus avant dans le monde chinois que Gauguin dans la culture maorie de Tahiti, et cela d'une manière absolument unique par rapport aux auteurs français curieux d'exotisme de la même époque. Selon moi, faire s'ouvrir sa propre vie à l'étrangeté du monde exotique, faire en sorte que sa vie et le monde étranger se donnent l'une à l'autre, est ce qui fascine le plus chez l'écrivain qu'était Segalen. Attention

cependant, c'est aussi l'aspect sur lequel il est le plus facile de se méprendre quant à l'intention de l'écrivain. Segalen se distingue radicalement des auteurs de récits de voyage. En effet, dans ses *Lettres de Chine*¹ ainsi que dans son *Essai sur l'exotisme*, il insiste particulièrement sur le fait que ces textes pleins d'imagination faisant la part belle à la « différence », n'ont rien à voir avec les traques du pittoresque dans les récits de voyage habituels. Le curieux recherche avant tout le pittoresque ; il ne s'interroge jamais sur ce qui le surprend dans la chose exotique, ni ne s'aventure à se demander ce qui pourrait en être l'origine. Segalen a une conscience aiguë vis-à-vis de cela, avant même d'entreprendre le voyage. Il s'étonne de l'étrangeté des choses chinoises sans succomber à l'attrait des paysages quotidiens et des soubresauts de l'histoire du pays ; il préfère en effet chercher à se rapprocher de l'origine du mystère que représente pour lui la langue et la culture chinoises. C'est l'interrogation secrète sur la vérité de l'existence qui suscite chez Segalen l'étonnement exotique. Peut-être la signification la plus vivante de l'œuvre de Segalen consiste-t-elle en ceci : un homme qui a choisi toute sa vie de rencontrer le monde par le biais de l'écriture, un homme qui écoute les voix de la vie à travers les choses exotiques et essaie de saisir, à travers les rencontres entre soi-même et l'autre, le mystère de l'existence.

3

De ce fait, une réflexion sur Segalen et sur l'exotisme ne saurait se cantonner au cadre de la littérature. On peut lire dans certains ouvrages de Segalen (comme dans *Stèles* ou *Peintures*, notamment dans « Peintures dynastiques ») que le monde dans lequel on vit n'est pas un monde accompli ; tout ce qui existe n'existe que dans un cheminement vers un accomplissement, donc non pas dans un état fini, mais dans les possibilités ouvertes. L'inaccomplissement vient peut-être du fait que l'identité de chaque chose reste encore obscure. Les êtres éphémères se trouvent au sein d'un monde fait de la diversité, et toutes les possibilités sont loin d'être épuisées. Les choses dans

¹ Voir Victor Segalen, *Lettres de Chine*, Paris, Plon, 1967. Il s'agit d'un choix de lettres adressés par Segalen à sa femme Yvonne. L'ouvrage a été républié en poche, puis ces lettres ont été intégrées dans la publication de la *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004.

le réel ne peuvent qu'être des choses transitoires ; l'Être² de chacun reste à accomplir. Ce type de prise de conscience, qu'on voit émerger ici et là au cours de la vie de Segalen, c'est précisément ce qui sert de déclencheur à une écriture qui ne s'éloigne jamais de l'exotisme. Dans ses écrits sur la Chine, Segalen méprise les voyageurs curieux qui s'arrêtent à la surface des choses. Sa pensée de l'exotisme ne se laisse pas enfermer par le cadre des savoirs classiques, mais interroge l'existence en perçant la partie la plus dure du monde réel.

4

Segalen a vécu en des temps troublés, ponctués de catastrophes. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la métaphysique est en crise, et l'épistémologie occidentale qui voit alors le jour est pour le moins incertaine. Même si l'impuissance à atteindre l'unité par-delà les différences a provoqué parmi les hommes un choc historique, ils n'ont pas toujours appris à reconnaître la force de la différence dans l'ordre des choses. Avec la colonisation, les différences et le possible ont une fois de plus été aplanis, voire empêchés, ce qui a entraîné des conséquences institutionnelles irrévocables. Peut-être avons-nous gâché par notre irrévérence ce qui nous a été donné comme cadeau par le monde et la vie ? À l'interstice des différences, nous nous interrogeons, nous imaginons ; c'est cela qui, chez Segalen, est en œuvre dans son écriture comme dans l'image artistique. Les questions qu'il pose et l'imaginaire qu'il développe face au monde, nés de la différence, nous en disent beaucoup sur les attentes qu'il a de l'Être. Pour autant, le Dieu des catholiques n'est pas un seul instant concerné. À l'époque où Segalen interroge ainsi le monde, la phénoménologie, qui a ébranlé les bases de la métaphysique, n'est pas encore à proprement parler connue en France, et bon nombre de penseurs français imaginent encore l'avenir à la manière de Nietzsche. Celui-ci, incarnant en quelque sorte le début d'une nouvelle ère, détourne plusieurs hommes

² Le mot français *Être* traduit le chinois *cunzai* 存在, qui signifie le plus souvent « existence » ; à cet égard, *cunzai* s'opposerait à ce que la tradition philosophique occidentale nomme l'*Être* ; c'est pourtant ce mot, *cunzai*, qui sert à traduire en chinois le concept d'*Être* chez Sartre (*L'Être et le néant* est ainsi traduit par *Cunzai yu xuwu*, 《存在与虚无》), ainsi que chez Heidegger (*Être et temps* [*Sein und Zeit*] est traduit par *Cunzai yu shijian*, 《存在与时间》) ; or, il nous semble que c'est plutôt dans le sens d'*Être* que l'auteur emploie le mot *cunzai* ; c'est pourquoi nous avons traduit *cunzai* par « Être ».

de lettres français du chemin de l'Église. Pour Segalen aussi, Dieu est mort, la place qu'Il occupait à l'origine est désormais vide, et l'Homme ne cherche plus Sa protection. À l'époque, la notion de néant est sur toutes les lèvres, mais Segalen la rejette, au même titre que la religion. Pour lui, le Divin³, qui n'a pas disparu avec Dieu, n'est pas le néant ; le lieu du Divin ne se trouverait-il pas dès lors dans l'exotisme ? Le chemin qui y mène depuis le réel reste cependant à construire. Segalen se rend en outre compte qu'après avoir rejeté le catholicisme, l'homme continue à poser problème. Car, même libéré de la religion, l'homme n'est pas encore sorti de la sécheresse et de l'appauvrissement du moi. L'exotisme selon Segalen est précisément proposé comme un remède possible d'enrichir le moi au contact du monde. Peut-être que l'homme, qui s'imagine à la mesure de l'univers, n'est toujours qu'un adolescent s'acheminant vers la maturité, sur une route accidentée. Depuis la mort de Dieu, l'aspiration à l'Être n'est plus orientée par une puissance absolue, et l'Être s'unit dès lors à l'imaginaire. Si ce à quoi l'on aspire ne se trouve pas dans le réel (que Segalen veut toujours dépasser), où se situe-t-il donc ? Comment comprendre que celui qui aspire et ce à quoi l'on aspire participent du même jeu inachevé ? Le mystère de ce jeu, ainsi que ce à quoi l'on aspire, se révéleraient-ils dans une écriture créative ?

5

D'après Segalen, l'écriture est l'espace dans lequel s'exerce l'imagination, elle consiste en une attitude proprement « extra-ordinaire » qui permet d'aller au-delà du réel. L'imaginaire pointe toujours en direction de quelque chose de possible, tandis que le réel, certes là, est cependant trop médiocre pour être célébré. Si on aspire nécessairement à quelque chose qu'on n'a pas encore, dans une existence faite du Divers, à quoi Segalen aspire-t-il au juste ? Voici une interrogation inhérente à son existence. Lorsque nous retournons aux textes de Segalen concernant le monde chinois et que nous cherchons à mettre au jour ses attentes, nous pouvons faire l'hypothèse que, dans la

³ Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du divers*, «Imago mundi, 24 avril 1917, Shanghai», dans *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. I, p. 775, mais aussi la note du 8 octobre 1917, «Départ Haïphong», p. 778 : «Je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et *divin* même» (c'est nous qui soulignons).

mesure où il aspire à une création poétique et artistique dans la lignée de Nietzsche et où il valorise également le « surhomme » par opposition à l'homme « humain trop humain », il dépasse ainsi, au niveau de la conscience, le réel boueux. Si cette prise de conscience n'est pas fugitive mais inscrite profondément en lui, alors tout effort s'oriente désormais vers le surhomme dont l'écriture créative constitue le point de départ. Le ressenti de Segalen est à ce sujet exceptionnel. Ses écrits témoignent de l'influence exercée par la pensée de Nietzsche, comme par exemple les « Peintures dynastiques ». En plus d'y effectuer un complet renversement des valeurs, l'écrivain laisse libre cours à son imagination la plus débordante. Il s'oppose ainsi à la vision dominante de l'histoire chinoise, et fait en sorte que le renversement de l'idéal politique aussi bien que de la morale imprègne tout son texte. Il s'agit bien là de la tentative d'une nouvelle forme de récit littéraire. Confucius et Platon y brillent par leur absence, remplacés par l'éclat éblouissant de la Volonté de puissance et le règne d'un esprit dionysiaque décriant fortement la morale et l'ordre... Placé dans le contexte chinois, ce mépris de Segalen pour les valeurs dominantes constitue une véritable hérésie. Entendons-nous bien : Segalen se moque de l'Histoire, et la met même en cause. Car ce qui l'intéresse, c'est l'histoire de l'existence. La Chine, dans ses écrits, n'est plus un simple concept ethno-géographique, elle est un espace qui donne naissance à une œuvre, elle renvoie même à un espace existentiel plus vaste que le pays réel. Serait-il à ce titre justifié de dire que les « Peintures dynastiques » fournissent un indice de ce à quoi Segalen aspire ? La chose semble plus compliquée, et une conclusion hâtive risquerait de placer Segalen sur un piédestal ou au contraire de le rabaisser. Nous avons l'impression, en lisant les *Lettres de Chine*, que Segalen a une confiance remarquable dans ses capacités à penser et à écrire. Le lien entre l'auteur des « Peintures dynastiques » et Nietzsche, qui tous deux remettent en cause les valeurs établies, n'est plus à faire ; le style littéraire de Segalen semble d'ailleurs lui aussi emprunter au penseur allemand. Pour autant, ce n'est que sur le plan de son ressenti de lecteur et de son expérience spirituelle que Segalen s'est ouvertement réclamé de Nietzsche. Peut-être Nietzsche est-il un des nombreux Autres qui ont nourri sa pensée de l'exotisme, un Autre qui l'a influencé en l'étonnant, sans qu'une rencontre en profondeur ait eu véritablement lieu. Il se peut que, pour Segalen, ces « Peintures dynastiques » au fort ton nietzschéen ne soient qu'un exercice de la

pensée de l'exotisme, qui est au fond un questionnement sur la possibilité de l'Être. En somme, les points communs ici dégagés avec Nietzsche ne signifient pas une appartenance profonde à la pensée nietzschéenne.

6

Si Segalen a accepté les éléments de la pensée nietzschéenne qui trouvaient un écho dans sa propre sensibilité, il n'a vu ni les signes de la fin de la métaphysique occidentale, ni les risques liés à une pensée métaphysique construite sur la dualité entre sujet et objet. Il est manifeste que Segalen n'a pas réussi à éviter les écueils de la pensée de la dualité, ce qui n'enlève rien à la valeur de sa pensée de l'exotisme. On peut dire qu'à propos de la différence, de l'Autre et de l'ordre du monde, Segalen a formulé des idées que Nietzsche n'a pas formulées. Lisons ce passage dans *l'Essai sur l'exotisme* : « L'Homme se bat, entre lui, c'est-à-dire entre des forces connues, mesurées [...]. Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre⁴. » C'est dans le contexte de la Première Guerre mondiale que Segalen a exprimé son désespoir : la différence entre les éléments qui composent le monde, au lieu d'être la source d'un enrichissement mutuel, devient une opposition entre forces antagonistes qui s'entretuent. C'est précisément cette hostilité provenant de la différence qui entrave l'essor de l'humanité. La singularité de chaque culture, au lieu d'être éclairée dans le contraste avec d'autres cultures, s'érousse dans les ornières de la Tradition, et se voit privée de la possibilité de créer du nouveau, entravée par une réalité institutionnalisée. Dieu est mort, l'homme n'est pas pour autant sauvé car l'homme n'a toujours pas trouvé une raison suffisante en lui-même. Le « surhomme » de Nietzsche n'indique pas, aux yeux de Segalen, un chemin salvateur : « Que l'homme tende vers le Surhomme... Soit, tout ceci n'est qu'un gonflement, non une évasion ; un accroît et non pas à l'extrême le choc inoubliable du Divers. Comme le mot dans le mot, le surhomme est encore humain⁵. » Segalen, lui, tend vers le Divers, en donnant une valeur particulière à la différence, ou plutôt, à une existence dans la différence.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, « L'humain – le surhumain – l'inhumain, 3 juin 1916 », t. I, p. 773.

7

Il existe un autre Segalen. Un Segalen qui disparaît sitôt après avoir laissé transparaître quelques indices dans son texte. Penchons-nous sur cette phrase : « Quel est le dieu consolateur le plus différent de l'homme ? L'inhumain⁶. » *L'inhumain*, que Segalen introduit ainsi de façon aussi assertive dans ses notes sur l'exotisme, partage une parenté avec le surhomme nietzschéen, mais ne lui est pas identique. Il n'est ni la Nature, qui jamais ne se montre nue, ni un dieu au sens religieux du terme, encore moins quelque chose de visible. Il dégage un air mystérieux : « L'inhumain : son véritable Nom est l'Autre⁷. » Cet Autre que Segalen n'a pas explicité davantage renvoie directement à sa compréhension du Moi ; autrement dit, il touche à une relation non révélée entre le Moi et l'exotisme. Avec l'*inhumain*, Segalen exprime son insatisfaction à l'égard du surhomme de Nietzsche ; et, tandis qu'il « se réjouit dans sa diversité⁸ », comme s'il se mettait en scène dans une sorte de « Sacrifice⁹ », il se délecte du merveilleux né des interactions entre le Moi et l'Autre. Cet *inhumain*, peut-on y avoir accès par l'écriture, par la langue ? Il semble que Segalen ne se soit jamais posé clairement une telle question. Or, quelques mots, quelques phrases dans l'*Essai sur l'exotisme* nous incitent à supposer que, si l'*inhumain* est, il est là d'où découlent les mots, et que le chemin qui amène à lui relève d'« un acte inhérent de la pensée¹⁰ ». En effet, la relation entre l'Être et la langue reste obscure chez Segalen. Parfois elle pointe à travers quelques indices, nous interrogeant autant qu'elle nous fascine, nous laissant deviner qu'il y a peut-être un autre Segalen, non explicitement exprimé.

8

La pensée que Segalen développe à propos de l'exotisme nourrit son œuvre. Pour l'écrivain, dans l'écriture et l'art, l'essence du moi et le mystère de l'Être sont inséparables. Ce à quoi il aspire, ce à quoi son destin est lié – l'*inhumain* –, ne semble pas avoir encore fait son apparition ; c'est cette quasi inaccessibilité qui donne à l'œuvre son

⁶ *Ibid.*, « Départ Haïphong, 8 octobre 1917 », t. I, p. 777.

⁷ *Ibid.*, « L'humain – le surhumain – l'inhumain, 3 juin 1916 », t. I, p. 773.

⁸ *Ibid.*, « Annexe », t. I, p. 781.

⁹ *Ibid.*, « L'humain – le surhumain – l'inhumain, 3 juin 1916 », t. I, p. 773.

¹⁰ *Ibid.*

caractère mystérieux. Peut-être ses aspirations se trouvent-elles dans les abysses de sa conscience ? Dans les textes de Segalen, nous voyons une recherche inaboutie : impossible de savoir ce à quoi il a réfléchi au cœur de la dépression. *L'inhumain*, cet « Autre » qui n'apparaît toujours pas dans l'exotisme, le monde chinois n'y donne pas non plus accès. Lorsque nous parlons de la rencontre surprenante entre Segalen et la Chine, nous parlons en réalité moins de la relation entre son œuvre et le monde chinois que de celle entre d'un côté sa conscience de l'existence et son attitude face à l'écriture, et de l'autre l'exotisme et l'altérité.

9

Segalen est aussi un écrivain du mystérieux¹¹. Le sentiment du mystérieux ne peut naître qu'à la rencontre de la vérité, laquelle n'a rien à voir avec la réalité, mais est en relation avec le mystère de l'Être. La vérité requiert de notre part une réponse innovante à propos du rapport de réciprocité entre le Moi et l'Autre. On peut dire que Segalen l'a compris, et que son écriture nous fait cheminer vers cette réponse. Mais comprenons-nous vraiment Segalen et ses écrits ? Les textes nés de la rencontre avec le monde chinois suscitent des interprétations multiples. Leur intention et leur signification ont souvent été affirmées par des chercheurs à partir d'un point de vue littéraire ou culturel. Mais quelque chose de supérieur, quelque chose de vrai – et de caché – attend encore d'être déployé et interprété de façon originale. Il est impératif que nous provoquions une nouvelle rencontre avec Segalen, pour le Moi et l'Autre, pour cet Autre mystérieux toujours absent, pour, également, le possible de l'Être dans le Divers.

LU Dong, poète
Traduction de Lucie Modde

¹¹ Voir Segalen, *Essai sur le mystérieux*, *ibid.*, t. I., p. 783-794.

L'EMPIRE SANS EMPEREUR. SEGALEN ET WANG GUOWEI

Ce n'est pas la disparition des anciennes éruditions qui cause la douleur la plus extrême, mais la peur de voir s'approcher l'effondrement du monde chinois.

Wang Guowei, Préface de la *Collection d'ouvrages sur les sciences et les arts chinois*, 1914.

Lorsque la plume de Segalen se met à parler de l'Empire chinois, la part de l'imaginaire l'emporte sur la part du réel. Segalen risque alors d'être confondu avec ces orientalistes qui observent la Chine à travers un voile esthétisant, ou avec ces écrivains qui vivent repliés sur leur monde imaginaire, si bien qu'il devient difficile de déceler la part de «réel» dans son «voyage au pays du réel». Segalen déclarait pourtant lui-même n'avoir jamais rêvé d'être Chinois. Il semble seulement vouloir entretenir le sentiment merveilleux suscité par l'étrangeté des choses : «Il est drôle, parfois de vivre en pleine Chine. On y coudoie les milliers d'années défuntes¹ ».

En déambulant dans les rues, il s'imagine voir rouler des chars de la dynastie Han, et les passants eux-mêmes s'apparentent à des personnages sortis tout droit de peintures rupestres, de tapis, de peintures à l'encre ou de porcelaines chinoises. Mais pour un Chinois, il va sans dire que ces visions imaginaires sont suspectes et fantaisistes ; c'est comme si l'existence du monde ici présent avait été vidée de sa substance pour ne laisser que des formes, des modèles, des ombres, une enveloppe vide.

Est-ce vraiment cela l'Empire chinois sous la plume de Segalen ? Si c'est cela, alors en écrivant ainsi sur la Chine, Segalen ne fait-il pas lui-même ce qu'il reproche à autrui, dans ses essais critiques, à propos

¹ Victor Segalen, Lettre à Yvonne Segalen, Pékin, 29 juin 1909, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. I, p. 905.

de certains abus d'exotisme, comme dans sa critique à l'égard de Pierre Loti par exemple ?

Le 15 juillet 1909, après une visite au Monastère de la Grande Cloche, dans une lettre adressée à sa femme, Segalen évoque le geste impérial du labour, qui sert d'exemple au peuple tout entier : « Oui, le geste est grand comme l'Empire [...], et ceci, que l'on répète aujourd'hui, n'est que l'écho des milliards de gestes semblables accomplis depuis des époques plus nombreuses que les gerbes dressées... [...]. Il faut réinventer le geste immense de l'Empereur et s'y suspendre, comme au seul symbole de l'immense et pauvre chose que voici² ». Si le voyage de Segalen en Chine est une sorte de « voyage au pays du réel », c'est peut-être parce que ce réel, dans son sens le moins immédiat mais le plus profond, n'est autre que le lien de solidarité entre la diversité des choses d'un côté, et de l'autre, entre les choses et le moi. Ce double lien confère au monde un certain ordre spirituel, tout comme jadis l'Empereur, par son geste, régula l'Empire. Ainsi, conformément à son esthétique de l'exotisme, Segalen entretient le sentiment de l'étranger face à l'Empire et saisit la moindre occasion qui témoigne à ses yeux de moments exotiques face à l'Autre, comme pour palper la spécificité de chaque chose. En même temps, dans la figure de l'Empereur – le « Fils du Ciel » –, il perçoit un symbole spirituel qui peut contenir la totalité des choses, et faire en sorte que l'étrangeté et l'ouverture sans limite de l'Autre, bien qu'emportées par le grand fleuve de la diversité, ne débordent jamais. Ce symbole, qui accueille la diversité rayonnante de l'Empire, fait que chaque être en ce monde peut vivre sa particularité au sein d'un ordre spirituel autorégulé. Ainsi la seule présence de l'Empereur suffit à réguler et à organiser le monde.

Cette image d'un Empereur régulant le monde, sans même user de son autorité, tranche avec l'image très répandue, parmi les Chinois, du despote tout puissant gouvernant derrière d'imposants murs épais, aux pieds duquel le peuple vient se prosterner.

Il est intéressant cependant de constater que dans l'œuvre de Segalen, l'Empereur assume parfois la régulation tout en étant absent,

² *Ibid.*, Lettre à Yvonne Segalen, Pékin, 15 juillet 1909, p. 921. Il s'agit de notes consignées dans la correspondance en vue de textes qui, pour certains, seront repris dans *Briques et Tuiles*.

comme ce qu'on peut lire dans ce poème intitulé «Éloge et pouvoir de l'absence» : «Je ne prétends point être là, ni survenir à l'improviste, ni paraître en habits et chair, ni gouverner par le poids visible de ma personne [...]. Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence [...]. Et des musiques jouent en l'honneur de mon ombre ; des officiers saluent mon siège vide³». Cette absence de l'Empereur vient-elle de l'inquiétude de Segalen face à la déchéance de l'empire ? Celle-ci se laisse deviner à travers ce cri dans le poème «Prince des joies défendues» : «Prince, ô Prince, votre perte est dénoncée. Songez à l'Empire ! Songez à vous⁴ !». Est-il un pur hasard que ce dernier poème ait été écrit le 10 octobre 1911, le jour même où éclata le soulèvement de Wuchang amorçant la révolution chinoise de 1911, et que celui sur le pouvoir de l'absence ait été rédigé le 11 octobre, soit le lendemain.

En effet, la révolution de 1911 a mis fin au système impérial. Dans ce contexte, Segalen nourrit certes des inquiétudes sur le plan politique, mais il est avant tout tourmenté par l'idée d'un déclin de l'ordre spirituel. Il manifeste une telle inquiétude à l'occasion d'autres événements politiques à l'époque dans le monde. Le 21 avril 1917, à Shanghai, il rédige dans ses carnets un texte intitulé «*Imago Mundi*⁵». Dans ce texte, il mentionne expressément la révolution chinoise, ainsi que la révolution russe, et s'efforce d'étendre ses vues, d'y englober l'humanité entière. En même temps, il souligne que la relation qui unit les serfs au tsar en Russie, l'empereur à ses sujets en Chine, sont autant de voies qui permettent d'accomplir cet «*imago mundi*». Or, le renversement du régime impérial par la révolution, ainsi que la Première Guerre mondiale, font que «[l]a tension exotique du Monde décroît⁶», que toutes les valeurs différentes se confondent, convergent et déclinent. Aussi Segalen écrit-il : «Le peuple souverain apporte partout avec lui les mêmes habitudes, les mêmes fonctions». Car, alors que chacun devient maître de lui-même, tout le monde finit par se ressembler et l'écart qui sépare les différences entre elles perd sa valeur, entraînant le déclin du Divers, pour parvenir à cet état où «l'Homme se bat, entre lui, c'est-à-dire entre des forces connues, mesurées, et dont il suffit à l'une de peser plus que l'autre». Segalen

³ Victor Segalen, *Stèles*, «Éloge et pouvoir de l'absence», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 117.

⁴ *Ibid.*, «Prince des joies défendues», p. 116.

⁵ Voir *ibid.*, *Essai sur l'exotisme*, t. I, p. 774-776.

⁶ *Ibid.*, p. 775, ainsi que pour les deux citations suivantes.

voit dans ce phénomène « le grand danger terrestre ». Face à une crise de cette ampleur, il pense nécessaire d'entraver ce recul, ce déclin du Divers. C'est pourquoi il propose l'esthétique du Divers comme une solution possible. À propos du Divers, Segalen avait écrit dans une note du 2 octobre 1918 : « Je conviens de nommer "Divers" tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre⁷ ».

Confrontant l'empereur régulateur à cette situation historique réelle où l'empereur est contraint d'abdiquer, la question qui pourrait se poser est celle-ci : dans un empire qui se prive désormais de l'empereur, qui régule à la place ? Qu'est-ce qui permet de maintenir l'ordre du pays ? Sans répondre directement à cette question, il semble que l'esthétique du Divers pourrait être considérée comme un agent de régulation.

Certes, ce n'est pas sans ironie que Segalen évoque le peuple « désormais Souverain » dans ce poème intitulé « Hommage à la raison » : « J'ai fait alors afficher par tout l'Empire que celui-ci n'existait plus, et que le peuple, désormais Souverain, avait à se pâtre lui-même, les marques de gloire, abolies, reprenant au chiffre un : Ils sont repartis de zéro⁸ ». Toutefois, le poème inaugural de *Stèles*, « Sans marque de règne », laisse bien entrevoir la possibilité d'une appropriation par le sujet de la souveraineté lorsqu'il évoque « cette ère unique, sans date et sans fin, aux caractères indicibles, que tout homme instaure en lui-même et salue, à l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son cœur⁹ ».

Ce dernier poème indique une nouvelle façon d'être un sujet – non plus un sujet de l'empereur, mais un sujet autonome qui règne sur son propre empire. Cet empire de soi s'organise selon l'esthétique du Divers, et « Cortèges et trophée des tribus des royaumes », le long tableau placé au milieu du recueil *Peintures*, en donne une illustration. Dès le début du texte, Segalen décrit une scène de remise des tributs à l'empereur : d'un côté se situe l'empereur, devant lequel sont étalés des objets rares et précieux, déposés à ses pieds des quatre coins du monde ; de l'autre, c'est le Divers – constitué par ces objets

⁷ *Ibid.*, p. 778.

⁸ *Ibid.*, *Stèles*, « Hommage à la Raison », t. II, p. 58.

⁹ *Ibid.*, *Stèles*, « Sans marque de règne », t. II, p. 40.

–, Divers qui converge vers le Fils du Ciel et qui « donne aux confins du monde ce goût d’un autre monde, – s’il se pouvait par-delà le Ciel trop humain¹⁰ ». L’empereur est ainsi, paradoxalement, capable de voyager sans se déplacer. Mais pourquoi les présents venus d’ailleurs seraient-ils destinés à donner le goût « d’un autre monde » qui se trouverait « par-delà le Ciel trop humain » ? Vraisemblablement, ce « voyage », en se dirigeant vers l’empereur, tend du même coup vers un Ciel autre. Ce ciel, est-il un Ciel du Beau ? L’empereur, en est-il le médium, si bien qu’il est « si haut dans le Ciel vertigineux qu’il y plonge sa tête responsable et réunit en médiateur les deux Principes qui se conjuguent à travers Lui¹¹ » ? Cet empereur, ce serait le poète lui-même ; ce serait aussi chacun de ceux qui font partie du « peuple souverain ».

Bien sûr, nous nous rappelons de la méfiance de Segalen vis-à-vis du « peuple souverain » exprimé dans « Hommage à la raison ». Mais ne peut-on envisager que ceux qui le constituent se transforment chacun en Fils du Ciel à la manière de celui qui accueille le Divers dans *Peintures* ? Un passage pourrait alors s’établir, me semble-t-il, du sujet esthétique à une société politique qui, malgré l’absence de l’empereur, peut s’autoréguler. C’est que, lorsque le Divers est érigé comme principe esthétique de chacun, d’une part, l’individu éprouve l’étrangeté de l’autre, d’autre part, il accueille au sein de son propre empire le Divers. Aussi le Divers devient-il un lien entre l’individu et le monde, car il peut permettre de faire coexister des individus différents au sein d’une même société, sans confusion ni convergence. En effet, dans sa propre logique de pensée, Segalen voit la beauté et l’harmonie du Divers là où certains pourraient ne voir que des divergences et des conflits.

Le Divers comme consolidation de soi et lien de solidarité avec le monde : c’est un chemin que nous ouvre Segalen, à son insu peut-être. Ce chemin, désiré par bon nombre de Chinois d’aujourd’hui, a été totalement inconcevable pour les Chinois du début du xx^e siècle. Or, s’il y en avait un qui pourrait rencontrer Segalen sur cette voie-là, c’est sans doute le grand érudit et penseur chinois, Wang Guowei 王国维 (1877-1927).

¹⁰ *Ibid.*, *Peintures*, II, « Cortèges et trophée des tributs des royaumes », t. II, p. 190.

¹¹ *Ibid.*, p. 212.

Segalen a un an de moins que Wang Guowei. Un mois avant sa mort, Wang Guowei rencontra à Shanghai le sinologue français Paul Pelliot, avec lequel il s'entretint de sujets académiques¹². De son côté, Segalen devait parfaitement connaître Paul Pelliot, non pas seulement parce qu'ils avaient le même âge ou qu'en 1908 Segalen avait suivi les cours du maître de Pelliot, le célèbre orientaliste français Édouard Chavannes, mais aussi parce que Paul Pelliot avait entrepris en 1906 une mission en Asie centrale qui le conduisit, concurremment avec l'anglais Aurel Stein, à la découverte des trésors contenus dans les grottes de Dunhuang. Par ailleurs, quatre mois après le premier voyage de Segalen à Pékin en 1909, Wang Guowei fit la connaissance de Paul Pelliot¹³. Cependant, aucune information ni aucun document ne prouve à ce jour que Segalen rencontra cet érudit chinois. Par ailleurs, après la Révolution de 1911, Wang Guowei s'est installé au Japon avec sa famille, où il résida cinq ans. Aussi semble-t-il peu probable qu'un échange ou un contact entre les deux hommes ait pu s'établir. On peut même présumer qu'ils ignoraient l'existence l'un de l'autre.

Très tôt, Wang Guowei s'est passionné pour la culture occidentale : Nietzsche, Rousseau, Kant, Schopenhauer ainsi que d'autres philosophes lui étaient familiers, et il a publié quantité de textes traduits en chinois dans la revue *Le Monde de l'éducation* (*Jiaoyu shijie* 教育世界), introduisant ainsi, auprès de ses contemporains, de nombreux courants de pensée occidentaux. Dans son essai sur « Schopenhauer et Nietzsche » (*Shubenhua yu Nicai* 叔本华与尼采, 1904), Wang Guowei souligne à quel point Schopenhauer prisait le génie, et comment il déprécie tout ce qui ne s'apparente pas au génie, considérant que seule la vertu permet de combler l'écart qui sépare les individus d'intelligences inégales, alors que pour Nietzsche, rien ne peut combler le manque de génie. Sur ce point, il ne fait aucun doute

¹² Voir 王东明, « 王国维家事 », 合肥, 安徽人民出版社, 2013年, 第15页。 / Wang Dongming, *Wang Guowei jiaoshi*, Hefei, Anhui Renmin chubanshe, 2013, p. 15. / Wang Dongming [fille de Wang Guowei], *Wang Guowei et sa famille*, Hefei, Éditions du peuple de l'Anhui, 2013, p. 15.

¹³ Voir 谢崇宁, « 王国维的治学与日本汉学界 », 《暨南学报》, 哲学社会科学版, 2011年, 第4期, p. 86. / Xie Chongning, « Wang Guowei de zhixue yu Riben Hanxuejie, Jinan xuebao, /Xie Chongning, « La recherche de Wang Guowei et le milieu sinologique japonais », Revue de l'Université de Jinan (Guangdong), Publications des sciences sociales et de la philosophie, année 2011, n° 4, p. 86.

que Wang Guowei se rapproche davantage de Schopenhauer. C'est sans doute sous l'influence de Schopenhauer, et plus encore en référence aux catégories du « Beau » et du « Sublime » d'Emmanuel Kant (livres I et II de la *Critique de la faculté de juger*), que Wang Guowei écrit en 1907 un article resté controversé jusqu'à aujourd'hui, paru dans le numéro 144 de la revue *Le Monde de l'éducation*, intitulé « La place de l'élégance antique dans l'esthétique¹⁴ ».

Les trois thèses défendues dans cet article sont les suivantes :

1. À l'idée kantienne qui consiste à penser que « l'art est l'œuvre du génie¹⁵ » (« 美术者天才之制作也。 »), Wang Guowei oppose la notion originale de *guya* 古雅, notion que l'on peut traduire littéralement par « élégance antique¹⁶ ». Il estime en effet que la production artistique ne dépend pas nécessairement du génie, et que les personnes d'intelligence moyenne peuvent également s'engager dans une voie esthétique : « Tant qu'on est un homme vertueux et érudit, même sans être un génie il est possible de produire des œuvres ayant des qualités d'élégance antique. » (« 苟其人格诚高, 学问诚博, 则虽无艺术上之天才者, 其制作亦不失为古雅。 »).

2. L'élégance antique est une catégorie esthétique distincte de celles, kantienne, du beau et du sublime. Elle est conçue, par Wang Guowei, comme une « seconde forme » dérivant de la « première forme » qui n'est autre que le beau et le sublime. Par sa qualité esthétique la plus intrinsèque, l'élégance antique fait écho aux deux autres

¹⁴ 王国维, «古雅之在美学上之位置» [1907], «王国维文集», III, 中国文史出版社, 1997年, p. 31-35. / Wang Guowei, «Guya zhi zhenmeixue shang zhi weizhi» [1907], *Wang Guowei wenji*, III, Zhongguo wenshi chubanshe, 1997. / Wang Guowei, «La place de l'élégance antique dans l'esthétique» [1907], *Œuvres complètes de Wang Guowei*, III, Éditions des belles-lettres et de l'histoire chinoises, t. III, p. 31-35.

¹⁵ Wang Guowei s'inspire du début du § 46 de *La Critique de la faculté de juger* (Première partie, Première section, Livre II) d'Emmanuel Kant, Paris, Vrin, 1982, p. 138 : Le *génie* est le talent (don naturel) qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art. » Texte original : « Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken : Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. »

¹⁶ Voir l'article de Chantal Chen, «Rapports d'influence : la conceptualisation d'une valeur de l'esthétique chinoise ancienne par référence aux conceptions de l'Occident», *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, numéro thématique : *Essai de poésie chinoise et comparée*, 1982, I, n° 1, p. 120-134.

catégories. Elle a cependant sa valeur propre, indépendante de celles-ci. Et, conformément à la nature de l'art selon Kant, l'élégance antique n'a rien d'utilitaire ; elle peut être « appréciée mais non pas utilisée ». (“可爱玩而不可利用。”).

3. L'élégance antique, étant une catégorie esthétique inférieure et découlant du beau et du sublime, se distingue de ces deux catégories par deux caractéristiques propres. Tout d'abord, l'élégance antique n'existe que dans le domaine de l'art, à la différence du beau et du sublime qui, dans la théorie kantienne, peuvent également exister dans la nature : « L'élégance antique existe dans l'art mais pas dans la nature. » (“古雅之但存于艺术而不存于自然”) Ensuite, sur le plan du jugement esthétique, l'élégance antique sollicite un type de jugement qui relèverait du domaine empirique, et qui est donc *a posteriori*, tandis que le jugement kantien du beau et du sublime relève du général et du nécessaire, il s'agit d'un jugement *a priori* : « La portée du jugement impliqué par l'élégance antique n'est pas la même que pour le beau et le sublime. Le jugement du beau ou du sublime est *a priori* tandis que celui de l'élégance antique est *a posteriori*, de nature empirique. » (“至判断古雅之力与判断优美与宏壮之力不同。后者先天的,前者后天的、经验的也。”) Ainsi, « selon les époques, une œuvre sera jugée comme dotée ou non de la qualité de l'élégance antique » (“由时之不同而人之判断之也各异”), précisément parce qu'il s'agit d'un jugement *a posteriori*, qui dépend donc du temps où se situe celui qui émet le jugement. Il faut ajouter que, l'éloignement temporel par rapport à une œuvre du passé contribue à un tel jugement.

Aussi Wang Guowei affirme-t-il la possibilité pour les hommes qui n'atteignent pas la hauteur du génie d'accéder à l'expérience du beau, qu'il s'agisse du point de vue de la création ou de la réception (du jugement esthétique), par la voie de l'élégance antique. N'étant pas l'apanage des génies, l'élégance antique peut être atteinte par la culture et l'éducation. C'est une différence fondamentale par rapport à la théorie kantienne qui lie l'art au génie d'une part, et à l'idée répandue dans la tradition chinoise que l'art n'est que le privilège des lettrés d'autre part. Ainsi, Wang Guowei écrit :

至论其实践之方面,则以古雅之能力,能由修养而得之,故可为美育普及之津梁。虽中智以下之人,不能创造优美及宏壮之物者,亦得由修养而有古雅之创造力。又虽不能喻优美及宏壮之价值者,亦得于优美宏壮中之古雅之原质,或于古雅之制作物中得其

直接之慰藉。故古雅之价值, 自美学上观之, 诚不能及优美及宏壮, 然自其教育众庶之效言之, 则虽谓其范围较大、成效较著可也。

Sur le plan de la pratique, la capacité d'atteindre l'élégance antique peut être acquise par la voie de la culture. Ainsi l'élégance antique peut-elle jouer un rôle important dans l'éducation esthétique. Ceux qui ont une intelligence moyenne, bien qu'ils ne puissent créer des œuvres de l'ordre du beau ou du sublime, ont en revanche, grâce à la culture, la capacité de produire des œuvres de l'ordre de l'élégance antique. De même, pour ceux qui ont des difficultés pour accéder au beau et au sublime, l'élégance antique, dont la valeur intrinsèque communique avec ces derniers, offre un accès plus direct et peut donc permettre à l'esprit de se reposer. Par conséquent, du point de vue esthétique, si l'élégance antique a une valeur inférieure à celle du beau et du sublime, du point de vue de l'éducation du peuple, elle a néanmoins une portée et une efficacité beaucoup plus grandes.

Ainsi, en concevant la notion d'élégance antique, Wang Guowei a non seulement inventé une nouvelle catégorie esthétique qui associe la théorie kantienne et l'héritage de la tradition chinoise, mais il a surtout indiqué une voie visant à éduquer le peuple. Le fait que ce texte ait été publié dans la revue *Le Monde de l'éducation* rend manifeste cette intention. En 1907, au moment où l'empire est tout près de sa chute, Wang Guowei propose une voie esthétique pour contribuer à sauver l'ordre du pays.

Dans *Les Entretiens de Confucius*, il est dit : « gouverner, c'est rectifier.¹⁷ » La politique de l'empire sous-entend la préexistence d'un ordre établi. *Les Entretiens* disent encore : « Celui qui gouverne un peuple par la Vertu est comme l'étoile polaire qui demeure immobile, pendant que toutes les autres étoiles se meuvent autour d'elle¹⁸. » D'un côté, l'empereur occupe le trône et gouverne par la vertu, de l'autre, le peuple peut avoir accès à l'ordre spirituel par la voie de l'éducation esthétique – plus précisément par l'élégance antique. Tel est le dessein

¹⁷ *Entretiens de Confucius*, XVII, § 17. Texte original : «政者, 正也。» Traduction dans Charles Le Blanc et Rémi Mathieu (tr.), «Les Entretiens» de Confucius, dans *Philosophes confucianistes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 143 : «Gouverner consiste à corriger.»

