

# Victor Segalen

Journées d'agrégation  
à l'Université de Nantes

古今碑録

Association Victor Segalen

## Henry Bouillier

### Les grandes directions de l'Empire chinois de Segalen

Segalen n'a jamais été totalement inconnu, ni méconnu. Aucun doute là-dessus. Mais, curieusement, ceux qui connaissent son œuvre n'en connaissent généralement qu'un fragment, celui qui correspond à leur spécialité. Car ses dons furent si variés et ses travaux si approfondis qu'il peut être revendiqué par plusieurs disciplines différentes. L'histoire de l'art à cause de ses rapports posthumes avec Gauguin, l'ethnologie à cause des *Immémoriaux*. La musicologie à cause de ses relations avec Debussy et la sinologie enfin, la sinologie surtout, pour toutes les raisons que l'on sait. À vrai dire, Segalen et la Chine sont désormais inséparables et l'on ne peut, même aujourd'hui, s'intéresser en spécialiste à la Chine sans tomber un jour ou l'autre sur l'œuvre de Segalen dans tous ses aspects. On peut même dire que jusqu'à une date récente cette œuvre était plus connue des sinologues que des amateurs de poésie et que même des spécialistes de la littérature. Ce fut souvent un avantage pour la survie de l'œuvre, c'est parfois un inconvénient aujourd'hui. Beaucoup de gens risquent d'être rebutés par le déguisement chinois et de penser que cette œuvre n'est pas faite pour eux.

Sans me dissimuler à quel point mon sujet est impertinent, je voudrais essayer de voir si la Chine était une fatalité pour Segalen, s'il aurait pu s'en passer ou si elle était absolument nécessaire à son œuvre et à l'épanouissement de sa poésie.

Et d'abord Segalen est breton, ce qui est incontestablement une qualité. On a souvent appelé la Bretagne la Chine de l'Occident. C'est probablement parce que les Bretons, en majorité, présentent dans leur caractère ce quelque chose de bizarre qui a toujours passé pour un trait distinctif des Chinois. Certainement aussi parce que rarement terre de France n'a vu naître autant de poètes, qu'ils s'expriment en vers ou en prose. Chine de l'Occident, elle l'est

aussi parce que nombre de ses fils appartenrent à la Marine militaire et marchande, et que leurs courses les conduisirent souvent vers l'immense et mystérieux continent d'où ils rapportèrent bien des bibelots et des œuvres d'art de grande valeur. Segalen s'est probablement initié à l'art chinois dès son plus jeune âge. Beaucoup de Brestois gardaient et gardent encore, si elles n'ont pas disparu pendant la dernière guerre, de précieuses collections extrême-orientales. Bien plus, il avait dans la personne de son grand-oncle Pierre-Charles Cras, médecin de la Marine et chirurgien de renom, un témoin qui certainement avait abordé en Chine au cours de ses nombreux voyages et qui se trouvait à Saïgon au moment de l'expédition de Cochinchine. Une tradition familiale, l'occasion de voir de nombreux objets d'art chinois, n'ont certainement pas manqué d'éveiller sa curiosité d'enfant.

La Bretagne était donc déjà une étape vers la Chine. À Bordeaux, à l'École de Santé navale, malgré la variété de ses lectures et de ses centres d'intérêt, la civilisation pharaonique entre autres, il ne semble pas qu'il ait manifesté un goût particulier pour l'histoire ou l'art chinois. En fait, San Francisco, où il arrive le 30 octobre 1902, et où une fièvre typhoïde, dont il faillit mourir, le cloue pour deux mois, constitue la deuxième étape. Ce n'est pas en effet un des moindres paradoxes de sa vie que son premier contact avec la Chine ait eu lieu à des milliers de kilomètres de la Terre jaune. Il eut l'idée de visiter le quartier chinois de San Francisco, sorte de ville insérée dans la ville. Nous avons donc là affaire à un choix délibéré de Segalen. Il ne semble pas connaître encore grand-chose de la Chine, mais sa curiosité l'attire de ce côté. De plus, comment ne pas voir une valeur symbolique dans les faits qu'il rapporte à ses parents ? Comment ne pas voir un signe dans les premiers achats chinois qu'il n'ait jamais faits ? "[...] J'ai exploré aujourd'hui la 'Ville chinoise' enclavée dans l'Américaine. Vingt-six mille Chinois industriels, authentiques, peuple immuable, malgré les changements de milieu, travailleur, fourmilier, poli. J'en ai rapporté de petits bibelots absolument chinois puisqu'ils ne sont pas destinés aux Américains, mais à la vente entre Célestes : une cupule d'ardoise incrustée, où le Chinois lettré délaie son encre de Chine, un pinceau monté sur bambou, et enfin - Joie - du papier à lettre extraordinaire, léger soyeux [...]".

Ce jeune homme de vingt-quatre ans, qui va occuper son premier poste de médecin de la marine à Tahiti, a déjà des ambitions littéraires. Il sait déjà qu'il écrira, il a déjà le respect de l'acte d'écrire et le souci de donner à l'écriture un support digne d'elle. Il n'aurait pas cherché l'attirail du lettré, le papier luxueux, s'il ne les avait déjà trouvés. Il portait déjà en lui ce respect, cet amour et la Chine n'a fait ce jour-là que les confirmer et les servir. Mais il a compris aussi ce jour-là qu'une grande civilisation avait vécu pendant des millénaires, s'était épanouie et s'était affermie en honorant sous toutes les formes possibles, et beaucoup plus qu'en Occident où le respect n'existait plus guère que chez les poètes, l'acte sacré d'exprimer sa pensée sur des supports durables. C'est donc un converti déjà qui acquiert l'attirail du lettré, ce

nt à la Marine militaire et mar-  
souvent vers l'immense et mys-  
les bibelots et des œuvres d'art  
nt initié à l'art chinois dès son  
ient et gardent encore, si elles  
rre, de précieuses collections  
a personne de son grand-oncle  
chirurgien de renom, un témoin  
urs de ses nombreux voyages et  
dition de Cochinchine. Une tra-  
reux objets d'art chinois, n'ont  
ité d'enfant.

vers la Chine. À Bordeaux, à  
es lectures et de ses centres d'in-  
il ne semble pas qu'il ait mani-  
t chinois. En fait, San Francisco,  
e typhoïde, dont il faillit mourir,  
e étape. Ce n'est pas en effet un  
nier contact avec la Chine ait eu  
ne. Il eut l'idée de visiter le quar-  
sérée dans la ville. Nous avons  
ll ne semble pas connaître encore  
ire de ce côté. De plus, comment  
uits qu'il rapporte à ses parents ?  
miers achats chinois qu'il n'ait  
a 'Ville chinoise' enclavée dans  
ustrieux, authentiques, peuple  
travailleur, fourmilier, poli. J'en  
is puisqu'ils ne sont pas destinés  
: une cupule d'ardoise incrustée,  
, un pinceau monté sur bambou,  
e, léger soyeux [...]".

ni va occuper son premier poste  
ambitions littéraires. Il sait déjà  
ire et le souci de donner à l'écrit-  
s cherché l'attirail du lettré, le  
Il portait déjà en lui ce respect,  
les confirmer et les servir. Mais  
ilisation avait vécu pendant des  
nie en honorant sous toutes les  
ccident où le respect n'existait  
exprimer sa pensée sur des sup-  
ui acquiert l'attirail du lettré, ce

n'est pas l'attirail qui opère la conversion. En revanche, le théâtre chinois est pour lui une découverte fascinante. Il écrira plus tard : "[...]De tous les théâtres indigènes ou exotiques flairés, cherchés ou subis, aucun ne m'a plus fortement 'étonné' que les scènes chinoises de San Francisco". Il est clair que les théâtres chinois sont de ceux qu'il a "cherchés" et sans aucun doute ces impressions mémorables pèseront à l'heure où il devra faire un choix.

Pour le moment, il est tout entier à la tâche d'exprimer son expérience d'Océanie en composant le roman-essai *Les Immémoriaux*. Il n'est pas question ici de présenter une analyse de cet ouvrage. Elle n'entre pas dans le cadre de notre sujet, mais on peut remarquer que dès cette première œuvre Segalen adopte le système de faire parler un autre en respectant le langage et la culture de l'autre. Bien entendu, c'est une règle de l'exotisme tel qu'il le comprend, tel qu'il l'expose dans ses *Notes sur l'Exotisme*. Il n'en est pas moins vrai que cela doit correspondre à un aspect important de sa personnalité. Il faut tenir compte également du souci de ne pas heurter de front les convictions religieuses et morales de sa mère. Emprunter la voix d'autrui est souvent un moyen commode d'avancer des opinions hérétiques. Article de la théorie d'exotisme, prudence devant d'éventuels et probables reproches maternels, goût du secret, tout cela explique que si souvent dans le livre Segalen fasse parler un Maori, exprime des sentiments déguisés, feigne d'adopter une façon d'écrire, de penser, de croire calquée sur le mode tahitien. Nous voyons là l'amorce d'un procédé qui sera repris plus tard avec *Stèles*, en apparence aussi au nom de l'exotisme.

Une fois achevée la tâche de la rédaction et de la publication des *Immémoriaux*, le médecin de la marine devait penser à une nouvelle affectation. Or, et ceci montre à quel point sa profession n'avait pour lui qu'une importance secondaire, Segalen n'envisage de nouveau déplacement que sous l'angle de son œuvre littéraire. Un an après son retour en France, avant même que ne paraisse son livre, il envisage un très lointain dépaysement, comme il l'écrit à son ami Charles Guibier en février 1906 : "Je suis né pour vagabonder, voir et sentir tout ce qu'il y a à voir et sentir au monde. Je poursuivrai ma collection. À commencer sans doute par l'Extrême-Orient". Rien donc de très précis en fait. L'Extrême-Orient, ce peut être l'Indochine, la Chine, le Japon. L'important pour lui à cette époque n'est pas le lieu précis de l'Empire, mais tout ce qui peut enrichir sa sensibilité. Deux ans plus tard, ses intentions se sont nettement précisées. À Jules de Gaultier, il écrit le 20 mai 1908 : "Je me suis mis à l'étude du chinois. Tout compte fait, j'attends beaucoup de cette étude, en apparence ingrate, car elle me sauve d'un danger : en France, et mes projets actuels menés à bout, quoi faire ensuite, sinon 'de la littérature'. J'ai peur de la recherche du 'sujet'. Alors que jusqu'ici, c'est toujours le sujet qui s'est imposé et m'a tenaillé jusqu'à son avènement, ou son enkystement provisoire. En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré".

Voilà donc une déclaration des plus nettes. C'est bien l'écrivain et non le médecin qui décide d'étudier le chinois, ce n'est pas une affectation professionnelle particulièrement intéressante qui est envisagée, mais un nouveau champ d'exploitation littéraire. En somme, rien ne prouve mieux que l'étude du chinois et le départ pour la Chine ont été provoqués par des préoccupations littéraires. La Chine et non pas le Mexique, entre autres. Cette déclaration semblerait donc indiquer une sorte de vocation "chinoise" chez l'écrivain. Il attend de cette expérience un renouvellement de son inspiration, comme s'il n'envisageait pas qu'un écrivain pût rester sédentaire. Un voyage au loin lui paraît indispensable à une littérature originale. Toutes ses réflexions sur l'exotisme ne tendent qu'à renforcer cette opinion. C'est que la fréquentation des milieux littéraires à Paris lui a fait sentir le danger de devenir un professionnel des lettres, comme tant d'autres qui y détruisirent leur talent. L'exotisme considéré comme une esthétique du Divers, doctrine à la fois esthétique et morale, commande que l'on passe constamment du Même à l'Autre, et la Chine était l'extrême de l'Autre.

Pour mesurer l'influence de la culture chinoise sur l'œuvre de Segalen, il est important de donner des dates et des repères précis. Segalen commence à apprendre le chinois vers avril-mai 1908 (lettre à sa femme du 18 mai 1908) en suivant les cours de Vissières à l'École des langues orientales et il passe avec succès son examen dans le courant de mars 1909. Il a donc fait à peu près un an de chinois quand il entreprend avec Augusto Gilbert de Voisins son expédition mi-archéologique, mi-touristique le 9 août 1909. Il commence à rédiger sa première "stèle" le 24 septembre 1910. Si doué qu'il ait été, il paraît bien difficile de penser à une profonde influence de la poésie chinoise sur lui. Bien entendu, les sinologues sont particulièrement bien qualifiés pour indiquer à quel degré de science sinologique Segalen était parvenu, mais il est infiniment douteux qu'il ait lu dans le texte assez d'œuvres importantes pour que ses propres poèmes en portent l'empreinte irréfutable. En outre, parallèlement à cette sinologie universitaire existait une sinologie littéraire, si l'on peut dire, représentée à des titres différents par deux hommes essentiellement, deux amis de Gilbert de Voisins : Claude Farrère et Louis Laloy. L'amitié que Segalen porte à Farrère est toujours restée lucide. Nombreuses sont les réserves exprimées sur le compte du romancier populaire qui "tend à la grande production", mais Farrère auréolé du prestige de grand voyageur en Extrême-Orient lui apportait aussi son expérience d'écrivain exotique, au sens galvaudé du mot, et si superficiel que soit cet exotisme. Pour Louis Laloy, au contraire, Segalen nourrit beaucoup d'estime. Musicologue, directeur du *Mercure musical* où avait paru l'étude de Segalen *Voix mortes : musiques maories*, grand ami de Debussy qu'il avait si intelligemment défendu au moment de la bataille de *Pelléas*, Laloy, de plus, avait appris le chinois, autant de titres à l'intérêt de Segalen qui parle de lui avec éloge dans une lettre à son ami Max Prat du 23 décembre 1908 : "il se trouve que nous avons de commun à peu près tout, y compris le chinois, la myopie (qu'il exa-

tes. C'est bien l'écrivain et non  
e n'est pas une affectation pro-  
est envisagée, mais un nouveau  
ien ne prouve mieux que l'étude  
é provoqués par des préoccupa-  
que, entre autres. Cette déclara-  
de vocation "chinoise" chez  
nouvellement de son inspiration,  
pût rester sédentaire. Un voyage  
ttérature originale. Toutes ses  
nforcer cette opinion. C'est que  
ris lui a fait sentir le danger de  
tant d'autres qui y détruiraient  
e esthétique du Divers, doctrine  
que l'on passe constamment du  
de l'Autre.

chinoise sur l'œuvre de Segalen,  
pères précis. Segalen commence  
entre à sa femme du 18 mai 1908)  
des langues orientales et il passe  
mars 1909. Il a donc fait à peu  
c Augusto Gilbert de Voisins son  
le 9 août 1909. Il commence à  
e 1910. Si doué qu'il ait été, il  
e influence de la poésie chinoise  
rticulièrement bien qualifiés pour  
e Segalen était parvenu, mais il  
e texte assez d'œuvres importantes  
empreinte irréfutable. En outre,  
e existait une sinologie littéraire,  
fférents par deux hommes essen-  
: Claude Farrère et Louis Laloy.  
jours restée lucide. Nombreuses  
romancier populaire qui "tend à  
du prestige de grand voyageur en  
périence d'écrivain exotique, au  
e soit cet exotisme. Pour Louis  
up d'estime. Musicologue, direc-  
étude de Segalen *Voix mortes* :  
y qu'il avait si intelligemment  
s, Laloy, de plus, avait appris le  
n qui parle de lui avec éloge dans  
bre 1908 : "il se trouve que nous  
s le chinois, la myopie (qu'il exa-

gère), le respect de l'opium, d'autres choses encore. Et ceci surtout que je le mets au rang des 'EXOTES', dirais-je d'un mot que je voudrais imposer dans mon Essai rêvé et déjà défini". Segalen jugera Laloy comme Farrère, digne de recevoir la première édition de *Stèles*.

Farrère et Laloy, l'un et l'autre, naturellement, beaucoup plus que les sinologues universitaires comme Chavannes et Vissières, devaient contribuer par leurs préoccupations esthétiques à la germination en Segalen de la Chine mythique, cet envers imaginaire de la Chine réelle, le lieu spirituel de son œuvre. Sinologie universitaire, sinologie imaginaire, toutes deux se combinaient, chacune renforçant l'autre pour le plus grand bénéfice de l'œuvre en formation. Segalen avait conscience de leur distinction autant que de leur complémentarité. Simplement, il évitait toute confusion et le double écueil d'un exotisme de bazar et d'un document trop exact. Sur ce point, son œuvre chinoise qui repose très consciemment sur une Chine imaginaire se sépare résolument des *Immémoriaux* qu'on a pu faire entrer de nos jours dans une collection ethnographique. Il n'a pas encore passé un an en Chine qu'il confie aux feuilles de *Briques et Tuiles* le 22 janvier 1910 : "[...] Mais non ! Il s'agit de faire voir. 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'art". Rappelons également la déclaration à Debussy du 6 janvier 1911 : "[...] Au fond, ce n'est ni l'Europe, ni la Chine que je suis venu chercher ici, mais une vision de la Chine. Celle-là, je la tiens et j'y mords à pleines dents".

Au moment où il commence le premier poème de *Stèles*, sa doctrine est fixée. Son mythe de la Chine né de ses lectures et de ses rêves, de ses contacts avec ceux qui y étaient allés, des œuvres d'art contemplées, cette Chine imaginaire, jamais non plus coupée du réel, devient "le lieu et la formule". Et pourtant il n'est pas possible qu'il soit très avancé dans l'étude du chinois, ni "imprégné" de culture chinoise au point de ne pouvoir adopter une autre forme que celle qu'il a choisie. Au moment où il compose son premier poème, rien n'indique que la Chine se soit imposée à lui comme une fatalité. En est-il de même quand le volume sort en 1912 ?

L'apparence extérieure du volume fut soigneusement calculée et élaborée par Segalen à tel point qu'il paraît difficile d'imaginer une différente présentation de *Stèles*. Certes, les tristes nécessités de l'édition occidentale ont contraint à publier ce recueil sous des formes très diverses, très éloignées de toute allusion chinoise, mais qui n'éprouve à les regarder un remords pour cette trahison des intentions de l'auteur ? C'est qu'il ne s'agissait pas seulement de bibliophilie. Celle-ci était satisfaite par la qualité du papier, de la typographie, des matériaux employés : bois de camphrier mâle, soie, cachets de cinabre, etc., tout satisfaisait les amateurs de beaux livres. Mais, comme

je l'ai montré longuement ailleurs, Segalen dépassait la bibliophilie en construisant son volume. Il n'obéissait pas seulement à des exigences esthétiques, il respectait un trait fondamental de la littérature chinoise. En passant en effet de l'Océanie à la Chine, Segalen était passé d'une culture orale à une culture écrite. La leçon des *Immémoriaux* était que la décadence de la culture maorie découlait de l'oubli des mots. Le langage était donc considéré comme un conservatoire de dieux. La culture chinoise repose sur l'écrit. En faisant ses achats au quartier chinois de San Francisco, Segalen du premier coup s'emparait des instruments qui assurèrent à la Chine une durée de quatre mille ans. L'étude du chinois lui avait appris d'autre part la solution apportée au problème qui se pose à tout artiste et qui est celui de la transcription spirituelle du monde. Ce système de caractères à valeur à la fois idéographique et phonétique a toujours fasciné les poètes en contact avec l'Extrême-Orient comme Claudel, Ezra Pound, Michaux. Rappelons en particulier la tentative amusée et amusante de Claudel dans ses *Idéogrammes occidentaux* pour se persuader que nos mots construits par les signes typographiques reproduisent la forme de la chose désignée. Il y faut beaucoup de bonne volonté. Il est clair que comme tout poète Segalen a été fasciné par un système graphique fondé sur les signes des choses. Les signes, plutôt que le dessin, même à l'origine. Le caractère chinois est toujours quelque chose de très élaboré. C'est, dit Granet, un emblème, le symbole de la chose plutôt que son image. Segalen a donc voulu rivaliser avec la valeur graphique de l'écriture chinoise, non pas par des recherches sur le plan typographique ou par une mise en page résolument novatrice. Il se contente de présenter son volume comme un emblème. Il transfère la valeur symbolique du caractère chinois au volume pris dans sa totalité. Car rien n'a été laissé au hasard. Le volume se présente à la chinoise, comme un album d'estampes ou d'aquarelles, pour mieux évoquer les inscriptions ou les figures incrustées dans la pierre et qu'on recueille par des estampages. Le format haut, rectangulaire évoque aussi la table des pierres portant les inscriptions, d'autant plus que les dimensions du volume reproduisent, réduites, les nobles proportions de la stèle des T'ang de Singan-fou [Tang de Xi'an]. Ajoutons à cela le cadre rectangulaire de chaque page qui lui aussi rappelle l'espace de pierre où figurent les mots et nous pouvons conclure que tout a été médité pour que d'emblée un coup d'œil jeté sur le volume nous renseigne sur la nature, la forme et presque le sujet des poèmes. Le volume se conforme à ce que dit Segalen des caractères chinois "symboles nus courbés à la courbe des choses". Tout semble donc nous conduire à penser que seule la culture chinoise, l'art chinois pouvaient suggérer à Segalen l'idée de créer et de présenter sous cette forme ses poèmes.

Et pourtant, l'excellent travail de Jean Massin, *La Lettre et l'Image*, prouve que le souci de donner une valeur graphique à la lettre et à l'écriture est très loin d'être spécifiquement chinois. Pour s'en tenir à l'Occident, nombreuses furent les tentatives mi-plaisantes, mi-sérieuses pour créer des "emblèmes". Que l'on songe aux lettrines des manuscrits enluminés, aux

en dépassait la bibliophilie en vuelement à des exigences esthétiques de la littérature chinoise. En passant de l'oral à l'écrit, il a découvert que la décadence de la culture orale était donc considérée comme une mise repose sur l'écrit. En faisant de Segalen du premier coup à la Chine une durée de quatre d'autre part la solution apportée est celui de la transcription spirituelle à la fois idéographique en contact avec l'Extrême-Orient. Segalen en particulier la tentative des *idéogrammes occidentaux* pour se libérer des typographies reproduisent un coup de bonne volonté. Il est clair que par un système graphique fondé sur le dessin, même à l'origine, est une chose de très élaboré. C'est, dit-il, plutôt que son image. Segalen a vu de l'écriture chinoise, non pas par le son ou par une mise en page résoudre son volume comme un caractère chinois au volume au hasard. Le volume se présente sous la forme de d'aquarelles, pour mieux évoquer dans la pierre et qu'on recueille dans la pierre régulière évoque aussi la table des dimensions que les dimensions du volume des stèles de la stèle des T'ang de Si-le cadre rectangulaire de chaque page où figurent les mots et nous pouvons d'emblée un coup d'œil jeté sur la forme et presque le sujet des caractères chinois dit Segalen des caractères chinois "choses". Tout semble donc nous dire, l'art chinois pouvaient suggérer sous cette forme ses poèmes.

an Massin, *La Lettre et l'Image*, graphique à la lettre et à l'écriture. Pour s'en tenir à l'Occident, les tentatives, mi-sérieuses pour créer des manuscrits enluminés, aux

trouvailles des inventeurs d'affiches et de prospectus. Le jeu typiquement français des rébus est également une façon de figurer des valeurs phonétiques comme font les caractères chinois, bien que Segalen, qui sait trop à quel point l'accent et l'intonation varient d'une province à l'autre, ne considère que leur valeur graphique. De plus, Segalen avait certainement entendu parler des tentatives mallarméennes avec la publication d'*Un coup de dés*; par Gilbert de Voisins et Pierre Loüys, sans aucun doute, il avait été renseigné sur les ambitions démesurées du Maître qui aurait souhaité opérer par la page une sorte de synthèse de tous les arts et donner graphiquement un équivalent du cosmos. Plus que personne, peut-être, parmi les modernes, Mallarmé est l'homme qui a médité sur les origines de la parole et de l'écriture. Il restait convaincu de l'existence d'un lien étroit entre la chose et les moyens qui l'expriment, son et écriture, au point de trouver des rapports entre le sens et le son, entre le sens et la forme du mot : "Pareil effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du langage." (*Les Mots anglais*, chap. I, paragraphe I). Il en va de même pour la lettre comme il le confie en 1897 : "Le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite, et, figuré sur le papier, repris par la lettre l'estampe originelle n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose".

À vrai dire, tout système d'écriture idéographique est fondé sur les mêmes ambitions. La civilisation égyptienne que Segalen a étudiée avec beaucoup d'intérêt au temps de ses études médicales à Bordeaux, au point même d'envisager de prendre comme sujet de thèse "La Médecine au temps des Pharaons", repose sur un système hiéroglyphique au sujet duquel tout ce qu'on peut dire, ou presque, à propos des caractères chinois se vérifie également. Le mystère est que des systèmes d'expression reposant sur les mêmes principes aient abouti à des résultats aussi différents. Nombreux sont donc, civilisations, individus, poètes, ceux qui un jour rêvèrent de souder le langage aux choses qu'il exprime. Segalen eut le bonheur d'étudier de très près la solution chinoise, mais ce n'est pas la Chine qui lui donna l'idée. Le grand Maître de la rue de Rome ne mit jamais le pied en Chine.

Il est cependant un autre aspect fondamental du langage et du langage chinois en particulier que M. François Cheng a bien mis en valeur dans son remarquable livre *L'Écriture poétique chinoise*, livre infiniment précieux qui permet aux non-sinologues de ne pas avancer trop d'énormités. Il s'agit de la valeur magique des mots. M. Cheng parle en effet de la "croyance profonde en la puissance magique des caractères. Des moines taoïstes, dit-il, voient l'efficacité des talismans (et charmes) qu'ils tracent dans la qualité de leur calligraphie, qui assure la bonne communication avec l'au-delà... À cette fonction sacrée des signes tracés, le poète ne saurait demeurer insensible".

Ailleurs, il parle encore de "l'immense confiance qu'avaient les poètes à l'égard des signes. Ils croyaient réellement pouvoir, par leur truchement, recréer un univers selon leurs désirs". Cet aspect n'a pas échappé à Segalen naturellement. Il a même écrit un conte fantastique sur le pouvoir sacré du langage, *Le Siège de l'âme*. Le vol d'une tablette où se trouvaient inscrits les caractères signifiant le nom de l'empereur provoque un tumulte, une sorte de tempête dans laquelle l'âme de l'empereur voltige avec effroi. Tout rentre dans l'ordre lorsque le narrateur-témoin imagine d'inscrire à nouveau les caractères du nom. Voilà qui met bien en lumière le pouvoir contraignant du mot. Le mot soutient la chose dans l'être et même crée l'être. Le mot écrit ou prononcé possède, quand on sait le manier, le pouvoir de faire émerger à l'être des éléments immatériels.

Mais là encore, cette croyance dans le pouvoir magique et créateur du langage n'est pas limitée aux Chinois. L'Égypte pharaonique en était convaincue. Dans son petit livre sur *Les Prêtres de l'ancienne Égypte*, Serge Sauneron écrit : "[...] Le dieu initial, pour créer, n'eut qu'à parler, et les êtres ou les choses évoquées naquirent à sa voix. La parole n'est pas, en effet, dans l'esprit égyptien, un simple outil social facilitant les rapports humains, elle est l'expression audible de l'essence intime des choses ; elle reste ce qu'elle fut à l'origine du monde, l'acte divin qui suscita la matière ; dans l'articulation des syllabes réside le secret de l'existence des choses évoquées ; prononcer un mot, un nom [...] c'est agir sur la chose ou l'être mentionné, c'est rééditer l'acte initial du créateur [...]. Jamais les Égyptiens n'ont considéré le langage - celui correspondant aux hiéroglyphes - comme un outil social ; il est toujours resté pour eux l'écho sonore de l'énergie essentielle qui suscita l'univers, une force cosmique. Aussi l'étude de ce langage leur permettait-elle une 'explication' du monde". N'est-ce pas exactement ce qui a été dit à propos des caractères chinois ?

Mais il n'est pas même besoin de recourir à la civilisation pharaonique. La croyance dans le pouvoir magique du langage est inhérente à tout poète, même d'Occident. Certes, on a toujours tendance à surestimer sa profession, mais tout poète sait bien que le langage n'est pas un instrument comme les autres. Tout poète sait que le mot a des pouvoirs que nous n'avons pas fini d'explorer. Il est facile de dénoncer l'orgueil des poètes, mais se faire une haute idée de ses fonctions n'invite pas à la négligence. Cet orgueil leur impose plus de contrainte que de relâchement. De là cette conception du poète devin, mage, qui court à travers les civilisations. Dans la poésie française, à l'orgueil des poètes de la Renaissance répond celui des Romantiques, Hugo en particulier qui professe sur le langage des opinions extrêmes "car le mot c'est le verbe et le verbe c'est Dieu". Pour Mallarmé encore, le poète est un spécialiste de l'absolu dont le pouvoir va jusqu'à recréer par le langage un monde lavé de toutes les souillures, un monde d'essences pures : "Je dis : une fleur ! : et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les

confiance qu'avaient les poètes à leur pouvoir, par leur truchement, cet aspect n'a pas échappé à Segalen. L'aspect fantastique sur le pouvoir sacré du langage, la tablette où se trouvaient inscrits les mots, provoque un tumulte, une sorte de révolte voltige avec effroi. Tout rentre dans l'ordre, imagine d'inscrire à nouveau les mots, même le pouvoir contraignant du langage, même crée l'être. Le mot écrit ou prononcé, le pouvoir de faire émerger à

ce pouvoir magique et créateur du langage. L'Égypte pharaonique en était le lieu. Les *Étres de l'ancienne Égypte*, Serge Groussin, créateur, n'eut qu'à parler, et les êtres émergèrent. La parole n'est pas, en effet, dans l'Égypte, en altérant les rapports humains, elle agit sur les choses; elle reste ce qu'elle est, elle suscita la matière; dans l'articulation des choses évoquées; proclame une chose ou l'être mentionné, c'est à elle que les Égyptiens n'ont considéré les hiéroglyphes - comme un outil social; il est à elle que l'énergie essentielle qui suscita les choses de ce langage leur permettait de dire, pas exactement ce qui a été dit à

l'origine à la civilisation pharaonique. La confiance est inhérente à tout poète, même le plus humble, surestimer sa profession, mais tout cela n'est que l'instrument comme les autres. Tout cela n'avons pas fini d'explorer. Il est à nous de nous faire une haute idée de ses fonctions, ce que leur impose plus de contrainte que l'orgueil du poète devin, mage, qui court à la conquête, à l'orgueil des poètes de la Renaissance, Hugo en particulier qui professe que le mot c'est le verbe et le verbe c'est le mot. Un spécialiste de l'absolu dont le langage ouvre un monde lavé de toutes les choses, dis : une fleur ! : et, hors de l'oubli que quelque chose d'autre que les

calices sus, musicalement se lève idée même et suave, l'absente de tous bouquets." Autant, et plus que les Chinois, Mallarmé attribue au langage poétique et à des figures de rhétorique, comme la métaphore, un pouvoir presque métaphysique. Son ambition de "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" rejoint la notion du "Wen" dont parle Segalen dans la préface de *Stèles* : "Le style en doit être ceci qu'on ne peut pas dire un langage car ceci n'a point d'échos parmi les autres langages et ne saurait pas servir aux échanges quotidiens [...]", ce qui est aussi, nous l'avons vu, le propre des hiéroglyphes.

Le pouvoir créateur du langage était aussi une des idées favorites de Saint-Pol-Roux, très lié avec Segalen depuis 1901. "Le Magnifique", alors jeune théoricien prodige du Symbolisme, et champion de "l'Idéoréalisme", attribuait au poète détenteur de l'instrument souverainement créateur, le Verbe, une importance et une fonction sacrée. Emporté par sa fougue méridionale, il n'hésite pas à proclamer : "L'homme et Dieu sont solidaires au point de se confondre." Plus modeste, mais très conscient aussi des pouvoirs créateurs du Verbe, Claudel rappelle à plusieurs reprises que le monde fut créé par le Verbe divin et que le poète en usant du langage recommence l'acte de la création : "Toute parole, une répétition".

Il en est de même avec les Romantiques allemands. En fait, c'est que cette croyance n'est pas vivace seulement chez les poètes; elle est universelle et correspond très probablement à ce que Jung a appelé un archétype. Mircea Eliade a fort bien remarqué combien chacun de nous, à son insu, conserve inconsciemment des croyances ou des désirs fondamentaux qui font brusquement irruption dans des circonstances critiques. Il est avéré que dans toutes les sociétés et dans toutes les religions existent des mots tabous, des interdits pour des raisons ambivalentes d'ailleurs. C'est tantôt parce que le mot galvaude et dégrade, tantôt parce que le prononcer risque de provoquer des répercussions imprévisibles et néfastes dans l'entourage matériel et humain. Même dans notre civilisation occidentale gravement désacralisée, subsiste la conviction obscure que le mot crée la chose. Quand on déclare à quelqu'un qu'il va se casser la jambe, il vous répond : "ne parlez pas de malheur", comme si dire le mot *malheur* créait le malheur. Si tenace est cette obscure croyance que nous continuons à échanger des vœux et que nous nous gardons bien d'exprimer la possibilité d'une issue malheureuse à tout événement en cours.

Il faut donc bien avouer qu'il n'était pas nécessaire d'aller en Chine, ou de savoir le chinois pour comprendre les liens des mots avec les choses, la valeur graphique des écritures, le pouvoir magique du langage. L'importance capitale de l'expérience chinoise pour Segalen a été de lui confirmer d'une façon presque tangible que les grandes civilisations et les grands poètes, à propos du langage et de la poésie, ne cessent de dire au fond la même chose. Par-delà les différences de lieux, de siècles et d'individus, instinctivement, à un certain niveau spirituel, tous les poètes se retrouvent pour professer les

mêmes opinions, à condition, bien entendu, qu'une expérience spirituelle authentique soit à l'origine de ces spéculations.

La Chine a donc été pour Segalen un merveilleux stimulateur ou incitateur à reconnaître et approfondir les plus hautes vérités. Elle lui suggérait aussi ce qu'il avait jusque-là cherché obscurément dans le champ poétique, comme il l'indique dans sa lettre du 26 janvier 1913 à Jules de Gaultier, après la publication de *Stèles* : "Je cherche délibérément en Chine non pas des idées, non pas des sujets, mais des formes, qui sont peu connues, variées et hautaines. La forme *Stèle* m'a paru susceptible de devenir un genre littéraire nouveau, dont j'ai tenté de fixer quelques exemples. Je veux dire une pièce courte, cernée d'une sorte de cadre rectangulaire dans la pensée, et se présentant de front au lecteur." La Chine le confirmait dans un vague projet de forme courte dont il esquisse les lignes en écrivant le 9 juin 1908 dans ses notes sur l'exotisme, donc bien peu de temps après s'être mis à l'étude du chinois : "J'aurai là peut-être un canton où je serais vraiment chez moi, où je pourrai jeter sous la forme de petites proses courtes, denses, non symboliques, tout l'inverse (si voisin, si adéquat au recto) de ma propre vision". Voilà qui infirme les déclarations faites à Jules de Gaultier, voilà qui prouve bien qu'avant de partir pour la Chine, Segalen avait déjà imaginé la forme de ses poèmes. Disons pour concilier ces deux textes que la vue des stèles de pierre en Chine (mais il y en a partout dans le monde) provoqua une illumination, une analogie décisive entre la forme rêvée et les inscriptions lapidaires découvertes au hasard des chemins. Mais, naturellement, le terrain était depuis longtemps préparé. Que de gens ont vu des stèles, grecques, romaines, arabes, chinoises sans imaginer d'en tirer une forme poétique française !

Mais alors, dira-t-on, pourquoi donc Segalen a-t-il voulu prendre cette apparence chinoise, affubler son œuvre d'un vêtement d'emprunt au point de plonger ses lecteurs dans la perplexité ou de les faire croire à la traduction ou au pastiche ? Il est certain que les premiers lecteurs sans malice pensèrent immédiatement, et ce malentendu dure encore, que ces poèmes étaient traduits ou imités du chinois. À Jules de Gaultier, entre autres, qui lui posait la question, le poète répondit : "[...] aucune de ces proses dites *Stèles* n'est une traduction, quelques-unes, rares, à peine une adaptation". À défaut d'autres indices, et il y en a beaucoup, la préface suggérait assez clairement ce qu'il en était réellement. Malheureusement le déguisement chinois écarte encore beaucoup de lecteurs qui ne se doutent pas que le moindre poème de *La Légende des siècles* exige beaucoup plus de connaissances livresques pour être compris dans toutes ses allusions.

De toute façon, Segalen devait bien s'attendre à provoquer chez le lecteur moyen, sinon un sentiment d'incompréhension, du moins quelque incertitude ou quelque embarras. Il était certainement conscient du risque encouru. En écrivant sa préface, qui est en même temps un art poétique, il a bien pris

ndu, qu'une expérience spirituelle  
tions.

merveilleux stimulateur ou incitateur  
s vérités. Elle lui suggérait aussi ce  
dans le champ poétique, comme il  
à Jules de Gaultier, après la publica-  
en Chine non pas des idées, non pas  
nnues, variées et hautaines. La forme  
nre littéraire nouveau, dont j'ai tenté  
ne pièce courte, cernée d'une sorte de  
sentant de front au lecteur." La Chine  
e courte dont il esquisse les lignes en  
l'exotisme, donc bien peu de temps  
rai là peut-être un canton où je serais  
is la forme de petites proses courtes,  
si voisin, si adéquat au recto) de ma  
ations faites à Jules de Gaultier, voilà  
Chine, Segalen avait déjà imaginé la  
r ces deux textes que la vue des stèles  
dans le monde) provoqua une illumina-  
ne rêvée et les inscriptions lapidaires  
naturellement, le terrain était depuis  
es stèles, grecques, romaines, arabes,  
ne poétique française !

c Segalen a-t-il voulu prendre cette  
un vêtement d'emprunt au point de  
de les faire croire à la traduction ou  
niers lecteurs sans malice pensèrent  
encore, que ces poèmes étaient tra-  
aultier, entre autres, qui lui posait la  
e de ces proses dites *Stèles* n'est une  
: une adaptation". À défaut d'autres  
: suggérait assez clairement ce qu'il  
: déguisement chinois écarte encore  
t pas que le moindre poème de *La*  
is de connaissances livresques pour

n s'attendre à provoquer chez le lec-  
préhension, du moins quelque incer-  
nement conscient du risque encouru.  
temps un art poétique, il a bien pris

soin que sa description historique de la stèle de pierre suggère à qui sait com-  
prendre une définition de la stèle poétique, de sa poésie, comme il l'écrit à  
son ami Manceron le 23 septembre 1911 : "Quant à la préface de *Stèles*, elle  
est sur pied. C'est simplement la description, en apparence rigoureuse, de la  
stèle classique, son histoire, sa fonction, ses dévolutions. J'ai tenté que tout  
mot soit double et retentisse profondément". De plus, le premier poème du  
recueil, "Sans Marque de règne", est assez explicite, malgré l'accumulation  
de noms dynastiques, pour faire comprendre que "le transfert de l'Empire de  
Chine à l'Empire du soi-même est constant", c'est-à-dire que l'apparence et  
la fiction chinoises ne sont que des déguisements, et que ces poèmes sont en  
réalité une exploration de soi, "un jour de connaissance au fond de soi",  
comme il est dit dans la préface.

Mais pourquoi donc avoir choisi l'équivoque et l'ambiguïté, pourquoi  
avoir adopté ce déguisement ? On pourrait au premier abord penser que Segal-  
en a mis en application sa théorie de l'exotisme, comme il l'avait fait d'insti-  
nct dans *Les Immémoriaux* où le récitant est un Maori, exprimant des  
sentiments maoris, mais pour toutes les raisons que nous venons d'indiquer, il  
ne s'agissait pas dans *Stèles* d'exprimer le monde intérieur d'un Chinois, mais  
bien celui du poète. C'est au contraire une entorse à la théorie de l'exotisme,  
comme Henry Manceron l'avait très finement fait remarquer à Segalen qui  
répond dans la lettre du 3 février 1913 : "[...] Je ne peux que te donner raison  
quand tu vois dans *Stèles* un démenti spontané à l'attitude d'exotisme littéraire  
que je t'exposais autrefois - non pas démenti : éclatement de la formule. C'est  
seulement de m'exprimer que j'ai tenté là-dedans. Je dois dire que l'exotisme  
m'a beaucoup facilité la tâche, en me permettant - non pas des sujets, je les  
tiens en défiance -, mais une forme, des cadres, des décors nouveaux". Ainsi  
se trouve définie la différence d'exotisme entre *Les Immémoriaux* et *Stèles*.  
Avec *Stèles*, l'exotisme, qui existe encore, n'est plus qu'un moyen et non pas  
une fin. Le déguisement chinois a été adopté pour faciliter l'exploration du  
moi, non pas pour éclairer l'autre. Mais peut-être est-ce là un effet habituel de  
l'exotisme que, par une sorte de choc en retour, donner la parole à l'autre, son-  
der l'âme de l'autre aboutisse à une conscience plus aiguë de soi.

Segalen, en tout cas, a respecté la règle du jeu. Autant que possible, il a  
évité les fausses notes, les anachronismes trop flagrants. Sans s'astreindre  
toutefois à un respect exagéré des usages qui aurait conduit directement au  
pastiche. Le fait qu'aux cinq directions habituelles de l'espace chinois, il  
ajoute celle du "bord du chemin" par exemple, et beaucoup d'autres détails.  
On attend qu'un sinologue averti traite le sujet passionnant de démêler dans  
*Stèles* la part du chinois et de l'autre.

Segalen a donc opéré dans son recueil un habile dosage de chinois et  
d'occidental, par goût de l'exotisme, donc de divers, pour utiliser le fruit de  
ses expériences chinoises, pour y introduire le piment de l'étrangeté.

Outre l'exotisme, un certain exotisme, il faut avancer une autre raison, celle-ci liée au caractère et au tempérament personnel de Segalen. Il s'agit de la pudeur. Pudeur sentimentale d'abord. Rien n'est plus étranger à Segalen que de communiquer ses sentiments et ses émotions intimes sous une forme trop directe. Le témoignage de Jean Lartigue est très net à cet égard ? Voici ce qu'il écrit dans sa préface à *Équipée* : "Segalen concevait l'œuvre de l'écrivain comme celle de l'artiste, la voulant strictement objective. Ce qu'il laisse deviner d'intime dans celle-ci n'est point ce qu'il désirait qu'on y trouvât. Il avait l'âme trop haute pour chercher appui sur la tendresse des autres". C'était d'abord une question de nature. Breton, réservé, habitué depuis l'enfance à dissimuler ses sentiments, réservant l'expression de ses réactions d'adolescent puis d'homme fait à très peu de confidents, il devait répugner à confier à ses poèmes la charge de confidences trop intimes. Et pourtant il a ménagé dans son recueil deux sections de poèmes consacrés les uns à l'amour, les autres à l'amitié. Mais c'est, pour ainsi dire, par délégation qu'il exprime les sentiments très réels et très forts que les êtres réels lui ont inspiré. Il lui fallait éviter tout ton trop personnel pour écarter ce qu'il appelle dédaigneusement "l'historiette" dans sa préface de *Stèles*, "bataille gagnée, maîtresse livrée, et toute la littérature". La fiction chinoise était ainsi d'un précieux secours. Elle contribuait à donner à la poésie de Segalen sa valeur pudique et hautaine.

C'était aussi une question d'esthétique. Segalen formé au combat anti-naturaliste avait d'emblée adopté les positions symbolistes qu'il rappelle dans son *Hommage à Gauguin*. Depuis toujours il était donc hostile à toute forme d'art se réduisant à une copie de l'apparence matérielle des choses. De là tant de déclarations et de textes montrant que le rôle de l'artiste est de dépasser le règne du sensible. Dans la stèle "De la Composition", véritable art poétique écarté du recueil probablement parce qu'elle était trop explicite, le poète condamne sans appel la description. Il condamne également, ce qui est beaucoup plus surprenant, la Ressemblance et l'usage des similitudes, c'est-à-dire des comparaisons et des métaphores sous prétexte qu'elles ne sont que des tautologies maintenant toutes choses au même niveau. En revanche, toutes ses préférences vont à l'allégorie, figure de rhétorique précisément condamnée par le Maître qui emploie pour la définir autant d'expressions qui justifient au contraire le choix du poète, de Segalen : "[...] lumière empruntée, image oblique, regard dérobé, commentaire incertain. Un pinceau prudent se risque peu jusqu'à l'allégorie". Voilà donc qui implique de la part du poète un refus de l'expression directe tout d'abord et l'emploi au contraire de procédés aussi variés que la litote, l'ellipse, l'allusion, la suggestion etc. qui ont tous pour objet de conduire par un détour à l'essentiel du sujet brûlant. Rien de plus conforme à l'esthétique mallarméenne. Le Maître de la rue de Rome l'a plusieurs fois affirmé : "Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve", ou

sme, il faut avancer une autre raison, nent personnel de Segalen. Il s'agit de d. Rien n'est plus étranger à Segalen ses émotions intimes sous une forme artigue est très net à cet égard ? Voici *obée* : "Segalen concevait l'œuvre de oulant strictement objective. Ce qu'il est point ce qu'il désirait qu'on y trou- cher appui sur la tendresse des autres". Breton, réservé, habitué depuis l'en- servant l'expression de ses réactions peu de confidents, il devait répugner à fidences trop intimes. Et pourtant il a ons de poèmes consacrés les uns à st, pour ainsi dire, par délégation qu'il ès forts que les êtres réels lui ont ins- personnel pour écarter ce qu'il appelle sa préface de *Stèles*, "bataille gagnée, ". La fiction chinoise était ainsi d'un onner à la poésie de Segalen sa valeur

étique. Segalen formé au combat anti- s positions symbolistes qu'il rappelle is toujours il était donc hostile à toute de l'apparence matérielle des choses. s montrant que le rôle de l'artiste est ns la stèle "De la Composition", véri- probablement parce qu'elle était trop pel la description. Il condamne égale- enant, la Ressemblance et l'usage des isions et des métaphores sous prétexte s maintenant toutes choses au même rences vont à l'allégorie, figure de rhé- le Maître qui emploie pour la définir i contraire le choix du poète, de Sega- e oblique, regard dérobé, commentaire ue peu jusqu'à l'allégorie". Voilà donc un refus de l'expression directe tout procédés aussi variés que la litote, l'el- ui ont tous pour objet de conduire par t. Rien de plus conforme à l'esthétique de Rome l'a plusieurs fois affirmé : r les trois-quarts de la jouissance du à peu : le *suggérer*, voilà le rêve", ou

encore : "Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer". Et, comme en écho, Segalen dans *Perdre le Midi quotidien* écrit avec humour sans doute : "Éviter la stèle précise [...]". Or il se fait que tout Chinois dès l'âge le plus tendre apprend à s'exprimer par le détour, avec un art que l'âge et les années affinent et purifient. Est-ce pudeur encore, poli- tesse exquise, extrême raffinement d'une civilisation, ou fondamentalement de voiler sa pensée sans la dissimuler tout à fait. De là l'emploi de toutes sortes de périphrases ou d'expressions convenues obéissant aux règles d'un code particulier à l'usage des affiliés de l'esprit. Un pareil code existe, mais bien plus facile à déchiffrer dans l'exercice des fonctions diplomatiques. Tout le monde sait bien que lorsque deux chefs d'État ont eu "une conver- sation franche et amicale", c'est que les désaccords ont été importants. L'usage de la litote et de l'euphémisme diplomatiques est un moyen de ne vexer personne, l'usage de la périphrase à la chinoise est celui de pincer une réalité trop rugueuse. Dire par exemple d'un grand personnage qu'il "a une jambe malade", c'est indiquer qu'il subit une irrémédiable disgrâce, et "changer les chevaux de l'attelage" signifie bel et bien déclencher une révolution. On voit l'immense avantage qu'on trouve à contourner une réa- lité trop désagréable ou trop brutale. Ce serait un grave manque de politesse et de discrétion, une dissonance que d'éclairer les choses sous un jour si cru que tout devient indécent. La raison profonde du mouvement précieux, de toute préciosité, réside dans le désir de corriger, sublimer ou escamoter une réalité pénible parce qu'elle ramène à l'humilité charnelle et matérielle. La périphrase permettait de donner du réel un succédané assimilable au cœur et à l'esprit. Le langage et la manipulation du langage avaient pour rôle de tenir à distance la réalité et de la transformer en éléments poétiques. Vienne un grand poète animé d'une ambition démesurée comme Mallarmé et la métaphore sous sa plume acquiert le pouvoir de métamorphoser la réalité matérielle, toutes les réalités matérielles et sensibles en leur double spiri- tuel épuré. On peut dire en ce sens que Mallarmé a réalisé le vœu méta- physique implicite de toute préciosité.

L'ambition de Segalen est d'ordre différent. Il n'a jamais été dans ses intentions de disqualifier le Réel, puisqu'il en fait au contraire le complément antagoniste, obligatoire de l'Imaginaire, et qu'il a montré à quel point il se trouvait à l'aise dans le monde des choses et des efforts physiques. La fiction chinoise, l'usage de la périphrase, de l'euphémisme, de la litote à la chinoise, c'est d'abord pour lui le procédé esthétique mallarméen de "montrer non la chose, mais l'effet qu'elle produit", d'évoquer, de suggérer plutôt que de peindre directement, de projeter des "images obliques" plutôt que de gros- siers simulacres. Si nous en restions là, nous toucherions, et c'est déjà très bien, un monde raffiné, une haute civilisation où violence, drame, passions passeraient dans le Palais "où l'Imaginaire se plaît". Segalen n'en reste pas

là. Il a très tôt rencontré l'expression de Nietzsche "l'arrière-monde" et s'en est emparé, comme si elle répondait à une profonde exigence intérieure. Et l'arrière-monde est vague à souhait : l'expression peut désigner, selon les moments, l'envers imaginaire des choses ou le domaine du surnaturel et de l'absolu. De toute façon, il s'agit d'éléments qui ne tombent pas sous l'emprise des sens, ni peut-être de la connaissance. Comment donc le langage pourrait-il les désigner et les exprimer directement ? C'est ici que le détour chinois se révèle d'un précieux secours. La stèle "De la Composition" se conclut par un éloge fervent de l'allégorie. Or, selon toute vraisemblance, si Segalen se sert de ce mot pour désigner le procédé le plus propre à conduire aux "marches d'arrière-monde" c'est qu'il est tombé sur un passage de Tchouang-tseu [Zhuangzi], traduit par le P. Wieger : "De mes paroles, beaucoup sont des allégories [...] j'ai employé des allégories empruntées aux objets extérieurs, pour faire comprendre des choses abstraites." (L. Wieger, *Les Pères du système maoïste, Tchouang-tseu*, chap. XXVII A, p. 449). Il est frappant de constater que le terme *allégorie* est employé par le P. Wieger dans un sens assez inhabituel, dans un sens beaucoup plus large que le sens généralement convenu. C'est sans doute ce qui incite Segalen à l'adopter à son tour, mais ce faisant il donne à cette figure de rhétorique une tâche au fond beaucoup plus noble que celle de faire comprendre des abstractions. L'allégorie dans ses poèmes a pour rôle de conduire à l'espace imaginaire et surtout de suggérer, d'évoquer l'inconnaissable. Cet inconnaissable, ce peut-être aussi bien les profondeurs du moi, la Cité interdite de tous les secrets personnels, que le Nom caché, l'Absolu, l'Être ou le Dieu des mystiques. On voit que la périphrase ou l'image oblique dont les Chinois usent par politesse et par raffinement devient dans le poème de Segalen un moyen de suggestion, d'évocation de ce qui ne peut se dire, un moyen d'approche de l'inconnaissable. L'allégorie devient un coup de sonde dans l'invisible.

On peut remarquer que tout texte sacré, ou simplement solennel, ou plus simplement encore diplomatique, est toujours ambigu et polyvalent. On a souvent opposé la lettre et l'esprit, le sens littéral et le sens figuré. Certaines traditions vont jusqu'à prétendre que tout texte de la Bible contient sept sens superposés, le plus secret, le plus profond étant naturellement le sens anagogique, celui qui conduit des notions profanes aux secrets ésotériques, aux vérités réservées à ceux qui en sont dignes. Dans toute culture existent des notions trop pures, trop sacrées pour tomber sous la coupe des mots, ou encore des vérités beaucoup trop difficiles à faire comprendre dans un langage direct. C'est alors qu'interviennent les figures de rhétorique qui par leurs images et leur voie détournée font pressentir et deviner ce qui est au-delà des mots et des concepts.

Que toute poésie est ambiguë, ce n'est que trop vrai. La parole poétique vraiment fondée déborde de toutes parts les limites des mots, ou plutôt les mots du poème reculent sans cesse leurs limites sémantiques apparentes.

Nietzsche "l'arrière-monde" et s'en une profonde exigence intérieure. Et l'expression peut désigner, selon les cas, ou le domaine du surnaturel et de mystères qui ne tombent pas sous l'emprise de la connaissance. Comment donc le langage peut-il être directement ? C'est ici que le détour est nécessaire. La stèle "De la Composition" est le procédé le plus propre à conduire à ce qu'il est tombé sur un passage de P. Wieger : "De mes paroles, beaucoup employé des allégories empruntées aux choses abstraites." (L. Wieger, *Z-tseu*, chap. XXVII A, p. 449). Il est employé par le P. Wieger dans un sens beaucoup plus large que le sens général qui incite Segalen à l'adopter à son profit : une tâche au fond de comprendre des abstractions. L'allégorie conduit à l'espace imaginaire et surmontable. Cet inconnaissable, ce peut-être la Cité interdite de tous les secrets de l'Être ou le Dieu des mystiques. On ne peut donc pas dire que les Chinois usent par politesse de Segalen un moyen de suggestion, un moyen d'approche de l'inconnaissable dans l'invisible.

cré, ou simplement solennel, ou plus toujours ambigu et polyvalent. On a le sens littéral et le sens figuré. Certaines fois le texte de la Bible contient sept sens différents étant naturellement le sens anagoriques profanes aux secrets ésotériques, aux mystères. Dans toute culture existent des choses qui tombent sous la coupe des mots, ou des choses à faire comprendre dans un langage. Les figures de rhétorique qui parviennent à pressentir et deviner ce qui est au-

est que trop vrai. La parole poétique franchit les limites des mots, ou plutôt les franchit par leurs limites sémantiques apparentes.

C'est encore plus vrai d'une poésie qui, comme celle de Segalen, se donne pour tâche de rendre "ce qui n'a pas été dit, ce qui n'est point promulgué, ce qui ne fut pas encore [...]". Quand il affirme que le poète doit renverser les murs de la connaissance, il s'inscrit évidemment dans la lignée des poètes issus de Nerval et Baudelaire, de tous ceux qui attribuent au langage poétique un pouvoir magique et gnostique. Rien d'étonnant si la stèle "De la Composition" se termine par l'éloge de l'allégorie. C'est la figure de rhétorique la plus apte à suggérer le plus de sens possible et les notions les plus obscures et les plus secrètes, le meilleur instrument pour explorer l'invisible, l'inouï. La plus belle réussite de Segalen en ce sens est la stèle "Éloge et Pouvoir de l'absence", qui sous couleur de rappeler une manie de l'Empereur Chehouang-ti [Qin Shihuangdi] nous présente en réalité par des tournures négatives rappelant la méthode apophatique de certains mystiques une allégorie de l'Absolu. L'allégorie règne donc dans *Stèles*, mais l'usage qu'en fait Segalen indique bien que le mot est pris dans son sens étymologique très large qui est de dire autre chose que ce qu'on veut vraiment dire, autre chose en somme que ce qu'on ne peut pas dire directement, mais pour faire mieux comprendre sa pensée, pour initier à de très hautes vérités. Bien entendu, ce type d'allégorie peut aussi s'exercer à tous les niveaux du discours et de l'être, de l'euphémisme consolateur et poli à l'évocation de l'indicible. Aussi le poète ambitieux qu'était Segalen accueillait-il avec enthousiasme les idées exprimées par le sinologue russe Alexeïeff, ardent admirateur du taoïsme, au cours de leur rencontre à Petrograd en février 1917 : "Le vrai poète, n'est autre que le [...] de Tchouang-tse [Zhuangzi], un homme rempli du *Tao* et devenu un saint. Quand le tao-poète se trouve parmi les gens du monde, il s'oppose à eux dans toutes les directions, car il n'est pas du troupeau... L'inspiration est un son du *Tao*, rarissime, inaudible [...] L'idéal de la poésie restera une intuition inexprimable qui s'accumule en silence et se fait voir sans qu'aucun mot soit prononcé." (Lettre à Jean Lartigues, 10 février 1917).