¹⁸ *Ibid.*, II, § 1. Texte original : «为政以德, 譬如北辰, 居其所而众星拱之。» Traduction dans Charles Le Blanc et Rémi Mathieu (tr.), *op. cit.*, p. 43 : «Celui qui fonde son gouvernement sur la vertu est comparable à l'étoile Polaire : elle occupe simplement son lieu propre et l'ensemble des astres lui rend hommage.»

politique de Wang Guowei, mêlé à une conception esthétique dans son essai de 1907.

Certes, au moment où Wang Guowei a écrit ce texte, la chute de l'Empire n'a pas encore eu lieu et l'auteur n'envisage évidemment pas une Chine sans empereur, étant donné qu'il défend fermement le régime impérial. Mais n'est-il pas permis de penser que, proposée à un moment où l'empire chinois est tombé dans la décrépitude, la voie esthétique de l'élégance antique opère une forme de transition entre l'empire avec empereur à l'empire sans empereur ? Lorsque l'empereur n'est plus là, le peuple, capable de saisir la qualité de l'élégance antique grâce à l'éducation et la culture, accède ainsi à un ordre esthétique conçu en même temps comme un ordre social et politique, qui constitue un rempart contre le chaos.

C'est par cette perspective esthétique-politique que, à mes yeux, la conception de l'élégance antique de Wang Guowei pourrait rencontrer celle du Divers de Segalen. Comme Wang Guowei, Segalen a été témoin de la chute de l'empire chinois. Son esthétique du Divers pourrait cependant jouer un rôle constructif dans une société où le peuple jouit de la souveraineté : le Divers, permettant à chaque sujet de s'organiser et de se consolider, pourrait par là contribuer à organiser et à consolider la société. Aussi bien chez Segalen que chez Wang Guowei, l'esthétique pourrait fonctionner comme une voie de régulation, puisqu'elle permettrait d'élever un homme moyen en le conduisant à une hauteur morale et spirituelle. Il faudrait ajouter aussitôt que ce lien entre l'individu et la société existe de façon latente et non clairement exprimée dans ces deux pensées. Wang Guowei, se penchant sur la question de l'éducation du peuple, n'a jamais creusé la question au niveau de l'individu. De même, Segalen, en forgeant sa théorie du Divers, n'a réfléchi sur sa portée politique que dans le contexte de la Première Guerre mondiale, sans l'appliquer cependant à la société chinoise. Or, comme souvent, la pensée consciemment formulée par un auteur peut ouvrir sur de nouvelles idées qui ne relèvent pas, à l'origine, de son intention.

L'élévation de l'individu par la voie esthétique pourrait être considérée comme un autre point de rencontre entre les deux pensées esthétiques. Dans les notes datant du 27 mai 1910, à propos de la relation entre l'esthétique et le Divers, Segalen écrit : « Le principe esthétique est plus général que le principe de l'esthétique du Divers [...]. Le beau a des éléments de généralisation qui semblent effacer en apparence la

Beauté du Divers – qui ne serait ainsi que matière à beauté, non pas beauté réalisée¹⁹.» Cette note rejoint en quelque sorte ce propos de Wang Guowei dans «La place de l'élégance antique dans l'esthétique» : «Le beau et le sublime ont besoin de l'élégance antique pour exalter leur valeur essentielle, à cette différence près que, dans le beau et le sublime, la qualité intrinsèque semble plus manifeste, tandis que, dans l'élégance antique, elle semble plus dissimulée.» (“优美与宏壮必与古雅合, 然后得其固有之价值。不过优美及宏壮之原质愈显, 则古雅之原质愈蔽。”) Nous pouvons donc dire qu'aussi bien le Divers que l'élégance antique constituent une étape intermédiaire où le beau se fait sentir sans être complètement réalisé : ce sont des chemins conduisant vers le beau.

Ainsi, Segalen et Wang Guowei, l'un par le Divers et l'autre par l'élégance antique, se rencontrent, à leur insu, sur un terrain esthétique ayant une portée politique. Et les voies ouvertes par les deux penseurs sont susceptibles de répondre à certains des questionnements des lecteurs chinois d'aujourd'hui. Ce célèbre passage de *Stèles* pourrait trouver un écho, à mes yeux, dans l'univers de Wang Guowei :

Attentif à ce qui n'a pas été dit ; soumis par ce qui n'est point promulgué ; prosterné vers ce qui ne fut pas encore,
Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer des règnes sans années, des dynasties sans avènements, des noms sans personnes, des personnes sans noms²⁰.

FEN Lei, écrivain

¹⁹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 762.

²⁰ *Ibid.*, *Stèles*, «Sans marque de règne», t. II, p. 40.

DIVERS ET QIAOYI. UNE THÉORIE DU « DÉPLACEMENT-CHANGEMENT » EN DIALOGUE AVEC L'EXOTISME DE SEGALEN

L'esthétique du Divers développée par Segalen dans l'ouvrage qui porte ce titre présente une grande originalité et une portée considérable¹.

¹ À propos du titre de cet article, il est nécessaire d'apporter quelques éléments d'explication. *Qiaoyi* 侨易 est un néologisme forgé par l'auteur. *Qiao* 侨 est un caractère utilisé pour former notamment les mots *émigré* (*huaqiao* 华侨) et *diaspora* (*qiaomin* 侨民); il renvoie donc au fait de « résider à l'étranger ». Ye Jun lui confère ici plus précisément le sens de « déplacement » d'une aire géographique et culturelle vers une autre. *Yi* 易 signifie « changement », « transformation ». Il constitue l'un des deux caractères qui forment le titre du célèbre ouvrage classique chinois *Le Livre des mutations* (*Yi King* ou *Yi jing* 易经, selon les transcriptions). Littéralement, *qiaoyi* signifie donc « déplacement-changement ». Avant même d'avoir lu l'*Essai sur l'exotisme* de Segalen, l'auteur a développé à partir de ce concept une discipline qu'il nomme en chinois *qiaoyixue* 侨易学, littéralement « étude des déplacements-changements ». Voir son ouvrage : 叶隽著,《变创与渐常：侨易学的观念》,北京,北京大学出版社,2014年。/ Ye Jun zhu, *Bienchuang yu jianchang : qiaoyixue de guannian*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014. / Ye Jun, *Le Changement et le constant : le concept de Qiaoyixue*, Pékin, Presses de l'Université de Pékin, 2014.

Le concept de *qiaoyi* (« déplacement-changement ») a lui-même été élaboré à partir d'un autre néologisme créé par Li Shizeng 李石曾 (1881-1973) au début du xx^e siècle : *qiaoxue* 侨学, littéralement l'*étude des déplacements*, terme que l'on pourrait rendre encore par « diasporologie ». Homme politique et homme d'affaires, Li Shizeng était également un éducateur qui a œuvré pour développer les relations culturelles entre la Chine et la France, afin de proposer un modèle d'éducation mêlant les meilleurs aspects de ces deux cultures. Sa pensée, l'*étude des déplacements*» (*qiaoxue*), a pour objectif de valoriser les relations interculturelles. Ye Jun emprunte donc à Li Shizeng le concept de *déplacement* (*qiao*), pour y adjoindre celui de *changement* (*yi*), et en proposer ainsi un nouveau concept, celui de *déplacement-changement* (*qiaoyi*), à l'origine d'une méthode, l'*étude des déplacements-changements* (*qiaoyixue*).

Par ailleurs, l'auteur emploie en chinois un mot assez inhabituel pour désigner l'exotisme tel que le conçoit Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*. En effet, il n'utilise pas la traduction chinoise habituelle, *yiyu qingdiao* 异域情调, mais un mot plus abstrait, *yiyuxue* 异域学, littéralement « étude de l'exotisme », afin de distinguer cette pensée de l'exotisme développée par Segalen de l'exotisme tel qu'il est compris dans le langage courant. Nous n'avons pas cru nécessaire de traduire ce néologisme (*yiyuxue*) par un autre mot que celui d'*exotisme*, puisqu'il s'agit du mot employé par Segalen lui-même dans le sens que lui confère l'auteur. (Note du traducteur et de l'éditeur).

Segalen y confère aux mots *divers* et *exotisme* une signification nouvelle qui a pour mérite de mettre en place un cadre culturel inédit, revêtant de surcroît une grande importance dans le contexte actuel. Que cette pensée n'ait pas réellement trouvé une forme aboutie n'est pas important, l'essentiel résidant dans les potentialités qu'elle ouvre. Segalen rédéfini ainsi le Divers :

Je conviens de nommer «Divers» tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre*; – c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominatrice la part du Divers *essentiel* que chacun de ces termes recèle².

Et de façon plus concrète :

Je garde au mot «esthétique» le sens précis, qui est celui d'une science précise que les professionnels de la pensée lui ont imposé, et qu'ils gardent. C'est la science à la fois du spectacle et de la mise en beauté du spectacle; c'est le plus merveilleux outil de connaissance. C'est la connaissance qui ne peut être et ne doit être qu'un moyen non pas de toute beauté du monde, mais de cette part de beauté que chaque esprit, qu'il le veuille ou non, détient, développe ou néglige. C'est la vision propre du monde. (Une *imago mundi* en cet exemple: la mienne³).

Il est intéressant de noter que l'expression *esthétique du Divers* a été choisie comme sous-titre de l'ouvrage, tandis que le titre principal contient le mot *exotisme*. C'est à ce dernier concept que nous allons être particulièrement attentif. Au tournant du xx^e siècle, une élite intellectuelle a permis de faire converger et rayonner ensemble les sagesses occidentale et orientale. Ces rencontres se sont produites au gré des voyages de certains intellectuels d'Europe en Asie pour les uns et d'Asie en Europe pour les autres. En ce qui concerne le contexte européen, il s'agit notamment des figures de Paul Pelliot, Richard Wilhelm, Hermann Hesse ou Hermann von Keyserling; pour ce qui est de l'Asie, citons entre autres Gu Huming 辜鸿铭 (1857-1928), Rabindranath Tagore (1861-1941) ou encore Nakae Chōmin 中江兆民 (1847-1901). Des voyages de ces penseurs et de ces écrivains ont

² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, «L'exotisme comme une esthétique du divers, 2 octobre 1918, 10 h du soir», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. I, p. 778.

³ *Ibid.*

jailli de profondes et brillantes pensées qui ont permis de renouveler radicalement nos représentations culturelles.

L'ESTHÉTIQUE DU DIVERS DE SEGALEN ET L'ÉTUDE DES DÉPLACEMENTS DE LI SHIZENG

L'esthétique du Divers de Segalen et l'étude des déplacements (*qiaoxue* 侨学) de Li Shizeng sont à cet égard très significatives. L'étude des déplacements est l'étude permettant d'effectuer des recherches sur la diaspora, l'élévation et le progrès⁴. En voici une autre définition :

侨学是一种科学, 研究在移动中的若干生物, 从此一地到彼一地, 或从几个处所到另一个处所; 研究他们的一切关系上与活动上所表示的一切现象⁵.

L'étude des déplacements est un type de science consacrée à l'étude des êtres humains en déplacement d'un endroit à un autre, ou en provenance de différentes aires géographiques et ayant une destination commune, procédant par l'analyse exhaustive des phénomènes manifestés par l'ensemble de leurs relations et de leurs interactions.

Les élites intellectuelles du début du XX^e siècle que nous avons évoquées plus haut entrent dans cette catégorie constituant les objets d'étude de Li Shizeng. Il ne s'agit pas tous de savants à proprement parler, mais grâce à la richesse de leurs expériences, grâce à la capacité d'études et à la qualité de leurs pensées, ils ont souvent réussi à inventer des manières de penser et des voies de la recherche qui méritent notre attention. Il conviendrait d'en poursuivre et d'en approfondir l'étude afin de mettre au jour les vérités qu'ils recèlent. L'orientation commune qu'ils ont donnée à leurs recherches tend à fournir de nouveaux types de réflexion qui sont issues de leurs rencontres avec des contextes géographiques et culturels hétérogènes. L'étude des déplacements ayant produit des résultats convaincants dans ce type

⁴ 李石曾, “侨学发凡” [1942], 《李石曾先生文集》上册, 台北, 中国国民党党史委员会, 1980, 第296页/ Li Shizeng, «Qiaoxue fapan» [1942], *Li Shizeng xiansheng wenji*, I, Taipei, Zhongguo guomindang dangshi weiyuanhui, 1980. /Li Shizeng, «L'Introduction à l'étude des déplacements» [1942], *Œuvres complètes de Li Shizeng*, I, Éditions du comité de l'histoire du parti nationaliste chinois, I, 1980, p. 296. Texte original: “侨学为研究迁移、升高、进步的学问。”

⁵ *Ibid.*, p. 332.

d'enquête, la théorie du Divers devrait également pouvoir apporter une contribution importante.

Dans cette perspective, je propose la notion d'étude des déplacements-changements (*qiaoyixue* 侨易学), entendue comme une discipline permettant de scruter les changements (*bian* 变) et d'enquêter sur la différence (*yi* 异). Concrètement, il s'agit d'intégrer et de rendre compte autant que possible des aspects de la «différence» dans le cadre de l'étude des déplacements-changements. Pour donner une définition plus précise de l'étude des déplacements-changements, il convient d'abord de préciser qu'elle trouve sa source directe dans la théorie de l'étude des déplacements élaborée par Li Shizeng, laquelle est complétée par l'autre source que constitue le *Livre des mutations* (*Yi jing* 易经) tel qu'il est étudié dans les milieux académiques internationaux. L'étude des déplacements-changements comporte deux dimensions : une dimension théorique et une dimension pratique. La dimension théorique se comprend dans la mesure où son champ d'application se déploie à une échelle qu'on pourrait dire macroscopique et dans une logique interdisciplinaire ; à son niveau théorique le plus élevé, elle revêt un aspect philosophique, et peut se définir comme la tentative de comprendre en profondeur les questions fondamentales concernant l'humanité, le monde et l'univers. La dimension pratique s'entend lorsque l'étude des déplacements-changements s'exerce comme discipline : il s'agit alors de délimiter son domaine et ses objets d'étude, ainsi que les dimensions fondamentales qu'elle revêt.

En premier lieu, l'étude des déplacements-changements se fonde sur une base théorique issue de la pensée chinoise traditionnelle selon laquelle les «deux principes élémentaires [du *yin* et du *yang*⁶] sont en mouvement dans le grand *Dao*⁷», donc aussi dans le grand *Yi* (易) au sens le plus élevé que lui donne le *Livre des mutations*, puisque le *Yi* se confond avec le *Dao* en tant qu'un monde constamment en procès.

⁶ Le *Taiji tu* 太极图, ou «diagramme du faite suprême», figure forgée sous les Song par le philosophe Zhou Dunyi 周敦頤 (1017-1073), en donne la représentation bien connue des Occidentaux dans laquelle le *yin* est représenté en noir et le *yang* en blanc. *Yin* et *yang* comportent en leur centre un point de la couleur opposée afin de montrer que ces deux principes sont liés et alternent l'un avec l'autre. C'est cette compénétration et ce mouvement d'alternance dont il est question ici (NdT).

⁷ Texte original : “二元三维, 大道侨易.” *Dao* (ou *Tao* selon l'ancienne transcription) 道 signifie «voie», «chemin», et renvoie ici d'avantage au concept de «Tout» (NdT).

Il s'agit de fonder notre compréhension du monde et de l'univers dans le cadre d'un modèle de pensée structurée par «deux principes élémentaires en mouvement». En second lieu, l'étude des déplacements-changements désigne un nouveau type d'études consistant à observer les déplacements et saisir les faits, à examiner les transformations et rechercher les différences⁸. À ce niveau, l'étude des changements-déplacements (*qiaoyixue* 乔易学) s'intéresse aux phénomènes de déplacement-changement et en fait des objets d'étude. Il s'agit du processus qui mène du déplacement (*qiao*) au changement (*yi*), par une relation de cause à effet.

Ce processus peut être envisagé selon deux points de vue. D'un point de vue externe, le sujet effectue un déplacement géographique, le plus souvent d'un pays vers un autre pays. D'un point de vue interne, la configuration mentale du sujet s'en trouve modifiée, et cette transformation peut être considérée comme un changement qualitatif.

Enfin, en troisième lieu, l'étude des déplacements-changements affirme qu'un déplacement physique peut conduire à un changement de mentalité en profondeur⁹. En effet, les individus engagés dans un déplacement géographique, souvent entre des zones culturelles sensiblement différentes, peuvent faire l'expérience de transformations profondes de la pensée, et jouer un rôle, par cette expérience même, dans le destin collectif.

Une fois que les trois dimensions de l'étude des déplacements-changements sont exposées, il convient alors de déterminer dans quelle mesure et à quelles conditions les différences entre les zones culturelles peuvent être acceptées, ou assimilées pour arriver à une unité ou une cohérence chez ces individus en déplacement. Segalen cite fort à propos le commentaire du critique français Henri Clouard (1899-1974) pour évoquer l'aspiration spirituelle que le Divers suscite chez certains écrivains :

Hugo... voulut-il s'élever jusqu'à saisir quelques traits du grand Pan, il n'atteignit qu'à l'emphase chaotique. Pour Lamartine qui n'a jamais composé au cours de ces longues descriptions quelque figure achevée, la nature n'est guère qu'un prétexte : un pressentiment de Dieu... (D'autres n'ont vu... que des «parcelles d'âmes» flottant sur la face du monde, dispersées...). Enfin Chateaubriand, ayant noué l'alliance

⁸ Texte original de l'auteur : “观乔取象、察变寻异.”(NdT).

⁹ Texte original : “物质位移导致精神质变.”(NdT).

de la description lyrique de Rousseau avec la description picturale de Bernardin de Saint-Pierre, anime et humanise de très beaux paysages, et même s'efface afin qu'ils se détachent, se déploient librement, existent pour eux-mêmes : le grand Être commence de rassembler ses forces dispersées et l'on se souvient des grandes figures d'André Chénier (l'océan l'éternel où bouillonne la vie)... Mais Guérin a exprimé la Nature dans son unité et sa plénitude, il a surpris cette respiration de l'être universel que dégageait avant lui, par endroits, l'œuvre du seul Goethe, cette vie mystérieuse d'un organisme gigantesque, fait définitif et absolu, suprême divinité¹⁰.

La croyance qui pose l'existence d'un lien entre les parties du Tout est partagée par certains grands poètes, comme Goethe, et, parmi les auteurs mentionnés ci-dessus, citons Hugo, Chateaubriand et Maurice de Guérin. C'est ce Tout qui serait l'objet ultime des individus en déplacement face aux différences éprouvées du fait de l'écart entre les zones culturelles éloignées. Cependant, la quête de l'Unité du Tout n'est pas toujours couronnée de succès. Pour espérer atteindre cet objectif, il convient de dépasser le simple niveau de la recherche de la diversité pour s'efforcer de se hisser vers un état mental où se trouvent conciliés un niveau très élevé de poésie, de pensée et de spiritualité. Les grands poètes peuvent parfois se faire les porte-parole des dieux dont ils s'efforcent d'être ici-bas les auxiliaires dans l'écriture de ce monde.

Or, cette capacité des grands poètes à saisir le Tout au-delà de la diversité se traduit, dans l'*Essai sur l'exotisme*, par une valorisation inattendue de la notion opposée au Divers, appelée le « semblable » :

Je me fie pour balancer mon point de vue volontairement accaparant, à l'existence, dans le réel, des notions adverses, – du semblable – et de ceux qui les exploiteront ! Mais il importe de ne pas s'encombrer de ses propres adversaires, afin de donner à fond contre la fadeur du réel, et de n'avoir aucun ménagement dans son extension enthousiaste¹¹...

Ici, Segalen met en place une opposition dialectique entre les concepts de *Divers* et de *semblable*. Cela est d'autant plus intéressant qu'il s'agit pour lui de décrire de façon réflexive sa propre pensée. S'il

¹⁰ Henri Clouard, « Maurice de Guérin et le sentiment de la nature », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1909, cité par Victor Segalen, dans *Essai sur l'exotisme*, « L'exotisme de la nature. Introduction à ce chapitre, Janvier ou février 1909 », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 757.

¹¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « 23 mars 1909 », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 760.

y a des différences, s'il y a du Divers, c'est qu'il y a du semblable. Ce genre de structure dialectique est un paradigme universel de la pensée. Cependant, bien que l'intention de Segalen soit d'insister sur la valeur du Divers, il ne faudrait pas pour autant négliger le rôle de son extrême opposé, le *semblable*, qui, par les convergences qu'il révèle, permet d'établir des rapports de similarité. En poussant le raisonnement jusqu'au bout, le semblable étant lui-même « autre » par rapport au Divers, il conviendrait donc de l'ajouter, non sans paradoxe, dans la catégorie du Divers lui-même.

Sur cette base, Segalen a développé une interprétation plus profonde du « goût » pour l'exotisme, dont la « sensation » « n'est autre que la notion du différent ; la perception du *divers* ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre¹². » Ainsi, les potentialités de cette notion semblent illimitées :

En étant arrivé à ce Rétrécissement progressif d'une notion si vaste en apparence qu'elle semblait, au début, comprendre le Monde et les Mondes ; l'ayant dépouillé des scories innombrables, des bavures, des taches, des ferments et des moisissures qu'un si long usage – tant de bouches, tant de mains prostitueuses et touristes – lui avaient laissés ; la possédant enfin, cette notion, à l'état d'idée claire et toute vive, laissons-lui reprendre chair, et comme un germe, cette fois pur, se développer librement, joyeusement, sans entraves mais sans surcharges ; s'emparer de toutes les richesses sensorielles et intelligibles qu'elle rencontrera dans son élargissement et, se gonflant de tout, à son tour embellir et revivifier [*sic*] tout¹³.

Il apparaît ici évident que cette conception de l'exotisme élève ce qui était une simple notion vague au rang de véritable concept, lequel s'inscrit dans une perspective de pensée plus vaste et plus ouverte, pouvant même servir d'outil de pensée dans le monde académique.

LES POTENTIALITÉS DU DÉPLACEMENT-CHANGEMENT

Comme nous l'avons vu, l'étude des déplacements-changements comporte une dimension théorique, et se définit par conséquent par son caractère englobant. Elle permet ainsi de rendre compte en détail

¹² *Ibid.*, « De l'exotisme comme une esthétique du Divers, Paris, 11 décembre 1908 », « Introduction : La notion d'exotisme. Le Divers », t. I, p. 749.

¹³ *Ibid.*

de la vaste structure de l'exotisme, de même que de l'espace étendu que recouvre l'esthétique du Divers. Cette capacité d'englobement est d'autant plus adéquate et pertinente qu'il ne semble pas possible de parvenir à rendre compte correctement de l'altérité en procédant par un dualisme trop marqué qui passerait d'un extrême à l'autre en les inscrivant dans des rapports d'opposition irrécyclable. Au contraire, l'étude de l'autre doit procéder d'une imbrication réciproque entre les deux termes. Dans son rapport au Divers, l'essentiel pour Segalen semble être de dépasser la simple dimension dualiste et de prôner, au contraire, une démultiplication des possibles. C'est avec sa sensibilité d'artiste que Segalen aborde la définition de l'exotisme :

Jusqu'à ce jour le mot *Exotisme* fut à peine synonyme de « impressions de pays lointains » ; de climats, de races étrangères ; et trop souvent mésemployé par substitution par celui plus compromis encore de « colonial ». Sous les termes redoutables de « littératures exotiques », « impressions d'exotisme », ... on réunissait et on réunit encore tous l'attirail clinquant d'un retour de chez un roi nègre ; les grossiers oripeaux de ceux qui reviennent on ne sait d'où... Je ne disconviens pas qu'il n'existe un Exotisme des Pays et des races, un exotisme des climats, des faunes et des flores ; un exotisme soumis à la géographie, à la position en latitude et longitude. C'est cet exotisme-là, précisément, qui, le plus apparent, imposa son nom à la chose, et donna à l'homme, trop porté au début de son aventure terrestre à se considérer comme identique à lui-même, la conception d'autres mondes que le sien... C'est de là que vient le mot. Mais la sorte d'insistance avec laquelle cette sorte d'existence s'impose à ceux qui voyagent, la visibilité trop grosse, en fait à la fois un bon point de départ et la nécessité d'en finir avec lui en le traitant une bonne fois¹⁴.

Dans cet extrait, le mot *exotisme* recouvre plusieurs acceptions en fonction des emplois qu'on en fait et selon les situations que l'on envisage. Son sens premier renvoie aux « impressions de pays lointains » – impressions qui ne cherchent souvent que le pittoresque. Ce n'est évidemment pas le sens que Segalen entend lui conférer, et c'est pourquoi il a entrepris d'en renouveler la signification : « *Exotisme* : qu'il soit bien dit que moi-même je n'entends par là qu'une chose, mais universelle : le sentiment que j'ai du Divers ; et,

¹⁴ *Ibid*, « L'exotisme comme esthétique du divers, 2 octobre 1918, 10 h du soir », t. I, p. 779.

par esthétique, l'exercice de ce même sentiment ; sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté ; sa plus grande acuité ; enfin sa plus claire et profonde beauté¹⁵. » Par la suite, Segalen entend confronter sa pensée du Divers au concept classique de *matière* : « “On pourrait être tenté” de confier une part de cette recherche à l'analyse et aux enquêtes déjà faites sur la nature et sur l'essence des choses, et, particulièrement, sur la constitution de la matière¹⁶. » Il envisage alors deux hypothèses. Il formule tout d'abord l'hypothèse, effrayante, où l'uniforme l'emporte sur le Divers : « Si l'homogène prévaut dans la réalité profonde, rien n'empêche de croire en son triomphe à venir dans la réalité sensible, celle que nous touchons, palpons, étreignons et dévorons de toutes les dents et de toutes les papilles de nos sens. Alors peut venir le Royaume du Tiède ; ce moment de bouillie visqueuse sans inégalités, sans chutes, sans ressauts, figuré d'avance grossièrement par la dégradation du divers ethnographique¹⁷. » Mais Segalen préfère « espérer » que c'est au contraire le Divers qui l'emporte, un Divers constamment renouvelé par l'acuité toujours plus grande du sujet face au réel :

Si, tout heureusement, le Divers se manifeste de plus en plus aigu à mesure que nous insistons, que nous pénétrons davantage dans la chose, – alors, on peut espérer. On peut croire que des différences *fondamentales* n'aboutiront jamais à un tissu réel sans coutures et sans rapiècement ; 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 tenu striant des champs qu'on avait cru tout d'abord d'un seul tenant. Oui, interrogeons la matière. Toutefois, avec la confiance et le scepticisme mélangés en part égales de celui qui jette un sou, parie face, le voit tomber pile et recommence. Si la matière répond non, nous la forcerons bien quand même à répondre « oui ».

Le propos de Segalen ne se situe ni sur un plan simplement littéraire ni dans une perspective purement empirique ; il relève en fait de la méditation philosophique. Il s'agit d'un questionnement radical portant sur le caractère multiple du monde et sur le caractère de différenciation à l'œuvre au fondement même de l'existence du monde.

¹⁵ *Ibid*, « De l'exotisme comme une esthétique du divers, 6 mai 1913, Tien-tsin », t. I, p. 771.

¹⁶ *Ibid*, p. 771-772

¹⁷ *Ibid*.

C'est la raison pour laquelle il lui semble essentiel que le Divers puisse résister au processus d'uniformisation. À l'inverse, sa disparition progressive suscite chez lui une profonde inquiétude, car il l'analyse comme une baisse de l'intensité de l'exotisme :

La Tension exotique du Monde décroît. L'Exotisme, source d'Énergie – mentale, esthétique ou physique (bien que je n'aime pas à confondre les plans), – décroît.

– Il se trouve donc qu'au moment précis où j'acquies la claire conviction que mon esthétique personnelle est une doctrine bonne à tous, efficace, active, – (repoussant logiquement toute métaphysique du Brahma, toute *confusion* en un objet aimé ou divin), – il se trouve que je m'aperçois en même temps que son Cours, son Taux est en régression dans le monde! – (Cf. La vieille formule notée jadis : l'Entropie de l'Univers tend vers un maximum.)

– Les moyens d'Usure de l'Exotisme à la surface du Globe : tout ce qu'on appelle Progrès. Lois de la Physique appliquée ; voyages mécaniques confrontant les peuples et, horreur, les mêlant, les mélangeant sans les faire se battre. L'usure indéniable des Religions. Où sont les martyrs ? Ou alors ils sont remplacés (mais Péguy était soldat) par ceux qui meurent pour une raison dont on a les racines... – Où est le mystère ? – Où sont les distances¹⁸ ?

Ces «murmures» au style proche du fragment rappellent certaines des manifestations de la folie en philosophie (comme chez Hölderlin ou Nietzsche), mais, quand on les approfondit, on y découvre une authentique pensée philosophique. Segalen interroge les fondements mêmes du mode de pensée occidental dont la voie, inaugurée par le *logos*, aboutit aux discours scientifiques, aux Lumières, à la rationalité, bref à ce vaste mouvement de la pensée occidentale qui fonde l'idée de «Progrès¹⁹», entendu comme une évolution linéaire et logique. Or, le progrès s'accompagne inéluctablement d'une «dégradation du Divers», car tous les pays, toutes les cultures sont amenés à s'aligner sur un ensemble de standards considérés comme le signe d'un état avancé de civilisation, si bien que les caractéristiques propres de chaque culture tendent à disparaître. C'est pourquoi Segalen décrit avec un profond dépit ce processus : «Donc le Divers décroît. L'Homme se bat, entre lui, c'est-à-dire entre des forces connues, mesurées, et dont il suffit à l'une de peser plus que l'autre, – ½ mV².

¹⁸ *Ibid.*, «Imago mundi, 21 avril 1917, Shanghai», t. I, p. 775.

¹⁹ *Ibid.*

Où est le mystérieux, là-dedans, le mystérieux, qui est l'approche frissonnante, l'odeur inouïe du Divers avant qu'il ne triomphe tel ! – Il n'y a pas de mystérieux dans cette guerre²⁰. » Les réflexions de Segalen sur l'idée de progrès et la tension exotique touchent ici à des questions fondamentales de l'histoire des civilisations, notamment concernant la question des éléments les plus originels des cultures orientales et occidentales, ainsi que sur la compréhension de la nature du monde qu'elles expriment.

Cette démarche rappelle celle d'un autre grand philosophe de la même époque, Carl Gustav Jung (1875-1961), qui, en son temps, a remis en question la loi de causalité sur laquelle s'appuie le *logos* :

Notre science est basée sur le principe de causalité, et la causalité est considérée comme une vérité axiomatique. Mais un grand changement du point de vue est en train de s'opérer. La physique moderne est en train de réussir l'entreprise où Kant a échoué avec sa *Critique de la raison pure*. Les axiomes de la causalité sont ébranlés jusque dans leurs fondements²¹.

Jung poursuit en exprimant toute son admiration pour la vision probabiliste à l'œuvre dans le mode de pensée chinois :

L'esprit chinois, tel que je le vois à l'œuvre dans le *Yi King*, semble être exclusivement préoccupé de l'aspect fortuit des événements. Ce que nous nommons coïncidences semble être le souci principal de ce genre d'esprits et ce que nous appelons causalité passe presque inaperçu. Nous devons admettre qu'il y a quelque chose à dire sur l'énorme importance du hasard. Une somme incalculable d'efforts humains est directement employée à combattre et à restreindre la nocivité ou le danger représenté par le hasard. Des considérations théoriques de cause et d'effet semblent souvent pâles et poussiéreuses en comparaison des résultats pratiques du hasard. Il est très bien de dire que le cristal de quartz est un prisme hexagonal. La proposition est tout à fait vraie dans la mesure où l'on envisage un cristal idéal. Mais dans la nature on ne trouve pas deux cristaux identiques, bien que tous soient inmanquablement hexagonaux. La forme réelle par contre semble attirer davantage le sage chinois que la forme idéale. Le réseau inextricable de lois naturelles constituant la réalité empirique a plus

²⁰ *Ibid.*

²¹ Carl Gustav Jung, «Préface à l'édition anglaise du *Yi King* (1949)», dans *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, traduction d'Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1979, p. 128.

d'importance pour lui qu'une explication causale d'événements qui doivent en outre être séparés les uns des autres pour qu'on puisse les étudier convenablement²².

Jung distingue en fait la *causalité*, propre à la pensée occidentale, de la *synchronicité*, qui caractérise la pensée orientale, et dont le principe, explique-t-il, « prend la coïncidence des événements dans l'espace et le temps comme signifiant plus qu'un pur hasard, à savoir une interdépendance particulière d'événements objectifs entre eux aussi bien qu'avec les états subjectifs (psychiques) de l'observateur ou des observateurs²³. » Ainsi, bien que les itinéraires de pensée de Jung et de Segalen soient fort différents, ces deux auteurs, dans leurs réflexions respectives, touchent quelque chose de fondamental dans la pensée occidentale. Afin de pallier aux incomplétudes de la pensée occidentale, Jung a recours à la culture orientale tandis que Segalen, quant à lui, insiste sur la tension du Divers.

Par ailleurs, il convient de remarquer que la rivalité entre les champs culturels construits au cours de leur histoire par l'Orient et l'Occident, ainsi que la confrontation de leurs systèmes de valeurs, se sont traduites par une réalité tragique et douloureuse que doivent inévitablement prendre en compte ces penseurs, et dont Segalen est du reste pleinement conscient. En effet, le triomphe de la notion de « progrès » est aussi la conséquence de la conquête brutale du monde par la force des navires de guerre et des canons. Ceux-ci sont les produits de la science et de la rationalité occidentales en tant qu'aboutissement de la voie empruntée par le *logos*.

Mais ne peut-on envisager de retourner cette logique historiquement attestée de conflit et de domination à la fois scientifique, technique et culturelle (de l'Occident sur l'Orient) en une logique de dialogue et de communication entre les cultures ? En particulier, ne peut-on faire dialoguer le concept de *déplacement-changement* avec celui de *Divers* ? Peut-être, mieux que le Divers, l'idée d'une « unité dans la diversité » (*Einheit in der Vielfalt*) est une formule plus proche de notre idéal ? Il semble que, pour y parvenir, la notion de *déplacement-changement* pourrait se proposer comme un outil de pensée, notamment parce qu'elle contient la dimension du grand *Yi* ou du

²² *Ibid*, p. 128-129.

²³ *Ibid*, p. 130.

grand *Dao* qui, selon la tradition chinoise, active et garantit la communication entre des pôles opposés et complémentaires désignés par les notions de *yin* et de *yang*.

LE SUJET DISSOUS ET LE MONDE MULTIPLE.

De plus, selon moi, cette communication opérée entre des pôles *a priori* opposés l'un à l'autre peut concerner tout autant le sujet individuel qu'une culture partagée par une communauté. C'est pourquoi j'ai progressivement pris conscience qu'une fonction importante de l'étude des déplacements-changements résidait dans « la dissolution du sujet » (*xiaojie zhuti* 消解主体). Il convient de mettre cette expression entre guillemets, car il n'est pas ici question d'opérer une déconstruction délibérée telle que l'a pratiquée Derrida, mais plutôt de porter une moindre attention au sujet en tant qu'individu pour se concentrer sur le déplacement-changement entendu comme moteur dynamique de la transformation permanente au sein du Grand *Dao*. À ce moment-là, le processus universel qui nous intéresse pourrait être formulé en ces termes : le déplacement (*qiao*) et le changement (*yi*) s'enchaînant, le *Dao* ou le *Yi* est constant ; ou bien – en inversant le célèbre passage du *Livre de la voie et de la vertu (Dao de jing)* –, les Dix mille êtres recherchent le Trois, Deux retourne à l'Unité, l'Unicité est le garant du *Dao*²⁴.

Le processus de recherche du *Dao* est ce vers quoi tend de façon constante le sujet, qui, dans ce processus de retour à l'unité, connaît sa propre dissolution. Un tel processus s'opère en trois étapes. Segalen pose tout d'abord la relation entre le sujet et l'objet, relation qui est à la source même de l'expérience esthétique ou, en termes segaléniens,

²⁴ Texte original : “大道侨易，始终相继；万物归三、还二复元；元一所守，道之存有。” L'auteur fait référence ici au poème 42 du *Livre de la voie et de la vertu*. Ce poème est souvent interprété comme décrivant le passage d'un état originel, indifférencié et indéterminé, vers le monde constitué tel que nous pouvons le percevoir dans ses différenciations et ses déterminations multiples, c'est-à-dire dans sa diversité, passage opéré par le dynamisme du souffle grâce auquel le *Dao* se diversifie progressivement pour produire le monde matériel : « Le *Dao* engendre l'Un / Un engendre Deux / Deux engendre Trois / Trois les Dix mille êtres. » (Traduction d'Anne Cheng dans son *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Édition du Seuil, 1997, p. 195). L'auteur propose ici de remonter le processus d'émanation et de division par lequel le monde a été produit dans sa diversité afin de saisir dans le principe premier l'essence même du changement et du *Divers* (NdT&E).

exotique, expérience que nous avons interprétée pour notre part à l'aide du concept de *déplacement-changement* :

Ici donc, le sujet obtient de l'objet qu'il enveloppe presque toute son ampleur. Mais l'objet, certes, ne disparaît pas encore. Nous savons bien qu'il ne disparaîtra jamais. Cependant voici un spectacle de Différence où il est difficile de l'apercevoir encore : tout semble bien se passer dans l'esprit. C'est le spectacle des Antinomies²⁵.

Segalen prend bien en considération l'importance de l'objet (première étape), mais il insiste sur la relation d'interaction entre sujet et objet, celui-ci absorbant en quelque sorte celui-là (deuxième étape), au point que l'objet, autrement dit le monde phénoménal, semble disparaître, car, comme il le formule par la suite : « tout semble bien se passer dans l'esprit²⁶ ».

Procédant à une forme d'élargissement conceptuel, Segalen associe le sujet au monde moral d'une part et l'objet au monde physique : « Après l'Exotisme primordial entre objet et sujet, arrive l'Exotisme entre le monde physique et moral²⁷. » Cet élargissement conceptuel est inspiré de la philosophie de Jules de Gaultier, dont Segalen cite, juste à la suite de cette phrase, l'article intitulé « Des fondements de l'incertitude en matière d'opinion » (1896) :

À la suite de M. Taine, on peut distinguer et opposer l'un à l'autre deux mondes qui *semblent* être l'un vis-à-vis de l'autre dans une relation de cause à effet, mais dont il paraît impossible de saisir le point de contact et le mode de communication, en sorte qu'il faut les supposer irréductibles. C'est, d'une part, le monde moral. Il nous est donné immédiatement et intérieurement dans la conscience ; il comprend l'ensemble des événements moraux, sensations, images, idées. C'est, d'autre part, le monde physiologique et physique, qui aboutit au premier. Il ne nous est donné qu'indirectement et par la médiation même du monde moral, par le moyen de la perception et des sens. Il nous est extérieur. Il comprend une série de phénomènes à l'occasion desquels le monde moral s'éveille. Ces phénomènes sont un mouvement vibratoire, nerfs... centres... Après quoi soudain le décor change : le monde physiologique s'évanouit et le monde moral fait irruption dans le champ de la conscience avec son cortège

²⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, «(Dernier chapitre). De l'Exotisme Essentiel, 21 octobre 1911, Tien-tsin», dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 767.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, «24 décembre 1908», p. 754.

d'images et d'idées. Or, bien que tout mouvement moléculaire dans les centres nerveux soit accompagné d'un état de conscience, bien que toute image suppose un mouvement moléculaire, nous ne saisissons aucun rapport entre un mouvement et une sensation, qui sont pour nous deux phénomènes d'ordre différent. À ce point de vue plus voisin, de même qu'au point de vue de l'ancienne métaphysique, nous continuons à ne connaître du monde que nos sensations et à ignorer quelle ressemblance peut exister entre elles et les objets extérieurs dont le mouvement dans les centres nerveux est pour nous la dernière traduction²⁸.

L'utilisation de cette citation est très judicieuse, car Gaultier construit un rapport dialectique entre les deux éléments que sont le monde physique et le monde moral. Cependant, la relation dialectique posée par Gaultier et reprise par Segalen entre l'objet et le sujet, ou bien entre le monde physique et le monde moral, semble incomplète : il faudrait y ajouter un élément intermédiaire qui permette au monde physique et au monde moral d'être liés l'un à l'autre et de communiquer (troisième étape). Or, dans la « théorie des trois mondes » (*die Drei-Welten-Theorie*) conçue par le philosophe Karl Popper (1902-1994), le « monde 3 », qui est de son invention, peut remplir cette fonction. L'ontologie qu'il élabore répartit en effet en « trois mondes » tout ce qui existe et tout ce qui est expérimenté : « premièrement, le monde des objets physiques ou des états physiques ; deuxièmement, le monde des états de conscience ou des états mentaux, ou peut-être le monde des dispositions comportementales à l'action ; et troisièmement, le monde des *contenus objectifs de pensée*, qui est surtout le monde de la pensée scientifique, de la pensée poétique et des œuvres d'art²⁹. » De plus, Popper reconnaît à ce troisième monde une autonomie par rapport au monde 1 (le monde des *objets* physiques) ainsi que par rapport au monde 2 (monde des états *mentaux* de la conscience), dans le sens où il est constitué d'*objets mentaux* valant pour eux-mêmes, indépendamment de cela et de ceux qui l'ont produit : « Cela vient principalement du fait qu'une pensée, dès qu'elle est formulée en langage, devient un objet extérieur à nous-mêmes ; un

²⁸ Jules de Gaultier, « Des fondements de l'incertitude en matière d'opinion », *Revue blanche*, 15 janvier 1896, cité *ibid.*

²⁹ Karl Popper, *La Connaissance objective. Une approche évolutionniste* [*Objektive Erkenntnis*, 1973], traduction de Jean-Jacques Rosat, Paris, Flammarion, Champs essais, 1998, p. 181-182.

tel objet peut alors être critiqué inter-subjectivement : par les autres aussi bien que par nous-mêmes³⁰. »

Dans la perspective qui est celle de la « dissolution du sujet », l'existence du monde 3 renverrait à l'existence du contenu mental devenu indépendant après la dissolution du sujet (sujet comme auteur du contenu mental en question). Cela semble impossible, puisqu'il ne peut y avoir, *a priori*, de contenu mental, c'est-à-dire d'idées qui puissent être produites indépendamment du contexte historique objectif dont elles sont issues d'une part et du sujet individuel qui les a conçues d'autre part. Tout concept est nécessairement produit par des êtres humains et eux-mêmes n'existent que dans le cadre d'un contexte concret. Cependant, comme nous l'avons vu, Karl Popper ouvre une autre possibilité. Une fois produit, le concept dispose d'une existence qui lui est propre et n'est plus entièrement dépendant du contexte historique et des individus dont il provient, de même qu'une intelligence artificielle, bien que créée par l'homme, peut s'émanciper pour devenir une entité indépendante qui pourrait même prendre le contrôle de ses créateurs. Quand une pensée disposant d'une grande vitalité est élaborée, elle peut obtenir une existence indépendante et, bien que produite par des individus concrets, elle peut leur survivre sur une durée qui excède très largement celle de la vie humaine. Contrairement à cette dernière qui est limitée dans le temps, la vie mentale en tant qu'image conceptuelle, peut perdurer indéfiniment puisqu'elle ne relève pas du monde matériel.

Comparée au système de pensée de Popper, notamment au monde 3 que ce dernier propose, on peut en effet considérer que l'esthétique du Divers de Segalen n'a pas de caractère systémique et qu'elle ne se présente pas comme une philosophie rigoureuse et close sur elle-même. Ceci n'a pourtant rien de surprenant car Segalen n'est ni universitaire ni philosophe, mais poète. C'est précisément en cette qualité que sa tentative théorique prend toute sa valeur. Ses fragments sont une sorte de réservoir de pensées à la rencontre duquel nos propres pensées s'enrichissent, ou parfois éclairées par un effet de miroir. C'est le cas par exemple, de sa réflexion du « choc en retour » qui semble pouvoir faire écho, d'une certaine manière, à un aspect de

³⁰ Karl Popper, *L'Univers irrésolu, plaidoyer pour l'indéterminisme* [*Das offene Universum*, rédigé en 1956-1957, publié en 1982], traduction de Renée Bouveresse, Paris, Hermann, 1984, p. 97.

la théorie du déplacement-changement que je propose. « Il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit. Par son intervention, parfois si malencontreuse, si aventureuse (surtout aux vénérables lieux silencieux et clos), est-ce qu'il ne va pas perturber le champ d'équilibre établi depuis des siècles ? Est-ce qu'il ne se manifesterait pas autour de lui, en raison de son attitude, soit hostile, soit recueillie, des défiances ou des attirances ?... Tout cela, réaction non plus du milieu sur le voyageur, mais du voyageur sur le milieu vivant³¹ ». Segalen parle ici des interactions entre le sujet et le milieu. À ce niveau – laissons de côté pour l'instant le monde 3 qui compléterait le tableau –, il y a un dialogue possible entre ce passage dans l'*Essai sur l'exotisme* et l'étude du déplacement-changement. En effet, cette dernière s'intéresse également aux relations d'interaction entre le sujet et le contexte : l'individu en déplacement pourrait entraîner des transformations dans l'environnement où il vit. Mais j'ajoute aussitôt que, par rapport au « choc en retour » de Segalen, l'étude du déplacement-changement s'intéresse davantage aux phénomènes de groupes plutôt qu'à ceux d'individus isolés. Car, selon notre point de vue, pour qu'un véritable « choc en retour » puisse avoir lieu, la force d'un seul individu semble rarement suffisante. C'est dans ce sens-là que, au moins sur le plan méthodologique, nous pouvons parler d'une sorte de « dissolution du sujet ». En creusant la question, il nous semble que la « dissolution du sujet » est inévitable au niveau du « monde 3 » – monde qui n'est pas évoqué par Segalen mais qui fait partie de notre conviction – puisqu'un contenu mental autonome est appelé à quitter les individus particuliers pour devenir un esprit général.

Un des grands défis des intellectuels de cette génération a été d'envisager et d'essayer de produire une pensée à caractère d'universalité qui se déploierait au-delà de son seul contexte national. Si beaucoup d'entre eux échouèrent dans cette entreprise, il est cependant notable que certains y parvinrent. Segalen est une figure singulière parmi les intellectuels français de l'époque, et il convient davantage de le rapprocher de Richard Wilhelm et de Carl Gustav Jung que de Loti ou même de Claudel. En conclusion, citons cette phrase de Jung dans laquelle celui-ci exprime sa pensée sans détour :

³¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « Contre-estampes – contre-épreuves, 9 juin 1908 », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 746.

« Quiconque a éprouvé comme moi le bonheur rare d'expérimenter le pouvoir divinatoire du *Yi King* en communion spirituelle avec Wilhelm ne peut manquer de voir à la longue que nous touchons là un point d'Archimède à partir duquel notre attitude d'esprit occidentale peut être sortie de ses gonds.³² » Les questionnements concernant les fondements de la pensée occidentale n'en sont encore qu'à leurs débuts. Parallèlement, la pensée orientale doit être reconsidérée à la lumière de l'archéologie du savoir comme de la poésie, comme l'ont fait Segalen, Wilhelm, Jung, Hesse, Maugham, Granet et d'autres. De la sorte, nous pouvons espérer que pourront être exhumés les trésors de pensées enfouies au sein de ces deux traditions.

YE Jun, professeur de littératures comparées
à l'Université de Tongji (Shanghai)
Traduction de Nicolas Theffo et Song Ningsi

³² Carl Gustav Jung, « A la mémoire de Richard Wilhelm », dans *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, op. cit., 1979, p. 113. Richard Wilhelm est envisagé dans cette citation comme le traducteur du *Yi King* (*Yi jing*, ou *Livre des mutations*).

QUATRIÈME PARTIE

AUTOUR DE STÈLES

STÈLES : HOMMAGE AU LIVRE

Ton acte toujours s'applique à du papier; car méditer,
sans traces, devient évanescents¹.

Mallarmé

À la différence du menhir breton, longue pierre dressée, le mot *stèle* désigne au sens propre un monument monolithe taillé et gravé, et, par extension métonymique, le texte gravé dans le même monument. C'est par ce mot au sens ambigu que Segalen choisit de traduire le caractère chinois *bei* 碑, ce *bei* qui sert de modèle à ce qu'il appelle la « forme Stèle », et qui figure dans le grand titre chinois de son livre *Stèles : Gu jin bei lu* 古今碑录, « Recueil de stèles d'hier et d'aujourd'hui ».

Mais en quoi consiste exactement ce modèle, ou, selon le mot du poète lui-même, ce « moule chinois » ? Agit-il sur le plan plastique (du volume, du monumental) ou sur le plan poétique (du textuel, du prosodique) ? Et que veut-on entendre par « forme Stèle » en parlant d'une œuvre littéraire² ?

Pour être en mesure de répondre à ces questions, il est nécessaire de faire une distinction préalable entre stèle-monument et stèle-inscription, entre modèle plastique et modèle littéraire, et de remarquer par conséquent que nous avons en fait deux objets d'étude à traiter séparément : d'un côté le livre-*Stèles*, de l'autre le texte-stèle, bien que Segalen ne soit jamais explicite à ce sujet. Ainsi, dans cet aveu qui dit sa dette envers la stèle chinoise, il fait un usage assez équivoque du mot : « Ce n'est donc pas l'esprit ni la lettre, mais simplement la forme "Stèle" que j'ai empruntée. [...] La "forme Stèle" m'a paru susceptible de devenir un genre littéraire nouveau [...] ».

¹ Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 369.

² À ce sujet, voir aussi, Philippe Postel, « De la Pierre au poème : la forme stèle », dans Catherine Mayaux (dir.), *Lectures d'une œuvre : Stèles et Équipée*, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 43-74.

Je veux dire une pièce courte, cernée d'une sorte de cadre rectangulaire dans la pensée, et se présentant de front au lecteur³. » On voit que la « forme Stèle » se donne ici comme synonyme de « genre littéraire », mais que ses traits sont caractérisés en des termes plus plastiques que littéraires. Autrement dit, à la faveur de l'ambiguïté du mot, Segalen semble inclure l'aspect géométrique de la stèle dans le « genre littéraire nouveau » qu'il projetait : avant d'entamer une poétique du texte, ce sera à la fabrication du livre et à la présentation matérielle de la page qu'il nous demande de reconnaître les premiers signes génériques de la stèle littéraire. C'est précisément à ce niveau monumental qu'intervient le modèle chinois.

LE LIVRE-STÈLE

Le *bei* n'est l'équivalent de « stèle » qu'au sens de « pierre dressée et support d'une épigraphe ». Avant de prendre ce sens courant, il avait encore d'autres acceptions plus anciennes. Les premiers documents écrits où apparaît ce caractère sont le *Li Ji* 礼记 (*Li Ki*, *Livre des Rites*) et le *Yi Li* 仪礼 (*I li*, *Le Cérémonial*), datant tous deux de l'époque des Zhou (xi^e siècle - 256 av. J.-C). Dans le premier, on lit : « Le jour du sacrifice, le Prince tirait la victime [un bœuf] ; quand (le cortège) a franchi la porte du temple, on attache [le bœuf] à la stèle » (“祭之日, 君牽牲 [...]. 既入廟門, 麗于碑⁴. ”). Dans le second, on lit : « Chaque temple a sa stèle, et, par le moyen de l'ombre qu'elle jetait au soleil, on pouvait se rendre compte du temps où l'on se trouvait » (“宮必有碑, 所以識日影, 引陰陽也⁵. ”). Ces deux passages, auxquels les spécialistes chinois se réfèrent unanimement pour commencer toute étude historique de stèles, sont soigneusement notés par Segalen dans son manuscrit, et repris avec une légère modification de traduction dans la préface de *Stèles* :

« Au jour du sacrifice, dit le *Mémorial des Rites*, le Prince traîne la victime. Quand le cortège a franchi la porte, le Prince attache la victime à la Stèle. » [...]

³ Victor Segalen, Lettre à Jules de Gaultier, 26 janvier 1913, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. II, p. 69-70.

⁴ Site *Chinese Text Project*, « <http://ctext.org/> », *Li Ji*, « Ji yi » (祭義, « Signification des offrandes »), § 16, <http://ctext.org/liji/ji-yi>.

⁵ Commentaire du *Yi li* par Zheng Xuan 鄭玄 des Han de l'Est, probablement lu par Segalen dans le *Dictionnaire de l'empereur Kangxi* (*Kangxi cidian* 康熙字典), à l'entrée *bei* 碑 (« stèle »).

Le Commentaire ajoute : « Chaque temple avait sa stèle. Au moyen de l'ombre qu'elle jetait, on mesurait le moment du soleil⁶. »

D'après les renseignements fournis par ces deux documents historiques et par d'autres études plus approfondies, on peut savoir que la *bei* désignait à l'origine une table de pierre ou de bois dressée sans inscription, mais percée en plein milieu d'un trou destiné au passage d'une corde ; elle servait, dans la cour d'un dignitaire, à attacher le cheval, devant le temple, à enchaîner la bête de sacrifice, près d'une fosse, à supporter les pivots du treuil d'où descendait le cercueil d'un défunt ; cette table avec trou était en même temps utilisée comme cadran solaire. À ces premières fonctions s'ajoutera plus tard celle de l'inscription mémoriale. Cette dernière fonction qui associe enfin la pierre à l'écriture a été inaugurée par l'empereur Shi Huangdi de la dynastie des Qin (221-206 av. J.-C.), qui espérait perpétuer par ce moyen la mémoire de ses gestes. Mais les « stèles » qu'il faisait graver n'étaient pas toujours des tables de pierre, elles pouvaient aussi être tout un pan rocheux de montagne. C'est seulement à partir de la dynastie suivante, celle des Han (206 av. J.-C. - 220 ap. J.-C.) que les tables de pierre levées et gravées commencent réellement à se multiplier, et le mot *bei* perd alors son sens archaïque pour désigner la stèle proprement dite. Ces monuments constituent un ensemble d'archives d'une grande valeur historiographique, et font l'objet d'une science très développée dans l'ancienne Chine, qu'on appelle « étude de bronze et de pierre » (*jinsi xue* 金石学), qui a pour tâche d'expertiser sources, date, contenu d'une inscription sur bronze ou sur pierre. C'était une des occupations favorites des lettrés érudits.

Grand quêteur de signes venu du pays des menhirs, Segalen se montre très sensible, dès son premier voyage en Chine, à la présence de ces innombrables stèles dont la sereine immobilité contraste avec la fragilité vacillante d'un vieil Empire. Pour s'initier à la science prestigieuse de l'épigraphie chinoise, il établit une longue bibliographie spécialisée et prend des notes avec une grande précision : « 1° Stèle de temple, en pierre, pour attacher la victime, servait aussi de cadran solaire ; 2° Stèle en bois, aux deux extrémités du caveau, portant trou pour treuil qui descendait le cercueil ; 3° Stèle pour graver

⁶ Victor Segalen, *Stèles*, « Préface », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 36.

les actions d'éclat⁷». Poteau sacrificatoire, gnomon, monument funéraire, table mémoriale, voilà toutes les attributions historiques dont aucune ne lui avait échappé. L'entreprise dans laquelle il va se lancer, c'est de faire un livre-stèle qui soit un condensé de la stèle chinoise et qui transforme ses « fonctions ancestrales » en valeurs symboliques. Lorsque ce livre est publié pour la première fois en 1912, il s'intitulera tout simplement *Stèles*.

Bien entendu, un livre de papier n'est pas une table de pierre, un livre ne peut devenir stèle que par transposition. Il s'agit, non de tailler un bloc de pierre, mais de travailler un livre-objet, de telle manière qu'il produise des effets de stèle. Et c'est ce travail, cet ouvrage, qui est propre à Segalen.

Propre, parce que le volume de *Stèles* tel qu'il nous est donné à voir et à manier pour les deux premières éditions (1912, 1914) n'est pas l'imitation stricte d'une seule stèle identifiable, mais résulte d'une combinaison de différents éléments chinois. Le haut format s'inspire à la fois de la célèbre stèle nestorienne de Xi'an (Si-gnan fou) datant du VIII^e siècle, du format habituel des albums d'estampages et des encadrements de peinture, qui ont en commun de respecter des proportions beaucoup plus hautes que larges. La couverture du livre est faite de deux planches de bois reliées par un ruban de soie. Sur la planche de gauche sont gravés verticalement quatre grands caractères chinois *Gu jin bei lu* 古今碑录, «Recueil de stèles d'hier et d'aujourd'hui», qui apparentent ainsi le grand titre à une épigraphe sur pierre. Ce premier effet de stèle produit au niveau de la présentation extérieure se trouve renforcé et redoublé à l'intérieur du recueil : chaque poème, accompagné d'une inscription chinoise et encadré par un filet noir rectangulaire, devient visiblement une page de stèle contenue dans la grande stèle-livre. Il s'agit bien sûr toujours de l'effet, non de l'objet en lui-même, car la stèle chinoise proprement dite ne contient pas un filet rectangulaire gravé, c'est la table de pierre elle-même qui sert de cadre rigide au texte inscrit. Le rectangle noir qui entoure les poèmes de *Stèles* est donc un artifice, il donne l'impression d'un espace restreint en doublant le cadre de la page de papier et en mettant en abyme la « page monolithe ». Un troisième effet de stèle, qui passe souvent inaperçu, réside, à notre avis, dans le signe typographique en forme de petit cercle (au lieu d'un astérisque)

⁷ Note de lecture dans le manuscrit de *Stèles*.

qui sépare les différentes parties d'un poème et qui figure déjà dans certaines versions manuscrites de *Stèles*. Ce signe qui semblerait anodin veut très probablement évoquer un détail caractéristique de la forme la plus ancienne des stèles chinoises, que Segalen a bien noté dans son manuscrit : stèle «portant trou». Ce «trou» (en chinois, *chuan* 穿, «percer» ou «trou percé») apparaît de façon presque obsessionnelle dans la préface de *Stèles* sous le nom de «trou rond» ou sous l'image équivalente de «l'œil». Enfin, le volume entier est composé d'un long papier imprimé d'un seul côté, non découpé, mais plié en «portefeuille», toute page tournée soulevant la suivante ; avec ce mode de pliage, *Stèles* ne ressemble pas à la forme la plus courante du livre classique chinois (cousue à pleine feuille), mais rejoint celle qu'on utilisait pour des albums d'estampages de stèles ou des tirages lithographiques. Segalen explique, dans les «Notes bibliophiliques», que c'est le seul mode de reliure qui convient à son recueil «en raison du parti pris : Stèles». Mais il nous faut aussi rappeler que le livre chinois proprement dit avait aussi connu ce mode de reliure en «portefeuille» avant d'adopter le mode en pages découpées, ce qui veut dire que, pour un lecteur chinois averti, le livre de Segalen présente plutôt une forme polyvalente : il est à la fois proche d'un album d'estampages et d'une forme plus archaïque du livre chinois.

Haut format, couverture en bois gravée, pliage en accordéon, insertion d'un trou rond, présence d'un filet noir, mise en page qui laisse de larges marges en haut et en bas, inscription des idéogrammes en exergue, plus encore l'usage des sceaux et le choix du papier, toutes ces données bibliophiliques contribuent merveilleusement à instaurer ce «rapport nécessaire entre le contenu poétique et son contenant matériel⁸» dont parle Claudel, lui-même disciple de Mallarmé. Pour ce dernier, la composition typographique est proche d'un rite et le pliage même est «un indice quasi religieux», «offrant le minuscule tombeau de l'âme⁹». Mais, vu la double culture de Segalen, ce soin extrême prêté au support matériel du texte est autant un écho de la leçon mallarméenne qu'un prolongement de sa propre réflexion sur le principe de l'écriture chinoise. Ici, le livre est bien «l'expansion

⁸ Paul Claudel, «La Philosophie du livre», *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 78.

⁹ Stéphane Mallarmé, «Le livre, instrument spirituel», *Œuvres complètes*, *op. cit.* p. 379.

totale» non de la lettre, mais de l'idéogramme. Tout comme ces caractères chinois dont le poète dit qu'ils «n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont», *Stèles*, par sa présence physique, existe déjà comme «symbole nu, courbé à la courbe des choses», de la chose stèle.

LE TEXTE-STÈLE

Si le livre *Stèles* est largement inspirée par la stèle de pierre de Chine, le poème-stèle sous l'aspect que Segalen lui donne – une prose dense et rigide, des versets de longueur inégale et non rimés, composition bipartite, disposition particulière des alinéas –, ne correspond pas à un modèle chinois précis, pour cette simple raison qu'il n'y a pas de forme poétique de la stèle en Chine : la stèle de pierre porte certes un texte, mais ce texte peut s'écrire sous toutes les formes et sur des sujets les plus divers : on peut graver un beau poème, une belle prose, on peut aussi inscrire simplement une notice biographique, on peut encore sauvegarder sur pierre (avant l'invention de l'imprimerie) tout un livre classique et en faire une édition standard de référence contre la profusion des variantes manuscrites (nous pensons aux *Shi jing* 石经, ou «Textes canoniques de pierre», établis officiellement par la tradition confucianiste). Donc il est difficile de parler d'un genre littéraire à propos des textes-stèles de Chine. Certains critiquaient même l'emploi déjà répandu du mot *bei* au sens de texte inscrit sur pierre. Dans cette perspective, la recherche d'une analogie formelle entre la stèle poétique de Segalen et les stèles-textes de Chine semble vouée d'avance à l'échec. Mais nous pensons tout de même utile d'apporter ici quelques précisions qui intéresserait une poétique des genres. En effet, les textes de pierre étaient si nombreux en Chine que des anthologies classiques étaient bien obligées d'en tenir compte : le *Choix de textes* (*Wenxuan* 文选), la plus ancienne anthologie de poèmes et de proses qui nous soit parvenue, œuvre de Xiao Tong 萧统 (501-531), réservait une de ses trente-huit catégories de textes au «texte de stèle» (*beiwén* 碑文). Et il est aussi des théoriciens chinois qui considéraient le *bei* comme un genre textuel, sinon littéraire. Le plus représentatif d'entre eux est sans aucun doute Liu Xie 刘勰 (465-c. 522), qui, dans son grand traité littéraire intitulé *L'Esprit de la littérature et le Dragon ciselé* (*Wen Xin Diao Long* 文心雕龙), consacre un de ses cinquante chapitres au *bei*. Après une description historique de la stèle-monument, il en vient à décrire la

stèle-texte (*beiwén*) comme une forme d'écriture et essaie d'en dégager quelques constantes. D'une façon générale, on classe les stèles en trois catégories suivant leur usage : stèle de tombeau, stèle de temple, stèle honorifique (cette classification courante en Chine est notée dans le manuscrit de Segalen cité plus haut). Mais, dans le traité de Liu Xie, c'est surtout la stèle funéraire qui est prise comme modèle du genre. Ce type de textes, par le thème de la mort et la fonction d'hommage, fait quelque peu songer au genre français du tombeau. En ce qui concerne la composition et le style, Liu Xie constate que la composition d'une stèle funéraire s'appuie sur des documents historiques et qu'elle comprend souvent deux parties. La préface et le texte proprement dit. La préface est de nature biographique ou narrative, rédigée dans un style grave et élégant ; son rôle est de relater la vie du défunt, énumérer ses titres et ses mérites. Le texte proprement dit est surtout un chant, un éloge sous forme de prose rimée. Si ce trait structurel décrit par Liu Xie ne se retrouve pas vraiment dans les stèles individuelles de Segalen, il confirme par contre la composition d'ensemble de son recueil : la partie historique y serait assurée par la longue préface, qui ne relate pas la vie d'un défunt, mais l'évolution de la stèle elle-même, c'est-à-dire qu'elle est une auto-représentation ; la partie élogieuse correspondrait aux poèmes qui suivent la préface.

À part cette analogie structurelle avec les textes chinois de stèles, nous pourrions dire que, dans l'invention de la forme stèle comme genre littéraire, le modèle chinois agit davantage sur le livre que sur le texte. L'enjeu de Segalen, c'est de faire participer la conception du livre à la poétique même du texte. Le livre *Stèles*, en lui-même et sous sa forme originelle, offre le prototype du « genre littéraire nouveau ». Mais ce genre nouveau ne deviendra probablement jamais un « genre », car, non seulement il n'est pas commun à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques, mais lui-même n'est plus reproductible. Dans les conditions actuelles de l'édition, il serait trop coûteux de refaire un livre de luxe avec les mêmes matières, les mêmes normes que celles de Segalen, et la plupart des traits significatifs que nous venons d'évoquer disparaissent inévitablement dans les récentes éditions. Celle de 1973 (collection Poésie/Gallimard), par exemple, avait même cru inutile d'encadrer les poèmes par le rectangle noir, qui reste pourtant le seul moyen abordable pour signifier l'espace stélaire.

Au fil des éditions de plus en plus modernisées, de plus en plus économiques, les *Stèles* deviennent de moins en moins pierreuses. Et quand, transférées dans l'espace numérique de l'Internet, elles se voient dépouillées de leur dernière matérialité tangible – papier et encre –, on ne sait plus si c'est une ironie ou une consécration vis-à-vis du « parti pris » de Segalen, puisqu'on arrive à une quasi-disparition du livre, au profit, paradoxal, d'une très large diffusion du texte. « Épigraphe et pierre taillée, voilà toute la stèle, corps et âme, être au complet¹⁰. » Si la stèle-corps n'existe plus, la stèle-âme devra-t-elle se glorifier d'être enfin désincarnée ou s'inquiéter de n'avoir plus de tombeau ? En tout cas, face à l'imminent avènement de la dématérialisation du livre qu'annonce le nouveau millénaire, on aura déjà la nostalgie de l'épaisseur substantielle d'un objet culturel à trois dimensions, qui se met bien à plat, qui invite au toucher, à la méditation, et qui est tout prêt à se dresser comme monument.

QIN Haiying, professeure de littérature française,
Université de Pékin

¹⁰ Victor Segalen, *Stèles*, Préface, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 35.

COMMENTAIRES DE *STÈLES*

COMMENTAIRE DE «AUX DIX MILLE ANNÉES»

Les Occidentaux viennent en Asie pour visiter les temples, tandis que les Orientaux vont en Europe pour visiter les églises. Les uns et les autres y trouvent une satisfaction, car ils découvrent ce qui n'existe pas, ou peu, dans leurs propres pays.

Je suis un de ces Orientaux. J'ai vu d'innombrables temples en Asie, ainsi que d'innombrables églises en Europe. Et j'éprouve un peu de honte : les temples et les églises, comment peut-on les comparer ? À côté des cathédrales, même les temples les plus « gigantesques » ressemblent, pour ainsi dire, à des pygmées. En outre, les temples construits en bois ne résistent pas au temps : tôt ou tard, ils sont brûlés et réduits à néant ; il faut alors inévitablement en reconstruire de nouveaux, tandis que les églises sont faites de pierre imputrescible, et peuvent facilement survivre mille ans. De plus, en Europe, les églises ne sont que les bâtiments les plus récents : les sanctuaires plus anciens de la Rome antique et de la Grèce ancienne, ou même ceux des époques préhistoriques sont déjà d'une taille considérable.

Je ne suis pas le seul à ressentir cela. Les Occidentaux eux-mêmes respectent beaucoup leur propre architecture. Si dans ses *Histoires*, Hérodote raconte précisément l'histoire du peuple de Samos, c'est, selon lui-même, parce que ce peuple a fourni les auteurs des trois plus grands ouvrages de la Grèce : un tunnel de deux entrées, une digue encerclant le port et un énorme sanctuaire. Frappé par ces trois ouvrages, l'historien en célèbre les constructeurs, et juge donc que l'histoire de ce peuple mérite d'être racontée. Dans la même logique, Thucydide imagine, dans l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse*, que lorsque la prospérité de la Grèce sera passée, les visiteurs des temps futurs devineront quand même la condition d'Athènes et de Sparte à travers leurs vestiges architecturaux. Thucydide a vu juste. Ce qui reste des sanctuaires d'Athènes et de Sparte se dressent encore aujourd'hui et, avec les trois grands ouvrages de Samos, nous invitent à imaginer la fabuleuse prospérité de la civilisation de la Grèce antique.

En revanche, dans la tradition chinoise, on insiste davantage sur la fragilité des bâtiments. Le Palais Epang de l'empereur Qin Shihuang était certes magnifique, mais, « une fois enflammé par l'homme de Chu, hélas seul reste une terre brûlée¹ ». La ville de Yangzhou était luxueuse et florissante, mais, après deux batailles, « le fossé est déjà remblayé, les hautes murailles sont rasées² ». Le bouddhisme à Luoyang était prospère, mais au bout des guerres des années de Yongxi, « les murailles s'écroulent, les palais sont détruits, les temples en cendre, les pagodes en ruine [...]. À l'intérieur et à l'extérieur de la capitale, il y a eu plus de mille temples, alors qu'aujourd'hui peu de tintement s'entend sur la vaste ruine³. » Quant aux bâtiments détruits depuis longtemps, même la localisation du site est remise en question : « Et les palais de Chu sont tous disparus, les bateliers indiquent, en en doutant toujours, l'endroit⁴. » Quand on voyage aujourd'hui en Chine, on constate non seulement que les ruines des bâtiments contemporains de la Grèce antique sont introuvables, mais que ceux qui datent de l'époque des cathédrales gothiques européennes ne sont guère plus nombreux. Bien des archéologues de nos jours, après avoir découvert un site de grande importance sur le sol chinois, le désignent comme le « Pompei de l'Orient », même s'ils savent qu'en réalité les ruines de Pompei sont incomparablement plus complètes que les quelques traces qu'ils ont découvertes. Alors, peut-on en conclure que la civilisation chinoise est plus faible que la civilisation occidentale ?

Bien des gens auraient tendance à le penser.

Victor Segalen a visité d'innombrables églises en Europe, et vient en Asie pour visiter d'innombrables temples. Et lui aussi éprouve de la honte : les églises et les temples, comment peut-on les comparer ? Les églises sont des bêtises de barbarie : « Ces barbares, écartant le bois, et la brique et la terre, bâtissent dans le roc afin de bâtir éternel ! Ils vénèrent des tombeaux dont la gloire est d'exister encore ; des ponts

¹ Texte original : “楚人一炬，可怜焦土” (杜牧，《阿房宫赋》 [Du Mu, « Le Palais Epang »]).

² Texte original : “通池既已夷，峻隅又以颓” (鲍照，《芜城赋》 [Pao Zhao, « La ville abandonnée »]).

³ Texte original : “城郭崩毁，宫室倾覆，寺观灰烬，庙塔丘墟……京城表里，凡有一千余寺” (杨炫之，《洛阳伽蓝记》 [Yang Xuanzhi, « Les temples bouddhiques de Luoyang »]).

⁴ Texte original : “最是楚宫俱泯灭，舟人指点到今疑” (杜甫，“咏怀古迹五首，其二” [Du Fu, « Lamentations sur des vestiges antiques, Deuxième poème »]).

renommés d'être vieux et des temples de pierre trop dure dont pas une assise ne joue. [...] [C]es ignorants, ces barbares⁵!» Mais pourquoi émet-il un tel jugement? C'est parce que «[r]ien d'immobile n'échappe aux dents affamées des âges. La durée n'est point le sort du solide [...]. Si le temps ne s'attaque à l'œuvre, c'est l'ouvrier qu'il mord.» Le temps ne peut attaquer les sanctuaires et les églises, et il mord alors leurs constructeurs: ce dont les sanctuaires et les églises imputrescibles témoignent, ce sont justement les vissitudes fréquentes des civilisations européennes. Au contraire, les temples chinois sont porteurs d'une certaine sagesse: «Fondez sur le sable. Mouillez copieusement votre argile. Montez les bois pour le sacrifice: bientôt le sable cédera, l'argile gonflera, le double toit criblera le sol de ses écailles». Tous ces bâtiments «fragiles» sont ainsi l'offrande que l'Homme sacrifie au temps: «Qu'on le rassasie [...]. Point de révolte: honorons les âges dans leurs chutes successives et le temps dans sa voracité.» Et une fois que «toute l'offrande est agréée», la continuité culturelle est rendue possible, parce que «L'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels.» Autrement dit, si le temps parvient à éroder les temples avec aisance, il épargne en quelque sorte les constructeurs de ces temples: ce dont ces temples «fragiles» témoignent, c'est la pérennité de la civilisation des «fils de Han». La civilisation occidentale a donc de quoi envier la civilisation chinoise!

Parmi tous les Occidentaux qui se sont penchés sur cette question, Segalen est peut-être le seul à penser ainsi.

Or, la vérité est très souvent détenue par la minorité. En effet, depuis l'époque de la Grèce ancienne, jusqu'à l'époque de la Rome antique, puis à celle de l'Europe d'aujourd'hui, les sanctuaires et les églises d'origine se dressent toujours dans le paysage, alors que les hommes et les femmes qui entrent et sortent de ces sanctuaires et ces églises ne parlent plus la même langue, étant passé du grec au latin, puis aux langues européennes actuelles. À l'inverse, si les temples chinois sont fragiles, il reste que les Chinois, depuis cinq mille ans, disposent d'une langue qui a, somme toute, peu évolué, passant du chinois classique au chinois moderne. La littérature européenne

⁵ Pour les citations du poème commenté: Victor Segalen, *Stèles*, «Aux dix mille années», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 53-54.

semble ainsi découpée en morceaux par le temps et les langues, tandis qu'avec un peu d'entraînement, les Chinois peuvent apprécier la littérature classique comme la littérature moderne !

Il s'agit là d'un seul exemple, mais il y en a beaucoup d'autres.

Sans doute, lorsque les Européens se lamentent sur le morcèlement du temps et des langues, en contemplant les sanctuaires et les cathédrales, ils retrouvent de la consolation dans cette stabilité absolue au milieu de la fuite éternelle du temps. Les sanctuaires et les cathédrales sont alors devenus le modèle de toutes les œuvres littéraires et artistiques. Chateaubriand disait que ses *Mémoires d'outre-tombe* étaient composés comme une cathédrale. Tirant son inspiration de la cathédrale d'Amiens, Proust a créé *À la recherche du temps perdu* dont les chapitres, au début, ont même été intitulés avec les noms des composants d'une cathédrale. Du reste, il appréciait beaucoup ceux qui comparaient son œuvre à une cathédrale, et les regardait comme connaisseurs de son cœur. Quant à Laclos, son œuvre *Les liaisons dangereuses* ne ressemble qu'à un château, ce qui semble, par rapport à Proust et à Chateaubriand, un peu moins glorieux...

Les Chinois, quant à eux, déplorent la fragilité des temples, mais semblent trouver le sens de leur vie dans l'écriture littéraire, qui est « une grande cause qui règle le pays, une activité glorieuse et immortelle⁶ ». Puisque les bâtiments ne se perpétuent pas, que la littérature « passe mille li sans obstacle, relie des millions d'années comme un pont⁷ » ! Si Du Fu est attristé par la disparition complète du palais de Chu, c'est seulement qu'il a lu l'œuvre littéraire de Song Yu : « [Je] connais bien la tristesse de Song Yu quand la végétation dépérit⁸ » ; de même adore-t-il le palais de Chu à travers les vers du poète antique. Ce vers des « Lamentations sur des vestiges antiques » – « [Je] regarde tristement les milles ans du passé en versant des larmes⁹ » – n'est-il pas la meilleure preuve de la puissance de la littérature ? En effet, tous ces pavillons célèbres dont on constate la perte – le Pavillon Huanghe, le Pavillon Guanque, le Pavillon Yueyang – n'auraient peut-être pas

⁶ Texte original : “经国之大业, 不朽之盛事” (曹丕, « 典论·论文 » [Cao Pi, *Essai sur la littérature*]).

⁷ Texte original : “恢万里而无阂, 通亿载而为津” (陆机, « 文赋 » [Lu Ji, *Fu sur la littérature*]).

⁸ Texte original : “摇落深知宋玉悲” (杜甫, 《咏怀古迹五首, 其二》 [Du Fu, « Lamentations sur des vestiges antiques, Deuxième poème »]).

⁹ Texte original : “怅望千秋一洒泪” (*ibid.*)

survécu dans la mémoire collective sans les œuvres littéraires qui les décrivent: «Le Pavillon Huanghe» de Cui Hao, «Sur le Pavillon Guanque» de Wang Zhihuan et «Le Pavillon Yueyang» de Fan Zhongyan; et sans «Le Pavillon Vue-du-Fleuve» de Song Lian, il n'y aurait même pas de Pavillon Vue-du-Fleuve!

Certes, il est possible de prendre le point de vue adverse. La «fragilité» des temples incitent sans doute les Chinois à défendre davantage la «tradition», tandis que la «pérennité» des sanctuaires et des cathédrales encouragent les Européens à innover et créer. On pourrait faire un parallèle avec les systèmes politiques en place dans l'une et l'autre régions du monde. La durée des cathédrales ressemble à celle du roi dans une monarchie constitutionnelle: le gouvernement change fréquemment, tandis que le roi est le symbole de la nation; à l'inverse, la durée des temples ressemble à celle d'un empereur: les dynasties se succèdent les unes aux autres, alors que la tradition perdure à travers les changements. Il est difficile de juger quel système est le meilleur. Mais ce qui est important, c'est de découvrir dans l'Autre, comme le fait Segalen, les différences qui pourraient nous enrichir nous-mêmes.

SHAO Yiping, professeur de littérature chinoise,
Université Fudan (Shanghai)
Traduction de Shao Nan

COMMENTAIRE DE « DÉPART »

王西征於青鳥之所憩

Le roi se dirige vers l'Ouest où se repose l'oiseau
[couleur] d'azur.

« Partir [...], mais quel ennui qu'on soit forcé d'arriver¹ », écrivait Paul Claudel dans une de ses *Conversations*. Partir loin de ce pays du milieu du monde. Mu – qui régna sur le royaume de Chine au x^e siècle avant Jésus-Christ – en rêva longtemps avant de rencontrer un homme-esprit qui lui tendit la main et changea subitement son destin. Le monarque s'y accrocha et parcourut ainsi des milliers de lis célestes au-dessus des terres bornées par les quatre mers du monde carré. Pourquoi quitter ce continent de paix, de justice et de bonheur ? Peut-être parce que l'ennui l'y guettait... trop de confort crée le sentiment du plein là où le sage cherche la vacuité spirituelle. Le souverain n'eut guère le choix de la destination : la mer orientale est sans issue pour un homme de la Chine, le Nord au froid mordant est hanté par les barbares, le Sud brûlant et humide n'a guère d'attrait pour qui veut connaître la contrée des vrais mystères. Va donc pour l'Ouest ! On dit qu'il abrite des esprits funestes, que les déserts y sont mortels et les peuples pour beaucoup inconnus, mais les femmes y sont plus fascinantes que celles qui rendent heureux. Le cœur du roi n'hésita pas ; il saisit l'occasion par la manche et quitta le sol ainsi que seuls les rêves et les adeptes du *dao* le permettent à ceux qui s'échappent de leur vie trop équilibrée. La vacuité immense et désolante des déserts chinois a inspiré bien des poètes d'Occident ; on pense à l'*Anabase* de Saint-John Perse où l'ombre d'une reine passe aussi sur les dunes.

¹ Paul Claudel, « Jules ou l'homme-aux-deux-cravates » [1926], dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 853.