On voit donc que l'expérience chinoise a été une sorte de révélateur, à la fois une confirmation, une incitation à l'exploration de son monde intérieur, en même temps qu'il explorait le monde de l'Autre, l'immense culture chinoise et l'immense continent. L'exotisme, du même coup, prenait une extension considérable. Ce n'était plus l'Autre qu'il s'agissait de faire parler, comme il avait fait dans *Les Immémoriaux*. Il fallait employer toutes les ressources de l'Autre désormais pour suggérer les grands traits de son monde personnel. À l'extrême limite, il n'y avait plus de distinction tranchée entre l'espace extérieur chinois et l'espace intérieur du poète. Le poème inachevé de *Thibet* est, dans son inachèvement même, une excellente façon de voir comment les actions et les événements du monde extérieur devenaient assimilables et assimilés à l'Empire de Segalen.

Déjà *Stèles* offrait un panorama de cet Empire. Les cinq directions qui le cadastrent conformément à la géographie traditionnelle, étaient complétées

par la direction "du bord du chemin" entièrement imaginée par Segalen, preuve de la liberté qu'il prenait avec les usages pour satisfaire les lois de son propre imaginaire, pour mieux nous suggérer à quel point extérieur et intérieur se confondaient. L'exotisme ainsi compris, le détour de la Chine, l'emprunt aux modes de vivre, aux déguisements, aux usages, au matériel chinois, les tableaux même des terres chinoises, deviennent le théâtre intérieur du poète. C'est alors qu'à l'abri du déguisement il peut nous suggérer ses sentiments, ses admirations et jusqu'à la couleur de ses rêves.

C'est ainsi que puisant à toutes les sources favorables : *Textes historiques*, hasard des lectures souvent hétéroclites, des événements, des objets, des souvenirs et des rêves, le poète dessine les grandes directions de l'Empire : les questions religieuses d'abord qui manifestent sa répugnance pour les religions établies et les dogmes, et les croyances de la cité ; puis ses sentiments délicats à propos de l'amitié et de l'amour. Son admiration pour les exploits guerriers et héroïques trouve évidemment sa place. Les stèles "du bord du chemin" évoquent ses expériences de la terre et formulent l'éloge capital de la diversité. Mais c'est aux stèles du "Milieu" qu'il réserve le plus secret de sa vie spirituelle : son désir de lire le Nom caché et sa déception ou son refus d'aller jusqu'au bout de la lumière. Il est resté "le mystique orgueilleux", comme il se qualifiait dans la lettre à sa femme du 13 juin 1909.

L'ambiguïté, l'ambivalence, l'allégorie règnent d'un bout à l'autre de l'Empire et du recueil. C'est tantôt l'Empereur qui parle, tantôt la voix impersonnelle du monde, la voix profonde du poète ; tantôt encore, comme dans les stèles les plus profondes groupées autour du "Milieu", la voix immortelle de la poésie, celle qui suggère de renverser les murs de la Connaissance pour pénétrer dans le domaine de l'arrière-monde dont parlait Nietzsche. Grâce au truchement de la Chine, Segalen s'efforce de composer cette transcription spirituelle du monde qui est le but de toute grande poésie.

Tous les grands poètes ont leur "Chine intérieure", pour reprendre la belle expression de Jouve. Il s'est trouvé que Segalen sut admirablement saisir l'occasion offerte par l'Empire du Milieu. Il avait compris d'emblée toutes les ressources poétiques que la Chine lui procurait. Le détour chinois adopté au départ comme un instrument d'exotisme est devenu bientôt le moyen de rejoindre la voie royale de tous les poètes voyants, de ceux qui, comme Rimbaud, se donnaient pour tâche "d'inspecter l'invisible et d'entendre l'inouï". La Chine a permis à cet homme si pudique et si secret d'élaborer une poésie de voyant. On peut dire en ce sens que toute l'œuvre "chinoise" de Segalen est une immense allégorie de son univers poétique, une allégorie grâce à laquelle il pouvait projeter des éclairs dans la nuit pour fixer l'illumination d'un moment ou déchiffrer avec angoisse le suprême "Nom caché".

'entièrement imaginée par Segalen, ses usages pour satisfaire les lois de son imaginaire à quel point extérieur et inté-compris, le détour de la Chine, l'émancipation, aux usages, au matériel chinois, les usages, deviennent le théâtre intérieur du monde. Évidemment il peut nous suggérer ses sentiments, l'émancipation de ses rêves.

Les sources favorables : *Textes historiques*, des événements, des objets, des usages, les grandes directions de l'Empire qui manifestent sa répugnance pour les croyances de la cité ; puis ses sentiments de l'amour. Son admiration pour les usages, évidemment sa place. Les stèles "du monde" de la terre et formulent l'éloge des usages du "Milieu" qu'il réserve le désir de lire le Nom caché et sa déception de la lumière. Il est resté "le mystérieux" dans la lettre à sa femme du

Évidemment règnent d'un bout à l'autre de l'Empire qui parle, tantôt la voix imperiale, tantôt poète ; tantôt encore, comme dans les usages du "Milieu", la voix immortelle de la terre, ser les murs de la Connaissance pour le monde dont parlait Nietzsche. Grâce au talent de composer cette transcription, c'est toute grande poésie.

"Chine intérieure", pour reprendre la pensée que Segalen sut admirablement saisir du Milieu. Il avait compris d'emblée que la Chine lui procurait. Le détour chinois est devenu bientôt le lieu de tous les poètes voyants, de ceux qui, dans la tâche "d'inspecter l'invisible et d'enregistrer l'homme si pudique et si secret d'émancipation" dit en ce sens que toute l'œuvre est une allégorie de son univers poétique, il projeter des éclairs dans la nuit pour déchiffrer avec angoisse le suprême

Il avait fallu ce long détour de la Chine pour aller aussi loin que l'esprit peut le faire vers la citadelle de tous les secrets, vers l'inaccessible Po-Youl. Mais, dit-il encore : "On fit, comme toujours, un voyage au loin de ce qui n'était qu'un voyage au fond de soi".

Henry Bouillier

## 1. *Stèles*



## Christian Doumet

*Stèles*  
comme art poétique

“Si toute œuvre s’organise d’après une loi latente, cette loi reste inexprimable pendant qu’elle agit ; et ce que l’on découvre après, n’est qu’une sœur de lait de cette loi dont on s’amuse d’admettre qu’elle aurait pu servir.”

R. M. Rilke<sup>1</sup>

Le monument dressé, que commémore-t-il, en somme ? Lavée, de la surface de cette pierre, “la plus ennuyeuse des littératures”<sup>2</sup>, qu’y reste-t-il ?

On serait d’abord tenté de répondre simplement : *rien*, en gardant à l’esprit le souvenir de ces “visages sans traits du tout” que rencontre à plusieurs reprises le lecteur de Segalen, et auxquels fait encore allusion la préface de *Stèles* (II, p. 46). Et on ne peut nier qu’il y ait en effet, pour l’auteur, dans ce coup de balai donné à “toute la littérature” (II, p. 47), dans ce grand nettoyage des signes, quelque secrète jubilation. “Je sais bien que c’est un visage, non formé, non suivant les normes ; un visage quand même.” (I, p. 827).

Rêvons donc un instant cette limite initiale de la stèle (c’en est une, explicitement, au regard de son archéologie<sup>3</sup>) : la surface lisse, le visage *non formé*, c’est-à-dire ouvert à toute forme ; et, loin des normes, son *é-normité*

<sup>1</sup> Lettre à Mademoiselle Bonstetten du 11 juin 1924.

<sup>2</sup> Victor Segalen à propos des stèles réelles de la Chine. Lettre à Jules de Gautier du 26 janvier 1913. Citée dans *Stèles*, édition présentée et annotée par Ch. Doumet, le Livre de poche, L.G.F., Paris, 1999, p. 340. Désormais, les références aux autres œuvres de Segalen renverront à l’édition des *Œuvres Complètes*, deux volumes, Robert Laffont, Paris, 1995.

<sup>3</sup> “Ils remontent combien plus haut, jusqu’aux symboles nus courbés à la courbe des choses. Mais c’est aux Han que s’arrête l’ascendance de la Stèle.

Car la table aveugle de caractères a l’inexistence ou l’horreur d’un visage sans traits.” (II, p. 46)

- un concept que la langue de Segalen n'affecte pas uniquement de connotations péjoratives. Ce rêve, c'est à la fois celui d'un état muet, ou inexpressif de la matière, et déjà aussi celui d'un certain moment dans la création des signes, - moment auquel on commence à identifier, précisément à l'époque où écrit Segalen, le primitivisme en art. Divinités mycéniennes, masques Dogon ou statues de l'île de Pâques : "visages sans traits" peut-être, mais *visages quand même* d'un art auroral, d'une humanité encore pleine du savoir sans failles de l'immanence. À leur lumière s'éclaire la phrase fameuse de la préface de *Stèles* : "Ils n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont". Autrement dit, sans rien porter hors d'elles qui y dénonce le mimétisme humain, ces œuvres de l'*archè* puisent au fond de leur seul être leur vertu sémiotique ; comme signes, elles ne tiennent leur plénitude que du rayonnement de leur essence.

Présence du manque, incarnation du vide, cette vision première de la face sans face manifeste une sacralité ; mais de cette sorte de sacralité vouée au seul mystère qu'aveuglement célèbrent les œuvres de l'art - Segalen dirait plutôt *les monuments*. La tête dépourvue de visage, c'est, comme l'écrit Noël Cordonier, "l'emblème du monde artistique resacralisé"<sup>4</sup>. Ainsi le visage de la stèle nue nous initie-t-il non seulement à l'antiquité du geste créateur, mais aussi et surtout à quelque condition première de toute œuvre : à sa blancheur créatrice, ou plutôt *recréatrice*. Car remonter, comme le fait Segalen en entreprenant son étude sur la statuaire chinoise, des œuvres visibles aux invisibles, du perceptible à cette frange où s'opère son évanescence, ce n'est pas seulement, ou pas exactement, tenter un cheminement vers l'origine de l'art - ce dont voudrait pourtant nous convaincre la perspective épistémologique du propos. C'est plutôt accomplir, dans un ordre cette fois strictement poétique, cette nécessaire lustration de la matière grâce à laquelle elle s'offrira pure à toute inscription. C'est fixer les termes d'un programme esthétique, dont on pourrait reconnaître aussi bien l'antécédence que la postérité : d'un côté, peut-être, le "significatif silence"<sup>5</sup> mallarméen ; de l'autre, par exemple ce fragment d'art poétique que nous offre Ponge :

"Au milieu de l'énorme étendue et quantité des connaissances acquises par chaque science, du nombre accru des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous-bois ou sur l'herbe et de reprendre tout du début."<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Noël Cordonier. *Victor Segalen. L'expérience de l'œuvre*. Paris, Honoré Champion, 1996, p. 192.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, lettre à C. Morice du 27 octobre 1892.

<sup>6</sup> Sartre cite ce passage dans un article sur Ponge intitulé "L'homme et les choses" (*in Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 242). Il le rapproche de "l'attitude naïve chère à tous les radicalismes philosophiques, à Descartes, à Bergson, à Husserl : 'Feignons que je ne sache rien.'" Rien là, évidemment, qui s'apparente à l'attitude de Segalen. Plus suggestif pour la compréhension de ce dernier me paraît le rapprochement qui, sous la plume de Sartre, découle naturellement du précédent : "Ainsi Ponge applique-t-il sans le savoir l'axiome qui est à l'origine de toute la Phénoménologie : 'Aux choses mêmes.'"

n'affecte pas uniquement de connotations celui d'un état muet, ou inexpressif à certain moment dans la création des œuvres à identifier, précisément à l'époque de l'art. Divinités mycéniennes, masques, "visages sans traits" peut-être, mais aussi l'absence d'une humanité encore pleine du visage. À leur lumière s'éclaire la phrase qui ne s'expriment pas; ils signifient; ils sont hors d'elles qui y dénonce le mimé-ryse qui ne tiennent leur plénitude que du

du vide, cette vision première de la face de cette sorte de sacralité vouée au seul visage des œuvres de l'art - Segalen dirait plutôt "visage, c'est, comme l'écrit Noël Cor-que resacralisé"<sup>4</sup>. Ainsi le visage de la nature à l'antiquité du geste créateur, mais première de toute œuvre : à sa blancheur monter, comme le fait Segalen en entre-prise, des œuvres visibles aux invisibles, vers son évanescence, ce n'est pas seulement un reminement vers l'origine de l'art - ce qui crée la perspective épistémologique du monde en ordre cette fois strictement poétique, mais une grâce à laquelle elle s'offrirait pure à l'origine d'un programme esthétique, dont on ne peut dire que la postérité : d'un côté, peut-être; de l'autre, par exemple ce fragment

étendue et quantité des connaissances accumulées, nombre accru des sciences, nous sommes donc est donc de considérer toutes choses en elles-mêmes ou de s'étendre sous-bois ou sur le but."<sup>6</sup>

*Le livre de l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 192, octobre 1892.

intitulé "L'homme et les choses" (*in Situations, I*, de "l'attitude naïve chère à tous les radicalismes" : "Feignons que je ne sache rien."). Rien là, évidemment. Plus suggestif pour la compréhension de ce dernier de Sartre, découle naturellement du précédent : ce qui est à l'origine de toute la Phénoménologie :

Voilà une de ces respirations que cherchera toujours l'*Essai sur l'exotisme* : le souffle d'une manière, en art, qui nous affranchisse des signes connus, des formules éculées et des stéréotypes, pour nous rendre à la limpidité du début.

Tout art poétique n'est-il pas d'abord une promesse d'ablution : l'effacement des formes apprises et, comme dit Merleau-Ponty, "une refonte de la notion de conscience"<sup>7</sup>? Comme s'il fallait repartir toujours de cet adamisme pour y édifier une œuvre; qu'il en fût la condition, ou peut-être singulièrement l'objet. Il y a dans chaque création affirmée telle, une entreprise d'oubli massive, l'illusion soulevante d'un recommencement du monde, d'un "la nature est au premier jour" dont Proust avait bien senti la portée à propos de la peinture d'Elstir. Et conséquemment, avant que s'énoncent les formules méta-poétiques, on doit voir dans cette postulation de l'oubli, le préambule à toute théorie interne de l'œuvre.

Les poèmes de *Stèles* qui thématisent leur propre virginité ne manquent pas. Inaugural, le premier de tous l'est d'abord par cette façon préteritive d'énumérer le contenu lexical du *sans* - "Sans Marque de règne" -, de nommer ce qui est appelé à disparaître de l'horizon du texte, voire, par position, de l'horizon du recueil même :

"Que ceci donc ne soit point marqué d'un règne; - ni des Hsia fondateurs; ni des Tcheou législateurs; ni des Han, ni des Thang, ni des Soung, ni des Yuan, ni des Grands Ming, ni des Tshing, les Purs, que je sers avec ferveur, [...]" (II, p. 56)

Travail liminaire du négatif, donc, comme une propédeutique à l'avènement d'un ceci d'autant plus imposant qu'il advient sur plus de nudité. De même Hugo, aux premiers vers de *La Fin de Satan* : "Et tout disparaissait". Qu'entendre, dans ce *tout*, si ce n'est aussi le règne entier de la poésie, l'ordre des poèmes que vient relever d'un coup ce poème que je lis? L'acte diluvial par lequel le monde se trouve soudain *décliné*, dit plus qu'une simple négation : il se pose en modèle; il témoigne non seulement pour lui-même, mais aussi pour tout l'avenir. Il se déclare *exemplum* d'une manière d'agir dans le langage, qui définit l'acte poétique. C'est pourquoi accomplir un tel acte ne revient jamais seulement à ajouter une parole au flux universel; c'est étayer cette parole sur une condition implicite et préalable - ce préalable que ménage le travail du négatif - à savoir que *ce que je dis est fondé par la manière inouïe dont je le dis*. Une telle manière exclut bien sûr le maniérisme : elle pourra appliquer sa validité à d'autres poèmes; sa reproductibilité lui assure la stabilité d'une forme. Ainsi l'exemplarité du poème n'est-elle pas à chercher du côté d'une perfection supposée, c'est-à-dire d'un idéalisme. Elle n'a d'autre sens que la valeur reproductible d'une *forme imposée par sa singularité même : que l'affirmation d'une forme inaugurale gagée sur l'oubli de tout ce qui la précède*.

<sup>7</sup> Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, P.U.F., 1942, p. 183.

Il faut reconnaître que *Stèles* confère à cette exemplarité une sorte de validité supplémentaire par la fiction qui fonde le livre. Fiction selon laquelle chaque poème *serait* une stèle, mais se référerait aussi par là à un modèle unique, *la stèle*, ou *archistèle*; *figurerait* donc cet objet à la fois matriciel, invisible et idéal que la page encadrée chaque fois réincarne ou, pour décrire simplement la procédure esthétique, *varie*. Si bien que *stèle* en vient à désigner sur la page de titre, trois choses assez différentes : premièrement ce référent pierreux que nous montrent encore, comme pour en attester la présence phénoménale, quelques photographies prises par Segalen lui-même ; puis chacun des poèmes pris isolément dans la gangue formelle qui transpose, au plan de l'écrit, la rigueur de la pierre ; enfin ce noumène qui synthétise les qualités matérielles liées au premier sens du mot, et la souplesse, la malléabilité, la labilité mentale (spirituelle, morale, dramatique...) propres au deuxième. Or l'une des leçons esthétiques dont nous instruit *Stèles* dit ceci : que plus l'objet référentiel est stable (permanent, ancré, invariant...), plus il offre de prise à la variabilité du discours. Ce dont d'autres recueils des poèmes pourraient à leur tour témoigner : je citerai, en passant et selon des modalités différentes, Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, Victor Hugo, *Les Châtiments*, ou encore Ponge, *La Fabrique du pré...* D'une écriture en poésie qui, sans s'aveugler au soleil des universaux, se tiendrait au contraire à décrire autour d'un centre vide sa ronde de parole, requalifiant peu à peu ce centre, ou l'objet qui l'occupe, exhibant sa sacralité, et finissant par dessiner et par embrasser, dans son geste, l'orbe entier du monde. Or cette ronde, ce dessin, cet embrassement ont à voir avec ce que je nommerai ici l'art poétique.

Tout poème participe d'une *ars poetica* comme d'un système - d'un code - dont la totalité lui restera à jamais celée, mais dont il dévoile au moins un, et la plupart du temps plusieurs éléments ; ceci que je lis témoigne fragmentairement de la généralité d'un savoir implicite sur le poème. Si ce savoir n'est pas connaissable par lui, autrement dit s'il demeure informulé, c'est que dans cette expression d'"art poétique" s'engagent beaucoup plus que des prescriptions rhétoriques. Ou plus exactement, elle décrit sans doute un lieu, un moment de mise en forme de la langue où affleure, dans le geste, dans le faire, Ponge dirait dans la *fabrique*, une poussée inassignable à la seule autonomie du sujet. Geste, fabrique qui n'ont d'autre objet que de ressaisir, de réapproprier à l'écriture même, cette poussée où Segalen verrait sans doute volontiers l'une des manifestations du Divers. Façon d'articuler, au visage sans trait du commencement, au centre vide qu'il métaphorisait, la seule totalité capable de l'éclairer : *le monde* ainsi mis en continuité avec le moi. Ainsi l'*ars poetica* ne doit-elle pas être réduite aux prescriptions énoncées poétiquement par les poètes. Elle est l'une des dimensions constitutives du poème, et j'ajouterai, l'une des dimensions de sa lecture même : une manière d'entendre le poème dans ce qu'il tait de sa fabrication, dans le mutisme de son faire. Parce que tout bonnement, quand on *fait* un poème, on ne parle pas.

confère à cette exemplarité une sorte de qui fonde le livre. Fiction selon laquelle se référerait aussi par là à un modèle *fait* donc cet objet à la fois matriciel, inviolable, chaque fois réincarne ou, pour décrire simplement. Si bien que *stèle* en vient à désigner sur des références : premièrement ce référent pierre pour en attester la présence phénoménale par Segalen lui-même ; puis chacun des que formelle qui transpose, au plan de ce noumène qui synthétise les qualités mot, et la souplesse, la malléabilité, la dramatique...) propres au deuxième. Or s'instruit *Stèles* dit ceci : que plus l'objet est, invariant...), plus il offre de prise à la des recueils des poèmes pourraient à leur et selon des modalités différentes, Du Victor Hugo, *Les Châtiments*, ou encore écriture en poésie qui, sans s'aveugler au contraire à décrire autour d'un centre vide un peu ce centre, ou l'objet qui l'occupe, dessiner et par embrasser, dans son geste, ce, ce dessin, cet embrassement ont à voir avec.

*poetica* comme d'un système - d'un mais celée, mais dont il dévoile au moins éléments ; ceci que je lis témoigne fragilité, savoir implicite sur le poème. Si ce poème, autrement dit s'il demeure informulé, l'art poétique" s'engage beaucoup plus plus exactement, elle décrit sans doute de la langue où affleure, dans le geste, *fabrique*, une poussée inassignable à la technique qui n'ont d'autre objet que de ressembler, cette poussée où Segalen verrait les festations du Divers. Façon d'articuler, tout, au centre vide qu'il métaphorisait, la *monde* ainsi mis en continuité avec le pas être réduite aux prescriptions énoncées est l'une des dimensions constitutives dimensions de sa lecture même : une que qu'il tait de sa fabrication, dans le bonnement, quand on *fait* un poème, on

Ce que j'ai dit plus haut du troisième sens du mot "stèle", de cette figure que j'ai nommée *archistèle*, donne un contenu, me semble-t-il, à cette dimension de la création et de la réception. Cette matrice, cet objet invisible retiré dans son idéalité, illustre et médiatise l'idée d'un art poétique : cet horizon formel nous enjoint de lire chaque poème à distance de sa fabrication, à en montrer du doigt, dans la lecture, les divers actes, à le nommer : *ceci*. *Ceci* par quoi le poème se désigne d'ailleurs bien souvent lui-même : ce déictique, si fréquent dans *Stèles* (voyez "Sans Marque de règne", "Éloge d'une vierge occidentale", "Décret", "Stèle provisoire"...), qui n'est autre que l'opérateur initial de cette science introuvable du poétique.

Relisons en ce sens la première strophe de "Stèle provisoire" :

"Ce n'est point dans ta peau de pierre, insensible, que ceci aimerait à pénétrer; ce n'est point vers l'aube fade, informe et crépusculaire, que ceci, laissé libre, voudrait s'orienter [...]" (II, p. 162)

Lire un tel énoncé suppose qu'on dissocie en lui ce qui relève de l'inscription de ce qui appartient à la diction. D'un côté, la fixation dans l'épaisseur matérielle et spatiale de la stèle identifiée au *tu* par le contexte ; de l'autre, l'errance, la vocation inassignable de la parole prête à s'animer d'un désir autonome. Mais qu'est-ce qu'une parole lisible *et* non-inscrite à la fois ? Ou plus exactement : une parole qui suspecte en elle l'inscription, la révoquant en doute, au point que "ceci est croyable" y signifierait aussi "ceci n'est pas croyable" ("Éloge d'une vierge occidentale") ? La parole du poème, se fixant pour objet de conquérir la stabilité d'une forme sur l'infinie ouverture du Divers. À cette fin, *Stèles* opère paradoxalement en arrachant la parole poétique à ses enracinements traditionnels (et c'est pourquoi la question des formes est si difficile à appréhender face à *Stèles*<sup>8</sup>), pour la dissocier de l'intérieur, la rendre à ce qu'on pourra nommer en elle l'essence d'une liberté : grâce à l'ambiguïté ontologique d'un *ceci* - qui, enfin, désigne *quoi* ?

Flottements du sens. Mais non point son imprécision. On dirait mieux, peut-être : *flottaison*, illustrant le mot par une image qu'utilise Mallarmé lorsqu'il présente à Gide l'empreinte, sur la feuille, du *Coup de dés* : "Le vaisseau y donne de la bande"<sup>9</sup>. S'il est une "loi" à laquelle on serait tenté d'identifier le seul art poétique dont se réclame implicitement *Stèles*, elle vient en effet de ce Mallarmé-là, et tient en une remarque extraite de la même lettre : "le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite, et, figuré sur le papier, repris par la lettre à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose." D'une telle formule, chaque mot retentit dans l'air immobile des stèles. Elle nous confirme d'abord que la *phrase* entretient un rapport nécessaire avec l'ordre du monde. Rapport évi-

<sup>8</sup> Difficulté de traiter d'une forme qui, dans le mouvement même qui l'instaure, dénonce sa stabilité par le jeu de l'ambiguïté et de l'indécision.

<sup>9</sup> Lettre à André Gide du 14 mai 1897.

demment mimétique que décrit ici (chez Mallarmé) l'*estampe*, là (chez Segalen) l'*empreinte* ; mais qui ne s'épuise nullement dans un cratylisme servile : car la lettre *reprend*, dit Mallarmé, à l'objet ou à l'acte ; en cette reprise gît tout le secret : elle révèle un *savoir*, un *savoir rendre* qui contrarie et dément victorieusement l'hétérogénéité du langage et du monde, puisque tel est au fond, on l'aura compris, l'enjeu de toute cette entreprise.

La parabole de l'empreinte, chez Segalen, peut ainsi se lire comme une métaphore de la lettre. Il n'est d'ailleurs pas indifférent de rappeler que le poème qui lui est consacré - "Empreinte" (II, p. 113) - fut la première amorce du livre, dont toute la tonalité allégorique, et toute la distance auto-réflexive étaient ainsi posées. Si le sens dénoté de cette page concerne clairement le gauchissement de l'amitié, l'enjeu de l'*empreinte* dont les contours ne s'enferment plus dépasse de beaucoup la portée morale d'une fable ; ou plutôt, la fable de ce *De Amicitia* en miniature ne vaut et ne tient ici qu'autant qu'elle unit le thème amical à une problématique englobante : la conformité du signe à l'objet, cette question qu'envisage, selon des angles divers, toute la préface de *Stèles*, et qu'évoque en particulier le motif originel des "symboles nus courbés à la courbe des choses" (II, p. 46). Il y a donc, dans les signes stélaires, une *amitié*, ou une fidélité aux choses ("les voici [...] devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain") en même temps qu'une *dureté*, une *densité* qui les rendent hermétiques à "la mouvante intelligence humaine". Le *ceci* du poème déclinait cette double postulation, contenue déjà dans la réticence de la formule mallarméenne : "rendre, *malgré tout*, quelque chose". *Prendre, rendre malgré tout* : ce paradoxe moral, matériel et sémiologique à la fois situe le signe stélaire dans une économie du don ; il commande l'art poétique du livre de poèmes qui nous occupe ; - et peut-être moins livre de poèmes à proprement parler, d'ailleurs, que remembrement de ces singulières expériences linguistiques et intersubjectives dépourvues de tout nom générique, qui consistent à mettre à l'épreuve, par le truchement d'une idéalité en quelque sorte médiatrice, la distance de l'objet (du monde) à la parole qui le dit (au langage), et partant, du parleur à son dire, du dit à son récepteur, enfin du moi à son Autre. De ces conditions de la communication artistique, la stèle "Aux dix mille Années" nous fournit un exemple.

Elle propose en effet, sur le mode des sentences confucéennes, une véritable "sagesse" de l'artiste. L'idée est simple : la durée des matières solides, dit la sentence, fait illusion ; mieux vaut bâtir de matières caduques, afin de nourrir le temps. Elle se complique pourtant, à l'avant-dernier alinéa, d'un appendice qui nous ramène à la question du mimétisme :

"Or, si vous devez subir la pierre insolente et le bronze orgueilleux, que la pierre et que le bronze subissent les contours du bois périssable et simulent son effort caduc [...]" (II, p. 87)

...i (chez Mallarmé) l'estampe, là (chez Segal) pui- nullement dans un cratylisme servile : , à l'objet ou à l'acte ; en cette reprise gît tout n *savoir rendre* qui contrarie et dément vic- angage et du monde, puisque tel est au fond, e cette entreprise.

chez Segalen, peut ainsi se lire comme une l'ailleurs pas indifférent de rappeler que le Empreinte" (II, p. 113) - fut la première nalité allégorique, et toute la distance auto- le sens dénoté de cette page concerne clai- 'amitié, l'enjeu de l'empreinte dont les passe de beaucoup la portée morale d'une *De Amicitia* en miniature ne vaut et ne tient ie amical à une problématique englobante : ette question qu'envisage, selon des angles , et qu'évoque en particulier le motif origi- la courbe des choses" (II, p. 46). Il y a donc, itié, ou une fidélité aux choses ("les voici dont ils prennent le grain") en même temps s rendent hermétiques à "la mouvante intel- poème déclinait cette double postulation, le la formule mallarméenne : "rendre, mal- e, rendre malgré tout : ce paradoxe moral, s situe le signe stélaire dans une économie que du livre de poèmes qui nous occupe ; - èmes à proprement parler, d'ailleurs, que s expériences linguistiques et intersubjec- nérique, qui consistent à mettre à l'épreuve, en quelque sorte médiatrice, la distance de i le dit (au langage), et partant, du parleu r, enfin du moi à son Autre. De ces condi- que, la stèle "Aux dix mille Années" nous

mode des sentences confucéennes, une véri- e est simple : la durée des matières solides, ux vaut bâtir de matières caduques, afin de que pourtant, à l'avant-dernier alinéa, d'un uestion du mimétisme :

erre insolente et le bronze orgueilleux, que la subissent les contours du bois périssable et ic [...] (II, p. 87)

Qu'est-ce que *simuler un effort caduc* ? C'est ajouter à une fragilité maté- rielle une déficience d'être ; à une facticité, une facticité seconde. Sable, argile, bois *simulent* la solidité d'une bâtisse ; pierre, cuivre ou bronze *simulent* le bois périssable. Ces entre-simulations, que certains indices lexicaux (" tom- beaux", "ponts", "temples") rapportent implicitement au champ de l'expé- rience artistique, dessinent en elles-mêmes une théorie de la *facticité* en art. L'un des traits les plus singuliers, et peut-être les plus modernes de l'esthé- tique segalénienne réside en effet dans cette conjonction entre l'*opération* de l'œuvre et son pouvoir de fascination : c'est en exhibant ses procédures, et d'abord ses procédures mimétiques, qu'elle acquiert son statut et du même coup sa puissance. L'*amitié* (la docilité, la souplesse, la sensualité, voire l'identification) et la *différence* (entendons ici l'altérité, l'hermétisme et tout ce que Segalen met en général sous le mot d'exotisme) règnent entre les signes. Or cette amitié et cette différence conjuguées mettent toujours en jeu, sous forme allégorique, la relation de l'auteur et de son lecteur. Autrement dit, Segalen retrouve dans les signes du monde les conditions de la communica- tion littéraire telle qu'il la construit. Inversement, le monde qu'ordonne chez lui le poème découle de ces conditions même. Toute la prestidigitacion consiste à substituer, dans la conscience du lecteur, la première idée à la seconde : à accréditer en somme une naturalité, ou pour passer du plan onto- logique au plan phénoménologique, une *évidence* du poème au monde.

"Hymne au dragon couché" se présente comme une invocation à l'éner- gie manifestée sous trois formes de vitalité : la guerre, le passage des saisons, et l'intériorité du sujet. Si le poème peut se lire comme une allégorie de l'éner- gie créatrice, c'est en fonction de l'importance qu'il accorde à cette troisième dimension :

"Lève-toi, révèle-toi, c'est le temps. D'un seul bond saute hors de nous ; et pour affirmer ton éclat,

Cingle-nous du serpent de ta queue, fais-nous malades au clin de tes petits yeux, mais brille hors de nous, - oh ! brille !" (II, p. 190)

Des expressions comme "pour affirmer ton éclat" et "brille !" se réfèrent à l'expérience d'une fascination visuelle non seulement appelée, mais encore recherchée dans l'essence même du sujet qui l'appelle. Mais ce qui étaye la validité de cet appel, à la lecture, ce n'est pas l'étrangeté d'un modèle narratif chinois supposé (et d'ailleurs réel), c'est la mise en continuité, à travers le fili- grane allégorique du dragon, de l'énergie personnelle et de l'énergie cos- mique : de la force créatrice latente dans le sujet (" héros paresseux qui sommeille en l'un de nous") et dans l'univers :

"[...] le vent en avant-garde et la pluie drue pour escorte. Riez d'espoir sous la crépitation de son fouet lancinant : l'éclair."

L'idée est nietzschéenne, assurément, d'une telle équivalence ; et certains paragraphes d'*Humain, trop humain* établissent explicitement un lien entre le cycle des saisons et le déploiement de l'énergie créatrice<sup>10</sup>. Mais ce n'est pas la portée métaphysique de l'allégorie qui intéresse Segalen, une fois encore, c'est sa valeur "poétique". Sur ce plan, elle essaime, selon diverses figures, à travers tout le recueil. La plupart des poèmes tirent en effet leur efficacité d'un type de mise en scène où la circonstance spatiale, matérielle, intersubjective, *produit* l'écriture. Le texte, en somme, semble moins ordonner un pan du monde qu'il n'est instruit par lui.

Ce renversement du principe de communication définit la littérarité de *Stèles*. Il correspond à une réflexion sur la littérature dans son ensemble dont Segalen est, à son époque, et malgré la distance qu'il instaure avec les lieux où elle se livre, un témoin attentif. Il suffit de songer, par exemple, au Gide de *Paludes* pour comprendre le tournant d'une pensée qui commence à prendre en compte radicalement les questions liées à la circonstance, à la décision, à la genèse du texte littéraire. Bref, à ce moment où il prend place dans le mouvement incessant des dons et des échanges. "Donnons un poème [...]" (II, p. 108) dit *Stèles*, tout comme le héros gidien annonçait, au commencement de son livre : "J'écris *Paludes*." À vrai dire, cette auto-référentialité du poème n'a rien d'une exception à l'époque où Segalen l'illustre. On en trouve les marques chez Verlaine<sup>11</sup> comme chez Claudel<sup>12</sup>, chez Apollinaire comme chez Cendrars. Ce qui distingue Segalen, c'est l'utilisation qu'il en fait dans une pratique de l'adresse et du performatif.

La destination des textes fut l'un des soucis constants de Segalen. Souci d'homme de lettres, bien sûr, lisible par exemple aux dédicaces qu'il prépare soigneusement. Mais souci interne à l'écriture aussi ; souci du texte même, si j'ose dire, qu'y indique, entre autres, un usage particulier des prépositions *de* et *à*. Mises en balance dans la phrase, elles n'expriment pas seulement une distance spatiale ou symbolique ; elles délimitent le lieu d'une activité intense, d'une sorte de flux tantôt caractérisé par l'agressivité, tantôt par la révérence et tantôt par l'amour. Ce lieu, c'est celui de l'intersubjectivité que traversent de part en part les vagues du désir. "Les Cinq Relations" décline quelques-unes des variations possibles de ce flux intersubjectif :

"Du Père à son fils, l'affection. Du Prince au sujet, la justice. Du frère cadet à l'aîné, la subordination. D'un ami à son ami, toute la confiance, l'abandon, la similitude." (II, p. 141)

Or il n'existe pas de différence profonde entre le trajet du discours ainsi balancé, et le trajet du désir même. *Affection, justice, subordination, confiance, abandon* ou *similitude* sont des manières de nommer - et le mot

<sup>10</sup> Voir sur ce point Mathieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, P.U.F., 1998, p. 123 sq.

<sup>11</sup> "Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te mène !" ("Prologue" des *Poèmes saturniens*).

<sup>12</sup> Dans *Connaissance de l'Est*, *passim*.

L'idée est nietzschéenne, assurément, d'une telle équivalence ; et certains paragraphes d'*Humain, trop humain* établissent explicitement un lien entre le cycle des saisons et le déploiement de l'énergie créatrice<sup>10</sup>. Mais ce n'est pas la portée métaphysique de l'allégorie qui intéresse Segalen, une fois encore, c'est sa valeur "poétique". Sur ce plan, elle essaime, selon diverses figures, à travers tout le recueil. La plupart des poèmes tirent en effet leur efficacité d'un type de mise en scène où la circonstance spatiale, matérielle, intersubjective, *produit* l'écriture. Le texte, en somme, semble moins ordonner un pan du monde qu'il n'est instruit par lui.

Ce renversement du principe de communication définit la littérarité de *Stèles*. Il correspond à une réflexion sur la littérature dans son ensemble dont Segalen est, à son époque, et malgré la distance qu'il instaure avec les lieux où elle se livre, un témoin attentif. Il suffit de songer, par exemple, au Gide de *Paludes* pour comprendre le tournant d'une pensée qui commence à prendre en compte radicalement les questions liées à la circonstance, à la décision, à la genèse du texte littéraire. Bref, à ce moment où il prend place dans le mouvement incessant des dons et des échanges. "Donnons un poème [...]" (II, p. 108) dit *Stèles*, tout comme le héros gidien annonçait, au commencement de son livre : "J'écris *Paludes*." À vrai dire, cette auto-référentialité du poème n'a rien d'une exception à l'époque où Segalen l'illustre. On en trouve les marques chez Verlaine<sup>11</sup> comme chez Claudel<sup>12</sup>, chez Apollinaire comme chez Cendrars. Ce qui distingue Segalen, c'est l'utilisation qu'il en fait dans une pratique de l'adresse et du performatif.

La destination des textes fut l'un des soucis constants de Segalen. Souci d'homme de lettres, bien sûr, lisible par exemple aux dédicaces qu'il prépare soigneusement. Mais souci interne à l'écriture aussi ; souci du texte même, si j'ose dire, qu'y indique, entre autres, un usage particulier des prépositions *de* et *à*. Mises en balance dans la phrase, elles n'expriment pas seulement une distance spatiale ou symbolique ; elles délimitent le lieu d'une activité intense, d'une sorte de flux tantôt caractérisé par l'agressivité, tantôt par la révérence et tantôt par l'amour. Ce lieu, c'est celui de l'intersubjectivité que traversent de part en part les vagues du désir. "Les Cinq Relations" décline quelques-unes des variations possibles de ce flux intersubjectif :

"Du Père à son fils, l'affection. Du Prince au sujet, la justice. Du frère cadet à l'aîné, la subordination. D'un ami à son ami, toute la confiance, l'abandon, la similitude." (II, p. 141)

Or il n'existe pas de différence profonde entre le trajet du discours ainsi balancé, et le trajet du désir même. *Affection, justice, subordination,*

s'entend ici au sens strictement grammatical, "donner un nom", un nom sans verbe, autrement dit, qui contienne en lui la caractérisation et l'action caractérisée - manières d'enclorre dans une matière nominale ce qui proprement n'a pas de nom ; ou plutôt, ce dont le seul contenu possible est celui d'un accomplissement verbal, d'un *acte*. Les mots, ici, restent *des mots*, orphelins de l'intention qui les actualiserait : l'*affection*, du Père au fils, est-elle vécue ou simplement due ? L'alinéa que nous lisons, est-ce description de divers états relationnels, est-ce déclaration d'intention, ou seulement législation éthologique ? Ce non-dit laisse à penser une ouverture ; cette lacune dans la phrase, livrant les mots à leur propre épuisement, indique la béance d'un désir innommable entre les êtres. Inversement, dès que le groupe verbal vient combler ce vide, - et avec quelle détermination... : "Je lui dois par nature et destinée [...] -, la relation nommée, qui eût dû révéler la plus grande ferveur amoureuse, se fixe dans la rigueur d'un éloignement : "la stricte relation de distance, d'extrême et de diversité". On peut lire beaucoup de choses dans cette paradoxale *relation* à l'objet même du désir ; on peut y retrouver en particulier la structure propre au désir segalénien, qui paraît ne s'exacerber que par effacement de son objet. Mais ce que j'en retiendrai ici, c'est autre chose : l'articulation d'une forme de la phrase et d'un ordre libidinal ; ou pour le dire autrement, d'une poétique et d'une *libido*. Articulation vide, en ce sens que l'objet (la femme, l'ami, le paysage...) n'existe qu'à différer l'accomplissement du désir qu'il suscite. Mais ce vide est aussi précisément ce qui reporte toute la charge libidinale sur le poème lui-même, ainsi destiné seul à amener et à assumer cette présence dans les mots, comme l'amant de "Pour lui complaire", devant la défection des cadeaux "transitionnels", doit s'offrir en personne au désir de l'amante.

C'est ce déplacement qui investit régulièrement le poème d'un pouvoir performatif. "Édit funéraire" met remarquablement en relation l'injonction active prononcée par celui qui en détient le privilège ("Moi l'Empereur ordonne ma sépulture [...]") et le désir qu'inspirent les lieux mêmes de la sépulture : "cette montagne est *hospitalière*, le champ qu'elle entoure est *heureux* [...]" (je souligne). La formule qui achève l'alinéa sonne comme un accomplissement causal de cette relation. "Ce tombeau agréable sera le mien" signifie : parce que ce tombeau est agréable (puisqu'il reçoit agrément, puisqu'il peut être agréé), il sera le mien. Je ne peux prononcer l'ordre du choix que dans la mesure où ce funèbre *agrément* (cette fois au sens d'*attrait*, de *charme*) m'est refusé - et pour cause... - dans la vie. Sans doute le terme de "performatif" ne peut-il guère revêtir d'autre sens, en poésie, que celui qu'autorise un tel dispositif du désir : tant il est vrai qu'aucune autorité extérieure ne saurait venir ici garantir l'identité entre un énoncé et une action.

Or le performatif, comme dispositif de langage, n'appartient pas seule-

bien que soient réunies là les conditions d'un *modèle* d'énonciation. Il faut préciser que le texte exhibe un ou plusieurs objets suffisamment propres à captiver l'attention pour que l'idée de leur restitution apparaisse comme enviable, nécessaire même, et qu'ainsi la restitution proposée, si obscure qu'elle demeure finalement, s'impose comme la réponse à une demande assumée par le lecteur. Or la valorisation de l'objet est ici bien visible. Le mot *hymne* lui-même, dont l'étymologie nous reconduit plutôt du côté de la célébration grecque, situe sa nature emphatique. Sa qualification (*primitif*) lui ajoute le prestige d'une mémoire des origines. Mais que la source de mémoire soit elle-même effacée de toutes les mémoires, voilà qui la rend proprement fabuleuse, ou mythique. Suprêmement absente, elle devient, à ce point de caractérisation, suprêmement désirable. L'injonction "qu'ils soient ainsi recomposés" exprime un ordre sans origine et sans destination. Une volonté immanente à l'absence, c'est-à-dire au texte même. Pseudo-performative, si l'on veut, l'opération entre dans la logique d'une captation de la lecture - logique à laquelle Segalen donnera une dimension à la fois ludique et pathétique dans *Peintures*. Reconnaissons qu'elle a ici valeur de modèle : car recomposer des *hymnes* oubliés, qu'est-ce autre chose que postuler un texte absent pour en réinvestir l'espace vacant ? L'allégorie du visage nu des stèles a aussi cette fonction de conférer à la fois autorité *et* pouvoir de fascination à ce que Hugo nommait, dans *La Fin de Satan*, "la Première Page".

On le voit, avancer l'hypothèse d'un art poétique propre à *Stèles*, c'est jouer avec la notion de modèle en poésie. L'expression consacrée désigne un corpus de préceptes destinés à une application dans d'autres circonstances et par d'autres auteurs que celui qui les formule. De cela, est-il question dans *Stèles* ?

Si Segalen, comme le souligne Jean-Pierre Richard, reste à ce jour l'inventeur et le seul *praticien* de la stèle<sup>13</sup>, c'est que celle-ci est dotée d'une parure générique, et qu'en même temps elle replie sur elle-même toute la vocation de son genre. D'un genre, la stèle affecte les marques : récurrence de formes, constance logique (volontiers dialectique), tentation lapidaire, enfin, d'une langue où chaque mot prend le poids de la pierre qui le lèste. Et si un genre se définit par l'alliance d'une situation face au langage et d'un imaginaire des formes rendues possibles dans cette situation, alors, oui, la stèle entre dans une telle catégorie. Elle met assez constamment son propre langage à distance, créant ainsi, comme on l'a vu, maints effets de détournement ou de déplacement auxquels on reconnaît son *mode* particulier. Quant à l'aspect formel, il est d'autant plus sensible que malgré bien des différences internes, le livre a tendance à imposer l'homogénéité d'un modèle récurrent.

Je le disais en ouvrant ces lignes, la stèle revendique bel et bien le statut d'une forme inaugurale.

<sup>13</sup> Jean-Pierre Richard, "Espaces stélaires" dans *Pages paysages*, Paris, éditions du Seuil, 1984, p. 109.

ditions d'un *modèle* d'énonciation. Il faut ou plusieurs objets suffisamment propres à l'œuvre de leur restitution apparaisse comme l'œuvre ainsi la restitution proposée, si obscure se présente comme la réponse à une demande assidue de l'objet est ici bien visible. Le mot nous reconduit plutôt du côté de la célébrité emphatique. Sa qualification (*primitif*) lui rappelle ses origines. Mais que la source de mémoire des mémoires, voilà qui la rend proprement absente, elle devient, à ce point de vue, insaisissable. L'injonction "qu'ils soient ainsi" sans origine et sans destination. Une volonté s'adresse au texte même. Pseudo-performative, si elle n'a la logique d'une captation de la lecture - elle a une dimension à la fois ludique et pathétique. Les raisons qu'elle a ici valeur de modèle : car ce n'est-ce autre chose que postuler un texte vacant ? L'allégorie du visage nu des stèles a à la fois autorité *et* pouvoir de fascination à l'instar de *Satan*, "la Première Page".

l'absence d'un art poétique propre à *Stèles*, c'est la poésie. L'expression consacrée désigne une application dans d'autres circonstances et par une formule. De cela, est-il question dans *Stèles* ?

Comme Jean-Pierre Richard, reste à ce jour l'instabilité<sup>13</sup>, c'est que celle-ci est dotée d'une fois par temps elle replie sur elle-même toute la fois, la stèle affecte les marques : récurrence de motifs (jeux dialectiques), tentation lapidaire, enfin, le poids de la pierre qui le leste. Et si un tel est une situation face au langage et d'un imaginaire dans cette situation, alors, oui, la stèle entre en contact assez constamment son propre langage à disparaître, vu, maints effets de détournement ou de dévoiement de son *mode* particulier. Quant à l'aspect formel, quoiqu'il y ait malgré bien des différences internes, le caractère générique d'un modèle récurrent.

Enfin, la stèle revendique bel et bien le statut

Mais cette même distance qui constitue son mode particulier, la rend douce à elle-même. Ou plus précisément, le régime du temps auquel elle se réfère n'excède pas les dimensions de la lecture. Si genre il y a là, ce serait celui de l'adhérence au moment même du lire. Tout se joue dans cette expérience brève, et proprement sidérante, des confrontations dialectiques et des évanescentes finales. Petit drame maintes fois repris, dont on connaît d'avance l'envergure et l'aporie, mais dont chaque fois la fulgurance nous surprend d'autant plus. Ce rapt, dont la stèle fait son pouvoir esthétique, tient à la contention d'une forme et à l'infinité variété de ses détails. Dupliqué, "prostitué" dirait vilainement Segalen, il perd à la fois sens et efficacité : il se dissout. Il faudrait alors paradoxalement évoquer un art poétique à exemplaire unique ; une science hautaine de l'exclusif, qui ne vit qu'à périr avec ce qu'elle instruit. Telle cette "vieille amitié" qu'on porte "d'un commun fardeau, lourde et froide" (II, p. 125) dont parle "Des Lointains". Un art poétique, en somme, de l'empreinte à exemplaire unique, de la "Première Page" qui n'en connaît pas de seconde, et qui de cette unicité fait sa seule règle.

Christian Doumet  
Université de Paris VIII

<sup>13</sup> voir dans *Pages paysages*, Paris, éditions du Seuil, 1984.



## Pascal Mougin

### Remarques sur les spécificités lexicométriques de *Stèles*

Le but de cette étude est de caractériser le vocabulaire de *Stèles* par rapport à un corpus de référence, en l'occurrence un ensemble de poésies publiées entre 1893 et 1914, c'est-à-dire dans les vingt ans qui précèdent la parution de *Stèles*. Cet ensemble de textes est censé représenter la production poétique offerte aux contemporains de Segalen, même s'il ne s'agit en réalité, pour des raisons techniques, que des textes présents dans la banque de données FRANTEXT<sup>1</sup>. Voici les œuvres en question ; parmi les auteurs, apparaissent essentiellement les Symbolistes (Moréas, l'auteur du manifeste de 1886, Mallarmé, Verlaine, Verhaeren) ainsi que Claudel et Péguy ; l'absence d'Huysmans tient au fait, répétons-le, qu'il s'agit d'un corpus de poésie : Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées* (1893) ; Verhaeren, *Les Villes tentaculaires* (1895) ; Moréas, *Poèmes et sylves* (1896) ; Verlaine, *Œuvres poétiques complètes* (1896) ; Mallarmé, *Un Coup de dés jamais...* (1897) ; Mallarmé, *Poésies* (1898) ; Mallarmé, *Vers de circonstance* (1898) ; Samain, *Le Chariot d'or* (1900) ; Moréas, *Les Stances* (1901) ; A. de Noailles, *Le Cœur innombrable* (1901) ; Verhaeren, *La Multiple Splendeur* (1906) ; Claudel, *Connaissance de l'Est* (1907) ; Romains, *La Vie unanime* (1908) ; Claudel, *Cinq Grandes Odes* (1910) ; Claudel, *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* (1910) ; Péguy, *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910) ; Jammes, *Les Géorgiques chrétiennes* (1911-1912) ; Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* (1911) ; Claudel, *La Cantate à trois voix* (1913) ; Géraudy, *Toi et moi* (1913) ; Péguy, *Ève* (1913) ; Péguy, *La Tapisserie de Notre-Dame* (1913) ; Péguy, *Quatrains* (1914).

Les comptages lexicométriques, effectués par l'ordinateur, permettent de comparer le contenu des deux corpus. C'est plus particulièrement au calcul

<sup>1</sup> FRANTEXT, constituée par l'Institut national de la langue française (INaLF, CNRS), regroupe environ 3 600 textes français de toutes époques, en majorité littéraires. La banque a servi à l'élaboration du *TLF*.

des *spécificités* que j'ai eu recours pour ce travail. Voici une rapide explication de la notion<sup>2</sup>. Sont dits spécifiques les mots - en réalité les formes graphiques<sup>3</sup> - sur-représentés (spécificités positives) ou sous-représentés (spécificités négatives) dans le corpus considéré par rapport à l'ensemble de référence. La spécificité peut être plus ou moins forte en valeur absolue. L'ordinateur, pour effectuer les calculs, tient compte, pour chaque forme graphique, de sa fréquence dans le corpus étudié, de sa fréquence dans le corpus de référence, et bien sûr de la taille respective des deux corpus. Il évalue la probabilité pour que la forme ait eu le nombre d'occurrences constaté dans chaque corpus si ces occurrences y avaient été "ventilées" de manière aléatoire. Plus la probabilité est faible, plus la spécificité est forte.

Par exemple, la forme *sans* compte 73 occurrences dans *Stèles*, pour 1 465 occurrences dans les textes de référence évoqués plus haut. Compte tenu de la taille de *Stèles* (évaluée en nombre total de formes-occurrences) et de la taille du corpus de référence, *sans* est fortement sur-représenté dans *Stèles* : il y aurait environ neuf chances sur cent milliards (ce qu'on peut encore noter, par commodité, sous la forme d'une puissance de dix :  $9E-11$ ) d'obtenir une telle répartition des occurrences entre les deux corpus si on les y répartissait au hasard, comme des confettis dans des cases tracées au sol. Autre exemple : la forme *dieu* compte 1 340 occurrences dans les textes poétiques de référence, et aucune dans *Stèles*. La probabilité d'une telle sous-représentation est de  $2,19/10\,000\,000\,000\,000$  (on notera  $-2,19E-13$ , le signe - indiquant la spécificité négative) : il s'agit d'une des plus fortes spécificités négatives du recueil. On aura compris que ces probabilités très faibles dénotent, *a contrario*, une intentionnalité d'écriture, qu'il s'agisse de choix délibérés ou d'une idiosyncrasie inconsciente.

Les spécificités permettent ainsi d'établir un profil différentiel du texte, autrement dit non pas une représentation de ses dominantes internes (ce qu'indique par exemple la table des fréquences) mais une représentation du matériau lexical par lequel le texte se distingue du corpus de référence. S'il m'arrivera de parler dans cet exposé de *rareté* ou de *fréquence* de termes, ce sera par raccourci de langage pour signifier *sur-* ou *sous-représentation relative*.

Je vais présenter ces spécificités regroupées par affinités sémantiques pour ce qui est des mots pleins, puis par classes grammaticales pour ce qui est des

<sup>2</sup> On doit la notion de spécificité à Pierre Lafon, du laboratoire de lexicologie de l'ENS de Saint-Cloud. Voir en particulier : Pierre Lafon, *Dépouillements et statistiques en lexicométrie*. Genève-Paris, Slatkine-Champion, coll. "Travaux de linguistique quantitative", 1984 ; ainsi que : Michel Bernard, *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, Paris, PUF, coll. "Écritures électroniques", 1999, p. 41-46.

<sup>3</sup> L'ordinateur segmente le texte en formes graphiques, à savoir en chaînes de caractères alphabétiques séparées les unes des autres par un espace, un signe de ponctuation ou un saut de ligne. Les différentes formes fléchies d'un même lexème constituent donc autant d'entités distinctes pour la machine. Inversement, les homographes ne sont pas désambiguïsés.

des *spécificités* que j'ai eu recours pour ce travail. Voici une rapide explication de la notion<sup>2</sup>. Sont dits spécifiques les mots - en réalité les formes graphiques<sup>3</sup> - sur-représentés (spécificités positives) ou sous-représentés (spécificités négatives) dans le corpus considéré par rapport à l'ensemble de référence. La spécificité peut être plus ou moins forte en valeur absolue. L'ordinateur, pour effectuer les calculs, tient compte, pour chaque forme graphique, de sa fréquence dans le corpus étudié, de sa fréquence dans le corpus de référence, et bien sûr de la taille respective des deux corpus. Il évalue la probabilité pour que la forme ait eu le nombre d'occurrences constaté dans chaque corpus si ces occurrences y avaient été "ventilées" de manière aléatoire. Plus la probabilité est faible, plus la spécificité est forte.

Par exemple, la forme *sans* compte 73 occurrences dans *Stèles*, pour 1 465 occurrences dans les textes de référence évoqués plus haut. Compte tenu de la taille de *Stèles* (évaluée en nombre total de formes-occurrences) et de la taille du corpus de référence, *sans* est fortement sur-représenté dans *Stèles* : il y aurait environ neuf chances sur cent milliards (ce qu'on peut encore noter, par commodité, sous la forme d'une puissance de dix :  $9E-11$ ) d'obtenir une telle répartition des occurrences entre les deux corpus si on les y répartissait au hasard, comme des confettis dans des cases tracées au sol. Autre exemple : la forme *dieu* compte 1 340 occurrences dans les textes poétiques de référence, et aucune dans *Stèles*. La probabilité d'une telle sous-représentation est de  $2,19/10\,000\,000\,000\,000$  (on notera  $-2,19E-13$ , le signe - indiquant la spécificité négative) : il s'agit d'une des plus fortes spécificités négatives du recueil. On aura compris que ces probabilités très faibles dénotent, *a contrario*, une intentionnalité d'écriture, qu'il s'agisse de choix délibérés ou d'une idiosyncrasie inconsciente.

Les spécificités permettent ainsi d'établir un profil différentiel du texte, autrement dit non pas une représentation de ses dominantes internes (ce qu'indique par exemple la table des fréquences) mais une représentation du matériau lexical par lequel le texte se distingue du corpus de référence. S'il m'arrivera de parler dans cet exposé de *rareté* ou de *fréquence* de termes, ce sera par raccourci de langage pour signifier *sur* - ou *sous-représentation relative*.