Les sages taoïstes ont le pouvoir de voler, de traverser le métal ou le bois, voire le feu sans se brûler et l'eau sans se mouiller, car ils ne font qu'un avec les dix mille choses. Le philosophe Lie zi rapporte poétiquement cette histoire de rencontre dont Segalen fit son poème en prose. Selon l'ouvrage qui porte son nom (au tout début du chapitre III précisément), le roi Mu se trouva bien vite fasciné par ce magicien inconnu auquel il procura somptueux atours, bonne chère, belles femmes et vastes salles de son palais². Mais lui aussi se lassa d'une telle opulence, paisible à l'excès. C'est alors qu'il entraîna son hôte vers les abysses sidéraux, ceux qui font douter que le réel se distingue du songe. Il lui fit visiter sa propre demeure magnifiquement installée dans les nuées en un cadre enchanteur. On rapporte que le roi, saisi d'émerveillement, y demeura de longues années, comme enivré de tant de beauté, «ses palais volants, ses temples légers, ses tours que le vent promène³». Lorsqu'il s'éveilla en sa cour, il s'aperçut qu'il avait rêvé pendant quelques instants seulement, le vin était encore tiède à son côté. Et quand il eut pris conscience de la vanité de son existence palatiale, il fit atteler ses huit coursiers prodigieux et partit pour cet Ouest qui l'émerveillait tant. C'est dans ces contrées qu'il fit la rencontre de Xiwangmu, la «Mère Reine d'Occident», régnant sur ces pays de légende. On la dit encore souveraine des immortels, nourrie de pêches et d'autres aliments purs qui lui épargnent la mort, par la grâce d'un oiseau couleur d'azur. C'est ce que rapportent deux grands textes antiques qui inspirèrent Lie zi et, plus indirectement, Segalen : le *Classique des Monts et des Mers* et la *Biographie du fils du Ciel Mu*⁴ qui évoquent, pour la première fois, cette fascinante figure mythique. Ce récit, d'un canevas fort simple, a ravi les auteurs

² Le poème suivant dans *Stèles*, «Hommage à la raison», est introduit par une épigraphe qui est une citation du chapitre II du *Lie zi*, relative à ces contrées où le peuple n'a plus nul désir ni ambition : “其國無師長，其氏無嗜慾”，traduite ainsi par Léon Wiegner : «Dans ce pays, il n'y a aucun chef : tout y marche spontanément. Le peuple n'a ni désirs, ni convoitises, mais son instinct naturel seulement» (Léon Wiegner (tr.), *Lie-tzeu*, II, «Simplicité naturelle», dans *Les Pères du système taoïste. I. Lao-tzeu. II. Lie-tzeu. III. Tchoang-tzeu*, Paris, Les Belles Lettres, Les Humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, 1950 [Hien-hien, Librairie de la Mission catholique, 1911-1913], p. 69).

³ Pour les citations du poème commenté : Victor Segalen, *Stèles*, «Départ», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 57.

⁴ Respectivement *Shanghai jing* 山海經 et *Mu tianzi zhuan* 穆天子傳, traduits en français par l'auteur de ces lignes.

taoïstes qui ont fait de Xiwangmu la divinité maîtresse de l'Occident, de la mort et de l'immortalité, et du roi Mu (ici Mou-wang) le disciple d'un expert anonyme en arts du *dao*.

Pour Segalen, le départ est presque une fin en soi. L'important, comme le pensent d'ailleurs les auteurs taoïstes, n'est pas tant de savoir où l'on veut aller et ce qu'on espère trouver en cet ailleurs inexploré, que de se transformer en allant au gré du vent et de la vague des opportunités. La parfaite errance est sans but, donc sans intention préconçue, guidée par la seule configuration du paysage et des souffles, disent les maîtres du *dao*. Point de quête d'exotisme, mais le miracle répété et inespéré de la rencontre : « Là [...] tout est prodige et tout inattendu ». Deux mondes s'opposent et se complètent, tels *yang* et *yin* : *Ici* et *Là* que le voyage unit comme par magie, tout comme l'âme rejoint le corps après le *rêve* pendant lequel elle s'en échappe. *Ici*, l'ordre imposé par les hommes et le Ciel ; *Là*, le confus que les esprits et les démons suscitent. En trois strophes de deux vers, Segalen peint le champ du rêve : celui qui fait sortir de la réalité pour se retrouver là où « nul être de raison jamais ne s'[...]aventure ». Pussions-nous n'y jamais arriver !

Rémi MATHIEU
CNRS

COMMENTAIRE DE «MIROIRS»

Le poème «Miroirs» porte un titre qui, désignant l'objet, lui attribue une pluralité. Celle-ci se voit immédiatement, pour un lecteur chinois, dans l'épigraphe :

人以铜为镜
人以古为镜
人以人为镜

La traduction proposée par Segalen dans le manuscrit est celle-ci : «L'homme se sert du bronze comme miroir. L'homme se sert de l'antiquité comme miroir. L'homme se sert de l'homme comme miroir.» Voilà au moins trois types de miroirs. Tout lecteur familier de l'histoire de la Chine en connaît l'origine. Quand meurt son fidèle ministre Wei Zheng, qui a toujours osé lui montrer ses erreurs, l'Empereur Taizong des Tang (première moitié du VII^e siècle) s'exprime ainsi : «Les hommes se mirent dans les miroirs pour rectifier leur toilette ; dans l'histoire, pour comprendre ce qui conduit à la prospérité ou à la chute ; dans les autres hommes, pour prendre conscience de leurs vertus ou de leurs défauts. Maintenant que Wei Zheng m'a quitté, j'ai perdu un miroir¹ ! » C'est bien cette phrase, rencontrée par Segalen dans une traduction approximative proposée par Léon Wieger dans *Textes Historiques*², qui a donné naissance au poème français.

Mais ici, les différents types de miroir se révèlent au fond d'une même catégorie : il s'agit toujours d'un miroir de «rectification». Contrairement à la symbolique du miroir dans la tradition occidentale qui repose avant tout sur les notions de symétrie et de double, le miroir

¹ Texte original : “人以铜为镜, 可以正衣冠, 以古为镜, 可以见兴替, 以人为镜, 可以知得失; 魏徵没, 朕亡一镜矣。”

² Voir Léon Wieger (tr.), *Textes historiques*, Hien-hien [Xianxian], Imprimerie de la Mission catholique de Hien-hien [Xianxian], 1903-1905, t. III, p. 1561.

chinois dont il est question ici prend tout son sens dans l'« écart ». Car, si l'image reflétée dans le miroir et l'objet qui se trouve devant le miroir restent identiques, il existe pourtant un troisième élément, qui est la « norme » invisible. Se regarder dans le miroir ne consiste pas à contempler sa propre personne, mais à se confronter à un modèle afin de se rectifier. Cette fonction du miroir, éminemment confucéenne et familière pour un lecteur chinois, paraît sans doute étrangère aux yeux d'un lecteur occidental.

Toute la première partie du poème est une parfaite illustration de ce miroir confucéen. Le poète reprend en effet les deux premiers types de miroir évoqués dans l'épigraphe : le miroir d'argent qui provient du miroir de bronze, dont la fonction consiste à corriger l'apparence, et le miroir de l'histoire, dans lequel un conseiller se regarde afin de mieux prendre des décisions sur le plan politique.

Puis advient la deuxième partie du poème, séparée de la première par un petit cercle (l'image du miroir même ?). Mais nous n'avons plus affaire au même miroir.

D'abord, la première personne – *je* – apparaît et s'affiche d'emblée dans sa différence par rapport aux personnages précédents : « *Je* n'ai point de bandeau ni perles, et pas d'exploits à accomplir³. » Alors, qu'attend le *je* du miroir ? « Pour régler ma vie singulière, je me contemple seul en mon ami quotidien. »

Le « miroir » faisant place à « mon ami quotidien », nous entrons maintenant dans le modèle de la troisième phrase de l'épigraphe : “人以人为镜”. Les deux 人 (« homme ») renvoient respectivement au *je* et à son « ami quotidien ». Or, dans ce calque apparent du modèle chinois, l'objectif de « se voir » sonne différemment : « pour régler ma vie singulière ». C'est pour affirmer sa « singularité », et non pas pour être conforme à une norme, que le *je* se regarde dans l'« ami ». « Régler » ici prend un sens tout autre que celui de se référer à un modèle établi ; c'est soi-même qui est à la fois l'instrument et le musicien, afin de trouver une musique juste, mais unique.

C'est un « miroir » de conscience, un « miroir » qui sert à se connaître. Alors que jusque là le poème suivait un schéma apparemment chinois et conventionnel, voici que, d'un coup, il résonne différemment. Le *je* affirme sa « singularité » et appelle son « miroir » un

³ Pour toutes les citations, voir Victor Segalen, *Stèles*, « Miroirs », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 61.

ami, lequel pourrait lui apprendre qui il est. Mais s'agit-il d'un miroir qui ne fait que redoubler le sujet ? C'est là toute l'originalité de ce miroir segalénien : il n'est pas chinois, car il ne renvoie pas à l'idée d'une norme extérieure ; mais il n'est pas non plus occidental, car la dimension symétrique manque ; il est autre : c'est un miroir qui se caractérise par la « différence » – une altérité qui pourrait renvoyer au sujet regardant sa propre image.

C'est ce que nous pouvons déceler dans le dernier alinéa : « Son visage, – mieux qu'argent ou récits antiques, – m'apprend ma vertu d'aujourd'hui. » Deux mots significatifs nous interpellent. Celui du « visage » d'abord. Non pas une « voix », mais un « visage », qui ne parle pas, qui n'exprime pas directement, mais qui se laisse interpréter. C'est dans l'interprétation d'un visage muet, mais amical, que le *je* apprend sa « vertu d'aujourd'hui » – et voilà le deuxième mot qui frappe : « aujourd'hui ». Il s'agit donc d'une conscience de soi qui se renouvelle quotidiennement. Sans doute parce que l'ami « quotidien » se renouvelle aussi, avec un « visage » changeant selon le jour et le moment. Le mot *vertu* est à prendre au sens d'une vertu « singulière » et non pas une morale selon la norme.

Enfin, qui est cet « ami quotidien » ? Ou plutôt, dans quelle condition un être peut jouer ce rôle du « miroir » pour un autre ? Une phrase dans l'*Essai sur l'exotisme* semble fournir une réponse : « Ne peuvent sentir la Différence que ceux qui possèdent une Individualité forte. [...] Que ceux-là goûteront pleinement l'admirable sensation, qui sentiront ce qu'ils sont et ce qu'ils ne sont pas⁴. » Et encore : « Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont complémentaires⁵. ». Autrement dit, l'« ami » idéal dont le « visage » peut apprendre au *je* ce qu'il est, serait un ami qui peut donner une pleine sensation d'« exotisme », ou du « différent ».

Cet « ami », est-ce la Chine ? Car, chaque poème, comme l'indique Segalen dans la préface à *Stèles*, est « un jour de connaissance au fond de soi⁶ ». Chaque stèle serait alors un espace d'« aujourd'hui » où le *je* regarde dans le « visage » de l'ami – fidèle et changeant, ce « visage » prenant forme dans l'épigraphe chinoise.

⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, « De l'exotisme comme une Esthétique du Divers, Paris, 11 décembre 1908 », « I. L'individualisme », dans *Œuvres complètes op. cit.*, t. I, p. 750.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 751.

⁶ *Ibid.*, *Stèles*, Préface, t. II, p. 36.

Dans l'espace poétique encadré – fixant ainsi un « moment » –, l'acte de se voir dans le visage de l'autre se répète deux fois. Il a lieu tout d'abord dans la relation qui s'opère entre le poème français et l'épigramme chinoise : il s'agit d'un contraste visible dont l'altérité s'affiche dans la différence de langue. Il se produit une deuxième fois, dans le rapport qui s'opère entre les deux parties du poème, la partie supérieure et la partie inférieure, séparées par un petit cercle. L'« ami » – la Chine dans une phrase, un récit, un paysage – s'installe d'abord comme un « visage » ou un miroir, où apparaît peu à peu un autre visage, celui du *je*, qui s'affirme dans sa différence et sa singularité.

Le miroir, dans le poème de Segalen, ne pratique pas la symétrie. Le poème-miroir fonctionne comme une structure interne du poème-stèle, avec les deux entités qui se confrontent dans un même espace, l'un muet, l'autre portant une voix, mais sans que l'un et l'autre se confondent.

Cette connaissance du moi devenue possible grâce au miroir de l'autre, à cause même de la multiplicité des moments, se déplace, se meut, se contredit parfois. D'un poème à un autre, nous pouvons noter des tons contradictoires, comme celui de « Prince des joies défendues » où un cri triomphal se fait entendre : « L'Empire des joies défendues n'a pas de déclin⁷ », et celui d'« Ordre au soleil », qui se termine par un aveu d'impuissance : « Et dans tout mon cœur il fait nuit⁸ ». Surtout, le *je* qui se regarde dans le visage de l'autre découvre un moi inconnu :

Inabreuvé, toujours penché, j'ai vu, oh ! soudain, un visage : monstrueux comme chien de Fô au mufle rond aux yeux de boules.

Inabreuvé, je m'en suis allé ; sans colère ni rancune, mais anxieux de savoir d'où viens la fausse image et le mensonge :

De ses yeux ? – Des miens⁹ ?

Voilà que, dans le miroir de l'altérité, le *je* s'affirme autant qu'il doute, – et construit, au fil des poèmes comme au fil des jours, un « empire de soi » éclairé par l'« Empire du milieu », mais dont la frontière reste mouvante, quelque peu incertaine, et toujours à refaire.

HUANG Bei, professeure de littératures comparées,
Université Fudan (Shanghai)

⁷ *Ibid.*, « Prince des joies défendues », t. II, p. 116.

⁸ *Ibid.*, « Ordre au soleil », t. II, p. 94.

⁹ *Ibid.*, « Visage dans les yeux », t. II, p. 75.

COMMENTAIRE DES « CINQ RELATIONS »

Exotisme en littérature française. Très fécond. Nécessaire, car les Français n'inventent pas. (Corneille : Espagnols. La Fontaine : Ésope et conteurs populaires. G. de Voisins : Breithart, Stevenson pour les Aventures, *Alice in Wonderland* et *Alice through the Looking Glass* pour le fantastique.)

L'Exotisme ne peut être que *singulier*, individualiste. Il n'admet pas la pluralité¹.

Sous la plume de Segalen, l'exotisme se charge d'un contenu plus riche. Non content de décrire différents pays ou différents paysages et coutumes, l'auteur se sert de cette notion pour penser l'opposition nature/culture, temps anciens/temps modernes, hommes/femmes, etc. Dans le cadre de cette réflexion, Segalen s'est également intéressé à la notion d'«exotisme sexuel», qui est mentionnée et soulignée dès les premières pages de l'*Essai sur l'exotisme*. Dans la première note «en vue de Java», en octobre 1904², puis dans la note du 17 août 1908, l'écrivain écrit «étendre peu à peu la notion d'Exotisme [...] à l'autre sexe³». Le 7 mars 1909, dans une note écrite à Cherbourg, il est question d'«exotisme des sexes⁴», et à la fin d'une note du 21 octobre 1911 on peut lire : «Déjà noté l'exotisme sexuel⁵». Il est également fait mention de cette notion dans les appendices (qui sont une esquisse du futur *Essai sur l'exotisme*), ainsi que dans la note suivante :

[En marge] *L'exotisme des sexes. Et là toute la Différence, toute l'incompatibilité, toute la Distance surgit, s'avère, se hurle, se pleure, se*

¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, «24 novembre 1909, Pi-k'eu», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. I, p. 760.

² Voir *ibid.*, «En vue de Java, octobre 1904», t. I, p. 745.

³ *Ibid.*, «L'exotisme, 17 août 1908», t. I, p. 747.

⁴ *Ibid.*, «7 mars 1909, Cherbourg», t. I, p. 759.

⁵ *Ibid.*, «21 octobre 1911, Tien-tsin», t. I, p. 766.

*sanglote avec amour ou dépit. Et cette folie des Amants à vouloir se confondre par un prodige aussi démesuré que celui du Yoghi désirant s'absorber en Brahma*⁶.

Comment dès lors comprendre cette notion d'« exotisme sexuel » ? Penchons-nous dans un premier temps sur le poème « Les cinq relations ». Dans le recueil *Stèles*, les poèmes de la catégorie « Stèles orientées » traitent d'amour. Un amour à la fois divers et différent, comme dans « On me dit » ou dans « Mon amante a les vertus de l'eau ». Dans sa préface à *Stèles*, Segalen écrit : « on orientera les amoureuses, afin que l'aube enjolive leurs plus doux traits et adoucisse les méchants⁷. » « Les cinq relations » est le premier poème des *Stèles orientées*, et a été composé après que Segalen a mentionné pour la première fois la notion d'exotisme sexuel.

Le poète, tout à fait intime, avec les cinq observances du confucianisme, n'en interprète pas moins de manière singulière, et même assez peu confucéenne, l'injonction « du mari à sa femme, la distance ». Comme l'écrit Michel Bozon dans *Sociologie de la sexualité*, « Tant que les rapports entre les sexes ont été perçus sous un angle strictement hiérarchique, l'idée d'une relation amoureuse relativement équilibrée entre hommes et femmes, voire d'un amour dans un cadre conjugal, est demeurée impensable⁸ » ; cet état de fait correspond parfaitement au système logique confucéen, qui a cantonné les femmes à une place inférieure. Dans le « Mais pour elle, – de moi vers elle, – oserai-je dire et observer⁹ ! », transparaît une forme de suspension du jugement. La relation entre les époux est une des cinq relations du confucianisme ; chez Segalen, elle peut revêtir une multiplicité de formes. « [Elle] que j'appelle sœur aînée délicieuse ; que je sers comme Princesse, – ô mère de tous les élans de mon âme ». Dans *Équipée*, Segalen écrit : « Ce n'est donc pas de “la femme” qu'il s'agit ici, de la femme, par définition singulière, de l'Unique (on suppose toujours à l'amour une monogamie féroce), mais des femmes, de “ces femmes”, de toutes ces femmes, au pluriel prononcé avec dégoût par l'Unique, de celles-là

⁶ *Ibid.*, « De l'exotisme comme une esthétique du divers, Paris 11 décembre 1908 », en marge de « IX. L'exotisme dans la race », t. I, p. 753.

⁷ *Ibid.*, *Stèles*, « Préface », t. II, p. 37.

⁸ Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Nathan, 128, 2003, p. 20.

⁹ Pour les citations du poème commenté : Victor Segalen, *Stèles*, « Les cinq relations », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 73.

que l'on rencontre sur la Route¹⁰. » Dès lors, quelle relation l'homme doit-il entretenir avec elle ? Le poète répond : « Je lui dois par nature et destinée la relation de distance, d'extrême et de diversité. » L'autre étant insaisissable, elle ne peut être qu'extrême, ce qui est la raison pour laquelle l'autre est autre. Pour reprendre la description que Georges Poulet fait de la critique dans *La Conscience critique*, le sujet, « partant d'un éloignement infini de son objet, semble condamné à poursuivre sans arrêt sa route, sans se rapprocher d'un pas du lieu d'union vers lequel cependant il ne cesse de se diriger et d'aspirer¹¹ ». Ce n'est pas tant l'affirmation de l'unité que celle des différences qui la fait « retenti[r] plus que tout ami en moi ». Dans « Trahison fidèle » et dans « Sans méprise », Segalen écrit que l'amitié tient parfois à la trahison ou à la méprise. Les différences existent donc bel et bien entre amis, mais, il est toutefois plus facile d'atteindre l'unité avec l'ami qu'avec la femme : « D'un ami à son ami, toute la confiance, l'abandon, la similitude ». La poésie classique chinoise met souvent en parallèle la relation prince/sujet et la relation homme/femme ; Segalen, lui, refuse qu'entre les sexes existe une hiérarchie similaire à celle qu'il décrit en ces termes : « Du Père à son fils, l'affection. Du Prince au sujet, la justice. Du frère cadet à l'aîné, la subordination ».

Ainsi, qui dit *exotisme sexuel* ne dit pas confusion du *je* et du *tu* ou quête de la fusion en Brahma, mais plutôt déconstruction de la relation de subordination qui oppose les sexes afin que leur rencontre soit le lieu d'impressions esthétiques différentes. « Du mari à sa femme, la distance » instaure une confrontation entre les sexes, mais n'induit pas forcément d'hostilité : il faut entretenir une différence, en cela qu'elle est aussi une promesse d'amour. Car en effet l'amour nous attire quand il tient ses promesses. C'est d'ailleurs là un sujet central dans l'esthétique du Divers : dès que le Divers s'amenuise, le mariage devient le tombeau de l'amour.

Dans ses *Études sur la notion d'« étranger »*, Wolfgang Kubin avance l'idée qu'avec le début du xx^e siècle, l'influence de l'exotisme s'est peu à peu tarie, et les écrivains ont commencé à explorer l'univers féminin. Il n'était plus question d'envahir quelque pays que ce soit pour en faire une colonie, aussi certains en ont-ils conclu, non

¹⁰ Victor Segalen, *Équipée*, XVIII, « La femme, au lit du réel... », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 298.

¹¹ Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, p. 221.

sans émotion, que la femme était le dernier espace à coloniser¹². Il mentionne Segalen au chapitre 10 de ce texte, chapitre intitulé « Hommes exotiques, femmes exotiques ». S'il lui concède l'invention d'un nouvel exotisme, il note que le phénomène des femmes exotiques y joue le même rôle que partout ailleurs. Pour lui par exemple, on ne peut pas du tout parler d'exotisme sexuel dans *René Leys*, qui se réduit, semble-t-il, à ses yeux, à un exotisme traditionnel. Or, nous pouvons dire que le poème « Les cinq relations » fait pour sa part parfaitement écho à la notion d'exotisme sexuel. Au début du XX^e siècle, exotisme et colonies avaient très souvent partie liée ; par la suite, l'exotisme n'a jamais vraiment disparu mais s'est progressivement désolidarisé de l'univers colonial. L'exotisme sexuel que mentionne Segalen au début du XX^e est tout à fait précurseur, et a influencé plus ou moins directement les penseurs français du différentialisme dans leurs réflexions sur la différence entre les sexes. Jean Baudrillard, qui ne s'est reconnu que très peu de maîtres dans sa vie, se réclamait souvent de la pensée de Roland Barthes et de celle de Victor Segalen. Certes, il a poussé plus avant sa réflexion sur la différence entre les sexes, comme en témoigne cette phrase extraite de *De la séduction* : « Nous ressentons dans notre corps non pas un sexe, ni deux, mais une multitude de sexes. Nous ne voyons pas l'homme, ni la femme, mais l'être humain, anthropomorphique¹³. » Roland Barthes s'arrête pour sa part dans *Fragments d'un discours amoureux* sur la relation entre époux : « Chaque fois que je voyais l'autre, inopinément, dans sa « structure » (*sistemato*), j'étais fasciné : je croyais contempler une essence : celle de la conjugalité¹⁴. » Pour s'adapter à la structure de l'autre, le *je* s'oublie ; à l'inverse, aussi bien dans l'exotisme sexuel de Segalen que dans le discours amoureux de Barthes, il faut chercher à échapper à l'essentialisation de la conjugalité. Ce n'est pas le mariage qu'il faut fuir ; mais les époux doivent veiller à garder une distance entre eux pour que l'exotisme sexuel perdure dans le mariage

¹² Voir 顾彬著, «关于“异”的研究», 曹卫东译, 北京, 北京大学出版社, 1997年。/ Gubin zhu, *Guanyu «yi» de yanjiu*, Cao Weidong yi, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1997 nian。/ [Wolfgang] Kubin, *Études sur la notion d'«étranger»* [titre allemand: *Studien zum Fremden*; titre anglais: *Exoticism and Salvation*], Beijing daxue chubanshe, 1997, p. 5.

¹³ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1980, p. 40.

¹⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, Tel Quel, 1977, p. 56.

et que leur relation soit préservée. Cette femme à la fois «sœur aînée délicieuse», «princesse» et «mère», semble proche du concept du «devenir-femme» imaginé par Deleuze¹⁵, et serait la garante de l'exotisme au sein de l'amour décrit par Levinas¹⁶.

Mais de combien de sexes avons-nous besoin quand nous déconstruisons la relation de subordination binaire femme-homme? Certes, nous nous sommes lassés d'une monotonie ennuyeuse, avons eu le cœur brisé devant la colonisation d'un sexe par l'autre; mais ne risquons-nous pas de nous exposer à la souffrance liée à la multiplication des sexes? Actuellement, la diversité sexuelle est encore limitée; accepter l'infinité des différences sexuelles, abandonner l'idée d'un sexe unique pour embrasser celle d'un «millier de petits sexes» serait un mieux réalisable ou un idéal extrême? Quoi qu'il en soit, à l'heure où la mondialisation appauvrit jour après jour notre imagination et homogénéise nos façons de penser, la notion d'exotisme sexuel peut nous aider à réfléchir à l'amour et à le comprendre. Que nous importe la désacralisation du mythe de l'amour et sa tombée dans l'oubli! Il n'est pas question de lui conférer un sens pour le forcer à exister. Peut-être que l'amour en devenir est une affirmation de la vie.

TIAN Jiawei, doctorant en littérature française
à l'Université Paris-X
Traduction de Lucie Modde

¹⁵ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie II* [1972], Paris, Éditions de Minuit, 1980.

¹⁶ Voir notamment Emmanuel Lévinas, *Œuvres complètes*, t. III : *Eros, littérature et philosophie*, Paris, Grasset, 2013.

COMMENTAIRE DE « CONSEILS AU BON VOYAGEUR »

Garde bien d'élire un asile.

« Ce qu'il faut nécessairement savoir pour suivre sa route » : l'épigramme, écrite par Victor Segalen, donne au poème le ton musical du conseil : la scansion, répétitive quand il s'agit d'énumérer ce qui entrave – « sans arrêt ni faux pas, sans licol et sans étable, sans mérites ni peines » –, progressive pour découvrir la perspective – « Montagne encerclant ton regard le rabat et le contient que la plaine ronde libère » ; la cascade des impératifs, modulés par le tutoiement amical, fait glisser, de strophe en strophe, vers la promesse finale. Chacune des étapes du poème exalte un sens : la vue d'abord, puis le toucher, sollicité par la caresse des pieds sur les dalles, l'ouïe, le goût et l'odorat, tous deux flattés par la morsure des épices. Contrainte par la forme hiératique de la stèle, la syntaxe déborde les cadres grammaticaux ; l'impératif « garde » se trouve privé du pronom qui l'accompagne d'ordinaire ; on joue sur les mots : « vertu » a d'abord son sens originel de « pouvoir » pour désigner ensuite une qualité morale. L'abstraction du terme se concrétise dans l'image qui fait des conduites convenues un mets insipide.

La stèle inaugure une direction qui n'existe pas dans la tradition chinoise, celle, erratique, « du bord du chemin ». S'y dessine un paysage : « Ville », non pas singulière, mais essentielle, comme « Montagne », routes escarpées où l'on saute « roches et marches », « plaine ronde », féminisée, qui rompt le cercle des sommets. Seul déterminé, « le » grand fleuve Diversité irrigue le poème. Son cours règle l'alternance qui libère : on devine une préférence aristocratique pour le silence et la solitude, un mépris de la plèbe, du bruit et de « l'étable » où s'entasse le commun. Mais rien ne doit stagner, aucun choix, élection ou rejet, ne peut être arrêté. Certitudes, sécurité, asile, voilà les pièges. Rester inaccompli, sans même le désir de la

perfection : seul compte le passage. Ce qui demeure et reste stable constitue une menace, ce qui coule et emporte, un renouveau. La violence même des remous devient bénéfique. Le tourbillon est bienvenu ; instable et sans ordre, imprévisible et puissant, à l'image des forces vitales, il ouvre seul à la pluralité. Ce n'est pas la sagesse qui se trouve convoitée, pas plus que la connaissance, mais les « ivresses » multiples qui engagent les sens aussi bien que l'intelligence.

Pour qui valent ces conseils ? Pour l'« ami », lecteur, choisi par le poète – qui n'aime pas les touristes –, comme un double de lui-même. Le voyage est un art, et une leçon de vie. La métaphore épuisée qui compare la vie à un fleuve s'en trouve revivifiée. La stèle donne bien sûr à comprendre ce qui, fondamentalement, constitue la poétique de Segalen, ouverte à la diversité du monde. Mais l'esthétique rejoint l'éthique : l'exaltation de la liberté et des sens, le refus de l'attachement et du « licol », l'éloge du Divers, accèdent à une dimension philosophique que perçoit celui qui devient, s'il le peut, à son tour, un « bon voyageur ».

Marie DOLLÉ, professeure de littérature française,
Université de Picardie-Jules-Verne

COMMENTAIRE DE « PERDRE LE MIDI QUOTIDIEN »

Ce poème intitulé « Perdre le Midi quotidien », inaugurant la dernière section « Stèles du milieu », constitue à maints égards une pièce paradigmatique dans la mesure où elle cristallise les préoccupations thématiques du recueil : la quête de soi atteint ici son point culminant chez le poète sinologue.

Le sujet émerge, comme à l'accoutumée, d'un usage métaphorique de la Chine. Une double référence, culturelle et philosophique, soutient la démarche poétique. Le jardin chinois, que Segalen a visité à Tianjin, en compagnie de Paul Claudel, a inspiré sans doute le décor et l'architecture, animés et mis en scène par ailleurs par un promeneur enthousiaste. Le lieu arpenté se transforme en paysage allégorique à la faveur du jeu des cinq éléments qui, en adjoignant aux quatre orientes un cinquième, confère au moi du poète une centralité aussi naturelle que majestueuse.

La réappropriation du *topos* chinois permet d'ériger le jardin en lieu de célébration de l'avènement du sujet. La tripartition, dans son déploiement linéaire, conduit en effet à l'épiphanie du moi selon une progression toute évangélique : se perdre pour se retrouver. La visite du jardin est placée d'abord sous le signe d'une déambulation qui, contrairement à un itinéraire tracé et à une direction suivie, provoque des égarements délibérés et enchantés. La succession de verbes ne déjoue en rien les dédales qui imposent ses « chemins qui bifurquent » et ses « lacis réversible[s]¹ », en obligeant le promeneur à « revenir en arrière ». L'errance épouse dès lors la désorientation, dont on ne sait si elle est plus imputable au dispositif labyrinthique propre à l'esthétique jardinière chinoise ou à la volonté du flâneur qui chercherait à se perdre à travers cette série de verbes à l'infinitif. La scansion verbale,

¹ Pour les citations du poème commenté : Victor Segalen, *Stèles*, « Perdre le midi quotidien », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 106.

qui succède à une redondance de substantifs, transforme la marche en démarche, en l'occurrence vagabonde et déambulatoire. Cette première perte physique engendre une rupture psychologique, qui remet en question la codification textuelle établie. L'« horizon carré » qui allégorise les stèles érigées selon les liens affectifs se voit ébranlé dans ses certitudes, décrétées entre autres par l'amitié et l'amour gravés dans les pierres scripturaires du Nord et de l'Est. L'égarement est ainsi relayé par l'« oubli », formulé dans ce déplacement amnésique. L'abandon des « horizons » familiers et des « sentiers » battus brise tout écran matériel et psychologique pour mettre le promeneur en disposition de nouvelles découvertes, promises d'ailleurs par ce jardin paysager auquel est forclos le panorama. Le « mais » opère un tournant impérieux. La porte de lune, « en forme de cercle parfait », s'oppose au quadrilatère pour révéler un « ailleurs », un univers « autre² ». La verticalité de l'ouverture se projette désormais sur le lac et le pavillon qui, grâce aux figures de cercles concentriques, identifient un milieu dans son image palpable. La permutation, entre l'emplacement et un centre imaginaire, s'instaure lorsque le cinquième orient se dresse au cœur des quatre autres, eux-mêmes détournés de leur fixation pour entrer dans une logique d'enchevêtrement. La confusion des sens, dans ces conditions, vaut la conversion du sens dans la mesure où le lieu s'intériorise sous l'injonction d'un Dedans qui hantait déjà le narrateur de *René Leys*. Ce « jardin intérieur » devient « mon royaume » et « ma Cité violette interdite ». Le procédé diffère sensiblement : le narrateur du roman choisit un habitat orienté vers le sud pour simuler la cour, tout comme la première section du recueil, « Stèles face au midi », qui, par le même mimétisme, met en imagination le pouvoir impérial, même s'il est subverti par une ironie corrosive, comme en témoigne « Sans marque de règne ». Ce midi imitatif disparaît au profit d'un moi nietzschéen qui surgit, conclusif et sentencieux. Un moi qui pose en majesté. Un règne autoproclamé.

L'intronisation de ce moi impérial n'autorise guère toutefois à conclure sur un « égocentrisme », à moins qu'on ne s'en tienne à la seule lecture linéaire. Le poème est en réalité tissé d'un discours et

² Voir l'expression chinoise *bieyou dongtian* 别有洞天, qui désigne un lieu unique pour sa beauté et son charme, en signifiant littéralement « il y a un *autre* lieu où les grottes [se mêlent au] ciel ».

d'une intertextualité réticulaires, à l'instar de ce «lacs réversible», qui complexifie. Le moi sublimé s'avère en effet plus mystique qu'ontologique. Le royaume du moi renvoie à un univers mystérieux, que permet de pénétrer cette baie en forme de lune, dans son «cerce parfait», qui n'est pas sans faire penser aux «mystères des mystères, porte de toute merveille³», chère au taoïsme. La porte, au lieu de mettre fin aux sentiers tortueux et aux dédales inextricables, ne fait que les prolonger en annonçant de nouveaux méandres aussi bien géographiques que psychologiques. Le lac, reflet du visage céleste, s'associe impérativement à l'abîme insondable de l'âme, comme le suggèrent déjà les «Trois hymnes primitifs». L'«abri fermé», au beau milieu du lac et de tout, totalise ainsi les secrets abyssaux de l'être. Le «Qui est moi» en alinéa acquiert dès lors des résonances ambivalentes : le «qui» oscille entre son statut de pronom relatif et de pronom indéfini, résonnant à la fois comme syntagme d'assertion et d'interrogation. Le doute sous-jacent entre en écho avec une épigraphe quelque peu cryptée, car inscrite en chinois, mais qui n'affirme rien d'autre que les «difficultés d'être soi-même» (*wei zi nan* 為自難). Cette inscription aux accents élégiaques et émanant de la devise détournée attribuée à l'empereur Yong Zheng, selon les traducteurs chinois Che Jinshan et Qin Haiying – «difficile d'être un suzerain» (*wei jun nan* 為君難), extraite elle-même des *Entretiens de Confucius*, «être souverain est difficile, être ministre n'est pas facile⁴» – camoufle les palimpsestes, que révèlent les études génétiques. Les vers de Yuan Mei – «Dans les maisons de brouillards et les fenêtres de nuées, les pas à volonté se promènent. Jusqu'ici l'on n'a pu discerner l'Orient et l'Occident⁵» (traduction de Segalen) – que porte le manuscrit, exprime l'attention que le poète accorde initialement au dispositif jardinier, propice à la thématization de l'effacement des repères. L'extériorité a été ainsi sacrifiée au profit d'un adage réinventé, qui se focalise dorénavant sur une autoréflexivité plaintive.

Le constat des difficultés ontologiques a pour corollaire non la lamentation impuissante, mais une quête dynamique, dictée moins par

³ Texte original : “玄之又玄，眾妙之門” (Laozi, *Dao de jing*, I).

⁴ Anne Cheng (tr.), *Entretiens de Confucius*, Paris, Le Seuil, Points Sagesses, 1981, Livre XIII, § 15, p. 106. Texte original : “為君難，為臣不易”.

⁵ Texte original : “霧閣雲廳隨步轉，至今人不識東西” (袁枚, “答人問隨園”).

la métaphysique que par l'expérience poétique. Celle-ci se traduit par la mise en scène phénoménologique et par les paradoxes. La visite du jardin se déroule en effet selon une conception plus chorégraphique que scénographique. La cinétique entraîne le corps dans une succession de mouvements haletants, à travers l'enchaînement des verbes qui épousent les éléments « naturels » et bâtis. L'appréhension corporelle du lieu déploie un sensible qui « évite » et « contourne » les tentations de la connaissance, que constitue la « stèle précise », préférant le hasard et l'aléatoire à l'« horizon carré » de la topographie. Cette géographie affective transforme d'ailleurs la volonté d'action en un acte performatif, exprimé par deux participes présents, « perçant » et « débouchant », lorsqu'il s'agit de franchir le seuil des mystères et de pénétrer dans un « ailleurs » inconnu.

Le mode performatif bouleverse la stabilité d'un moi essentiel, tout en mettant en garde contre l'utopie d'un univers de pure connaissance. Le Dedans se révèle comme habité par un Divers irréductible, où règnent désordres et mouvements. C'est là peut-être que réside l'ultime enseignement que recèle la dernière strophe. Après l'oubli des repères habituels, la création de la cinquième direction, synonyme du moi, ne saurait être un centre isolé et fixe. Elle suppose d'abord l'entrecroisement et l'interaction, que signale l'expression « Tout confondre », selon le mouvement propre aux cinq éléments (*wu xing* 五行), que d'aucuns d'ailleurs proposent de traduire par « cinq dynamies » pour mieux en rendre compte l'aspect actif. La sublimation du moi cède dès lors la place à un processus de négociation, d'alternance et de transformation par rapport à d'autres directions et à l'environnement. L'impossible absolutisation du moi est confirmée par le paradoxe contenu dans le titre « Perdre le midi quotidien ». S'il se lit comme l'équivalent de l'expression française « perdre le nord », la boussole chinoise à laquelle il fait référence, est propre à « désorienter » dans la mesure où l'aiguille pointe vers le sud, à savoir le pôle sud de l'aimant constitué par la Terre, pour indiquer précisément le pôle Nord magnétique.

Le poète cherche à se perdre. Est-ce pour mieux se retrouver ? Rien n'est moins sûr. Il est vrai que le rêve du règne de soi s'inscrit déjà dans le vers clausulaire de « Sans marque de règne » : « À l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son cœur ». François Cheng, grand connaisseur de Segalen, n'est pas sans entrer en écho, en écrivant « Dans l'ombre ici offerte, l'homme de longue errance assoit enfin

royaume⁶». Mais l'un comme l'autre semble moins poser le moi sur un piédestal qu'amorcer une descente, une traversée, et un voyage sans fin, à travers un « chemin intérieur » (Novalis) qui conduit au plus profond des mystères.

ZHANG Yinde, professeur de littératures comparées,
Université Paris-III-Sorbonne Nouvelle.

⁶ François Cheng: *Toute beauté est singulière. Peintures chinoise de la Voie excentrique*, Paris, Phébus, 2004, p. 138, repris dans *À l'Orient de tout*, Paris, Gallimard, Poésie, 2005, p. 17.

COMMENTAIRE DE «NOM CACHÉ»

«Nom Caché» clôt la sixième partie, «Stèles du milieu», et le recueil tout entier. Le lecteur attend qu'un «secret», une «vérité» lui soit révélée au terme du voyage initiatique qui l'a mené du Midi (siège du pouvoir), vers le Nord et l'Est (directions de l'amitié et de l'amour), ensuite vers l'Ouest où sévit la violence, puis sur le «bord du chemin», espace de l'errance, des détours et de l'imagination. Le parcours de *Stèles* aboutit au «Milieu», à l'inaccessible «centre», qui est «moi» – c'est la dimension de l'intériorité, de la spiritualité et aussi de ce qui échappe à la conscience.

Cette composition rappelle le plan de la «Cité interdite» à laquelle Segalen a consacré son roman *René Leys*, écrit peu de temps après la publication de *Stèles*. Au centre du palais se trouve le lieu sacré où vit l'empereur, protégé par plusieurs enceintes. Quel est le lieu sacré au centre des *Stèles*? Quel est le secret révélé à la fin de ce voyage dans toutes les directions de l'espace?

Le titre «Nom caché» fait référence à un passage développé dans le roman de Segalen, *René Leys*: ce dernier prétend que «les deux caractères “Pei-king” sont inscrits [...] dans la ville “Intérieure”, sous la route qui mène du Péi-t'ang au Péi-t'a¹...», à l'intérieur de l'aqueduc qui alimente le Palais. Ainsi on ne peut voir ces caractères ni en été (car «les eaux sont trop hautes») ni en hiver (car on ne peut pas «se promener à tâtons sur la glace»). Que Segalen ait inventé lui-même cette histoire ou qu'elle lui ait été transmise, qu'importe, le «nom caché» a une forte valeur symbolique: transposé dans le poème, il devient une allégorie de l'entreprise poétique, une méditation sur la voie du *Dao* et le choix du vitalisme contre l'idéalisme.

¹ Victor Segalen, *René Leys* [1921], édition de Sophie Labatut, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 220.

UNE ALLÉGORIE DE L'ENTREPRISE POÉTIQUE

« Nom caché », en écho à « Sans marque de règne », la première stèle du recueil, refuse l'usage traditionnel de l'écriture pratiqué dans les éloges ou les chroniques, en Chine comme en Europe. Le « véritable Nom n'est pas celui qui dore les portiques » des temples ou des institutions de l'État ; il n'est proclamé ni dans le texte de lois (« les actes ») ni dans les programmes des partis ou des sociétés secrètes « que le peuple mâche de dépit ». Il n'est même pas dans le Palais impérial où siège le pouvoir. Le « nom caché » s'oppose aux multiples décrets impériaux, aux discours politiques quels qu'ils soient. On ne le trouve pas non plus dans la nature où l'on vient rêver (les « jardins » et les « grottes ») à la manière des poètes romantiques. « Pei-king » est le nom de la capitale – construction humaine. À chaque minute on prononce « dix mille » fois le nom de Pékin dans le monde, mais la « vraie » ville tient son pouvoir magique de ces caractères cachés.

De même en poésie, il ne s'agit pas d'employer les mots de manière mécanique ou plutôt économique, comme des billets de banque, disait Mallarmé, mais de retrouver leur « pouvoir » de suggestion grâce à l'allégorie et au rythme. Le rôle des noms n'est pas de représenter la réalité mais de développer le pouvoir de l'allégorie : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve². » Le « nom caché » dans l'aqueduc est invisible, il appartient aux stèles : « comme les dalles renversées ou les voûtes gravées sur la face invisible, elles proposent leurs signes à la terre qu'elles pressent d'un sceau. Ce sont les décrets d'un autre empire et singulier³ », écrit Segalen dans la préface de *Stèles*. Cet « autre empire » est celui de la poésie. Or, dans cet empire, le langage n'a ni la sécheresse des décrets, ni la précision prolifique et vaine de « l'universel *reportage*⁴ », ni le lyrisme sentimental des poèmes « du jardin et des grottes », il ne

² Stéphane Mallarmé, *Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire, Enquête de Jule Huret* [1891], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 869.

³ Victor Segalen, *Stèles*, « Préface », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 38.

⁴ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet, Crise de vers* [1886-1892-1896], dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 368.

dévoile pas non plus une «vérité» déjà construite dans une doctrine religieuse ou un système philosophique: le Nom n'est pas à «recueillir» dans le souterrain gelé. Il est impossible «d'atteindre le texte véritable: seulement les empreintes qu'on lui dérobe⁵», écrit Segalen dans la préface de *Stèles*. Mais le rythme du poème, sa musique «génératrice de toute vitalité⁶», selon Mallarmé, suggère non un sens mais un mouvement créateur où «déborde la vie⁷». Ce qui importe dans l'art d'Extrême-Orient, c'est justement le rythme: «The life-movement of the spirit through the rhythm of things⁸», écrit Okakura Kakuzo.

UNE MÉDITATION SUR LA VOIE DU *DAO*

En lisant «Nom caché», les lecteurs chinois pensent à la première phrase du *Dao de jing*: «La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la Voie éternelle; le nom qui peut être nommé n'est pas le Nom éternel⁹.» L'exaltation de l'eau vive en conclusion du poème («viens le torrent dévastateur») rappelle aussi le sens du *Dao*: parti du *Yang* («Tout ce que le Fils du Ciel face au Midi a vertu de promulguer¹⁰»), on parvient au *Yin*, à l'eau courante – l'élément le plus proche du *Dao*. L'eau coule entre les montagnes des peintures chinoises, serpente dans la forêt de bambous où chantent, peignent et boivent des artistes qui ont médité le livre de Laozi: «Parmi toutes les choses du monde, il n'en est point de plus molle et de plus faible que

⁵ Victor Segalen, *Stèles*, «Préface», dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 38.

⁶ Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 543.

⁷ Pour les citations du poème commenté: Victor Segalen, *Stèles*, «Nom caché», dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 124.

⁸ Okakura Kakuzō, *The Ideals of the East with Special reference to the Art of Japan*, Boston, John Murray, 1903, p. 52. IL s'agit du premier principe énoncé par Xie He (vi^e siècle) dans son traité sur la peinture: *qiyun shengdong* 氣韻生動, dont Segalen a probablement eu connaissance par l'ouvrage de Laurence Binyon, *Painting in the Far-East*, Londres, Edward Arnold, 1908, dans lequel est citée la traduction d'Okakura, ou par la traduction d'un traité de peinture du xvii^e siècle, par Raphaël Petrucci: *Les Enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde*, Paris, Henri Laurens, 1918.

⁹ Lao-tseu, *Tao-te-king, ou Le Livre de la voie et de la vertu*, traduction de Stanislas Julien [1842], Édition des mille et une nuits, 1996, I, p. 7. Texte original: “道可道, 非常道。名可名, 非常名。”

¹⁰ Victor Segalen, *Stèles*, «Préface», dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 37.

l'eau, et cependant, pour briser ce qui est dur et fort, rien ne peut l'emporter sur elle¹¹.»

D'où vient-elle, l'eau, préférée à la « Connaissance » ? Le C majuscule rappelle la Co-naissance de *L'Art poétique* de Paul Claudel (1907), explication catholique du monde, que Segalen a refusée avec constance jusqu'à la fin de sa vie. Il écrit à Claudel qu'il oppose à la révélation catholique « une foi tout entière esthétique » inspirée par le taoïsme où l'eau représente le processus incessant de la nature :

J'espère seulement ne pas mourir à tout sans avoir dit aux autres comment je concevais ce monde, illusoire et beau : – et ceci me ramène au point de vue taoïste, à cette vision « ivre » de l'univers ; d'une part la pénétration à travers les choses lourdes, et la faculté d'en voir à la fois l'avert et le revers ; d'autre part, la dégustation ineffable de la beauté dans les apparences fuyantes¹².

Le *Dao* n'est pas l'Être transcendant, mais le cours des choses disparaissant et apparaissant, c'est pourquoi il est sans aucun « nom ». Dans *Peintures*, Segalen oppose au « monde vitrifié » des porcelaines, semblable à l'eau gelée, les « profondes eaux des laques » où les choses ne cessent de se transformer comme dans une vision ivre¹³. S'il a été si réceptif à la pensée taoïste, c'est qu'il avait mené une critique des modes de connaissance de la pensée occidentale, grâce, essentiellement, à la lecture de Nietzsche.

LE VITALISME CONTRE L'IDÉALISME

D'une part Segalen, reprend la critique nietzschéenne de l'idéalisme occidental. Par exemple, le philosophe grec Philon disait que le « puits est le symbole de la connaissance. Car la nature de la connaissance ne se situe pas à la surface, mais elle est profonde. Elle ne s'étale pas au grand jour, mais aime à se cacher dans le secret et ce n'est pas facilement, mais avec beaucoup de difficultés qu'on la trouve¹⁴. »

¹¹ Lao-tseu, *Tao-te-king, ou Le Livre de la voie et de la vertu*, op. cit., LXXVIII, p. 169. Texte original : “天下莫柔弱於水, 而攻堅強者莫之能勝”.

¹² Victor Segalen, Lettre à Paul Claudel, 15 mars 1915, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. II, p. 565.

¹³ Voir Victor Segalen, *Peintures*, I, « Peintures magiques », « Profondes eaux des laques », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 180-181.

¹⁴ Cité par Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, NrF, 2004, p. 63.

Cette opposition entre la surface et la profondeur implique que la Vérité, incorporelle ou divine, est située au-delà des apparences. Nietzsche, au contraire, oppose à la volonté de vérité la volonté de s'en tenir à la surface, au monde de l'apparence : « vivre [...] exige une manière courageuse de s'arrêter à la surface, au pli, à l'épiderme ; l'adoration de l'apparence, la croyance aux formes, aux sons, aux paroles¹⁵ » – ce que font les artistes. Nietzsche dénonce la notion d'être comme fiction et fait de la réalité un processus sans sujet, sans point fixe, aussi affirme-t-il dans *Le Gai Savoir* : « la science de la profondeur exhale une haleine froide qui fait frissonner¹⁶ » – comme l'air humide et glacé de l'aqueduc où le nom est caché. Les images de sécheresse, de gel, de pétrification évoquent l'arrêt de la circulation du sang – la mort. À cette rigidité s'oppose la débâcle, la fonte des glaces : à la révélation du secret, sont préférés le mouvement et la vie, au risque de la dévastation. On peut interpréter le dernier verset comme la « libération » de « tous les beaux-prisonniers désirs » retenus « au fond des prisons de sécheresse¹⁷ ».

Segalen se méfie, d'autre part, de l'arrogance de la connaissance scientifique à la fin du XIX^e siècle ; il lui reproche d'ériger en vérité dogmatique des résultats partiels et de réduire à des lois abstraites l'infinie variété du Divers dans sa beauté, source d'émotion. Il faut donc lutter contre la déchéance du Divers : « les poètes, les visionnaires mènent toujours ce combat, soit au plus profond d'eux-mêmes, soit – et je le propose – contre les murs de la Connaissance : Espace, Temps, Loi et Causalité¹⁸ ». On identifie les ennemis du Divers : les catégories kantienne et la science positiviste.

Dans l'*Essai sur l'Exotisme* Segalen propose d'instaurer, « [à] côté de l'état de Connaissance, l'état de clairvoyance, non nihiliste, non destructeur¹⁹. » La notion de « clairvoyance » est à la fois inspirée par Nietzsche (l'existence du monde comme phénomène esthétique) et par la rencontre avec la légèreté et l'ivresse de la contemplation taoïste

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduction de Pierre Klossowski, Union générale d'édition, 10/18, 1957, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Victor Segalen, *Stèles*, « Libération », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 112.

¹⁸ *Ibid.*, *Essai sur l'exotisme*, « *Imago mundi*, 21 avril 1917, Shanghai », t. I, p. 775.

¹⁹ *Ibid.*, « Sans date, probablement 1912 », t. I, p. 768.

du monde : c'est « cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette clairvoyance [qui] peut tenir pour quelques-uns – dont vous êtes ? – de toute la raison du monde et du dieu²⁰ ? », écrit-il dans le prologue à *Peintures*. Il n'y a pas de réalité divine « cachée » quelque part : « le seul Mystérieux vraiment Mystérieux en toute conscience pour nous n'est autre que celui inhérent à l'Existence, à l'Immanence, au Temps²¹ ». L'artiste connaît le vertige de la clairvoyance, ivresse joyeuse, questions irrésolues, angoisses face au Mystérieux, mais il ne cède pas au nihilisme, parce qu'il exalte « la Valeur de la Vie²² ». En « dionysien », il dit « oui » aux apparences chatoyantes du monde, il laisse la vérité dans son aqueduc et compose ses poèmes sur la surface de la stèle.

Colette CAMELIN, professeure de littérature française,
Université de Poitiers

²⁰ *Ibid.*, *Peintures*, t. II, p. 156.

²¹ *Ibid.*, *Essai sur le Mystérieux*, t. I, p. 791.

²² *Ibid.*, *Essai sur l'exotisme*, « Imago mundi », 21 avril 1917, Shanghai, t. I, p. 774.

CINQUIÈME PARTIE

**ÉCHOS POÉTIQUES
ET ARTISTIQUES**

POÉSIE

PANG PEI,
LETTRES DE CHINE DE SEGALEN
(EXTRAITS)

TRADUCTION DE FLORENT COURAU

谢阁兰中国书简 (节选)

庞培
献给1917年——
少年中国。新诗诞生。
——作者题记

东面¹

有什么证明我白衣飘飘
曾在海上旅行？
我有过开始吗？我又在
哪里终止？

*

我是另一个我
我是一个住在寺庙里的中国诗人
他每天只是担水、舂米
在松林里辟开一块地，种菜

¹ 谢阁兰在华期间前后三次到访过的地点，比一般西方游客更早抵达当时人迹罕至的偏远省份。比如，他到过西藏；比如，他经甘肃、陕西，穿越了秦岭去往四川。这条古道是唐代或唐以前（如王勃）中国人去往南方必经的险道。所谓“蜀道难”。而谢阁兰无意中成为了晚清和民国相交年份少数真正一探蜀道之险的西方人士。他游历的线路足以显示出他对中国古地理的热爱和透彻了解。东、北、南、西、中，五个方位既是对谢阁兰《碑》集方位的应和，又尽可能去反映这了不起的法兰西诗人行走于中国大地的自然真挚情怀和雄心。*Traduction*: Les lieux où s'est rendu Segalen lors de ses trois séjours ou voyages en Chine se situent dans des provinces plus éloignées que celles qu'ont visitées ses prédécesseurs. Il a ainsi abordé le Tibet, traversé le Gansu et, passant par le Qinling, atteint le Sichuan. Ce sont les routes périlleuses que les voyageurs chinois de la dynastie des Tang et des dynasties précédentes (comme Wang Bo) ont parcourues, lorsqu'ils se dirigeaient vers le sud du pays. Pensons au célèbre poème de Li Bai, «Que difficile est la Route vers le Shu!» Segalen se trouve donc être l'un des rares lettrés d'Occident qui, sans avoir conscience de la filiation dans laquelle il s'inscrivait, ont exploré les périls de la Route de Shu, à l'époque où l'empire finissant, sous la dynastie des Qing, devait laisser la place à la République de Chine. Les itinéraires qu'il a suivis durant ses voyages prouvent clairement qu'il avait une connaissance intime et approfondie de la géographie de la Chine classique. L'Est, le Nord, le Sud, l'Ouest et le Milieu – les cinq directions traditionnelles chinoises – font bien évidemment écho aux titres des sections de son recueil *Stèles*, mais peut-être faut-il y voir aussi une réponse à cet esprit fier et profondément sensible que fut Segalen, poète français parcourant les hauts lieux de la Chine.

LETTRES DE CHINE DE SEGALEN (EXTRAITS)

Pang Pei
Dédié à l'année 1917 –
à la jeune Chine, à la poésie nouvelle
– l'auteur

EST

Existe-t-il des preuves de mes navigations,
Mon habit blanc flottant au gré des vents ?
Suis-je vraiment parti ?
Et pour arriver où ?

*

Je suis un autre
Un poète chinois vivant dans un temple
Chaque jour aller chercher de l'eau, piler le riz,
Éclaircir la forêt de pins pour planter des légumes

我是这样的诗人
赤脚在山中石径
和林中跳荡的阳光一起问候
每天在万物静谧里
研读更加古老的诗歌
守护清晨林中第一道雾
那薄雾仿佛矮矮的石墙, 仿佛轮船
自海上升起
.....我端坐窗前, 在另一个清晨
我将归来

*

我的心在沙漠的波纹间碎裂
我的到达仿佛一幢轰然倒塌的砖塔
塔高九级。在第一个百年
一座隆起的废墟
慢慢风化。在第三个百年
化身为尘埃, 有着
佛骨舍利清凉味的尘埃
当一阵北方的风沙
黄昏时尾随我到达秦岭
露出汉画像砖上的铭文
我置身其间的这个东方国度
恍若露出旷野的墓道.....
我的额上从此留有庄严
我的肤发从此映下浩瀚.....

*

中国园林是一种遗忘时间的艺术
池塘、假山、凉亭
皆为颜料之辅成
遗忘时间, 强调乡土、地域、宗法.....
园中的青石、苔藓
模仿史前生活的山洞
最微妙处总是空白、空缺
留给明月清风

Je suis ce poète :

Marchant pieds nus par les sentiers de montagne,
 Je salue, avec la lumière qui danse dans la forêt
 Chaque jour dans la quiétude des choses,
 J'étudie de vieux chants
 Je m'enveloppe des premières brumes dans la forêt au clair matin
 Ces frêles brumes qui font comme un petit rempart de pierre, comme la vapeur
 d'un bateau
 S'élevant sur la mer
 ... Assis devant le bord de la fenêtre, un autre matin clair,
 Je m'en retournerai.

*

Mon cœur s'émiette entre les vagues du désert
 Mon arrivée ressemble à une pagode en briques qui tombe d'un coup en ruines
 Une pagode à neuf niveaux. Au premier siècle
 La haute ruine fut lentement érodée,
 Arrondie par le vent. Au troisième siècle
 Elle se changea en poussière, gardant
 Le parfum des reliques froides
 Alors que se lève une bourrasque de simoun du nord,
 Qui me suit au crépuscule jusqu'aux monts Qinling,
 Où elle découvre de vieilles peintures sur brique des Han,
 Ce pays d'Orient où je me trouve
 Semble dévoiler dans l'étendue désertique un chemin de l'âme...
 Mon front porte désormais une marque de solennité
 Ma peau reflète désormais l'immensité...

*

Les jardins chinois sont un art de l'oubli du temps
 Étangs, rochers artificiels, pavillons
 Dont toutes les couleurs participent à la peinture du paysage
 Le temps s'y perd, le terroir et le clan des ancêtres sont mis en valeur
 Dans le jardin les mousses et les pierres couleur ardoise
 Reproduisent les grottes préhistoriques
 Les lieux les plus subtils sont les vides, les creux,
 Offerts à la douce brise et au clair de lune

中国人待客人很好,待客如月
汉字书法也与月亮有关
利用阴影和线条
水的粼粼波光
草丛蟋蟀的低吟,在招魂用的
经幡般飘展的宣纸上
画下无声无色的岁月.....
事实上,万里长城不及一张轻飘的
宣纸。了解中国,最好用手摸一摸
这种纸的绵柔纸质
摸一摸中国的心跳
摸一摸汉字的轻叹
我分别听到我自己
幼年时婀娜的美—

*

我独自写信
信以及写信人已被烧成灰烬
我独自旅行
穿过海面雾蒙蒙一座孤岛
我独自爱
最终所爱的人比我更孤独
我独自回家
枯草的家。北方的家。积雪的家
一场大雨中窗户数出空洞无物

Les Chinois savent recevoir leurs hôtes, comme des rayons de lune
La calligraphie chinoise aussi a une part de lune
Sur un rouleau qui se déploie au vent,
Tel une bannière qui appelle les âmes,
Les caractères jouent des ombres et des traits,
De la clarté des ondes qui brillent sur l'eau,
Et de la psalmodie des grillons dans les herbes,
Déposant les mois et les années sans bruit et sans éclats...
En réalité, la grande muraille de dix mille lis n'est rien
Devant ce ruban de papier qui flotte légèrement. Rien ne permet mieux, pour
comprendre la Chine, que de caresser
Ce papier soyeux
Caresser et sentir le battement du cœur chinois,
Le soupir léger des caractères
J'entends distinctement en moi la grâce de ma prime enfance

*

Seul, j'écris une lettre
Cette lettre et son auteur ont déjà été réduits en cendre
Seul je voyage
Traversant mers et brouillards vers un îlot perdu
Seul, j'aime
Finalement celle que j'aime est encore plus seule que moi
Seul, je rentre chez moi
Dans mon pays d'herbes jaunes, dans mon pays du nord, dans mon pays enneigé
Une terre où la fenêtre dénombre sous une pluie battante des trous de néant

北面

一个风暴之夜
我在中国的房门
已被我关闭
我牢牢锁住孤独
我不为人知的旅行和表白
我牢牢锁住：我童年的羞怯
我灵魂的热切
翻开黄昏的书卷
封面上有大西洋
有拉丁文签名
一艘远洋客轮
在消逝的帝国版图
劈波斩浪
我的目光停留在“岷山”、“黑水峡谷”
这样的地名
仿佛从中汲取了神奇的力量
啊古老的黄昏
这是用木头、沙砾、泥土和窟窿做的
旅行线路
我们的温情爱抚
全被浸在海水中
自从黄昏降临
我再也没收到过你的来信

*

清晨醒来
我被太阳光温暖地浸润
像无风的树叶
像头顶上这座不知名的庙宇
像同行的骡马队列
即将攀行的黄土坡
仿佛，我比以往更懂得神秘
更熟知生死无常
高山比邻接踵
山脉无限悲恸，无限静默
不远处，一座破落的城楼只剩下石基

NORD

Une nuit de tempête
 La porte de ma chambre chinoise
 S'est déjà refermée sur moi
 À double tour j'ai enfermé la solitude
 Les aveux et les voyages secrets
 Je les ai enfermés : les timidités de mon enfance,
 La ferveur de mon âme
 J'ouvre le livre jauni au crépuscule
 Sur la couverture, l'océan atlantique
 S'y trouve une signature en latin
 Un paquebot au long cours
 Sur la carte de l'empire déclinant
 Il fend la mer et les flots
 Mon regard se fixe sur le mont « Min », sur les « Gorges Noires »,
 Puisant en ces noms une force mystique
 Ah ! Les crépuscules antiques !
 Elles sont faites de bois, de galets, de boue et de trous,
 Les routes pour voyageurs
 Nos tendres caresses
 Sont inondées d'eau de mer
 Depuis l'arrivée de ce crépuscule-là
 Je n'ai plus reçu de lettre de toi

*

Au petit matin je m'éveille,
 Pénétré par les doux rayons de soleil
 Comme une feuille d'arbre un jour sans vent
 Comme ce temple inconnu qui me surplombe
 Comme un raidillon de terre jaune qu'une caravane de mules se prépare à grimper
 On dirait que je comprends mieux qu'avant le mystère,
 Que je connais mieux l'impermanence de la vie et de la mort
 Les hautes montagnes sont tassées les unes sur les autres
 Dans un accablement sans fin et un deuil éternel
 Non loin, d'une tour délabrée ne subsistent que quelques pierres

一只青铜的牛守着入口, 城墙
土和砖砌的
里面是一个死城
—我像树一样恪守无常

*

有时候, 爱的惟一证明
是孤独
还有最冷的冬季和身处异地
周围莽莽苍苍的群山
北方飘雪的高原
落下来的雪, 仿佛就是我的心灵
从刚刚降临的夜幕来看
是些散乱的白色斑点
在如此剧烈的寒风呼号中
雪仿佛不能证明自己是雪
正如我和你
不能让对方听见思念的心跳
今夜我的爱完全是旷野中
暗黑的山岭。我的爱
荒芜、亘古
如同自然界的肃杀
亲爱的, 你的美让我如此孤独
我坐着一动不动
已死去多年
我旅行, 仿佛古代山水画中
一个枯索的人物

.....

Un taureau de bronze en garde l'entrée, un rempart
S'élève, fait de terre et de briques
À l'intérieur se trouve une ville morte
– Je suis comme un arbre qui se conformerait parfaitement à l'impermanence

*

Parfois, la seule manifestation de l'amour est
La solitude
Et puis le plus froid des hivers en terres étrangères
Tout autour des chaînes de montagnes embrumées, à l'infini
Les plateaux neigeux du nord
Ces flocons qui tombent sont à l'image de mon âme,
Touches blanches parsemées
Sur le rideau de la nuit qui vient de tomber,
Dans le hurlement de la bise
La neige semble incapable de prouver qu'elle est de la neige
Exactement comme toi et moi,
Qui ne pouvons entendre l'autre cœur qui bat...
Cette nuit, mon amour ce sommet obscur
Dans ces grandes steppes. Mon amour est
En friche, une friche immémoriale
Aussi désolée et meurtrière que la nature
Ma chérie, ta beauté me rend solitaire
Je reste assis, parfaitement immobile
Déjà mort depuis des années,
Je voyage dans une peinture ancienne de paysage,
Comme un personnage décharné
...

南面

苏州。胥门
吹进弄堂的第一阵秋风酸酸甜甜
水汪汪, 预告严酷肃杀的冬季
水乡积雪, 年糕一样厚
河埠头在翻乱的黄历上
择出一页观音生日
由于古老, 街市踩成一个迷宫
刚足月的小孩被抱出迷宫尾端
东门。西门。北门
水的甬道
围墙波光粼粼
河水有方砖砌痕
古老的朝霞摇着小船
到达斑驳
威严的盘门。城门洞有一小巷
有大的粥棚。对面
古戏台
没有人记得最后的曲目

*

一个个村庄, 紧挨着村庄
村口小路总绕经河道
一个小河湾, 如同
村上人家的梳妆镜
你要走出五里路以外, 才有大河
有古老的石拱桥
船在行驶, 但几乎不动
那些天里河里的船和浮云
水里的船和岸一样透明
田野透明, 空静
无物
惟静静的江南空悬下一枝桨

SUD

Suzhou. Porte Xu.

Les premières bourrasques de l'automne s'engouffrent, aigres-douces, dans les allées

Les flaques d'eau annoncent l'austère hiver

La ville d'eau accumulera la neige, aussi épaisse qu'un gâteau de nouvel an

Le quai tourne les pages du calendrier et s'arrête

Sur la page de l'anniversaire de la déesse Guanyin

Au fil des siècles, les rues de la ville sont devenues labyrinthes

Un bébé, né à terme, fait sa première sortie du dédale, porté dans des bras

Porte de l'est. Porte de l'ouest. Porte du nord

Couloirs d'eaux

Clair chatoiemment sur les murs d'enceinte

L'eau des canaux pose sa marque sur les briques

L'antique aube berce le petit esquif

Qui arrive à la porte Pan, majestueuse et décrépée

Sous l'arche de la muraille part une petite allée

S'y trouve l'étal d'un vendeur de soupe. En face,

Un ancien théâtre ouvert

Personne ne sait encore quelle fut la dernière mélodie à y avoir été chantée

*

Chaque petit hameau est proche du suivant

À la porte du village, le chemin épouse la courbe de la rivière

Une gentille courbe, miroir dans lequel les villageois viennent se faire une beauté

Il faudrait partir à pied, plus de cinq lis², pour trouver enfin la grande rivière

Il y a ici un vieux pont de pierre en arc,

Les bateaux s'avancent, l'air presque immobile,

Ces bateaux et ces nuages flottants sont à la fois dans le ciel et dans la rivière

Leur reflet dans l'eau est aussi transparent que la berge

Aussi transparents sont les champs, le ciel est calme

Vide, sans substance

Tout est calme et silence dans ce ciel du Jiangnan³, une rame reste suspendue

² Un *li*, unité de distance, mesure environ un demi-kilomètre.

³ Le Jiangnan est littéralement le «sud de la rivière», c'est-à-dire du fleuve Yangzi qui passe près de Shanghai ; c'est la moitié sud de la Chine.

桨橹划动早春的薄冰
天气晴好。我去看望村上的小孩
我下午脱离众人
经过一个叫“赤岸”的村镇, 看见
浸在水面回娘家的一张新嫁娘的脸
脸庞的涟漪多么俏丽、圆静!
啊! 我也走下河滩
仿佛那里有我的新娘
太阳照着我——爱情
是我即将到达的下一个地方!

La rame godille et par son mouvement brise la fine glace du printemps
Le temps est clair. Je rends visite aux enfants
Je prends congé de tout le monde après midi
En passant au village nommé Berge-rouge, je vois,
Baigné dans l'eau, le visage de cette nouvelle mariée qui revient au village de
ses parents
Cette face irisée par les vaguelettes, ô combien mignonne, calme et ronde !
Ah ! Je descends vers la rive sablonneuse, comme si je pouvais y trouver ma fiancée
Le soleil m'illumine – Amour
C'est ma prochaine étape !

西面

用石头做的呼吸
用清泉做的床
用激流和悬崖做的身子
用悲伤做的船工号子
用冲天柏或高山松做的肩膀
腰系草药,竹筒盛水
你的脸被拓印在千年石碑上
你走下东方光辉的台阶
用石头做的手
用格桑花做的名字
用马的响鼻做的阳光
用山间小径做的眺望的目光
用松果的壳做的虚无厌世
用树叶和松针做的探测
.....这神幻莫测的前行
被剥离,被层层风化

*

我落在白云后面
我们的驼队落在山巅顶上
有时候,我无法相信我是他们中的一员
也想不起自己是谁。仿佛
最终是一颗失忆的心
跋涉在艰苦的路途.....
我们要依靠失忆,依靠短暂的死
恢复各自的体力
面对高原的阳光
我已想不起来人类在做什么
我的过去变得遥远
我的身世,似乎和牧民们相仿
他们死后多年,仍在慢慢地咀嚼
羊群在白云间的滋味
而黄河,那条年迈、浑浊的大河
也在附近游荡
啊河水游荡的影子
是我的往昔

QUEST

Avec la pierre on fait un souffle
 Avec la source on fait un lit
 Avec un torrent et un ravin on fait un corps
 Avec le chagrin on fait un chant de marin
 Avec le cyprès ou le mélèze on fait une épaule
 À la taille se nouent les herbacées, la gourde de bambou est pleine d'eau
 Ton visage laisse son empreinte sur la stèle millénaire
 Tu descends les marches du splendide Orient
 Avec la pierre on fait la main
 Avec la fleur du mûrier on fait un nom
 Avec un hennissement de cheval on fait un rayon de lumière
 Avec le sentier de montagne on fait un regard au loin
 Avec l'écaille d'une pomme de pin on fait le renoncement au monde
 Avec une feuille d'arbre et une aiguille de pin on fait un détecteur
 ... qui ira au-devant de ce dieu imaginaire et vide
 Cette avancée dans l'inconnu se décrépît, s'érode, couche par couche

*

Les nuages blancs nous ont devancés
 Notre méharée atterrit sur le point culminant de la montagne
 Par moments, j'ai du mal à croire que je suis l'un des leurs,
 Ne sachant plus qui je suis. Il semble
 Que je sois finalement un petit cœur amnésique
 Qui s'échine sur le pénible chemin...
 Il faut nous appuyer sur nos amnésies, nous appuyer sur nos petites morts
 Pour retrouver nos forces propres
 Face au soleil brûlant des hauts plateaux
 Je n'arrive pas à me souvenir de ce à quoi l'humanité s'affaire
 Mon passé s'est changé en distance
 Ce que j'ai vécu, c'est un peu comme des bergers
 Longtemps après leur mort, ils savourent encore
 La vue des troupeaux de moutons entre les nuages blancs
 Et le fleuve Jaune, ce vieux, ce trouble grand fleuve
 Lui aussi erre près d'ici
 Ah! le reflet dans ces eaux qui s'écoulent
 C'est mon passé!

我的有关人类社会的知识
大部分失效,不及随身带的枪刺、子弹
不及我那张西方人的脸
这些黧黑的高原峡谷
这些好客的村民
(他们从未听说过《圣经》)
我究竟能给他们带来什么?
.....落在白云后面
我途经的地方,我从未到达

*

悲痛的航行仍在继续
我无法作美的停留
我既已置身湍急的水流
就无法让自己归属陆地
能够到达的目的地,或许
是夜色本身,跟深邃的夜空
一样未知,我自己
也是未知本身,与我途经的一切相融合
我是中国人,欧洲人,日本人
我来自巴黎、德格、香港、南京
来自偏僻的雅安府
宝鸡、北海道、波尔多.....
甚至无法追溯的古老种族的一支
我来自南太平洋的海滨渔村
来自陆路无法抵达的高原绝域
除了孤独,没有其他信仰
我的信仰在途中
不停地航行以及如何让船只避开隐滩
是我虔诚的祈愿之一
眼下这条由嘉陵江转称为长江的
河流,是我至圣的天主
江水是我的大教堂
水流奔腾,回荡的钟声—

Les connaissances sur la société humaine que je colporte
 Sont pour la plupart périmées, valant moins que la baïonnette ou les balles que
 j'ai apportées,
 Et valant moins que mon visage d'occidental
 Ces sombres vallons des hauts plateaux,
 Ces villageois accueillants
 (Qui n'ont jamais entendu parler de la Bible)
 Que puis-je leur apporter au juste ?
 ... Les nuages blancs m'ont devancé
 En tous ces lieux où je suis passé, je ne suis jamais arrivé

*

La triste navigation continue
 Et pourtant je suis incapable de faire halte dans le beau
 Comme je me suis déjà laissé emporter par les rapides,
 Le seul endroit où l'on puisse arriver, c'est peut-être
 Le noir de la nuit, aussi inconnu que le ciel nocturne
 Je suis moi-même l'inconnu
 Mélangé à tous ces mondes que j'ai traversés
 Je suis Chinois, Européen, Japonais
 Je viens de Paris, de Dege⁴, de Hong Kong, de Nankin
 De cet endroit reculé nommé Ya'an⁵,
 De Baoji, de Hokkaido, de Bordeaux...
 Et même d'une race antique dont l'origine est perdue
 Je viens d'un village de pêcheurs du Pacifique sud
 Je viens d'un inaccessible plateau continental
 À part ma solitude, je n'ai aucune croyance
 Ma foi est dans le chemin
 Naviguer sans escale et laisser les bateaux éviter les plages secrètes
 Voilà ma prière la plus fervente
 À cet instant où la rivière Jialing se transforme en le fleuve Yangzi,
 Voilà mon dieu le plus vénérable
 Le fleuve mouvant est ma cathédrale
 Les rapides galopent, les carillons
 Sonnent – frappés par le typhon

⁴ Dege, comté tibétain du Sichuan.

⁵ Ya'an, ville du sud-ouest du Sichuan.

来自海上飓风
啊,我灵魂的钟绳荡漾在风里
为什么一名纤夫的一生不是我的一生呢?
当他赤脚抵着江边的绝壁
用肩膀吃住逆流中船的力
我的命运果真是在上游
顶着冬天凛冽的寒风?

*

天要黑了
我拿到了命运的判词
或许出世不久,这些判词就已成立:
我被判在一个黄昏
独自一人度过
整夜无人交谈
我被判到一个陌生国度,
仿佛自愿流放.....
去生活,去旅行
惟一的目的:去死!而且不为人知
文学是一种反抗,但不过
是被缚,被判决之后的反抗—
我用“东方”两个字来反抗
啊我的中国时刻
我的黑暗恋情!
判词之一是皑皑雪峰
是我去年在重庆,涉险进入长江航道
长时间喑哑之后,翻越太华山
是雪中跟随驮队跌跌撞撞
是惊喜莫明收到大堆家信
是在孤寂中哽咽
而远方无可更改
.....

Ah, la cordelette de la cloche de mon âme ondule dans le vent
 Pourquoi ma vie n'est-elle pas celle d'un haleur de navire?
 Lui dont les pieds nus tiennent bon à flanc de falaises bordant le fleuve au flanc
 des falaises bordant le fleuve
 Qui guide à la force des épaules le bateau dans les puissants contre-courants
 Et mon destin, se trouve-t-il vraiment en amont
 En bravant les vents glacés et pénétrants de l'hiver?

*

La nuit va bientôt tomber
 J'ai pris acte du jugement du destin,
 Peut-être que peu après ma naissance ce jugement était déjà exécutoire
 Je suis jugé : au crépuscule
 Je serai un homme seul
 De toute la nuit personne ne me parlera
 Je suis jugé dans un pays étranger,
 Comme si je m'étais exilé...
 Aller dans la vie, aller en voyage
 Un unique but : aller mourir ! Et à l'insu de tous !
 La littérature est une révolte, mais
 Une révolte pieds et poings liés, après la condamnation –
 L'« Orient » est l'arme de mon combat
 Ah ! mes moments chinois⁶ !
 Mon obscure histoire d'amour !
 L'un des chefs d'accusation, c'était cet éclatant sommet enneigé
 C'était à Chongqing l'an dernier, quand j'ai pris le risque d'entrer dans le chenal
 du Yangzi,
 C'était après un long moment muet, quand j'ai traversé le massif Huashan
 C'était dans la neige, quand j'ai suivi les caravanes de porteurs qui titubaient
 C'était quand j'ai eu la bonne surprise de recevoir de France une pile de courriers
 des miens,
 C'était quand j'ai sangloté dans la solitude
 Mais pourtant je ne peux plus changer ma route vers le lointain
 ...

⁶ Le titre initial que Segalen avait choisi pour *Stèles* était *Moments chinois*.

判词之一是：窗外
冬天到了
判词之一：一本书
突然打开

*

假定后世的人还记得他
他们会说：他的手上曾经拿过两本书
轮船航行过大海
仿佛骑手骑跨在马上
他们说：他每天晚上
都在等爱人来信
他到过的那个国家
很多地区和村庄，久已湮没
这就是我在一天午后做的事：
我踱出古南京城门。我的手上拿着两本书

*

我不是一个在时间中的人
我不是一个你可以见到的人
我没有日期
一阵风吹过热热的土地
荒凉的村庄
已空无一人
墓碑要重塑
野草会重生
这之前我没有国家。我的国家
如同青铜器上锈蚀的纪元
年号
我远远地看见先祖的祠堂
我远远地看见了剥蚀和渺无人烟
来吧，新绿
来吧，如柳枝拂动的大海
春天伫立在消逝的陆地
—我已离去，不再归来

Un autre chef d'accusation : à travers la fenêtre
 L'hiver qui arrive
 Un autre encore : un livre
 Soudain, s'ouvre

*

Supposant que la postérité se souvienne de lui
 Ils diront : deux livres sont passés dans ses mains
 Le vapeur a sillonné les mers
 Tel un cavalier au trot
 Ils diront : tous les soirs,
 Il attend une lettre de sa bien-aimée
 Le pays où il a voyagé,
 Tant de lieux, de villages, depuis longtemps abandonnés
 C'est ce que je fais, un après-midi
 En passant à travers la vieille porte sud de Nankin, je tiens deux livres dans ma main

*

Je ne suis pas un homme dans le temps
 Je ne suis pas un homme que vous pouvez voir
 Je ne porte pas de date
 Un souffle traverse la terre brûlante
 Un village désolé
 Il n'y a déjà plus personne
 Il faut ériger à nouveau la stèle
 Les mauvaises herbes vont repousser
 Avant cela, je n'avais pas de patrie. Ma patrie
 C'est cette inscription corrodée d'un nom de règne sur de vieux bronzes
 Le nom de règne d'un empereur
 J'ai vu de loin le temple des ancêtres
 J'ai vu de loin le dénuement et le désert
 Reviens, vert printanier
 Reviens, océan qui ondule comme des branches de saule
 Le printemps reste immobile sur la terre qui s'estombe
 – Je pars déjà, pour ne jamais revenir

中

在一片树叶底下
摆放着我的诗集
仿佛出行，玩笑
陌生的地名，遥远的城镇
等待收割的田野
女孩脸上初春的光
我死后依然看见的天空
闪烁在字里行间
恰如一阵风带来
我熟悉的清新
我的脸上，仿佛落下
宇宙的一滴泪
对于这样一本薄薄的书
死亡是如何动了恻隐之心？
万物匍伏在一阵风中
如草木枝柯一样起伏、虔诚——

*

轮船召唤着寒流
像古代的勇士身怀宝剑
我童年的心热烈追随
故乡白茫茫的江面
大雪纷纷……

2010年9月 一稿
2010年11月5日 两稿
2011年7月26日 夜改定

MILIEU

Sous une feuille
Se trouve mon recueil de poésies
Comme pour partir en voyage, pour plaisanter
Noms de lieux étranges, cités lointaines
Champs qui attendent la moisson
Lumière de début de printemps sur les visages des fillettes
Le ciel que je verrai encore après ma mort,
Scintillerait entre les lignes
Exactement comme un coup de vent amenant
La pure fraîcheur qui m'est familière
Sur mon visage, on croirait
Qu'une larme de cosmos est tombée
Face à un livre aussi mince,
Comment est-ce possible que la mort ait été piquée de compassion ?
Une multitude d'êtres vivants rampe dans le vent
Comme des herbes ils ondulent pieusement

*

Le vapeur appelle les courants froids
Tel ce valeureux guerrier antique qui chérit son épée
Le cœur de mon enfance poursuit avec ferveur
Le fleuve tout blanc de mon pays natal sur lequel il tombe
De gros flocons...