Je vais présenter ces spécificités regroupées par affinités sémantiques pour ce qui est des mots pleins, puis par classes grammaticales pour ce qui est des

mots outils<sup>4</sup>. Il s'agit d'une première approche seulement, qui n'est pas une fin en soi, mais qui pourra suggérer certaines hypothèses ou certaines questions à confronter ultérieurement au détail du texte - fût-ce pour les infirmer d'ailleurs -, en particulier à propos de la référence et de certains aspects de l'énonciation.

Première remarque d'ensemble, les formes spécifiques se prêtent très bien - ce n'est pas toujours le cas - aux regroupements sémantiques ou morphologiques, ce qui semble l'indice d'une assez forte singularité de l'écriture de *Stèles*. D'autre part, cette écriture présente, par rapport au corpus de référence, beaucoup plus de spécificités négatives que de spécificités positives. Il y a en effet peu de formes sur-représentées hormis, parmi les mots pleins, les marqueurs thématiques attendus, alors qu'on constate de nombreux choix d'évitements, notamment en ce qui concerne les mots grammaticaux : beaucoup d'entre eux sont relativement peu représentés voire absents (on parle alors de *nullax*). L'analyse des spécificités de *Stèles* conduit donc à caractériser l'écriture de Segalen en évoquant principalement les mots que celui-ci n'emploie pas ou qu'il emploie peu, autrement dit en pratiquant nous aussi l'apophatisme bien connu qui est à l'œuvre dans cette écriture elle-même. Il semble ainsi qu'il y ait dans *Stèles*, outre la négativité lexicale et grammaticale, un troisième niveau de négation, métadiscursif et implicite : le rejet en acte d'un certain lexique et d'une certaine syntaxe.

### Les mots pleins

Signalons avant d'évoquer les mots pleins que les verbes les plus courants (*être*, *avoir*, *faire*, *aller*, *mettre*) sont sous-utilisés dans *Stèles*, signe d'un rejet des temps composés et de leur valeur d'accompli d'une part (quand il s'agit des auxiliaires de conjugaison), et d'une grande précision de vocabulaire d'autre part<sup>5</sup> : *était* [-1,06E-05; 948; 4] ; *allait* [-7,99E-05; 434; 0] ; *sera* [-1,52E-04; 710; 3] ; *avait* [-2,08E-03; 637; 4] ; *avoir* [-6,70E-03; 327; 1] ; *faut* [-9,38E-03; 610; 5] ; *est* [-1,34E-02; 7 108; 126] ; *faire* [-1,38E-02; 443; 3] ; *fait* [-1,57E-02; 1 193; 15] ; *font* [-2,23E-02; 263; 1] ; *été* [-3,21E-02; 318; 2] ; *suis* [-3,80E-02; 632; 7] ; *mis* [-5,20E-02; 136; 0] ; *semble* [-7,86E-02; 117; 0] ; *eu* [-9,15E-02; 110; 0].

Dans cette phrase de "Cité violette interdite" par exemple, la seule occurrence du verbe *être* est un emploi plein et mis en valeur par la construction : "Mais, centrale, souterraine et supérieure, pleine de palais, de lotus, d'eaux mortes, d'eunuques et de porcelaines, - est ma Cité Violette interdite." (p. 120<sup>6</sup>).

<sup>2</sup> On doit la notion de spécificité à Pierre Lafon, du laboratoire de lexicologie de l'ENS de Saint-Cloud. Voir en particulier : Pierre Lafon, *Dépouillements et statistiques en lexicométrie*,

### Les spécificités positives

**La majuscule honorifique.** Rien d'étonnant à ce qu'un certain nombre de noms communs de la langue systématiquement capitalisés par Segalen émergent en tête des spécificités positives. La liste rappelle l'importance des expressions référentielles dénominatives : *Ciel* [1,75E-36; 28; 24] ; *Empire* [2,88E-26; 23; 18] ; *Empereur* [3,43E-22; 19; 15] ; *Sage* [9,76E-12; 16; 9] ; *Stèle* [6,77E-10; 7; 6] ; *Maître* [4,17E-07; 15; 6] ; *Sages* [1,04E-06; 5; 4] ; *Midi* [1,0E-06; 5; 4] ; *Nom* [1,89E-04; 6; 3] ; *Fils* [7,84E-04; 20; 4].

À noter, Segalen n'emploie qu'une seule fois *Roi* au singulier (p. 46) et une autre fois *rois* au pluriel sans capitale, mais pour dire justement que le Prince "dépassé de haut [...] tous les rois" (p. 135).

**L'ordre impérial.** Parmi les noms abstraits, c'est, outre le mot *diversité* [9,61E-05; 5; 3], le vocabulaire encomiastique de la célébration officielle qui domine : *éloge* [7,34E-11; 9; 7] ; *respect* [7,24E-07; 25; 7] ; *règne* [1,67E-05; 86; 10] ; *hommage* [2,28E-05; 17; 5] ; *vertu* [3,04E-05; 92; 10]. À noter, la sous-représentation d'un mot de sens voisin : *force* [-6,59E-03; 231; 0].

Dans le même registre, on relève plusieurs verbes de volonté et d'obligation : *daigne* [2,46E-05; 9; 4] ; *choisis* [3,25E-04; 7; 3] ; *ordonne* [7,57E-04; 9; 3] ; *dois* [7,74E-04; 51; 6].

**L'ordre minéral, la monumentalité, l'architecture.** L'écrasante dominante thématique concrète est constituée par le vocabulaire de l'architecture et de la minéralité (le temple, le palais, la pierre), dont l'éponyme *stèles* : *stèle* [1,94E-14; 14; 10] ; *stèles* [1,66E-11; 8; 7] ; *pierre* [6,48E-10; 220; 23] ; *palais* [6,22E-07; 75; 11] ; *temples* [8,39E-06; 35; 7] ; *arche* [1,22E-05; 25; 6] ; *quadrangulaire* [3,90E-05; 4; 3] ; *poteau* [3,90E-05; 4; 3] ; *angles* [9,20E-05; 12; 4] ; *dalles* [9,20E-05; 12; 4] ; *souterrains* [1,89E-04; 6; 3] ; *hampes* [1,89E-04; 6; 3] ; *créneaux* [1,89E-04; 6; 3] ; *table* [6,35E-04; 88; 8]. Il convient d'ajouter à cette liste le seul adjectif concret des spécificités positives : *solide* [6,62E-05; 33; 6].

On remarque deux *nullax* importants dans cette catégorie, relatif à l'habitat civil : *maison* [7,51E03; 225; 0] ; *rue* [3,36E02; 156; 0].

**Le signifiant plastique.** Le champ lexical du signifiant graphique ou pictural met en évidence la part d'autoréférentialité du recueil : *caractères* [7,80E-06; 14; 5] ; *sceau* [2,28E-05; 17; 5] ; *signes* [3,11E-05; 18; 5] ; *pinceau* [3,90E-05; 4; 3].

Rien d'étonnant à ce qu'un certain nombre de termes sont systématiquement capitalisés par Segalen dans les listes positives. La liste rappelle l'importance des termes concrets : *Ciel* [1,75E-36; 28; 24] ; *Empire* [3,43E-22; 19; 15] ; *Sage* [9,76E-12; 16; 9] ; *Sages* [1,04E-06; 5; 4] ; *Fils* [7,84E-04; 20; 4].

qu'une seule fois *Roi* au singulier (p. 46) et *Paris* capitale, mais pour dire justement que le thème des "rois" (p. 135).

En ce qui concerne les noms abstraits, c'est, outre le mot *diversité* et l'aspect incomiastique de la célébration officielle qui est souligné par *respect* [7,24E-07; 25; 7] ; *règne* [1,67E-05; 7; 5] ; *vertu* [3,04E-05; 92; 10]. À noter, la présence de sens voisins : *force* [-6,59E-03; 231; 0].

Il relève plusieurs verbes de volonté et d'obligation : *ordonne* [7,57E-04; 3; 3] ; *ordonne* [7,57E-04; 3; 3].

**Matérialité, l'architecture.** L'écrasante domination est substituée par le vocabulaire de l'architecture et de la pierre, dont l'éponyme *stèles* : *stèle* [1,11E-11; 8; 7] ; *pierre* [6,48E-10; 220; 23] ; *arche* [1,22E-05; 25; 3] ; *poteau* [3,90E-05; 4; 3] ; *angles* [9,20E-04; 4] ; *souterrains* [1,89E-04; 6; 3] ; *hampes* [9,99E-04; 6; 3] ; *table* [6,35E-04; 88; 8]. Il s'agit du seul adjectif concret des spécificités positives.

Les termes importants dans cette catégorie, relatif à l'habitat : *rue* [3,36E-02; 156; 0].

Le champ lexical du signifiant graphique ou de l'autoréférentialité du recueil : *caractères* [1,05E-05; 17; 5] ; *signes* [3,11E-05; 18; 5] ;

## Les spécificités négatives

**L'orient.** Les mots cités jusqu'ici renvoient au monde chinois dans le discours, mais ne relèvent pas de la langue pittoresque. Segalen utilise en fait assez peu de marqueurs d'émblée univoques de la référence exotique, si ce n'est : *occidentale* [3,90E-05; 4; 3] ; *eunuques* [3,90E-05; 4; 3] ; *influx* [3,90E-05; 4; 3] ; *dragon* [6,24E-05; 11; 4].

**Le divin.** On pourra être surpris de l'absence totale du vocabulaire religieux ou chrétien sur-employé à la même époque, alors que la religion est un thème important des "Stèles face au Midi", où Segalen expose sa position à la fois mystique et anticatholique ; on peut donc penser que le thème fait l'objet d'une réalisation très indirecte et allusive. *Dieu*, en particulier, est un *nullax* tout à fait remarquable : c'est la deuxième spécificité négative de *Stèles*, après le pronom vous : *dieu* [-2,19E-13; 1340; 0] ; *jésus* [-1,40E-04; 408; 0] ; *saint* [-1,79E-03; 291; 0] ; *saints* [-6,45E-03; 232; 0] ; *cieux* [-1,29E-02; 200; 0] ; *prière* [-3,67E-02; 152; 0] ; *sainte* [-4,09E-02; 147; 0] ; *dieux* [-4,77E-02; 140; 0] ; *péché* [-5,31E-02; 135; 0] ; *église* [-5,92E-02; 130; 0] ; *christ* [-8,57E-02; 113; 0].

Signalons toutefois que, parmi les spécificités positives, les deux seuls adjectifs abstraits renvoient à l'irrationnel : *équivoque* [9,29E-08; 7; 5] ; *magique* [6,99E-05; 21; 5].

**L'animé humain.** Particulièrement remarquable est la sous-représentation des désignants de l'animé humain, qu'il s'agisse du corps, de l'esprit ou de la mort : *enfant* [-2,88E-05; 603; 1] ; *enfants* [-6,30E-04; 339; 0] ; *esprit* [-6,70E-03; 327; 1] ; *corps* [-9,11E-03; 542; 4] ; *roi* [-1,04E-02; 210; 0] ; *cœur* [-1,90E-02; 1405; 19] ; *chair* [-2,82E-02; 326; 2] ; *baiser* [-3,02E-02; 161; 0] ; *mourir* [-3,08E-02; 160; 0] ; *flamme* [-3,36E-02; 156; 0] ; *dame* [-3,75E-02; 151; 0] ; *morts* [-4,23E-02; 228; 1] ; *mère* [-4,97E-02; 291; 2] ; *âmes* [-6,28E-02; 206; 1] ; *cœurs* [-6,39E-02; 205; 1] ; *bras* [-6,53E-02; 403; 4] ; *race* [-7,05E-02; 122; 0].

Font exception : *ami* [4,40E-06; 109; 12] ; *geste* [1,29E-04; 109; 10] ; *habit* [3,15E-04; 16; 4] ; *veines* [9,92E-04; 36; 5].

**La psychologie.** Autre champ lexical repérable à l'intérieur des spécificités négatives, les mots de la psychologie et de l'émotion : *espérance* [-6,89E-03; 229; 0] ; *amour* [-1,07E-02; 734; 7] ; *orgueil* [-4,08E-02; 230; 1] ; *peur* [-8,04E-02; 192; 1] ; *tendre* [-4,56E-02; 142; 0] ; *mal* [-2,06E-02; 345; 2] ; *rêve* [-7,70E-02; 263; 2] ; *sommeil* [-8,57E-02; 113; 0] ; *souffrance*

[-8,39E-02; 114; 0] ; *triste* [-2,18E-02; 176; 0]. La forme *joies* est certes très représentée [1,30E-04; 13; 4] ; encore faut-il s'aviser que les joies en question sont des "*joies défendues*" (p. 116).

**Le temps.** On observe également une sous-représentation du champ lexical de la temporalité, puisqu'à l'exception de deux spécificités positives (qui viennent de titres : *années* [4,01E-06; 58; 9] ; *quotidien* [2,40E-04; 15; 4]) tous les termes concernés sont sous-représentés dans *Stèles*, voire totalement absents, comme *éternel* et ses dérivés : *vieux* [-9,11E-04; 430; 1] ; *heure* [-2,93E-03; 370; 1] ; *soir* [-8,60E-03; 473; 3] ; *jours* [-1,16E-02; 454; 3] ; *éternelle* [-1,38E-02; 197; 0] ; *fois* [-1,47E-02; 439; 3] ; *âge* [-3,51E-02; 154; 0] ; *automne* [-3,75E-02; 151; 0] ; *siècles* [-4,66E-02; 141; 0] ; *ans* [-4,71E-02; 222; 1] ; *toujours* [-4,79E-02; 672; 8] ; *fin* [-4,80E-02; 221; 1] ; *antique* [-6,32E-02; 127; 0] ; *matin* [-6,74E-02; 202; 1] ; *éternité* [-8,21E-02; 115; 0] ; *éternellement* [-8,76E-02; 112; 0].

**L'espace.** Les marqueurs de l'espace sont en revanche relativement présents, à commencer par deux hyperonymes (*espace* [2,48E-04; 118; 10] ; *terrestre* [3,46E-05; 43; 7]) ; les autres signifient principalement l'englobement et l'empêchement (*obstacles* [3,90E-05; 4; 3] ; *couché* [6,62E-05; 33; 6] ; *entoure* [8,89E-05; 22; 5] ; *envers* [1,50E-04; 38; 6] ; *enferme* [5,12E-04; 8; 3]).

**L'ordre végétal.** Le végétal, enfin, est presque totalement absent : *fleurs* [-3,74E-03; 257; 0] ; *arbre* [-2,95E-02; 162; 0] ; *roses* [-3,22E-02; 158; 0] ; *rose* [-6,06E-02; 208; 1] ; *feuilles* [-6,60E-02; 125; 0] ; *arbres* [-7,52E-02; 119; 0].

#### Les mots grammaticaux

D'un point de vue global, la sous-représentation des mots outils et des mots à faible compréhension sémantique est un des traits les plus caractéristiques du vocabulaire de *Stèles*. L'examen des formes particulièrement rares montre que l'écriture de Segalen est marquée par la discontinuité discursive aussi bien que par la discontinuité du référent. Les spécificités positives quant à elles, beaucoup moins nombreuses, mettent en évidence certains aspects de la deixis et de la négation.

#### La discontinuité du discours

**L'articulation syntaxique.** Plusieurs classes de mots grammaticaux sont particulièrement rares dans le recueil. Il s'agit d'abord des subordinants

[-8,39E-02; 114; 0] ; *triste* [-2,18E-02; 176; 0]. La forme *joies* est certes très représentée [1,30E-04; 13; 4] ; encore faut-il s'aviser que les joies en question sont des "*joies défendues*" (p. 116).

**Le temps.** On observe également une sous-représentation du champ lexical de la temporalité, puisqu'à l'exception de deux spécificités positives (qui viennent de titres : *années* [4,01E-06; 58; 9] ; *quotidien* [2,40E-04; 15; 4]) tous les termes concernés sont sous-représentés dans *Stèles*, voire totalement absents, comme *éternel* et ses dérivés : *vieux* [-9,11E-04; 430; 1] ; *heure* [-2,93E-03; 370; 1] ; *soir* [-8,60E-03; 473; 3] ; *jours* [-1,16E-02; 454; 3] ; *éternelle* [-1,38E-02; 197; 0] ; *fois* [-1,47E-02; 439; 3] ; *âge* [-3,51E-02; 154; 0] ; *automne* [-3,75E-02; 151; 0] ; *siècles* [-4,66E-02; 141; 0] ; *ans* [-4,71E-02; 222; 1] ; *toujours* [-4,79E-02; 672; 8] ; *fin* [-4,80E-02; 221; 1] ; *antique* [-6,32E-02; 127; 0] ; *matin* [-6,74E-02; 202; 1] ; *éternité* [-8,21E-02; 115; 0] ; *éternellement* [-8,76E-02; 112; 0].

**L'espace.** Les marqueurs de l'espace sont en revanche relativement présents, à commencer par deux hyperonymes (*espace* [2,48E-04; 118; 10] ; terrestre [3,46E-05; 43; 7]) ; les autres signifient principalement l'englobement et l'empêchement (*obstacles* [3,90E-05; 4; 3] ; *couché* [6,62E-05; 33; 6] ; *entoure* [8,89E-05; 22; 5] ; *envers* [1,50E-04; 38; 6] ; *enferme* [5,12E-04; 8; 3]).

**L'ordre végétal.** Le végétal, enfin, est presque totalement absent : *fleurs* [-3,74E-03; 257; 0] ; *arbre* [-2,95E-02; 162; 0] ; *roses* [-3,22E-02; 158; 0] ; *rose* [-6,06E-02; 208; 1] ; *feuilles* [-6,60E-02; 125; 0] ; *arbres* [-7,52E-02; 119; 0].

### Les mots grammaticaux

D'un point de vue global, la sous-représentation des mots outils et des mots à faible compréhension sémantique est un des traits les plus caractéristiques du vocabulaire de *Stèles*. L'examen des formes particulièrement rares montre que l'écriture de Segalen est marquée par la discontinuité discursive aussi bien que par la discontinuité du référent. Les spécificités positives quant à elles, beaucoup moins nombreuses, mettent en évidence certains aspects de la deixis et de la négation.

### La discontinuité du discours

(conjonctions et pronoms relatifs) : *qui* [-4,62E-11; 8142; 97] ; *quand* [-5,14E-05; 1254; 9] ; *que* [-6,34E-04; 7766; 127] ; *qu'* [-1,51E-02; 4873; 83] ; *parce* [-4,46E-02; 225; 1] ; *lorsque* [-8,03E-02; 116; 0] ; et des prépositions<sup>7</sup>, au premier rang desquelles *de*, la plus courante : *de* [-8,55E-05; 20736; 370] ; *d'* [-3,40E-02; 7834; 145].

Autrement dit, Segalen rejette les mots jouant un rôle relateur de subordination et/ou de complémentation. Le refus de la construction syntaxique, le rejet de l'expansion des groupes et de la phrase complexe ne va pas, c'est logique, sans le recours fréquent à l'asyndète, dont témoignent à la fois la rareté de la conjonction *et* [-7,87E-11; 23711; 375] et la sur-représentation des signes de ponctuation intraphrastiques forts, comme les *deux points* [5,46E-72; 1984; 201] ou le *point-virgule* [7,41E-09; 3718; 135].

**L'anaphore.** La sous-représentation d'une autre classe grammaticale ajoute au caractère discontinu du discours, du point de vue de la cohérence sémantique, il s'agit des pronoms : *rien* [-8,33E-04; 771; 5] ; *ça* [-1,57E-03; 297; 0] ; *il* [-1,93E-02; 5852; 103] ; *lui* [-3,15E-2; 1178; 16] ; *on* [-5,42E-02; 2558; 43] ; *y* [-5,65E-02; 1056; 15]. La rareté des pronoms représentants, des pronoms adverbiaux et du démonstratif *ça* est l'indice du faible usage de l'anaphore par Segalen.

À la rareté de l'anaphore pronominale, il faut ajouter celle de l'anaphore adverbiale, dont témoigne la spécificité négative de *aussi* et de *ainsi* : *ainsi* [-1,78E-03; 795; 6] ; *aussi* [-1,17E-02; 594; 5]. (Il faudrait aussi mentionner la rareté de l'anaphore nominale assurée par l'article défini : ce dernier est la plupart du temps employé pour construire des référents nouveaux et non pour renvoyer à ceux du cotexte.)

Dans *Stèles*, Segalen radicalise donc la tendance de la poésie à limiter les procédures grammaticales d'établissement de la cohérence textuelle par renvois internes et répétitions des informations.

**L'extraction.** La forme élidée du pronom neutre apparaît dans les toutes premières spécificités négatives : *c'* [-2,88E-07; 2627; 23]. La forme, régulièrement suivie du verbe *être*, entre dans les constructions par extraction et focalisation sur un prédicat (*c'est... qui / que*). Sa sous-représentation signifie que l'écriture de Segalen évite la mise en valeur syntaxique de ce qui est dit : au lecteur, au contraire, de mesurer et de hiérarchiser l'importance des énoncés. La même remarque peut se faire au sujet de la sous-représentation de l'exclamation (*voilà !*).

## La discontinuité du référent

**La diversité.** Signe d'une réelle rhétorique de la diversité (le mot, rappelons-le, est une spécificité positive), il y a peu de marqueurs de la totalité ou de la globalité, que l'on considère les mots pleins ou les mots grammaticaux : *ensemble* [-1,47E-02; 194; 0] ; *tous* [-4,39E-02; 1028; 14] ; *choses* [-4,38E-02; 226; 1] ; *monde* [-6,35E-02; 704; 9].

Il faut toutefois mentionner la sur-représentation de certains quantifiants numéraux, dont on remarquera l'homogénéité mathématique : il s'agit des premières puissances de deux, du nombre des directions (cinq), et de dix mille : *mille* [2,35E-06; 121; 13] ; *dix* [1,00E-05; 99; 11] ; *quatre* [3,61E-05; 178; 14] ; *huit* [5,52E-05; 32; 6] ; *quadruple* [1,89E04; 6; 3] ; *double* [7,66E-04; 136; 10] ; *cinq* [8,59E-04; 52; 6].

Autre manifestation stylistique de la diversité, la faible utilisation des comparaisons, comme Segalen s'en explique dans "De la composition", car l'analogie renvoie à une conception holistique du monde : *comme* [-4,25E-04; 3679; 51]. De même, il y a peu d'adverbes permettant de construire des comparatifs (à l'exception de *plus* toutefois, non spécifique, mais qui est ambigu) : *autant* [-1,60E-02; 190; 0] ; *moins* [-1,75E-02; 428; 3].

Enfin, plusieurs ordinaux sont sous-représentés, signe que les référents ne sont pas classés en série : *dernier* [-1,07E-02; 302; 1] ; *première* [-1,41E-02; 196; 0] ; *suprême* [-7,05E-02; 122; 0].

Parallèlement, la rareté de *et*, déjà évoquée, marque le refus d'unifier deux référents par le même prédicat. La même remarque peut être faite à propos de *aussi*, également sous-représenté : *aussi* [-1,17E-02; 594; 5].

**La quantité et le degré relatifs.** De même qu'il y a peu de marqueurs du rang, il y a très peu de marqueurs du degré ou de la quantité relative ou approximative : *peu* [-4,23E-03; 592; 4] ; *presque* [-2,48E-02; 170; 0] ; *sur-tout* [9,15E-02; 110; 0]. Il conviendrait d'ajouter ici, même s'il ne s'agit pas de mots grammaticaux, la sous-représentation des adjectifs de la grandeur : *immense* [-7,51E-03; 225; 0] ; *grand* [-1,42E-02; 512; 4] ; *grandes* [-8,21E-02; 115; 0] ; *petite* [-8,77E-02; 187; 1].

**Les prépositions.** La rareté de la complémentation prépositionnelle signalée plus haut s'interprète aussi d'un point de vue sémantique comme un signe de l'indépendance contextuelle des référents. Les prépositions en question sont essentiellement des prépositions locatives ou spatio-temporelles. Segalen répugne donc au repérage circonstanciel des entités ou des procès

rhétorique de la diversité (le mot, rappelle, il y a peu de marqueurs de la totalité ou des mots pleins ou les mots grammaticaux : [-4,39E-02; 1028; 14] ; *choses* [-4,38E-04; 9].

sur-représentation de certains quantifiants onogénéité mathématique : il s'agit des prépositions des directions (cinq), et de dix mille : [-1,00E-05; 99; 11] ; *quatre* [3,61E-05; 178; 1] ; *triple* [1,89E04; 6; 3] ; *double* [7,66E-04;

de la diversité, la faible utilisation des prépositions explique dans "De la composition", car l'aspect holistique du monde : *comme* [-4,25E-04; 1] ; *par* [-1,75E-02; 428; 3].

sous-représentés, signe que les référents ne sont pas : [-1,07E-02; 302; 1] ; *première* [-1,41E-02; 1].

déjà évoquée, marque le refus d'unifier les prépositions. La même remarque peut être faite à propos de : *aussi* [-1,17E-02; 594; 5]

s. De même qu'il y a peu de marqueurs du degré ou de la quantité relative ou absolue : [-2; 4] ; *presque* [-2,48E-02; 170; 0] ; *sur-* ; *aurait* d'ajouter ici, même s'il ne s'agit pas de la sous-représentation des adjectifs de la grandeur : *grand* [-1,42E-02; 512; 4] ; *grandes* [-8,21E-04; 1].

de la complémentation prépositionnelle à un point de vue sémantique comme un point de vue des référents. Les prépositions en question sont des prépositions locatives ou spatio-temporelles. La sous-représentation circonstancielle des entités ou des procès

qu'il évoque. Le petit nombre des prépositions locatives marque un refus de l'espace comme disposition organisée et orientée d'éléments constitutifs (hormis les cinq directions qui structurent le recueil). C'est au contraire un espace discontinu, fait de trous et de ruptures, ce que signalaient déjà les mots pleins marqueurs de l'espace : *dans* [-1,81E-03; 5404; 86] ; *sur* [-7,85E-03; 2910; 44] ; *vers* [-3,81E-02; 986; 13] ; *dessus* [-5,06E-02; 218; 1] ; *côté* [-7,36E-02; 120; 0] ; *contre* [-8,07E-02; 260; 2] ; *entre* [-8,15E-02; 622; 8] ; *près* [-8,77E-02; 187; 1].

Il en va de même pour le temps (du reste les prépositions ont souvent les deux valeurs) : *depuis* [-1,34E-03; 304; 0] ; *après* [-6,75E-03; 488; 3] ; *pendant* [-6,90E-02; 123; 0] ; *dès* [-7,36E-02; 120; 0].

**Le déterminant possessif.** Autre forme grammaticale sémantiquement équivalente au complément du nom, le déterminant possessif. À l'exception notable de *mes*, sur-représenté (voir plus loin, à propos de la deixis), la plupart des possessifs sont des spécificités négatives. Rares sont donc les référents mis en relation avec l'énonciateur ou avec la non-personne : *notre* [-5,26E-05; 1022; 6] ; *votre* [-1,06E-04; 730; 3] ; *leur* [-1,53E-03; 1280; 13] ; *nos* [-1,98E-03; 1194; 12] ; *tes* [-1,92E-02; 624; 6] ; *vos* [-2,34E-02; 544; 5].

**L'article indéfini.** Signalons enfin la sous-représentation de l'article indéfini, et ce qu'elle implique quant à l'actualisation de la référence : *un* [-4,53E-03; 8321; 145] ; *une* [-8,85E-03; 4130; 67]. Cette rareté signifie que l'établissement de la référence ne passe pas par l'extraction d'un élément particulier à partir d'une classe de représentations générales préconstruites. En réalité, Segalen procède très rarement à partir du savoir partagé entre l'énonciateur et le lecteur, mais impose au contraire, par l'article défini, des entités présentées comme immédiatement identifiables - même si ce n'est pas toujours le cas. Le monde chinois est ainsi évoqué de l'intérieur et non présenté au lecteur. Cette rareté de l'article indéfini va dans le même sens que l'importance signalée plus haut des expressions référentielles dénomminatives construites autour du nom propre.

En somme, les spécificités suggèrent que les expressions référentielles de *Stèles* sont des descriptions définies univoques courtes, en emploi spécifique, bénéficiant d'un effet de présupposition maximal. La référence est très peu restreinte par l'expansion déterminative (rareté de *de* et de *que*) ; chaque référent est relativement autonome par rapport à son contexte (absence de repérage spatio-temporel), ce qui fait que l'univers référentiel est fait d'entités discrètes, non alignables (peu de totalisations et de comparaisons), aux propriétés non situables sur une échelle de quantité ou de degré. Le référent

est par ailleurs peu accessible par l'environnement textuel (autonomie rapport au co-texte du fait de la rareté de l'anaphore) et encore moins extraction à partir des représentations générales partagées (rareté de l'an indéfini). Ces traits sont à mettre en rapport avec la concision et le caractère volontiers énigmatique des *Stèles*, le refus d'une description unifian familiarisante du monde chinois. Cela ne signifie pas, toutefois, que le r rent soit désolidarisé de l'instance énonciative, ni qu'il constitue un en représentable. C'est ce que montrent certaines spécificités positives relat à la deixis et à la négation.

#### La deixis

**Mes.** On a souligné la sous-représentation des possessifs de la deuxième personne et de la première personne du pluriel; il faut y ajouter celle des pronoms personnels et des auxiliaires correspondants, qui comptent parmi les plus fortes spécificités négatives de *Stèles* : *vous* [-1,15E-13; 3317; 19] ; *ne* [-1,97E-07; 4174; 46] ; *avez* [-2,51E-06; 593; 0] ; *êtes* [-9,75E-03; 213; 0] ; *t'* [-1,71E-02; 567; 5]. Inversement, le possessif *mes* est sur-employé [2,77E-05; 977; 42], ce qui signifie le rattachement du référent à la personne de l'énonciateur.

**Ceci et voici.** Le pronom démonstratif *ceci* et le présentatif *voici* sont les deux spécificités très fortes : *ceci* [2,41E-15; 76; 19] ; *voici* [6,49E-06; 55; 30]. On pourra s'étonner, dans ces conditions, de la rareté du déterminant démonstratif : *ce* [-9,14E-04; 4860; 74] ; *cette* [-6,11E-03; 1345; 16].

Encore faut-il remarquer que le déterminant démonstratif est un des outils de l'anaphore nominale. Sa sous-utilisation est donc à rattacher au faible usage de l'anaphore en général, évoqué plus haut. Par ailleurs, en emploi déictique le déterminant *ce*, par opposition au pronom démonstratif privilégié dans *Stèles*, suppose la nomination de ce qu'on montre; or quand Segalen montre il ne désigne pas - et décrit encore moins : il indique l'existence d'un *ceci*, autrement dit d'une entité sans nom, innommable et indicible, qu'on peut seulement désigner d'un geste.

Il faut toutefois remarquer la particularité de *ceci* dans le recueil, particularité observable dans les exemples suivants : "Que ceci donc ne soit point marqué d'un règne" (p. 40); "L'Empereur [...] veut que ceci, prêt à s'effacer par négligence, soit reporté sur une table neuve et marqué du sceau de son règne : [...]" (p. 47); "Nous avons fait graver ceci" (p. 51); "Dresse donc ceci au Désir Imaginant" (p. 83); "[...] tu radieras, mémoire solide, dur moment pétrifié, gardienne haute / De ceci... Quoi donc était-ce..." (p. 119). L'emploi



deux formes de négativité : celle du *rien*, autrement dit le néant, d'ordre ontologique, et celle du *nié*, d'ordre énonciatif. Le *vide* ségalénien relève du *vide*. L'apophatisme de *Stèles* est bien une théologie ou une ontologie négative, faite de l'absolu, de l'être, ce qui subsiste à toute négation, ce qui échappe à toute représentation positive par la parole, et non une philosophie du néant, un constat ou une représentation du "il n'y a rien" ; comme le suggère d'ailleurs la sous-représentation de *seule* et de *simple*, Segalen ne conçoit pas davvero l'être comme un "ne que", autrement dit comme ce qui s'extraîrait d'un être de non-être. C'est en cela que négation et diversité ne sont pas contradictoires.

Pascal M  
Université de P

e du *rien*, autrement dit le néant, d'ordre réf-  
nonciatif. Le *vide ségalénien* relève du second.  
n une théologie ou une ontologie négative qui  
si subsiste à toute négation, ce qui échappe à  
la parole, et non une philosophie du néant, un  
"il n'y a rien"; comme le suggère d'autre part  
et de *simple*, Segalen ne conçoit pas davantage  
ement dit comme ce qui s'extraîrait d'un fond  
égation et diversité ne sont pas contradictoires.

Pascal Mougin  
Université de Paris III



## Martine Courtois

### "Stèles occidentées" ou l'Occident en déroute

Les stèles occidentées, qui sont les moins prisées des lecteurs et des critiques, semblent avoir embarrassé Segalen lui-même puisque, dans la première édition, elles n'étaient que quatre, trois fois moins que les stèles du Midi ou du Milieu.

La réticence du lecteur tient à la cruauté de ces stèles, mais il faut l'affronter en se demandant pourquoi Segalen a voulu nous faire cette violence. Quelle stratégie guide cette *guerre au lecteur*? Déjà dérouté en cela, on le sera plus encore en découvrant que les deux valeurs de l'Ouest chinois, la barbarie et le merveilleux, finissent par *perdre l'Occident quotidien* en le détachant de son orientation précise. C'est une direction erratique, un "bord du chemin" déjà. Mais cet Occident désorienté donne accès au Milieu, où le moi découvre son *exotisme intérieur*, l'Orient lointain dont l'altérité inaccessible évide son être intime.

Si les stèles occidentées font violence au lecteur, c'est qu'elles mettent en œuvre une stratégie de provocation, pour exprimer une morale de l'énergie et une philosophie du conflit, qui vont de pair avec une esthétique de la cruauté.

Dans un univers guerrier plein de bruits et de cris, trois catégories d'images concentrent la représentation de la cruauté - couper, clouer, dévorer. La mutilation méthodique du prisonnier chinois, ou l'obsession de l'ouverture dans "Du Bout du sabre", semblent témoigner d'une complaisance sadique, d'autant que les deux mentions du sang, dans "Écrit avec du sang" et "Hymne au dragon couché", sont des inventions personnelles que Segalen ajoute à ses sources, tout comme il transforme l'Ouest blanc des Chinois en "l'Ouest ensanglanté" (préface, p. 37-38). La cruauté se manifeste aussi dans

toutes les formes d'emprise : prisonniers pris (p. 86) et femmes prises (p. 88); empalement figuré par le caractère archaïque qui constitue l'épigraphe de "Du Bout du sabre", et auquel fait écho dans le texte "ce que l'on cloue"; crucifixion des chiens; et même le soleil cloué au bout de la lance. Enfin, la dévoration, que symbolisent les animaux emblématiques de l'Ouest chinois, tigre et chien, ensauvage la guerre d'une anthropophagie ("Écrit avec du sang") qui fait porter la suspicion sur la nature du sang sacrificiel offert au Dragon.

Mais pourquoi Segalen imposerait-il au lecteur cette imagination sadique, alors qu'il écarte du recueil la stèle "L'Impératrice chante" où il voit : "Des moyens un peu gros. Trop de veines et de chirurgie, et de confiserie" (édition Mercure de France, p. 280) ?

Il nous faut faire la part de la provocation. À l'égard d'abord de l'exotisme ordinaire, car la cruauté chinoise est un stéréotype occidental (le fameux "supplice chinois"). En servant au lecteur ce qu'il attend, avec des anecdotes ou des tableaux un peu trop pittoresques, Segalen révèle la fascination de notre propre imaginaire pour la cruauté. Il est d'ailleurs difficile de croire qu'il ait emprunté sans ironie le motif de "Serment sauvage" au commandant d'Ollone, car il ne cesse de le traiter de cochon et de sot en toute occasion. Mais provocation surtout contre l'idéalisme, à la manière des chapitres XVI et XVII d'*Équipée*. Segalen malmène volontairement la sensibilité de son lecteur, en lui opposant une morale de l'énergie.

L'héroïsme donne à ces stèles des accents épiques. Mais elles exaltent surtout l'énergie vitale que symbolise le Dragon quand il sort de "la terre lourde" et l'immobilité hivernale, comme les eaux gelées de "Nom caché" fondent en un "torrent dévastateur" (p. 124). Le bond vigoureux du Dragon hors de la boue est l'antithèse du fleuve envasé que décrit le chapitre XV d'*Équipée* (II, 290). À cet enlèvement s'oppose aussi la mobilité des Mongols qui, loin de la "vie enclose" qu'abandonnait déjà "Départ" (p. 57), incarnent la cruauté nomade du temps et de la vie.

Il faut donc dépasser la lecture littérale des stèles occidentées, et considérer la guerre et la cruauté comme des allégories du Divers. Au "marais des joies immortelles" (p. 96), la version en prose des "Conseils au bon voyageur" opposait la guerre et les chocs de la diversité (*Briques et Tuiles*, I, p. 900). Le sentiment d'exotisme vrai savoure les antinomies, "l'opposition des irréductibles, le choc des contrastes éternels" (*Essai sur l'exotisme*, I, p. 767). Le vocabulaire guerrier du premier chapitre d'*Équipée*, les images surtout de duel et de corps à corps, pour définir la loi d'exotisme, nous guident vers une lecture symbolique de "Serment sauvage" comme duel du Même et de l'Autre. Les deux chiens crucifiés dos à dos forment d'ailleurs une variante de l'image finale d'*Équipée*, le dessin des deux bêtes affrontées.

et femmes prises  
qui constitue l'épi-  
e texte "ce que l'on  
au bout de la lance.  
matiques de l'Ouest  
propagande ("Écrit  
du sang sacrificiel

cette imagination  
e chante" où il voit :  
e, et de confiserie"

d'abord de l'exoc-  
cidental (le fameux  
avec des anecdotes  
fascination de notre  
le de croire qu'il ait  
nmandant d'Ollone,  
casion. Mais provo-  
pitres XVI et XVII  
é de son lecteur, en

is elles exaltent sur-  
de "la terre lourde"  
n caché" fondent en  
agon hors de la boue  
d'*Équipée* (II, 290).  
qui, loin de la "vie  
a cruauté nomade du

ccidentées, et consi-  
ers. Au "marais des  
ls au bon voyageur"  
*Tuiles*, I, p. 900). Le  
osition des irréduc-  
*isme*, I, p. 767). Le  
ages surtout de duel  
quidient vers une lec-  
Même et de l'Autre.  
: variante de l'image

Or la loi d'exotisme implique une esthétique de la cruauté. Les stèles occidentées y obéissent d'abord par la valorisation de la maîtrise, celle que vantait déjà la thèse de Segalen en précisant qu'il ne s'agit pas d'avoir une sensibilité émoussée, mais de "transformer le retentissement émotif en notions intellectuelles" (I, p. 18). Le titre de "Courtoisie", insolite dans ce contexte guerrier, souligne la ritualisation qui, dans toute cette section, subordonne à une sorte de savoir-vivre l'exercice de la cruauté. Ensuite, cette esthétique est figurée par l'analogie entre l'écriture et la blessure. La seconde version de "Du bout du sabre" était explicite : "[...] tout ce qui se peut écrire, tirer, dessiner et faire du bout du sabre, nous l'avons fait." (éd. Mercure de France, p. 173). La version finale conserve l'idée essentielle : "Notre sceau est un fer de lance". L'encre des sceaux chinois, insignes du pouvoir, est toujours rouge : les Mongols signent donc leur victoire dans la chair des vaincus, avec l'encre de leur sang. "Écrit avec du sang" et la peinture "Peint au sang" (II, p. 256) proposent une image analogue. Enfin, le style des stèles est d'un cruel stylet : coupures impitoyables dans les premières versions, concision énergique, absence de toute expression sentimentale, structures d'opposition qui intègrent les antagonismes dans l'écriture, tous ces traits montrent que Segalen entend la cruauté comme un principe esthétique.

Cependant, la loi d'exotisme, avec sa philosophie et son esthétique, commande l'ensemble du recueil, et pas seulement les stèles occidentées. Celles-ci ont-elles donc une spécificité ? En analysant les deux valeurs que la pensée chinoise attribue à l'Ouest, on constate qu'elles débordent le cadre de cette section, de sorte que l'Occident n'est plus une direction précise, mais plutôt un non-orient, au "bord du chemin".

L'Ouest est d'abord, pour les Chinois, le côté des barbares belliqueux. Segalen retient les Mongols, qui ont étendu leur empire jusqu'à la mer Caspienne au XIII<sup>e</sup> siècle, et ont occupé la Chine en y installant la dynastie Yuan ; et les Lolos, au sud-ouest, une tribu insoumise qui fait aujourd'hui partie des minorités ethniques de la Chine sous le nom des Yi. Mais d'autres barbares apparaissent déjà dans les stèles face au Midi, comme Bouddha (p. 44) ou nous-mêmes, les Occidentaux (p. 52-54). La crucifixion des deux chiens renvoie à la barbarie du christianisme dans *Religion lumineuse*. Mais ces bêtes rappellent aussi les chiens de Fô bouddhiques, qui vont toujours par couple, et dont l'un (mais est-ce le mâle ou la femelle ?) surgit au fond des yeux de l'amante (p. 75). Elles évoquent également les deux amis de "Des lointains", qui s'épient comme "des chiens qui vont mordre" (p. 67). Les stèles guerrières ont en effet beaucoup d'affinités avec les stèles amicales et amoureuses. L'être aimé devient facilement un ennemi, la forme menaçante de l'autre. "Vampire" et "Écrit avec du sang", qui ont été achevés le même jour, développent le même thème du démon dévorant. La cruauté est plus évidente encore dans les stèles orientées, symétriques des stèles occidentées. Et les caprices sadiques de

la femme, dans "Pour lui complaire", n'ont même pas l'excuse du code chevaleresque de "Libation mongole". Il y a donc une dissémination de la barbarie et de la cruauté hors des stèles de l'Ouest.

Il en va de même avec l'autre valeur de cette direction. "L'Occident miraculeux" ("Départ", p. 57) est en effet le côté de la magie et du merveilleux. S'y trouvent les portes de l'autre monde, les divinités immortelles, les démons, les grands magiciens, et les grands exorcistes qui, considérés comme des soldats bataillant contre les démons, font le lien entre la magie et la guerre. Or les stèles occidentales n'ignorent pas cet aspect. Les assiégés souhaitent que l'Empereur ne leur rende pas d'honneurs funéraires, afin qu'ils deviennent des démons, c'est-à-dire des esprits de morts vindicatifs. Cette stèle a d'ailleurs été composée le même jour que "Juges souterrains", qui aurait pu se trouver dans la section occidentale, d'autant que la justice se rattache également à l'Ouest. "L'Hymne au Dragon couché" évoque le mythe du Dragon Rouge, gardien des portes du Ciel, qui se cache l'hiver aux Sources Jaunes, le pays des morts, situé au nord-ouest. Enfin, "Ordre au soleil" clôt la section sur le miracle du duc de Lou.

Mais cette magie nous ramène à "Départ", qui fait allusion à l'histoire du roi Mou, racontée par le taoïste Lie-tseu [Liezi] dans *Le vrai Classique du vide parfait*. Un magicien venu de l'Ouest emmène l'esprit, du roi en voyage jusqu'au mont K'ouen-louen [Kunlun], au Pays du Grand Yin, car l'Ouest, et la guerre, et la magie sont *yin*. Là règne la Mère Reine d'Occident, Si-wang-mou [Xiwangmu], qui reçoit les dieux à des festins d'immortalité, et en gratifie les héros qui parviennent jusqu'à elle. L'avant-dernière stèle du recueil, "Char emporté", reprend cette légende. L'Occident magique se trouve donc au début et à la fin de *Stèles* avec l'histoire du roi Mou; mais dans d'autres sections encore avec des motifs variés comme les démons ("Vampire", "Au Démon secret"), l'apparition monstrueuse ("Visage dans les yeux"), le miracle ("Pierre musicale"), les esprits ("Stèle des pleurs", "Stèle du chemin de l'âme"), l'autre monde ("Juges souterrains")...

Si les deux valeurs de l'Occident chinois s'éparpillent ainsi dans tout le recueil, peut-on encore y voir une direction précise? Henry Bouillier, dans son édition du *Mercur de France* (p. 41), remarque que Segalen avait projeté un moment de rassembler en une seule section, les stèles de l'Ouest et celles du Bord du Chemin. L'Occident ne serait donc lui aussi qu'un non-orient, l'un des "points interlopes" dont parle la préface. Échappant à l'assignation du cadastre, il devient une direction indéfinissable, un sens erratique.

Les Mongols de "Du Bout du sabre", "coureurs de la terre" dans *Peintures* (II, p. 210), sont bien les "détrousseurs" du bord du chemin dont parle la préface. "L'Hymne au Dragon couché", qui suit ce manifeste du nomadisme, installe au centre de la section tout le cycle de mutation du Dragon, depuis

l'hiver au nord-ouest, en passant par le printemps de l'est, jusqu'à "l'horizon rouge, sa bannière", emblème impérial du sud et de l'été. Ces métamorphoses déroutent l'Occident fixe vers un espace et un temps évolutifs. Enfin, "Ordre au soleil", inversant la course de l'astre, du couchant vers le zénith, préfigure les inversions de la "Stèle du chemin de l'âme" et de "À l'envers".

Si l'on sort ainsi des limites stables, c'est que l'Ouest chinois est la direction onirique et mythique des grands voyageurs, des héros ou des sages : le roi Mou, Lao-tseu [Laozi] (II, p. 872), ou Hiuan Tsang [Xuanzang] (*Feuilles de route*, I, p. 1245), connu aussi sous le nom de Tripitaka, dont la légende est à l'origine d'un roman du XVI<sup>e</sup> siècle, *Le Pèlerinage d'Occident*, auquel Segalen emprunte l'anecdote de "Juges souterrains". Mais ce voyage vers l'Ouest conduit vers "l'inconnu, le non-vrai, le non-cadastré" (*Chine. La Grande Statuaire*, II, p. 864), là où le Divers donne "ce goût d'un autre monde" (*Peintures*, II, p. 210), "ce reflet d'outre monde que les vrais voyageurs, seuls, ont connu" (*La Queste à la Licorne*, II, p. 1007). Et si guerre il y a aussi de ce côté-là, elle est le conflit dont parle l'*Essai sur le Mystérieux* entre le quotidien et l'irréel, ou celui d'*Équipée* entre le Réel et l'imaginaire.

Les stèles occidentées, avec leur espace-temps indéterminé et leur reflet d'outre monde, relancent donc la quête ouverte par "Départ", quête de l'âme qui, avec la désorientation plus explicite du Bord du Chemin, arrivera au Milieu.

Cet Occident dérouté, "désoccidenté" (on trouve ce jeu de mots dans *René Leys*, II, p. 413), mène en effet à l'exotisme intérieur où le moi occidental rencontre l'autre qui est en lui, son oriental intime en quelque sorte. Pour cela, il faut d'abord déloger l'occidental de l'Occident, ce à quoi Segalen s'emploie avec une malice ironique. Il faut aussi déloger le moi de sa parole, en multipliant les détours de l'énonciation. Ainsi l'exotisme pourra-t-il se retourner en un "endotisme", par une intégration progressive de l'altérité.

On remarquera d'abord que l'Occident de *Stèles* ignore "les Occidentaux", les Européens. Il en est question dans les *Stèles* face au Midi, dans *Le Fils du Ciel* (II, pp. 346-347) ou dans *Peintures* (II, p. 195 et 208), mais les stèles occidentées les effacent sciemment. Qu'ils soient remplacés par les Lolos et les Mongols ne manque pas d'ironie, car cela souligne leur égale barbarie aux yeux des Chinois. Ironie d'autant plus grande que les Mongols ont représenté pour nous, durant des siècles, le pire péril venu d'Orient, au point que nous avons déformé leur nom de Tatars en "Tartares", qui évoque "barbares" et le nom du Tartare des enfers antiques. Ils occupent donc notre place en Occident, à la suite d'une vertigineuse inversion qui fait de l'Ouest une Europe asiatique, et rejette la nôtre dans l'altérité : "l'autre Europe" du chapitre XXV d'*Équipée* (II, p. 312). D'autre part, l'irréel de l'Ouest chinois nous plonge, nous Européens, dans les brumes d'un Occident inaccessible et peut-

être inexistant. Or la première épigraphe de *Perdre le Midi quotidien* était empruntée à un poème chinois évoquant des nuées et des brouillards déroutants : "Jusqu'ici l'on n'a pu discerner l'Orient de l'Occident" (éd. Mercure de France, p. 224). Il s'agit bien de perdre l'Occident quotidien, ce qui met en cause nos repères et notre identité, comme le suggère l'épigraphe finalement retenue : "Pour-soi-difficile". Mais tel est le chemin tortueux du Milieu.

Les détours de l'énonciation suivent ce chemin-là, selon la théorie exposée dans *l'Essai sur l'exotisme*, qui recommande l'inversion du point de vue (I, p. 746,749). Les stèles occidentées se caractérisent en effet par un jeu de regards croisés plus rare dans les autres sections, car les ennemis parlent à tour de rôle, et se parlent aussi. Dans les trois premières stèles, Mongols et Chinois se relaient. La scansion de "nous" en anaphore, dans chaque poème, transforme la guerre en une alternance de chœurs, semblables et opposés tout à la fois. "Hymne au Dragon couché", qui forme pivot au centre de la section, commence à menacer le sujet collectif ("fais-nous malades"), qui de fait disparaît ici. La mention de "l'un de nous", en qui sommeille le Dragon, laisse émerger le sujet singulier des trois stèles suivantes, et l'on passe de la guerre au duel, au conflit interpersonnel de "je" et "tu" ("Serment sauvage"). "Courtoisie", qui continue ce duel, intériorise cependant l'espace du conflit puisque l'annonceur, buvant son propre rire, le verse "dans le puits sans fond" de son âme. "Ordre au soleil", enfin, plonge l'annonceur dans la nuit de son cœur. Les fluctuations de l'énonciation, qui adopte d'abord des points de vue collectifs et alternés, puis substitue l'individuel au collectif, reconduisent finalement au plus intime du moi, mais d'un moi autre, opaque, pour qui le soleil s'est définitivement couché.

Cette intériorisation de l'exotisme procède aussi d'un jeu complexe entre le dehors et le dedans. La dévoration peut s'interpréter comme un désir d'absorption et d'assimilation de l'autre, désir que les Mongols formulent avec plus d'aménité quand ils prient leur ennemi de se réincarner chez eux. Mais *Peintures* les montre au bord de l'Empire, avec leurs "yeux de convoitise" et de "dévoration" (II, p. 210), en rappelant que les mangeurs seront finalement mangés, absorbés par l'Empire. Un détail significatif l'indique dans "Du Bout du sabre" : le sabre, justement. Là où le lecteur attendait le cliché du nomade équipé d'un arc et de flèches, Segalen nous rappelle que les Mongols sont réellement devenus dangereux, pour l'Occident comme pour la Chine, du jour où ils se sont emparés des armes et de la technologie chinoises, en sinisant ainsi leur guerre.

Après les trois premières stèles, où l'on voit un processus d'assimilation de l'autre, le mouvement s'inverse dans l'"Hymne au Dragon couché", du dedans au dehors. C'est un exorcisme positif, qui fait sortir le Dragon intérieur non pour l'expulser, mais pour libérer et déployer sa puissance, tout comme l'Empereur de "Libération" relâche ses "beaux prisonniers-désirs" (p. 112).

Midi quotidien était  
 es brouillards dérouté  
 ent" (éd. Mercure de  
 idien, ce qui met en  
 épigraphe finalement  
 jeux du Milieu.

selon la théorie expo-  
 sion du point de vue  
 n effet par un jeu de  
 ennemis parlent à tour  
 s, Mongols et Chinois  
 chaque poème, trans-  
 s et opposés tout à la  
 centre de la section,  
 des"), qui de fait dis-  
 eille le Dragon, laisse  
 'on passe de la guerre  
 ent sauvage"). "Cour-  
 ace du conflit puisque  
 le puits sans fond" de  
 ur dans la nuit de son  
 bord des points de vue  
 ctif, reconduisent fina-  
 aque, pour qui le soleil

'un jeu complexe entre  
 comme un désir d'ab-  
 ongols formulent avec  
 incarner chez eux. Mais  
 'yeux de convoitise" et  
 geurs seront finalement  
 'indique dans "Du Bout  
 ait le cliché du nomade  
 e les Mongols sont réel-  
 our la Chine, du jour où  
 noises, en sinisant ainsi

processus d'assimilation  
 au Dragon couché", du  
 ortir le Dragon intérieur  
 puissance, tout comme  
 onniers-désirs" (p. 112).

Mais les stèles suivantes, au lieu de poursuivre ce mouvement centrifuge, opèrent un nouveau renversement vers le dedans, en direction du "démon secret" (p. 110). L'annonciateur de "Courtoisie", qui "ravale son rire" comme on "ravale ses larmes", et celui d'"Ordre au soleil", ramènent tout ce trajet alternatif dans l'abîme et les ténèbres de l'être, où se trouve l'inaccessible ("sans fond", p. 93), l'irreprésentable ("ô Sans-figure", p. 110), l'innommable ("De quels mots... le traiter", p. 110), donc le Mongol du dedans, puisque les Mongols de "Du Bout du sabre" sont "sans nom" (p. 188).

Un ultime et discret retournement réoriente pourtant la fin vers l'Occident perdu, d'abord parce que l'avalage du soleil représente le couchant, mais aussi parce que Segalen introduit ici, à côté de la légende chinoise du duc de Lou, un mythe qui, lui, est breton. Ce soleil avalé aurait en effet donné son nom à l'île d'Avalon, l'au-delà du roi Arthur et de ses chevaliers héroïques. Guerre et merveilles celtiques s'insèrent donc subrepticement dans l'Occident chinois... Mais n'est-ce pas là, aux confins occidentaux de la Chine, que le narrateur d'*Équipée* rencontre son Autre, qui est, on le sait, le jeune Segalen de Bretagne ?

Tout lecteur de Segalen sait à quel vertige il faut savoir céder pour le suivre dans l'alternance saccadée et le tourbillonnement des symboles. Les stèles occidentées nous déroutent, peut-être plus que les autres, parce qu'elles désorientent notre direction la plus familière, en brouillant nos repères, et en nous entraînant dans un jeu de bascule étourdissant entre l'Occident et l'Orient, le même et l'autre, le dedans et le dehors. Cruauté, si l'on veut, mais non pas au sens ordinaire, que Segalen trouve trop vulgairement humain : cruauté de "l'inhumain", ce dont "le véritable Nom est l'Autre" (*Essai sur l'exotisme*, I, p. 773).

Martine Courtois  
 Université de Bourgogne



## 2. D'une langue l'autre



## Ho Kin-chung

À propos des épigraphes  
dans *Stèles*

L'édition critique de *Stèles* qu'Henry Bouillier a rééditée au Mercure de France en 1982, puis ses commentaires dans l'édition des *Œuvres complètes* de Segalen de la Collection Bouquins ont inspiré mon travail et ont été aussi à l'origine de bien d'autres recherches sur les épigraphes. On a par exemple étudié leurs origines : certaines sont des citations fidèles de textes classiques chinois ; pour d'autres, la citation a été partiellement modifiée par l'auteur ; on trouve aussi des expressions courantes en chinois ; il y a enfin des épigraphes que Segalen a lui-même inventées.

Je voudrais ici m'interroger plus particulièrement sur le rôle des épigraphes dans *Stèles* et illustrer mon propos à partir de quelques exemples. On peut d'abord se demander si les épigraphes modifient notre lecture. Il ne s'agit certes pas d'un simple élément décoratif. Sont-elles seulement une illustration neutre du texte en français ou, au contraire, annoncent-elles de façon condensée les développements qui leur font suite ? En résumé, est-ce qu'il y a un discours particulier qui passe par les épigraphes ? Vont-elles orienter notre lecture et même contenir un message caché, ce qui ne nous surprendrait pas trop de la part d'un auteur dont on connaît la pudeur et les goûts élitistes et qui a pu éprouver quelque répugnance à livrer dans sa langue maternelle une part trop intime de lui-même ? Dans cette perspective, on peut aussi s'interroger sur les raisons qui ont conduit l'auteur à choisir telle citation plutôt que telle autre, à la modifier parfois. Pourquoi enfin, faute de trouver un texte qui lui convienne, a-t-il parfois éprouvé la nécessité de forger lui-même l'épigraphe ?

En apportant quelques éléments de réponse à ces questions, il apparaîtra aussi que l'examen des épigraphes, plus manifestement encore que ne le fait le texte français, nous invite à une lecture dynamique de *Stèles*, c'est-à-dire

nous conduit à mettre l'accent non pas sur des poèmes juxtaposés, mais à y voir un véritable récit qu'il faut aborder dans sa continuité, le récit d'un itinéraire, d'un voyage initiatique.

Pour illustrer ce point de vue, commençons par examiner certaines épigraphes de la première direction, celle du Midi.

Si l'on s'en tient à la seule lecture des épigraphes, une première constatation s'impose : la présentation choisie par Segalen évoque la forme des Annales historiques qui s'ouvrent traditionnellement par l'annonce du règne de l'Empereur et le situe dans sa dynastie. Tel se présenterait le récit de l'annaliste qui serait chargé de retranscrire pour la postérité les faits et gestes de l'Empereur. Segalen a d'ailleurs repris ce modèle dans son roman *Le Fils du Ciel* qui commence ainsi : "Période Kouang-Siu, quinzième année, douzième lune, vingt-troisième soleil." De même, l'épigraphe de la stèle "Décret" qui clôt cette direction doit être interprétée comme une signature officielle qui intervient à la fin d'un édit impérial : "Respect à ceci".

L'épigraphe chinoise de la première stèle "Composé durant la Période Sin Siuan (Promulgation du cœur) de la Dynastie Wou-tch'ao (Sans avènement dynastique)" présente cet Empereur mystérieux et "Sans Marque de règne" auquel s'identifie Segalen. On remarquera que l'auteur a choisi seulement six caractères et les a répartis symétriquement, en deux lignes parallèles, ce qui donne la forme d'un sceau dont la lecture peut être déroutante.

Segalen avait d'ailleurs son propre sceau où était inscrit la formule : "Aimer le passé est chemin de joie" (reproduit dans *Regard, Espaces, Signes*, l'Asiathèque, 1979, p. 78). L'Empereur de "Sans Marque de règne" aime aussi l'origine des choses, il se méfie de tout élément étranger susceptible de remettre en cause l'ordre naturel et la pureté des origines, comme en témoigne la deuxième stèle "Les Trois Hymnes primitifs" qui évoque trois anciens textes dont on a perdu la trace, des hymnes (les trois épigraphes) composés et mis en musique par trois empereurs légendaires.

L'épigraphe "Prendre le parfum comme foi" (c'est moi qui traduis) qui accompagne "Les Gens de Mani" exprime la qualité particulière de ces gens qui se tiennent à l'écart des normes sociales. Au-delà du manichéisme auquel il est fait directement allusion dans le texte français, on peut se demander si l'auteur ne dissimule pas dans l'épigraphe la véritable nature de ce parfum que le second caractère chinois *xiang* suggère. Segalen semble implicitement faire l'éloge de l'opium. Cette plante hallucinatoire a la couleur des fleurs de l'hibiscus qui en Chine est associé à l'opium (*a fu rong*) et est considéré comme un médicament, une drogue raffinée permettant d'accéder à un monde merveilleux. D'où peut-être l'éloge de cette drogue qui dégage cette singulière odeur de sainteté ?

èmes juxtaposés, mais à y  
ntinuité, le récit d'un itiné-

par examiner certaines épi-

aphes, une première consta-  
galen évoque la forme des  
ent par l'annonce du règne  
présenterait le récit de l'an-  
ostérité les faits et gestes de  
e dans son roman *Le Fils du*  
quinzième année, douzième  
phe de la stèle "Décret" qui  
une signature officielle qui  
ceci".

omposé durant la Période Sin  
Nou-tch'ao (Sans avènement  
et "Sans Marque de règne"  
auteur a choisi seulement six  
deux lignes parallèles, ce qui  
tre déroutante.

où était inscrit la formule :  
dans *Regard, Espaces, Signes,*  
s "Marque de règne" aime aussi  
ment étranger susceptible de  
origines, comme en témoigne  
ifs" qui évoque trois anciens  
trois épigraphes) composés et  
s.

oi" (c'est moi qui traduis) qui  
alité particulière de ces gens qui  
là du manichéisme auquel il est  
on peut se demander si l'auteur  
ture de ce parfum que le second  
e implicitement faire l'éloge de  
r des fleurs de l'hibiscus qui en  
nsidéré comme un médicament,  
monde merveilleux. D'où peut-  
ngulière odeur de sainteté?

Un lecteur chinois habitué à la très grande concision des textes classiques peut percevoir une continuité à la lecture des épigraphes de cette direction qui n'apparaît pas au vu de l'ensemble des traductions en français, trop attachées à la lettre. Voici la lecture ou plutôt l'interprétation libre que j'en propose :

"Composé durant la période 'Promulgation du cœur', dynastie 'Néant' :

L'Empereur a composé trois hymnes : Lac, Le Grand Abîme, Nuées ! Il est convaincu que toutes les religions étrangères mènent son pays à de grands désordres. Il se moque donc de la naissance du Christ qu'il compare à celle de Heou Tsi [Hou Ji] (ancêtre de la dynastie des Zhou) dont la mère qui accoucha sans blessure ni douleur était, comme Marie, une vierge immaculée. Il évoque ensuite la stèle nestorienne qui atteste de l'influence chrétienne en Chine.

L'Empereur s'identifie à un ermite taoïste (religion purement chinoise) avec lequel il s'est entretenu et proclame qu'il ne s'occupera plus de son pays ni de son peuple. Il loue aussi l'opium et en fait son credo.

Malgré les respectueuses acclamations de son peuple, l'Empereur n'aspire qu'à partir au loin et avant son départ, délègue son pouvoir à des fonctionnaires. Il se rend dans un pays qui n'a pas besoin de maître, où le peuple mène une vie simple et désintéressée. Il décide d'y demeurer et d'y mourir.

Respect à cet ordre."

Les épigraphes du Nord, la direction de l'amitié, ne se prêtent pas à une lecture continue comme celle que nous avons proposée pour la direction précédente. Pourquoi l'auteur a-t-il choisi le Nord pour célébrer l'amitié ? Le Nord, en Chine, évoque l'hiver rigoureux et éprouvant et c'est alors que l'amitié peut manifester toute sa résistance et sa pérennité comme en témoignent le pin, le bambou et la fleur de prunier qui ont en commun de bien résister aux atteintes de l'hiver et représentent donc trois amis sincères et fidèles.

La transition avec les Stèles du Midi apparaît clairement dans la première stèle de cette série, "Empreinte", puisqu'elle met encore en scène l'Empereur qui, en revanche, ne sera plus explicitement présent dans les stèles suivantes. L'épigraphie qui décrit en une simple phrase la cérémonie d'investiture : "Il a distribué des tablettes de jade à tous les princes" traduit également de façon concise la reprise du thème impérial. Rappelons aussi que le jade a, en Chine, une valeur symbolique particulièrement forte : il incarne les vertus de noblesse et d'honnêteté, il est l'expression de la perfection même. Ce n'est pas seulement l'attribut des vivants car il a aussi une grande importance pour les morts : jade dans la bouche du défunt, linceul de jade puisque cette matière accompagne le défunt dans son destin *post mortem*.

On ne s'attardera pas sur l'aspect symétrique et la graphie répétitive de l'épigraphe de la stèle suivante "Miroirs"; en privilégiant ainsi l'ami double du moi, on annonce le thème narcissique du repliement sur soi-même qui prévaudra dans la dernière direction. C'est également dans cette perspective que j'interprète l'épigraphe "Jardin secret" qui, plus tard, accompagne la stèle "À celui-là". Le jardin secret évoque la "Cité interdite", autrement dit, l'Empire du Milieu et les développements de la fin du recueil. Segalen a lui-même composé cette épigraphe singulière plutôt que de recourir à une citation, ce qui semble traduire l'importance particulière qu'il attachait à cette stèle dont le texte est très provoquant au regard de la morale traditionnelle chinoise fondée sur le confucianisme car il y inverse l'ordre des "Cinq Relations" pour mettre l'ami à la première place. Que l'amante elle-même ne puisse prétendre à cette position privilégiée est précisé dans l'épigraphe de la stèle "Sans Méprise" : "L'Orient se dirige vers la forme; le Nord vers le cœur", ce qui annonce la vision idéale et esthétique de la femme qui s'imposera dans la seconde partie des stèles de la direction suivante.

La stèle "Trahison fidèle" qui réaffirme l'importance de l'ami a une épigraphe tirée d'un poème du *Shijing (Livre des Odes)* : "Appeler un ami par sa voix". On remarque que dans cette direction consacrée à l'amitié, le mot "ami" n'apparaît dans aucun des titres en français mais est présent dans deux épigraphes chinoises (cette dernière et "Un ami mort, créer un ami" pour "Des Lointains"). Enfin, le premier caractère *qiu* (appeler, rechercher) laisse entendre qu'il s'agit d'un avis de recherche urgent et pressant.

Traditionnellement, l'Orient qui représente le printemps évoque la jeunesse et l'amour. Mais avec l'expression "l'Orient se dirige vers la forme", Segalen situe l'amour dans un monde plus intellectuel et irréel et, comme dans la stèle précédente "Trahison fidèle", le texte français marque bien la prédominance de la relation amicale sur la relation amoureuse.

"Vampire" vient clore cette direction avec le thème de la mort déjà annoncé à la fin de la direction précédente ("Édit funéraire"). L'épigraphe est une citation abrégée du *Liji (Mémoire sur les rites)* traduite ainsi par l'auteur : "Traiter un mort comme étant tout à fait mort, ce n'est point de l'humanité! Traiter un mort comme tout à fait vivant, c'est de l'ignorance!" ce qui peut s'interpréter de la façon suivante : il est impossible d'oublier totalement quelqu'un qui a été votre ami mais ne l'est plus, ni de renouer avec lui de nouveaux liens d'amitié; ainsi, celui qui a perdu la qualité d'ami, tel le vampire, échappe au schéma dual mort-vivant pour se situer dans un monde de l'entre-deux. En fait, Segalen a supprimé les deux séquences identiques qui, dans le texte chinois d'origine, se trouvent à la fin de chaque phrase : "cela ne se peut faire" (traduction Couvreur). Les deux phrases qui subsistent dans l'épigraphe ont une syntaxe compliquée et, de ce fait, sont difficiles à comprendre même pour un lecteur chinois. On est frappé par leur structure parallèle et la répétition de certains caractères dont *si* (mort) qui apparaît trois fois comme un "vampire" qui hante tout au long de cette expression.

graphie répétitive de l'épi-  
 ainsi l'ami double du moi,  
 même qui prévaudra dans  
 perspective que j'interprète  
 accompagne la stèle  
 ", autrement dit, l'Empire  
 Segalen a lui-même com-  
 une citation, ce qui semble  
 stèle dont le texte est très  
 ise fondée sur le confucia-  
 mettre l'ami à la première  
 ette position privilégiée est  
 "L'Orient se dirige vers la  
 n idéale et esthétique de la  
 es de la direction suivante.

ortance de l'ami a une épi-  
 ) : "Appeler un ami par sa  
 ée à l'amitié, le mot "ami"  
 est présent dans deux épi-  
 , créer un ami" pour "Des  
 ppeler, rechercher) laisse  
 et pressant.

e printemps évoque la jeu-  
 it se dirige vers la forme",  
 uel et irréel et, comme dans  
 çais marque bien la prédo-  
 ureuse.

ème de la mort déjà annoncé  
 . L'épigraphe est une citation  
 nsi par l'auteur : "Traiter un  
 e l'humanité ! Traiter un mort  
 e qui peut s'interpréter de la  
 ent quelqu'un qui a été votre  
 nouveaux liens d'amitié ; ainsi,  
 chappe au schéma dual mort-  
 x. En fait, Segalen a supprimé  
 inois d'origine, se trouvent à  
 aduction Couvreur). Les deux  
 itaxe compliquée et, de ce fait,  
 chinois. On est frappé par leur  
 ètres dont *si* (mort) qui appa-  
 au long de cette expression.

Au "Nord trop amical" succède l'"Orient d'amour". Si l'Orient évoque le printemps et, par delà, la jeunesse et l'amour, c'est plutôt l'idéal formel qui retient Segalen. Il y a deux parties d'égale importance dans ces stèles. Les six premières présentent la femme dans sa condition d'épouse ; elles ont souvent une résonance franchement misogyne et violente. Avec l'introduction du thème de la jeune fille, qui va occuper les six dernières stèles, le changement de ton est très net ; le poète célèbre alors une image de la perfection.

Ainsi, le portrait de la femme dans "Pour lui complaire" est effrayant. C'est une femme insatiable qui blesse et prend plaisir à répandre le sang. L'épigraphe forgée par l'auteur résume le poème avec deux images parallèles d'une grande violence : "Déchirer la soie ; répandre le sang".

La stèle suivante "Visage dans les yeux" révèle des inquiétudes similaires. Dans cette stèle, la femme n'est pas nommée, mais est évidemment l'objet de cette peur : c'est encore la femme mutilante de la stèle précédente. Ses yeux sont comparés à un puits au fond duquel le poète découvre une image menaçante. L'épigraphe est composée de deux caractères *mu* (œil) et *jing* (puits). En chinois, il y a un autre caractère, *yan*, qui désigne également l'œil et qui sert aussi comme spécificatif du puits. Mais le pictogramme vertical *mu* évoque plutôt l'œil redoutable du cyclope et non le charme du regard qui émane des deux yeux. Le rapprochement que fait Segalen entre les deux concepts n'est donc pas fortuit ; on sait encore que la peur du puits a été exprimée à maintes reprises par l'auteur dans *Le Fils du Ciel* et surtout *René Leys* où cette image menaçante revient de façon obsédante.

L'épigraphe "Il est difficile de remettre l'eau répandue" (traduction Segalen) est un proverbe très connu en Chine. C'est l'histoire d'une femme qui quitte son mari auquel elle reproche sa situation médiocre. Plus tard, le mari obtient un poste important et la femme, comprenant sa bévue vient le voir en vue de se réconcilier avec lui. En guise de réponse, celui-ci se contente de verser un seau d'eau par terre et demande à son ancienne épouse s'il est possible de remettre dans le seau l'eau ainsi répandue. Dans son *Dictionnaire classique de la langue chinoise* (Kuangchi Presse, Taïwan, réédition 1966), le Père Couvreur fait suivre sa traduction d'un bref commentaire : "Il est difficile de recueillir l'eau qui a été une fois répandue : un mari ne reçoit plus une femme qui l'a abandonné." (p. 836) On remarquera les modifications apportées par Segalen : alors que dans l'histoire chinoise, l'homme repousse la femme repentante, dans la stèle, c'est l'homme qui aspire à la femme comme après l'eau d'une source ; mais cette eau (on se souvient du titre français de cette stèle : "Mon amante a les vertus de l'eau") tourne en boue.

La sixième stèle "Pierre musicale" qui présente une image harmonieuse du couple en le situant dans un monde merveilleux et fantastique, annonce l'image de la jeune fille qui s'imposera dans les stèles suivantes. L'épigraphe

de la première stèle de cette seconde série "Supplique" mérite de retenir notre attention. Elle est extraite du *Shijing* ou *Livre des Odes*. Voici le texte chinois dans son intégralité :

" La lune à son lever éclaire la terre.  
Ce beau visage est brillant.  
Sa vue dilate un cœur serré par le chagrin.  
L'inquiétude accable mon âme."

(Cheu King, traduction Couvreur, p. 150)

On remarquera que Segalen a retenu pour épigraphe seulement les premiers et quatrième vers en plaçant dans deux univers nettement distincts d'une part la lune, image traditionnelle de la jeune fille en Chine, et d'autre part le poète qui reste isolé dans son désespoir. En supprimant les deux vers intermédiaires, il modifie le sens du poème dont il s'est inspiré et dans lequel, la vision de la lune apporte réconfort au poète.

L'épigraphe de la stèle suivante "Sœur équivoque" provient aussi du *Shijing* et, à nouveau, Segalen procède à une omission. Le texte original en chinois est le suivant : "Une jeune fille qui se marie quitte ses frères et ses parents." Segalen ne mentionne pas les parents car, quand il évoque la jeune fille, il préfère mettre l'accent sur les liens innocents de l'enfance qui unissent le frère et la sœur.

Dans "Stèle provisoire", il met en parallèle la stèle dans sa matérialité et sa durée avec la jeune fille d'essence spirituelle et provisoire. L'auteur imagine alors que le poème inscrit dans la stèle s'en détache "pour s'en aller vivre autour d'Elle". L'épigraphe qu'il a forgée comprend deux caractères superposés *yun* (nuage) et *bei* (stèle); elle signifie "Stèle des nuages" que l'on peut interpréter ainsi : stèle-nuage, insaisissable et provisoire comme la jeune fille.

La dernière stèle "Par respect" est accompagnée d'une épigraphe encore une fois forgée par l'auteur : "Caractères omis par respect. Noms oubliés par respect." (traduction Segalen) Cette dernière stèle vient confirmer la renonciation à la jeune fille qui ne sera pas souillée et conservera sa pureté. Il y a une intéressante transposition de cette renonciation du domaine de la jeune fille au domaine des mots, ce qui permet la réintroduction du personnage de l'Empereur à la fin de cette direction et l'abandon de mots comme "gloire" et "bonheur". Il en est de même du nom de la jeune fille. C'est sur ce ton désenchanté, mais sans révolte, qu'il va se diriger, solitaire, vers la direction opposée : l'ouest.

L'Ouest est en Chine la direction d'où surgissent périodiquement les hordes barbares qui ébranlent l'Empire. Les guerriers des steppes ont même à

que” mérite de retenir notre  
*Odes*. Voici le texte chinois

ouvreur, p. 150)

épigraphe seulement les pre-  
 s nettement distincts d’une  
 en Chine, et d’autre part le  
 mant les deux vers intermé-  
 piré et dans lequel, la vision

ivoque” provient aussi du  
 sion. Le texte original en  
 arie quitte ses frères et ses  
 ir, quand il évoque la jeune  
 ents de l’enfance qui unis-

stèle dans sa matérialité et  
 et provisoire. L’auteur ima-  
 tache “pour s’en aller vivre  
 nd deux caractères superpo-  
 des nuages” que l’on peut  
 isoire comme la jeune fille.

née d’une épigraphe encore  
 respect. Noms oubliés par  
 e vient confirmer la renon-  
 conservera sa pureté. Il y a  
 on du domaine de la jeune  
 oduction du personnage de  
 de mots comme “gloire” et  
 ille. C’est sur ce ton désen-  
 aire, vers la direction oppo-

gissent périodiquement les  
 ers des steppes ont même à

plusieurs reprises occupé le trône du Fils du Ciel ; cette interpénétration entre les valeurs immuables de l’Empire et les invasions barbares porteuses de bouleversements et de catastrophes, nous conduit à voir dans ces deux pôles les deux faces d’une même entité qui pourrait être le destin chinois. Ainsi, l’un des deux protagonistes, l’Empereur, va parfois reprendre à son compte les traits de l’autre et se livrer aux plus grands désordres. Sur ce modèle, les stèles de cette direction nous semblent traiter des conflits au sein d’une même personne déchirée entre des instincts de libération violente et tout ce qui en lui résiste à cet affranchissement.

La stèle “Du Bout du sabre” est remarquable par son épigraphe. C’est un simple pictogramme archaïque sur bronze représentant un fer de lance, reproduit par Wieger dans son ouvrage *Caractères Chinois* (Kuangchi Press, Taïwan, réédition 1972, p. 368) mais avec une autre interprétation (animal immolé). Le titre de cette stèle nous rappelle aussi qu’en Chine, parmi les cinq éléments fondamentaux, le métal correspond à cette direction.

L’épigraphe de la stèle suivante “Hymne au Dragon couché” a pour source, selon une note de Segalen, une stèle de Nankin qui loue le mérite d’un personnage historique Tchou-Ko-Liang [Zhuge Liang, 181-234], un fameux stratège surnommé “dragon couché”. Mais Segalen semble s’intéresser uniquement au symbole du dragon qui incarne l’Empereur. L’épigraphe “Dragon ! lève-toi ! Ne te love pas ainsi, caché dans la boue !” (traduction Segalen) annonce dans le texte qui suit l’opposition entre “couché” et “lève-toi”, une variante du thème dual répression-libération, sous-jacent à cette direction.

L’épigraphe de la stèle “Ordre au soleil” traduite ainsi par Segalen : “Brandissant sa lance, il commanda au soleil levant” résume en quelques mots la légende dont il s’est inspiré pour composer cette stèle et clôt à nouveau cette direction sur un ton désabusé en évoquant l’échec du duc de Lou qui prétendait commander au soleil. On notera aussi que le dernier caractère (*ge* (lance) de l’épigraphe est la graphie moderne du pictogramme de la stèle “Du Bout du sabre”.

Pourquoi Segalen a-t-il imaginé une direction nouvelle, celle du “Bord du chemin” qu’il place entre les quatre directions propres à la tradition occidentale et la dernière, celle du Centre, spécifiquement chinoise ? Il y a, semble-t-il, dans *Stèles* un moment critique de l’itinéraire qui marque le basculement vers le Milieu ; il intervient, nous y reviendrons, avec la stèle “La passe” qui, dans cette direction, marque le tournant autour duquel s’articule l’architecture de l’œuvre et il ne pouvait intervenir dans aucune des quatre directions traditionnelles car on aurait porté atteinte à leur symétrie en privilégiant l’une d’elles. Les “Stèles du bord du chemin” trouvent donc leur place avant celles du Milieu.

Chacune des quatre directions est annoncée par deux grands caractères chinois qui occupent toute la page de garde et signifient simplement : côté du sud, du nord, de l'est et de l'ouest. De même la sixième partie sera introduite par le caractère du milieu. Les deux caractères qui désignent le "bord du chemin" *qu* et *zhi* signifient "courbe" et "droit". Deux points de vue contradictoires sont ainsi rapprochés, le caractère "courbe" évoque un trajet sinueux sur un simple sentier alors que pour le caractère "droit" c'est un voyage dans une direction déterminée le long d'une large avenue. Par extension, ces deux caractères peuvent signifier "faux" et "vrai".

L'épigraphe de la première stèle "Conseils au bon voyageur" dont Segalen donne la traduction suivante : "Ce qu'il faut nécessairement savoir pour suivre sa route" comprend quatre caractères dont les deux premiers (*xing lu*) se retrouvent dans un célèbre poème de Li Bo (701-762), "Route difficile", dont Segalen avait peut-être connaissance, mais ils y sont accompagnés d'un troisième caractère, *nan*, qui signifie difficile, ce qui fait qu'un lecteur chinois pressent toutes les embûches qui vont parsemer la route.

Les deux caractères "courbe" et "droit" de l'épigraphe générale annoncent donc, dans plusieurs des stèles de cette direction, la présence de catégories à la fois antinomiques et complémentaires comme le sont la courbe et la ligne droite tout au long du chemin. Par exemple, l'épigraphe de "Tempête solide" est "Mer solide" qui, plus explicitement que le titre de la stèle, oppose et réunit les états liquides et solides. Dans la stèle "Table de sagesse", ce sont le vice et la vertu qui sont à la fois opposés et confondus. Une contradiction du même type se retrouve dans l'épigraphe de la stèle suivante "Terre jaune" : "En haut la tranquillité, en bas tous les désordres". Tranquillité et désordre répondent, comme en écho, aux couples droit-courbe, plaine-montagne mais de façon inversée car c'est en bas, dans les plaines tranquilles que l'on s'attend à suivre des chemins rectilignes alors que, sur les hauteurs, les sentiers devraient être escarpés et sinueux.

Entre temps, "Éloge du jade" est encore un hommage à cette pierre chère aux Chinois qui a aussi des qualités opposées : il est à la fois doux et solide, "onctueux" mais "inflexible". L'épigraphe chinoise est empruntée au *Mémoire sur les rites* : "Voilà pourquoi le sage fait grand cas du jade" (*Li ki*, t. II, p. 698, traduction Couvreur). Segalen se souvient sans doute d'une coutume qui veut que le sage, quand il marche, porte au bout d'une longue corde attachée à sa ceinture, deux morceaux de jade. S'il va trop vite, les morceaux se mettent à tinter l'un contre l'autre. Le jade permet au sage de régler son allure ; c'est donc un conseil supplémentaire qui est donné au "bon voyageur" à travers cette anecdote. Il ne faut pas aller trop vite si l'on veut trouver la vertu véritable (le jade) qui est bien sûr la "pierre cachée" de la stèle suivante "Table de sagesse" où Segalen se souvient d'une histoire d'inspiration taoïste, qu'il a lue dans Wiegner : un empereur recherchait un sage qui

par deux grands caractères  
 fient simplement : côté du  
 ème partie sera introduite  
 désignent le "bord du che-  
 k points de vue contradic-  
 voque un trajet sinueux sur  
 ' c'est un voyage dans une  
 Par extension, ces deux

bon voyageur" dont Segal-  
 écessairement savoir pour  
 es deux premiers (*xing lu*)  
 01-762), "Route difficile",  
 y sont accompagnés d'un  
 i fait qu'un lecteur chinois  
 route.

épigraphe générale annon-  
 ion, la présence de catégo-  
 me le sont la courbe et la  
 , l'épigraphe de "Tempête  
 e le titre de la stèle, oppose  
 "Table de sagesse", ce sont  
 ifondus. Une contradiction  
 èle suivante "Terre jaune" :  
 ". Tranquillité et désordre  
 rbe, plaine-montagne mais  
 s tranquilles que l'on s'at-  
 ir les hauteurs, les sentiers

un hommage à cette pierre  
 es : il est à la fois doux et  
 chinoise est empruntée au  
 t grand cas du jade" (*Li ki*,  
 vient sans doute d'une cou-  
 au bout d'une longue corde  
 l va trop vite, les morceaux  
 rmet au sage de régler son  
 est donné au "bon voya-  
 trop vite si l'on veut trou-  
 "pierre cachée" de la stèle  
 nt d'une histoire d'inspira-  
 ur recherchait un sage qui

lui était apparu en rêve. Il finit par le trouver en les lieux où précisément la vertu est bafouée. L'épigraphe tirée de cette anecdote signifie donc "Personne ne le reconnaît".

C'est à ce stade de l'itinéraire que l'on parvient à "La passe" dont l'épigraphe oriente la lecture dans un sens qui n'apparaît pas clairement dans le texte en français du poème. Textuellement : "Limites du Yin et du Yang" (traduction Segalen). On sait que le yin et le yang, concepts fondamentaux de la pensée chinoise, ont donné lieu à d'innombrables commentaires. Mais, ainsi accolés au caractère "frontière" ou "limite" (*jie*), le sens qui s'impose est celui de la frontière qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Si l'on admet cette lecture de l'épigraphe, c'est non seulement le poème en français qui prend une résonance particulière mais aussi toutes les stèles qui font suite. On ne va évidemment pas restreindre cette interprétation à la mort sous son aspect purement physique ; il peut s'agir aussi d'un processus initiatique qui nous éloigne des luttes et déchirements évoqués avec beaucoup de pudeur dans les stèles précédentes et qui conduit à renoncer aux forces vitales du principe yang. C'est aussi à cet instant que l'on va prendre la direction du Centre, celle de l'univers clos du moi : un narcissisme mortel, en quelque sorte...

La "Stèle des Pleurs" qui fait suite à "La Passe" est bien dans son prolongement car elle traduit l'émotion et le déchirement de ce moment critique, indépendamment de l'interprétation que chacun fera de ce texte assez mystérieux. L'épigraphe (qui est en exacte correspondance avec le titre de la stèle) évoque une pierre tombale, celle d'un gouverneur (comme le précise Segalen lui-même) pleuré par le peuple qui avait apprécié son gouvernement.

La "Stèle du chemin de l'âme" donne à la fois la conclusion des stèles du bord du chemin et nous introduit sur le sentier du "Milieu". On est en effet déjà engagé de l'autre côté de "La passe" dans le monde du yin, et l'on se dirige vers le Milieu. La mort, ou plus exactement ici la renonciation aux forces de la vie est synonyme de régression en soi, de retour vers un être originel qui resterait étranger à toutes les contradictions qui ont parsemé sa route pendant sa vie d'homme. Les huit caractères de l'épigraphe "Le chemin de l'âme de l'Empereur Wen" sont inversés comme dans un miroir car ils désignent précisément cette marche rétrograde hors des sentiers des vivants, le "retour au tombeau" comme dit la deuxième partie du poème.

On peut considérer que la "Stèle du chemin de l'âme" relève déjà de la direction du Milieu, ce "lieu sans routes" qui échappe aux quatre directions. Cette confusion géographique débouche tout naturellement sur l'intitulé de la première des stèles de cette dernière direction : "Perdre le midi quotidien". Son épigraphe est une devise de l'empereur Yong Tcheng [Yongzheng, règne 1723-36] des Qing qui est elle-même tirée du *Lunyu*, (*Entretiens de Confucius*,

livre XIII, 15) : "Qu'il est difficile d'être empereur." Segalen a supprimé le deuxième caractère *jun* (empereur) et l'a remplacé par un autre caractère *zi* (je), ce qui donne "qu'il est difficile d'être soi". Dans la langue chinoise ancienne, il y a plusieurs façons de dire "moi". Il existe même des mots réservés à l'usage personnel de l'empereur. Par exemple, dans ses manuscrits, Segalen a lui-même recopié à plusieurs reprises le caractère *zhen* (le moi propre à l'Empereur) inventé par le premier empereur des Qin. Dans un premier temps, le caractère *zi* choisi par Segalen apparaît pour un lecteur chinois ou sinisant, maladroit et agrammatical. En effet, ce pronom pris isolément ne peut être employé comme sujet dans la langue chinoise. Dans l'épigraphe en question, l'auteur aurait dû recourir à un autre caractère aussi courant, *ji*, qui peut être utilisé comme sujet ou complément, mais sans doute, une fois encore, Segalen préfère-t-il se poser en créateur hors-norme plutôt qu'en conformiste. Il est peut-être attiré par la forme ancienne de cette graphie qui représente un nez (voir la note de Segalen reproduite dans la revue *L'immédiate*, n° 14, 1978, p. 24). Les Chinois ne montrent-ils pas encore aujourd'hui du doigt leur nez pour dire "moi"? Il est aussi intéressant de constater que dans la culture populaire chinoise, le nez qui fait partie des cinq organes sensibles du visage (nez, yeux, oreilles, bouche et langue) l'emporte sur les autres car il se trouve juste au milieu du visage.

L'épigraphe de la stèle "Éloge et pouvoir de l'absence" dont Segalen donne la traduction "Éloge de l'invisible" a été inventée par l'auteur lui-même. Le premier caractère qui signifie, d'après le *Shuowen Jiezi*, premier grand dictionnaire compilé vers l'an 120 ap. J.-C. par Xu Shen, "invisible au plus profond des salles", est très ancien; Wieger l'a reproduit dans ses *Caractères chinois* (p. 97). Même un lecteur chinois doit consulter un dictionnaire savant pour en saisir le sens. C'est un bon exemple qui montre combien l'auteur est exigeant non seulement envers le lecteur français de ses stèles, mais également envers un lecteur des épigraphes chinoises. On remarquera aussi la composition de ce caractère. La partie supérieure (le radical) est le caractère *zi* (je) que l'on a déjà rencontré dans la "Stèle du chemin de l'âme", ce qui nous conduit à voir dans cette épigraphe "Éloge du moi invisible" un "moi" absent et pourtant présent qui est au cœur du poème.

Le retour sur soi-même prend, avec l'avant-dernière stèle "Char emporté", un aspect de fuite désordonnée. L'épigraphe empruntée au *Shijing* nous dépeint un tableau dans lequel "de corpulents étalons tiennent l'orée sauvage des frontières" (traduction Segalen). Ces chevaux robustes se trouvent à la frontière entre un monde connu et un monde inconnu. Pour franchir cette frontière du connu vers les régions de l'inconnu, ces chevaux trop bien nourris et domestiqués ne conviennent pas. Il y faut un animal fantastique (la Licorne) qui seul peut mener cette course mystérieuse et indicible. Ni le titre français ni l'épigraphe chinoise ne révèle le nom véritable de cet animal fabuleux car son nom est tabou, il est interdit de le nommer, comme le suggèrent

ur." Segalen a supprimé le  
 é par un autre caractère *zi*  
 '. Dans la langue chinoise  
 existe même des mots réser-  
 mple, dans ses manuscrits,  
 le caractère *zhen* (le moi  
 reur des Qin. Dans un pre-  
 arait pour un lecteur chinois  
 e pronom pris isolément ne  
 inoise. Dans l'épigraphe en  
 ractère aussi courant, *ji*, qui  
 sans doute, une fois encore,  
 ne plutôt qu'en conformiste.  
 te graphie qui représente un  
 e *L'immédiate*, n° 14, 1978,  
 aujourd'hui du doigt leur nez  
 er que dans la culture popu-  
 es sensibles du visage (nez,  
 s autres car il se trouve juste

de l'absence" dont Segalen  
 é inventée par l'auteur lui-  
 s le *Shuowen Jiezi*, premier  
 . par Xu Shen, "invisible au  
 'a reproduit dans ses *Carac-*  
 oit consulter un dictionnaire  
 le qui montre combien l'au-  
 français de ses stèles, mais  
 ises. On remarquera aussi la  
 (le radical) est le caractère *zi*  
 emin de l'âme", ce qui nous  
 i invisible" un "moi" absent

avant-dernière stèle "Char-  
 graphe empruntée au *Shijing*  
 s étalons tiennent l'orée sau-  
 evaux robustes se trouvent à  
 inconnu. Pour franchir cette  
 ces chevaux trop bien nour-  
 nt un animal fantastique (la  
 ieuse et indicible. Ni le titre  
 véritable de cet animal fabu-  
 ommer, comme le suggèrent

la dernière stèle et son épigraphe : "Nom caché". Mais le lieu du Milieu est  
 comme un cercle, la fuite en avant n'est plus dirigée vers un pôle précis et la  
 course ne mène nulle part. L'auteur n'a pas pu échapper à ce monde du yin,  
 celui où "le sang même ne roule plus". La mort habite le Milieu, ce n'est cer-  
 tainement pas le sursaut final, célébrant les forces de la vie et du yang qui va  
 modifier la portée du poème, car paradoxalement cet ultime hymne à la vie se  
 révèle négatif et destructeur.

Tout au long de cet exposé, je n'ai à aucun moment eu la prétention de  
 dévoiler une quelconque "vérité" d'un texte tellement riche qu'il est ouvert à  
 de multiples interprétations.

Toutefois, je me suis forcé d'éviter une lecture purement subjective et  
 ceci en m'appuyant sur les épigraphes qui, comme j'espère l'avoir illustré,  
 sont loin d'être "insignifiantes".

Je ne prétends pas non plus que tout Chinois un peu familier des textes  
 classiques aboutirait aux mêmes conclusions que moi. En ce qui me concerne,  
 je ne puis m'empêcher de faire une lecture double de *Stèles*, ce qui revient à  
 être constamment sensible aux correspondances entre les deux types d'écrits.  
 Ce ne sont pas seulement les épigraphes chinoises qui orientent parfois ma lec-  
 ture des stèles, mais c'est aussi le texte en français qui m'amène à interpréter  
 les épigraphes dans une certaine direction, une démarche qui, en définitive, me  
 paraît assez conforme à l'esprit de l'œuvre de Segalen.

Ho Kin Chung  
 Université de Lyon III



## Qin Haiying

### La traduction en chinois et la réception en Chine de *Stèles*

C'est en 1993 qu'une première traduction chinoise intégrale et annotée de *Stèles*, faite par Che Jinshan et moi-même, a paru aux éditions Sanlian Shudian sous le titre *Bei*. Cette publication est le fruit d'un long travail au cours duquel nous avons procédé à plusieurs grands remaniements du texte traduit. En dehors des difficultés communes à toute traduction littéraire, nous devons faire face à des problèmes propres aux *Stèles* et qui résultent précisément de leur aspect Chinois. Non seulement Segalen fait un usage extrêmement abondant des intertextes chinois, mais encore son écriture, par sa densité, sa retenue, son archaïsme, semble inspirée du chinois classique, de ce "Wên" qu'il savait lire et apprécier en tant que sinologue confirmé. Dans ce cas, comment traduire son texte en vrai chinois sans réduire son exotisme ? Voilà la question qui s'est posée à nous dès le départ et que nous avons précisée de deux façons afin d'y répondre.

D'une part, s'agit-il de *rendre* au chinois les stèles de Segalen, c'est-à-dire les ramener à leur source d'inspiration, comme si elles étaient traduites du chinois ? Ce qui impliquerait que notre version se donne à lire comme un texte chinois classique sans trace de traduction et sans effet exotique. C'est là une hypothèse purement théorique et quelque peu ethnocentrique qui se révèle tout de suite impraticable. Car le texte-source que nous devons traiter en traduction est bel et bien le texte français de Segalen et non l'intertexte chinois qui s'y trouve en filigrane, déjà dilué et disloqué, déjà retextualisé et recontextualisé en français. Si nous substituions tout simplement au texte de Segalen l'intertexte chinois présumé, cela ferait disparaître tout le travail d'écriture de Segalen.

D'autre part, s'il s'agit bien de rendre Segalen *en* chinois et non *au* chinois, il faut encore préciser en quel chinois ou en quel état de chinois. Nous savons que le chinois écrit présente deux états historiques entre lesquels il y a

une assez grande rupture : le classique (*wenyan*, ou le "Wên" selon la transcription de Segalen), qu'on utilisait depuis plus de deux mille ans jusqu'à la fin du siècle dernier, et le moderne (*baihua*) dont l'usage ne s'est généralisé qu'au début de ce siècle. Est-ce parce que Segalen s'est inspiré des textes chinois classiques dans nombre de ses stèles et qu'il s'est réclamé du "Wên" dans la préface de *Stèles* qu'on doit le traduire aussi en "Wên"? La réponse est aussi claire sur ce point : notre propre historicité implique que nous ne pouvons le traduire qu'en un état de langue qui est le nôtre, le chinois moderne, et l'historicité même du texte de Segalen nous exige également de le traduire ainsi : la langue dans laquelle il compose ses poèmes n'est pas l'ancien français, mais le français moderne accessible à tout lecteur moyen d'aujourd'hui malgré quelques archaïsmes, alors que le "Wên" n'est plus aujourd'hui accessible qu'aux lettrés très cultivés. Bien entendu, dans les limites du chinois moderne de style écrit, il faut tenir compte par notre traduction des traits propres à l'écriture personnelle de Segalen : style lapidaire, ton hautain, registre cérémonieux, parallélisme varié, mise en page particulière du verset, etc.

En un mot, notre traduction n'a pas pour objet de retrouver la Chine antique en elle-même sans Segalen (d'autant plus que tout n'est pas chinois dans *Stèles*), mais de faire lire au lecteur chinois Segalen et son usage de la Chine, c'est-à-dire la manière dont il travaille ses sources chinoises.

Ce principe d'une traduction fidèle à l'altérité de Segalen est le mieux illustré par notre traitement des citations chinoises. Dans la préface de *Stèles* par exemple, on trouve deux citations entre guillemets, tirées effectivement des livres chinois anciens, l'une du *Mémoire sur les rites* (*Liji*), l'autre du *Cérémonial* (*Yili*). ("Au jour du sacrifice, dit le *Mémoire sur les rites*, le Prince traîne la victime. Quand le cortège a franchi la porte, le Prince attache la victime à la Stèle". [...] *Le Commentaire ajoute* : "Chaque temple avait sa stèle. Au moyen de l'ombre qu'elle jetait, on mesurait le moment du soleil".) Pour ces citations, nous n'avons pas simplement copié le texte chinois original, nous n'avons pas fait l'économie de la traduction. Pour ne pas court-circuiter le processus même du "transfert de l'Empire de Chine à l'Empire du soi-même", nous avons mis dans les notes critiques les textes chinois originels et, dans le corps du texte, nous avons traduit en chinois moderne ces citations selon la traduction française de Segalen. Cette pratique n'a d'ailleurs rien de nouveau. De nos jours, en Chine même, les textes classiques font souvent l'objet d'une traduction en chinois moderne par des spécialistes, et chacune de ces traductions à l'intérieur d'une même langue donne une reformulation, même une interprétation différente.

Pour les citations qu'on trouve dans les poèmes-stèles ("Prince des joies défendues", par exemple), nous avons adopté le même principe. C'est d'autant plus nécessaire que les citations chinoises de Segalen ne sont pas toujours exactes, et dans ce cas il faut absolument traduire fidèlement la modification,

n, ou le "Wên" selon la trans-  
de deux mille ans jusqu'à la fin  
usage ne s'est généralisé qu'au  
est inspiré des textes chinois  
est réclamé du "Wên" dans la  
"Wên"? La réponse est aussi  
oblique que nous ne pouvons le  
le chinois moderne, et l'histo-  
ilement de le traduire ainsi : la  
st pas l'ancien français, mais le  
moyen d'aujourd'hui malgré  
st plus aujourd'hui accessible  
les limites du chinois moderne  
ction des traits propres à l'écri-  
hautain, registre cérémonieux,  
verset, etc.

r objet de retrouver la Chine  
lus que tout n'est pas chinois  
ois Segalen et son usage de la  
es sources chinoises.

érité de Segalen est le mieux  
ses. Dans la préface de *Stèles*  
uillemets, tirées effectivement  
*sur les rites (Liji)*, l'autre du  
*Mémoire sur les rites*, le Prince  
porte, le Prince attache la vic-  
"Chaque temple avait sa stèle.  
t le moment du soleil".) Pour  
copié le texte chinois original,  
on. Pour ne pas court-circuiter  
de Chine à l'Empire du soi-  
les textes chinois originels et,  
chinois moderne ces citations  
pratique n'a d'ailleurs rien de  
s classiques font souvent l'ob-  
spécialistes, et chacune de ces  
ne une reformulation, même

èmes-stèles ("Prince des joies  
même principe. C'est d'autant  
Segalen ne sont pas toujours  
e fidèlement la modification,

la trahison ou l'ironie que le poète apporte à son modèle chinois (c'est le cas de la citation dans "Vampire").

Le souci de respecter le français de Segalen se voit aussi dans notre traduction du titre du recueil. *Stèles* comporte un grand titre en chinois composé de quatre caractères *Gu Jin Bei Lu* (Recueil de stèles anciennes et d'aujourd'hui). Au lieu de reprendre ces caractères pour traduire le titre français *Stèles*, nous avons traduit celui-ci en un seul signe *Bei* (stèle), laissant ainsi beaucoup plus de place à l'interprétation du lecteur comme nous le verrons plus loin.

Une raison supplémentaire pour justifier ce détour par le français, c'est qu'en fait, les sources chinoises de Segalen, citations ou allusions, ne viennent pas toujours directement des éditions chinoises, mais sont tirées des traductions françaises des missionnaires, notamment de celles de Couvreur et Wiegner (traductions que Segalen adapte pour son propre usage). C'est là un aspect non négligeable pour comprendre la complexité du travail de retextualisation de Segalen : si les manuscrits de celui-ci permettent d'affirmer qu'il savait lire et écrire directement en chinois, ces mêmes manuscrits le montrent aussi tributaires des textes traduits par les autres sinologues avant lui. Et dans bien des cas, c'est le (texte) français qui fait foi pour l'inspiration "chinoise" du poète, et ce sont les éditions françaises, avec le chinois en regard, qui constituent ses principaux outils de travail.

Donc nous devons d'un côté traduire en chinois moderne les citations ou les allusions chinoises d'après les poèmes français de Segalen, de l'autre identifier les vraies sources chinoises de ces citations ou allusions, les retrouver dans les éditions chinoises (et non pas dans celles de Couvreur et de Wiegner), les rassembler dans les notes critiques afin d'offrir au lecteur chinois non francisant la possibilité d'une lecture intertextuelle entre le chinois authentique et le chinois tel qu'il est traduit en français par Segalen.

Notre choix devient un peu plus délicat (traduire ou restaurer ?), quand il ne s'agit plus de citations, mais des mots isolés que Segalen emprunte au chinois classique et qui restent souvent en usage aujourd'hui. C'est sur ce plan précisément qu'il donne l'impression de "parler chinois en français" et qu'on peut parler d'exotisme lexical. Dans *Stèles*, comme dans ses deux romans chinois, l'emprunt est pratiqué essentiellement de deux façons : il s'agit soit de transcrire le son des mots chinois, soit de transposer par traduction littérale des mots chinois pour en faire des calques.

Les transcriptions phonétiques concernent surtout des noms propres désignant les lieux (Pei-king, le Mont T'ai), les dynasties (les Hsia, les Tcheou, les Han, les Thang, etc.), les personnages historiques ou mythiques (Kouang-Siu, Kiang-yuan, Mou-wang, Tch'en Huo-chang). Là, pas besoin de "traduire". Il suffit de reconvertir les alphabets en idéogrammes corres-

pondants. Mais ce qui est intéressant à noter, c'est que Segalen aimait parfois à lire le sens concret des noms propres chinois ; sa transcription phonétique s'accompagne alors d'une traduction littérale. Par exemple dans "Pei-king, capitale du Nord" ("Cité violette interdite"), l'apposition ne joue pas vraiment un rôle d'explication, mais de traduction, elle donne le sens littéral du nom de "Pei-king" (Pékin, Beijing). Le même phénomène se produit pour les "Tshing", nom de la dernière dynastie chinoise qui apparaît dans "Sans Marque de règne" : "des Tshing, les Purs, que je sers avec ferveur". Ici ce n'est pas le poète qui juge les "Tshing" de "purs", mais "pur" est le sens littéral du mot "tshing" ("qing") quand on l'emploie comme adjectif (il est superflu de dire que l'écriture chinoise faite de caractères et non de lettres ne distingue pas le nom propre du nom commun par la différence de la majuscule et de la minuscule et qu'elle ne distingue pas non plus les parties du discours par le changement morphologique). Dans ces deux exemples, ce que nous avons fait en traduction, c'est à la fois retrouver les caractères correspondants et traduire en chinois la traduction littérale que Segalen en donne : "Pei-king, capitale du Nord" devient "*beifang de jingcheng - Beijing*", et "des Tshing, les Purs" devient "*qingbai de Qing*" ("les Tshing qui sont purs"). Par cette traduction littérale qui s'ajoute au nom propre presque comme un pléonasme, le lecteur chinois peut certes redécouvrir le sens concret de "Beijing" ou de "Qing" auquel il ne pense pas d'habitude (c'est un peu comme, en français, on rapproche tout à coup "M. Pierre" et "une pierre"), mais ce qui résulte de ce pléonasme, c'est surtout, me semble-t-il, un ton légèrement ironique de la part du poète vis-à-vis des choses de Chine qu'il vient de nommer.

Alors que les transcriptions phonétiques font ressortir un exotisme avoué, les calques lexicaux sont d'un exotisme discret qui ne parle chinois qu'au connaisseur, car pour les non-initiés, rien n'indique qu'il leur faut lire de telles expressions originales comme de la traduction, rien n'indique qu'il leur faut s'imaginer chinois pour comprendre de tels mots français dans leur sens "orienté". Le seul indice au niveau du signifiant, ce serait l'emploi de la majuscule, mais toute majuscule ne signifie pas qu'il s'agisse du chinois. Les calques concernent soit des notions importantes de la pensée chinoise, soit des images littéraires consacrées, soit des noms communs de tous les jours. Dans la plupart de ces cas, notre travail consiste aussi à restaurer les calques en caractères chinois correspondants. Une expression étrange telle que "quatre espaces" cherche visiblement à traduire littéralement le mot chinois "*sifang*" (les quatre points cardinaux) qui signifie, pour un locuteur chinois, "partout", "tous les coins du monde". C'est dans ce sens chinois effectivement qu'il faut comprendre la phrase de Segalen : "Et j'irai, criant aux quatre espaces" ("Trahison fidèle"). Il en est de même de "Quatre-mers" ("*sihai*") qui signifie aussi en chinois "le monde entier". Cette expression apparaît dans "Départ" : "Le continent milieu des Quatre-mers". On peut interpréter ce dernier syntagme comme "la Chine au centre du monde". Nous avons choisi de

c'est que Segalen aimait par-  
inois; sa transcription phoné-  
littérale. Par exemple dans  
terdite"), l'apposition ne joue  
duction, elle donne le sens lit-  
e même phénomène se produit  
tie chinoise qui apparaît dans  
rs, que je sers avec ferveur".  
"de "purs", mais "pur" est le  
n l'emploi comme adjectif (il  
faite de caractères et non de  
commun par la différence de  
distingue pas non plus les par-  
hologique). Dans ces deux  
on, c'est à la fois retrouver les  
ois la traduction littérale que  
ord" devient "*beifang de jing-*  
vient "*qingbai de Qing*" ("les  
littérale qui s'ajoute au nom  
teur chinois peut certes redé-  
Qing" auquel il ne pense pas  
is, on rapproche tout à coup  
lte de ce pléonasmе, c'est sur-  
ue de la part du poète vis-à-vis

es font ressortir un exotisme  
ne discret qui ne parle chinois  
en n'indique qu'il leur faut lire  
raduction, rien n'indique qu'il  
de tels mots français dans leur  
nifiant, ce serait l'emploi de la  
s qu'il s'agisse du chinois. Les  
tes de la pensée chinoise, soit  
ns communs de tous les jours.  
ste aussi à restaurer les calques  
expression étrange telle que  
re littéralement le mot chinois  
nifie, pour un locuteur chinois,  
dans ce sens chinois effective-  
en : "Et j'irai, criant aux quatre  
ne de "Quatre-mers" ("*sihai*")  
Cette expression apparaît dans  
rs". On peut interpréter ce der-  
monde". Nous avons choisi de

rétablir ces deux expressions en chinois correspondant (c'est-à-dire en des  
mots figés de deux syllabes) et non de les traduire concrètement en "*sige  
kongjian*" (quatre espaces) ou "*sipian haiyang*" (quatre océans), ce serait  
prendre les mots trop à la lettre et ce serait aussi oublier la concision caracté-  
ristique de la langue chinoise. Ce choix reste néanmoins à discuter, car il  
efface malheureusement la traduction française de Segalen et ne permet plus  
de savoir que Segalen calquait son français sur le chinois (à moins que nous  
mettions à chaque fois une note expliquant comment c'était dans le texte ori-  
ginel). Le mot "*sifang*" n'a aucun effet exotique pour le lecteur chinois, alors  
que l'expression "quatre espaces" qui en est le calque apparaît comme inha-  
bituelle pour le lecteur français. Nous touchons là à un phénomène de déca-  
lage d'effet de style dans l'opération translinguistique : un mot usé d'une  
langue peut devenir par traduction littérale une expression originale dans une  
autre langue.

D'autres calques du même type :

- "Dix mille années" (*wansui*, appellation rituelle de l'empereur par ses  
sujets)
- "Souverain-Ciel", "Seigneur-Ciel", "Souverain Roi du Ciel" (*tiandi*,  
*shangdi*, divinité des Chinois);
- "Grand-vidé" (*taixu*, notion taoïste)
- "la Longue-Muraille" (*changcheng*, la Grande Muraille en bon français);
- le Fils du Ciel (*tianzi*, empereur);
- le monde sous le Ciel (*tianxia*, le monde humain);
- l'Empire au centre du monde [...] le continent milieu (*zhongguo*, la  
Chine)
- "Dragon couché" (*wolong*, un grand esprit qui se veut inconnu)
- "face au Midi" (*nanmian*, euphémisme archaïque pour désigner l'em-  
pereur, parce que son trône s'installait toujours face au sud);

Ce qui nous autorise à dire que ces expressions sont calquées sur le chi-  
nois, ce sont à la fois les sources livresques attestées par l'édition critique de  
Henry Bouillier, les épigraphes présentes dans *Stèles* qui contiennent parfois  
déjà les idéogrammes en question, ainsi que tout le contexte chinois mis en  
place par Segalen. Mais, comme pour les transcriptions phonétiques, il  
arrive aussi que le retour direct au chinois de départ ne suffit pas pour rendre  
tout ce que veut dire le texte de Segalen. Le poème "Hymne au Dragon cou-  
ché" en donne un premier exemple. Le "Dragon couché" est une traduction  
littérale du mot chinois "*wolong*", lequel est une expression figée pour par-  
ler d'un grand esprit qui se veut inconnu. Pour le titre du poème, il suffit  
donc de remplacer "Dragon couché" par "*wolong*". Mais dans le poème, par  
la mise en parallèle d'une série de verbes d'action, l'image figée du "Dra-  
gon couché" se met à "bouger" avec le contexte : "Le Dragon couché : [...].  
Le Dragon bouge : [...]. Le Dragon s'ébroue et prend son vol : [...]". Dans  
ce contexte nouveau, le participe passé "couché" prend nettement une valeur

de verbe et non d'adjectif. Pour préparer le lecteur chinois aux autres gestes du Dragon, nous ne traduisons plus l'expression nominale "Dragon couché" du premier verset par son modèle chinois "wolong", mais par une phrase complète "long wo zhe" (Le dragon est couché). Cette traduction déconstruit le cliché chinois, réveille le "dragon" couché dans son figement linguistique.

D'autres raisons peuvent encore nous décider à ne pas retourner tout droit au chinois original. C'est le cas pour l'expression "religion lumineuse" ("Religion lumineuse"). Celle-ci est la traduction littérale du mot chinois "jingjiao", lequel est le nom chinois du "nestorianisme". Le premier caractère en question, le "jing", signifie aujourd'hui "paysage", "perspective", c'est seulement dans "jing-jiao" qu'il prend un de ses sens classiques de "lumière" ou "jour". On voit donc que "jingjiao" n'est pas la transcription phonétique de "nestorianisme" (comme c'est le cas de "jidujiao" pour "christianisme"), mais son explication, explication telle qu'elle était donnée par les nestoriens eux-mêmes. Pour ne pas gommer le travail de Segalen, qui n'a pas intitulé son poème de "nestorianisme", mais de "religion lumineuse", nous n'avons pas traduit ce titre par "jingjiao" (nestorianisme), mais par "guangming de zongjiao" (religion de la lumière). Comme le poème de Segalen, notre traduction évite aussi d'appeler le nestorianisme par son nom.