Septembre 2010 : premier jet
5 novembre 2010 : second jet
26 juillet 2010 : rédaction finale nocturne

后记

我最初看见的谢阁兰是在海上，是在即将抵达他的中国旅行第一站的南中国海上。轮船自法国的布列塔尼启航。看见他时我心头有一阵奇异的海上的风掠过。亦此，这首长诗是以一种“飘拂”的形式出现：“白衣飘飘”。诗人的身份是随航船而来、年轻的法国海军部医生。波浪、水、东西方之间辽阔而神秘的空间疆域精神交往以及某种浑浊大陆的土地颜色，或者说，古老的黄土地，始终是我的这首《谢阁兰中国书简》诗作的基调，时辰也大多确定在清晨。当1909年，一个古老的欧洲帝国跟另一个更加古老的东方古国相邂逅碰撞，从巴黎，从遥远的法西兰帝国欣欣向荣的现代文明出发而抵达的对人生充满理想的年轻诗人在了不起然而败落的中国土地上一眼瞥见了某种失落和严重的绝望，同时夹杂新生的时间深处的希望。这就是我对百年前旅行在中国土地上的我们的“西方缪斯”最初心情的基本体验和界定。惟有这样异国他乡的幻想和头脑能够撞开晚清中国的大门，好像他同时代无数的诗人和外交官：陪伴在小皇帝身边的英国人庄士敦，远在他之前到达的意大利人郎世宁，他的同行圣琼·佩斯，以及晚将近二十年后抵达上海的哲学家罗素……他们的眼光里都有某种令后世的人们兴奋和想入非非的奇遇的色彩。他们目力所见的古老中华帝国我们今天已经看不见。他们中间无论谁的到达或离去，都随着战火纷飞的20世纪一起消逝在了时间深处，失落成了真正的秘密和人性庄严。

失落之后，留给我们后世的，仅仅是某种模糊的时空影像，伴随摄影术而来、作为无用的资料库存的灵魂的悸动：谢阁兰骑在马上。谢阁兰及其随从在中国北方的寺庙大门口留影。谢阁兰和他的两个中国仆人。谢阁兰在山西应县著名的木塔跟前……。那些照片似乎提供两类相辅相左的功效：既是印证、存留，也是涂抹、忘却；而在照片深处的诗人的西服口袋，鼓鼓囊囊的似乎刚刚塞进去一叠写给他心爱的妻子的家信：“玛沃娜，早晨我看见了日出……”。“玛沃娜，佛像脸上的沉思表情一整晚萦绕在我

NOTES

Dans la première vision que j'ai eue de Segalen, il était en mer, sur le point d'arriver à la première escale de son périple au sud de la mer de Chine. Le vapeur venait de France, de Bretagne. En le voyant je sentis une risée étrange passer sur mon cœur. Et ainsi, ce long poème émergea sous la forme d'une ondulation : « mon habit blanc flottant au gré des vents ». C'est en tant que jeune médecin de marine que le poète est arrivé en bateau. Les vagues, l'eau, la communication des esprits dans l'espace ouvert, vaste et mystérieux entre l'Orient et l'Occident, ainsi que la couleur trouble d'un continent boueux – autrement dit le lèss antique – sont la tonalité de tout ce poème « Lettres de Chine de Segalen », dont les scènes se déroulent le plus souvent au petit matin.

En 1909, alors que le vieux continent d'Europe se heurte à un continent encore plus vieux – la Chine, le jeune poète fait ses adieux à Paris, à la France lointaine, à une civilisation moderne pleine de prospérité, et arrive sur notre terre chinoise splendide mais déjà délabrée. Il est parti plein de rêves, il a vécu des désillusions, mêlées d'un certain espoir au fond, espoir d'un temps nouveau. Tel est l'état d'esprit de notre poète occidental.

Seul un esprit et une imagination originaires d'un pays aussi étranger pouvaient enfoncer la grande porte d'une Chine crépusculaire. En même temps, il semblait représenter une cohorte innombrable, tout comme nombre de poètes et de diplomates européens : ce tuteur anglais, Sir Reginald Fleming Johnston, qui accompagnait l'enfant empereur ; l'italien Giuseppe Castiglione, arrivé longtemps avant lui ; son confrère, Saint-John Perse, ainsi que, vingt ans plus tard, le philosophe Russell qui arrive à Shanghai... Leurs regards sur la Chine sont imprégnés de couleurs issues de leurs aventures, et fascinent beaucoup la postérité. La Chine qu'ils ont connue est aujourd'hui invisible pour nous.

Arrivés ou repartis, lors du vingtième siècle en proie aux guerres, ils ont tous disparu au fond du temps, pour devenir de véritables énigmes ou des figures de dignité. D'eux, nous n'avons que quelques silhouettes vagues, grâce à la photographie ; images sans grande utilité, mais suscitant chez nous des tressaillements de l'âme. Segalen à cheval. Segalen pris en photo-souvenir avec sa suite devant la grande porte d'un temple de Chine du nord. Segalen et ses deux domestiques chinois. Segalen devant la célèbre pagode en bois du comté de Ying au Shanxi... Ces photos semblent produire deux types d'effets contradictoires : elles sont à la fois preuves et oubliés. Au fond d'une image, la poche du costume occidental du poète est pleine, comme s'il y avait mis des lettres qu'il venait d'écrire à sa bien-aimée : *Mavone, ce matin j'ai vu le lever du soleil...*, *Mavone, ce visage de bouddha à l'expression si profondément méditative m'a saisi l'esprit pendant*

脑海……”等等。这样的信件,这样隐秘的言辞、文字和心声,瞬间从一本叫做《谢阁兰中国书信》的书上潮水般、闪电般向我袭来,而我,作为另一幻想文本的诗作者,我仿佛听见了时间的求爱声⁷,一种人类的注定毁灭的真挚,从看不见的诗文字里行间迸射出来。

这里:谢阁兰这个名字是一个不断表白的意乱情迷者,而我,作为被求爱者,亦即求爱对象,仿佛另一法国小说家拉克洛所著《危险的关系》中一名虚构的人物;例如,公爵夫人的女儿脸上溢出的光亮的眼泪般,瘫倒在情人的怀抱。

在古老中国的残年夕照下,
我,谢阁兰,著述甚丰
栩栩如生

⁷ 《时间的求爱声》对历代各语种诗人是共通、共同的。喻指时间复活、生命亘古之意。诗人的出现,他的写作、作品仅在于激活和修复。时间,好比无人区的苔原,召唤是永恒的,而诗人、诗作者正是听信召唤历经磨难而出现在地平线者。在他身后是成排人类的族群。这种时间的复活,集中在19世纪末这个时间段,东西方之间的人文碰撞,尤其明晰和珍贵。这就好像大军将至,而渡口仅剩余一艘渡船。1909年前后,谢阁兰、克洛岱尔、庄土墩等来华英美人士,正是此湍急河段少有上得渡船的幸余者。无论他们写出怎样的文字,必定在后世焕发异样的双倍的光采。历史和个体,时间与诗人,就是这样相交融,《道法自然》,成就着《碑》或《认识东方》式的梦想和奇迹。Traduction: Cet «appel d'amour du temps» est commun à tous les poètes, quelle que soit leur langue ou leur époque. L'image renvoie à une résurrection du temps, à l'idée d'une continuité de la vie à travers les époques historiques. Ce que les poètes créent, leurs écrits et leurs œuvres, relève en définitive d'une opération d'activation et de réparation. Le temps pourrait être comparé à une tundra inhabitée où, éternellement, se fait entendre un appel. Le poète, celui qui «fait» des poèmes, est véritablement celui-là qui perçoit et prend en compte cet appel. Il traverse alors toutes sortes d'épreuves pour apparaître à l'horizon; après lui, guidée par lui, c'est l'humanité alignée. Cette opération de résurrection du temps est particulièrement claire et précieuse à la fin du XIX^e siècle, lorsque les hommes et les littératures occidentales et orientales se sont heurtés les uns aux autres. C'est comme si la grande armée ennemie allait bientôt arriver, alors que pour passer le rapide il ne reste qu'une seule barque – voilà l'urgence et la difficulté de sauver quelque chose au crépuscule d'un ancien monde. Aux alentours de 1909, les Occidentaux comme Segalen, Claudel ou Reginald Fleming Johnston sont précisément les rares personnes qui ont eu la chance d'avoir passé le rapide avant que tout un monde ne disparaisse. Quels que soient leurs écrits, ces hommes ont certainement acquis aux yeux de la postérité une double gloire: historique et individuelle, par rapport au temps et en tant que poètes. Quand ces deux plans sont ainsi mêlés, on peut dire que «les lois du dao opèrent de façon spontanée», et se traduisent dans les magnifiques œuvres d'imagination que sont *Stèles* ou *Connaissance de l'est*.

toute une soirée, etc. Ce genre de lettres, ce genre de confidences, écrits et états d'âme, glanés en un clin d'œil au livre appelé *Lettres de Chine* m'envahirent comme une marée, me frappèrent comme un éclair, m'amenant à un autre imaginaire poétique. Et, en tant qu'auteur de cet autre livre, il me semblait entendre l'appel d'amour du temps, une sorte de cri de sincérité humaine, voué à l'extinction, qui jaillit en filigrane.

Ici, le nom de Segalen n'est autre que celui du Poète qui émet son cri d'amour vers un futur lointain, et moi, celui qui l'ai entendu et qui suis devenu, à travers le temps, son bien-aimé. Je pense ici à un personnage dans *Les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos : la fille de la duchesse, dont le visage s'empourpre et s'illumine, inondé de larmes, alors qu'elle tombe inerte dans les bras de son amant.

*Au crépuscule du réveillon de notre vieille Chine
Moi, Segalen, poète prolifique
Vivant*

Sous la lumière de la poésie, la vie comme la mort d'un être humain peuvent être vivifiées. Oui, c'est la poésie qui donne la vie ou la mort, tout comme ce sont les mots qui laissent des pas de licornes, effacés dans le désert du temps humain. Voici quatre ans déjà : parmi les livres d'une longue étagère en librairie, j'ai tiré vers moi, pour la première fois, la traduction par Zou Yan des *Lettres de Chine*. De la librairie à la maison, les 64 chapitres de ce poème sont nés. La composition, la correction et la finition ont pris à peu près deux mois. La première version, envoyée à des amis poètes comme Bai Hua et Yang Jian, a eu des échos chaleureux. Si je dois mon inspiration à quelque chose, je pense à cette pluie qui tombe soudainement pendant mon chemin de retour depuis la librairie ; je pense à cette foule, ces boutiques, ces coins de rue, ces stations de bus, qui venaient vers moi comme des flux incessants ; je pense à tant d'autres choses, des scènes de rue, tout aussi en désordre, qui me touchaient sans que je sache pourquoi.

PANG Pei

1^{er} décembre 2013, au matin

在诗歌的光照下，人的生和人的死，都有可能栩栩如生。是的，诗歌界定人的生死，正如词语留下消逝在人类旷野上的独角兽的足迹。我是四年前在书店里，在长排的书架跟前第一次从一大排书脊中抽出邹琰的译本：谢阁兰当年的书信。从书店走回家的路上，我已完成全诗64章节的大体构思。创作、修改和最终定稿化了大约两个月时间。初稿最先寄给柏桦、杨键等人，得到他们热情的响应。如果我要感谢什么，我大概会想及出书店门回家途中那一场雨，不断涌向我的人群、摊位、商店拐角、公交车站台以及同样莫名其妙激动人心的乱纷纷的街景。

庞培
2013年12月1日晨

SHU CAI, «STÈLE D'AUCUN NOM»

TRADUCTION DE MARC FONTANA

无字之碑

致谢阁兰

一块碑诞生了, 尽管它不以哭声宣告。

如果是一块墓碑, 它的四周一定涌起过哭的波涛。哭声像浪花, 一次次冲上前去, 想咬碎礁石。但礁石耸立, 不为所动, 如这墓碑。

墓碑替曾经活着的生命作证。死亡不要求什么, 只要求被接受。人们抚摸墓碑, 盯着墓碑上的名字呼唤, 仿佛一条命就藏在里面。

天黑了, 人们回家睡觉。独独剩下墓碑, 孤零零的, 立于坟前。

在没有人的雨夜, 雷声替墓中人哭, 雨声替墓外人哭, 一道闪电几乎把墓碑上的名字拽走。

不管什么碑, 总是有字迹。没有字迹, 便难以分辨: 哪一块是石头? 哪一块是碑?

碑上一定能看到字吗? 不一定。字会从碑上离开, 像一句诗从血肉皮肤里走出。字在碑上住久了, 也会厌倦, 于是出去旅行。

字和碑, 没有永久的婚配关系。但是, 字没了, 碑仍是碑: 无字之碑。

无字之碑, 因为字仍在。即使肉眼无法辨认字迹, 我们还可以用心眼。况且, 雷声、雨声、闪电, 它们都还记得。

石头变成碑, 因为字。碑变成无字之碑, 因为虚无。那替虚无显身的字, 又返回到众字得以诞生的虚无。虚无之无: 石头中的石头, 源头前的源头。

STÈLE D'AUCUN NOM

À Victor Segalen

Une stèle vient de naître, sans pourtant s'annoncer à grands cris.

Si c'est une stèle funéraire, ses entours doivent être baignés de vagues de larmes. Les pleurs ressemblent à l'écume qui peu à peu se précipite vers elle, comme pour ronger un rocher. Cependant le rocher se dresse dans l'immobilité, comme cette stèle funéraire.

La stèle témoigne de la vie qui a été. La mort ne demande rien que d'être acceptée. Les gens caressent la stèle, les yeux fixés sur le nom gravé ils appellent, comme si une vie en elle se cachait.

Le ciel s'assombrit, chacun rentre chez soi pour dormir. Ne demeure que la stèle, solitaire, dressée devant la tombe.

Une nuit de pluie sans personne, le tonnerre pleure celui qui est dans la tombe, la pluie pleure ceux qui sont au-dehors, un éclair a failli arracher le nom gravé sur la stèle.

Peu importe la stèle, si la trace d'un nom y demeure. Sans la trace d'un nom, il est difficile de distinguer la pierre de la stèle.

Faut-il vraiment qu'il y ait un nom sur la stèle ? Pas vraiment. Le nom peut se détacher de la stèle, comme un poème peut sortir de la chair. Quand le nom demeure trop longtemps sur la stèle, il se lasse et part accomplir son voyage.

Le nom et la stèle ne s'unissent pas pour l'éternité. Mais sans nom reste toujours la stèle : stèle d'aucun nom.

Stèle d'aucun nom parce que le nom demeure. Même si les yeux de la chair ne parviennent pas à distinguer la trace du nom, nous avons pour cela les yeux du cœur. Et parce que le tonnerre, la pluie, les éclairs en gardent aussi le souvenir.

Si la pierre se change en stèle, c'est par le nom. Si la stèle devient stèle d'aucun nom, c'est par le vide. Le nom apparaît pour témoigner de ce vide et retourne au vide pour les autres noms à naître. Vide du vide : pierre dans la pierre, source avant la source.

无字之碑是什么碑？谢阁兰应该想过，但他死之前，没留下回答。

无字之碑，若立于天空前，就是飞来飞去的云。

树才，2012年6月1日，北京

Stèle d'aucun nom, quelle stèle est-elle ? Victor Segalen a dû y réfléchir, mais il n'a pas laissé de réponse derrière lui.

Stèle d'aucun nom, dressée devant le ciel, comme au passage des nuages.

SHU Cai
Pékin, 1^{er} juin 2012

POURQUOI «STÈLE D'AUCUN NOM» ?

Ce poème «Stèle d'aucun nom» est dédié à Victor Segalen.

Parlant de sa naissance, il est certainement lié à l'exposition commémorant le centième anniversaire de la publication du livre *Stèles*, organisée par l'Ambassade de France à la Bibliothèque nationale de Chine à Pékin en 2012. Mais je sais bien que je me suis également inspiré d'un autre poème dédié à Victor Segalen par le poète français André Velter.

J'ai traduit ce poème qui porte pour titre «Stèle des chemins creux». Je cite les premiers vers de ce poème : «La pierre écoute et parle. Venu d'ailleurs, le chroniqueur se change en messager. Il sait que son récit n'est rien qu'une trace offerte à tous les vents. Un écho hors des âges et du temps.» Après l'avoir traduit, je sens qu'un poème va naître dans mon cœur, il sera un double écho à André Velter, mais aussi à Victor Segalen qui est encore plus loin.

C'est vrai qu'un poète écrit un poème comme il laisse un pas derrière lui. Parmi les trois grands poètes français, Paul Claudel a écrit *Connaissance de l'Est*, Saint-John Perse a rédigé *Anabase*, et Victor Segalen a laissé *Stèles*. Mais la différence entre Victor Segalen et les deux autres, c'est qu'il est devenu un poète grâce aux caractères chinois. *Stèles* a été écrit en Chine et publié en 1912.

Victor Segalen a sa singularité. D'abord, son nom chinois est très «chinois classique», et ne fait pas du tout penser à un nom français ; ensuite, je pense que de tous les poètes français il est le plus profondément lié à la Chine, puisqu'il a appris et pratiqué le chinois et a voyagé dans tout le pays ; enfin, le livre *Stèles* a inventé une poésie en forme de stèle et cela nous incite à penser que la singularité d'un poète provient toujours de la quête du mystère de la vie. Quand je fixe mon regard sur la photo du Tombeau du premier empereur chinois prise par Victor Segalen, je sais immédiatement que si je lui dédie ce poème, c'est une manière pour moi de faire son éloge.

Dans «Stèle d'aucun nom», j'imagine un rapport vague et mystérieux entre les *caractères chinois* (*zi* 字), la *vie* (*shengming* 生命) et le *néant vide* (*xuwu* 虚无). Victor Segalen contemple les *stèles*, André Velter touche le *vide* (*kong* 空), et moi j'essaie de cibler le *néant* (*wu* 无). Entre le vide et le néant, les Dix mille êtres naissent et renaissent. Une stèle est née de la pierre, et retourne à la fin dans une «pierre sans nom». Un mot est né du cœur, et retourne à la fin dans un cœur sans forme.

«Stèle d'aucun nom, dressée devant le ciel, comme au passage des nuages.» Victor Segalen est comme un nuage, il a flotté sur la terre appelée Chine et a laissé ses poèmes et ses pas, avant de retourner dans les bras du vide céleste (*tiankong* 天空), ce néant vide (*xuwu* 虚无).

Shu CAI, 11 décembre 2013

CALLIGRAPHIE

YANG XIAOJIAN.
UN ARTISTE CHINOIS EN BRETAGNE

Né en 1960, Yang Xiaojian vit à Shanghai. Exposé dans de nombreux pays – Chine, Japon, Corée du Sud, Allemagne –, il a remporté en 2003 le premier prix de l'exposition de calligraphie des jeunes artistes chinois. De son séjour, cet hiver, dans la forêt de Huelgoat, des œuvres sont nées, inspirées du passage de Victor Segalen en ces lieux.

ArMen : Quelle a été votre enfance¹ ?

Yang Xiaojian : Mon enfance s'est déroulée pendant la période la plus mouvementée et la plus obscure de l'histoire de la société chinoise. Mon père était cadre dans le parti, ma mère était une athlète de renom. Ils furent envoyés à la campagne par la politique de Mao Zedong. J'ai partagé mon temps entre la vie à la ville et à la campagne. La connaissance profonde et le respect de la nature ont augmenté au fur et à mesure des années. Plus mon esprit est mûr, plus j'admire la nature, grandiose et vénérable. Pour l'artiste, la nature est un véritable maître.

AM : Quand vous est venue la révélation de la peinture, de la couleur ?

YXJ : La véritable passion pour la peinture et les couleurs a débuté après mes quarante ans, lorsque je suis passé de la calligraphie à la peinture abstraite. Avant, c'était de manière vague, mais maintenant, c'est une véritable passion. J'aime et j'apprécie les couleurs de tout mon cœur. Surtout la peinture abstraite. C'est un attachement viscéral et constant, mon cœur y vogue librement.

¹ Cet entretien a été publié dans la revue *ArMen*, en mai-juin 2013, p. 36.

AM : Avez-vous des maîtres à penser, des maîtres à peindre ?

YXJ : Au niveau de la technique de la peinture, j'ai puisé beaucoup chez les maîtres occidentaux tels que Picasso, De Kooning, Dubuffet, Andy Warhol, Yves Klein... Mais, au niveau du concept, le tournant a été franchi grâce à l'influence profonde de Duchamp. J'admire énormément les sous-entendus et l'humour de Duchamp. J'apprécie son style singulier, une autre manière particulière de raconter.

AM : Le noir occupe une place prépondérante dans votre œuvre. Pour quelle raison ?

YXJ : Parce que c'est une couleur que je maîtrise bien. Chaque couleur a ses charmes particuliers, mais je ne maîtrise pas les autres couleurs à volonté. Après presque dix ans de recherches sur le noir, le blanc et le gris, je sens que je préfère encore ces trois couleurs. De plus, le noir donne une impression soit d'obscurité soit de force ; j'aime cette juxtaposition, elle apporte paradoxalement un effet de calme et de transcendance.

AM : Que pensez-vous de l'œuvre de Victor Segalen, de l'homme, et de sa compréhension de la Chine ?

YXJ : La valeur essentielle qui ressort de l'œuvre du poète Segalen est la découverte de soi. Il a puisé dans la culture chinoise, afin d'atteindre sa recherche de singularité et l'idéal du poète occidental. Parce qu'il est déçu par la civilisation occidentale moderne et la frivolité de la vie littéraire parisienne, Segalen est attiré par les cultures étrangères et anciennes. Sur ce point, j'ai beaucoup de ressemblances avec lui. Je suis l'un des rares artistes chinois qui puisent massivement des nutriments dans la culture occidentale, tout en gardant pleinement la spécificité de la culture chinoise. Je pense que Segalen et moi, nous partageons le goût de la nouveauté dans le domaine de l'art.

AM : Ce voyage au Huelgoat revêtait-il pour vous une importance symbolique ?

YXJ : Lors de mon séjour en janvier dernier, j'ai parcouru la forêt, les rivières et les collines où Segalen s'était promené. En plus des paysages magnifiques, de l'air pur et des ruissellements des chutes d'eau, dans la forêt où se trouve la stèle de Victor Segalen, j'ai été particulièrement envoûté par le caractère singulier et les œuvres mystiques du poète, tout comme j'ai toujours été fier de ma solitude

et de mon indépendance d'esprit. Je suis très honoré de pouvoir participer à la vague d'échanges culturels et d'idées entre l'Orient et l'Occident, ces deux mondes opposés. Ce voyage en Bretagne m'a permis de connaître de manière plus complète et vivante la vie et l'œuvre de Victor Segalen. Ce voyage symbolise pour moi la première exposition de mes œuvres en France. C'est un moment vraiment spécial et digne d'être chéri.

LE REGARD DES OCCIDENTAUX SUR LA CALLIGRAPHIE CHINOISE

Avant de prendre moi-même le pinceau, fin décembre 1979, jamais je n'aurais pensé que la pratique de la calligraphie chinoise aurait pu être de quelque intérêt pour nous, Occidentaux. Cet art me paraissait tout simplement inaccessible. Ce n'est que bien des années plus tard que je compris que nous nous le rendions inaccessible. En ouvrant notre esprit et notre cœur (un même caractère pour les Chinois : *xin* 心), nous pouvions être tout à fait capables d'y retrouver le creuset universel de toute inspiration artistique favorisant l'élévation de l'âme.

Mon apprentissage de la calligraphie chinoise allait m'amener à une création très personnelle.

Dans la posture du corps, dans l'attention mentale et le mouvement du pinceau, je retrouvais le vécu musical de mon enfance et de mon adolescence.

Au premier geste portant le pinceau encre sur le papier, je compris également que j'étais en re-connaissance de « quelque chose » qui m'appartenait depuis toujours, que la musique avait déjà révélé à ma conscience et qu'il me fallait maintenant laisser se déplier, s'étendre en force et en plénitude. Je n'en étais qu'au tout début d'un long chemin.

Dans mon étude à vie de la calligraphie chinoise, tout me ramène à la pratique du piano et du chant.

La pratique d'un instrument de musique, ou de sa propre voix, nécessite une attention au positionnement de son corps : pour travailler le chant ou le piano, il est important de sentir la plante des pieds bien posée au sol. Comme dans l'exercice de la calligraphie, il faut se sentir « enraciné », pour mieux capter le vide sous les mains, derrière les jambes et le dos, qui ne cherche nul appui. L'artiste, qu'il soit calligraphe ou musicien, évite tout contact physique provoqué par un croisement de jambes ou l'appui du dos au dossier d'une chaise.

L'énergie doit circuler sans entrave. Le seul contact physique est celui des doigts sur les touches du piano ou sur le manche du pinceau.

Attaque - Développement - Conclusion (*qibi* 起筆 - *yunbi* 運筆 - *shoubi* 收筆) sont les piliers porteurs du morceau comme de chacune des mesures qui le composent : si en calligraphie chinoise, l'attaque d'un trait est précédée de « l'atterrissage du pinceau » (*luobi* 落筆) – cet instant marqué par une légère trace encrée ou un geste au-dessus du papier –, en chant ou au piano (ou tout autre instrument), la concentration mentale de l'artiste est telle que le son est déjà préparé en lui avant de sortir de sa bouche ou de l'instrument. Que ce soit en calligraphie ou en musique, à une attaque bien vécue, c'est-à-dire sans hésitation, après une pleine anticipation, fait suite un développement continu et sûr. La conclusion du trait calligraphique sera comparable à la fin de la mesure ou du morceau qui devra être vécue pleinement jusqu'à l'expression du dernier souffle sonore.

La calligraphie chinoise, parmi tous les arts du monde, a ceci de bien particulier qu'elle porte en elle une éthique : le calligraphe est tout au service du souffle universel qu'il doit apprendre à capter pour le transmettre dans son œuvre qui n'a de valeur que spirituelle. Cœur et main doivent être à l'unisson : « L'écriture (au pinceau) est la peinture du cœur » écrivait le lettré Yang Xiong 揚雄 (53 avant Jésus-Christ – 18 après Jésus-Christ). Les Occidentaux, dont je fais partie, insatisfaits de trop de matérialisme, ne peuvent qu'être fascinés et attirés par ce mode de pensée... et de vie.

L'étude de la calligraphie chinoise m'a amenée à l'écriture au pinceau de ma propre langue, le français. En troisième et dernière année d'étude à l'Académie des Beaux-arts du Zhejiang à Hangzhou, je fus sur le point de tout abandonner. Je ne comprenais plus pourquoi je passais tant de temps à copier les œuvres des grands maîtres de la calligraphie chinoise, et à créer dans une langue qui n'était pas la mienne. Je me sentais étrangère à mon œuvre. Il me fallait arriver à l'écriture au pinceau de la langue qui m'avait formée, et avec laquelle je n'avais jusque là de relation que sur un plan sonore, en la parlant et la chantant. Le timbre de la voix appelait le noir de l'écriture.

² Texte original : “書，心畫也。” (site *Chinese Text Project* : «<http://ctext.org>», page : *Yangzi fayan* («揚子法言», *Maîtres mots*), «Wenshen, juan diwu» («問神卷第五», «De l'esprit, chapitre V») : «<http://ctext.org/yangzi-fayan/juan-wu>». Yang Xiong est un lettré célèbre de la dynastie des Han Occidentaux.

Si le caractère chinois est une entité sémantique, sonore et graphique, la lettre alphabétique n'est devenue qu'une «réduction de signe» à la simple fonction de décalque de la parole. La calligraphie latine, par l'enluminure et les entrelacs, n'aurait-elle pas cherché à apporter une compensation colorée et sophistiquée à sa simplicité formelle? «Regarde comme *tes* lettres occidentales sont pauvres face à *nos* caractères chinois», me dit un jour Zhu Suizhi 祝遂之 qui fut un professeur important pour moi à l'Académie des Beaux-arts du Zhejiang. Je lui avais demandé de bien vouloir venir voir mes premières calligraphies en français. Son regard et ses commentaires m'importaient beaucoup. Une seule écriture retint son attention: il s'agissait du premier vers d'un poème écrit dans ma vingtième année – «Passe mais ne repasse, le temps s'enfuit». La succession verticale des mots, leur mise en place dans l'espace choisi, la force des traits, tout cela avait sans aucun doute une qualité proche de l'expression esthétique de la calligraphie chinoise: exprimer force et détermination, avec discrétion. «Continue dans cette voie, me dit Zhu Suizhi, mais n'abandonne pas l'étude de la calligraphie chinoise.»

Il me fallait bel et bien faire œuvre en français, en continuant à vivre ce qui m'a toujours fascinée dans la calligraphie chinoise: le temps de l'écriture; qu'il soit lent ou rapide, il absorbe tout sur son passage. L'écriture est simple, mais pleine et contrairement aux calligraphies latine ou arabe, elle ne cherche pas le beau.

En 1990, Hsiung Ping-ming³ (Xiong Bingming 熊秉明) m'encouragea vivement à continuer dans cette voie qu'il voyait mienne. Je commençais par écrire des phrases, chaque phrase devenant une œuvre plastique déterminée par l'espace qu'elle occupe, le rythme qui la dynamise, donné par les traits qui la forment, à l'épaisseur changeante et au noir instable. Puis, j'ai cherché à saisir quelques mots seulement, les excluant de tout contexte et leur attribuant une parfaite autonomie plastique. Progressivement, je me suis approchée du mot, par amour de son sens (*Toi*) ou par respect de son rôle dans la phrase (*Et*), souhaitant là aussi le faire vivre plastiquement de façon que l'on

³ Hsiung Ping-ming est né en 1922 à Nankin. Diplômé en philosophie à l'Université du Sud-Ouest à Chongqing, il obtient en 1947 une bourse du gouvernement français pour faire des études de philosophie à Paris. En 1949 il faisait partie de l'atelier de sculpture des Beaux-Arts, toujours à Paris. De 1962 à 1989, il était professeur à l'Institut des Langues Orientales. Il est décédé en France en 2002.

puisse oublier son sens en le regardant. J'en arrivai à m'intéresser de plus en plus à la lettre même, pour la parcourir dans son expression monumentale, prenant comme outil d'écriture un pinceau chinois au manche de presque un mètre de long. Comparé à certains caractères chinois, le tracé en est simple, mais je voulais en donner la richesse formelle : arrêts sur image qui laissent apparaître les rapports de traits, l'absence d'encre, la verticalité sereine, la courbe chaleureuse, l'espace entre les lettres. Ces lettres, je les ai créées pour elles-mêmes.

De mon étude de la calligraphie chinoise, une autre voie de création s'est également imposée à moi : celle de l'art du trait, du trait qui n'est plus au service du caractère chinois ou de la lettre alphabétique, du trait qui est pourtant celui de l'écriture, qui appelle le mot ou le caractère, sans le faire apparaître. L'observation poussée du caractère chinois, qu'impose la copie calligraphique, m'a amenée à chercher à libérer le trait du caractère qui devient alors œuvre à part entière. Il reste toujours nourri de ce rythme fondamental marqué par les trois temps d'attaque, de développement et de conclusion, expression parfaite de la vie.

La calligraphie chinoise s'est développée à partir des caractères chinois, mais son contenu artistique et philosophique est d'une portée universelle à laquelle peuvent accéder les Occidentaux.

Catherine DENIS, Rennes, 2013

PEINTURE

« CITÉ VIOLETTE INTERDITE » – JE DESSINE SEGALEN

En 1912, à Pékin, Victor Segalen publie « Cité Violette Interdite » dans *Stèles*. Selon une note du poète, « Cité Violette Interdite » a été « composée presque en entier par un très enveloppant crépuscule, sur la Muraille Sud de la ville Tartare, entre Tsien-men et Hatamen. – Écrite d'un trait dans le jardin nocturne de P. Richard dans la maison de Tchien-Kiang hun-t'ong¹. ». Mais d'après Henry Bouillier, cette stèle, datée du 23 juillet 1911 (pour sa première version), est « nettement allégorique », le poète « distingue dans le monde extérieur la géographie de son monde intérieur² ». Pour un « vieux Pékinois » comme moi qui habite aujourd'hui au pays natal du poète, « Cité Violette Interdite » est aussi nettement légendaire : il y prédit son destin, sa vie en lien avec la protection du patrimoine et l'archéologie artistique en Chine, qui perdure après sa mort. En 2004, j'ai essayé de traduire ce texte en chinois : je l'ai découpé en trente-six images, que j'ai interprétées phrase par phrase selon ma lecture et mon imagination³, mais sans jamais donner d'explications. Pour le présent recueil, quatre de mes images ont été choisies. J'en ai profité pour retravailler les dessins et surtout pour expliciter le message de mes images d'après les mots du poème.

Elle est bâtie à l'image de Pei-king, capitale du Nord, sous un climat chaud à l'extrême ou plus froid que l'extrême froid.

¹ Commentaire de la première version du poème dans le manuscrit de *Stèles*, cité dans Victor Segalen, *Stèles*, « Cité violette interdite », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. II, p. 120.

² *Ibid.*

³ Une exposition de livres d'artiste et de peinture a été consacrée à ce sujet, à la Galerie Encre de Chine, rue Visconti, à Paris, en 2004.

Pour commencer, j’imagine le poète, toujours habillé selon son habitude lorsqu’il est en expédition en Chine : ses mollets ligotés de molletières, son casque colonial à la main, sur son cheval blanc. À côté de lui, mon « petit bonhomme nu » l’accueille et l’accompagne tout au long de ce voyage, chevauchant son cheval en bambou. De retour dans la « patrie hétérotopique » que le poète aime profondément, tous deux survolent le pays en traversant la Grande muraille.

À l’entour, les maisons des marchands, l’hôtellerie ouverte à tout le monde avec ses lits de passage, ses mangeoires et ses fumiers.

Le poète retrouve son quartier « Tsien-men wai » de Pékin, au sud de Tian’anmen, dont il tant parlé dans son roman *René Leys*. Cent ans plus tard, il ne retrouve ni la muraille de la ville avec ses neuf portes, ni les fumées d’opium, ni l’explosion des obus de canon. Selon Zhuangzi, le Tao se trouve aussi dans le purin, alors je dessine le foin des chameaux dans le crottin de cheval.

En retrait, l’enceinte hautaine, la Conquérante aux âpres remparts, aux redans, aux châteaux d’angles pour mes bons défenseurs.

La muraille « entre Tsien-men et Hatamen » a disparu, l’espace de « Tsien-men » à Tian’anmen s’est transformé en une immense place. Au centre de la place, sous le monument appelé *Stèle des Héros du Peuple*, un socle est décoré de bas-reliefs. Le poète est entré dans l’un de ces bas-relief nommé *Mouvement du 4 mai 1919*. Dans la foule, il reçoit un tract d’une étudiante de l’Université de Pékin. C’est en ce même mois de la même année que Segalen a tristement quitté ce monde. En tant que médecin de l’armée française, il a participé activement à la « Grande guerre ». Comme les manifestants chinois devant Tian’anmen, s’est-il aussi senti giflé par les grands gagnants ? Je suppose.

Au milieu, cette muraille rouge, réservant au petit nombre son carré d’amitié parfaite.

Après avoir traversé la porte Tian’anmen et être entrés par la porte Wumen, Segalen et mon petit bonhomme arrivent enfin au « Palais du Dragon », « réserv[é] au petit nombre », le milieu de la Cité interdite. Entre la dynastie des Ming et celle des Qing, il y eut le « Roi d’assaut »

(*chuangwang* 闕王) Li Zicheng 李自成 (1606-1645), qui s'assit sur le trône⁴. Mais moi, je dessine ici la veille Impératrice Douairière et son Empereur enfant... Si vous lisez *Le Fils du Ciel* de Segalen, vous voyez combien il est attaché à l'histoire de cette famille dans cette muraille rouge au carré « d'amitié parfaite » !

Mais centrale, souterraine et supérieure, pleine de palais, de lotus, d'eaux-mortes, d'eunuques, et de porcelaines, est ma Cité Violette interdite.

Selon *René Leys*, il y a des souterrains mystérieux à l'intérieur de cette muraille rouge au carré « d'amitié parfaite ». Mais pour moi, c'est une fiction, le seul « souterrain » réel qui préoccupe le poète, c'est le puits où la Princesse Zhen (Zhen Fei 珍妃⁵) a été noyée. Je dessine, un « lotus » au fond de ce puits dans les « eaux mortes » et un « eunuque » désespéré s'y penchant. Non, ce n'est pas un eunuque, c'est l'enfant empereur au pouvoir confisqué... j'imagine cette scène peinte par le poète sur un pot à pinceau en « porcelaine » : est-elle sa « Cité Violette interdite » ?

Je ne la décris pas ; je ne la livre pas ; j'y accède par des voies inconnues.

Ici, je peins le poète qui dessine devant une sculpture des Han au tombeau de Huo Qubing ; je dessine le poète qui photographie le tombeau de l'Empereur Qin Shihuang dans les champs de Xianyang... Du fleuve Bleu au fleuve Jaune, du Sichuan au Shaanxi, j'ai traversé, quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts de Pékin, les lieux où le poète avait laissé aller ses pas devant les vestiges des Han et des Tang, et j'ai vu les mêmes sculptures et les mêmes stèles. Dans *René Leys*, le narrateur n'a qu'un rêve : entrer dans cette Cité interdite ! Quand le narrateur avec son cheval est dans la foule pour contempler la sortie du Grand Conseil impérial devant « Tong-Hua-men, la Porte

⁴ Dans les années 1630, Li Zicheng a mené une insurrection qui a contribué au renversement de la dynastie des Ming. En 1644, date de la chute de la dynastie, il se proclame empereur, mais il est rapidement défait par les troupes mandchoues de la future dynastie des Qing.

⁵ Zhen (1876-1900), la Concubine impériale (*fei*) de l'empereur Guangxu des Qing, obtient ce titre en 1894. En 1900, lors de la fuite de la cour de Pékin vers Xi'an provoquée par l'arrivée imminente du corps expéditionnaire étranger dans la capitale, elle aurait été contrainte par l'Impératrice Douairière Cixi, tante de l'empereur, de se jeter dans un puits.

de l'Orient Fleuri», a-t-il remarqué juste derrière lui, la stèle sur laquelle est inscrit en mandchou et en chinois « Ici, on descend de cheval » ? Aujourd'hui, cette stèle est toujours là.

Unique, unique et solitaire, mâle étrange dans ce troupeau servant, je n'enseigne pas ma retraite : mes amis, si l'un d'eux songeait à l'Empire !

Rêver de voyager en bateau au bout du monde : en raison de sa myopie, notre poète n'a pas l'aptitude physique pour être marin, c'est pourquoi il devient médecin de la marine. Une fois tombé amoureux du vieux Pékin, il décide de s'y installer. Il veut changer de métier, devenir écrivain et archéologue professionnel. En 1913, il occupe le poste de médecin auprès du Yuan Keting, le fils du président de la jeune République Yuan Shikai ; il propose au jeune homme de faire un séjour en France, car il espère le sensibiliser à la protection et la conservation du patrimoine culturel. En même temps, il propose au gouvernement français de créer une fondation sinologique à Pékin, et d'apporter son aide au gouvernement chinois pour un éventuel ministère de la culture. Malheureusement, le père comme le fils ne s'intéressent qu'à l'histoire de Napoléon. Avant même que le président Yuan Shikai s'auto-proclame nouvel Empereur de Chine, le poète avait donc déjà dû sortir de son rêve !

Or, j'ouvrirai la porte et Elle entrera, l'attendue, la toute puissante et la toute inoffensive,

Qui est cette « Elle » ? la Déesse de sa « Cité Violette interdite » ? ou bien la belle Princesse Zhen ? Pour ma part, je dessine cette « Elle » en étudiante de l'Université de Pékin, celle qu'on voit sur le bas-relief du *Mouvement du 4 mai 1919* – et pourquoi ne pas la prendre pour la Déesse du Musée National de la Cité interdite ? En 1925, la Cité Violette interdite est devenue réellement un musée : le Musée de l'Ancien Palais (*Gugong Bowuyuan*), les intellectuels républicains chinois ont enfin réalisé le rêve de notre poète !