S'il y a des calques qu'on reconnaît facilement comme traduits littéralement du chinois, il peut aussi y avoir des expressions qui semblent venir du chinois, mais qu'on ne peut "certifier conformes" faute de preuves textuelles. Mieux vaut alors rester prudent dans des hypothèses et ne pas chercher du chinois là où il n'y a peut-être que du vrai français. Mais, en même temps, n'est-ce pas là justement un effet très particulier de l'écriture segalénienne qui consiste à empêcher le lecteur de s'installer confortablement dans un discours homogène, qui l'incite à jouer le jeu, linguistique, du Divers. Pour ce qui est des hypothèses, en voilà une qui me semble séduisante : bien après la publication de notre traduction de *Stèles*, en relisant un jour un texte de Wiegner qui explique en français la théorie des "six écritures" de Xu Shen (*liushu*, les six procédés de la formation des caractères chinois : pictogramme, idéogramme, agrégat logique etc.), j'ai pensé tout à coup que la très belle formule dans la préface de *Stèles*, "symboles nus courbés à la courbe des choses" où il est aussi question des premiers caractères chinois, s'inspire probablement d'une phrase qu'on peut lire dans le *Shuwen Jiezi*, le fameux dictionnaire étymologique de Xu Shen (58? - 147?) : "suiji jiqu" (mot à mot "suivant le corps - courber"). Cette phrase qui résume le principe de la formation de la première catégorie des caractères chinois (les pictogrammes) se trouve traduite, avec le chinois en regard, dans *Caractères chinois* de Wiegner, par "suivre le contour du corps [des choses]"<sup>1</sup>. Quand on sait que Segalen a beaucoup pratiqué cet ouvrage bilingue de Wiegner, on est

<sup>1</sup> P. Wiegner : *Caractères chinois (étymologie, graphie, lexique)*. Ho-Kien-Fou. 1900, p. 10.

lecteur chinois aux autres gestes d'expression nominale "Dragon couché" ("wolong", mais par une phrase couché). Cette traduction déconstruit le couché dans son figement lin-

décider à ne pas retourner tout l'expression "religion lumineuse" en traduction littérale du mot chinois "nestorianisme". Le premier caractère d'aujourd'hui "paysage", "perspective", et un de ses sens classiques de "jingjiao" n'est pas la transcription de "jidojiao" pour la traduction telle qu'elle était donnée par Segalen, qui parle de "religion lumineuse", mais de "religion lumineuse" par "jingjiao" (nestorianisme), "religion de la lumière". Comme le mot aussi d'appeler le nestorianisme

facilement comme traduits littéralement, ces expressions qui semblent venir de formes "faute de preuves textuelles" des hypothèses et ne pas chercher du vrai français. Mais, en même temps, un particulier de l'écriture segalénienne s'installe confortablement dans le jeu, linguistique, du Divers. Ce qui me semble séduisante : bien que *Stèles*, en relisant un jour un texte de des "six écritures" de Xu Shen des caractères chinois : pictogrammes, j'ai pensé tout à coup que la *Stèles*, "symboles nus courbés à la courbe des premiers caractères chinois, peut lire dans le *Shuwen Jiezi*, le *Shen* (58? - 147?) : "suiji jiqu" cette phrase qui résume le principe des caractères chinois (les pictogrammes en regard, dans *Caractères chinois* [des choses]"<sup>1</sup>. Quand on lit le langage bilingue de Wieger, on est

(*exique*), Ho-Kien-Fou, 1900, p. 10.

bien tenté de rapprocher la formule de Segalen ("courbés à la courbe des choses") de la phrase de Xu Shen (selon qui les pictogrammes sont des signes qui "suivent le contour du corps des choses"). Mais, pour la traduction de la préface de *Stèles*, nous ne mettrions pas "suiji jiqu" de Xu Shen à la place de "courbés à la courbe des choses", d'abord parce que la formule de Segalen n'est pas une citation, ensuite parce que le chinois classique de Xu Shen demande aussi à être traduit en chinois moderne pour être accessible au lecteur d'aujourd'hui.

Une dernière hypothèse pour un français inspiré du chinois. Dans *Stèles*, celui qui parle est parfois un "Moi l'Empereur". Cette marque d'énonciation que Segalen met dans la bouche d'un Fils du Ciel fictif n'est sûrement pas calquée sur le chinois : un vrai empereur de Chine ne disait pas "Moi l'Empereur" en deux mots, mais en un seul, "zhen", qui signifie à la fois "moi" et "empereur", car, depuis le temps de Qin Shi Huangdi (259-220. av. J.-C.), ce "zhen" était officiellement réservé au seul empereur quand il se désignait lui-même. C'était donc un pronom impérial de la première personne. Avec sa formation sinologique solide et son goût très profond pour tout ce qui concerne la vie impériale en Chine, Segalen ne pouvait pas manquer de remarquer dans le vocabulaire chinois ce "je" spécifique, réservé à LUI, l'Unique. Cela dit, nous n'avons pas pour autant traduit "Moi l'Empereur" (dans "En l'honneur d'un sage solitaire" et "Édit funéraire" par exemple) ou "Prince qui est moi" ("Libération") par ce "zhen" tombé entièrement en désuétude aujourd'hui, dont l'emploi exigerait que tout le texte soit traduit en chinois ancien. Par contre, notre traduction littérale "wo, huangdi", d'un chinois moderne et grave, a l'avantage de ne rien perdre de l'exotisme segalénien. L'empereur chinois de *Stèles*, par sa façon de dire "Moi l'Empereur", sera à la fois familier et exotique pour le lecteur chinois.

Dans le cadre de la présente communication, j'ai voulu me limiter à l'aspect Chinois de *Stèles* et aux conséquences que cet aspect a pu entraîner pour la traduction chinoise. Reste maintenant à nous demander comment le lecteur chinois non francisant reçoit ce livre à travers notre traduction.

D'abord, une œuvre aussi imprégnée de la culture chinoise, est-elle bien accueillie en Chine, bien connue du public chinois ?

Il faut dire qu'à partir des années quatre-vingt, il y a, parmi des spécialistes chinois de la littérature française, un intérêt certain pour l'œuvre de Segalen, intérêt confirmé par un colloque international sur Segalen tenu à l'Université de Wuhan en octobre 1983. Mais on ne peut parler d'une vraie réception que quand une œuvre est réellement lue par un public étranger non spécialiste. La publication intégrale de la version chinoise de *Stèles* en 1993

chez un des éditeurs les plus prestigieux de la Chine offre donc la première condition pour une vraie réception de *Stèles* en Chine. Bien entendu, en France comme en Chine, un livre aussi savant ne peut attirer qu'un public restreint : poètes, enseignants, lettrés. Disons que, dans l'ensemble, même après la publication en chinois de *Stèles*, dont les deux mille exemplaires sont déjà épuisés, même après la publication en 1991 de *René Leys* (traduit par Mei Bin), Segalen reste toujours un nom pour les initiés. Mais parmi le petit nombre de lecteurs chinois très choisis, quelle réaction peut-on observer ? Pour donner une idée de ce qu'ils pensent de *Stèles*, je joins ici, en guise de conclusion, un texte paru dans la revue mensuelle chinoise *Dushu (Lire)*, revue des intellectuels très connue en Chine. Il s'agit d'un article écrit par une lectrice ayant lu la version chinoise de *Stèles*.

### Je suis l'Autre

Stèle ? "Stèle" ? *Stèles* ? Dès le titre, on a déjà trois lectures. *Stèles* de Segalen est une œuvre singulière, de la forme jusqu'au contenu.

La stèle, d'origine chinoise, est ici occidentalisée, devenue "poème-stèle" de Segalen. Cette œuvre ni chinoise ni occidentale, à la fois chinoise et occidentale, est sans doute étrangère et nouvelle pour l'Occidental aussi bien que pour l'Oriental. Le lecteur, qu'il soit occidental ou oriental, pour l'évaluer, doit adopter des critères qui ne soient pas ceux de sa propre tradition.

Le vrai goût de Segalen n'est ni dans la nostalgie du passé, ni dans la recherche archéologique. La culture chinoise est pour lui non un savoir, mais une sagesse. Elle n'est pas un objet de connaissance, mais un stimulant de l'inspiration, une illumination, un symbole, qui lui offre de nouvelles images, lui ouvre de nouvelles pistes de réflexions. Il n'avait pas à chercher une connaissance parfaite ou une compréhension totale, il n'avait pas à s'identifier, il n'avait qu'à sentir. Il avait brisé les barrières et les frontières pré-établies pour accéder à une nouvelle communication entre matière et esprit. La stèle lui révèle une forme, les "Quatre Livres" et les "Cinq Classiques" lui révèlent une langue, dans lesquels il ne prélevait que des fragments capables d'activer ses pensées. Les citations tronquées et ses interprétations éloignées du contexte donnent au lecteur chinois l'impression de rencontrer un texte nouveau. Alors que le sens canonique du texte originel n'est plus reconnaissable, le nouveau sens qu'il lui prête se fait encore plus obscur.

Nous ne pouvons pas nier son étude et sa connaissance de la culture chinoise, puisqu'il avait sérieusement travaillé là-dessus. Mais on ne change pas de manière de pensée pour autant. Et heureusement. Il pouvait ainsi avoir un point de vue particulier dans son étude et sa connaissance.

La Chine offre donc la première en Chine. Bien entendu, en France peut attirer qu'un public restreint : l'ensemble, même après la publication, les exemplaires sont déjà épuisés, *Leys* (traduit par Mei Bin), Segalen fait parmi le petit nombre de lecteurs. Peut-on observer ? Pour donner une réponse, en guise de conclusion, un texte de *Dushu* (*Lire*), revue des intellectuels écrit par une lectrice ayant lu la ver-

tre

on a déjà trois lectures. *Stèles* de ne jusqu'au contenu.

occidentalisée, devenue "poème-roman" occidentale, à la fois chinoise et nouvelle pour l'Occidental aussi bien occidental ou oriental, pour l'évaluation pas ceux de sa propre tradition.

la nostalgie du passé, ni dans la vie est pour lui non un savoir, mais connaissance, mais un stimulant de qui lui offre de nouvelles images, vis. Il n'avait pas à chercher une vision totale, il n'avait pas à s'identifier aux barrières et les frontières pré-établies, la distinction entre matière et esprit. La "Lectures" et les "Cinq Classiques" lui permettait que des fragments capables de susciter des impressions et ses interprétations éloignées. L'impression de rencontrer un texte original n'est plus reconnaissable, encore plus obscur.

sa connaissance de la culture chinoise là-dessus. Mais on ne change pas de mode de connaissance. Il pouvait ainsi avoir une connaissance.

Il ne s'agit pas pour lui d'interpréter les Classiques, mais de transformer en critère spirituel les normes sociales. Vous ne pouvez donc pas le juger en termes de "tort" ou de "raison", vous n'avez pas non plus besoin de discuter avec lui sur ce point. "On me dit" raconte, d'après le *Zuozhuan*, l'histoire de Cui Wuzi qui avait épousé Tang Jiang, et l'épigraphe chinoise du poème est aussi une citation fidèle du *Zuozhuan*. Pourtant on a toujours l'impression de lire un texte entièrement méconnaissable. Cela s'explique sans doute par le fait que, l'anecdote, séparée du contexte, perd son sens originel : 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 des "Printemps et des Automnes" (722 - 481 av. J.-C.).

[...]

Segalen a-t-il bien compris la Chine ? Mais il ne cherchait pas la compréhension, seulement une nouvelle façon de lire la Chine, sa façon à lui de lire la Chine. Ai-je bien compris Segalen ? Ces questions n'ont peut-être pas d'importance. La voix de *Stèles* est déjà très loin : né en 1878, Segalen a quitté ce monde en 1919. Lire *Stèles* aujourd'hui, c'est une façon de revivre les échanges entre la Chine et l'Occident de l'époque. L'écrivain indien, Tagore, dans une conférence intitulée *Homme*, a proposé une thèse - "Je suis l'Autre" - à laquelle il a donné une interprétation riche et profonde, qu'on peut résumer ainsi : le sujet connaissant (le "Je") fait un voyage au-delà des limites de l'espace et du temps, dans un monde immense et divers ("l'Autre"). Dans cette thèse, Segalen et la Chine, nous et Segalen, peuvent justement s'échanger.

par Song Yuan,  
in *Dushu* (*Lire*), n° 5, 1994.

Qin Haiying  
Université de Pékin

## Bibliographie

### Traductions en chinois de *Stèles*

- *Bei* (version intégrale et annotée), traduction Che Jinshan et Qin Haiying, éditions Sanlian Shudian, Pékin, 1993.

Des extraits :

- *Se Jia Lan "Bei" shi ba shou* (Huit poèmes de *Stèles* de Segalen), traduction Ye Rulian, in *Waiguo Wenxue Baodao* (*Revue de littératures étrangères*), Shanghai, n° 4, 1983.

- Quatorze poèmes et un extrait de la préface de *Stèles* traduits par Qin Haiying, in *Guowai Wenxue* (*Littératures étrangères*); Pékin, n° 2, 1991.

### Articles parus en chinois sur *Stèles* :

- Che Jinshan : "*Sources chinoises de Stèles*", in *Guowai Wenxue* (*Littératures étrangères*), Pékin, n° 2, 1991.

- Qin Haiying : "*Stèles de Segalen, un monument dans l'histoire des échanges culturels entre l'Occident et la Chine*", in *Faguo Yanjiu* (*Études françaises*), Wuhan, n° 2, 1992.

- Song Yuan : "*Je suis l'Autre*" (*Wo shi ta*), in *Dushu* (*Lire*), Pékin, n° 5, 1994.

tion Che Jinshan et Qin Haiying,

s de *Stèles* de Segalen), traduction  
(*Revue de littératures étrangères*),

éface de *Stèles* traduits par Qin  
(*Revue de littératures étrangères*), Pékin, n° 2, 1991.

", in *Guowai Wenxue* (*Littératures*

ment dans l'histoire des échanges  
*Fraguo Yanjiu* (*Études françaises*),

n *Dushu* (*Lire*), Pékin, n° 5, 1994.



## Yvonne Hsieh

### *Stèles en anglais :* une étude comparative de trois traductions

C'est en toute humilité que j'entreprends cette étude, n'ayant jamais pratiqué moi-même la traduction littéraire. Qui ne connaît d'ailleurs les périls de cette tâche ? "Traduttore, traditore"... Aussi n'est-ce pas mon intention de critiquer les quatre traducteurs qui ont tenté la traduction d'un ouvrage aussi difficile que *Stèles* de Victor Segalen. Il existe trois versions anglaises de ce texte :

1. *Stelae*. Traducteur : Nathaniel Tarn. Santa Barbara, California : Unicorn Press, 1969. Édition limitée de vingt-sept stèles. (Voir l'appendice pour la liste des stèles traduites.)

2. *Steles*. Traducteur : Michael Taylor. Santa Monica, California : The Lapis Press, 1987. Traduction complète des soixante-quatre stèles.

3. *Steles*. Traducteurs : Andrew Harvey et Iain Watson, London : Jonathan Cape, 1990. Traduction complète des soixante-quatre stèles.

Une étude comparative de ces trois versions anglaises de *Stèles* nous permettra de dégager les problèmes de traduction et de comparer les différentes solutions proposées. Chaque traducteur<sup>1</sup> s'est efforcé de trouver "le mot juste" (ayant la valeur exacte de son équivalent français), et les moyens de préserver la forme du texte (ex. la répétition, l'allitération) ainsi que des images précises. Chacun s'est confronté à maintes reprises au dilemme suivant : là où le texte est délibérément obscur, faut-il y apporter une explication, ou vaut-il mieux laisser le texte dans son état d'obscurité, en faisant une traduction littérale ? La même question se pose quant à la préservation du style de Segalen. Y a-t-il moyen, par exemple, de reproduire en anglais "l'agrammaticalité" de

---

<sup>1</sup> Pour des raisons pratiques, je considérerai Andrew Harvey et Iain Watson comme un seul traducteur.

la locution "bâtir éternel" dans "Ces barbares... bâtissent dans le roc afin de bâtir éternel!", qui renferme justement toute l'originalité de la phrase?

José Ortega y Gasset a bien analysé ce dilemme dans son étude intitulée *La Miseria y el esplendor de la traducción* :

"Bien écrire, c'est faire des incursions continuelles dans la grammaire, dans les usages établis, et dans les normes linguistiques acceptées. C'est un acte de rébellion permanent contre le milieu social, une subversion. Bien écrire, c'est se servir d'un certain courage radical. Or, le traducteur est généralement une personne timide [...]. Il sera gouverné par la lâcheté, alors au lieu de résister à des contraintes grammaticales, il en fera exactement le contraire : il emprisonnera l'auteur qu'il traduit dans une expression normale ; c'est-à-dire qu'il le trahira. *Traduttore, traditore.*"<sup>2</sup>

Les trois traducteurs<sup>1</sup> de Segalen ont dû choisir entre l'élégance et le naturel de l'expression dans la langue d'arrivée d'un côté, et la reproduction fidèle des particularités stylistiques de Segalen de l'autre. En outre, comme chaque acte de traduction constitue également un acte d'interprétation, les trois versions anglaises offrent parfois trois interprétations différentes d'une même expression.

\*

#### Trouver "le mot juste"

Je rassemble sous cette rubrique les connotations et les nuances des mots, la polyvalence, et le niveau de langue.

Qui aurait cru qu'un mot aussi simple que "Ciel" pourrait poser un problème? C'est seulement en comparant les trois traductions qu'on s'aperçoit des différences de valeur entre les termes "Heaven" et "Sky" dans la langue d'arrivée.

"Les lacs, dans leurs paumes rondes noient le visage du *Ciel* :  
J'ai tourné la sphère pour observer le *Ciel* [...]  
Que l'homme recevant mes mesures retentisse à son tour sous le puissant *Souverain-Ciel*." ("Les Trois Hymnes primitifs")

<sup>2</sup> Cité dans *Theories of Translation : An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago : The University of Chicago Press, 1992, p. 94. Le texte original paraît dans *Obras completas : Tomo V* d'Ortega y Gasset. Madrid : Revista de Occidente, 1961, p. 434.

ures... bâtissent dans le roc afin de  
ite l'originalité de la phrase ?

ce dilemme dans son étude intuiti-  
vión :

ursions continues dans la gram-  
is les normes linguistiques accep-  
anent contre le milieu social, une  
r d'un certain courage radical. Or,  
personne timide [...]. Il sera gou-  
résister à des contraintes gramma-  
ire : il emprisonnera l'auteur qu'il  
; c'est-à-dire qu'il le trahira. *Tra-*

it dû choisir entre l'élégance et le  
rivée d'un côté, et la reproduction  
galen de l'autre. En outre, comme  
ment un acte d'interprétation, les  
s interprétations différentes d'une

s connotations et les nuances des

e que "Ciel" pourrait poser un pro-  
trois traductions qu'on s'aperçoit  
"Heaven" et "Sky" dans la langue

noient le visage du *Ciel* :

*Ciel* [...]  
retentisse à son tour sous le  
Hymnes primitifs")

*Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer  
of Chicago Press, 1992, p. 94. Le texte ori-  
y Gasset. Madrid : Revista de Occidente,

NT<sup>3</sup> "Lakes drown the *sky's* face in their round palms :  
I turned the globe over to observe the *sky*...  
Let him who receives my rhythms sound in his turn under the powerful  
*Sovereign-Sky*."

MT<sup>3</sup> "Lakes, in their circular palms drowneth *Heaven's* face :  
I have turned round the sphere : to gaze upon *Heaven*...  
May the man who receiveth these measures echo in turn beneath the  
powerful *Lord Heaven*."

H-W<sup>3</sup> "Lakes in their rounded palms drown the face of *Heaven* :  
I have turned the globe to contemplate *Heaven*...  
May men hearing my tones chime in turn under all-powerful *Sovereign-  
Heaven*."

Le "C" majuscule dans "Ciel" nous indique qu'il ne s'agit pas simple-  
ment d'un espace neutre. Comme le mot "sky" n'a pas de valeur religieuse, le  
traducteur ne peut que rendre "Ciel" par "Heaven". On retrouve le même pro-  
blème dans la stèle "Éloge d'une vierge occidentale". De nouveau, NT traduit  
"ayant marché sur l'empreinte du *Souverain Roi du Ciel*" par "having stepped  
on the footprint of the *Sovereign King Sky*", alors que MT et H-W nous don-  
nent respectivement : "having trod on the spoor of the *Sovereign Lord Heaven*",  
et "having walked on the print of the *Sovereign King of Heaven*".

Le mot "gros" présente une difficulté du même genre dans "Vision  
pieuse". Si l'adjectif "gros" signifie surtout "énorme", il peut également avoir  
le sens de "receler certaines choses en germe, en puissance".

"Le peuple dit avoir vu [...] le Prêtre-Lama, *gros de sainteté*, prenant  
son couteau et d'un seul trait s'ouvrant du nombril au cœur."

NT "The people declare having witnessed... the Lama-Priest, *pregnant with  
sanctity*, seize his knife and open himself, with one strike, from navel  
to heart."

MT "The people declare they have seen... the Lama-Priest, *great with saint-  
liness*, took out his knife, and, in a single stroke, opened himself from  
navel to chest."

H-W "The people claimed to have seen... the Lama-Priest, *obese with holi-  
ness*, take up his knife, and with a single slash open himself from navel  
to heart."

<sup>3</sup> Désormais, NT se réfère à Nathaniel Tarn ou à sa traduction; MT à Michael Taylor; H-W à Andrew Harvey et Iain Watson.

NT opte pour le deuxième sens de l'adjectif "gros", tandis que H-W en choisit le premier. Seul MT préserve l'ambiguïté du mot. "Great with saintliness", calqué sur l'expression "great with child", fait penser à une femme enceinte, tout en évoquant la notion de grandeur. Cependant, l'adjectif "great" (qui a toujours une valeur positive) perd quelque peu l'aspect concret du mot "gros", ainsi que l'ironie comique de l'expression "gros de sainteté".

Dans "Ordre de marche", une comparaison des traductions respectives de MT et de H-W fait ressortir la polysémie du verbe "demeurer" qui clôt la stèle : "Elles [les pierres mémoriales] *demeurent*". MT nous donne "They *endure*"; H-W, "They *remain*". Le verbe "demeurer" dans son contexte signifie à la fois "rester au même endroit" et "continuer à exister". "Endure" n'évoque pas le premier sens, alors que "remain" couvre les notions de l'espace et du temps.

L'exemple suivant, tiré de "Vampire", illustre le danger d'une traduction trop littérale :

"Deviens mon Vampire, ami, et [...] *gonfle-toi* de la chaude boisson de mon cœur"

MT "Be my Vampire, and... *gorge yourself*, friend, on the hot brew of my heart"

H-W "Become my Vampire, friend, and... *inflate yourself* on the hot drink of my heart."

Bien que le verbe "se gonfler" se traduise exactement en "inflate yourself", l'expression anglaise fait penser surtout à un ballon qui se remplit d'air. Or, ce n'est certainement pas l'image que Segalen veut évoquer. Le verbe employé par MT ("gorge yourself") convient nettement mieux à la consommation d'une boisson.

De même, la traduction trop directe chez H-W du verbe "caresser" dans la phrase "caresse les dalles où le pied pose bien à plat" ("Conseils au bon voyageur") crée un effet bizarre dans la langue d'arrivée : "*fondle* the flagstones where the foot steps smoothly level". Tandis que l'expression française "caresse les dalles" n'a rien d'insolite, "fondle the flagstones" me paraît fort peu naturel, "fondle" ayant le sens "to handle tenderly, lovingly, lingeringly : caress ; to show affection or desire by caressing" (*Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*). En comparaison avec le texte original, la traduction recèle une charge affective bien plus forte. En plus, le verbe "fondle" s'associe plutôt à des mouvements de main. La version de MT me semble bien supérieure : "*tread lightly* on the pavement where the foot falls flat and firm".

adjectif "gros", tandis que H-W en souligne l'importance du mot. "Great with saintliness", fait penser à une femme de bien. Cependant, l'adjectif "great" souligne quelque peu l'aspect concret du mot par l'expression "gros de sainteté".

raison des traductions respectives du verbe "demeurer" qui clôt la phrase "They remain". MT nous donne "They continue to exist" dans son contexte signifiant "continuer à exister". "Endure" couvre les notions de l'es-

illustre le danger d'une traduc-

gonfle-toi de la chaude boisson de

elf, friend, on the hot brew of my

inflate yourself on the hot drink of

duise exactement en "inflate yourself" à un ballon qui se remplit d'air. Segalen veut évoquer. Le verbe "inflate" est nettement mieux à la consommation

chez H-W du verbe "caresser" dans le sens de "se bien à plat" ("Conseils au bon usage d'arrivée : "fondle the flagstones". Tandis que l'expression française "fondle the flag-stones" me paraît fort tendre, lovingly, lingeringly : "fondle" (Webster's Ninth New Collegiate Dictionary - 1. the quality or state of being straight, 2. moral integrity : righteousness, 3. the quality or state of being correct in judgment or procedure - ce mot évoque surtout le sens de "righteousness" dans la traduction de MT.

L'exemple suivant, tiré de "Sans Méprise", souligne à nouveau l'importance de tenir en considération les connotations des mots : "Empressés autour d'elle, si mes pas ont si vite accompagné ses pas [...]". Sous la plume de MT, cette phrase devient "If, dancing attendance, my steps have been so eager to go with hers...". H-W nous donne "Scurrying about her, if my steps have so quickly followed her steps...". Il faut d'abord noter que les variantes anglaises se servent de locutions à valeurs plus concrètes que le mot "empressés" dans l'original<sup>4</sup>. "Dancing attendance" évoque à merveille les manières galantes d'un homme qui courtise une femme. "Scurrying about her", par contre, ajoute une nuance négative qu'on ne trouve pas dans "empressés", le verbe "scurry" s'employant habituellement pour désigner le mouvement rapide des rats et des insectes.

Et que faire lorsque l'on se trouve devant une expression qui a un sens propre aussi bien qu'un sens figuré? Comment traduire, par exemple, la phrase suivante tirée de "Nominations" : "ce pin qui m'observe et reste droit est fait juge de seconde classe"? Comparons les trois versions anglaises :

NT "this pine tree which looks on me and remains unbowed shall be a judge, second-class"

MT "this pine tree watching me with rectitude will be a judge, second class"

H-W "this pine that watches me and stands upright is created a judge of the second class"

J'ai une légère préférence pour les traductions de NT et de H-W, car elles préservent les connotations tant physique que morale de la locution "reste droit". Celle de MT penche plutôt vers la morale<sup>5</sup>.

Il est tout aussi difficile de trouver en anglais une expression ayant le même degré d'intensité que son équivalent dans la langue de départ. L'analyse des trois variantes anglaises du verbe "effacer" dans la phrase "Les Lacs, l'Abîme, Nuées, sont effacés de toutes les mémoires" ("Les Trois Hymnes primitifs") nous fait comprendre cette difficulté.

<sup>4</sup> Dans leur ouvrage intitulé *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, J.-P. Vinay et J. Darbelnet constatent que "[d]'une façon générale les mots français se situent généralement à un niveau d'abstraction supérieur à celui des mots anglais correspondants" et qu'ils "s'embarrassent moins des détails de la réalité" (Paris : Dider, 1967, p. 59). Un Français dit "un bruit de soie, de chaises", là où un Anglais dirait "the rustle of silk, the scraping of chairs" (p. 60).

<sup>5</sup> Bien que trois définitions soient données pour le mot "rectitude" dans le *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary* - 1. the quality or state of being straight, 2. moral integrity : righteousness, 3. the quality or state of being correct in judgment or procedure - ce mot évoque surtout le sens de "righteousness" dans la traduction de MT.

NT "The Lakes, the Abyss and Clouds *remain in no memory.*"

MT "The Lakes," "The Chasm," and "Clouds" *have faded from the memory of all men.*"

H-W "Lakes, Void, Clouds, have been *expunged from human memory.*"

La traduction de NT perd l'action d'effacer en exposant simplement le résultat de cet effacement. En revanche, celle de H-W insiste un peu trop sur l'agent (non-identifié) de l'action, "expunge" ayant le sens très fort de "to strike out, obliterate, mark for deletion, efface completely, destroy" (*Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*). Or, la locution française "sont effacés" suggère que l'effacement est l'action du temps plutôt qu'un acte humain. MT saisit bien cette distinction dans sa traduction. De plus, la douceur du mot "faded" correspond à celle de son équivalent français "effacés", par contraste avec "expunged", un verbe que j'estime trop vigoureux, tant par sa sonorité que par son sens.

Par moments, la langue de Segalen change de registre pour tomber dans la tonalité familière. Le début de la stèle "Vampire" me déroute à chaque lecture :

"Ami, j'ai couché ton corps dans un cercueil au beau vernis rouge *qui m'a coûté beaucoup d'argent.*"

La locution en italique me donne toujours l'impression de détonner dans cette œuvre. Pourtant, c'est bien ce que l'auteur a écrit, et le traducteur doit viser le même niveau de familiarité dans sa traduction. Aussi MT et H-W respectent-ils tous deux le ton du texte original :

MT "Friend, friend, I've laid out your corpse in a red-varnished coffin, *which cost me plenty*"

H-W "Friend, friend, I have laid out your body in a coffin of fine red laquer *which cost me my shirt*"

Le même défi se présente pour la stèle "Supplique" : "Tu seras implorée de dire *quoi tu veux, ce dont tu as soif*". MT nous donne "You will be implored to say *what you yearn and thirst for*", alors que H-W traduit par "They will beg you to say *what you want, what you hanker for*". La traduction en langue standard de MT ne transmet pas la familiarité de la locution "quoi tu veux"; H-W résout le problème en traduisant la proposition suivante ("ce dont tu as soif") par la tournure populaire "hanker for", en guise de compensation.

\*

### Préserver l'image

Si les *Stèles* de Segalen sont généralement classées comme une œuvre de poésie, malgré l'absence des caractéristiques formelles qu'on associe d'habitude au genre, c'est évidemment grâce à la richesse extraordinaire des images suscitées par le texte. Une des tâches essentielles du traducteur consiste alors à reproduire les images avec la plus grande fidélité possible.

Nous puisons dans "Les Trois Hymnes primitifs" un premier exemple pour démontrer la difficulté soulevée par cette exigence :

"Que l'homme recevant mes largesses ou *courbé sous mes coups* connaisse à travers moi le Fils les desseins du Ciel ancestral."

NT "Let him who receives my boons or *my strokes on his back* know through me, the Son, the purposes of the Ancestral Sky."

MT "May he who receiveth my bounty, or *my blows on his back*, know the designs of ancestral Heaven through me, the Son."

H-W "May mankind accepting my gifts, or *hunched beneath my blows*, recognize through me, the Son, the designs of ancestral Heaven."

Selon moi, les deux premières traductions transmettent l'idée des coups, mais non pas l'image vive d'un homme "courbé". Seule la variante de H-W couvre toute l'aire sémantique, en évoquant à la fois les coups et la posture physique de l'homme qui les reçoit.

Dans l'exemple suivant tiré de "La Passe", la première version anglaise ne traduit que l'idée abstraite de deux choses qui se rejoignent; la deuxième version préserve l'image concrète suscitée par le verbe "s'aboucher" : "Deux mondes *s'abouchent* ici" est traduit respectivement par "Here two worlds *come together*" (MT), et par "Here *mouth to mouth* two worlds meet" (H-W). Parfois, le traducteur arrive à produire une image encore plus frappante que celle du texte original. Dans la stèle "Départ", la phrase "Là, l'Occident miraculeux, *plein de montagnes au-dessus des nuages*" devient "There : the miraculous West, *mountains pushing through clouds*" sous la plume de MT, et "There, the miraculous West, *replete with mountains over and above the clouds*" dans la version de H-W. L'emploi d'un verbe de mouvement ("pushing") par MT apporte une vigueur qui ne se trouvait pas dans l'expression originale. Par contraste, la traduction de H-W fait preuve d'une verbosité inutile.

Il ne s'agit pas de préserver simplement des images visuelles. D'autres sensations physiques sont aussi à retenir dans la mesure du possible; par exemple, la sensation de la chute dans la stèle "Moment" :

"Ce que je sens, - *comme aux entrailles l'étreinte de la chute* - je l'étale sur ta peau"

MT "What I experience - *like the fear of falling gripping my gut* - I brush onto your skin"

H-W "Whatever I feel - *the grip of failure in my guts* - I spread out over your skin"

MT préserve la sensation physique de la chute, tout en explicitant l'image de Segalen par l'ajout du mot "fear". H-W ne transmet pas la même sensation : le mot "failure" a une valeur trop abstraite et ne s'associe pas généralement à un serrement au ventre.

\*

### Garder la forme

J.-P. Vinay et J. Darbelnet affirment qu'en principe, "le sens l'emporte sur la forme" et que "le traducteur doit, si besoin est, s'affranchir de la forme pour rester fidèle au sens"<sup>6</sup>. Le traducteur recourt à des procédés tels que la transposition, la modulation, l'adaptation, et l'amplification<sup>7</sup>, pour aboutir à la même signification, sans retenir la même forme. Or, cette règle s'applique surtout à la traduction d'un ouvrage en prose, mais le texte poétique exige qu'on prenne aussi en considération des éléments formels. La répétition est une des figures de rhétorique les plus utilisées par Segalen. Les traducteurs de *Stèles* cherchent-ils à préserver ce procédé ? Que font-ils de la phrase suivante ?

"Que les tables mémoriales se jumellent comme les tours de veille au long de la voie d'Empire, *de cinq mille en cinq mille pas.*"

En voici les traductions respectives :

NT "That the memorial tables pair off like watchtowers along the length of the Imperial causeway *every five thousands paces.*"

MT "That the memorial tables pair off like watchtowers along the Imperial highway, *five thousand paces on five thousand paces.*"

<sup>6</sup> J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *op. cit.*, p. 274.

<sup>7</sup> La transposition = procédé par lequel un signifié change de catégorie grammaticale. Ex. "He soon realized" "Il ne tarda pas à se rendre compte" (adverbe > verbe). La modulation = variation obtenue en changeant de point de vue ou d'éclairage. Ex. "His clothes hung loosely around him" > "Il flottait dans ses vêtements". L'adaptation = utilisation d'une équivalence reconnue entre deux situations. Ex. "The bus-stop is less than two blocks away" > "L'arrêt se trouve à moins de deux cents mètres". L'amplification = cas où la langue d'arrivée emploie plus de mots que la langue de départ pour exprimer la même idée. Ex. "the charge against him" > "l'accusation portée contre lui".

elles l'étreinte de la chute - je l'étales

of falling gripping my gut - I brush

in my guts - I spread out over your

de la chute, tout en explicitant  
"ar". H-W ne transmet pas la même  
op abstraite et ne s'associe pas géné-

t qu'en principe, "le sens l'emporte  
besoin est, s'affranchir de la forme  
r recourt à des procédés tels que la  
et l'amplification<sup>7</sup>, pour aboutir à la  
orme. Or, cette règle s'applique sur-  
, mais le texte poétique exige qu'on  
ts formels. La répétition est une des  
r Segalen. Les traducteurs de *Stèles*  
font-ils de la phrase suivante ?

ellent comme les tours de veille au  
mille en cinq mille pas."

like watchtowers along the length of  
hundreds paces."

like watchtowers along the Imperial  
ive thousand paces."

change de catégorie grammaticale. Ex. "He  
(adverbe > verbe). La modulation = variation  
. Ex. "His clothes hung loosely around him"  
utilisation d'une équivalence reconnue entre  
locks away" > "L'arrêt se trouve à moins de  
ngue d'arrivée emploie plus de mots que la  
the charge against him" > "l'accusation por-

H-W "And thus memorial tablets become twins like the watch towers along the imperial highway every *five thousand paces and five thousand paces.*"

Il est évident que MT et H-W reconnaissent l'importance de préserver la répétition de "cinq mille", afin de souligner l'immensité de l'espace. La version de MT est à mon avis plus succincte et plus élégante.

Dans la stèle "Les Trois Hymnes primitifs", le mot "moi" est employé à trois reprises. Les traducteurs conservent tous la tournure répétitive, mais en l'appliquant à des mots différents ("me", "(my) self", "I") :

"Moi, courbé sur moi-même et dévisageant mon abîme, - ô moi! - je frissonne"

NT "As for *me*, hugging my shoulders and scrutinizing my abyss - oh as for *me!* - I shiver"

MT "*Myself*, collected upon *myself*, contemplating my chasm - *o self!* - I tremble"

H-W "I, bent over *myself*, staring down my void, - *I - I* shiver"

Une des phrases les plus frappantes de tout l'ouvrage comprend deux procédés de répétition : le retour du verbe "bâtir", et l'allitération en [b] :

"Ces barbares, écartant le bois, et la brique et la terre, *bâtissent* dans le roc afin de *bâtir* éternel!" ("Aux dix-mille années")

NT "These *barbarians*, laying wood aside, and *brick*, and clay, *build* in rock so as to *build* forever!"

MT "Those *barbarians*, scorning wood and *brick* and sod, they *build* in stone to outlast time!"

H-W "These *barbarians* left aside wood, *brick* and earth and construct in rock to *build* forever."

La version de NT préserve la répétition du verbe "bâtir", mais la force de l'allitération (en [b]) est perdue. L'agrammaticalité de l'expression "bâtir éternel" disparaît également. Dans la variante de MT, l'allitération ainsi que la répétition du verbe "bâtir" sont supprimées. La force du tour "bâtir éternel" est aussi considérablement diminuée par la traduction trop explicite "to outlast time". De même, la version de H-W ne réussit ni à préserver l'allitération et le retour de "bâtir", ni à garder l'étrangeté fascinante de la locution "bâtir éternel".

Une situation semblable se présente dans la stèle "Départ", où l'on trouve la répétition d'un mot clé ("Là") ainsi que l'allitération en [p] :

"Son âme, c'est vers Là que, par magie, Mou-wang l'a projetée en rêve.  
C'est vers là qu'il veut porter ses pas."

MT "But it was toward *There* that, by magic, Mu-wang has sent his soul in a dream. It is toward *There* he would travel."

H-W "It's in that direction that, by magic, Mou-wang hurled his soul in dream. It is to there that he strives to point his path."

Dans la première version anglaise, le traducteur préserve la répétition de "là" et substitue l'allitération en [s] à celle en [p], par compensation. Dans la deuxième traduction, la répétition de "là" disparaît, alors que l'allitération en [p] est retenue.

Dans la phrase suivante tirée de "Prince des joies défendues", c'est la rime interne qui demande toute l'ingéniosité des traducteurs :

"Les quatre coursiers trottent, les rênes flottent"<sup>8</sup>

MT "The four horses are trotting, trotting ; the reins are flapping, flapping"

H-W "The four steeds trot, the reins float"

Bien que MT ne trouve pas le moyen de préserver la rime interne, il réussit à capturer l'air de ballade, tout en maintenant la symétrie syntaxique de la phrase. La traduction directe de H-W ne produit pas le même effet poétique, "float" ne rimant pas avec "trot".

Le rythme haché de la phrase suivante qui ouvre la stèle "Des Lointains" engendre la sensation physique d'une arrivée précipitée. Cette particularité rythmique provient surtout de l'abondance des virgules et des mots monosyllabiques.

"Des lointains, des si lointains, j'accours, ami, vers toi, le plus cher."

MT "From distances, great distances, I hasten toward you, my dearest friend."

H-W "From afar, from so afar I run, friend, towards you, the most dear."

---

<sup>8</sup> Dans la stèle, cette phrase se trouve en tête d'une citation qui semble être tirée d'une ballade populaire : Prince, ô Prince des joies défendues. entendez-vous pas ce qu'on chante autour de vous ? "Les quatre coursiers trottent. les rênes flottent : quitter le mal pour le bien serait un nouveau délice !"

te dans la stèle "Départ", où l'on  
nsi que l'allitération en [p] :

gie, Mou-wang l'a projetée en rêve.  
pas."

agic, Mu-wang has sent his soul in  
ild travel."

gic, Mou-wang hurled his soul in  
to point his path."

e traducteur préserve la répétition de  
e en [p], par compensation. Dans la  
disparaît, alors que l'allitération en

'rince des joies défendues", c'est la  
ité des traducteurs :

ines flottent"<sup>8</sup>

ng; the reins are flapping, flapping"

t"

yen de préserver la rime interne, il  
maintenant la symétrie syntaxique de  
produit pas le même effet poétique,

vante qui ouvre la stèle "Des Loin-  
ine arrivée précipitée. Cette particu-  
pondance des virgules et des mots

cours, ami, *vers toi, le plus cher.*"

*I hasten toward you, my dearest*

*nd, towards you, the most dear."*

e citation qui semble être tirée d'une ballade

s pas ce qu'on chante autour de vous? "Les  
mal pour le bien serait un nouveau délice!"

On trouve cinq virgules chez Segalen ; trois chez MT ; quatre chez H-W. Dans la version originale, huit sur treize mots sont des monosyllabes, dont les cinq derniers. La traduction de MT comprend six monosyllabes sur onze mots, mais celle de H-W comprend dix monosyllabes sur treize mots (dont les quatre derniers). Il me semble que H-W reproduit le rythme de la phrase originale avec plus de fidélité.

\*

### Expliciter

Naturellement, l'acte de traduction constitue déjà un acte d'interprétation. Devant une expression obscure, le traducteur est toujours tenté de l'éclaircir. MT cède le plus souvent à cette tentation, afin d'aboutir à une version plus claire et parfois plus élégante que l'original.

Dans "Sans Marque de règne", Segalen évoque "des noms sans personnes, des personnes sans noms". NT et H-W se contentent d'une traduction littérale, nous donnant "names without persons, faces without names". MT, par contre, introduit une image plus précise dans sa version : "names without faces, faces without names". La même stèle se termine par la phrase "À l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son cœur", que NT et H-W traduisent respectivement par "At dawn when they become Sage and Regent on their own hearts' thrones" et "At dawn when he becomes Sage and Regent of the throne of his heart". MT amplifie la locution "à l'aube" pour nous donner "On the dawning of the day when he becomes Regent and Sage upon the throne of his heart".

Devant la phrase énigmatique "L'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, *hommes lents, hommes continuels*" ("Aux dix mille années"), c'est NT qui fournit la traduction la plus directe, en recourant tout de même à une modulation ("continuels" est traduit par "uninterruptible", la négation de son contraire) : "The unchangeable does not dwell in your walls - but in yourselves, *slow men, uninterrupted men*". H-W interprète l'adjectif "*continuels*" comme une allusion à la persistance obstinée de l'humanité : "Immutability does not live within your walls, but in you, *slow, dogged mankind*". MT nous tend carrément une explication dans sa version : "The immutable does not abide in your walls, but in you, *O slow, uninterrupted generations!*" La clarté de cette traduction facilite certes la tâche du lecteur mais le mystère de la locution "hommes lents, hommes continuels" s'évanouit.

MT fait preuve du même souci de clarté dans sa traduction de la stèle "On me dit" :

"Tous les présages sont d'accord, et néfastes : remarquez bien, dans son nom, L'EAU, *jetée au sort*, se remplace par VENT."

Selon le contexte, il s'agit manifestement d'un jeu de divination. Or MT insiste pour expliciter l'expression "jetée au sort" au moyen d'une image qui ne se trouve pas dans l'original : "All the omens agree : they are not good : mark how in her name WATER changes to WIND *when the coins are tossed*". NT traduit plus simplement par "All the omens agree and they are inauspicious. Mark it well : in her name, WATER, *cast by lot*, is replaced by WIND"; et H-W, encore plus simplement, par "All the omens concur, and bode ill : note well how, in her name, WATER, *when cast*, is replaced by WIND".

MT dissipe également une petite énigme présentée par Segalen dans "Table de sagesse". La stèle se termine sur un pronom possessif ("la sienne"), dont l'antécédent n'est pas évident à première vue, car il faut remonter à la phrase précédente pour trouver le mot "vertu".

"Sauf en ce lieu, séjour des malfaisants : (fils oublieux, sujet rebelles, insulteurs à toute *vertu*)  
Parmi lesquels il habitait modestement afin de mieux cacher *la sienne*."

H-W préserve la qualité énigmatique de l'original dans une traduction plutôt littérale :

"Except in this place, den of miscreants : (forgetful sons, rebellious subjects, profaners of all *virtue*)  
Among whom he resided quietly, all the better to conceal *his own*."

MT, quant à lui, remplace le pronom possessif par un substantif, éliminant du même coup toute ambivalence :

"Except in this place, the haunt of the unruly : (sons remiss in respect, rebels, scoffers at every *virtue*)  
Among whom he lived humbly, the better to hide *his excellence*."

Le même phénomène se répète dans sa traduction de "Éloge et pouvoir de l'absence". Là où Segalen laisse un verbe transitif sans complément - "mes femmes apprécient mieux l'honneur des nuits où *je ne daigne pas*" - MT s'empresse de compléter l'expression : "my concubines prize the honor of those nights *when I do not deign to lie with them*". Par contre, H-W se contente d'une traduction littérale qui préserve l'impression de l'inachevé : "my wives value more those *nights on which I do not deign*". De même, H-W reprend l'usage insolite du verbe "enseigner" dans "je n'*enseigne pas* ma retraite" ("Cité Violette Interdite") en le traduisant par son équivalent anglais : "I do not *teach* my retreat". Encore une fois, MT opte pour un verbe plus convenable ("I do not *divulge* my retreat") qui a bien le sens de "révéler", mais qui ne crée pas le même effet de surprise que le verbe choisi par Segalen. MT apporte de nouveau une explicitation à la phrase "mes amis, si l'un d'eux *songeait* à l'Empire", en spécifiant l'idée d'un

tement d'un jeu de divination. Or MT  
e au sort" au moyen d'une image qui  
he omens agree : they are not good :  
to WIND *when the coins are tossed*".  
e omens agree and they are inauspi-  
R, *cast by lot*, is replaced by WIND";  
All the omens concur, and bode ill :  
*when cast*, is replaced by WIND".

énigme présentée par Segalen dans  
ur un pronom possessif ("la sienne"),  
remière vue, car il faut remonter à la  
vertu".

aisants : (fils oublieux, sujet rebelles,  
ment afin de mieux cacher *la sienne*."

que de l'original dans une traduction

endants : (forgetful sons, rebellious sub-  
, all the better to conceal *his own*."

om possessif par un substantif, élimi-

f the unruly : (sons remiss in respect,  
the better to hide *his excellence*."

is sa traduction de "Éloge et pouvoir de  
rbe transitif sans complément - "mes  
nuits où je ne daigne pas" - MT s'em-  
ncubines prize the honor of those nights  
contre, H-W se contente d'une traduc-  
le l'inachevé : "my wives value more  
e même, H-W reprend l'usage insolite  
pas ma retraite" ("Cité Violette Inter-  
anglais : "I do not *teach* my retreat".  
plus convenable ("I do not *divulge* my  
ais qui ne crée pas le même effet de sur-  
apporte de nouveau une explication à  
it à l'Empire", en spécifiant l'idée d'un

coup d'État : "my friends, what if one of them *should have designs on the Empire!*" H-W se garde de toute interprétation, laissant indéterminée l'acception exacte du verbe "songer" : "my friends, if one of them *thought of the Empire!*".

\*

#### Interpréter

L'analyse des trois traductions différentes nous offre justement la possibilité de dégager des interprétations différentes du texte français. Ces diverses interprétations proviennent quelquefois d'une ambiguïté d'ordre syntaxique dans l'original. Les traductions respectives d'une phrase tirée de "Les Trois Hymnes primitifs" démontrent clairement cette ambivalence :

"Je me sens tomber, je m'éveille et *ne veux plus voir que la nuit*."

NT "I feel myself falling, I awake and *no longer wish to see save at night*."

MT "Feel I am plummeting ; awaken, and *desire to see nothing but night*."

H-W "I feel I am falling, wake and *want to see nothing but night*."

Il est évident que NT prend "la nuit" pour une locution adverbiale de temps, alors que MT et H-W y voient un complément d'objet direct du verbe "vouloir".

La stèle métaphysique "Retombée" nous fournit un autre exemple de deux interprétations divergentes d'ordre syntaxique :

"Liens invisibles que prolonge l'au-delà des nues, où vont-ils se lier eux-mêmes ? À quels piliers du Ciel, à quels poteaux du monde, à quelles hampes dix mille fois élevées :  
Cet espace, crevé par les pointes, pénétré des neuf firmaments, *qui l'entoure et le contient ?*"

MT "Invisible lines extended by those distant clouds, in what place are they themselves fastened ? To what pillars of Heaven, what posts of the world, what poles lifted ten thousand times high ?  
That far space, pierced by those peaks, bathed in the nine firmaments, *which surrounds and contains the horizon ?*"

H-W "Invisible cables prolonged by the cloud beyond, where are they going to mesh ? To which pillars of the Sky, to which stakes of the world, to which staves ten thousand times elevated ?  
This space rent by the points, raped by the nine firmaments, *who enfolds and contains it ?*"

Dans la version de MT, la deuxième phrase "That far space... , *which* surrounds and contains the horizon" est conçue comme une réponse (elle-même posée sous forme d'interrogation) à la question posée dans la phrase précédente "in what place are they themselves fastened... ?" H-W, de son côté, interprète la deuxième phrase "This space rent by the points... , *who* enfolds and contains it ?" comme une deuxième question, posée en parallèle à la première.

Parfois, les traductions anglaises révèlent l'ambivalence sémantique de l'original. La stèle "Sœur équivoque" se termine sur un mot ("femme") qui peut se traduire par deux mots complètement différents en anglais ("woman", "wife").

"Sois satisfaite : te voici mariée. Tu es emplie de joie permise, *Tu es femme.*"

NT et HW se limitent à produire un des deux sens du mot "femme" :

NT "Be satisfied : you're married now, full of permitted joy. *A woman now.*"

H-W "Be satisfied : here you are now married. You are filled with licit joy, *you are woman.*"

Seul, MT rend justice dans sa traduction aux deux composantes sémantiques du mot "femme" :

"Be satisfied, you are married now. The joy which fills you is legitimate, *o woman, o wife!*"

Dans la phrase suivante, la polysémie du mot "plat" m'a longtemps échappé :

"[...] la plaine étendue  
Nivelle sa face jaune sous le Ciel quotidien des jours qu'elle recueille dans son *plat.*" ("Terre jaune")

Comme H-W, j'avais compris le substantif "plat" dans son sens abstrait :

H-W "...the plain spreads out and  
Levels its yellow face under the quotidian Sky of the days it gathers in its *flatness.*"

Mais, grâce à la variante proposée par MT, j'ai pu saisir l'image concrète évoquée par le mot :

MT "...the broad plain  
Levels its yellow face beneath Heaven, collecting the days in its *plate.*"

phrase "That far space..., which sur-  
que comme une réponse (elle-même  
tion posée dans la phrase précédente  
ed...?" H-W, de son côté, interprète  
e points..., who enfolds and contains  
e en parallèle à la première.

évèlent l'ambivalence sémantique de  
rmine sur un mot ("femme") qui peut  
fférents en anglais ("woman", "wife").

Tu es emplie de joie permise, *Tu es*

n des deux sens du mot "femme" :

full of permitted joy. *A woman now.*"

married. You are filled with licit joy,

uction aux deux composantes séman-

w. The joy which fills you is legiti-

sémie du mot "plat" m'a longtemps

quotidien des jours qu'elle recueille

substantif "plat" dans son sens abstrait :

quotidian Sky of the days it gathers in

sée par MT, j'ai pu saisir l'image

aven, collecting the days in its *plate.*"

Le mot "plat" peut donc être compris au sens propre (le plat = une  
qualité de la plaine) comme au sens figuré (le plat = une métaphore pour la  
plaine)<sup>9</sup>.

Dans la stèle "Juges souterrains", le mot "satellites" présente aux tra-  
ducteurs une énigme à résoudre :

"Il y a des juges souterrains. L'assemblée siège dans la nuit pleine; il  
faut traverser des roches que les *satellites* fendent et tomber plus creux  
que les puits."

Or, le substantif "satellite" peut avoir deux sens : 1. corps céleste gravi-  
tant sur une orbite elliptique autour d'une planète, 2. homme de main chargé  
d'exécuter les volontés d'un chef. Les lecteurs pourraient pencher vers l'une  
ou l'autre interprétation. C'est en effet la première option que H-W choisit et  
fixe en rendant "satellites" par "asteroids" :

H-W "They are underground judges. Court is held in the middle of the night; you  
have to cross boulders split by *asteroids* and to drop deeper than wells."

MT opte sagement pour le mot "satellites" en anglais, qui présente la  
même ambivalence que son équivalent français :

"There are underground judges. They preside in the depth of night; are  
reached by traveling through rock cloven by *satellites*, by tumbling  
deeper than wells."

La stèle "Moment" présente un cas intéressant, où la traduction appa-  
remment la plus correcte constitue en fait un contresens :

"J'en perdrai la valeur enfouie et le secret, mais ô toi, *tu radieras*,  
mémoire solide, dur moment pétrifié, gardienne haute  
*De ceci...*"

H-W traduit consciencieusement le verbe "radier" par "effacer",  
puisque le mot français se définit dans Le Petit Robert comme "faire dispa-  
raître d'une liste, d'un registre, d'un compte" :

"I would lose the buried value and the secret, but O you, *you will efface*,  
congealed memory, hard petrified moment, high guardian,  
*From this...*"

Or, cela va contre le sens de la stèle, car le "je" exprime justement le  
désir non pas d'effacer mais de préserver un moment précieux, au moyen de

<sup>9</sup> Mon collègue Marc Lapprand me dit avoir compris "le plat de la main", tendue en l'occurrence  
pour "recueillir".

la pierre gravée. MT interprète correctement le verbe "*radier*" comme un néologisme créé à partir de l'adjectif "radié" ("Qui présente des lignes rayonnant à partir d'un point central") et traduit en conséquence le verbe par un adjectif qui s'associe au rayonnement :

"I will no longer possess its hidden virtue and its secret, but *you will be luminous*, solid memory, hard petrified moment, tall guardian  
*Of this...*"

L'exemple suivant illustre le fait qu'une divergence de perspective peut aboutir à des traductions différentes :

"Et refermez la porte, et maçonnez l'espace devant elle. Murez le chemin *aux vivants*." ("Édit funéraire")

MT "Now close the entrance, seal the space in front of it with masonry. Wall off the approach *to the living*."

H-W "Close up the entrance : brick up the space before it. Wall up the path *for the living*."

Tandis que MT présente le mur comme l'obstacle qui empêchera l'empereur défunt de s'acheminer *vers* les vivants, H-W met plutôt l'accent sur le chemin qui n'est destiné qu'aux vivants et que l'empereur ne parcourra plus. Cette différence de perspective apparaît également dans "Sœur équivoque", où le "je" s'adresse à une "Sœur cadette *non choisie*, sage complice d'ignorances". L'agent de l'acte de choisir change selon les traductions :

NT "Younger sister *I never chose*, wise accomplice of unwarenesses."

MT "*Unchosen* little sister, discrete accomplice in greenness."

H-W "Younger sister *still unspoken for*, wise partner in ignorance."

NT apporte une explicitation au sujet non-identifié du verbe "choisir", ce qui limite la signification de "non choisie". La traduction littérale de MT ("*unchosen* little sister") préserve l'ambivalence de l'original (la sœur cadette n'a pas été choisie par le "je", ni par d'autres hommes). H-W prête une acception très précise à la locution "non choisie", "*still unspoken for*" ayant le sens tout particulier de "pas encore fiancée".

Quelques problèmes de genre se présentent lors du passage du français à l'anglais. La stèle "Miroirs" débute par le nom d'une personne dont le sexe est indéterminé :

ent le verbe "radier" comme un néo-  
("Qui présente des lignes rayonnant  
conséquence le verbe par un adjectif

virtue and its secret, but *you will be*  
ified moment, tall guardian

l'une divergence de perspective peut

l'espace devant elle. Murez le che-  
")

pace in front of it with masonry. Wall

he space before it. Wall up the path

omme l'obstacle qui empêchera l'em-  
ants, H-W met plutôt l'accent sur le  
t que l'empereur ne parcourra plus.  
galement dans "Sœur équivoque", où  
ion choisie, sage complice d'igno-  
ge selon les traductions :

accomplice of unawarenesses."

omplice in greenness."

wise partner in ignorance."

jet non-identifié du verbe "choisir",  
oisie". La traduction littérale de MT  
alence de l'original (la sœur cadette  
res hommes). H-W prête une accep-  
t", "still unspoken for" ayant le sens

ésentent lors du passage du français  
le nom d'une personne dont le sexe

"Ts'ai-yu se mire dans l'argent poli afin d'ajuster ses bandeaux noirs et  
les perles sur ses bandeaux.

Ou si le rouge est trop pâle aux yeux, ou l'huile blanche trop luisante  
aux joues, le miroir, avec un sourire, l'avertit."

J'ai toujours pris Ts'ai-yu pour une femme pour les raisons suivantes :

1. Les actions de la personne - elle se coiffe et se maquille - semblent indiquer qu'il s'agit d'une femme ;
2. Ts'ai-yu est le nom d'un personnage féminin (la princesse aimée de Kouang-siu) dans le roman *Le Fils du Ciel* de Segalen ;
3. "Ts'ai-yu" évoque les mots chinois "jade brillant", un nom plutôt féminin. J'ai été alors fort surprise de constater que seul MT partage mon avis.

MT "Ts'ai-yü surveys *herself* in polished silver, so as to adjust her black headbands and the pearls on her bands."

Pour NT et H-W, Ts'ai-yu est un homme :

NT "Ts'ai-yü looks at *himself* in polished silver in order to adjust his black bands and the pearls on his bands."

H-W "Ts'ai-yu regarded *himself* in the polished silver to straighten his black head-bands and the pearls on them."

À vrai dire, rien dans la syntaxe des deux phrases n'indique que Ts'ai-yu soit une femme. On peut très bien imaginer un acteur du théâtre de Pékin se préparant pour interpréter un rôle féminin.

Les pronoms sujets français posent parfois des difficultés semblables. "Il" pourrait être rendu par "he" ou "it", "elle" par "she" ou "it". Comment traduire par exemple le "il" énigmatique sans antécédent qui paraît dans la stèle "On me dit", à l'intérieur de la citation d'un texte divinatoire ?

Et puis il y a le commentaire : écoutez : "*Il* se heurte aux rochers. *Il* entre dans les ronces. *Il* se vêt de poil épineux..." et autres gloses qu'il vaut mieux ne pas tirer.

La solution de NT consiste à substituer au pronom "il" un mot qui a paru plus tôt dans la stèle mais qui n'est pas forcément l'antécédent de "il" :

"And then the gloss : Listen : '*Wind* dashes against rock, darts into brambles, covers itself with a spiny fur...' and other footnotes better left in the pack."

H-W opte pour le pronom "it", ce qui enlève la possibilité que le pronom "il" puisse désigner une personne :

"Besides there is the gloss : listen : '*It* batters against the crags. It smashes into the thorns. It clothes itself with a quilled skin...' there are other glosses better left aside."

MT contourne le problème en éliminant simplement le pronom sujet :

"Consider the gloss : listen : "Strikes against rocks. Bursts through brambles. Has a coat of prickly fur...' and other comments that are better left unrepeated."

La même difficulté se présente dans "Mon Amante a les vertus de l'eau", où le pronom sujet "elle" et le pronom objet "la" peuvent se référer indifféremment à l'amante ou à l'eau, tandis qu'il faut absolument distinguer entre "she/her" et "it" en anglais.

"Mon eau vive, *la* voici répandue, toute, sur la terre ! *Elle* glisse, *elle* me fuit ; - et j'ai soif, et je cours après *elle*. De mes mains je fais une coupe. De mes deux mains je l'étanche avec ivresse, je l'étreins, je *la* porte à mes lèvres."

NT "My living water, here *she* is, entirely spilt over the earth ! *She* slips, *she* slides from me - and I am thirsty, I pursue *her*.  
I make a cup out of my hands. With both my hands I check the flow in rapture, hold fast, now bring *it* to my lips."

MT "My quick-silver water, spilled, spilled on the ground ! *She* slips from my grasp, escapes - and thirsting I scramble after *her*. I cup my hands. I gather *her* in my two hands like a drunkard ; I clasp *her*, lift *her* to my lips."

H-W "My living water, here *it* is coiling out *its* entirety over the ground. *It* glides, *it* flees ; I am thirsty, and I run after *it*.  
With my hands, I form a bowl. With both hands I seal *it* in drunkenly, I hug *it*, I raise *it* to my lips."

MT décide en faveur de "she/her" et H-W en faveur de "it" tout au long de leurs traductions ; NT commence par "she/her" mais change de pronom à la deuxième phrase, lorsque l'image de la femme qui fuit se confond davantage avec l'image de l'eau qu'on veut boire.

Dans la stèle "Libération", l'usage français de l'article défini à la place du pronom possessif prête à confusion et engendre deux interprétations complètement différentes :

en : 'It batters against the crags. It  
s itself with a quilled skin...' there are

minant simplement le pronom sujet :

strikes against rocks. Bursts through  
r...' and other comments that are bet-

dans "Mon Amante a les vertus de  
pronom objet "la" peuvent se référer  
indis qu'il faut absolument distinguer

toute, sur la terre ! *Elle* glisse, *elle* me  
s *elle*. De mes mains je fais une coupe.  
avec ivresse, je l'étreins, je la porte à

ely spilt over the earth ! *She* slips, *she*  
, I pursue *her*.

ith both my hands I check the flow in  
my lips."

pilled on the ground ! *She* slips from  
I scramble after *her*. I cup my hands.  
e a drunkard ; I clasp *her*, lift *her* to

g out its entirety over the ground. *It*  
I run after *it*.

With both hands I seal *it* in drunkenly,

et H-W en faveur de "it" tout au long  
'she/her" mais change de pronom à la  
femme qui fuit se confond davantage

e français de l'article défini à la place  
t engendre deux interprétations com-

"On souffre, on s'agite, on se plaint dans mon Empire. *Des rumeurs montent à la tête*. Le sang, comme un peuple irrité, bat le palais de mes enchantements."

MT "There is suffering in my Empire, turmoil and lamentations. *Thunder rises to my brain*. Blood pounds against the palace of my enchantments like an angry mob."

H-W "They suffer, seethe, bemoan in my Empire. *Rumours inebriate them*. Blood, like an angered crowd, beats against the palace of my enchantments."

La divergence radicale entre les deux versions provient de deux lectures différentes du mot "rumeurs" et de l'article défini "la". MT prend "rumeurs" au sens d'un "bruit confus de voix, [d'un] bruit assourdi de nombreux sons, de choses" (*Le Petit Robert*), alors que H-W choisit l'autre acception du mot : "Bruit, nouvelles qui se répandent dans le public" (*Le Petit Robert*). Ensuite, MT voit "la tête" comme appartenant au "je" ("my brain"). Pour H-W, cependant, il s'agit de la tête du peuple ("Rumours inebriate them"), montée par des bruits qui circulent.

\*

#### Les contresens

J'ai relevé dans les traductions une douzaine de contresens assez frappants, dont je signalerai un certain nombre dans cette étude. Dans la plupart des cas, le traducteur a mal compris un seul mot. Parfois, la simplicité du mot nous étonne.

"[...] *Tout être extraordinaire naît d'une sorte extraordinaire* : la Licorne autrement que chien et bouc ; le Dragon non pas comme lézard." ("Éloge d'une vierge occidentale")

NT et MT traduisent correctement dans leurs versions respectives :

NT "... *Extraordinary beings have extraordinary births* : it is otherwise with the Unicorn than with dog or goat ; with the Dragon than with the lizard."

MT "... *extraordinary beings have extraordinary births* : the Unicorn is not born as the dog or the goat ; nor the Dragon as the lizard."

H-W, par contre, semble avoir confondu les mots "sorte" (= la manière) et le mot "sort" (= fatalité) :

"... *Each extraordinary being is born of an extraordinary fatality. The Unicorn differently from the dog or the goat; the Dragon not as the lizard.*"

L'erreur la plus flagrante chez H-W, d'autant plus qu'elle se répète d'une stèle à une autre, dérive de la confusion entre l'interjection "las!" (= "Hélas!") et l'adjectif "las" (= "fatigué"). H-W commet l'erreur une première fois dans la stèle "Jade faux" :

"*Las!* le mauvais temps est venu, et le vent trouble et le sable en tourmente jaune."

H-W "*Tired!* Grim spring stalked in with its murky wind, its sand in yellow torment."

La même faute réapparaît dans "Hymne au dragon couché" : "Hé! *las!* hé, Dragon couché! Enspirale! Héros paresseux qui sommeille en l'un de nous, inconnu, engourdi, irrévélé". De nouveau, H-W prend "las" pour un adjectif qui signifie "fatigué". Faisant une transposition pour rendre l'adjectif par un substantif ("sluggard"), il nous donne : "Hey Dragon! Coiled-up *slug-gard!* Lazy hero asleep in each of us, unrecognized, sluggish and unknown".

La conclusion de la stèle "Aux dix mille années" présente une image difficile à rendre en anglais : "[...] honorons les âges dans leurs *chutes* successives et le temps dans sa voracité". D'après le contexte, le sens est clair : le mot "chutes" se réfère à la révolution des époques ; peut-être y a-t-il allusion à la succession des dynasties en Chine. Le traducteur doit transmettre l'idée du changement ainsi que le mouvement de descente. Bien que le mot "chutes" puisse se traduire par "falls" (comme dans "les chutes du Niagara", "the Niagara Falls"), le synonyme choisi par NT, "cataracts", ne convient guère au contexte de la stèle. Le lecteur aurait du mal à comprendre la phrase "... honor the ages in their *cataracts*, the gluttony of time", car "cataracts" évoque uniquement l'image des eaux qui tombent. La version de MT - "honor the ages as *they roll in*, and time as it devours" - est aussi problématique, car la notion de la chute a complètement disparu. Je n'approuve guère non plus la traduction de H-W : "let us honour the ages in their *unbroken falls* and time in its voracity". L'adjectif "unbroken" signifie "ininterrompu". Or, il ne s'agit pas de chutes ininterrompues, mais de chutes successives.

L'exemple suivant ne constitue pas strictement un contresens, mais une interprétation plutôt forcée du verbe "peser" :

"La cime haute a défié ton poids. Même si tu ne peux l'atteindre, que le dépit ne t'émeuve : *Ne l'as-tu point pesée* de ton regard?" ("Stèle au désir")

MT "The tall peak has challenged your weight. But do not be bitter, even though you have failed to climb it : *have you not measured it with your eyes?*"

born of an extraordinary fatality. The  
the goat; the Dragon not as the lizard.”

H-W, d'autant plus qu'elle se répète  
confusion entre l'interjection "las!"  
"ué"). H-W commet l'erreur une pre-

et le vent trouble et le sable en tour-

h its murky wind, its sand in yellow

ymne au dragon couché" : "Hé! las!  
paresseux qui sommeille en l'un de  
nouveau, H-W prend "las" pour un  
e transposition pour rendre l'adjectif  
onne : "Hey Dragon! Coiled-up slug-  
recognized, sluggish and unknown".

nille années" présente une image diffi-  
s âges dans leurs chutes successives et  
exte, le sens est clair : le mot "chutes"  
être y a-t-il allusion à la succession des  
mettre l'idée du changement ainsi que  
"chutes" puisse se traduire par "falls"  
à Niagara Falls"), le synonyme choisi  
ontexte de la stèle. Le lecteur aurait du  
ages in their cataracts, the gluttony of  
'image des eaux qui tombent. La ver-  
and time as it devours" - est aussi pro-  
lètement disparu. Je n'approuve guère  
our the ages in their unbroken falls and  
signifie "ininterrompu". Or, il ne s'agit  
es successives.

strictement un contresens, mais une  
er" :

ême si tu ne peux l'atteindre, que le  
esée de ton regard?" ("Stèle au désir")

eight. But do not be bitter, even though  
not measured it with your eyes?"

H-W "The towering peak defied your weight. Even if you cannot reach it, do  
not let deception affect you : *have you not weighed down on it with your  
gaze ?*"

Il me semble que H-W a pris le verbe "peser" (déterminer le poids de  
quelque chose) pour l'expression "peser sur" (presser sur). Cependant, il a  
réussi à garder la transformation morphologique ("weight" > "weighed") dans  
l'original ("poids" > "pesée"), ce que MT n'a pu faire.

H-W est tombé dans le piège des faux-amis en rendant "Je ne prétends  
point être là" ("Éloge et pouvoir de l'absence") par "I no longer feign to be  
there". "Prétendre" en français n'a pas le même sens que "pretend" (= faire  
semblant de) en anglais. MT fournit une traduction juste du verbe français :  
"I do not claim to be present".

H-W fait un contresens comique en traduisant littéralement l'expression  
"doux aux poitrines" par "soft on breasts" dans "Stèle du chemin de l'âme".  
La phrase "Si, détournés de l'air doux aux poitrines ils s'enfoncent dans la  
pierre [...]" devient "If, deviant from the air, soft on breasts, they bury them-  
selves in stone...". Or, le mot "poitrines" s'emploie ici évidemment comme  
une métonymie pour "poumons". MT rend fidèlement l'expression en recou-  
rant à une transposition (le substantif "poitrines" est remplacé par le verbe  
"breathe") : "If, turning their backs to the air that is so sweet to breathe, they  
delve into stone...".

Parfois, les contresens ne se font pas au niveau des mots; il est question  
alors d'un changement de perspective ou de mode non justifiable. Dans  
l'exemple suivant, le "je" exprime du regret pour une action qui n'a pas eu  
lieu : "Ce jour glorieux d'abandon, ah! que n'ai-je été dur et sourd et sans  
paroles!" ("Jade faux"). MT préserve le ton du remords dans sa traduction :  
"That glorious day of abandon, if only I had been unmoved and deaf and rob-  
bed of words!" H-W, de son côté, change radicalement le sens de la phrase en  
transformant l'expression de regret ("que n'ai-je été") en l'affirmation d'une  
action réelle : "that glorious day of abandon, ah how rigid I was and deaf and  
without words!"

La stèle "Ordre de marche" comprend la description poétique de diffé-  
rents monuments chinois (palais, arche triomphale, pont, tours, pierres mémo-  
riales, etc.) :

"Debout, l'arche triomphale et sa bannière en horizon et sa devise [...]

Derrière, le pont en échine de bête arquée [...]

À gauche et à droite, dans un mouvement balancé, riche d'équilibre,  
marchent la Tour de la Cloche et la Tour du Tambour [...]

Viennent ensuite les gardes lourdes des tripodes [...]"

Cependant, le mode descriptif est ponctué à maintes reprises par la tournure optative ("que" suivi du subjonctif) ou par l'impératif : "qu'ils s'en viennent à nous, à leur tour", "Qu'ils gonflent l'épaule, piétinant", "Qu'on l'attelle à la voie du milieu déroulant son trait impérial", "Pour le démarrer, lâchez les cavaleries d'arêtes", "Et déroulez les nues des balustres", "Laissez tourbillonner les feux", "Qu'il se déploie!". MT traduit fidèlement cette série d'impératifs : "Let their chests swell, their many feet stamp", "Harness it to the middle road unwinding its imperial trace", "Let the signal be given! Release the cavalry of ridgepoles", "Unfurl the high clouds of balusters, let the flickering pillars blaze, let the flames swirl", "Let it go, unfold!". Mais H-W renchérit sur le mode impératif en s'adressant directement aux monuments. C'est ainsi qu'une phrase purement descriptive - "*Debout*, l'arche triomphale et sa bannière en horizon et sa devise", que MT traduit par "*Erect*, the triumphal arch, and its banner like the horizon, and its devise" - se transforme en une commande : "*On your feet*, triumphal arch with your ensign on the horizon and your emblem". De même, l'adverbe "derrière" dans la phrase "*Derrière*, le pont en échine de bête arquée : d'un saut il franchira l'eau de jade fuyant sous lui" prend une valeur verbale sous la plume de H-W : "*Get back*, bridge curved like a rampant beast's spine. With one leap, you shall span the Jade water rushing under you"<sup>10</sup>. Ce changement de perspective ne constitue pas strictement un contresens, mais une interprétation plutôt surprenante.

\*

### L'élégance de l'expression

La traduction de MT se distingue des deux autres par l'élégance de son style. Les images évoquées dans sa version sont parfois plus vives que dans le texte original. Par exemple, la phrase "l'un à l'autre fidèles en termes *plus clairs que le grand ciel sec de l'hiver*" ("Jade faux") devient "and our loyalty, each to each, *more crystal-like than winter's vast arid sky*". "*Crystal-like*" est plus précis et plus concret que l'adjectif "clairs". H-W traduit la même phrase de façon plus littérale : "one faithful to the other in words *more limpid than the wide dry sky of winter*". Les adjectifs "vast" et "arid" s'associent bien plus naturellement au substantif "sky" que "wide" et "dry".

Pour traduire la phrase "De longtemps nos pensées n'habitaient plus le même instant du monde" ("Des lointains"), MT recourt à plusieurs détours stylistiques. Afin d'aboutir à "Distant the days since our thoughts dwelt in the same earthly moment", il se sert d'une amplification ("De longtemps" > "Distant the days since"), d'une modulation (le négatif "n'habitaient plus" > l'affirmatif "dwelt"), et d'une transposition (la locution nominale "du monde" > l'adjectif "earthly")<sup>7</sup>. En comparaison, la version de H-W - "It is

<sup>10</sup> La même phrase reste au mode descriptif chez MT : "*Next*, the bridge arched like an animal's back : clearing the fleet jade waters in a single leap".

st ponctué à maintes reprises par la  
 ctif) ou par l'impératif : "qu'ils s'en  
 gonflent l'épaule, piétinant", "Qu'on  
 on trait impérial", "Pour le démarrer,  
 ulez les nues des balustres", "Laissez  
 e!". MT traduit fidèlement cette série  
 eir many feet stamp", "Harness it to  
 al trace", "Let the signal be given!  
 ifurl the high clouds of balusters, let  
 es swirl", "Let it go, unfold!". Mais  
 n s'adressant directement aux monu-  
 ment descriptive - "Debout, l'arche  
 a devise", que MT traduit par "Erect,  
 ne horizon, and its devise" - se trans-  
 t, triumphal arch with your ensign on  
 e, l'adverbe "derrière" dans la phrase  
 quée : d'un saut il franchira l'eau de  
 verbale sous la plume de H-W : "Get  
 ist's spine. With one leap, you shall  
 10. Ce changement de perspective ne  
 , mais une interprétation plutôt sur-

des deux autres par l'élégance de son  
 on sont parfois plus vives que dans le  
 l'un à l'autre fidèles en termes *plus*  
 Jade faux") devient "and our loyalty,  
 er's vast arid sky". "Crystal-like" est  
 'clairs". H-W traduit la même phrase  
 the other in words *more limpid than*  
 "vast" et "arid" s'associent bien plus  
 "vide" et "dry".

mps nos pensers n'habitaient plus le  
 is"), MT recourt à plusieurs détours  
 days since our thoughts dwelt in the  
 e amplification ("De longtemps" >  
 ion (le négatif "n'habitaient plus" >  
 osition (la locution nominale "du  
 mparaison, la version de H-W - "It is

MT : "Next, the bridge arched like an animal's  
 ".

a long time now since our thoughts no longer dwelt in the same moment of  
 the world" - présente tous les défauts d'une traduction littérale, à savoir la  
 maladresse et la lourdeur<sup>11</sup>.

La phrase "Ceci est réservé à la seule Jeune Fille" ("Éloge de la jeune  
 fille") devient "This is kept for the only Young Lady" chez NT et "This is reser-  
 ved for the unique Young Girl" chez H-W. Or, ni l'une ni l'autre traduction ne  
 rend le sens très simple du texte original : "Ceci est uniquement réservé à la  
 Jeune Fille". Seul MT reproduit exactement ce sens, en termes simples et natu-  
 rels : "I dedicate this to the Young Girl, to her alone".

La beauté de l'image vivement évoquée dans la phrase "notre habit de  
 fête une cuirasse où la rosée cristallise" ("Du Bout du sabre") est mieux  
 transmise dans la traduction de MT ("our ceremonial dress, armor starred  
 with dew") que dans celle de H-W ("our feast-dress a breast-plate on which  
 the dew freezes"), le verbe "freezes" ne suscitant pas aussi nettement l'image  
 des cristaux.

Le geste que fait l'empereur omnipotent dans la stèle "Éloge et pouvoir  
 de l'absence" - "d'un geste qui suspendrait les têtes à mes ongles" - s'avère  
 encore plus frappant dans la traduction de MT grâce à l'explicitation de cer-  
 tains termes : "with a flick that would dangle their heads from the tips of my  
 fingers". La traduction littérale de H-W - "with a gesture that would dangle  
 their heads from my nails" - paraît trop abstrait par comparaison, sans doute  
 parce que l'anglais est une langue plus concrète en général que le français<sup>4</sup>.

MT apporte souvent une concision au texte de Segalen. Les quinze mots  
 dans "Tout ce qui peut se faire, enfin, du bout du sabre, Nous l'avons fait"  
 ("Du Bout du sabre") se réduisent à neuf mots : "Whatever can be perpetrated  
 at swordpoint, We have done". H-W conserve la verbosité de l'original dans  
 sa traduction : "everything, finally, which can be done at sabre's point, We  
 have done" (douze mots).

La même concision se voit dans la rime interne et la symétrie syn-  
 taxique dans "Town ending road and road extending town" (MT), traduction  
 de la première phrase de "Conseils au bon voyageur" : "Ville au bout de la  
 route et route prolongeant la ville". À nouveau, H-W traduit bien plus littéra-  
 lement par "Town at the end of the road and road protracting the town".

La comparaison suivante entre le texte original et la version de MT  
 démontre l'évolution du texte d'un mode purement descriptif à un mode plus  
 poétique. Il s'agit de l'apostrophe à la montagne dans "Tempête solide" :

<sup>11</sup> "[L]e même instant du monde" illustre bien la prédominance du substantif en français par rap-  
 port à l'anglais, ce qui a été constaté par les linguistes. Vinay et Darbelnet nous donnent trois  
 autres exemples de locutions nominales en français qui doivent se traduire par des adjectifs en  
 anglais : une entreprise *sans espoir* > a *hopeless* undertaking; une retraite *en bon ordre* > an  
*orderly* withdrawal; une victoire à la *Pyrrhus* > a *Pyrrhic* victory (*op., cit.*, p. 103).

"Ta peau *est* rugueuse. Ton air *est* vaste et *descend* droit du ciel froid."

MT "Craggy, your hide. *Vast, vast* your rarefied air *plummets* from the cold sky."

La suppression du verbe "*être*" à deux reprises donne une qualité plus elliptique aux deux phrases. La répétition de l'adjectif "vast" accentue l'immensité de l'espace, alors que l'usage du verbe "plummet" ajoute une notion de vitesse au mouvement de descente. La syntaxe inhabituelle créée par la disposition des adjectifs en tête de phrase apporte une nouvelle vigueur au texte<sup>12</sup>.

La même vigueur paraît dans sa traduction de la phrase "Et, te quittant pour la plaine, que la plaine a de nouveau pour moi de beauté" ("Tempête solide") : "And then unwinding down to the plains : *how new, how utterly new* their beauty !" Au lieu de reprendre le mot "plaine", MT fait une autre répétition par compensation ; l'expression "how new, how utterly new" souligne de façon énergique la beauté de la plaine<sup>13</sup>.

\*

### Conclusion

J'avoue ma préférence pour la traduction de MT. C'est une traduction élégante qui est parfois plus poétique encore que le texte original. Mais cette traduction a justement les défauts de ses qualités ! Pour revenir à la constatation de José Ortega y Gasset citée au début de cette étude, "bien écrire, c'est faire des incursions continuelles dans la grammaire, dans les usages établis, et dans les normes linguistiques acceptées". En lisant la version anglaise de MT, on ne sent pas ces "incursions continuelles", car MT a aplani le chemin pour ses lecteurs en normalisant les écarts stylistiques chez Segalen. Faut-il donc se contenter simplement de traductions plus littérales ? Je ne suis pas sûre que ce soit la bonne solution, car la traduction littérale aboutit souvent à une maladresse et à un manque de naturel qu'on ne trouvait pas dans l'original. Cette étude vient alors confirmer ce dont je me doutais depuis longtemps : l'impossibilité de faire une traduction entièrement satisfaisante d'une œuvre poétique.

Yvonne Y. Hsieh  
University of Victoria, Canada

<sup>12</sup> Cependant, les versions de NT et de H-W suivent de près la syntaxe du texte original :

NT Your hide is rugged, your mantle of air is vast and falls straight from the cold sky.

H-W Your skin is scaly. Your air is limitless and comes down straight from the cold sky.

<sup>13</sup> NT nous donne une traduction littérale : "And when I leave you for the plains below, how beautiful the plains are once more !" H-W fait un contresens en prenant une affirmation pour un souhait : "And leaving you for the plain, *may the plain*, once again, have a certain beauty for me".

vaste et *descend droit* du ciel froid.”

ir rarefied air *plummets* from the cold

deux reprises donne une qualité plus  
on de l'adjectif “vast” accentue l'im-  
u verbe “plummet” ajoute une notion  
a syntaxe inhabituelle créée par la dis-  
porte une nouvelle vigueur au texte<sup>12</sup>.

traduction de la phrase “Et, te quittant  
veau pour moi de beauté” (“Tempête  
the plains : *how new, how utterly new*  
not “plaine”, MT fait une autre répéti-  
ow new, how utterly new” souligne de

traduction de MT. C'est une traduction  
encore que le texte original. Mais cette  
s qualités ! Pour revenir à la constata-  
ébut de cette étude, “bien écrire, c'est  
u grammaire, dans les usages établis, et  
”. En lisant la version anglaise de MT,  
elles”, car MT a aplani le chemin pour  
ylistiques chez Segalen. Faut-il donc se  
us littérales ? Je ne suis pas sûre que ce  
n littérale aboutit souvent à une mal-  
n ne trouvait pas dans l'original. Cette  
ne doutais depuis longtemps : l'impos-  
ent satisfaisante d'une œuvre poétique.

Yvonne Y. Hsieh  
University of Victoria, Canada

vent de près la syntaxe du texte original :  
s vast and falls straight from the cold sky.  
nd comes down straight from the cold sky.  
when I leave you for the plains below, how beau-  
ntresens en prenant une affirmation pour un sou-  
*lain, once again, have a certain beauty for me*”.

## Appendice

### Les stèles traduites par Nathaniel Tarn :

#### *Stelae Facing South :*

- With No Dynastic Mark
- The Three Original Hymns :
- The Lakes, The Abyss, Clouds
- In Praise of a Western Virgin
- Holy Vision
- To the Ten Thousand Years
- Nominations

#### *Stelae Facing North :*

- Mirrors
- To That Person

#### *Stelae Facing East :*

- To Please Her
- I Am Told
- My Love Has the Virtues of Water
- Musical Stone
- Equivocal Sister
- In Praise of a Young Lady
- Out of Respect

#### *Stelae Facing West :*

- Mongol Libation
- Written in Blood
- Orders to the Sun

#### *Roadside Stelae :*

- Solid Tempest
- In Praise of Jade
- Bad Craftsmen
- Stela of the Soul's Way

#### *Middle Stelae :*

- As Against
- To the Secret Demon
- Wild Chariot
- Hidden Name



### 3. Équipée



## Charles Forsdick

Les enjeux génériques  
dans *Équipée*

“C’est peut-être aujourd’hui le propre des œuvres littéraires importantes, ambitieuses, que d’être mixtes par nature, tandis que la paralittérature, elle, respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques.”<sup>1</sup>

### Victor Segalen et les genres littéraires

Toute l’œuvre de Segalen constitue une expérience générique, une exploration des limites des genres reconnus ainsi qu’un éclatement de ces genres mêmes. Écrit dans une période de “crise du roman”, chaque texte fait partie intégrante de la recherche d’une forme littéraire, du renouvellement de ce que Segalen qualifie (dans le deuxième fragment de l’*Essai sur l’exotisme*) de : “cet élément factice et miraculeux qui fait la raison d’être de l’art” (I, p. 747)<sup>2</sup>. Dans ses œuvres (qu’elles soient achevées ou inachevées), Segalen adopte des formes littéraires “exotiques” et en crée de nouvelles. Il tient ainsi, même au niveau des genres, à travailler sous le signe du Divers, d’autant plus que la réduplication des catégories génériques se manifeste très rarement. À suivre l’évolution de l’œuvre segalénienne, il semble même que l’auteur fasse tout son possible pour changer - d’un texte à l’autre - de forme littéraire.

<sup>1</sup> Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris : Hachette, 1997, p. 151.

<sup>2</sup> Toutes les références aux textes de Segalen se rapportent aux *Œuvres complètes*, éditées par Henry Bouillier, Paris : Laffont, 1995. Le rôle principal que jouent les considérations sur la forme littéraire dans la genèse de l’esthétique segalénienne se manifeste tout au début de ce fragment de l’*Essai* : “Il m’importe de fixer mes différentes visions d’exotisme à venir - ou même passé - dans une série ordonnée de pages, sortes de poèmes en prose, aussi évidents et rythmés que possible...” (I, p. 746). Au sujet de la crise générique du début du XX<sup>e</sup> siècle, voir Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains symbolistes aux années vingt*, Paris : José Corti, 1966.

Selon *Feuilles de route*, c'est cette recherche de la forme qui déclenche le voyage décrit dans le texte :

"C'est pour la 'forme' littéraire moins que par amour du concret que je m'essaie ainsi dans le réel, m'étant si longtemps nourri d'imaginaire." (I, p. 966)

Segalen parle lui-même de ses "efforts à ne pas [se] répéter"<sup>3</sup>. La Diversité générique existe dans le décalage formel - dans "le choc des contrastes éternels" (I, p. 767) - entre des œuvres diverses, en même temps qu'à l'intérieur de ces œuvres elles-mêmes. Dans l'ensemble, il y a donc deux tendances génériques qui se dégagent : soit la transgénéricité et l'intergénéricité des œuvres de Segalen se résolvent en ce que Gérard Macé appelle (à propos du *Fils du Ciel*, mais l'expression pourrait s'appliquer à d'autres textes et même à *Équipée*) "un Babel des genres" -, c'est-à-dire qu'un éclatement des genres reconnus accorde au texte un statut a-générique, au-delà des catégories d'Aristote<sup>4</sup>; soit le texte constitue les fondements de ce que Segalen lui-même appelle, à plusieurs reprises, "un genre littéraire nouveau"<sup>5</sup>.

Comme l'a souligné Jean-Marie Schaeffer, ce deuxième processus de renouvellement s'avère inévitable dès que l'on comprend le genre comme point de repère imaginaire ou virtuel dont le texte empirique n'est qu'un écho lointain : "tout texte modifie 'son' genre : la composante générique d'un texte n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple réduplication du modèle générique constitué"<sup>6</sup>. On trouve chez Segalen, pourtant, une tentative de différenciation qui dépasse le caractère presque inévitablement unique de chaque œuvre littéraire. Dans une lettre à Henry Manceron, écrite à Tchang-te-fou [Zhangde] en février 1913, il parle de la catégorisation générique de son œuvre et du renouveau formel qui en ressort :

"Un pas de plus et la 'Stèle' se dépouillerait entièrement pour moi de son origine chinoise pour représenter strictement, précisément : un genre littéraire nouveau. [...] Il est possible que plus tard, dans très

<sup>3</sup> Victor Segalen et Henry Manceron, *Trahison fidèle. Correspondance 1907-1918*, rassemblée, présentée et annotée par Gilles Manceron, Paris : Seuil, 1985, p. 134.

<sup>4</sup> Voir Gérard Macé, "Segalen à la rencontre de l'autre", dans *Ex libris - Nerval - Corbière - Rimbaud - Mallarmé - Segalen*, Paris : Gallimard, 1980, p. 145.

<sup>5</sup> Voir, par exemple, la lettre de Segalen au philosophe Jules de Gaultier (26 janvier 1913) reproduite dans *Les Cahiers de L'Herne Victor Segalen*, sous la direction de Christian Doumet et Marie Dollé, Paris : L'Herne, 1998, p. 242 : "[A]ucune de ces proses dites *Stèles* n'est une traduction, quelques-unes, rares, à peine une adaptation. Les *Stèles* chinoises de pierre contiennent la plus ennuyeuse des littératures : l'éloge des vertus officielles, un ex-voto bouddhique, le rappel d'un décret, une invitation aux bonnes mœurs. Ce n'est pas l'esprit ni la lettre, mais simplement la forme *Stèle* que j'ai empruntée. Je cherche délibérément en Chine non pas des idées, non pas des sujets, mais des formes, qui sont peu connues, variées et hautaines. La forme *Stèle* m'a paru susceptible de devenir un genre littéraire nouveau, dont j'ai tenté de fixer quelques exemples. Je veux dire une pièce courte, cerné d'une sorte de cadre rectangulaire dans la pensée, et se présentant de front au lecteur".

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, "Du texte au genre", dans *Théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986, p. 197.

recherche de la forme qui déclenche

moins que par amour du concret que  
t si longtemps nourri d'imaginaire."

ts à ne pas [se] répéter"<sup>3</sup>. La Diver-  
rmel - dans "le choc des contrastes  
verses, en même temps qu'à l'inté-  
ensemble, il y a donc deux tendances  
ngénéricité et l'intergénéricité des  
: Gérard Macé appelle (à propos du  
appliquer à d'autres textes et même  
-à-dire qu'un éclatement des genres  
rique, au-delà des catégories d'Aris-  
ents de ce que Segalen lui-même  
téraire nouveau"<sup>5</sup>.

haeffler, ce deuxième processus de  
ie l'on comprend le genre comme  
le texte empirique n'est qu'un écho  
la composante générique d'un texte  
la simple reduplication du modèle  
galen, pourtant, une tentative de dif-  
ue inévitablement unique de chaque  
/ Manceron, écrite à Tchang-te-fou  
la catégorisation générique de son  
ort :

dépouillerait entièrement pour moi  
enter strictement, précisément : un  
t possible que plus tard, dans très

le. *Correspondance 1907-1918*, rassemblée,  
uil, 1985, p. 134.

re", dans *Ex libris - Nerval - Corbière - Rim-*  
p. 145.

Jules de Gaultier (26 janvier 1913) reproduite  
direction de Christian Doumet et Marie Dollé,  
es dites *Stèles* n'est une traduction, quelques-  
es de pierre contiennent la plus ennuyeuse des  
boudhique, le rappel d'un décret, une invita-  
titre, mais simplement la forme *Stèle* que j'ai  
des idées, non pas des sujets, mais des formes,  
*Stèle* m'a paru susceptible de devenir un genre  
temples. Je veux dire une pièce courte, cerné  
e présentant de front au lecteur".

*théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986, p. 197.

longtemps, je donne un nouveau recueil de *Stèles*, et qu'elle n'aient, de la Chine, même pas le papier. Comme le genre 'élégie' ne préjuge pas de la nationalité des larmes qui sont versées. Comme l'ode pindarique chante au besoin le dieu chrétien. Tu sais, dès autrefois, mes efforts à ne pas me répéter : des *Immémoriaux*, objectifs ou se disants tels, j'ai sauté au *Maître-du-Jouir* dont le premier mot est 'Je'. Mais je crois ici les étapes plus marquées. J'annonce deux de plus. La seconde, *Peintures*, sera peut-être plus décisive, plus insistante, plus inattendue. *Stèles*, peut à la rigueur s'appeler un recueil de poèmes en prose, encore que le rectangle qui les contient cerne assez poëment ce genre autrefois élastique. *Peintures* n'aura pas de nom défini déjà dans les Nisard, Lanson, Deschamps et Nordau. - Si j'avais à en indiquer un, je ne pourrais trouver plus d'autre que 'Boniments' ou encore 'Parades au tréteaux'.<sup>7</sup>

Segalen, qui a horreur de la catégorisation réductrice et qui parle - dans le contexte du "Livre sur la Chine" - de la "Stupidité audacieuse et boîteuse !" de vouloir "Définir, cataloguer, limiter, classer !" (I, p. 940), essaie quand même d'élaborer une taxonomie de sa propre œuvre. Pourtant, il se distancie en même temps des différentes histoires de la littérature française courantes pendant sa jeunesse (et de leur étiquetage générique) et se situe du côté des tendances littéraires nouvelles.

Dans le fragment important intitulé "Sur une forme nouvelle du roman ou un nouveau contenu de l'essai", Segalen avance plusieurs explications de son recours à cette forme littéraire devenue pour lui conventionnelle : fatalité, habitude, superstition, usage, paresse (II, p. 587). Il tient ainsi à "[se] mettre hors des chaînes" des genres conventionnels, tout en cherchant - au moins en ce qui concerne *Stèles* et *Peintures* - un moyen d'éviter un brouillage de genres qui transformerait l'œuvre en magma intergénérique. Cependant, le texte segalénien n'est jamais indépendant, autonome. Pour comprendre ces formes littéraires qui se veulent nouvelles, il faut les intégrer aux réseaux intratextuels dont dépend toute l'œuvre - qu'elle soit publiée ou non du vivant de l'auteur. Lorsqu'on considère l'œuvre dans sa complexité, la double tendance - de fracture des catégories génériques, en même temps que de leur reformulation - et la tension qui en résultent font partie intégrante de la réflexion segalénienne sur la généricité.

Pour emprunter une expression particulièrement réussie à Éliane Formentelli (expression qu'elle utilise à propos de *Feuilles de route*), il y a chez Segalen des "textes-matrices" d'où naissent des séries d'autres textes<sup>8</sup>. L'exemple du journal de l'expédition de 1914 est des plus parlants : de

<sup>7</sup> Victor Segalen et Henry Manceron, *op. cit.*, pp. 134-35.

<sup>8</sup> Voir Éliane Formentelli, "La Marche du cavalier", dans *Regard, espaces, signes*, Paris : Asiatèque, 1979, p. 64. De la même façon, Gérard Macé, *op. cit.*, qualifie *Le Fils du Ciel*, premier texte qu'entreprend Segalen en Chine, de "matrice féconde".

*Feuilles de route* se sont dégagés les comptes rendus officiels de la Mission et des textes scientifiques, ainsi que *Chine. La Grande Statuaire, Peintures* et *Équipée* lui-même, le texte dont il sera question dans cet article. À la notion de réseaux intratextuels, il faut ajouter celle de réseaux intergénériques - à savoir, des textes où s'esquissent de nouveaux genres littéraires co-existent avec - ou dépendent de - ceux qui résistent à toute tentative de catégorisation formelle.

### Voyage au Pays des Genres Littéraires

Où situer *Équipée* dans le contexte de cette réflexion prolongée sur la genericité? Dans le corpus segalénien, ce texte s'est montré pendant longtemps une œuvre à part. Reconnu en 1955, lorsqu'il a rejoint *Stèles* et *Peintures* dans la belle et importante édition du Club du Meilleur Livre, *Équipée* est le premier texte posthume de Segalen à attirer l'attention des lecteurs qu'il mérite<sup>9</sup>. Dans son "Avant-propos", par exemple, Pierre Jean Jouve propose l'une des premières lectures du texte : "Plein de substance dramatique et chaude (parfois un peu folle), de terre et d'énigme chinoises, le livre montre que l'imaginaire, préalable à l'aventure, est aussi ce qui lui survit - l'imaginaire, la Poésie"<sup>10</sup>. Cependant, *Équipée* ne retenait pas la critique autant que les autres grands textes de Segalen. On y reconnaissait, à juste titre, la valeur du texte; on parlait du contrepoint empirique qu'il proposait aux réflexions de *l'Essai sur l'exotisme*; mais, à part quelques exemples exceptionnels (tels que le chapitre qu'y consacre Henry Bouillier), il n'existait pas d'études substantielles et *Équipée* servait de détour pour parler d'autres ouvrages. Selon Dominique Gournay, le texte s'est même transformé "en réserve de citations appelées à étayer l'analyse des œuvres littéraires perçues comme telles"<sup>11</sup>.

On a déjà parlé du "refus du lecteur" qui existe chez Segalen, de cette difficulté de lecture que présentent ses textes<sup>12</sup>. Dans *Équipée*, cette résistance se dégage surtout de l'instabilité générique de l'ouvrage. Dans ce qui est peut-être le premier article consacré à ce voyage au pays du réel, le poète Norge semble attiré par le fait que l'ouvrage soit hors catégorie : "*Équipée* n'est pas le carnet tenu à jour d'un voyageur attentif aux fluctuations des contrées qu'il

<sup>9</sup> *Équipée* déplace ainsi *Les Immémoriaux*, premier des trois textes de Segalen publiés de son vivant. Le roman tahitien, texte fondateur (selon certains critiques) du nouveau sous-genre d'un roman ethnographique, se caractérise par un mélange de formes littéraires (poésies, généalogies...) et représente l'une des premières étapes de l'exploration segalénienne des limites de genres reconnus. Pour Christian Doumet, la prose de ce roman est même "tentée par la poésie" ("Écriture de l'exotisme. *Les Immémoriaux* de Victor Segalen", *Littérature*, n° 12, 1983, p. 93).

<sup>10</sup> Pierre Jean Jouve, "Avant-propos", dans *Stèles, Peintures, Équipée*, Paris : Club du Meilleur Livre, 1955, p. 12.

<sup>11</sup> Dominique Gournay (avec la collaboration de Anne-Élisabeth Halpern), *Victor Segalen ou les voies plurielles*, Paris : Seli Arslan, 1999, p. 175.

<sup>12</sup> Voir, par exemple, Michel Le Bris, "Présentation" dans Victor Segalen, *Voyages au Pays du Réel. Œuvres littéraires*, édition présentée et annotée par Michel Le Bris, Bruxelles : Éditions Complexe, 1995, p. 8.

raptes rendus officiels de la Mission et e. *La Grande Statuaire, Peintures* et question dans cet article. À la notion celle de réseaux intergénériques - à nouveaux genres littéraires co-existent à toute tentative de catégorisation

de cette réflexion prolongée sur la ce texte s'est montré pendant long-55, lorsqu'il a rejoint *Stèles* et *Pein-* du Club du Meilleur Livre, *Équipée* à attirer l'attention des lecteurs qu'il exemple, Pierre Jean Jouve propose "Plein de substance dramatique et t d'énigme chinoises, le livre montre est aussi ce qui lui survit - l'imagi- ne retenait pas la critique autant que / reconnaissait, à juste titre, la valeur que qu'il proposait aux réflexions de es exemples exceptionnels (tels que r), il n'existait pas d'études substan- arler d'autres ouvrages. Selon Domi- ransformé "en réserve de citations ttéraires perçues comme telles"<sup>11</sup>.

ur" qui existe chez Segalen, de cette ctes<sup>12</sup>. Dans *Équipée*, cette résistance te de l'ouvrage. Dans ce qui est peut- age au pays du réel, le poète Norge it hors catégorie : "*Équipée* n'est pas if aux fluctuations des contrées qu'il

traverse. C'est le livre de bord d'un poète penché sur le monde intérieur et sur tous les reflets, les empreintes qu'il reçoit d'un monde physique"<sup>13</sup>. Les termes rappellent ceux de Segalen lui-même, qui parle dans la première étape du statut ambigu du texte : "ni le poème d'un voyage, ni le journal de route d'un rêve vagabond" (II, p. 266). Il refuse de prendre partie dans les durables querelles qui séparent le voyageur sur le terrain de l'érudit dans sa chambre, et ce refus augmente l'indétermination formelle du texte.

Ce sont de tels enjeux génériques qui ont joué un rôle principal dans le retour critique à *Équipée* en 1999. Dans un article publié en 1998, "Clôture ou incomplétude? *Équipée* de Victor Segalen", Sophie Labatut avait déjà posé les bases d'un examen de la définition des genres du livre<sup>14</sup>. La série d'articles consacrés récemment à *Équipée* a poursuivi cet examen, tout en proposant plusieurs nouvelles pistes de lecture. Muriel Détrie considère *Équipée* dans le contexte de la relation de voyage en Chine et des discours dont elle dépend ; Jean-François Louette découvre dans l'ouvrage une réponse aux crises de genres contemporaines, une interaction de formes littéraires d'où naît "un éveil d'énergie" ; Noël Cordonier suit les étapes critiques de la catégorisation génériques d'*Équipée*, et démontre les risques d'une interprétation réductrice<sup>15</sup>. Mettre l'accent, de cette façon, sur la question générique nous ramène à l'essentiel de l'œuvre segalénienne : lire Segalen, c'est mettre en doute nos conventions culturelles, c'est redéfinir notre expérience du texte littéraire. Ces conventions, cette expérience préconçue dépendent justement de la notion de pré-compréhension - de cette notion d'où ressort toute analyse de genre littéraire<sup>16</sup>.

Le lecteur d'*Équipée* découvre les traces d'une suite de patrons génériques : poème en prose, traité sur le voyage ou art de voyager (avec une série de formules axiomatiques)<sup>17</sup>, essai philosophique, journal de route, dialogue. Le texte devient ainsi un mélange de genres, où la profusion - l'excès même - ne permet pas de statut générique stable et mène à ce que Sophie Labatut appelle : "l'impossibilité pour le critique de tenir une position ferme définissant la nature générique d'*Équipée*"<sup>18</sup>. Une instabilité textuelle résulte de cette

<sup>14</sup> Voir Sophie Labatut, "Clôture ou incomplétude? *Équipée* de Victor Segalen", *Cahier Victor Segalen*, n° 4, 1998, pp. 47-57.

<sup>15</sup> Muriel Détrie, "*Équipée* et la relation de voyage en Chine ou la quête d'une écriture pour un voyage au pays du réel", dans *Lectures d'une œuvre. Stèles et Equipée de Victor Segalen*, coordonnées par Catherine Mayaux, Paris : Éditions du Temps, 1999, pp. 121-43 ; Jean-François Louette, "Segalen : une *Équipée* générique et énergique", *Littératures*, n° 41, 1999, pp. 131-58 ; Noël Cordonier, "Approche générique", dans *Segalen et la place du lecteur. Étude de Stèles et d'Équipée*, Paris : Champion, 1999, pp. 168-72.

<sup>16</sup> À ce sujet, voir Dominique Combe, *op. cit.*, p. 13.

<sup>17</sup> Pour de telles formules axiomatiques, voir, par exemple : "il est indispensable d'apprendre à marcher longtemps et droit" (II, p. 270) ; "il vaut mieux fixer les yeux sur ses pieds que dans le ciel" (II, p. 274) ; "Descendre est voisin de déchoir" (II, p. 275) ; "L'homme riche ignore la sandale et méprise la marche" (II, p. 286) ; "toucher est le même geste qu'être touché" (II, p. 287) ; "l'on n'oublie rien en voyageant" (II, p. 298).

<sup>18</sup> Sophie Labatut, *op. cit.*, p. 54.

multiplicité de pistes génériques ; il semble même que Segalen se méfie complètement de catégories globales, comme si de telles étiquettes génériques étaient relatives au fragment textuel plutôt qu'à sa totalité. Selon Adrien Pasquali, voilà pourtant un aspect déterminant du récit de voyage :

“D'une manière générale, le genre comme totalité n'est pensable que comme montage de genres. L'un des traits distinctifs majeurs du récit de voyage pourrait d'ailleurs bien être sa capacité à accueillir cette diversité de genres et de types discursifs, sans le souci de les homogénéiser.”<sup>19</sup>

Pour comprendre les aspects génériques d'*Équipée* et le fonctionnement des éléments de ce collage formel, il faut regarder de près la genèse du texte et ses rapports avec le genre qui lui sert de point de référence : le récit de voyage.

### *Équipée* et le récit de voyage

Comme on l'a constaté à plusieurs reprises, la date fondatrice du projet, selon la cassure dans le manuscrit de ces notes de voyage, est le 3 mai 1914 ; cependant, le premier fragment des *Feuilles de route*, écrit à Paris en septembre 1913 avant le départ pour la Chine et la plongée dans le réel, représente une ébauche de la première étape d'*Équipée*. La phrase initiale est reprise presque mot à mot : “J'ai tenu longtemps pour suspects ou inutiles les récits de ce genre” (I, p. 966) devient “J'ai toujours tenu pour suspects ou illusoire les récits de ce genre : récits d'aventures, feuilles de route, racontars - joufflus de mots sincères - d'actes qu'on affirmait avoir commis dans des lieux bien précisés, au long de jours catalogués” (II, p. 265). Le début du texte, avec cette tentative de définition a contrario, semble s'apparenter à une tradition de premières phrases dans le récit de voyage, et rappelle le “Ceci n'est pas un livre, ni un voyage” de Lamartine ou le “Je hais les voyages et les explorateurs” de Lévi-Strauss<sup>20</sup>. Mais les premiers paragraphes de Segalen ne constituent ni un *captatio benevolentiae*, une tentative de séduire le lecteur, ni les excuses d'un auteur - soumis à une critique selon laquelle le voyage n'est qu'une forme paralittéraire - qui affiche le complexe de son infériorité générique qui sous-tend cet ouvrage.

<sup>19</sup> Adrien Pasquali, “Récits de voyages et narrativité, suivi de : esquisse typologique”. *Texte*, n° 19, 1996, pp. 12-13. Pour une étude générique du récit de voyage, voir Chapitre VIII (“Des genres du récit de voyage”, pp. 67-90) dans *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris : Klincksieck, 1994, du même auteur.

<sup>20</sup> Pour un commentaire de l'*Avertissement* de Lamartine, voir Jean-Claude Berchet, “La préface des récits de voyage au XIXe siècle”, dans *Écrire le voyage*, textes réunis par György Tverdot, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 10-1). Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris : Plon, 1955, p. 3. Comme l'a suggéré Michel Leiris, le texte de Lévi-Strauss se caractérise, lui aussi, par une instabilité générique : “dans cet essai qui est tout aussi bien mémoires et relation de voyages, on trouve, à côté de morceaux autobiographiques et de pages ethnologiques ou spéculatives enrichies de notations pittoresques, de portraits ou de descriptions en forme, quelques brefs poèmes de tournure épigrammatique (présentés, il est vrai, comme entre guillemets) et jusqu'au plan d'une tragédie”. Voir “À travers *Tristes tropiques*”, dans *Cinq études d'ethnologie*, Paris : Denoël, 1969, p. 113.

e même que Segalen se méfie com-  
e si de telles étiquettes génériques  
t qu'à sa totalité. Selon Adrien Pas-  
t du récit de voyage :

re comme totalité n'est pensable que  
traits distinctifs majeurs du récit de  
a capacité à accueillir cette diversité  
le souci de les homogénéiser.<sup>19</sup>

ues d'*Équipée* et le fonctionnement  
regarder de près la genèse du texte et  
point de référence : le récit de voyage.

prises, la date fondatrice du projet,  
notes de voyage, est le 3 mai 1914 ;  
*Feuilles de route*, écrit à Paris en sep-  
et la plongée dans le réel, représente  
. La phrase initiale est reprise presque  
ects ou inutiles les récits de ce genre"  
suspects ou illusoire les récits de ce  
racontars - joufflus de mots sincères  
is des lieux bien précisés, au long de  
texte, avec cette tentative de définition  
ion de premières phrases dans le récit  
livre, ni un voyage" de Lamartine ou  
de Lévi-Strauss<sup>20</sup>. Mais les premiers  
i *captatio benevolentiae*, une tentative  
auteur - soumis à une critique selon  
littéraire - qui affiche le complexe de  
ouvrage.

suivi de : esquisse typologique", *Texte*, n° 19,  
le voyage, voir Chapitre VIII ("Des genres du  
rizons. Critique et récits de voyages, Paris :

artine, voir Jean-Claude Berchet, "La préface  
e voyage, textes réunis par György Tverdot, 1980,  
0-1). Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*,  
Leiris, le texte de Lévi-Strauss se caractérise,  
essai qui est tout aussi bien mémoires et rela-  
biographiques et de pages ethnologiques ou  
portraits ou de descriptions en forme, quelques  
is, il est vrai, comme entre guillemets) et jus-  
s *tropiques*", dans *Cinq études d'ethnologie*,

La première étape d'*Équipée* est, par contre, une mise en relief de la réflexion générique. Écrit sous le signe du bovarysme (puisque le texte est dédié à Jules de Gaultier), *Équipée* se relie ainsi au genre bovaryste du récit de voyage, genre ancré dans le réel mais dépendant en même temps de l'imaginaire et de l'intertextuel. L'entrelacement de cette réflexion sur les genres et de la question centrale du livre - "l'imaginaire déchoit-il ou se renforce quand il se confronte au réel?" - rend floue et incertaine la définition de ce genre bovaryste. Dans un commentaire du début d'*Équipée*, Jean-François Louette suit le déroulement de cette réflexion initiale où s'esquisse ce qu'il appelle "la position inquiète que le livre adopte à l'égard des genres littéraires" : les deux premiers paragraphes se contredisent puisque la mise à l'écart de genres possibles est suivie par une "réaffirmation d'une inscription générique" : "C'est pourtant un récit de ce genre, récit de voyage et d'aventures, que ce livre propose" (II, p. 265)<sup>21</sup>.

Dès le début du texte se constituent donc des rapports complexes entre le récit de voyage traditionnel et la forme littéraire qu'élabore Segalen. Selon Henry Bouillier, le texte "ressemble à un récit de voyage, mais un récit de voyage très particulier", et c'est justement cette particularité qui nous intéresse<sup>22</sup>. Ceci n'est pas le récit d'un seul voyage ; c'est un brassage complexe de fragments de plusieurs voyages - réels ou imaginaires - qui représentent, selon Segalen, "dix années d'Imaginaire à couler sans tarder dans la matrice du Réel"<sup>23</sup>. Par conséquence, les dates précises s'effacent, les noms des lieux fixes s'avèrent très rares, les détails de l'itinéraire s'estompent. La littéralité que vise le récit de voyage se remplace par une littérarité qui se manifeste dans le style dense et la structure soigneusement travaillée du texte<sup>24</sup>. *Équipée* devient ainsi ce que Segalen lui-même propose dans les *Feuilles de route* : une "Parodie lyrique du Journal composite de Route de La mission" (I, p. 1160) qui est en même temps une parodie de ce genre en général. Les traits génériques se transforment en "devoirs du voyageur" (II, p. 306) qui se sent obligé de parler de "la Femme, au lit du Réel" (II, p. 298) ou de décrire des paysages. "Le genre" constate le narrateur, "est facile. C'est un exercice et un sport" (II, p. 306).

La mise en cause du récit de voyage avec laquelle le texte débute devient ainsi une "démystification du récit du réel"<sup>25</sup>. Il y a ironie sur les descriptions pittoresques, sarcasme contre la vision populaire de la culture et de la religion chinoises, mais ce sont pour Segalen des éléments du récit de

<sup>21</sup> Voir Jean-François Louette, *op. cit.*, p. 132.

<sup>22</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, deuxième édition, Paris : Mercure de France, 1986, p. 479.

<sup>23</sup> Voir *Équipée*, Paris : Gallimard, 1983, p. 146. Cette édition du texte chez Gallimard dans la collection *L'Imaginaire* est indispensable puisqu'elle se dote d'un appendice (omis des *Œuvres complètes* chez Laffont) qui contient des marginales et variantes du manuscrit.

<sup>24</sup> À ce sujet, voir Dominique Gournay, *op. cit.*, p. 181.

<sup>25</sup> Monique Chefdor, "Équipée. Pour une esthétique du Divers, plaidoyer ou méditation", dans Victor Segalen, textes réunis par Yves-Alain Favre, *Cahiers de l'Université [de Pau]*, n° 11, Pau : Centres de Recherches sur la Poésie Contemporaine, 1985, t. I, p.258.

voyage qui ne servent qu'à émoûser la sensation de la diversité que devrait éprouver l'écrivain-voyageur - ou son avatar, l'exote. Les lieux communs du récit de voyage traditionnel sont mis à l'écart puisqu'ils font partie d'un patron générique trop rigide, une structuration de l'expérience qui risque de déformer l'expérience elle-même. *Équipée* se sépare de ce que Segalen appelle "la compromission provisoire des *Feuilles de Route*" (I, p. 1159) et du modèle littéraire que représente *Briques et Tuiles* dont l'auteur, ayant relu quelques pages, écrit : "Il me faut le reprendre en entier, le pressurer, l'écraser; - le jeter ensuite, inutile. - Il faut que ce Voyage enferme tous les Voyages. Mes voyages. Il y aura le Départ et l'Arrivée. Je suis voyageur. Je parlerai donc une fois de moi - mais couler dans quelle forme?" (I, p. 1160). Cependant, on ne peut écarter d'emblée le récit de voyage : le voyage est retenu comme moyen de structuration d'un texte dont les chapitres se transforment en étapes, dont les pages sont "mesurées, mises bout à bout comme des étapes" (II, p. 265). À la lecture du texte, on reconnaît même toutes les micro-séquences dans lesquelles le récit de voyage se décompose : la préparation; le départ; le déplacement et ses modalités; la frontière et son franchissement; la halte / le séjour; l'errance; l'arrivée; le retour<sup>26</sup>. À l'usage parodique du genre s'ajoute donc une tentative de renouvellement formel dont les implications majeures se dégagent de la réflexion segalénienne sur l'intertextualité.

#### Petit jeu des "Auteurs célèbres" - *Équipée*, la bibliothèque et le monde

Le récit de voyage du dix-neuvième siècle se réduit parfois à un trajet de vérification, parce que les voyageurs ont tendance non seulement à s'entregloser, mais aussi à vérifier ce que ceux qui les ont devancés ont déjà raconté. Christine Montalbetti décrit les leurres potentiels des réseaux intertextuels qui en résultent :

"La bibliothèque intervient comme intermédiaire entre la plume et le monde : commode, parce qu'elle propose des grilles pour la formulation du monde, problématique, parce qu'elle disjoint l'immédiateté de la relation de la plume et du monde en imposant un certain nombre de filtres."<sup>27</sup>

Segalen, lui, est conscient de ce processus selon lequel le vu se transforme en prévu et l'expérience déjà éphémère du terrain exotique s'émoûse

<sup>26</sup> Voir Adrien Pasquali, *op. cit.*, p. 37.