Pour régner, rire et chanter parmi mes palais, mes lotus, mes eaux mortes, mes eunuques et mes vases,

En 1861, Victor Hugo avait exprimé l'idée d'une protection universelle du patrimoine de l'humanité dans un texte où il dénonçait le sac du Palais d'été de Pékin par les troupes britanniques et

françaises en 1860⁶. En 1928, la Cité interdite, considérée comme un « bien sale » (*nichan* 逆產) a failli être détruite ou vendue aux enchères : Jing Hengyi 经亨颐 (1877-1938) présente en effet cette proposition devant l'Assemblée Nationale. Les intellectuels républicains ont alors cité en exemple le Musée du Louvre et le British Museum pour s'opposer à une telle mesure, et ont pu ainsi sauver ce vestige, la Cité interdite. Oui, la Cité Violette interdite a été sauvée, mais pas le vieux Pékin, hélas !

Pour, – la nuit où elle comprendra, – être doucement poussée dans un puits.

Cette dernière phrase de *Cité Violette interdite* nous ramène encore à cette nuit où « l'armée des huit puissances » a pris d'assaut la Cité interdite en 1900. On dit que la Princesse Zhen a alors été « doucement poussée dans un puits » par l'un des eunuques de l'Impératrice Douairière Cixi, avant de s'enfuir en emmenant l'Empereur. À propos du « puits », je voudrais raconter à notre poète qu'en 1974, dans les champs devant le tombeau de Qin Shihuangdi qu'il a photographié en 1914, en creusant un puits pour chercher de l'eau, des paysans ont découvert une armée en terre cuite vieille de deux millénaires ! Dans *Peintures*, Segalen a déjà imaginé qu'il descendait dans le tombeau de Qin Shihuangdi, et moi, je le dessine au fond de ce puits, face aux soldats en terre cuite. Ils se regardent, les larmes aux yeux.

YE XIN

⁶ Dans sa lettre *Au capitaine Butler* (1861), Victor Hugo écrit : « Cet édifice, qui avait l'énormité d'une ville, avait été bâti par les siècles, pour qui ? Pour les peuples. Car ce que fait le temps appartient à l'homme. Les artistes, les poètes, les philosophes, connaissent le Palais d'été ; Voltaire en parle. On disait : le Parthénon en Grèce, les Pyramides en Égypte, le Colisée à Rome, Notre-Dame à Paris, le Palais d'été en Orient. Si on ne le voyait pas, on le rêvait. C'était une sorte d'effrayant chef-d'œuvre inconnu entrevu au loin dans on ne sait quel crépuscule, comme une silhouette de la civilisation d'Asie sur l'horizon de la civilisation d'Europe. Cette merveille a disparu. » (Victor Hugo, *Politique, Actes et paroles*, « II. Pendant l'exil, 1861 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1985, p. 527-528).

VERS LA LIBERTÉ INTÉRIEURE

J'ai commencé à étudier la calligraphie en 1990. Trois ans plus tard, j'ai élargi mon intérêt à l'étude de la peinture chinoise contemporaine. Avant de débiter la calligraphie, je rêvais déjà, depuis trois ans, de me plonger dans cette aventure : lors de mon premier voyage en Chine, en 1987, j'avais acheté une calligraphie formée des quatre caractères « vent, forêt, feu, montagne », en référence à un passage du stratège Sunzi¹. Et, depuis ce moment, quelque chose en moi répétait : « moi aussi, je suis calligraphe ! » C'était pour moi déconcertant, car je suis réputé être très maladroit de mes mains. Mais la passion née de la rencontre avec l'expression artistique chinoise a accompagné la transformation intérieure qui s'accomplissait à ce moment-là et qui m'a alors amené à prendre des décisions importantes. C'est quelque chose de cette expérience que j'aimerais partager. Cela de façon très subjective et fragmentaire. Non pas ici en racontant ma propre histoire mais en disant quels sont les enjeux, quels sont les chemins que j'aperçois et que j'emprunte aussi bien dans mon mode d'existence que dans ma pratique artistique. Ce faisant, je n'ai pas l'impression d'entrer dans un monologue mais plutôt de continuer une conversation avec les amis rencontrés au long de ce cheminement et en compagnie desquels il se poursuit.

¹ Voir Sun Tze [Sunzi], *L'Art de la guerre*, traduction de Jean Lévi, Paris, Hachette, Pluriel, « Chapitre VII : L'engagement », p. 70 : « Une armée doit être preste comme le vent, majestueuse comme la forêt, dévorante comme la flamme, inébranlable comme la montagne. » Texte original : 其疾如風, 其徐如林, 侵掠如火, 不動如山 (site *Chinese Text Project* : « <http://ctext.org> », page : *Sunzi Bingfa* (« 孫子兵法 », *L'art de la guerre de Sunzi*), « Jun zheng » (“軍爭”) : « <http://ctext.org/art-of-war/maneuvering> ». On a comparé le calligraphe à un général d'armée, qui sait comment occuper l'espace, placer ses soldats, varier la vitesse de ses mouvements. Et tout artiste doit apprendre de l'imprévu du vent, du fourmillement de la forêt, de la rage du feu et de l'assise de la montagne.

Dès l'enfance, j'avais mauvaise vue. À l'école primaire, de mon banc je ne lisais pas ce qui était écrit au tableau, il me fallait m'en approcher le plus près possible. En outre, je n'entendais que d'une oreille. Grâce à l'aide de mes parents et à des enseignants compréhensifs, ces handicaps ne m'ont guère gêné. De près, je n'avais aucun problème de vision, je dévorais les livres. En classe, je pris l'habitude de fermer à demi les yeux, et je retenais tout naturellement ce que le professeur disait. Mon principal problème, à l'école primaire, c'était mon écriture. Dans les premières années, nous écrivions encore au porte-plume et à l'encre, et je faisais sur les pages de mon cahier d'horribles taches qui me valaient de très mauvaises notes. Extrêmement maladroit, je tachais sans cesse mes doigts, qu'il fallait ensuite frotter avec vigueur à l'aide d'une pierre ponce.

Quand, bien plus tard, vers l'âge de trente ans, j'eus l'occasion pour la première fois de m'exercer à la calligraphie chinoise, j'éprouvai une vraie joie : on pouvait faire des taches sur le papier ; les taches pouvaient même être belles ! L'encre, auparavant, était pour moi quelque chose d'un peu terrifiant, quelque chose dont je ne pouvais pas approcher sans me salir et salir tout l'alentour. L'encre chinoise, elle, une fois guidée par le pinceau, n'était plus ni sale ni propre, elle était seulement une trace, elle devenait belle ou laide au gré du mouvement de la main et du cœur. Au reste, depuis longtemps, dans ma crainte de l'encre il y avait aussi comme une attirance sourde. Je me souviens de ma fascination, vers douze ou treize ans, devant les dessins à l'encre de Victor Hugo, ces sombres châteaux allemands perchés sur des montagnes formidables.

Ma découverte de la calligraphie chinoise ne marque qu'une étape sur le chemin inachevé de la liberté intérieure, mais c'est une étape assez symbolique. Quelqu'un, un jour, a dit : « Petit, je rêvais d'être un saint. Maintenant, j'ambitionne uniquement d'être un homme libre. » C'est une phrase qui résonne profondément en moi.

Qu'est-ce qu'un homme libre ? Un homme libre ne se laisse pas aisément définir. L'indétermination est partie intégrante de sa liberté. Mais je hasarderai quelques propositions qui peuvent nous aider à entrer dans l'expérience dont j'entends ici parler.

Un homme libre est un homme qui parle. Il n'est pas nécessaire qu'il parle beaucoup. Il n'est pas nécessaire surtout qu'il parle beaucoup avec sa bouche. Il y a bien d'autres manières de parler. Mais il parle avec tout son être. Chaque parole est une trace de tout ce que

la vie a imprimé de plus profond en lui. Cette trace, parfois, sera légère et fluide, parfois lourde et puissante. Il y a des contrastes, dans la parole de l'homme libre, comme il y a des contrastes dans une œuvre de calligraphie. Mais ces contrastes sont imprimés par la même main, par la même vie. L'encre de la parole ne s'inquiète pas des taches. Elle est trace spontanée de la vie intérieure.

Un homme libre est un homme vivant. Ce n'est pas un homme impassible, ce n'est pas un cadavre. Il souffre, il vibre, il espère, il se réjouit. Il laisse les gens, les circonstances, les paysages s'imprimer en lui, il choisit, il rejette, il s'indigne, il admire, mais il le fait sans emphase, sans excès. Il laisse le mouvement de la vie s'approfondir en lui toujours davantage ; jusqu'à ce qu'il soit capable d'être chez lui partout, avec les pauvres, et même avec ceux qui sont encombrés par leurs richesses, avec les étrangers et les gens de son pays, jusqu'à ce qu'il éprouve que l'univers entier fait un avec son cœur, et que son cœur est assez grand pour accueillir bien davantage encore que l'univers entier. Un homme libre est un homme dont le cœur n'est pas divisé, dont le cœur, en recevant tout, tend naturellement à reposer dans l'unité.

Ici je retrouve quelque chose de mon propre chemin, quelque chose de l'expérience spirituelle qu'est pour moi l'aventure artistique. Ce que dit la théorie picturale chinoise à propos du « coup de pinceau unique » exprime bien ce qu'est la liberté d'un cœur unifié. Ce coup de pinceau unique est celui que déploie le regard du cœur au travers de l'extraordinaire diversité des phénomènes du monde.

Un homme libre est contagieux. D'autres hommes se laissent gagner par sa liberté intérieure. Ils laissent alors surgir en eux une parole nouvelle. D'autres se sentent menacés, se défendent, s'opposent. Très naturellement, se créent des amitiés entre hommes libres, il se crée des communautés d'hommes libres : on ne devient pas libre tout seul. Grâce à la contagion de la parole, la liberté se partage dans le mouvement même par lequel elle grandit.

Moi-même, je sais n'être libre que très partiellement. Mieux que quiconque, je connais bien mes esclavages. Mais je crois avoir acquis un goût, un désir fort de la liberté intérieure, et je me guide d'abord sur ce goût, sur cet instinct, pour poursuivre mon cheminement.

Un homme libre se reconnaît à son regard. Et un artiste libre se reconnaît d'abord et avant tout au regard qu'il porte sur les choses. Si l'œuvre qu'il présente ne prend pas sa source au regard du cœur, quel intérêt ? Une œuvre d'art dit la façon dont le cœur de l'artiste rejoint

le cœur des choses, elle exprime la façon dont le cœur de l'univers devient le cœur même de l'artiste, la façon dont le cœur de l'artiste devient le cœur de l'univers. Une œuvre d'art, elle aussi, est contagieuse, elle invite les spectateurs à partager la liberté de son créateur. L'œuvre d'art est l'une des façons dont parle l'homme libre. Elle est l'expression du passage incessant, toujours recommencé, toujours approfondi, de l'esclavage à la liberté. L'artiste n'est pas libre. L'artiste devient libre. L'artiste aspire en permanence à devenir homme libre, il approfondit ce chemin de libération au travers de chacune de ses œuvres, et c'est pourquoi chacune de ses œuvres est nécessaire. Chacune de ses œuvres répète que la liberté n'est pas un état assuré, que la liberté est passage. Et chacune de ses œuvres est alors un appel auquel le spectateur choisit de répondre ou non, une fois que l'œuvre réveille en lui le mouvement de sa liberté propre.

Il est bien des façons de vivre et de revivre le passage de l'esclavage à la liberté. Ma manière propre est de créer des œuvres d'art qui naviguent entre deux cultures. Ce n'est pas la culture occidentale qui représenterait l'esclavage et la culture chinoise la liberté, ou l'inverse. C'est le passage d'un mode culturel à un autre qui est en soi expérience de libération. C'est plus exactement l'intégration intérieure de ces deux cultures au sein de la même œuvre d'art qui témoigne d'un cheminement vers plus d'unité et de liberté intérieures. Je ne me pose plus jamais la question de savoir si ce que je crée est davantage chinois ou davantage occidental. Je choisis ce qui est le meilleur pour moi. Je choisis d'instinct, je choisis par goût. Je me laisse porter. Je nais au fur et à mesure que je crée.

Notre cœur est toujours en naissance. Liberté. Unité. Naissance. Ces trois mots disent des aspects différents de la même expérience spirituelle. On n'arrive pas à naître quand quelque chose se bloque en soi – quand on se bloque sur un style, sur sa réputation, sur sa culture d'origine, sur les exigences du marché, sur ses fantasmes, sur une technique. On naît en créant à chaque fois que dans une œuvre l'on dépasse l'un de ses blocages. Et lorsqu'on naît de cette façon, on ne naît pas simplement à soi-même. On donne naissance à quelque chose qui vous dépasse et vous précède, quelque chose qui concerne tous les hommes.

Il est une phrase de Pierre Soulages que j'aime beaucoup. Il dit que lorsqu'il peint, il guette. Il guette quoi ? Il guette « les moments d'origine ». Qu'est-ce qu'un moment d'origine ? C'est bien sûr un moment indéfinissable – parce que c'est le passage de quelque chose qui n'était

pas à quelque chose qui apparaît parmi nous. La première face humaine peinte ou sculptée, c'est un moment d'origine. Le premier sourire apparu sur une statue, c'est un moment d'origine. La première fois qu'un portrait se détache de la figuration, c'est un moment d'origine. Et il y a beaucoup de « premières fois ». Car à chacun de nous revient de revivre pour son propre compte la première apparition du visage, la première apparition du sourire, la première disparition du visage – ou bien, dans la peinture chinoise, le passage incessant de la montagne à l'homme, de l'homme à la montagne, la prise de conscience de la respiration vitale qui unit tous les phénomènes. Pierre Soulages dit aussi qu'un jour, en préparant une plaque de cuivre pour la gravure, il l'a grattée si fort, pour chercher le plus noir des noirs, qu'il l'a percée – et qu'il a trouvé le blanc. Le passage par lequel le plus noir devient blanc, le plus blanc devient noir, c'est aussi un moment d'origine, c'est le mouvement continu de l'apparition et de la disparition de la vie en nous qui est le rythme même de la vie intérieure. Qui se bloque sur le noir ou le blanc bloque le mouvement de la vie en lui. Qui se bloque sur le mouvement de la vie perd cette vie même. Qui laisse tout passer pour tout recevoir, qui reçoit tout sans rien stopper, celui-là est libre et celui-là crée, parce qu'il respecte la liberté de la vie en lui.

Un jour, une journaliste m'a longuement interrogé pour savoir ce que je voulais dans la vie, pourquoi donc je peignais, si je voulais devenir un maître... Elle le faisait avec attention et respect, elle le faisait en écoutant vraiment, si bien qu'une réponse a fini spontanément par franchir mes lèvres, une vraie réponse ; telle qu'on n'en donne qu'à une vraie question. J'ai dit que mon but, dans la vie, c'était de « suivre le vent ». J'ai été étonné moi-même de ce que je disais là. J'y ai beaucoup réfléchi par la suite. Je me suis rendu compte que je trahissais sans cesse ce but, que souvent je m'arrêtais là où il n'aurait pas fallu stopper, ou que j'essayais de retenir le vent, de l'enfermer dans une boîte, ou encore de trouver une façon d'en contrôler la direction. Mais je me suis rendu compte aussi que « suivre le vent » était bien mon désir. Suivre le vent, ce n'est pas flotter n'importe où. Suivre le vent, c'est écouter. Écouter la force d'un souffle qui était là avant vous, qui vous enveloppe et qui vous transporte. Écouter la voix d'un mystère. Le vent, c'est la voix du cœur de l'univers. Écouter le vent, c'est retrouver la voix du souffle qui parle dans mon propre cœur. Suivre le vent, c'est me laisser devenir libre. Car la liberté est paradoxale. Elle repose sur une décision : je décide de suivre le vent. Et cette décision

est un renoncement : je fais confiance à un souffle qui me dépasse, car je sais qu'il m'habite déjà.

Un homme libre n'est pas esclave de sa propre liberté. Il la vit humblement, sachant que cette liberté le dépasse ; ce ne sont pas ses mérites qui justifient sa liberté. Sa liberté est comme une graine transportée par le vent depuis un terroir inconnu. Puis elle vit et elle grandit d'elle-même en lui.

L'artiste ne passe pas son temps à proclamer en ses œuvres qu'il est libre. Sa liberté est seulement l'espace vacant dans lequel un regard nouveau apparaît, un regard qui peut-être le déconcerte lui-même, et qui déconcerte sans doute son entourage. Sa liberté, c'est son regard. Son regard est sa liberté.

Pour que l'artiste manifeste en ses œuvres sa liberté créatrice, il faut d'abord qu'il libère en lui la mémoire. Notre mémoire nous retient tous prisonniers. Il y a des impressions, des souvenirs que nous n'osons pas nous avouer à nous-mêmes. Il y a également des souvenirs, des impressions ordinaires dont la force et la beauté ne sont jamais apparues clairement à notre entendement. Le travail créateur libère le souvenir, lui donne des couleurs nouvelles, éclaire d'un jour nouveau les profondeurs de notre passé. C'est en commençant à peindre en Chine que je me suis aperçu combien les paysages français habitaient mon souvenir, combien ils étaient chargés pour moi de nostalgie et de tendresse. En, essayant de peindre la Chine je redécouvrais en moi une France jusqu'alors cachée, je libérais ma mémoire. Sans doute nous faut-il éprouver la distance et l'absence pour que la vie cachée en nous quelquefois vienne à la surface.

« La rose est sans pourquoi² ». Il s'agit d'abord ici d'attention. Attention au mystère qui est mystère parce que « sans pourquoi ». Il s'agit de créer comme dépossédé de son œuvre avant même qu'elle soit là, créer dans le silence, la veille, l'espérance. Il s'agit de laisser le souffle qui me dépasse creuser en moi une route que j'ignore. Il s'agit simplement de laisser une lumière sans pourquoi se répandre tout à l'entour.

Benoît VERMANDER, Pékin, 1997

² Citation du poète et mystique allemand Angelus Silesius (1624-1677), analysée par Martin Heidegger dans *Le Principe de raison*, traduction d'André Préau, Paris, Gallimard, Tel, 1962, plus particulièrement p. 104 sq.

NOTES DE LECTURE : PRATIQUE, THÉORIE ET EXPÉRIENCE DU VOYAGE AVEC SEGALEN

Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Presses de l'Université du Québec, 2015.

Le livre commence par un texte géopoétique intitulé «La Bretagne comme ancrage» qui évoque le paysage de l'océan, invitant l'esprit à l'ouverture au monde. La Bretagne est aussi hantée par des «langues fantômes», le breton et le gallo, dont les patronymes et les toponymes gardent les traces, ce qui attise la curiosité pour d'autres langues, lointaines – l'arabe pour Rachel Bouvet, le maori et le chinois pour Segalen. La géopoétique propose une méthode critique et un chemin à la rencontre des paysages de la terre et des paysages «peints» par des écrivains, puisque *paysage* désigna d'abord un genre pictural. Cette méthode vise à concilier «deux démarches différentes, l'une orientée vers la connaissance et marquée par la rigueur et la logique, l'autre vers l'écriture ou la pratique artistique et faisant jouer les ressorts de l'intuition et de la sensibilité.» Dans son étude sur «la géopoétique fondée par Kenneth White», Rachel Bouvet rappelle que le parti pris de la géopoétique est d'intensifier chez le lecteur l'expérience de la terre : «la géopoétique privilégie l'appartenance commune à la terre, partagée par l'ensemble des êtres humains» (p. 5).

La deuxième partie du livre, «Lecture et altérité chez Victor Segalen», affirme «la place primordiale» de l'œuvre de Victor Segalen dans la réflexion géopoétique. Elle comprend plusieurs parcours géopoétiques à travers *Peintures, Équipée, René Leys et Les*

Immémoriaux. « Afin de décrire les étapes d'une vie, Segalen fait appel au territoire, à la géographie, à la géologie réunissant par le fait même l'humain et l'écorce terrestre » (p. 100).

L'énonciation déroutante de *Peintures* adressée à un lecteur pris à parti d'emblée (« vous êtes là : vous attendez... ») invite à une « lecture nomade », un « cabotage » en vue du texte et à une certaine distance avec des arrêts dans les ports ; le voyage se poursuit de lecture en lecture tant son caractère énigmatique fascine. Plusieurs critiques ont souligné le côté « déroutant » des textes de Segalen, exigeant un lecteur actif, ce que demandait Segalen lui-même dès 1906 : « Être lecteur aussi consciencieux que l'Auteur doit se montrer lui-même. » Cette attention ne contrarie pas la « secousse » que le lecteur peut éprouver comme le voyageur au contact du Divers, bien au contraire, le lecteur n'en est que plus disponible. L'auteur construit par son style (« un certain débit... une éloquence ») le « paysage mental » qui « ébranlera » le lecteur apte à imaginer. Sa sensibilité et son intuition le feront « plonger » dans les tableaux parlés de *Peintures*.

L'analyse du « dehors savoureux » d'*Équipée* reprend la tension entre « la perspective géographique qui privilégie le réel et la perspective littéraire, domaine de prédilection de l'imaginaire » en référence à la pensée chinoise analysée par François Jullien. Ainsi, quand le narrateur retrouve la forme d'une statue ancienne rongée par les pluies, « c'est la confrontation du réel (le moignon de grès informe) et de l'imaginaire qui fait surgir la figure, dans son acception la plus ancienne de forme plastique » (p. 112). Selon Rachel Bouvet, cet épisode peut être interprété comme le geste même de l'écriture qui « donne l'impulsion à la transformation des signes et figures liées à l'imaginaire géographique, transformation qui ne trouvera son aboutissement qu'au moment du processus de création » (p. 113). Elle insiste sur l'activité du lecteur qui se fraie « son propre chemin » dans le parcours imaginaire, d'étape en étape, ce qu'elle appelle « une lecture escarpée » ouverte aux émotions, au surgissement d'une présence – ce qui caractérise une lecture d'Exote.

René Leys offre au géopoéticien une expérience étrange de décentrement : bien que l'espace de la Cité interdite soit on ne peut plus central et centré (« le milieu de l'Empire du Milieu »), le lecteur expérimente une « spatialité troublée ». Le narrateur, lui, s'exerce à maîtriser les strictes règles d'orientation de l'espace chinois, animé par le désir de franchir les diverses enceintes grâce aux récits que

René Leys faisait de ses aventures dans le Palais. Après que le narrateur s'est aperçu que René fabulait, il relit ses notes et le lecteur aussi reprend le récit depuis le début : « L'impression qui prédomine au moment où tout s'effondre s'apparente au trouble de celui qui s'aperçoit soudain qu'il se trouve en plein milieu d'un labyrinthe et ne sait comment en sortir » (p. 130) – à moins qu'il s'agisse du damier d'un jeu d'échec avec ses pièces : le roi et la reine dans le Palais impérial, les pions, les cavaliers (le narrateur souvent à cheval), et le fou (René qui se déplace mentalement en diagonale avant ses syncopes). Cela ne nuit pas, au contraire, à l'interprétation allégorique évidente à la première lecture : la « Cité violette interdite » représente aussi le mystère du Dedans. Rachel Bouvet établit une analogie entre, d'une part, une manière d'habiter le monde, de s'abriter dans une maison et d'en sortir en quête de ressources matérielles et spirituelles, et, d'autre part, une manière « d'habiter un texte » dans un aller-retour incessant : « approfondir notre compréhension » de l'œuvre et « habiter plus intensément le monde » (p. 136).

Cet aller-retour devient plus complexe lorsque « la lecture engage la croisée des cultures », comme c'est le cas des *Immémoriaux*. D'abord la lecture exige d'accepter d'écouter les vocables maoris, ce qui donne l'impression d'être « entre deux langues. » Le roman relève de ce que l'on appellera « l'exotisme à rebours » puisqu'il est écrit du point de vue d'un narrateur maori. Cette perspective narrative oblige le lecteur à se placer dans la situation de l'Autre et, plus il avance dans sa lecture, plus grandit la distance à la fois à l'égard de la culture maorie, dont l'étrangeté le surprend, et de sa propre culture (occidentale), d'autant plus que le texte cultive l'ironie, notamment envers les missionnaires. Rachel Bouvet insiste sur le projet de Segalen : « célébrer grâce à l'écriture les grandeurs d'une civilisation de l'oralité » (p. 144). La parole est au cœur de la civilisation maorie, mais elle est menacée de disparition – comme le breton. Une part importante des *Immémoriaux* est consacrée à une réflexion sur le passage de l'oralité « qui unissait la voix des hommes aux puissantes voix de l'île, celles du vent et du récif » (p. 151) à la nécessité d'une transcription écrite afin de sauver la mémoire de la culture maorie. La quête d'une écriture mène Paofai « vers des pays qu'on ignore », comme la lecture fait entendre l'écho de voix lointaines, « la rumeur des paroles oubliées » (p. 152).

Avant la troisième partie de son livre, consacrée à « la topographie des espaces chez J.-M. G. Le Clézio », Rachel Bouvet propose une

étude comparée des « figures de la mer chez Segalen et Le Clézio : du récif à la vague ». Elle étudie les différentes cartes dessinées par Segalen dans le *Journal des îles* qui permettent de retrouver la puissance de la rêverie à laquelle a succédé « la réalité morne » du voyage : « Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! » (Baudelaire, « Le Voyage »). L'écriture et le dessin restituent l'émerveillement. Segalen était impressionné par l'océan Pacifique « qui boirait à lui seul les quatre autres grands océans ». L'exotisme de Segalen suppose de garder un écart entre les cultures afin de « troubler » l'Exote, semblable à un « récif impossible à franchir », c'est pourquoi il répugne à tout « brassage culturel » – à l'opposé de Le Clézio qui considère Nice comme « un lieu de brassage de tant de peuples, d'idées et d'images ». L'exotisme occasionne un choc, « une secousse » à la rencontre de deux cultures nettement distinctes, alors que le métissage a lieu dans un espace « où les signes des différentes cultures se croisent et se défont sans cesse » (p. 166).

Le livre de Rachel Bouvet associe une ferme fondation théorique (Affergan, Barthes, Collot, Benveniste, Umberto Eco, Iser, Jullien...) et une lecture fine et sensible de l'œuvre de Segalen, orientée par la critique (Cordonier, Gontard, Gournay, Dollé, Postel...) à une pratique de la géopoétique qui ouvre de nouvelles pistes aux pas du voyageur.

Colette CAMELIN

Mathilde Poizat-Amar, *L'Éclat du voyage, Blaise Cendrars, Victor Segalen, Albert Londres*, Peter Lang, 2017.

Ce livre a pour objectif principal d'éclairer « un processus de déconstruction de mythes associés aux récits de voyage » comme comptes rendus d'observations et d'impressions par un narrateur occidental « curieux » de paysages et de mœurs lointains. Les récits de voyage de Blaise Cendrars, Victor Segalen et Albert Londres, auteurs de la même génération, « mettent en évidence la présence surprenante d'un motif de l'éclat, qui invite à la séparation plutôt qu'au contact, au fragment plutôt qu'à l'unité. » Il s'agit de montrer des phénomènes « d'éclatement à l'œuvre dans l'écriture de ces trois auteurs » qui font

jouer « les frontières linguistiques narratives, stylistiques et participent à la création d'une poétique de l'éclat ». « L'éclat » en bouleversant les formes canoniques de l'écriture du voyage, « en affirme la force littéraire ». La problématique est résumée en une formule : « où va la littérature lorsque le voyage la pousse à bout ? » Les développements s'inscrivent dans une réflexion d'ensemble nourrie par des études théoriques sur la « littérature de voyage » (Augé, Eco, Forsdick...) et sur « la littérature en voyage » (Aragon, Barthes, Bataille, Deleuze, Derrida, Lévi-Strauss, Todorov...). Le livre est organisé autour de trois chapitres monographiques qui représentent chacun un cas différent de l'écriture de l'éclat ; une solide conclusion en marque les points de convergence et de divergence.

Le premier chapitre intitulé « L'éclat du voyage en théorie : tensions, ruptures, éclatements », distingue les textes choisis de la pratique commune du voyage tel que le vivaient touristes, coloniaux, aventuriers à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Aragon s'en moque dans *Le Traité du style* : « les zigotos qui tournent de l'œil quand ils prononcent le mot *aventure* ». La légitimité du voyage comme expérience « exotique » est remise en cause, c'est pourquoi l'écriture est primordiale : « alors qu'on écrivait autrefois les contours d'un nouveau monde, on voyage désormais pour chercher les contours d'une nouvelle écriture. » La diversité des formes littéraires est en effet remarquable : journaux de bord, voyages imaginaires, lettres, notes personnelles, mémoires, souvenirs de voyages, poèmes... Les œuvres du corpus, loin de s'arrêter à une forme définie font des tensions un enjeu central de l'écriture.

Le deuxième chapitre « Cendrars vers la profondeur » insiste sur « la présence textuelle de trajectoires chaotiques au sein d'un monde ontologiquement fracturé, qui permettent l'édification d'une architecture poétique moderne », c'est-à-dire une architecture du désordre littéraire. À partir de la lecture des écrits de jeunesse de Cendrars – poèmes (*La Prose du transsibérien*, *Feuilles de route...*), romans (*Moravagine*, *Dan Yack*), voyage imaginaire (*L'Eubage*) – Mathilde Poizat-Amar met en évidence « le double mouvement de décomposition du monde », où les repères spatiaux sont brouillés, les paysages « éclatés », et de recomposition selon des lignes de fracture. Ce voyage s'enfonce « en spirale » vers la profondeur, jusqu'à l'éclatement, afin de faire surgir par l'écriture un monde construit selon les lignes courbes et erratiques d'un chaosmos. « Construire » ne s'envisage pas

chez Cendrars « sans la reconnaissance d'un éclatement fondamental et nécessaire ».

Le troisième chapitre intitulé « Victor Segalen : vers l'impossible » (p. 104-153), examine sa période polynésienne afin de « mettre en évidence la formation d'une poétique de la diffraction, qui pousse les textes aux limites d'un hors-littérature. » Ces textes de jeunesse permettent de rechercher les « germes de son esthétique et de sa pensée » qu'il développera dans ses travaux ultérieurs. Ses voyages en Chine ne sont pas pris en compte et quelques textes de sa période « chinoise » sont abordés allusivement dans le livre. Dès ses premiers textes, « le voyage omniprésent agit comme une poétique de la diffraction qui agit tant sur le paysage décrit que sur l'écriture » (p. 194), selon une tension justement définie : « le voyage se joue, chez Segalen, entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étrange, l'ici et le là-bas. [...] Il s'agit donc de rendre palpable la tension entre ces deux bords » (p. 114).

Dans un premier temps, « l'émergence du voyage » est analysée en trois étapes : « la déchirure, le désir et la distance ». Ce développement commence par une remarque juste concernant l'importance des obstacles, des failles, des passes à franchir qui fragmentent le voyage. Il semblerait utile de distinguer le trajet des voyages réels de Segalen, accomplis selon une feuille de route imposée par la Marine, et ses textes littéraires qui s'affranchissent de la réalité pour emprunter des routes imaginaires. Segalen note dans le *Journal des îles* des traits saillants de son voyage que l'on trouvera, transformés, dans son œuvre de poète et de romancier. La prise en compte des conditions réelles des voyages de Segalen permettrait de nuancer certaines affirmations. Par exemple la recherche dans la thèse de situations de « solitude » amène parfois des interprétations un peu forcées du texte. Quand Segalen traversait l'Atlantique à bord du paquebot *La Touraine*, il a rencontré le professeur Lejeal, invité à un congrès d'archéologie américaine de New York. Loin d'être « un voyageur solitaire » (p. 127) attablé entre un médecin masseur et Lejeal, Segalen appréciait l'humour de ce dernier et ses leçons d'ethnologie. À New York, Lejeal l'a invité au congrès, ce qui aura une influence capitale sur la naissance du projet des *Immémoriaux*. Ainsi, au lieu de renforcer « la distance infranchissable entre soi et l'autre », ce moment particulier a permis à Segalen de rencontrer un « autre » et l'Autre. Il commence à réfléchir à l'inversion du point de vue de l'Exote

puisqu'il cherchera à faire « parler » les « reliques » d'une civilisation en voie d'extinction, comme celles des « Indiens » qu'il a vues au musée de New York.

De New York, Segalen voyage en train jusqu'à San Francisco où il reste plus de deux mois, en convalescence. La longue fréquentation d'une ville qu'il a aimée justifie la phrase nostalgique de son journal : « Dans Frisco qui s'estompe, là-bas, ils surgissent d'eux-mêmes les décors quotidiens ». Ce sont les décors de sa première expérience d'Exote, affranchi de la famille et de la Marine, non « New York qui s'éloigne exposé ainsi à la mémoire par petites touches » de manière « fragmentée » (p. 133-134). Mathilde-Poizat-Amar fait aussi une petite erreur concernant le voyage de retour de Segalen, parti de Polynésie en septembre 1904 : « Segalen se dirige vers la France puis se rabat vers l'Égypte dans l'espoir d'y rencontrer Rimbaud » (p. 151). De fait, son navire s'arrête quatre jours à Djibouti, escale de ravitaillement de la Marine française sur la route des colonies d'Asie et d'Océanie. Pendant ce temps, il interroge les frères Rhigas qui avaient connu Rimbaud (mort à Marseille en 1891).

Ces erreurs factuelles ne mettent pas en cause la démonstration concernant notamment « la déchirure ». Segalen transpose à plusieurs reprises son expérience sensible de voyageur dans son roman *Les Immémoriaux*. Par exemple, le rapprochement que fait Mathilde Poizat-Amar entre la sortie difficile de *La Touraine* hors des bassins du Havre et le franchissement du récif par les navigateurs imaginaires des *Immémoriaux* est pertinent. Segalen insiste souvent sur la présence du « récif » – présence sonore et obstacle à l'entrée dans les îles entourées d'une barrière de corail. Mathilde Poizat-Amar compare ce phénomène (« une fissure, un creux qu'il faut sauter ») au trou de mémoire de Terii, « comme si le langage menaçait de tomber tout entier dans le gouffre minuscule du trou de mémoire » (p. 110). Cette défaillance angoissante rappelle à Terii les « déchirures » que subit la population de l'île malmenée par des guerres entre chefs rivaux vaniteux, « rancuniers et impies » et par la violence de la colonisation qui exploite ces conflits tout en accélérant l'évangélisation des Maoris. L'interprétation repose sur des analogies entre la faille du récif, le trou de mémoire, la perte du langage maori et les conflits entre chefs favorisant l'emprise des colonisateurs. Mais il conviendrait de remarquer que Paofäi, lui, tente de remédier à cette déchirure en allant à la recherche de la parole originelle des siens. En

Exote, il affirme les différences entre les usages et les traditions des peuples. Rebelle à l'évangélisation, il tient au Divers.

Quelques pages sur « voyage et désir » développent de manière pertinente « la force désirante, voire sensuelle du voyage » à partir de plusieurs exemples dont l'arrivée de Terii et Paofai en vue d'une île inaccessible (« on embrassait d'un regard de convoitise la rive désirée »). En somme « la tension entre immobilité et mobilité, réel et imaginaire, crée une jouissance (une ivresse) qui provoque le sentiment d'exotisme. Ce sentiment d'exotisme n'est donc pas issu d'une proximité avec le monde mais d'une déchirure entre soi et le monde. Dès lors, il s'agira pour Segalen de maintenir cette déchirure pour permettre la persistance du voyage » (p. 118). Ce qui implique une « distance » étudiée par exemple à partir des textes de Gauguin lus par Segalen. Alors que le colon installe le voyage dans la loi, le vrai voyageur se place pour Segalen en « hors-la-loi », comme Gauguin ou Rimbaud (p. 124).

Sous le titre « Voyage et diffraction du paysage », la réflexion sur le Divers est poursuivie à partir d'une citation de Marc Gontard : « Le Divers – qui n'est pas ceci que nous sommes, mais autre, et donne aux confins du monde ce goût d'un autre monde – s'il se pouvait par-delà le Ciel trop humain. C'est le voyage » (p. 129). Cela amène une comparaison pertinente entre d'une part le monde de Gauguin, tel que Segalen a pu l'approcher à travers ses écrits et sa peinture, et d'autre part les *Immémoriaux* qui puisent aux mêmes sources : la cosmogonie maorie, en particulier le mythe de la naissance des îles, rapproché du « voyageur extasié devant le paysage qui se dévoile dans l'aube naissante, qui permet des jeux de diffraction et fait miroiter le monde » (p. 136). « Le voyage segalénien agirait alors comme un formidable outil de diffraction du monde » (p. 128).

« Le chatolement du voyage » agit sur l'écriture elle-même. Ainsi la focalisation des *Immémoriaux* est polynésienne, ce qui en fait la grande originalité, même si de nombreux indices textuels marquent la trace de ce déplacement de soi. L'essentiel du récit porte sur la disparition des mythes, corollaire de celle de la mémoire maorie, ce qui travaille en profondeur la langue même des *Immémoriaux* où des mots et des calques syntaxiques font résonner les « voix maories ». Mais il me paraît discutable d'affirmer que le baptême de Terii, devenu Iakoba, serait « une tentative de réconciliation des pôles opposés (soi et l'autre), pour sauvegarder le langage, par le biais du baptême et du

changement de nom» (p. 143); de fait Terii se soumet à l'ordre nouveau parce qu'il espère retrouver dans la nouvelle religion le statut social qu'il avait dans l'ordre maori, tandis que Paofaï, resté fidèle à ses dieux, est injurié par la foule quand il récite l'incantation traditionnelle. Paofaï déclare à son «procès» pour rébellion: «Vous avez perdu les mots qui vous armaient et faisaient la force de vos races. [...] Vous avez oublié tout et laissé fuir les temps des autrefois.» Les *Immémoriaux* s'achève sur la lâche trahison de Térïï envers son maître Paofaï et envers le sacré païen, au profit du christianisme dominant.

Dans un dernier développement intitulé «L'impossible voyage», surgit une question majeure: «Comment résoudre le paradoxe du voyage segalénien qui revient à associer son achèvement à son échec? Comment passer de la diffraction à la création, du vide au plein, de l'éclatement à l'éclat?» (p. 149) La première voie est une interruption du voyage («ne jamais le faire arriver»), la seconde «consiste à pousser le voyage vers un hors-voyage» dans une sorte d'errance. Puisque l'Être demeure le grand inconnu, l'unité recherchée est inaccessible: «le point de retour se transforme alors en point de non retour, de fuite définitive, qui marque du même coup la recherche du sens et le commencement de l'écriture» (p. 153).

La conclusion de l'ouvrage situe «la portée et l'héritage des trois œuvres dans le paysage de la littérature de voyage» (p. 193). Confrontée à «l'anarchitecture» des multiples écritures viatiques de Cendrars et «à la dilution de l'origine et du déplacement» des reportages d'Albert Londres, la spécificité des écritures du jeune Segalen apparaît «tendue vers la profondeur d'un Être inaccessible». Les dernières pages du livre présentent de belles perspectives ouvertes sur les «héritages» des récits de voyage étudiés, par exemple la lenteur de Nicolas Bouvier et de Julien Gracq ou l'exploration de nouvelles formes longues de reportage. Elles insistent sur «les travaux lettristes et situationnistes» qui prolongent l'œuvre de Cendrars et les études postcoloniales anglaises et américaines qui renouvellent la lecture de Segalen. Le livre s'achève sur l'opposition de Barthes entre «l'écriture», définie par le refus du scripteur de se placer comme sujet d'énonciation, et «l'écriture» où le sujet de l'énonciation assume sa place. Nul doute que l'écriture de Segalen, dans son *Journal des îles* comme dans *Les Immémoriaux*, présente des expériences réelles et imaginaires pleinement assumées par un sujet.

Michel Onfray, *Le Point* : épisodes 1 et 2 : *Vie et mort des Marquises*, 28 juillet 2016 ; épisode 3 : *Une joie nietzschéenne*, 4 août 2016 ; épisode 4 : *Une ethnologie poétique*, 11 août 2016 ; épisode 5 : *Érotique d'une vie esthétique*, 18 août 2016 ; épisode 6 : *L'acharnement thérapeutique*, 25 août 2016.