<sup>27</sup> Christine Montalbetti, "Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX<sup>e</sup> siècle", dans *Miroirs de textes : récits de voyage et intertextualité*, études réunies et présentées par Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice : nouvelle série, n° 49, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice; Centre de Recherches sur la Littérature des Voyages (Sorbonne), 1998, p. 15. Pour une considération plus générale de l'apport de l'intertextualité au récit de voyage, voir *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : P.U.F., 1997, du même auteur.

nsation de la diversité que devrait  
tar, l'exote. Les lieux communs du  
l'écart puisqu'ils font partie d'un  
ation de l'expérience qui risque de  
ée se sépare de ce que Segalen  
- *Feuilles de Route*" (I, p. 1159) et  
s et *Tuiles* dont l'auteur, ayant relu  
ndre en entier, le pressurer, l'écras-  
que ce Voyage enferme tous les  
t et l'Arrivée. Je suis voyageur. Je  
r dans quelle forme?" (I, p. 1160).  
le récit de voyage : le voyage est  
n texte dont les chapitres se trans-  
esurées, mises bout à bout comme  
xte, on reconnaît même toutes les  
e voyage se décompose : la prépa-  
nodalités ; la frontière et son fran-  
; l'arrivée ; le retour<sup>26</sup>. À l'usage  
ntative de renouvellement formel  
nt de la réflexion segalénienne sur

### la bibliothèque et le monde

ècle se réduit parfois à un trajet de  
tendance non seulement à s'entre-  
i les ont devancés ont déjà raconté.  
entiels des réseaux intertextuels qui

ne intermédiaire entre la plume et le  
pose des grilles pour la formulation  
le disjoint l'immédiateté de la rela-  
sant un certain nombre de filtres."<sup>27</sup>

essus selon lequel le vu se trans-  
nière du terrain exotique s'émousse

écriture de la bibliothèque. Conflits de la  
ge au XIX<sup>e</sup> siècle", dans *Miroirs de textes* :  
présentées par Sophie Linon-Chipon, Véros  
s de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences  
lications de la Faculté des Lettres, Arts et  
sur la Littérature des Voyages (Sorbonne),  
de l'apport de l'intertextualité au récit de  
Paris : P.U.F., 1997, du même auteur.

entièrement : "Voir, pour certains voyageurs : ils ont ouvert les yeux en réci-  
tant les mots expressifs" (II, p. 306). S'accrochant à la question de l'intertext-  
tualité, Segalen n'abandonne pas les enjeux génériques de son texte mais  
passe plutôt à leur portée plus large, voire philosophique.

Tout au début de *Feuilles de route*, il parle de la tentation de l'intertexte  
qui fournit des grilles pour relater le voyage :

"Il paraîtrait logique de m'en référer, comme [mes] prédécesseurs, à  
quelques grands noms célèbres, et d'ailleurs qui furent des modèles. Ceci  
pourrait être une pieuse et pâle 'imitation' de la manière de Marc-Paul,  
dont je refais en partie les sentiers ; ou de Tavernier ; ou de l'admirable  
Huc dont la fin demeure mystérieuse ;... mais on n'imite tout d'abord ces  
grands exemples qu'en marchant comme eux pendant des jours et des  
mois ; non pas en feuilletant leurs livres." (I, p. 967)

La "chambre aux porcelaines" - cette "chambre close, des livres et des  
porcelaines froides" (I, p. 972) - est une bibliothèque, un lieu de préparation  
où le narrateur consulte des "relations de voyage" et des "cartes géogra-  
phiques" (II, p. 268) ; mais ces textes initiaux sont des points de départ rapi-  
dement abandonnés. Sur le terrain, face au réel, ces points de repères  
deviennent de "purs symboles, et provisoires" (*ibid.*). À la différence du  
*Journal des îles*, où Segalen - toujours conscient de ses débuts symbolistes -  
trouve les mots "plus évocateurs que les choses enfermées en eux" (I, p. 446),  
le narrateur d'*Équipée* essaie d'échapper au "monde des mots" (II, p. 266) et  
à la peur de la redite - peur qui existe déjà, dans le *Journal des îles*, dans le  
"Petit jeu des 'Auteurs célèbres'" lorsque Segalen se propose de "[v]oir le  
pays à travers des clichés célèbres", choisit chez Bernardin de Saint-Pierre,  
Pierre Loti, et Alphonse Allais (I, p. 457)<sup>28</sup>. Comme le démontre les notes qui  
constituent *Feuilles de route*, Segalen connaissait les récits des voyageurs  
antérieurs - le nom de Legendre, auteur du *Far-West chinois*, y est cité à au  
moins trois reprises<sup>29</sup>. Mais, pour Segalen, comme on découvre à la vingt-  
troisième étape, "[i]maginer, sur la foi des textes" (II, p. 310) mène toujours  
à la déception. De la même façon que le narrateur d'*Équipée* se veut voya-  
geur solitaire, il essaie d'effacer de sa mémoire les traces textuelles de  
voyages et de voyageurs précédents.

La distinction que propose Segalen dans le *Journal des îles* entre le  
voyage et sa relation attire de nouveau l'attention : "L'imprévu complet  
n'existe plus en exotisme depuis le 'perfectionnement' des voyages, et surtout  
des récits de voyage : [...] voilà tout décrit, tout flairé, tout étreint" (I, p. 467).

<sup>28</sup> Sur le décalage entre le réel et l'imaginaire - et la déception qui en résulte -, voir aussi la réac-  
tion de Segalen à l'Équateur dans le *Journal des îles*, I, p. 413.

<sup>29</sup> Voir Aimé-François Legendre, *Le Far-West chinois. Deux années au Setchouen*, Paris : Plon,  
1905. Dans *Feuilles de route*, d'autres modes d'intertextualité se manifestent : la plaine de Li-  
Kiang s'apparente, par exemple, à Roncevaux, I, p. 1198.

La peur de la redite qu'a inspiré chez Segalen cette constatation l'amène à ignorer, tout au long du Voyage au Pays du Réel, les voyages antérieurs. L'un des rôles majeurs que joue l'intertextualité, c'est de compenser l'incapacité du voyageur à nommer ce qu'il n'a pas prévu au moment où l'exotique échappe à son lexique. Ce que Segalen dénomme dans *Équipée* "l'angoisse du réel" résulte justement de ce manque de repères prédéterminés. Le voyageur n'emporte pas de cargaison de livres d'étape en étape ; au cours du "long séjour immobile" (II, p. 290), de cette période de panne, il ne lit pas - il s'impatiente, parce que l'angoisse initiale du Réel se transforme en jouissance du Réel pour un narrateur qui détourne les risques de la redite et découvre que le dépaysement radical - et l'expérience épiphanique de l'altérité qui en résulte - ont pour condition l'effacement de points de repère intertextuels<sup>30</sup>.

*Équipée* n'est pas, bien sûr, sans intertextes, mais ceux-ci n'appartiennent pas à une tradition de littérature de voyage, mais - qu'ils soient explicites ou suggérés - sont extraits soit des poètes français (II, p. 301), soit des sources chinoises (II, pp. 304-05)<sup>31</sup>. Les références aux voyageurs occidentaux sont très rares, floues et dédaigneuses : la trace de Loti se réduit, par exemple, à une allusion aux "romans d'amour distillés par nos voyageurs français" (II, p. 300). Pour Segalen, les traces intertextuelles transforment le terrain traversé en "arrière-monde", c'est-à-dire en espace déjà cartographié où :

"il faut s'examiner beaucoup, se forcer même un peu à trouver du nouveau personnel, de l'imprévu, et ce choc incomparable du Divers, là où des gens qui ont écrit et parlé la même langue, ont déjà passé en abondance. La limace laisse sa traîne et le goût de sa bave..." (II, p. 301).

En évitant ces textes antérieurs, le narrateur s'aventure dans ce qu'il appelle l'*avant-monde*, région qui s'apparente aux "sommets plus glaciaires" (I, p. 762) de l'*Essai sur l'exotisme* où se réfugie l'exote de l'intrusion touristique. L'*Essai* prétend s'écarter progressivement de l'exotisme géographique, "une des manifestations les plus simples, les plus grossières du Divers" (I, p. 777), mais *Équipée* représente tout de même une tentative de capturer, dans une forme atténuée du récit de voyage, "la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers" (I, p. 751). Le texte est ainsi un contrepoint empirique aux réflexions de l'*Essai*, ou - dans l'expression de Dominique Gournay - "un véritable 'essai sur l'exotisme' en action"<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> L'expérience de la Chine décrite dans *Équipée* est ainsi l'inverse de l'expérience de Tahiti vue dans le cycle chinois. La découverte de la Polynésie à travers des livres se manifeste clairement dans un texte comme *Les Immémoriaux* où s'affiche l'apport intertextuel.

<sup>31</sup> Au sujet de l'élément intertextuel de l'épisode du Trou du Sel Noir (étape XX), voir Yvonne Y. Hsieh. "A Frenchman's Chinese Dream : The Long-lost Village in Victor Segalen's *Équipée*", *Comparative Literature Studies*, n° 25, 1988, pp. 72-85.

<sup>32</sup> Dominique Gournay, *op. cit.*, p. 208.

len cette constatation l'amène à  
lu Réel, les voyages antérieurs.  
alité, c'est de compenser l'incap  
pas prévu au moment où l'exo-  
galen dénomme dans *Équipée*  
manque de repères prédétermi-  
n de livres d'étape en étape ; au  
, de cette période de panne, il ne  
e initiale du Réel se transforme  
détourne les risques de la redite  
'expérience épiphanique de l'al-  
effacement de points de repère

ertextes, mais ceux-ci n'appar-  
ent voyage, mais - qu'ils soient  
des poètes français (II, p. 301),  
l. Les références aux voyageurs  
aigneuses : la trace de Loti se  
omans d'amour distillés par nos  
galen, les traces intertextuelles  
-monde", c'est-à-dire en espace

orcer même un peu à trouver du  
choc incomparable du Divers, là  
e langue, ont déjà passé en abon-  
dât de sa bave..." (II, p. 301).

rrateur s'aventure dans ce qu'il  
te aux "sommets plus glaciaires"  
éfugie l'exote de l'intrusion tou-  
sivement de l'exotisme géogra-  
simples, les plus grossières du  
e tout de même une tentative de  
de voyage, "la perdurabilité du  
te est ainsi un contrepoint empi-  
expression de Dominique Gour-  
action"<sup>32</sup>.

si l'inverse de l'expérience de Tahiti vue  
ravers des livres se manifeste clairement  
port intertextuel.  
du Sel Noir (étape XX), voir Yvonne Y.  
st Village in Victor Segalen's *Équipée*",

## De la généricité à la littérarité : conclusions

Le germe d'*Équipée*, tel qu'il se dégage des *Feuilles de route*, se relie étroitement à une question initiale à propos de la : "Forme à donner à ceci" (I, p. 1160). Pour conclure... car il faut oser conclure, il suffit de poser une dernière question : Segalen réussit-il à trouver cette forme littéraire ? L'opinion des critiques reste partagée : selon Muriel Détrie :

"Il crée ainsi une forme littéraire nouvelle qui, malgré sa réflexivité et l'intertextualité sur laquelle elle repose, n'en est pas moins référentielle, mais qui dépasse la dichotomie classique entre l'homme et le monde, les mots et les choses, l'imaginaire et le réel, en révélant leur consubstantialité, leur co-dépendance et leur co-naissance"<sup>33</sup> ;

tandis que Jean-Xavier Ridon prétend que "[c]e que Segalen nous transmet dans tous ces manquements et impossibilités, c'est un texte qui, malgré tous ses efforts, ne parvient pas à trouver sa forme"<sup>34</sup>.

Le texte de Segalen nie systématiquement son appartenance à une série de formes génériques, mais constitue en même temps et avant tout une remise en cause du récit de voyage. Il caractérise son approche à ce genre de : "essai d'enrichissement" (I, p. 966), et la forme instable d'*Équipée*, en mettant l'accent sur le fragmentaire, s'apparente aux "essayages" génériques (inachevés, inachevables) que représentent les essais de Segalen. L'essai segalénien reste pourtant un idéal, une "utopie totalisante", selon Noël Cordonier, impossible, irréalisable et au-delà des catégories génériques conventionnelles<sup>35</sup>. Peu sensible à la généricité traditionnelle ou à l'appartenance de son texte à tel ou tel genre ou sous-genre réputé majeur ou mineur, Segalen jette également dans *Équipée* les fondements d'une nouvelle interprétation des genres littéraires.

Les enjeux génériques du texte s'intègrent aux considérations plus importantes qui sous-tendent *Équipée*. D'un côté, l'impression d'instabilité formelle se relie à la recherche de truchements divers et changeants pour exprimer l'expérience de l'exotique ; de l'autre, l'exploration des limites du récit de voyage - genre dépendant justement de cette diversité formelle - fait partie du débat sur la diversité perpétuelle qui résulte de la différence bovaryste entre Imaginaire et Réel. Le décalage entre catégorie générique et pratique textuelle s'apparente justement à ce décalage-ci, et le débat sur les genres se relie souvent à une question plus générale : "quels sont les rapports entre les phénomènes empiriques et les concepts ?"<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Muriel Détrie, *op. cit.*, p. 143

<sup>34</sup> Jean-Xavier Ridon, "Victor Segalen et l'espace blanc de la carte", dans *Lectures du Divers*, textes réunis par Charles Forsdick et Susan Marson, Glasgow : Glasgow French and German Publications, 2000, p. 91.

<sup>35</sup> Voir Noël Cordonier, *Victor Segalen. L'Expérience de l'œuvre*, Paris : Champion, 1996, pp. 151-57.

<sup>36</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 180.

Ce que Segalen rejette dans le récit de voyage traditionnel, c'est que le texte s'accorde trop facilement à un patron préétabli, à toute une série de codes, de règles et de traditions dont il veut faire table rase. Le narrateur d'*Équipée* s'en prend à la sandale et au bâton - "apanages obligatoires du marcheur" et lieux communs du récit de voyage - auxquels il a l'intention de "rendre un peu de leur jeunesse élastique d'autrefois" (II, p. 285). C'est cette même élasticité - cherchée également dans le poème en prose - qu'il essaie de rendre aux genres du voyage. *Équipée* remplace une logique de cloisonnement et de reduplication par un régime de transformation générique, régime selon lequel la transgression des genres devient principe poétique. C'est dans l'interaction entre des genres co-existant à l'intérieur du même ouvrage, dans le décalage entre le texte segalénien et les patrons génériques qu'il rejette que réside l'intérêt d'*Équipée* - et cet intérêt devient de plus en plus évident au moment actuel où la littérarité d'un ouvrage ne dépend plus de sa généricité, où "les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême"<sup>37</sup>.

Charles Forsdick  
Université de Glasgow

de voyage traditionnel, c'est que le  
ron préétabli, à toute une série de  
veut faire table rase. Le narrateur  
bâton - "apanages obligatoires du  
oyage - auxquels il a l'intention de  
ue d'autrefois" (II, p. 285). C'est  
ent dans le poème en prose - qu'il  
*Équipée* remplace une logique de  
n régime de transformation géné-  
n des genres devient principe poé-  
genres co-existant à l'intérieur du  
exte segalénien et les patrons géné-  
*Équipée* - et cet intérêt devient de  
où la littérarité d'un ouvrage ne  
ids textes se qualifient non pas par  
au contraire par leur multiplicité

Charles Forsdick  
Université de Glasgow



#### 4. *Stèles et Équipée*



## Dominique Gournay

Frontières textuelles  
dans *Stèles* et *Équipée*

Le motif de la frontière ou de la limite connaît de multiples variations dans les œuvres de Segalen. Les pages écrites sur l'exotisme établissent une distinction apparemment tranchée entre le sujet et l'objet, le dedans et le dehors, le "je" et l'autre. Si l'on donne à la frontière une sens spatial, l'accès au col ou à la passe évoqué dans *Stèles* comme dans *Équipée*<sup>1</sup> fournit un bon exemple d'une thématique faite de l'image de la limite et de son passage. Les œuvres romanesques que sont *René Leys* et *Le Fils du Ciel* reposent sur le désir d'investir ce lieu délimité, clos par excellence qu'est la cité interdite : clôture abritant un mystère réel ou supposé. Enfin, les contours d'un Tibet inaccessible ont pris le relais de la Chine dans l'imaginaire de Segalen.

Ce motif a déjà retenu l'attention des commentateurs des œuvres segaléniennes<sup>2</sup>. Aussi s'agira-t-il ici de frontières d'une nature *a priori* différente puisqu'on développera quelques réflexions sur les frontières ou les limites insaturées par la matérialité des textes imprimés.

L'étude prend sa source dans l'attention que Segalen, en bibliophile averti, a portée à la composition de ses livres, qu'ils soient parvenus à leur achèvement comme *Stèles*, ou restés partiellement inachevés mais néanmoins constitués en livre, comme *Équipée*. Ce livre-objet, qui délimite par sa seule existence un texte et un hors-texte, pourra donc être commenté. Mais la composition des deux œuvres génère elle aussi ses frontières intra-textuelles, étanches ou non. On s'arrêtera sur l'enjeu représenté par "l'esthétique spectaculaire" mise en œuvre dans la présentation des stèles littéraires. En reve-

<sup>1</sup> Les références des œuvres de Segalen renverront à l'édition des *Œuvres complètes*, tomes I et II, Robert Laffont, Bouquins, 1995.

<sup>2</sup> Voir en particulier Ch. Doumet, Victor Segalen. *L'Origine et la distance*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

nant sur cet aspect qui a fait récemment l'objet de travaux particulièrement développés<sup>3</sup>, on se demandera s'il ne répond pas à une constante de la poétique segalénienne illustrée également par *Équipée*. C'est donc surtout l'organisation typographique des œuvres qui retiendra l'attention ici. Il s'agit de voir dans quelle mesure elle témoigne à sa façon de la poétique segalénienne, qu'on l'aborde sous l'angle d'un rythme propre à la succession des séquences plus ou moins longues composant les œuvres ou que l'on s'interroge sur la coexistence de la rupture et de la continuité dans la trame des œuvres.

Les commentaires les plus récents du recueil *Stèles* sont revenus à juste titre sur l'objet bibliophilique exceptionnel proposé par la première édition de 1912 suivie de l'édition coréenne de 1914. Initialement enclos dans ses planchettes de camphrier mâle, le texte plié de *Stèles* proposait au lecteur chacune des stèles littéraires, circonscrite par un cadre noir, dans un rapport de frontalité soigneusement étudié que les éditions récentes ne rétablissent que difficilement. Le manuscrit d'*Équipée* présente assurément des caractéristiques plus classiques pour un lectorat occidental. Pourtant, on peut voir dans la réalisation des deux objets, pour ainsi dire de la main même de Segalen, une volonté de circonscrire chacun de ces deux univers textuels, de les distinguer de ce qui relève d'une autre nature, c'est-à-dire de la réalité non verbale (la stèle de pierre) ou d'un avant-texte non encore conçu comme livre (*Briques et Tuiles* et *Feuilles de route* pour *Équipée*). Le statut du recueil *Stèles* n'en reste pas moins éminemment paradoxal puisque les poèmes miment l'objet non livresque. Par le rappel de sa forme pierreuse matricielle et par l'ambiguïté prise par le terme de stèle, le recueil poétique garde un lien affirmé avec une origine réelle ou mythique extra-textuelle, tout en manifestant son détachement, son écart par rapport à sa source. D'une façon comparable, *Équipée* conserve, en son état actuel, une trace manifeste de sa relation avec *Feuilles de route* par le chapitre XIX constitué d'une page rapportée de cet avant-texte<sup>4</sup>. Le processus n'est pas unique dans la création segalénienne, *Thibet* réitérera cette démarche<sup>5</sup>.

La délimitation matérielle des deux ouvrages, dont on vient d'entrevoir l'ambiguïté, est doublée par l'apparente clôture des deux œuvres sur elles-mêmes dont le développement narratif, qu'on le reconnaisse comme linéaire ou cyclique, se trouve balisé entre des "moments" remplissant la fonction

<sup>3</sup> Voir Ch. Doumet, *Le Rituel du Livre. Sur Stèles de Victor Segalen*, Paris, Hachette, 1992 ; Ph. Postel, "De la pierre au poème : la forme stèle", in *Lectures d'une œuvre. Stèles et Équipée de Victor Segalen*, ouvrage collectif coordonné par Catherine Mayaux, Paris, Édition du Temps, 1999 ; N. Cordonier, *Segalen et la place du lecteur. Étude de Stèles et d'Équipée*, Paris, Champion, 1999.

<sup>4</sup> Pour toutes les formes d'incomplétude d'*Équipée*, voir S. Labatut, "Clôture ou incomplétude ? *Équipée* de Victor Segalen", in *Victor Segalen, œuvre complète et inachèvements, Cahier Victor Segalen* n° 4, 1998, p. 47-57.

<sup>5</sup> Pour composer *Thibet*, Segalen a pu être inspiré par le manuscrit tibétain du *Padma Than Yig* que Gustave-Charles Toussaint commençait alors à traduire. La séquence XLIII de *Thibet* adapte, en le déformant, un extrait de cette traduction et marque ainsi l'œuvre par la présence de son modèle supposé. Mais on peut surtout penser au nom même du Tibet, du lieu source d'inspiration, réinvesti constamment dans le texte poétique, jusque dans le titre projeté, *Thibet*, assimilant le lieu et le livre.

vaux particulièrement  
e constante de la poé-  
est donc surtout l'or-  
tention ici. Il s'agit de  
poétique segalénienne,  
ccession des séquences  
l'on s'interroge sur la  
me des œuvres.

es sont revenus à juste  
la première édition de  
t enclos dans ses plan-  
sait au lecteur chacune  
s un rapport de fronta-  
établisent que diffici-  
es caractéristiques plus  
ut voir dans la réalisai-  
e Segalen, une volonté  
les distinguer de ce qui  
on verbale (la stèle de  
ivre (*Briques et Tuiles*  
il *Stèles* n'en reste pas  
miment l'objet non  
elle et par l'ambiguïté  
lien affirmé avec une  
nifestant son détache-  
comparable, *Équipée*  
relation avec *Feuilles*  
pportée de cet avant-  
n segalénienne, *Thibet*

nt on vient d'entrevoir  
leux œuvres sur elles-  
naïsse comme linéaire  
emplissant la fonction

ris, Hachette, 1992; Ph. Pos-  
. *Stèles et Équipée de Victor*  
, Édition du Temps, 1999;  
pée, Paris, Champion, 1999.  
"Clôture ou incomplétude ?  
achèvements, *Cahier Victor*

tain du *Padma Than Yig* que  
XLIII de *Thibet* adapte, en le  
présence de son modèle sup-  
source d'inspiration, réinvesti  
, assimilant le lieu et le livre.

d'ouverture et de fermeture du propos. À cet égard, *Équipée* connaît un dérou-  
lement linéaire inspiré du modèle supposé du journal de route qu'il n'est pas.  
Si toute chronologie calendaire s'y trouve éludée (à l'exception d'une référé-  
rence à l'année 1914 dans le chapitre XXIV), le voyage y est reconstitué par  
des séquences narratives comprises entre les préparatifs précédant le départ et  
un bilan où la leçon est tirée du voyage. Après avoir retracé un itinéraire plus  
mental que géographique dans autant d'épisodes privilégiés en relation avec le  
conflit entre le Réel et l'Imaginaire, le retour rapidement évoqué aux cha-  
pitres XXVI et XXVII se trouve souligné par un "POUR CONCLURE"  
(II, p. 317) censé refermer l'expérience et l'œuvre nommée *Équipée*. Si le  
retour du voyageur-narrateur à sa "chambre aux porcelaines" peut donner  
l'impression d'un parcours finalement plus circulaire que linéaire, il n'est pas  
suggéré, cependant, comme un retour au même, si l'on en croit le voyageur,  
sensible à ce qui le différencie désormais de son ami dont "la dépouille vivante  
n'accuse point le déformé ou la révélation" (II, p. 316).

Les formes de clôture communes à *Stèles* et à *Équipée* peuvent effective-  
ment (c'est l'une des lectures possibles) paraître cycliques. En se reportant à  
*Feuilles de route*, on remarque les tâtonnements de Segalen quand il a cherché  
une façon de structurer son "Voyage au Pays du Réel". Le schéma privilégié  
relève de la subdivision chronologique, qu'il s'agisse alors des "Annales d'une  
Année de Route" (I, p. 1160) ou des "trois cent soixante-six proses bissextiles"  
(*Ibid.*). Segalen a pourtant composé vingt-huit chapitres, nombre établi dans la  
table des matières du manuscrit, dressée de sa main même, sans que l'on puisse  
être sûr que le nombre en fût définitivement arrêté<sup>6</sup>. Il est loisible d'en faire  
l'équivalent du "mois lunaire chinois"<sup>7</sup> ou des vingt-huit maisons du Ciel dont  
il est question dans la stèle "Les Mauvais Artisans". La composition cyclique  
du récit s'en trouverait renforcée en suggérant tant la clôture d'une période et  
de son équivalent textuel que le prélude à une autre ouverture possible et à un  
éternel recommencement.

Quant aux directions qui président à l'architecture de *Stèles*, on sait à quel  
point leur apparente limpidité est sujette aux effets de brouillage. Les quatre  
points cardinaux trouvant leur centre dans le "Milieu" et s'y résorbant ne figurent  
pas les seules directions proposées par le recueil. "Perdre le midi quotidien",  
poème liminaire de la sixième subdivision, garde la trace d'une possible concep-  
tion initiale du recueil qui aurait été composé de cinq sections, plutôt que de six :

"Tout confondre, de l'orient d'amour à l'occident héroïque, du  
midi face au Prince au nord trop amical, - pour atteindre  
l'autre, le cinquième, centre et Milieu  
qui est moi." (II, p. 106)

<sup>6</sup> Le catalogue de l'exposition, présentée du 5 octobre au 31 décembre 1999 à la Bibliothèque  
nationale de France, mentionne trente chapitres. Voir *Victor Segalen, voyageur et visionnaire*,  
Paris, BnF, 1999, p. 133.

<sup>7</sup> Voir N. Cordonier, *op. cit.*, p. 175.

L'existence de la section "Stèles du bord du chemin" trouble l'ordonnement, qui eût été rassurant pour un esprit occidental, fondé sur le rapport entre le rayonnement des points cardinaux et un pivot central, le "Milieu". Les directions erratiques des "Stèles du bord du chemin" ont été incluses dès l'édition originale. Elles appartiennent donc en propre à la structure de l'œuvre, mais obligent à multiplier les sens hypothétiques (directions et significations étant ici recouvertes par l'homonymie). Ainsi les commentateurs successifs s'efforcent-ils de retracer le ou les itinéraires possibles proposés par l'œuvre en faisant tenir ensemble à la fois la multiplicité, voire l'éparpillement des directions et la totalité<sup>8</sup>. Jean-Pierre Richard lit le recueil comme une double variation sur la trilogie du "moi", du "même" et de "l'autre"<sup>9</sup>. Jean Roudant estime que, *Stèles* relevant du genre littéraire du tombeau, "la forme première de la disposition du recueil est celle de l'écartèlement, de la divergence, de l'opposition"<sup>10</sup>. La question posée par l'existence des "Stèles du bord du chemin" se trouve peut-être résolue si l'on voit, comme Christian Doumet, l'œuvre comme l'équivalent d'un cosmos qui, pour accéder à l'universalité qui le caractérise, doit être le réceptacle de toutes les divergences imaginables<sup>11</sup>.

Ainsi la totalité, close ou non, des deux œuvres relève-t-elle autant de leur structure que du dénombrement des unités distinctes que sont les poèmes de *Stèles* ou les chapitres d'*Équipée*. De l'édition originale de *Stèles* en 1912 à l'édition de la collection coréenne en 1914, l'ajout de seize poèmes n'a pas modifié la perception globale que l'on peut avoir du recueil même si, à l'intérieur de chacune des sections, des jeux de correspondance ou d'opposition s'en trouvent enrichis. Quelle que soit l'exégèse à laquelle on puisse se livrer au sujet du nombre de poèmes (soixante-quatre) dans l'édition coréenne, rapporté aux soixante-quatre hexagrammes du *Livre des mutations* ou *Yi-king*<sup>12</sup>, il reste à savoir si l'on est en droit de qualifier ces univers textuels de fermés ou d'ouverts. Si l'on est sensible au symbolisme des nombres auquel Segalen a été, c'est un fait, très attentif par ailleurs dans les détails matériels de la publication de *Stèles*, on verra alors dans l'édition de 1914 la production d'une œuvre parachevée dans son extension. Ajoutons à cela la présence du sceau qui suit le dernier poème "Nom caché" et rappelle l'épigraphe du premier poème : "Quant au sceau qui clôt le livre, il répète le Wou-tch'ao de l'épigraphe de "Sans Marque de règne" précise Segalen dans les "Notes bibliophiliques"<sup>13</sup>. De son côté, *Équipée* annonce bien une conclusion en tête du

<sup>8</sup> On se reportera au compte rendu que N. Cordonier fait des lectures de *Stèles* dans *Segalen et la place du lecteur* [...], *op. cit.*, pp. 109-115.

<sup>9</sup> J.-P. Richard, "Espaces stélaires" in *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1984, pp. 109-156.

<sup>10</sup> J. Roudant, "Peau de pierre", in *Victor Segalen, Cahier de l'Herne*, n° 71, 1998, p. 287.

<sup>11</sup> Voir Ch. Doumet, *Le Rituel du Livre* [...], *op. cit.* et la présentation de *Stèles*, "Distante étreinte", dans l'édition du Livre de Poche.

<sup>12</sup> J. Roudant, "L'Absence de Victor Segalen", *Ce qui nous revient*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 89-131.

<sup>13</sup> *Stèles*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 330.

remain" trouble l'ordonnement, fondé sur le rapport et un pivot central, les "ord du chemin" ont été donc en propre à la structure hypothétiques (directions). Ainsi les commentaires itinéraires possibles pris la multiplicité, voire Pierre Richard lit le recueil "moi", du "même" et de t du genre littéraire du recueil est celle de l'écart. Question posée par l'existence résolue si l'on voit, valent d'un cosmos qui, it être le réceptacle de

relève-t-elle autant de tes que sont les poèmes finale de *Stèles* en 1912 le seize poèmes n'a pas recueil même si, à l'intendance ou d'opposition uelle on puisse se livrer l'édition coréenne, rap- mutations ou *Yi-king*<sup>12</sup>, ivers textuels de fermés ombres auquel Segalen détails matériels de la 1914 la production d'une la la présence du sceau l'épigraphe du premier le Wou-tch'ao de l'épi- dans les "Notes biblio- : conclusion en tête du

s de *Stèles* dans *Segalen et la*

s II, Paris, Éditions du Seuil,

e, n° 71, 1998, p. 287.

de *Stèles*, "Distante étreinte",

ent, Paris, Gallimard, 1980,

chapitre XXVIII. On remarquera cependant que le dernier poème et la dernière étape des deux œuvres suggèrent également une connaissance insaisissable, une béance (le vide au cœur du souterrain et le souterrain du cœur dans "Nom caché" et la sapèque chinoise percée d'un trou carré dans *Équipée*). Mais ces "ouvertures" restent inexplorées ou inexplorables.

Au macrocosme de l'œuvre, répond le microcosme de la stèle littéraire et de l'étape. Non que celui-ci soit la réplique à une autre échelle de la totalité à laquelle il participe, mais, fragments rendus autonomes sans jamais cesser d'être reliés au tout, la stèle comme le chapitre d'*Équipée* développent chacun leur champ spécifique, inscrivant les unités poétiques dans une dialectique de la continuité et de la discontinuité.

On sait l'importance du filet noir qui encadre chacun des poèmes de *Stèles*. Les "Notes bibliophiliques" rédigées par Segalen pour l'édition de 1912 et partiellement intégrées à l'édition coréenne le rapportent aux usages chinois : "Le filet qui encadre le texte a été établi pour ménager des marges strictement chinoises [...] c'est la proportion de tous les encadrements de peintures ou d'estampages"<sup>14</sup>. Cependant la correspondance de Segalen laisse entrevoir la valeur poétique du cadre ainsi dessiné, qui circonscrit fermement et unit dans un même espace les caractères chinois et les caractères alphabétiques. En effet, le 3 février 1913, Segalen écrit à Henry Manceron : "*Stèles* peut à la rigueur s'appeler un recueil de poèmes en prose, encore que le rectangle qui les contient cerne assez durement ce genre autrefois élastique"<sup>15</sup>. Dans une lettre datée du 26 janvier 1913, adressée à Jules de Gaultier, Segalen caractérise la stèle littéraire en termes comparables : "[...] une pièce courte, cernée d'une sorte de cadre rectangulaire dans la pensée [...]"<sup>16</sup>. En délimitant chacun des poèmes, ce trait noir définit sans équivoque l'extension matérielle du poème et la contient. Il invite à percevoir d'emblée l'autosuffisance organique et sémantique du texte maintenu dans un champ clos. Il souligne le parachèvement du poème que des éléments lexicaux ou des effets rythmiques suggèrent également. Parfois, le texte de la stèle se referme à l'évidence sur lui-même, doublant le cadre d'une reprise lexicale faisant se répondre le premier et le dernier alinéas. Il en est ainsi dans "Éloge d'une vierge occidentale", commençant par "La raison ne s'offense pas : certainement une vierge occidentale a conçu [...]", formule reprise et arrêtée avec fermeté grâce à une ponctuation beaucoup plus forte en : "La raison ne s'offense pas. Certainement une vierge occidentale a conçu" (II, p. 46). On remarquera que la répétition n'équivaut pas au retour du même : la visée ironique du poème a fait son œuvre entre le premier et le dernier alinéas. Cependant, le propos s'en trouve fortement refermé. Plusieurs fois, c'est au titre du poème que la chute de celui-ci fait

<sup>14</sup> "Notes bibliophiliques", *op. cit.*, p. 326.

<sup>15</sup> V. Segalen / H. Manceron, *Trahison fidèle*. Correspondance 1907-1918, Paris, Éditions du Seuil, 1985, pp. 134-135.

<sup>16</sup> Lettre de V. Segalen à J. de Gaultier, 26 janvier 1913, in Victor Segalen, *Cahier de l'Herne*, *op. cit.*, p. 242.

écho. L'avant-dernier alinéa de "Serment sauvage" prépare par une sorte de contre-rejet l'image des deux grands chiens crucifiés qui constitue à la fois la chute du poème et la clef du titre :

"[...] - cela, je le jure :

Par ces deux grands chiens au poil fauve crucifiés là-bas dos à dos !" (II, p. 92)

D'une façon comparable, le titre de "La Passe" trouve sa justification dans la dernière ligne du poème : "Tu ne le sentiras plus, la Passe franchie. Ceci est vrai." (II, p. 101) Quant aux formules concises avertissant vigoureusement de la fin du poème, elles ne sont pas rares, surtout dans la sixième section. Mise en évidence par la brièveté de l'alinéa et la typographie, la chute de "Perdre le midi quotidien" : "Qui est moi" (II, p. 106) préfigure d'autres retombées significatives, qu'elles soient de l'ordre d'un renversement spéculaire comme dans "Joyau mémorial", de la décomposition finale de la stèle dans "Moment" ou, dans "Cité violette interdite", du sort réservé à la jeune fille poussée dans un puits. Ces poèmes proposent une adéquation significative entre la chute narrative et le thème de la profondeur inquiétante propre à cette dernière section. Aussi le filet noir contribue-t-il à circonscrire une parole qui se veut par ailleurs arrêtée, que l'on renvoie ici au modèle initial de la stèle de pierre dont le texte se veut le reflet ou à la parole prenant valeur de décret irrévocable, empruntée au style lapidaire. Parole arrêtée pourtant capable de se contester elle-même puisque la négation rend suspecte la valeur de l'énonciation au moins dans les deux exemples privilégiés "Sans Marque de règne" et "Décret".

Bien que les chapitres ou étapes d'*Équipée* soient inscrits dans le déroulement du voyage supposé, ils ne sont pas dépourvus d'effets visant à assurer leur relative autonomie. D'une part, leur unité repose chaque fois sur un aspect particulier du voyage ; l'expérimentation que le voyageur-narrateur mène sur le terrain est rapportée comme une succession de moments privilégiés ou d'événements dont la leçon est tirée : chacun des chapitres d'*Équipée* se distingue donc nettement des autres par sa thématique, son support anecdotique, la part d'expérience sensorielle et intellectuelle qu'il relate. D'autre part, une formule frappante par sa concision ponctue parfois fermement la fin du chapitre : les meilleurs exemples que l'on puisse en trouver sont probablement les pages abordant les questions religieuses. En effet, si le chapitre XVI se termine sur un elliptique et cinglant "Refusé" (II, p. 294) mis en valeur par l'alinéa, la fin du chapitre XXII ramène les apôtres dont il y est question à une nature strictement humaine peu évocatrice d'une dimension divine quelconque : "J'ai trouvé des hommes" (II, p. 310), conclut le narrateur. Quant au chapitre VIII, il est particulièrement intéressant dans le sens où il s'ouvre et se clôt dans les mêmes termes, non sans que de subtiles variations ne manifestent ce que le chapitre fait

apparaître d'exceptionnel entre la première et la dernière phrases : il est écrit tout d'abord "LE REGARD PAR-DESSUS LE COL n'est rien d'autre qu'un coup d'œil ; - mais si gonflé de plénitude [...]" (II, p. 274), tandis que le chapitre se clôt par : "l'incomparable harmonie, la plénitude, l'inouï de ce moment fait de contraires, le premier regard par-dessus le col" (II, p. 275). De même que cet instant si bref s'assimile à une parenthèse sur l'axe temporel, le chapitre semble se refermer, non sans insister sur le caractère exceptionnel du sentiment éprouvé. Pourtant, ce même exemple peut aussi nous servir à montrer que Segalen n'a pas négligé tout à fait les raccords narratifs entre les chapitres de ce récit singulier qu'est *Équipée*. On remarque en effet que ce chapitre, dont nous venons de mentionner la clôture, s'annonce sans ambiguïté dans la dernière ligne du chapitre VII par la perspective de pouvoir "jeter enfin ce regard par-dessus le col" (II, p. 274). Ainsi la distinction matérielle entre les deux chapitres et le blanc typographique chargé de la concrétiser apparaissent-ils comme des éléments discrets d'une mise en scène textuelle qui pourrait être transposée sur un plan pictural : ne rejoint-on pas ici les effets de révélation tantôt progressive, tantôt brutale, que *Peintures* ménage savamment en se référant au déroulé des peintures chinoises ? Quant au chapitre IX, il passe à l'évocation d'un autre aspect de l'espace parcouru, le fleuve, tout en rappelant l'objet du chapitre précédent : "LE FLEUVE DISPUTE À LA MONTAGNE d'avoir inspiré tant de poètes" (II, p. 275). Le déroulement supposé du voyage suscite d'autres exemples de liens ménagés d'un chapitre à l'autre, ainsi entre les chapitres IV et V se terminant et commençant respectivement par "Je suis en route" et "LES PAS SUR LA ROUTE" (II, p. 270). Citons encore la charnière sensible des chapitres XXV et XXVI, cette fois encore concrétisée par une répétition lexicale : "Je suis orienté sur le retour" étant suivi de "PEINT SUR LA SOIE MOBILE DU RETOUR" (II, p. 314). Il est non moins vrai que les relations entre chapitres successifs, si l'on s'efforce d'en trouver, s'avèrent parfois plus subtiles<sup>17</sup> et qu'on soupçonne autant d'effets de rupture ou plutôt de variation que de formes de continuité thématique ou lexicale. Les chapitres traitant du petit dieu du voyage (chapitre VI) et du choix d'une devise (chapitre X) échappent à la linéarité d'un quelconque récit et, tels des moments de pause consacrés à la réflexion, occupent une place qui pourrait probablement être modifiée sans qu'elle apparaisse pour autant aléatoire. En effet, ces deux chapitres de réflexion prospective sur le voyage en train de se faire ou qui reste à faire ne pourraient pas être indifféremment transposés dans la deuxième moitié d'*Équipée* où manifestement l'expérience du Réel se referme au profit d'incursions dans les domaines du rêve et de la récréation par les pouvoirs de l'Imaginaire<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Ainsi du chapitre XXIV au chapitre XXV, où le refus humoristique à être fait dieu est suivi d'une "résurrection" partielle sous la forme de l'apparition de la silhouette du "moi" adolescent du voyageur-narrateur.

<sup>18</sup> Nous renvoyons à l'analyse que nous avons faite de la composition d'*Équipée* dans *Victor Segalen ou les voies plurielles*, Paris, Seli Arslan, 1999, pp. 175-209.

Ainsi la clôture des chapitres n'est-elle ici que relative. À l'image de "la passe" dont Segalen a fait le titre de l'une des "Stèles du bord du chemin", qui disjoint deux moments et deux paysages et pourtant assure la fonction de charnière nécessaire entre eux, la délimitation des chapitres isole des fragments d'expérience sans qu'ils soient jamais coupés d'un projet d'ensemble, d'une structure globale suggérant une progression, voire une direction et une signification dont on a déjà évoqué le caractère problématique et incertain dans *Stèles*. Dans ce recueil, l'encadrement strict de chaque poème fournit l'équivalent métaphorique de "moments" distincts égrenés sur l'axe du temps comme les monuments de pierre peuvent l'être dans l'ordre de l'espace. Aucune trame narrative, aucun déroulement chronologique n'incitent à remettre en question l'autonomie de la stèle. Cependant, les relations thématiques créent de multiples échos entre les poèmes : la première section du recueil regroupe à l'évidence six poèmes illustrant comme autant de facettes une thématique religieuse, depuis "Sur un hôte douteux" jusqu'à "Vision pieuse". Les "Stèles du bord du chemin" proposent deux images successives de la sagesse dans "Éloge du jade" puis dans "Table de sagesse" et l'on sait la parenté d'ordre métaphorique qui peut renforcer la cohérence de toute une subdivision du recueil, qu'il s'agisse d'une spécularité faussée caractérisant les stèles relatives à l'amitié dans la deuxième subdivision ou de la plongée dans un univers souterrain, dans les "Stèles du Milieu". De même, de "Conseils au bon voyageur" à la stèle qui lui fait suite "Tempête solide", un réseau métaphorique assure une très forte continuité, la première invitant à rejoindre les "remous pleins d'ivresse du grand fleuve Diversité" (II, p. 96), la seconde enchaînant sur l'oxymore des "vagues dures" (II, p. 97) et se refermant sur l'éloge de l'alternance prônée par le poème précédent. À l'échelle de la subdivision, on peut déceler aussi bien la tendance à suggérer la clôture qu'à préparer l'entrée dans la subdivision suivante. Ainsi, du début à la fin des "Stèles face au Midi", "Sans marque de règne" et "Décret" se répondent-ils par le jeu des négations déniaut la possibilité de nommer une dynastie échappant à toute classification. En revanche, "Stèle du chemin de l'âme", ajoutée en 1914 à la fin de la cinquième subdivision, semble préparer à la plongée dans l'espace intime et labyrinthique des "Stèles du Milieu". La composition du recueil en six sections distinctes et les échos de l'une à l'autre stèle viennent donc miner, contester la clôture apparemment si ferme du poème, circonscrit par une page dont la délimitation est renforcée par le liseré noir.

Dans cette tension toujours relancée entre une succession d'unités tendant vers l'autosuffisance et leur appartenance à un ensemble structuré, on peut reconnaître l'une des grandes tendances de la facture des œuvres poétiques segaléniennes, pour ne rien dire ici des œuvres romanesques. *Stèles* et *Équipée* reposent sur une structure d'ensemble assez fortement établie à l'intérieur de laquelle la brièveté de chacun des développements distincts crée une mesure spécifique, celle du moment, peut-on dire en reprenant le titre envisagé

relative. À l'image de "Stèles du bord du chemin" pourtant assure la fonction des chapitres isolés coupés d'un projet d'expression, voire une direction problématique et strict de chaque poème distincts égrenés sur l'axe à l'être dans l'ordre de chronologique n'incite. Cependant, les relations : la première section tant comme autant de "hôte douteux" jusqu'à proposent deux images dans "Table de sagesse" et renforcer la cohérence d'une specularité faussée deuxième subdivision ou "Stèles du Milieu". De lui fait suite "Tempête de continuité, la première grand fleuve Diversité" "vagues dures" (II, p. 97) et le poème précédent. À la tendance à suggérer suivante. Ainsi, du début "règne" et "Décret" se visibilité de nommer une "Stèle du chemin de division, semble préparés "Stèles du Milieu". et les échos de l'une à apparemment si ferme tion est renforcée par le

succession d'unités ten- ensemble structuré, on facture des œuvres poé- s romanesques. *Stèles* et fortement établie à l'in- ments distincts crée une prenant le titre envisagé

à l'origine pour le recueil *Stèles* et en se souvenant de l'importance du fragment temporel dans *Équipée*, ou bien encore la mesure de l'"étape". Mais la parenté de cette mesure textuelle avec les courtes pages de prose qui se succèdent dans *Peintures* pourrait aussi faire songer à la comparaison picturale, aux séquences supposées pouvoir être vues par le spectateur regardant et écoutant le bonimenteur.

Ces trois œuvres en effet, comme *Thibet*, à certains égards, semblent illustrer la rivalité entre le tout et le fragment. La discontinuité proposée par la succession de courts chapitres, abstraits de la stricte chronologie d'un journal de route, ruine le statut de "récit" linéaire auquel *Équipée* serait sans cela ramené. Pourtant, l'expérience est contenue dans les limites d'un semblant de voyage doté d'un début et d'une fin affirmés. De même, les poèmes de *Stèles*, si bien encadrés soient-ils, ne sont pas conçus indépendamment des six directions qui les orientent, alors même que l'évidence de cette orientation se trouve remise en question par l'invention des "Stèles du bord du chemin". C'est pourquoi l'équivoque est repérable au cœur de la poétique des deux œuvres, sous l'aspect d'une sorte d'hésitation entre d'une part l'éclatement de la structure, qui aboutirait à une littérature du fragment renonçant à proposer au lecteur un sens construit, et d'autre part le principe d'unification et d'organisation garant de la métamorphose des fragments en "œuvre", image d'une possible totalité se suffisant à elle-même. Vues sous cet angle, les œuvres segaléniennes pourraient témoigner d'une double tendance consistant à refuser l'émiettement du discours poétique tout autant que son élaboration en un tout univoque. On se souvient que dans *l'Essai sur l'exotisme*, Segalen se réjouit que la science décrive "un monde discontinu", une matière à la "structure 'infiniment' granuleuse" (I, p. 772). Dans l'ordre de la physique comme de la trame de l'œuvre, la discontinuité préserve ainsi le "jeu" (au sens où on le dit à propos des rouages) de l'incertitude entre les éléments constitutifs d'un tout. Cette fragmentation, où l'on peut reconnaître l'une des manifestations de la modernité<sup>19</sup>, favorise la suspension du sens et la multiplication des interprétations possibles. Pourtant, il est clair que Segalen n'a nullement renoncé à "l'unité du livre"<sup>20</sup>.

Qu'en est-il à l'échelle de la stèle ? Les commentateurs qui ont étudié les manuscrits de Segalen ont souvent remarqué l'extraordinaire travail de condensation de l'expression auquel il s'est livré d'une version à l'autre. Cela est particulièrement vrai de *Stèles*. L'édition du Livre de Poche, en reproduisant les versions successives de la "Stèle du chemin de l'âme"<sup>21</sup> permet de bien percevoir l'effort d'évidement accompli sciemment par Segalen. La page de prose s'organise progressivement en alinéas tandis que la syntaxe devient elliptique.

<sup>19</sup> Voir M. Gailliard, "Le fragment comme genre", *Poétique*, n° 120, novembre 1999, pp. 387-402.

<sup>20</sup> Voir M. Berne, "L'unité du livre chez Victor Segalen", in *La présentation du livre*, actes du colloque de Paris X - Nanterre, Littérales, 1987, pp. 258-267.

<sup>21</sup> *Stèles*, édition du Livre de Poche, pp. 232-239.

La disposition en alinéas introduit à sa façon une part de discontinuité dans le récit ou petit drame proposé par la plupart des stèles. Si l'on pense à la correspondance qui peut être faite entre cette segmentation visuelle de la page pour le lecteur et la temporalité du récit anecdotique, on constate que cette fragmentation du poème ne correspond pas nécessairement à de fortes ellipses temporelles. On peut se reporter au poème "Des Lointains", pour constater que les trois étapes : le retour vers l'ami, la déception accompagnant les retrouvailles et la nouvelle amitié proposée sont bien balisées typographiquement par le regroupement des alinéas entre les astérisques (ou les cercles, si l'on respecte les deux premières éditions de *Stèles*) ; la perception de durée qui serait induite par une continuité narrative se trouve contrecarrée par la juxtaposition de moments, (à l'échelle cette fois de la stèle, non du recueil) entre lesquels nul lien explicite n'est instauré, ni nécessaire du reste, pour un lecteur auquel est fourni le repère du strict cadre noir.

Cette disposition de la prose en unités aux valeurs sémantiques et rythmiques possibles, sinon avérées, invite à rechercher des analogies musicales<sup>22</sup>. Mais les choix typographiques effectués par Segalen répondent aussi à une conception de la poésie qui accorde au blanc et au silence une importance pour ainsi dire égale à celle des mots. En écrivant "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", Mallarmé conçoit le texte comme une partition et Claudel juge le blanc typographique essentiel à la respiration du poème, consubstantiel à celui-ci<sup>23</sup>. Pour Claudel comme pour Segalen, il ne faut pas exclure une référence sous-jacente au taoïsme, la part verbale du poème ayant besoin de l'équivalent du vide et du silence pour être délimité mais aussi pour concrétiser son alliance essentielle avec ce qui est informulé, informulable ou autre que verbal. Pour autant, l'alinéa, s'il peut contribuer à clore une unité métaphorique ou rythmique, ne constitue pas toujours une frontière syntaxique étanche pas plus qu'il n'existe de limite absolue d'une stèle à l'autre ou d'une subdivision à l'autre. La syntaxe enjambe l'alinéa, d'où il résulte (à l'image de ce qui peut se produire dans un poème versifié) un double effet de rupture et de continuité. On se reportera à "Table de sagesse" et à "Sœur équivoque" où le débordement de la syntaxe sur la limite de l'alinéa est systématique. Le

<sup>22</sup> N. Cordonier examine les relations qui peuvent être faites entre les tonalités présentes dans *Stèles* et les *Chansons de Bilitis* de Debussy, dans *Segalen et la place du lecteur [...]*, op. cit., pp. 102-106.

<sup>23</sup> "O mon âme ! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier." P. Claudel, "Les Muses", *Cinq Grandes Odes in Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 224.

"La page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification*, et du blanc, ou *marge*. Ce rapport n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à se traduire par un bruit et une parole, laisse autour de lui d'inexprimé mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. [...] Le blanc n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration." P. Claudel "La philosophie du livre", *Positions et propositions in Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, pp. 76-77.

une part de discontinuité des stèles. Si l'on pense à la notation visuelle de la page que, on constate que cette première de fortes ellipses "certains", pour constater que accompagnant les retrouvailles typographiquement (ou les cercles, si l'on respiception de durée qui serait "carrée par la juxtaposition du recueil) entre lesquels ste, pour un lecteur auquel

leurs sémantiques et rythmes analogies musicales<sup>22</sup>. len répondent aussi à une lence une importance pour coup de dés jamais n'aboie partition et Claudel juge u poème, consubstantiel à faut pas exclure une référi poème ayant besoin de : mais aussi pour concrétisé, informulable ou autre er à clore une unité méta- une frontière syntaxique ne stèle à l'autre ou d'une 'où il résulte (à l'image de double effet de rupture et et à "Sœur équivoque" où inéa est systématique. Le

entre les tonalités présentes dans la place du lecteur [...], op. cit.,

blante comme des clous, mais du grandes Odes in Œuvre poétique,

imprimé ou justification, et du l'image de ce que tout mouve- t une parole, laisse autour de lui e silence environnant d'où cette me son champ magnétique. [...] té matérielle imposée du dehors. spiration." P. Claudel "La philo- aris, Gallimard, Bibliothèque de

poème "Stèle provisoire" présente une autre particularité, celle d'un enjambement de la deuxième subdivision à la troisième et dernière subdivision du poème. On sait aussi que la segmentation et la disjonction syntaxiques sont des procédés récurrents<sup>24</sup> dans *Stèles*. Quant aux parallélismes souvent mis en œuvre<sup>25</sup> et à la figure de l'allégorie, ils conjuguent le même et l'autre dans une relation qui peut être fondée sur la similitude mais aussi, parfois, sur la dissemblance, l'écart creusé entre les deux termes de l'analogie : je renvoie à "Empreinte", à "Ordre au soleil" ou encore à "Char emporté".

C'est pourquoi, d'une façon comparable au recueil qui contient la dispersion et décline la multiplicité dans l'un (jusqu'à y faire une place à ce qui échappe à toute classification), la page de la stèle, apparemment protégée contre tout débordement par son encadré, accueille en elle des formes variées de discontinuité et de différence. Au travail d'évidement typographique, s'ajoutent les ruptures qui traversent la syntaxe et la relation analogique. Mais la stèle relie néanmoins les éléments qu'elle présente menacés par la dispersion comme elle maintient ensemble, sous des aspects si dissemblables, les caractères chinois et le texte en langue française, entrecroisant les références culturelles qui relèvent des uns et de l'autre.

Certes, le chapitre d'*Équipée* ne connaît pas tout à fait les mêmes éclatements internes. Il est parfois scindé par la dichotomie entre la représentation imaginaire et le constat effectué pendant ou après l'expérience sensorielle sur le terrain. Plutôt que de rupture, c'est de glissement qu'il faudrait parler au sujet du déroulement de certains chapitres où l'on passe d'un angle de vue à un autre, sans quitter pour autant l'unité thématique : ainsi, dans le chapitre XXI, le paysage de la Terre Jaune laisse place subitement au paysage du visage humain et dans le chapitre XX, la route conduit insensiblement dans des territoires rêvés. Le franchissement de la frontière se fait alors plus métaphorique, entre l'Imaginaire et le Réel, entre le moi et l'autre : le propre de toute limite, de toute frontière n'est-il pas de contenir mais aussi de susciter le désir du franchissement et même de la transgression ?

D'une façon ou d'une autre, il faut mettre fin aux propos, mais il est difficile de conclure, au sens propre du terme, une étude qui s'est donné pour objectif essentiel de suivre des pistes de réflexion dont plus d'une devrait être prolongée.

Les clivages entre la nature textuelle des œuvres et une réalité extérieure non verbale ainsi que quelques aspects de leurs limites internes font apparaître essentiellement des tensions entre des formes de clôture et d'ouverture ou

<sup>24</sup> Voir V. P. Bol : *Lectures de Stèles de Victor Segalen*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1972, pp. 164-182.

<sup>25</sup> Voir Ho Kin Chung, "Le parallélisme dans l'œuvre de Victor Segalen", *Victor Segalen et les arts orientaux*, Cahier Victor Segalen n° 5, 1999, p. 101.

d'incomplétude. On a surtout été sensible aux relations complémentaires, voire conflictuelles à certains égards, entre le tout et ses unités constitutives, à la part de continuité repérable dans l'écriture des deux œuvres. Assurément, celles-ci ne relèvent nullement d'une esthétique du fragment ; mais elles correspondraient peut-être à une esthétique de la fragmentation, comme le suggère le chapitre XXVIII d'*Équipée* : "[d]e même qu'un voyage se compose de pas, de même la somme du bonheur incluse ici est possible à connaître si je la fragmente à l'extrême" (II, p. 318). Le pas, l'étape, la stèle, ou par ailleurs la page de *Peintures*, voilà une mesure dont la brièveté alliée au pouvoir de concentration nous a paru caractéristique d'une "rythmique" segalénienne. Cette brièveté, cette concentration, n'est-elle pas recherchée par Segalen dans l'espoir de mieux saisir, tenir ou retenir ? Tenir ou retenir quoi donc ? Dans une liste non limitative, nous suggérerons par exemple : le temps, l'effusion lyrique, l'effusion et la dispersion du langage ; tenir et retenir aussi pour laisser leur place fonctionnelle aux blancs et aux silences.