J'ai eu un certain plaisir à lire cette série d'articles où j'ai retrouvé, présentés avec exactitude et sensibilité, l'atmosphère, les paysages, le «goût» des Marquises. J'y avais passé une petite semaine au printemps 2003, quand je participais au Colloque *Gauguin : héritage et confrontations*, organisé par l'Université de Polynésie française. J'avais présenté une communication intitulée «“Le Maître du jouir” : Gauguin et Zarathoustra sculptés par Segalen¹» – sujet en résonance avec l'approche de Michel Onfray ! Comme lui, j'ai accompli avec émotion le pèlerinage païen au maraé de Puamau (3, p. 104). Les récits sur son histoire que j'y ai entendus diffèrent de ceux que rapporte Onfray, mais sans doute le rituel actuel comprend-il de multiples variations des histoires destinées aux touristes.

Les Marquises sont restées parmi mes voyages «la secousse» du Divers la plus forte, mais, à la différence de Michel Onfray, je n'ai voyagé ni en Amazonie ni au Groenland... Je ne suis pas sûre d'avoir approché la complexité de la civilisation marquisienne, même si j'ai écouté plusieurs Marquisiens parler de leur vie et de leur histoire. J'ai relu joyeusement *Le Maître-du-Jouir* «en son pays» et *Les Neveux de Zarathoustra* de Louis Pinto face au paysage puissant de la baie d'Atuona qu'avaient contemplé Gauguin, Segalen et Brel.

Michel Onfray signale au début de son étude que Segalen est un «nietzschéen oublié par presque toutes les analyses savantes et universitaires de la pénétration de l'œuvre de Nietzsche en France au début du xx^e siècle» (1-2, p. 98). En effet Segalen n'est cité ni dans le livre de Pinto², ni dans celui de Jacques Le Rider³. Cela tient sans doute à ce que les œuvres de Segalen, malgré les nombreuses publica-

¹ Voir Colette Camelin, «“Le Maître du jouir” : Gauguin et Zarathoustra sculptés par Segalen», dans Riccardo Pineri (éd.), *Gauguin : héritage et confrontations*, Actes du colloque de l'Université de Polynésie française, Tahiti, 6-8 mars 2003, Tahiti, Éditions Le Motu, 2003, p. 204-213.

² Voir Louis Pinto, *Les Neveux de Zarathoustra*, Paris, Seuil, 1995.

³ Voir Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du xix^e siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999.

tions des années 1980-1990, n'avaient pas encore atteint le public dans les années quatre-vingt-dix. Mais des chercheurs en littérature s'intéressent depuis longtemps à la dimension nietzschéenne de la pensée de Segalen⁴, ce qu'Onfray semble avoir ignoré.

Il a emporté pour son voyage *Les Immémoriaux, Gauguin dans son dernier décor* (sans doute dans l'édition de Fata Morgana, 1986) et la biographie d'Henry Bouillier (Mercure de France, 1961). Michel Onfray remarque que Bouillier «rechigne à la critique qu'effectue sans cesse Segalen de la religion chrétienne» (1, p. 98). Certes, mais on peut regretter qu'il n'ait pas consulté les biographies de Gilles Manceron⁵ et de Marie Dollé⁶. Pour en finir avec la bibliographie (manie universitaire !), je m'étonne de l'absence du *Maître-du-Jour*, le roman nietzschéen de Segalen. Onfray écrit : «ce livre n'aura pas lieu. Il en reste des ébauches, des fragments, des notes publiées bien après sa mort sous le titre *Gauguin dans son dernier décor*» (5, p. 106). Or *Le Maître-du-Jour* a été publié dans les *Œuvres complètes*⁷ par Henry Bouillier en 1995 et dans l'édition des *Premiers écrits sur l'art*⁸ en 2011 (p. 193-262). Ce roman développe l'essentiel du projet rédigé par Segalen : «Un Européen de personnalité puissante, le peintre Gauguin, par exemple, débarque dans ces îles ; et s'attriste et s'irrite de l'état où la "civilisation" les a réduites – il veut tenter de ressusciter la race. Pour cela, il lui rendra ses dieux, dont il taillera les images ; il rendra les jeux et l'enthousiasme païens ; il tentera de ressouffler cette joie de vivre si éclatante avant l'arrivée des convertisseurs – Ses efforts. Sa presque réussite. Les admirables fêtes qu'il ordonne. – Enfin ses déboires, avec un élément nouveau, non plus méthodiste et catholique, mais non moins lugubre : l'administration Européenne. Ses succès. Peut-être sa mort⁹.» La nouvelle

⁴ Voir par exemple, Colette Camelin, «Empreintes nietzschéennes dans *Stèles et Équipée*» dans *Victor Segalen, Journées d'agrégation à l'Université de Nantes, Cahiers Victor Segalen*, n° 6, mars 2000, p. 157-176.

⁵ Voir Gilles Manceron, *Segalen*, Paris, J.-C. Lattès, 1991.

⁶ Voir Marie Dollé, *Victor Segalen. Le Voyageur incertain*, Londres, Éditions Aden, 2006.

⁷ Voir Victor Segalen, *Le Maître-du-Jour*, dans *Œuvres complètes*, édition de Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, t. I, p. 294-348.

⁸ Voir Victor Segalen, *Premiers écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, sculpture)*, édition de Colette Camelin et Carla Van den Bergh, Paris, Champion, 2011.

⁹ Victor Segalen, Lettre à Claude Debussy, 20 mars 1907, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2004, t. I, p. 688-689.

organisation de la société libérée, les sculptures de dieux, les « admirables fêtes » sont décrites, il ne manque que le dernier épisode du dénouement... Sans doute Onfray aurait-il été sensible à cette tragédie d'un artiste moderne en proie aux persécutions coloniales.

Ce que j'ai apprécié aussi dans ces articles, c'est la présentation fine et sensible de Segalen en tant qu'artiste justement. Onfray remarque que sur les photos de famille « le petit Victor a le regard triste » (1, p. 98), il insiste sur le fait que Segalen « est penseur et philosophe en dehors des clous de la pensée telle que l'Institution la définit [...]. Il vit sa pensée, il pense sa vie, il ne croit pas aux concepts détachés de la vie philosophique qui les accompagne. Segalen vit pour penser, il pense pour vivre » (1-2, p. 102). Ce qui est « attachant » chez Segalen en effet, c'est que les expériences existentielles, les lectures, l'écriture contribuent autant à intensifier l'expérience du monde, qu'à élaborer une pensée de plus en plus complexe et à se transformer soi-même. À ce propos je ne crois pas que Segalen fût un « athée malheureux »; Michel Onfray semble ignorer l'importance de la pensée taoïste pour Segalen, du moins telle qu'il l'a comprise. En réponse à Paul Claudel qui lui reprochait son « anticatholicisme », le poète de *Stèles* affirme « une foi tout entière esthétique, une recherche exclusive de beauté, un désir permanent de tendre partout à la beauté, d'en réaliser un reflet dans ses pensées, dans ses actes, surtout dans ses œuvres¹⁰. » Il précise que cette conception le « ramène à la vision taoïste, à cette vision ivre de l'univers », c'est-à-dire « la dégustation ineffable de la beauté dans ses apparences fuyantes¹¹. » Il ajoute que cette conception est « non théologique, non dogmatique, mais pour [lui] d'une existence positive, quotidienne, pratique [...] – le plein jeu de facultés purement humaines. Cette « vision » taoïste implique le corps, les affects et la pratique artistique. Cela ne va pas sans risques, Michel Onfray l'a bien vu : « à l'instar de Rimbaud, Segalen fut un “Grand Voyant”, l'un de ces corps fragiles par lesquels passent toute l'énergie de la nature, du monde, de l'Univers, du cosmos, et qui brûle celui ou celle qu'elle a choisi pour l'informer des secrets et des mystères de ce qui est. Segalen fut un grand brûlé » (1-2, p. 103).

Ces qualités font de Segalen un des seuls « penseurs » des civilisations selon Michel Onfray qui l'oppose aux « artilleries lourdes » de

¹⁰ *Ibid.*, Lettre à Paul Claudel, 15 mars 1915, t. II, p. 565.

¹¹ *Ibid.*

Vico, Hegel, Toynbee ou Spengler. En effet, comme le feront, par exemple, Margaret Mead, Pierre Clastres et Philippe Descola (qu'Onfray ne cite pas), Segalen « se penche doucement sur une civilisation et l'examine tel un entomologiste, avec la plume lyrique d'un mythographe » (1-2, p. 102). Cette étude de la civilisation maorie (« civilisation » à part entière, non « état naturel » d'avant la civilisation comme l'imaginait Gauguin [5, p. 106]) fait partie de son projet nietzschéen antichrétien : le titre auquel Segalen avait d'abord songé pour *Les Immémoriaux*, « les dieux qui tombent », « s'inscrit bien dans le sillage nietzschéen de dénoncer la destruction d'une civilisation, la maorie, par une autre, la judéo-chrétienne » (4, p. 105). Sylvie André a repéré dans *Les Immémoriaux* des thèmes majeurs de la philosophie nietzschéenne telle qu'elle était comprise à l'époque : violente critique de la morale chrétienne, exaltation de la puissance vitale dionysiaque, nécessité de la hiérarchie sociale, doctrine du surhomme. « La philosophie épique¹² » de Nietzsche, selon l'expression du mentor de Segalen, Jules de Gaultier, trouve son expression dans *Les Immémoriaux*¹³.

Michel Onfray insiste à juste titre sur « la conversion hédoniste » de Segalen, que ce dernier rappelle avec nostalgie dans une lettre à son ami Henry Manceron : « Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie¹⁴ ». Ce parti pris hédoniste a pour conséquence une certaine idéalisation de la société maorie traditionnelle dans *Les Immémoriaux* : « la chair est simple et joyeuse » et « tout est occasion de fête », résume Onfray. La réalité de la vie des Maoris avant l'arrivée des Européens était loin d'être aussi idyllique. Les Tahitiens, soumis à un pouvoir féodal et théocratique, n'échappaient pas aux travaux épuisants, aux famines, aux guerres, à une certaine précarité due à l'isolement de ces îles dans l'océan, comme le montre l'ethnologue Éric Waddell¹⁵ ; c'est pourquoi ils attendaient de nouvelles ressources

¹² Jules de Gaultier, *De Kant à Nietzsche*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 311.

¹³ Sylvie André, « *Les Immémoriaux* Roman ethnographique, roman nietzschéen ? », dans Colette Camelin (dir.), *Cahiers Segalen n° 2, Exotisme et altérité*, Paris, Champion 2015, p. 41-60.

¹⁴ Victor Segalen, Lettre à Henry Manceron, 23 septembre 1911, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 1244.

¹⁵ Éric Waddell, « Segalen, *Les Immémoriaux* et le devenir du peuple mao'hi, réflexions d'un ethno-géographe », dans Colette Camelin (dir.), *Cahiers Segalen n° 2, Exotisme et altérité*, op. cit., p. 29-40.

des étrangers qu'ils accueillait comme des partenaires. Mais ils se sont trouvés face à des envahisseurs.

Segalen met en scène dans son roman l'arrivée des missionnaires de la London Missionary Society en 1802, venus détruire les cultes maoris pour christianiser la population. Leur action marque un nouveau tournant pour l'île de Tahiti, dont la culture locale et la structure sociale sont profondément bouleversées. Pomaré II se convertit en 1812. Le succès de cette mission est très rapide : en 1820, à la fin du roman, l'île est christianisée. Les dieux maoris sont vaincus. Tahiti deviendra une colonie française en 1880.

Onfray reprend la thèse de Segalen selon laquelle les Tahitiens ont lâchement abandonné leurs dieux et bradé leur civilisation ancestrale pour adopter le christianisme. En référence au *Discours sur la Servitude volontaire* de La Boétie, il affirme que « l'envahisseur n'envahit que parce que l'indigène lui laisse la place. Toute servitude est volontaire » (4, p. 106). C'est faire bien peu de cas de la violence coloniale. Il y a eu de nombreuses révoltes. Par exemple, à Raiātea, de 1888 à 1897, les Maoris du district d'Avera ont refusé de se soumettre à l'autorité coloniale : ils ont été massacrés par des canonnières de la marine française. Des résistances désespérées, héroïques, face à des troupes lourdement armées, ont été vaincues à Ségou, à Constantine, en Indochine ou à Wounded-Knee. Rousseau écrivait que le Mexique avait été « subjugué à force de poudre, de perfidie et de trahison¹⁶ ». Les Polynésiens n'ont pas été plus lâches que d'autres peuples soumis à un envahisseur, ils ont été vaincus par la force des armes et par une civilisation organisée d'une manière terriblement efficace, mais incompréhensible et désespérante pour eux. Segalen, dans *Les Immémoriaux* distingue la lâcheté de Terii qui tente de retrouver ses privilèges en collaborant avec les nouveaux maîtres, de l'héroïque Paofaï, résistant déterminé, qui finit martyr. On ne peut attendre une telle rébellion de la part d'un peuple gravement atteint dans sa culture, sa dignité et même dans son énergie vitale.

Quand Segalen débarque à Papeete, les églises chrétiennes et l'État français achevaient la dépossession de la nation maorie. Ce peuple au

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, « Dernière réponse de J.-J. Rousseau [à Bordes] » [1772], dans *Œuvres complètes*, t. III : *Du Contrat social. Écrits politiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 91.

passé fier et noble a été brisé, jeté à terre, sans espoir, car non seulement il a dû affronter la violence coloniale, l'acculturation, mais il a été sévèrement frappé par les épidémies transmises par les Européens. Michel Onfray relève les constatations de Segalen à propos des Marquisiens, décimés par la tuberculose, la syphilis, la lèpre, la rougeole : « Ces hommes marchent gaiement et insouciamment vers leur mort » (1-2, p. 104). En effet en 1774, au moment du passage du capitaine Cook, la population de l'archipel fut estimée à 50 000 personnes ; en 1842, lors de l'annexion par l'Amiral Dupetit-Thouars, l'administration recensait 20 200 habitants ; en 1874, la population a chuté à 6011 et en 1921, il restait 2094 Marquisiens. Segalen avait des raisons de prévoir l'extinction de la population marquisienne. Mais la population a remonté grâce à une meilleure protection sanitaire, il y a 9264 habitants aux Marquises en 2012.

La situation de la Polynésie au début du xx^e siècle semble donc confirmer la proposition d'Henry Bouiller : le sujet des *Immémoriaux* est bel et bien « l'histoire de la décadence d'un peuple » (4, p. 106). Il est vrai que la réflexion d'Onfray s'inscrit dans la thèse de son livre *Décadence* : les Marquises vues par Gauguin et par Segalen constituent « le cas d'école qui répond à la question : comment naissent, vivent et meurent les civilisations ? » (1-2, p. 103) Ainsi *Les Immémoriaux* se trouvent-ils pris à titre d'exemple dans l'argumentation d'Onfray. Rappelons d'abord que la vision que Segalen avait de la décadence des Maoris était marquée par l'idéologie du déclin chez les antimodernes de la fin du xix^e siècle qui attribuait la « décadence » de la France républicaine au passage de la féodalité héroïque à la bureaucratie pusillanime de l'État moderne. Cette énergie que les sociétés occidentales avaient perdue, les colonisateurs rêvaient de la retrouver dans leurs conquêtes et en étudiant des civilisations « sauvages » – force physique et énergie spirituelle.

La thèse d'Onfray repose sur une analogie entre l'ordre cosmique et le déterminisme des sociétés humaines. Ce sont pourtant des décisions politiques qui orientent l'évolution de l'histoire. Il est certes impossible aujourd'hui d'imaginer une finalité à l'histoire humaine telle qu'elle se poursuit sur notre petite planète, mais il y a des choix qui déterminent le sort de l'humanité, par exemple un très petit nombre de souverains, de généraux et de diplomates ont pris en juillet 1914 des décisions dont les conséquences néfastes continuent à se faire sentir ; autre exemple : la République a refusé des lois visant à

supprimer l'indigénat en Algérie en 1898, en 1919 et en 1945, on sait ce qu'il en est advenu...

Ce sont les Polynésiens, Maoris, « demis » et aussi Polynésiens d'origine européenne ou chinoise, qui construisent aujourd'hui l'avenir de leurs îles. Il est vrai que la mémoire est toujours chancelante, que la société de consommation à l'occidentale fait des ravages à Tahiti, et que les nouveaux pauvres souffrent énormément, mais la parole n'est pas morte. Si les regrets, l'indignation, parfois la colère, s'expriment devant le désastre qu'ont été l'occupation française et les essais nucléaires à Mururoa et Fangatofa pour le peuple maori, ce qui domine c'est le processus de reconstruction d'une culture originale, grâce à la reconquête du tahitien, aux associations vouées à faire revivre d'anciennes pratiques artistiques, artisanales et sportives. Michel Onfray lui-même témoigne « d'initiation, de rites, de degrés, de silence, de jeûne » dont lui a parlé un Marquisien (1-2, p. 103-104). Segalen ne pouvait imaginer la capacité de résilience de ces communautés. Si des auteurs polynésiens critiquent violemment l'imaginaire exotique destiné aux touristes, ils s'intéressent cependant aux recherches des ethnologues occidentaux qui peuvent être utiles dans ce processus de régénérescence culturelle : par exemple l'Académie tahitienne a fait traduire *Les Immémoriaux* en maori en 1972. Onfray ironise sur la vulgarité des spectacles folkloriques proposés aux touristes en Polynésie – et dans le monde entier. On peut y voir une « décadence » par rapport à la culture maorie d'avant la colonisation, mais ce n'est assurément pas là que se fait le vrai travail de conquête d'une société nouvelle. Comme le disait le dirigeant Kanak Jean-Marie Tjibaou : « Notre identité est devant nous. »

Il est impossible dans un court séjour de percevoir le travail culturel profond accompli par de multiples associations, par des artistes et des Polynésiens au quotidien, le touriste ne peut que saisir des phénomènes superficiels comme « les casquettes américaines » que remarque Onfray, portées par des membres d'un groupe folklorique (6, p. 82). Aussi je cède la parole à une Polynésienne.

Pina, roman de la philosophe Titaua Peu¹⁷, décrit la corruption des milieux politiques et financiers à Tahiti, les ravages de la colonisation dans les quartiers populaires de Papeete, la violence dont témoignent les procès aux Assises, le désarroi de la jeunesse. Mais ce roman

¹⁷ Titaua Peu, *Pina*, Tahiti, Au Vent des îles, 2017.

montre aussi comment les langues et les cultures des différentes îles continuent de se transmettre, notamment autour des églises protestantes. Certes l'équilibre entre la culture des ancêtres et le christianisme est très difficile et «des jeunes finissent par se sentir marginalisés sur leur propre terre». Cependant ces différents espaces culturels peuvent aussi être une ressource. Titaua Peu a trouvé une pensée de liberté dans ses études littéraires à Paris et ses personnages parviennent à assumer leur identité, leur vie en Polynésie. De fait, à condition que les peuples soient affranchis de la domination coloniale, la coexistence de cultures diverses, non sous la forme de synthèse ou de syncrétisme mais de dialogue, peut être libératrice – «écarts qui ne se referment pas en différences identitaires, mais ouvrent de l'*entre* où se produit un nouveau commun¹⁸» comme le dit justement François Jullien.

Colette CAMELIN

¹⁸ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne 2016, p. 77.

CONTRIBUTEURS

Colette Camelin

Colette CAMELIN est professeure émérite de littérature française à l'Université de Poitiers. Elle enseigne depuis 2012 dans le programme d'humanités de Sciences-po. Elle s'intéresse à l'articulation entre l'écriture poétique et l'histoire des idées, la philosophie et les sciences. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à Saint-John Perse, notamment *Éclats des contraires, la poétique de Saint-John Perse* (CNRS éditions, 1998), *L'Imagination créatrice de Saint-John Perse* (Hermann, 2007). Elle a publié des articles sur des œuvres de Senghor, Follain, Lorand Gaspar, Gamaleya, Temple, Modiano. Assistée de Carla van den Bergh, elle a dirigé, annoté et commenté le volume 2 des *Œuvres critiques* de Victor Segalen chez Honoré Champion : *Premiers Écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, sculpture)* (2011). Chez le même éditeur, elle a dirigé le cahier Segalen n° 2 : *Exotisme et altérité. Segalen et la Polynésie* (2015). Colette Camelin est actuellement présidente de l'Association Segalen.

Catherine Denis

Catherine DENIS a effectué un séjour de cinq mois à Taiwan en 1980, où elle a découvert la calligraphie chinoise. Elle y revient en 1984-1985. En 1986, elle est partie sur le continent chinois, à l'Académie des Beaux-arts de Hangzhou, où elle a pu avancer dans sa connaissance de l'art de l'écriture au pinceau, grâce à une bourse d'études que les gouvernements chinois et français lui ont accordée.

Elle y étudie auprès des grands calligraphes Wang Dongling, Zhu Suizhi, alors secrétaire de Sha Menghai, et Chen Zhenlian. En 1995, elle a passé un DEA de chinois sous la direction de Monsieur Hsiung Ping-ming, qui sera également le premier à l'encourager dans l'expression d'une calligraphie contemporaine réalisée en français. Elle est revenue en France en juillet 1989 pour vivre en Bretagne, à Rennes. Jusqu'en 2003, elle a enseigné la calligraphie chinoise dans le cadre de diverses associations culturelles, ainsi que dans des écoles primaires et collèges, enseignement qu'elle reprend en 2008, après un nouveau séjour en Chine. Parallèlement, elle continue à développer un travail personnel au pinceau, toujours dans l'art de l'écriture (en français) et du trait, et travaille pour des créations collectives. La galerie Ombre et Lumière (Michel et Christine Segalen) soutient sa démarche depuis 1990. Parmi ses récentes expositions, mentionnons la galerie du Faouëdic à Lorient, en septembre-novembre 2016 et la galerie Impression à Paris, en novembre 2015. Elle a également publié récemment *Du Caractère à la lettre, monographie* (Rennes, Éditions Apogée, 2005) et le *Journal d'une calligraphe* (Éditions Fata Morgana, 2014).

Muriel Détrie

Muriel DÉTRIE a soutenu en 1986 une thèse sur *Peintures de Segalen* (Paris-IV, sous la direction de Pierre Brunel). Elle est maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Paris-III-Sorbonne Nouvelle. Elle a publié de très nombreux articles ainsi que des ouvrages dans le domaine des échanges littéraires entre l'Europe et l'Asie, dont *Le Voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen-Âge à la chute de l'empire chinois* (Robert Laffont, Bouquins, en collaboration avec Ninette Boothroyd, 1997) et *France-Chine: quand deux mondes se rencontrent* (Gallimard, La Découverte, 2004). Elle prépare actuellement l'édition critique de *Peintures* chez Champion.

Fen Lei

FEN Lei 芬雷, écrivain et artiste, est l'un des fondateurs de la communauté de jeunes intellectuels indépendants «PULSASIR» ainsi que de l'Association du cinéma-récit. Internet est son principal terrain d'activités : il y a publié de nombreux essais critiques. Concepteur d'exposition, il a participé à «Shanghai Biennale» (édition 2016, section «Projets urbains») et a été invité par la suite en France pour rencontrer des artistes français contemporains.

Feng Dong

FENG Dong 冯冬 enseigne la littérature anglophone à l'Institut de langues étrangères de l'Université de Qingdao et s'intéresse dans ses recherches à la poésie et à la philosophie contemporaines ainsi qu'à la psychanalyse. Au nombre de ses traductions les plus connues figure *L'Avenir est une mouette grise : anthologie de la poésie de Sylvia Plath* (Shanghai Translation Publishing House, 2013); il a également co-traduit *L'Empire chinois* (Nanjing Publishing House, 2006) du Père Huc, *La Toile et le Roc : anthologie des romans de Thomas Wolfe* (People's Literature Publishing House, 2011), et co-composé avec un ami un recueil de poésie intitulé *Cruels corbeaux* (Nanjing University Publishing House, 2011). Il a publié de nombreux articles consacrés notamment à Yeats et Lévinas.

Huang Bei

HUANG Bei 黄蓓 est professeure de littératures comparées à l'Université Fudan (Shanghai). Ses recherches portent plus particulièrement sur deux types de rencontres : celle entre la littérature française et la littérature chinoise, et celle entre la poésie et la peinture. Elle a traduit en chinois, entre autres, *Peintures et Essai sur l'exotisme* de Victor Segalen, ainsi que *Pensées simples* de Gérard Macé. Elle a publié *Segalen et Claudel. Un dialogue à travers la peinture extrême-orientale* (Presses universitaires de Rennes, 2007) et édité l'ouvrage collectif «谢阁兰与中国百年：从中华帝国到自我帝国» (*Xie Gelan yu Zhongguo bainian : cong Zhonghua diguo dao ziwo diguo /*

Segalen et la Chine, le centenaire : de l'empire de Chine à l'empire de soi, Huadong shifan daxue chubanshe, 2014). Elle a été décorée de «chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques» en 2014.

Lu Dong

LU Dong 路东 est poète. Il s'intéresse aux études chinoises classiques, à la phénoménologie et aime les jeux profonds avec la pensée. Ses poèmes ont été compilés dans les recueils chinois suivants : 《朦胧诗选》 (*Menglong shixuan / Anthologie des poètes obscurs*), 《探索诗选》 (*Tansuo shixuan / Anthologie des poètes explorateurs*), 《青年诗选》 (*Qingnian shixuan / Anthologie de la jeunesse*), 《百年新诗大典》 (*Bainian xinshi dadian / Grand dictionnaire des nouveaux poèmes des cent dernières années*).

Rémi Mathieu

Rémi MATHIEU est directeur de recherche émérite au CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). Il a consacré sa carrière à l'étude de la philosophie, de la mythologie et de la littérature de la Chine ancienne. Parmi la vingtaine d'ouvrages qu'il a publiés, on peut souligner : *Confucius. L'invention de l'humanisme chinois* (Entrelacs, 2006), *Philosophes confucianistes (Confucius, Mencius, Xun zi et autres textes)* (Gallimard, La Pléiade, en co-édition avec Charles Le Blanc, 2009), *Anthologie de la poésie chinoise* (Gallimard, La Pléiade, 2015), *Philosophes taoïstes II (Huainan zi)* (Gallimard, La Pléiade, en co-édition avec Charles Le Blanc, 2003), ainsi que de nombreuses traductions de textes chinois classiques d'avant l'empire.

Pang Pei

PANG Pei 庞培 est poète. Il a publié une dizaine de recueils de poèmes, dont «低语» (*Diyu / Murmures*), «五种回忆» (*Wu zhong huiyi / Cinq types de souvenirs*), «忧郁之书» (*Youyu zhi shu / Le Livre de la mélancolie*), «数行诗» (*Shu hang shi / Quelques vers*). Inspiré par les grandes traversées de Segalen de la terre chinoise, il a

publié «途中——谢阁兰的中国书简» (*Tuzhong – Xie Gelan de Zhongguo shujian / En chemin – Les Lettres de Chine de Segalen*, Huadong shifan daxue chubanshe, 2015). Il a remporté plusieurs prix de poésie, dont le prix Liu Li'an en 1995, le prix Rougang en 1997, le prix de la revue *Exploration poétique* en 2009.

Qin Haiying

QIN Haiying 秦海鹰 est professeure de littérature française à l'Université de Pékin. Son travail de recherche porte sur la poésie française moderne, les théories littéraires du XX^e siècle, ainsi que sur les relations entre les écrivains français et la Chine. Elle a traduit, avec Che Jinshan 车瑾山, le recueil de Segalen *Stèles* (Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian, 1993 ; Shanghai Renmin wenzue chubanshe, 2009 pour la 2^e édition). Elle a publié de nombreux articles sur les écrivains français dont l'œuvre est inspirée par la Chine (Victor Segalen, Paul Claudel, André Malraux, etc.). Elle est l'auteur notamment d'un ouvrage sur Segalen : *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transtextuelle* (L'Harmattan, 2003).

Shao Nan

SHAO Nan est chercheur post-doctorant en littérature française à l'Université des Langues Étrangères de Pékin. Il a publié plusieurs articles critiques sur Segalen et traduit les essais de Segalen sur Arthur Rimbaud et sur Gustave Moreau, traductions publiées dans le recueil «诗画随笔» (*Shihua suibi / Essais de Segalen sur la poésie et la peinture* (traduction de Shao Nan et Sun Min, Shanghai shudian chubanshe, 2010).

Shao Yiping

SHAO Yiping 邵毅平 est professeur de littérature chinoise classique et de littérature comparée à l'Université Fudan (Shanghai). Il s'intéresse en particulier aux relations littéraires en Asie orientale. Il a publié une dizaine d'ouvrages, dont «中国文学中的商人世界»

(*Zhongguo wenxue zhong de shangren shijie / Le Monde des commerçants dans la littérature chinoise*, Fudan daxue chubanshe, 2005), «东洋的幻象：中日法文学中的中国与日本» (*Dongyang de huanxiang : zhong ri fa wenxue zhong de zhongguo yu riben / Vision de l'Orient : Chine et Japon dans littérature chinoise, japonaise et française*, Shanghai jinxiu wenzhang chubanshe, 2010) et «中日文学关系论集» (*Recueil de textes sur les relations littéraires entre Chine et Japon*, Shanghai guji chubanshe, 2011).

Claire Shen Hsiu-chen

Claire SHEN Hsiu-chen 沈秀臻 est critique littéraire et cinématographique et traductrice. Elle a notamment publié 《银幕与墨迹》 (*Yinmu yu moji / L'Encre et l'écran. À la recherche de la stylistique cinématographique chinoise*, Hou Hsiaohsien et Zhang Yimou, Institut Ricci de Taïpei, 2002), un recueil d'essais d'esthétique cinématographique en chinois, et plusieurs traductions de romans français.

Shu Cai

SHU Cai 树才, poète et traducteur, est chercheur de l'Institut des littératures étrangères de l'Académie des Sciences sociales de Chine. Il a traduit de nombreux poètes français du xx^e siècle, dont Pierre Reverdy, René Char et Yves Bonnefoy. Il a remporté le prix Xu Zhimo de la poésie en 2005 et a été nommé «chevalier dans l'Ordre des palmes académiques» en 2008. Des traductions de ses poèmes en français figurent, notamment, dans l'anthologie *Le Ciel en fuite* (Circé, 2004)

Su Xian

SU Xian 苏弦, poète, actuellement étudiant en master en littérature chinoise à l'Université Fudan. Il a publié de nombreux poèmes et a plusieurs fois remporté des prix littéraires. Sa recherche porte sur la poésie chinoise moderne et contemporaine.

Sun Min

SUN Min 孙敏 enseigne le chinois langue étrangère à l'Université de Nankin. Ses travaux de recherche portent principalement sur les littératures française et chinoise et sur les échanges culturels. Elle a notamment traduit l'essai de Segalen sur l'esthétique de Gauguin, qui a été publié dans le recueil «诗画随笔» (*Shihua suibi / Essais de Segalen sur la poésie et la peinture*, traduction de Shao Nan et Sun Min, Shanghai shudian chubanshe, 2010).

Tian Jiawei

TIAN Jiawei 田嘉伟 est actuellement doctorant en littérature française à l'Université Paris-X. Sa spécialité porte sur la fiction biographique dans la littérature française contemporaine (Gérard Macé, Pascal Quignard, Christian Garcin). Il pratique aussi la poésie.

Benoît Vermander

Benoît VERMANDER est professeur de sciences religieuses à la faculté de philosophie de l'Université Fudan (Shanghai). Il a publié plusieurs recueils de poésie, dont *À taire et à planter* (Desclée de Brouwer, 2010) et *Chose promise* (Orient éditions, 2015). Il pratique la peinture à l'encre et a exposé notamment à la Galerie nationale chinoise (Pékin), l'Université de San Francisco, le Réfectoire des Jacobins (Toulouse) ou le musée Xuhui de Shanghai. Il est également auteur de plusieurs ouvrages sur la Chine contemporaine dont *L'Empire sans milieu. Essai sur la « sortie de la religion » en Chine* (Desclée de Brouwer, 2010) et *Corporate Social Responsibility in China* (World Scientific, 2014).

Xi Huang

XI Huang 西黄 est actuellement doctorant en philosophie à l'Université Fudan (Shanghai). Sa spécialité porte sur la philosophie française contemporaine, notamment sur la pensée de Deleuze. Il pratique en même temps la critique d'art et la poésie.

Yang Xiaojian

YANG Xiaojian 杨小健 est calligraphe et peintre. Ses œuvres ont été exposées sur le territoire chinois, mais aussi dans de nombreux pays dont le Japon, la Corée, l'Allemagne, la Suisse et la France. Venant de la tradition calligraphique chinoise, il refuse de s'enfermer dans les conventions et se livre à une création qui consiste à marier des éléments calligraphiques et l'art abstrait. En 2013, il reçoit le prix Victor Segalen pour ses œuvres exposées à l'École des filles du Huelgoat, espace géré par la galeriste Françoise Livinec.

Ye Jun

YE Jun 叶隼 est professeur de littératures comparées à l'Université de Tongji (Shanghai). Ses recherches portent principalement sur la littérature allemande et sur l'histoire du savoir. Il a créé le concept de *déplacement-changement* (*qiaoyi*), et en explore toutes les potentialités depuis 2012. Parmi ses ouvrages les plus significatifs on compte « 史诗气象与自由彷徨 — 席勒戏剧的思想史意义 » (*Shishi qixiang yu ziyou panghuang – Xile xiju de sixiang shi yiyi / Grandeur épique et errance libre : les drames de Schiller dans l'histoire de la pensée*, Tongji daxue chubanshe, 2007), « 德语文学研究与现代中国 » (*Deyu wenxue yanjiu yu xiandai Zhongguo / La Recherche sur la littérature allemande et la Chine moderne*, Beijing daxue chubanshe, 2008), « 变创与渐常：侨易学的观念 » (*Bianchuang yu jianchang : qiaoyixue de guannian / Le Changement et le constant : le concept de Qiaoyixue*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014).

Ye Xin

YE Xin 叶欣 est un peintre, graveur et calligraphe d'origine chinoise. Diplômé de l'Institut central des Beaux-Arts de Pékin en 1982, il travaille aux Éditions des Beaux-arts du Peuple à Pékin comme rédacteur-dessinateur de bandes dessinées (*lianhuanhua* 连环画), domaine dans lequel il se distingue par une nouvelle approche. En 1985, il occupe un poste d'enseignant à l'Institut central des Beaux-Arts de Pékin, dans le département des bandes dessinées et des estampes. Il quitte la Chine et s'installe en France en 1986. Après l'obtention de son doctorat (*La conscience de l'écrire dans le langage pictural : de la tradition chinoise à l'esprit contemporain occidental*, Paris-IV, sous la direction de Flora Blanchon, 1995), il devient maître de conférences en arts plastiques à l'Université de Paris-VIII. Il expose ses œuvres régulièrement en France, en Suisse, en Chine et au Japon. Parmi ses publications récentes, citons *Victor Hugo et le sac du palais d'été* (Indes savantes, 2004).

Zhang Yinde

Yinde ZHANG 张寅德 est professeur des universités, directeur de recherche au CERC, à l'Université Paris-III-Sorbonne Nouvelle. Il est également membre du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine (EHESS/CNRS). Il aborde dans sa recherche les problématiques de l'interculturalité entre la Chine et l'Occident : relations littéraires, poétique comparée, études de traduction et de réception, francophonie). Il travaille également sur les liens entre la littérature d'une part et l'anthropologie ainsi que la politique d'autre part, et s'intéresse à cet égard aux genres de l'utopie et de la dystopie. Il est enfin un spécialiste de la littérature romanesque chinoise contemporaine. Il a récemment publié *Mo Yan, le lieu de la fiction* (Le Seuil, 2014) ainsi que *Le Monde romanesque chinois au XX^e siècle. Modernités et identités* (Champion, 2003).

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	7
--------------------	---

Philippe POSTEL PRÉFACE, Segalen parle aux Chinois aujourd'hui	9
---	---

Muriel DÉTRIE INTRODUCTION	21
-------------------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE LE VOYAGE

Huang BEI SEGALEN, L'ÉTERNEL ÉTRANGER.....	45
---	----

Shao NAN TERRE ET FLEUVE : LA SYNTHÈSE DE LA VIE ET DE LA MORT	57
--	----

Xi HUANG PUITS ET PAYSAGE : RÉFLEXIONS À PARTIR DES PHOTOGRAPHIES CHINOISES DE SEGALEN	79
---	----

Sun MIN LE DÉPART ET LE RETOUR : LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE DANS L'ÉCRITURE EXOTIQUE DE SEGALEN.....	97
--	----

**DEUXIÈME PARTIE
LE MOI**

Su XIAN ACCOMPLIR SA VIE DU BOUT DU SABRE. À PROPOS DE L'ÉCRITURE DE L'HÉROÏSME DANS LES « STÈLES OCCIDENTÉES » DE SEGALEN	115
--	-----

Claire Shen HSIU-CHEN SEGALEN ET LA QUÊTE DU MOI.....	133
--	-----

Feng DONG SEGALEN ET LA PERCEPTION EXOTIQUE	139
--	-----

**TROISIÈME PARTIE
LE DIVERS**

Lu DONG SEGALEN : L'ÊTRE ET LE DIVERS	151
--	-----

Fen LEI L'EMPIRE SANS EMPEREUR. SEGALEN ET WANG GUOWEI	159
--	-----

Ye JUN	
DIVERS ET <i>QIAOYI</i> .	
UNE THÉORIE DU « DÉPLACEMENT-CHANGEMENT »	
EN DIALOGUE AVEC L'EXOTISME DE SEGALÉN	171

**QUATRIÈME PARTIE
AUTOUR DE STÈLES**

Qin HAIYING	
STÈLES : HOMMAGE AU LIVRE.	191

COMMENTAIRES DE STÈLES

Shao YIPING	
COMMENTAIRE DE « AUX DIX MILLE ANNÉES »	201

Rémi MATHIEU	
COMMENTAIRE DE « DÉPART »	207

Huang BEI	
COMMENTAIRE DE « MIROIRS »	211

Tian JIAWEI	
COMMENTAIRE DES « CINQ RELATIONS »	215

Marie DOLLÉ	
COMMENTAIRE DE « CONSEILS AU BON VOYAGEUR »	221

Yinde ZHANG COMMENTAIRE DE « PERDRE LE MIDI QUOTIDIEN »	223
---	-----

Colette CAMELIN COMMENTAIRE DE « NOM CACHÉ »	229
---	-----

CINQUIÈME PARTIE ÉCHOS POÉTIQUES ET ARTISTIQUES

POÉSIE

PANG PEI, <i>LETTRES DE CHINE DE SEGALEN (EXTRAITS)</i>	239
--	-----

SHU CAI, « STÈLE D'AUCUN NOM »	269
---	-----

Shu CAI POURQUOI « STÈLE D'AUCUN NOM » ?	275
---	-----

CALLIGRAPHIE

YANG XIAOJIAN. UN ARTISTE CHINOIS EN BRETAGNE	279
--	-----

Catherine DENIS LE REGARD DES OCCIDENTAUX SUR LA CALLIGRAPHIE CHINOISE	283
--	-----

PEINTURE

Ye XIN « CITÉ VIOLETTE INTERDITE » – JE DESSINE SEGALEN.	289
Benoît VERMANDER VERS LA LIBERTÉ INTÉRIEURE	295
NOTES DE LECTURE : PRATIQUE, THÉORIE ET EXPÉRIENCE DU VOYAGE AVEC SEGALEN	301
Rachel Bouvet, Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio, Presses de l'Université du Québec, 2015.	301
Mathilde Poizat-Amar, L'Éclat du voyage, Blaise Cendrars, Victor Segalen, Albert Londres, Peter Lang, 2017.	304
Michel Onfray, Le Point : épisodes 1 et 2 : Vie et mort des Marquises, 28 juillet 2016 ; épisode 3 : Une joie nietz- schéenne, 4 août 2016 ; épisode 4 : Une ethnologie poétique, 11 août 2016 ; épisode 5 : Érotique d'une vie esthétique, 18 août 2016	310
CONTRIBUTEURS	319
INDEX	329