Pourtant, la menace d'éclatement ou de désagrégation est conjurée par la volonté très perceptible de "faire œuvre". *Stèles* en constitue la preuve par sa cohérence et son parachèvement. Mais il est vrai que cette interrogation sur les frontières textuelles ne pouvait que rejoindre les problèmes posés par l'inachèvement d'un grand nombre d'œuvres écrites par Segalen, comme s'il avait souvent éprouvé une réelle difficulté à détacher l'œuvre de l'environnement initial ayant permis sa conception, pour la rendre réellement autonome.

Quant aux frontières textuelles, elles sont inévitables assurément, si l'on entend par là une réalité typographique, reflet de la nature du langage, consistant à distinguer les lignes d'écriture, matière verbale distincte de tout autre chose ; mais dans un sens élargi et davantage métaphorique, ces frontières nous ont semblé essentiellement perméables : la langue poétique, tout en les prenant comme supports, permet seule de les dépasser dans le corps de la page ou de l'œuvre.

Dominique Gournay

ible aux relations complémentaires, tre le tout et ses unités constitutives, à riture des deux œuvres. Assurément, thétique du fragment ; mais elles cor- de la fragmentation, comme le sug- e même qu'un voyage se compose de use ici est possible à connaître si je la as, l'étape, la stèle, ou par ailleurs la ont la brièveté alliée au pouvoir de ue d'une "rythmique" segalénienne. elle pas recherchée par Segalen dans Tenir ou retenir quoi donc ? Dans une par exemple : le temps, l'effusion gage ; tenir et retenir aussi pour lais- aux silences.

de désagrégation est conjurée par la . *Stèles* en constitue la preuve par sa est vrai que cette interrogation sur les dre les problèmes posés par l'inachè- es par Segalen, comme s'il avait sou- er l'œuvre de l'environnement initial e réellement autonome.

sont inévitables assurément, si l'on flet de la nature du langage, consis- tière verbale distincte de tout autre ntage métaphorique, ces frontières les : la langue poétique, tout en les les dépasser dans le corps de la page

Dominique Gournay



## Marie Dollé

### Les figures du double

*Le double Rimbaud, Moi et moi*, "Moi-même et l'Autre", autant de titres qui signalent l'importance du double dans l'œuvre de Victor Segalen. Un des sujets que, jeune médecin, il avait proposé au professeur Morache pour sa thèse, concernait déjà le dédoublement de personnalité. Cette préoccupation constante, dépasse l'intérêt pour un thème que la littérature a abondamment traité et constitue un élément de la poétique de l'œuvre (si l'on entend par ce terme la mise en évidence des choix et des principes selon lesquels un écrivain travaille à faire une œuvre littéraire<sup>1</sup>).

Victor Segalen, on le sait, mène plusieurs vies à la fois : médecin de marine et écrivain, il se partage entre la France et la Chine. Avant que la guerre de 14-18 n'anéantisse ses projets, il s'imaginait volontiers neuf mois à Pékin, deux mois à Paris et un mois entre les deux, dans le transsibérien. Il parle rarement de lui, préférant "écrire son œuvre" que sa vie (I, p. 90)<sup>2</sup>. Quand il le fait, il évoque cette "faille que l'on retrouve dans les terrains bouleversés" (I, p. 818) : "je est un autre", la formule de Rimbaud vaut pour Segalen et il n'est pas surprenant qu'il ait consacré un essai au poète-aventurier. Dans *Le double Rimbaud*, dont les thèses sont discutables à bien des égards, Victor Segalen met en pratique une loi psychologique formulée par son "maître à penser" de l'époque, Jules de Gaultier<sup>4</sup>. Dans un livre qu'il publie en 1892, ce philosophe, aujourd'hui bien oublié, analyse une constante qu'il découvre dans le comportement des personnages flaubertiens : le pouvoir de se concevoir autre qu'ils ne sont. Le cas d'Emma lui permet d'analyser le mécanisme qui pousse la jeune femme à imiter un modèle idéalisé fourni par des lectures et une éducation peu conformes au rôle que sa nais-

<sup>1</sup> Selon la définition de Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevsk*.

<sup>2</sup> Les références entre parenthèses renvoient aux *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1995.

<sup>3</sup> Voir Marie Dollé, "De Maître à disciple : Victor Segalen et Jules de Gaultier". *Cahier de l'Herne Victor Segalen*, Paris, 1998.

sance la destinait à jouer dans la société. De son analyse, Jules de Gaultier tire une "loi psychologique" qui, selon lui, vaut pour tout être humain et qui deviendra pour Segalen un des piliers de sa théorie de l'exotisme : le véritable exote se montre capable de "concevoir autre", sans jamais se confondre avec son objet et sans rien perdre de son individualité. Devenir l'Autre constitue une hérésie : un écrivain comme Loti qui se déguise en turc ne comprend rien à la Turquie ; il se comporte comme ceux qui sont "ivres et inconscients de leur objet" qu'ils "mélangent à eux et auquel ils se mélangent éperdument" (I, p. 758). Le projet de *Stèles* se situe à l'opposé, puisqu'il s'agit précisément, comme l'écrit Christian Doumet, de "faire corps avec l'objet 'Chine' tout en le maintenant à distance"<sup>4</sup>.

Prendre conscience de l'autre qui est en soi constitue une expérience fondamentale que facilite l'existence de ces "miroirs" qui forment le titre de la deuxième stèle face au nord : même le lecteur qui ne comprend pas le chinois perçoit le parallélisme qui gouverne la composition de l'épigraphe et de la première séquence. Qu'il s'agisse de *Stèles*, d'*Équipée* ou de *Peintures*, les yeux font office de miroir, à condition toutefois qu'il ne s'agisse ni du "front chevalin des mules" (II, p. 307) ni des "yeux plats" de l'homme de bât. Or, l'image des yeux se trouve associée à celle, mortifère, du puits : c'est dans un puits qu'est noyée la princesse Ts'ai-yu, dans *Le Fils du Ciel*, et René Leys craint également de s'y trouver précipité. La stèle "Visage dans les yeux", dont l'épigraphe, forgée par Segalen, "puits des yeux", traduit dans un chinois étrange la métaphore du poème, met en scène une image qui, en s'inversant, devient monstrueuse : celui qui se contemple dans les yeux de l'autre ne se reconnaît pas et découvre un visage qu'il ne savait pas posséder. Le miroir recèle donc une profondeur inquiétante et laisse apparaître un reflet qui n'est pas ressemblant et, pire, dispose d'une existence autonome.

Dans les stèles face au nord, la ressemblance entre le "je" poétique et l'ami oscille entre la sérénité et l'altération la plus radicale. La première stèle comme toutes les stèles liminaires donne d'ailleurs le "ton" : les empreintes ne coïncident plus, sans que l'on sache qui des deux dépositaires les a gau-chies. L'Ami prend d'abord la figure d'un double idéalisé, "Prince du sang de mon cœur fraternel et Censeur à mon secret empire" ; reflet, écho, le même devient, dans les stèles "Jade faux" et "Des Lointains" aussi étranger que le barbare des Stèles occidentées ; la dangereuse ambivalence de la relation amicale se résout dans la création d'un nouveau double, être équivoque, ni mort ni vivant, vampire qui se nourrit de la "chaude boisson" du cœur et ressemble sans doute au "visage monstrueux" que le puits des yeux obligeait à considérer. Ce passage d'une image idéale de soi à la révélation du "Sans-figure"<sup>5</sup> qu'on ne peut ni chasser ni haïr préfigure le dédoublement de la Cité violette interdite, à la fois "souterraine et supérieure" : "Joyau mémorial" répète l'expérience du "Visage dans les yeux" ; la volonté de maîtrise proclamée dans la

<sup>4</sup> Préface à *Stèles*, édition du Livre de poche, Paris, 1999, p. 15.

<sup>5</sup> Stèle "Au démon secret".

on analyse, Jules de Gaultier tire  
t pour tout être humain et qui  
éorie de l'exotisme : le véritable  
, sans jamais se confondre avec  
ialité. Devenir l'Autre constitue  
éguise en turc ne comprend rien  
i sont "ivres et inconscients de  
l ils se mélangent éperdument"  
pposé, puisqu'il s'agit précisé-  
faire corps avec l'objet 'Chine'

en soi constitue une expérience  
"miroirs" qui forment le titre de  
eur qui ne comprend pas la chi-  
omposition de l'épigraphe et de  
, d'*Équipée* ou de *Peintures*, les  
ois qu'il ne s'agisse ni du "front  
x plats" de l'homme de bât. Or,  
mortifère, du puits : c'est dans un  
s *Le Fils du Ciel*, et René Leys  
èle "Visage dans les yeux", dont  
yeux", traduit dans un chinois  
e une image qui, en s'inversant,  
e dans les yeux de l'autre ne se  
: savait pas posséder. Le miroir  
sse apparaître un reflet qui n'est  
ce autonome.

blance entre le "je" poétique et  
plus radicale. La première stèle  
ailleurs le "ton" : les empreintes  
les deux dépositaires les a gau-  
ble idéalisé, "Prince du sang de  
empire"; reflet, écho, le même  
Lointains" aussi étranger que le  
ambivalence de la relation ami-  
double, être équivoque, ni mort  
e boisson" du cœur et ressemble  
ts des yeux obligeait à considé-  
la révélation du "Sans-figure"<sup>5</sup>  
édoublément de la Cité violette  
: "Joyau mémorial" répète l'ex-  
té de maîtrise proclamée dans la

première stèle "devenir Sage et Régent du trône de son cœur" s'annihile dans la dernière direction et le cavalier de "Char emporté" "bramant de vertige" s'abandonne à la Licorne.

Dans *Équipée* également, le regard de l'Autre renvoie au voyageur une image qu'il ne s'attendait pas à regarder. Le chapitre XXV, "Moi-même et l'Autre" relate une expérience autoscopique où le voyageur se heurte à un autre lui-même, radicalement différent : plus jeune de quinze ans, indifférent, il le précède et atteint, avant lui, le terme du voyage. Ce double, dont la description ressemble étrangement aux photos de Rimbaud jeune, possède la supériorité des êtres indécis, que rien n'a encore "fixé" : comme la jeune fille de *Stèles*, il est "riche de tout ce qu'il espère, et négligent de ce qu'il a, - car il n'a rien encore" (II, p. 314). Dans ce chapitre, Segalen relate une expérience qu'il a réellement vécue, comme en témoigne une note sur le manuscrit du *Fils du Ciel*, mais qui ne figure ni dans *Briques et Tuiles*, ni dans *Feuilles de route*. Si, pour conclure *Équipée*, il rappelle une circonstance aussi particulière, c'est que le sens poétique et symbolique de l'épisode l'a sans doute particulièrement frappé : ce qu'il décrit correspond exactement à un de ces "Moments mystérieux" qu'il cherche à saisir, où "deux mondes, le connu et l'inconnaissable... ne sont que l'avert et le revers frappés en même temps aux deux faces de l'existence" (I, p. 784, *Essai sur le mystérieux*) ; la rencontre est décrite comme une expérience-limite, qui a lieu dans les confins extrêmes, à un moment où le voyageur ayant marché "un peu plus loin qu'il n'[...] était permis" (II, p. 312), transgresse les bornes qui lui sont fixées. Rencontrer son double, dans bien des légendes, présage la mort ou la folie : dans *Équipée*, qui voit le fantôme de sa jeunesse prend conscience que l'accomplissement du voyage est fatalement inférieur aux promesses qu'il recelait ; et la menace prend la forme euphémique d'une inversion : "mon visage a changé de direction en revoyant l'autre visage. Je suis orienté vers le retour".

L'expérience-limite de l'autoscopie est préparée, "doublée" par une rencontre radicalement différente qui la précède au chapitre XXI<sup>6</sup>. Alors que rien ne l'y prépare, qu'il est "repu de paysages minéraux" et privé de miroir depuis des jours, le voyageur, comme dans un coup de théâtre, trouve sa vue "violemment éprise de cela qu'elle voyait à portée d'elle". D'abord désignée par l'indéfini puis par des termes qui l'assimilent à une forte plante à la "frondaison chevelue", femme qui semble "enfantée par la montagne chinoise", exactement comme la description de la scène surgit du texte, et cumule tous les signes de l'exotisme. La scène répète une rencontre archétypale dont le modèle nous est fourni par le sonnet de Baudelaire "À une passante"<sup>7</sup> : comme dans le poème, il s'agit à la fois d'une scène de première vue et de dernière vue, à ceci près que ce n'est pas la femme qui passe, mais bien le voyageur.

<sup>6</sup> Nous renvoyons à l'article d'Éliane Formentelli, "La Belle Aborigène ou le visage accepté", paru dans le catalogue de l'exposition *Victor Segalen, voyageur et visionnaire*, BnF, 1999.

<sup>7</sup> Nous empruntons cette analyse au livre de Claude Leroy, *Le Mythe de la passante*, P.U.F., 1999.

Dans le miroir inattendu des yeux, tout s'inverse; le voyageur se voit vu, devient spectacle : les termes qui réduisaient l'autre à un végétal ou à une chose s'appliquent en symétrie au voyageur, devenu un "animal étrange" avant que la succession des pronoms relatifs ne rétablissent la perspective au fur et à mesure qu'il s'éloigne. Fulgurante, miraculeuse, la rencontre, dans son déroulement même, rend compte d'un vertige et recèle un danger, sans doute lié au trouble identitaire. Plus obéissant qu'Orphée, le voyageur qui pourtant, au début du paragraphe, a franchi le fleuve, n'ose se retourner et accepte l'interdit qui lui impose de ne pas céder à un désir dont la violence s'éparpille dans les mots du récit.

Les figures du double sont nombreuses, et d'autant plus remarquables que leur existence signale une des propriétés de l'œuvre elle-même, souvent conçue sur un double registre, jouant double jeu et doublant la réalité qu'elle fait mine de représenter. Dans une lettre du 23 septembre 1911 à Henry Manceron, Segalen explique qu'il a voulu que dans la préface de *Stèles*, "tout mot soit double et retentisse profondément". Le premier mot "elles" désigne en effet aussi bien les stèles chinoises que les poèmes que le lecteur va découvrir. Informative, descriptive, didactique, la préface se présente, en même temps comme un art poétique : placée entre le titre et la première direction, elle "joue" à part entière dans le recueil. Pour prendre un autre exemple, quand il parle du *Wên*, Segalen définit simultanément l'écriture chinoise et la poésie, en trouvant les termes qui conviennent à chacun des deux et aux deux à la fois. Dans la double lecture, aucun sens n'oblitére jamais l'autre, ni ne se superpose à lui, les deux coexistent à voix égale. Dans *Stèles*, Segalen invente une poétique, sans doute unique dans la littérature française, de l'équivoque : les deux voix, chinoise et française, s'entendent sans se confondre et résonnent à part égale.

Dans *Équipée*, au lieu d'une double lecture, l'écrivain instaure un "double jeu". Pour devise, il cherche dans le chapitre X une figure double comme "l'enlacement réciproque des deux virgules du *Tao*" mais rejette un symbole qui a décidément beaucoup servi pour accepter du hasard une devise "pour me complaire" dont l'"ironique à-propos" fait écho au titre du livre. Expliquer en quoi consiste le "double jeu" d'*Équipée* n'est pas facile : jouer double jeu, c'est tromper par des mots ou des actes à double face, jouer sur les deux tableaux. Il n'est pas certain que Segalen élimine la connotation négative de l'expression et le livre, nous le verrons, fait fonction de trompe-l'œil et de miroir aux alouettes. Le premier chapitre distribue clairement les cartes : il s'agit de ne pas choisir entre le réel et l'imaginaire, mais de goûter l'un et l'autre de façon à ce que l'un prenne sens par rapport à l'autre : on aura reconnu l'esthétique prônée dans "Conseils au bon voyageur". En refusant de trancher en faveur du réel ou de l'imaginaire, Segalen renvoie dos à dos les naturalistes et ceux qui, comme Rimbaud ou Mallarmé, instaurent une "dictature de l'imaginaire"<sup>8</sup>. Le mépris que professe Segalen à l'égard des émules

verse; le voyageur se voit vu, l'autre à un végétal ou à une , devenu un "animal étrange" e rétablissent la perspective au aculeuse, la rencontre, dans son et recèle un danger, sans doute phée, le voyageur qui pourtant, ose se retourner et accepte l'in-sir dont la violence s'éparpille

et d'autant plus remarquables de l'œuvre elle-même, souvent eu et doublant la réalité qu'elle septembre 1911 à Henry Man- la préface de *Stèles*, "tout mot premier mot "elles" désigne en èmes que le lecteur va décou- préface se présente, en même e titre et la première direction, ur prendre un autre exemple, nément l'écriture chinoise et la à chacun des deux et aux deux oblitére jamais l'autre, ni ne se e. Dans *Stèles*, Segalen invente ture française, de l'équivoque : ont sans se confondre et réson-

lecture, l'écrivain instaure un chapitre X une figure double rgules du *Tao*" mais rejette un : accepter du hasard une devise os" fait écho au titre du livre. *Équipée* n'est pas facile : jouer ctes à double face, jouer sur les élimine la connotation négative fonction de trompe-l'œil et de ribue clairement les cartes : il ginaire, mais de goûter l'un et ar rapport à l'autre : on aura bon voyageur". En refusant de Segalen renvoie dos à dos les Mallarmé, instaurent une "dicta- e Segalen à l'égard des émules

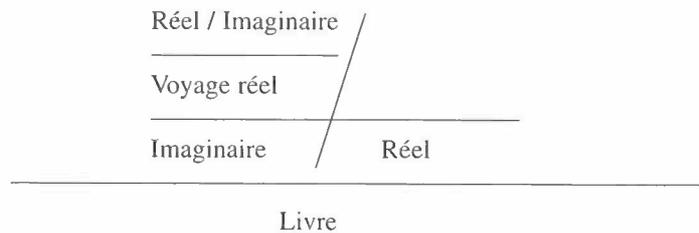
de Zola est bien connu. À l'inverse, les "raclures de pensée ruminée" du chapitre III (II, p. 267), pourraient bien constituer une allusion à la poésie éthérée du maître de la rue de Rome. Contrairement à Mallarmé, Segalen n'est pas un homme de cabinet, le corps est toujours présent et pour gagner la "chambre aux porcelaines", il faut payer de sa personne.

Présentés comme deux mondes étrangers l'un à l'autre, le réel et l'imaginaire doivent cependant "mener un double jeu plein de promesses" (II, p. 266); si l'écrivain recourt à l'"épisode périmé du voyage", c'est que seul le "mécanisme quotidien de la route" permet une confrontation qui est le sujet même du livre. Le voyage représente l'occasion idéale de comparer l'expérience réelle et les représentations imaginaires qui la précèdent, l'accompagnent ou la poursuivent. La première difficulté vient du sens qu'il convient de donner aux termes qu'emploie Segalen. Dans un premier temps, il oppose le réel à l'imaginaire comme le rêve à l'action, le désir à sa réalisation. Du côté de l'imaginaire, la pensée immatérielle, du côté du réel, l'obstacle et la sanction. Le réel est ce qu'on heurte, ce qui oppose un démenti, souvent brutal : dans le chapitre XVI, le corps en putréfaction du missionnaire anéantit l'illusion de la "chair glorieuse" des martyrs; aux grands mots assumptionnels s'oppose la difficulté de l'ascension. Toutefois les cartes se brouillent rapidement : Segalen appelle "imaginaire" non seulement ce que l'on attend, ce que l'on espère, mais également ce dont on se souvient et ce qui est verbalisé. Entre dans l'imaginaire l'ensemble des représentations existantes : les récits, les cartes géographiques notamment. Dans le chapitre IV, les relations de voyage, parce qu'il s'agit de mots, les cartes, parce qu'il s'agit de "symboles" (II, p. 268), basculent dans l'imaginaire : de fait, les distances parcourues, "précises au centième" se révèlent fausses parce qu'elles ne sauraient mesurer ni le chemin "réellement" parcouru ni la fatigue ou l'entrain du voyageur. Il est vrai que, dès le premier chapitre, nous avons été prévenus : "la plupart des objets de ces deux mondes sont communs" (II, p. 265) comme la carte géographique, à la fois réelle et imaginaire.

Les cadres conceptuels auxquels nous sommes habitués "jouent", au sens mécanique cette fois. Dans *Équipée*, Segalen remet en question la série des oppositions binaires que nous acceptons sans discuter : l'intérieur / l'extérieur; le dedans / le dehors; le temps / l'espace; l'avant / l'après; et aussi : le voyage / sa relation. Le balancement inconfortable qu'il instaure suffit à remettre en question un "romanesque" qu'il sait caduc et dont l'existence est liée à une série de représentations que chacune de ses œuvres remet en cause. Dans *Stèles*, il invente "un genre littéraire nouveau"; dans *Équipée*, il rompt avec l'esthétique du roman pour promouvoir un genre mineur, l'essai, et en faire une forme nouvelle. Le renouvellement générique est lié à la remise en question de tout un mode de pensée et il est probable que la rencontre avec une autre culture ait joué un rôle déterminant dans ce processus.

<sup>8</sup> L'expression est employée par Hugo Friedrich dans son essai *Structure de la poésie moderne*, rééd. Livre de poche, 1999.

Le double jeu d'*Équipée* se complique encore et le livre se présente comme un trompe-l'œil. Le lecteur en est averti dès la première page : le livre n'est pas ce qu'il paraît être, une relation de voyage ; il "double" le voyage réel, le livre constitue à lui seul ce voyage qui mérite le titre d'*Équipée*, ce qui explique la définition paradoxale du chapitre I : *Équipée* n'est pas un récit de voyage, tout en en étant un ; celui qui écrit, celui qui lit, entreprend un voyage aux étapes mesurées par les chapitres. Quand le voyageur cherche à dresser un "bilan du voyage" (II, p. 317), il se reporte "à chaque instant de ce livre". Le "double jeu" initial se dédouble donc : les "deux tableaux" ne sont pas le réel et l'imaginaire mais d'une part, la confrontation du réel et de l'imaginaire dans l'expérience réelle du voyage ; de l'autre ce qui se passe sur la feuille quand l'écrivain écrit, étant entendu que le premier tableau fait partie de ce que Segalen appelle l'imaginaire, ce qui peut se représenter ainsi :



Le livre répète l'expérience du voyage ou plutôt il en constitue un simulacre. Il est aussi difficile de gravir un col que de lutter contre les clichés, le fleuve qui "bat" la rive, ou "tend" vers la mer. Si Segalen, depuis *Briques et Tuiles*, accorde tant d'importance au franchissement du rapide, relaté dans la section IX d'*Équipée*, c'est que l'expérience qu'il a vécue comme "marinier" sur le fleuve se superpose à celle de l'écrivain et en révèle la teneur : le rapide, la page, constituent le lieu où s'affrontent, comme Tigre et Dragon, l'"enseigné", et l'"inventé", découvert par "instinct", dans un moment d'illumination qui surprend même celui qui le vit. Remettre en cause l'"appris", bousculer les habitudes du lecteur pour lui imposer une rude équipée, permet à l'écrivain de découvrir ce "passage invisible" du rapide où l'on pressent qu'il y a "mieux et plus inconnu à faire" (II, p. 282) et d'éviter le naufrage qui condamne tant de livres à l'oubli. Déjà dans une conférence prononcée à Brest en 1905, "Quelques musées de par le monde", Victor Segalen évoquait le rôle que tient, dans la statuare égyptienne, l'effigie du mort : elle ne se contente pas de le représenter mais en constitue le "tenant-lieu" et le rétablit "dans sa forme palpable". Le premier livre de Segalen, *Les Immémoriaux*, proposait le "double" d'une réalité qui n'existait plus et que personne n'avait connue, la Tahiti d'avant l'évangélisation. À son tour, *Équipée* peut être considérée comme un double à l'égyptienne, un parfait simulacre qui nous permet indéfiniment de recommencer un voyage toujours différent.

encore et le livre se présente  
 dès la première page : le livre  
 voyage ; il "double" le voyage  
 mérite le titre d'*Équipée*, ce qui  
 I : *Équipée* n'est pas un récit de  
 lui qui lit, entreprend un voyage  
 le voyageur cherche à dresser un  
 à chaque instant de ce livre". Le  
 "deux tableaux" ne sont pas le réel  
 on du réel et de l'imaginaire dans  
 qui se passe sur la feuille quand  
 tableau fait partie de ce que Segal  
 éenter ainsi :

Dans cet article, est présentée l'importance que revêt dans l'œuvre de Segalen le thème du double, depuis *Le Double Rimbaud* et *l'Essai sur l'exotisme* où le "bovarysme" permet de fonder la théorie de l'exotisme. Le motif du miroir, présent dans *Stèles* et *Équipée*, associé à l'image mortifère du puits, rend concrète l'existence du double tandis que la rencontre autoscopique d'*Équipée* en confirme l'inquiétante indépendance.

Loin de n'être qu'un thème, le double constitue un élément essentiel de la poétique de l'œuvre. Qu'il s'agisse de la "double lecture" de *Stèles*, du "double jeu" d'*Équipée*, le livre "double" l'expérience dite réelle et en présente au lecteur le simulacre.

Marie Dollé  
 Université de Brest

ge ou plutôt il en constitue un  
 col que de lutter contre les cli-  
 vers la mer. Si Segalen, depuis  
 e au franchissement du rapide,  
 que l'expérience qu'il a vécue  
 ose à celle de l'écrivain et en  
 tituent le lieu où s'affrontent,  
 "inventé", découvert par "ins-  
 surprend même celui qui le vit.  
 s habitudes du lecteur pour lui  
 n de découvrir ce "passage invi-  
 ieux et plus inconnu à faire" (II,  
 e tant de livres à l'oubli. Déjà  
 '05, "Quelques musées de par le  
 e tient, dans la statuaire égypte  
 e pas de le représenter mais en  
 sa forme palpable". Le premier  
 it le "double" d'une réalité qui  
 e, la Tahiti d'avant l'évangéli-  
 rée comme un double à l'égypte  
 t indéfiniment de recommencer



## 5. Repères



## Colette Camelin

### Empreintes nietzschéennes dans *Stèles* et *Équipée*

L'étude que je propose vise à éclairer un aspect des conditions de production et de l'intertextualité de *Stèles* et *Équipée*. Elle n'a pas pour objet de traiter dans son ensemble la lecture que Segalen a pu faire de Nietzsche, mais, plus modestement, de signaler quelques empreintes laissées par cette lecture sur les textes de *Stèles* et *Équipée*.

Segalen, étudiant en médecine à Bordeaux en 1900, a affiché le portrait de Nietzsche sur la porte de son placard ; le poème *Thibet*, écrit en 1918, est dédié au "dompteur éternel des cimes de l'esprit : Frédéric Nietzsche". Ce sont deux signes de l'intérêt durable accordé à l'œuvre du philosophe. Segalen écrit à propos de son séjour de 1903 en Polynésie : "J'ai pensé avec jouissance ; j'ai découvert Nietzsche ; je tenais mon œuvre, j'étais libre..."<sup>1</sup> En 1908, il se décide à reprendre "tout Nietzsche" qu'il a "subi au hasard"<sup>2</sup>, dit-il à J. de Gaultier. Segalen range parmi "ceux qui 'vivent' sur les Hauts Plateaux", avec Claudel, Mallarmé, Rimbaud, Ronsard, Montaigne et Jules de Gaultier, "les prophéties Nietzschéennes"<sup>3</sup>.

Zarathoustra est le prophète nietzschéen de la volonté de puissance et de l'éternel retour. *Ainsi parlait Zarathoustra*, premier ouvrage de Nietzsche traduit en français par Henry Albert en 1898, est celui qui a rencontré le plus de succès auprès du public<sup>4</sup>. Il est à noter que le cercle du *Mercure de France* a joué le rôle majeur d'importation de la pensée de Nietzsche à Paris, or Segalen a été introduit dans le milieu du *Mercure* par Remy de Gourmont

<sup>1</sup> V. Segalen, H. Manceron, V. Segalen, 23 septembre 1910, *Trahison fidèle*, Le Seuil, 1985, p. 106.

<sup>2</sup> V. Segalen à J. de Gaultier, 20 mai 1908, *Cahier de l'Herne Victor Segalen*, L'Herne, Paris, 1998, p. 224.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 28 juillet 1914, p. 256.

<sup>4</sup> Voir J. Le Rider, *Nietzsche en France, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au temps présent*, PUF, Paris, 1999, p. 55 et p. 105.

dès 1901<sup>5</sup>. C'est dans cette revue que Segalen a publié un fragment de sa thèse intitulé "Les Synesthésies et l'école symboliste" en avril 1901. Plusieurs articles de Remy de Gourmont et Jules de Gaultier consacrés à Nietzsche ont paru au *Mercur* à partir de 1899 - Jules de Gaultier, à qui *Équipée* est dédié.

Après avoir précisé le rôle d'initiateur joué par Jules de Gaultier, nous traverserons quatre territoires segaléniens marqués de stèles nietzschéennes : la critique des valeurs décadentes au nom des valeurs de la vie, la critique de la Connaissance au nom de la *clairvoyance*; ces positions philosophiques entraînent des conséquences d'ordre éthique, affectant l'unité de moi et la relation aux autres, et d'ordre esthétique : la conception du Divers est inséparable d'exigences formelles.

### Jules de Gaultier : un interprète tendancieux

Jules de Gaultier n'était pas un philosophe universitaire, il a écrit cependant une dizaine d'ouvrages souvent réédités jusqu'à la fin des années trente et il avait un certain ascendant sur les milieux littéraires. Il a orienté de manière décisive la lecture que Segalen fit de Nietzsche, comme le montre la correspondance amicale que le poète entretient de 1906 à 1919 avec celui qu'il appelle respectueusement "Maître". Après que Segalen a rencontré Jules de Gaultier, cette déférence ostentatoire dissimule sans doute une distance critique. Segalen insiste à plusieurs reprises sur l'apport original de Jules de Gaultier à la philosophie, refusant que celui-ci soit seulement considéré comme "l'introducteur de Nietzsche dans la pensée française"<sup>6</sup>; mais, Segalen est ironique envers le mode de vie de Jules de Gaultier, qui a mené une carrière tenue de percepteur contrastant avec les idées qu'il expose; celui-ci a répondu à Segalen, qui l'avait interrogé à ce sujet, en alléguant des handicaps physiques.

Jules de Gaultier a fait paraître au *Mercur* de France dès 1899 un article intitulé "De Kant à Nietzsche" qui a eu un grand retentissement : "La pensée de Nietzsche, *écrit-il*, est en effet l'arme la plus meurtrière qui ait été aiguisée jamais contre le moralisme de Kant"<sup>7</sup>. La présentation de Nietzsche faite par Jules de Gaultier consiste essentiellement à mettre en avant la critique des valeurs "faibles" du christianisme au nom d'un immoralisme joyeux et d'un individualisme aristocratique. C'est ainsi que, dans une revue proche de *L'Ac-*

<sup>5</sup> Apollinaire possédait plusieurs ouvrages de Nietzsche, les allusions directes à *Ainsi parlait Zarathoustra* sont nombreuses dans son œuvre (voir C. Debon, "Apollinaire et la pensée nietzschéenne", *Apollinaire au carrefour des cultures*, Actes du Colloque de Tunis, mars 1998, Publication de l'E.N.S. de Tunis, 1998.) À la même époque, Saint-John Perse annotait *La Volonté de puissance* (voir C. Camelin, *Éclat des contraires, la poétique de Saint-John Perse*, CNRS éditions, Paris, 1998, chapitres VI et VII).

<sup>6</sup> V. Segalen, à J. de Gaultier, 10 mars 1908, *Cahier de L'Herne Victor Segalen*, op. cit., p. 224.

<sup>7</sup> J. de Gaultier, "De Kant à Nietzsche", *Mercur de France*, n° 32, 1899.

en a publié un fragment de sa "symboliste" en avril 1901. Plusieurs de Gaultier consacrés à 1899 - Jules de Gaultier, à qui

oué par Jules de Gaultier, nous acquis de stèles nietzschéennes : valeurs de la vie, la critique de ; ces positions philosophiques affectant l'unité de moi et la relation du Divers est inséparable

ne universitaire, il a écrit cependant jusqu'à la fin des années trente eux littéraires. Il a orienté de Nietzsche, comme le montre la de 1906 à 1919 avec celui qu'il e Segalen a rencontré Jules de le sans doute une distance cri- r l'apport original de Jules de i-ci soit seulement considéré pensée française<sup>6</sup>; mais, Segal- de Gaultier, qui a mené une car- idées qu'il expose; celui-ci a tjet, en alléguant des handicaps

de France dès 1899 un article ind retentissement : "La pensée meurtrière qui ait été aiguisée sation de Nietzsche faite par mettre en avant la critique des n immoralisme joyeux et d'un dans une revue proche de *L'Ac-*

, les allusions directes à *Ainsi parlait Debou*, "Apollinaire et la pensée nietz- Colloque de Tunis, mars 1998, Publi- aint-John Perse annotait *La Volonté de tique de Saint-John Perse*, CNRS édi-

*Herne Victor Segalen*, op. cit., p. 224. nce, n° 32, 1899.

tion française de Maurras, il défend "le sens de la hiérarchie"<sup>8</sup> contre le progrès, le rationalisme et la démocratie. Pour Jules de Gaultier, l'œuvre de Nietzsche sert à justifier un régime autoritaire - idée qui rappelle la défense obstinée, par Segalen, de l'empire chinois contre toute tentative démocratique. L'autre aspect de la critique de Kant menée par Jules de Gaultier a été de substituer "comme raison d'être de l'univers une fin esthétique à une fin éthique"<sup>9</sup>. Jules de Gaultier demeure idéaliste dans la mesure où il remplace le concept de Bien suprême par celui de beauté; la vie, inexplicable d'un point de vue rationnel comme d'un point de vue moral, se justifie en tant que phénomène esthétique à contempler.

L'esthétisme de Jules de Gaultier doit beaucoup à Flaubert; il a publié *Le Génie de Flaubert* et, en 1902 un essai intitulé *Le Bovarysme* qui a eu un grand succès. Segalen envisageait de donner une place majeure, dans son *Essai sur l'exotisme*, à "la Loi du Bovarysme essentiel", c'est-à-dire la capacité qu'a un individu de "se concevoir autre qu'il n'est" (I, p. 768). La puissance de l'imagination, force vitale par excellence, est le moteur de l'esthétique spectaculaire, que Segalen appelle "le Divers". La conception de "l'homme supérieur" a été élaborée par Nietzsche à partir, notamment, d'une réflexion sur Flaubert et Baudelaire, si bien que Jules de Gaultier affirme : "La pensée de Nietzsche est d'inspiration nettement française et elle nous ramène à nous-mêmes"<sup>10</sup>.

J'insiste sur ce point parce que l'influence de Nietzsche sur les artistes français des années 1900 ne peut se comprendre que si l'on saisit la continuité qui va de Flaubert et Baudelaire, c'est-à-dire d'écrivains "entièrement voués à l'art."<sup>11</sup> à l'esthétisme d'un Jules de Gaultier, esthétisme que Segalen situe, en 1915, au centre de sa propre conception de la vie et de l'art : "la dégustation ineffable de la beauté dans ses apparences fuyantes"<sup>12</sup>. La philosophie de Nietzsche, qui présente une critique radicale de la morale kantienne et de la dialectique hégélienne, n'a pas été reconnue par la philosophie universitaire avant les années soixante. En revanche, elle correspondait aux aspirations intellectuelles, esthétiques et éthiques des artistes de la Belle époque. Jules de Gaultier a tiré de l'œuvre de Nietzsche les thèmes correspondant aux attentes de ses contemporains, mais l'image qu'il donne du philosophe est réductrice. Il s'est servi de la partie critique de la pensée nietzschéenne pour conforter ses idées autoritaires et son esthétisme passif, sans voir la portée de l'affirmation de la vie et de l'énergie.

<sup>8</sup> J. de Gaultier, "Le sens de la hiérarchie chez Nietzsche", *La Revue hebdomadaire*, 23 mars 1901. Dans *Le Sang noir* de Louis Guilloux, le personnage central, Cripure, a pour ennemi un autre philosophe Nabucet, nationaliste, vaniteux et creux. Le modèle de Cripure est le philosophe Georges Palante, individualiste "de gauche", auteur d'un essai, *Le dilettantisme social et la philosophie du surhomme*, paru en 1900. Le modèle de Nabucet n'est autre que Jules de Gaultier.

<sup>9</sup> J. de Gaultier, à V. Segalen, 15 janvier 1909, *Cahier de L'Herne Victor Segalen*, op. cit., p. 239.

<sup>10</sup> J. de Gaultier, "Nietzsche et la pensée française", *Mercure de France*, 1904.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>12</sup> V. Segalen, lettre à P. Claudel, 15 mars 1915.

C'est dans ce contexte que l'on peut appréhender les "empreintes nietzschéennes" dans l'œuvre de Segalen. Pour mener cette étude, je me référerai surtout à *Ainsi parlait Zarathoustra* qui constitue le sommet de l'œuvre de Nietzsche, "la partie affirmative de sa tâche"<sup>13</sup>; aucune de ses œuvres ultérieures ne dépasse les problèmes posés dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : la mort de Dieu, la volonté de puissance, la transmutation des valeurs et l'éternel retour.

#### Critique des valeurs décadentes au nom des valeurs de la vie

L'aspect le plus évident de l'influence de Nietzsche, directe ou transmise par Jules de Gaultier, est la violente critique de la religion, du progrès et de la démocratie. Ainsi, six stèles "face au midi" situées au début du recueil considèrent l'attitude religieuse envers la vie comme le mépris de l'ici-bas au nom d'un au-delà. Du point de vue d'un lettré chinois, les phénomènes religieux sont observés avec une ironie distante, le bouddhisme dans "Sur un hôte douteux" et "Vision pieuse", le christianisme dans "Éloge d'une vierge occidentale" et "Religion lumineuse". La pensée chinoise de l'immanence, en effet, s'est démarquée très tôt de la religion, mais sans entrer en conflit ouvert avec elle. La réception par l'Empereur du Seigneur Fô, "comme un hôte douteux qu'on surveille", correspond à cette distance ironique. La critique des "promesses" de la "religion lumineuse" semble s'apparenter à la critique nietzschéenne des "hallucinés de l'arrière-monde". Au début de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche dit des chrétiens : "Ce furent des malades et des décrépits qui méprisèrent le corps et la terre, qui inventèrent les choses célestes et les gouttes de sang du rédempteur."<sup>14</sup>

"Les gens de Mani" attaque le manichéisme, c'est-à-dire l'opposition radicale entre le bien et le mal que combat justement Nietzsche dans son ouvrage *Par-delà le bien et le mal*. Or Manès, prophète persan, a adapté au christianisme l'antique croyance prêchée par Zarathoustra ; "Zarathoustra a été le premier à voir dans le combat du bien et du mal la vraie roue du train des choses"<sup>15</sup>, c'est pourquoi Nietzsche l'a choisi comme prophète représentant la "victoire du moraliste remportée sur lui-même pour aboutir à son contraire" (*ibid.*), c'est-à-dire à une éthique "par-delà le bien et le mal".

La place des stèles antireligieuses peut se comprendre en relation avec la philosophie de Nietzsche : "la mort de Dieu" est la situation qui fonde la doctrine de Zarathoustra car les deux possibilités qui s'ouvrent après cet événement sont soit "le dernier homme", déchu dans un plat athéisme matérialiste

<sup>13</sup> F. Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. H. Albert, Mercure de France, 1909, rééd. Denoël-Gonthier, Paris, 1971, p. 114.

<sup>14</sup> *Id.*, "Des hallucinés de l'arrière-monde", *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, 3, trad. H. Albert, Mercure de France, Paris, 1898, rééd. 1958, p. 27-30. Sauf indication contraire, toutes les citations sont extraites de cette traduction qu'a pu lire Segalen.

<sup>15</sup> *Id.*, *Ecce Homo*, p. 114.

préhender les "empreintes nietz-  
mener cette étude, je me référerai  
stitue le sommet de l'œuvre de  
"13; aucune de ses œuvres ulté-  
s *Ainsi parlait Zarathoustra* : la  
mutation des valeurs et l'éternel

es valeurs de la vie

e Nietzsche, directe ou transmise  
de la religion, du progrès et de la  
ituées au début du recueil consi-  
me le mépris de l'ici-bas au nom  
inois, les phénomènes religieux  
ddhisme dans "Sur un hôte dou-  
ns "Éloge d'une vierge occiden-  
inoise de l'immanence, en effet,  
ans entrer en conflit ouvert avec  
ur Fô, "comme un hôte douteux  
e ironique. La critique des "pro-  
s'apparenter à la critique nietz-  
le". Au début de *Ainsi parlait*  
"Ce furent des malades et des  
re, qui inventèrent les choses  
"14

éisme, c'est-à-dire l'opposition  
t justement Nietzsche dans son  
ès, prophète persan, a adapté au  
Zarathoustra; "Zarathoustra a été  
du mal la vraie roue du train des  
comme prophète représentant la  
ne pour aboutir à son contraire"  
bien et le mal".

e comprendre en relation avec la  
est la situation qui fonde la doc-  
s qui s'ouvrent après cet événe-  
ins un plat athéisme matérialiste

le France, 1909, rééd. Denoël-Gonthier,

*Zarathoustra*, I, 3, trad. H. Albert, Mer-  
indication contraire, toutes les citations

et égalitaire, soit le "surhomme" qui ramène à la vie humaine les valeurs héroïques qui appartenaient au Dieu transcendant. Le sujet de *Stèles*, au début du recueil, oriente son territoire en fonction de sa propre vision du monde. Il commence par dire "non" aux dogmes qui lui ont été imposés pendant son enfance comme le chameau doit se métamorphoser en lion, "se faire libre" "par un acte féroce" afin de "conquérir le droit de créer des valeurs nouvelles" et de "gagner son propre monde"<sup>16</sup>. Un corollaire de la mise en accusation du christianisme est l'affirmation de l'humain, du corps, de la joie. Ces valeurs sont exaltées dans *Le Maître-du-jour*; Apollinaire y fait aussi référence dans une lettre à Madeleine : "Je lui [Jean, le frère de Madeleine] vante les philosophes de la vie qui sont hors la morale kantienne, on pourrait presque aujourd'hui dire chrétienne"<sup>17</sup>.

Le chapitre XVI d'*Équipée*, construit sur le contraste entre les images pieuses des martyrs et le cadavre "réel" d'un missionnaire assassiné, rappelle le style, le ton, l'ironie violente de Voltaire - auteur dont Nietzsche appréciait le pessimisme, "la santé et la légèreté peu ordinaires"<sup>18</sup>, la tolérance et l'incrédulité, "l'intellectualité supérieure et le bonheur que procure celle-ci"<sup>19</sup>. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche se dresse contre le témoignage des martyrs au nom de l'examen intellectuel : "Mais le sang est le plus mauvais témoin de la vérité; le sang empoisonne la doctrine la plus pure et la transforme en folie et en haine des cœurs..."<sup>20</sup>.

Au chapitre XXII d'*Équipée*, Segalen condamne, de manière contradictoire, "le pouvoir d'illusion" de la religion chrétienne et la foi tiède de ses missionnaires. Ces reproches rejoignent un aspect de la critique de Nietzsche qui accuse le christianisme de n'avoir d'effet ni sur le comportement matérialiste, ni sur la spiritualité de ses adeptes : "Le chrétien agit comme tout le monde et possède un christianisme des cérémonies et des états d'âme"<sup>21</sup>.

Pour Nietzsche, le christianisme correspond au soulèvement de l'esclave oriental, avide de vengeance, contre la hiérarchie sociale et la fierté des patriciens romains, c'est pourquoi il oppose la morale aristocratique des maîtres à la volonté d'égalité des esclaves. La critique des valeurs démocratiques menée dans le chant "Des tarentules" repose sur l'opposition entre "les prédicateurs de l'égalité", qui veulent enfermer la noblesse dans leurs fils, et Zarathoustra, prophète de l'inégalité, des différences, car, si "la vie veut s'élever dans les hauteurs [...] il lui faut des degrés et de l'opposition à ces degrés, l'opposition de ceux qui s'élèvent! la vie veut s'élever et, en s'élevant, se surmonter elle-

<sup>16</sup> *Id.*, "Les Trois Métamorphoses", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 24.

<sup>17</sup> G. Apollinaire, "Tendre comme le souvenir", Gallimard, Paris, 1965, p. 133, cité par C. Debon, art. cité, p. 36.

<sup>18</sup> F. Nietzsche, *La Volonté de puissance* § 29, trad. H. Albert, Mercure de France, 1903, rééd. Le Livre de poche, Paris, 1991, p. 66

<sup>19</sup> *Id.*, *La Volonté de puissance* § 59, p. 83

<sup>20</sup> *Id.*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. M. de Gandillac, Gallimard, Paris, 1971, p. 399.

<sup>21</sup> *Id.*, *La Volonté de puissance*, § 147, p. 163.

même"<sup>22</sup>. La distance entre Zarathoustra, ses amis, et le peuple, appelé "la canaille", est infranchissable : "Et nous voulons vivre au-dessus d'eux comme des vents forts, voisins des aigles, voisins du soleil : ainsi vivent les vents forts"<sup>23</sup>.

L'humanisme démocratique est attaqué dans *Équipée* de manière aussi virulente que la religion. Le sentimentalisme des partisans de l'égalité, des défenseurs rousseauistes du peuple est l'objet d'attaques féroces dans les passages consacrés aux coolies, en particulier au chapitre XVII, "L'homme de bât". La position de Segalen demeure, me semble-t-il, ambiguë : s'il s'en prend essentiellement au naturalisme de Zola<sup>24</sup> et aux valeurs universelles abstraites, souvent hypocrites, son ironie n'est pas exempte d'un certain mépris. Cette ambiguïté est confirmée par une remarque faite pendant qu'il examinait les ouvriers chinois engagés par les alliés pour la Grande Guerre : "mon 'service', qui est de maquignonner des travailleurs chinois, s'accomplit avec aisance puisque j'ai jadis acheté et essayé pas mal de chevaux..."<sup>25</sup>. La stèle intitulée par antiphrase "Hommage à la raison" s'en prend avec ironie à "la volonté d'égalité"<sup>26</sup>, celle qui est prônée par les "tarentules" de *Ainsi parlait Zarathoustra* :

"J'ai décidé que tous les hommes sont d'un prix équivalent et d'une ardeur égale, - inestimables, - et qu'il vaut mieux tuer le meilleur de ses chameaux de bât que le chamelier boiteux qui se traîne. J'espérais un dénégateur, - mais,

Ils ont dit oui." (II, p. 58)

Segalen, comme Nietzsche, exalte les distances sociales, "il y en avait de considérables entre le Tzar et moujik - le Fils du Ciel et le peuple", écrit-il en avril 1917 (I, p. 775). Selon lui, la dynamique de la vie naît des différences : "C'est par la Différence et dans le Divers que s'exalte l'existence" (I, p. 774). Pour Nietzsche, la morale des esclaves remporta une victoire décisive avec la Révolution française, qui a permis le triomphe de la médiocrité. La dimension politique et sociale est sûrement la partie de la pensée de Nietzsche (et de Segalen ?) la plus datée et la plus contestable. Il est vrai que la violence des attaques contre le christianisme est due au fait que, selon Nietzsche, le christianisme est un "platonisme pour le peuple"<sup>27</sup>, une vulgarisation de la métaphysique. La noblesse qu'il défend n'est pourtant pas réactionnaire dans le sens où elle ne doit pas regarder en arrière vers la noblesse déchue, mais en avant, vers l'inconnu : "Ce n'est pas votre origine qui sera dorénavant votre

<sup>22</sup> *Id.*, "Des tarentules", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 93

<sup>23</sup> *Id.*, "De la canaille", p. 91

<sup>24</sup> Voir M. Détrie, "Équipée et la relation de voyage en Chine", *Lecture d'une œuvre, Stèles et Équipée*, sous la direction de C. Mayaux, éd. du Temps, 1999, p. 132.

<sup>25</sup> V. Segalen, Lettre à Y. Segalen, 20 mars 1917, *Le Magazine littéraire*, septembre 1999, p. 107.

<sup>26</sup> F. Nietzsche, "Des tarentules", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 92

<sup>27</sup> *Id.*, "Préface", *Par delà le Bien et le Mal*, Gallimard, Paris, 1971, p. 18.

es amis, et le peuple, appelé "la  
ons vivre au-dessus d'eux comme  
du soleil : ainsi vivent les vents

é dans *Équipée* de manière aussi  
ne des partisans de l'égalité, des  
t d'attaques féroces dans les pas-  
au chapitre XVII, "L'homme de  
semble-t-il, ambigu : s'il s'en  
pla<sup>24</sup> et aux valeurs universelles  
n'est pas exempte d'un certain  
me remarque faite pendant qu'il  
es alliés pour la Grande Guerre :  
travailleurs chinois, s'accomplit  
tyé pas mal de chevaux..."<sup>25</sup>. La  
raison" s'en prend avec ironie à  
par les "tarentules" de *Ainsi par-*

ont d'un prix équivalent et d'une  
aut mieux tuer le meilleur de ses  
teux qui se traîne. J'espérais un

stances sociales, "il y en avait de  
s du Ciel et le peuple", écrit-il en  
de la vie naît des différences :  
s'exalte l'existence" (I, p. 774).  
orta une victoire décisive avec la  
e de la médiocrité. La dimension  
e la pensée de Nietzsche (et de  
e. Il est vrai que la violence des  
uit que, selon Nietzsche, le chris-  
<sup>27</sup>, une vulgarisation de la méta-  
ourtant pas réactionnaire dans le  
ers la noblesse déchue, mais en  
origine qui sera dorénavant votre

3

t Chine", *Lecture d'une œuvre*, *Stèles* et  
1999, p. 132.  
*Magazine littéraire*, septembre 1999, p. 107.  
*stra*, p. 92  
Paris, 1971, p. 18.

honneur, mais c'est votre but qui vous fera honneur"<sup>28</sup>. Les valeurs héroïques qui appartenaient au Dieu transcendant sont en effet transférées à l'effort humain qui fera advenir le surhumain. "Le prophète en haut-mal de l'avenir" de *Thibet* (II p. 609) rappelle Zarathoustra par son message et ses accents furieux.

Comme le montre Gilles Deleuze<sup>29</sup>, l'agressivité contre la culpabilité et le ressentiment, cultivés par les religions ou l'égalitarisme, découle d'une instance plus profonde : la négation de Nietzsche se tend contre les forces réactives afin de libérer la "volonté de puissance", c'est-à-dire un "auto-dépassement de l'existence qui joue librement"<sup>30</sup> - "Je fus un lutteur, afin d'avoir un jour les mains libres pour bénir"<sup>31</sup>, ainsi parlait Zarathoustra. C'est la conversion du négatif en son contraire, "conversion de la *ratio cognoscendi* dans la *ratio essendi* de la volonté de puissance."<sup>32</sup> Nietzsche vise avant tout à fonder une philosophie délivrée de l'abstraction et du mépris du corps. En ce sens, la philosophie de Nietzsche ouvre le chemin de la phénoménologie. Segalen a cherché, lui aussi, une pensée de vie et du corps, c'est pourquoi il oppose à la "Connaissance" scientifique ou métaphysique, la "clairvoyance", qui tient compte du vivant, du fini, du périssable, du corps, du Divers.

### De la connaissance à la *clairvoyance*

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche mène une critique de la connaissance métaphysique, représentée par "les hallucinés de l'arrière-monde", et de la connaissance positiviste représentée par "le consciencieux", spécialiste du cerveau de la sangsue, qui se fuit lui-même à force de chercher l'exactitude. Nietzsche reproche à la connaissance sa prétention de mesurer et de juger la vie. Au contraire Zarathoustra prophétise "une pensée qui mènerait la vie jusqu'au bout de ce qu'elle peut. Au lieu d'une connaissance qui s'oppose à la vie, une pensée qui affirmerait la vie [...] Penser signifierait ceci : découvrir, inventer de nouvelles possibilités de vie."<sup>33</sup> Un fragment de *l'Essai sur l'exotisme* présente un concept, la "clairvoyance", qui semble très proche d'une pensée située par-delà rationalité et métaphysique : "À côté de l'état de Connaissance, instaurer l'état de clairvoyance, non nihiliste, non destructeur" (I, p. 768). Segalen précise que, cherchant l'Exotisme, il a cherché et vécu "les Valeurs de la Vie" (I, p. 774).

L'âme de Zarathoustra s'est délivrée à la fois de la connaissance des choses particulières et de la recherche de l'Être, mais elle voit par-delà les étants "la terre" en tant que force créatrice, énergie d'où proviennent les vivants, principe

<sup>28</sup> *Id.*, "Des vieilles et des nouvelles tables", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 112.

<sup>29</sup> G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, pp. 197-201.

<sup>30</sup> E. Fink, *La philosophie de Nietzsche*, éd. de Minuit, Paris, 1965, p. 92.

<sup>31</sup> F. Nietzsche, "Avant le lever du soleil", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 153.

<sup>32</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 201.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 115.

cosmique de toutes les choses : "Ne laissez pas votre vertu s'envoler des choses terrestres et battre des ailes contre un mur éternel ! [...] Ramenez comme moi la vertu égarée sur la terre - oui, ramenez-la vers le corps et vers la vie ; afin qu'on donne un sens à la terre, un sens humain"<sup>34</sup>. C'est le mouvement du poème "Retombée" : à l'inquiétude métaphysique (" Plus loin que les confins, il y a l'Extrême, et puis le Grand-Vide, et puis quoi ?") répond : "j'aperçois le grossier piquet terrestre". (II, p. 114). C'est aussi l'éloge du corps dans *Stèles* et surtout *Équipée* ; "J'entends souffler de grands mots assumptionnels ; et le vent des cimes, et la contemplation de la vallée, la conquête de la hauteur, le coup d'aile... Cette exaltation vaudra-t-elle, à l'expertise, un seul coup de jambe sur le roc ?" (II, p. 272).

Pourtant ni la pensée de Segalen ni celle de Nietzsche ne peuvent être réduites à un étroit matérialisme. L'âme de Zarathoustra, libérée du dualisme qui oppose les étants à l'Être, s'ouvre à la grande région d'où les objets proviennent, c'est-à-dire l'énergie du cosmos. Il n'y a pas d'au-delà transcendant ni d'outre-monde des Idées métaphysiques et morales, mais il y a une profondeur du monde, un "arrière-monde" cosmique, énigmatique, infini et éternel d'où proviennent toutes les choses et où elles se montrent.

"O mon âme, je t'ai donné le droit de dire 'non' comme la tempête, et de dire 'oui', comme dit 'oui' le ciel ouvert : tu es maintenant calme comme la lumière et tu passes à travers les tempêtes négatrices"<sup>35</sup>.

Eugène Fink commente ainsi ce verset : "dans l'éclat planétaire de l'espace et du temps, vibre la joie du lointain, la joie de l'éternité"<sup>36</sup>. C'est "le grand monde" derrière le monde comme la "grande année"<sup>37</sup> d'Héraclite et des taoïstes correspond au temps cosmique. L'âme participe au jeu omniprésent de la lumière dans laquelle les choses apparaissent et disparaissent. Ainsi elle s'épanouit dans le tout du monde : "la joie du monde tue les dieux" (II, p. 141) conclut Fink. Segalen semble évoquer cette joie dans un passage de *Peintures* :

"Un Maître-Peintre, sous le temps des 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 dieu." (II, p. 156)

<sup>34</sup> F. Nietzsche, "De la vertu qui donne", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 70.

<sup>35</sup> *Id.*, "Du grand désir", p. 207.

<sup>36</sup> E. Fink, *op. cit.*, p. 142.

<sup>37</sup> "J'appelle avec des vœux la clôture de la Grande Année du Monde", "À l'envers" (II, p. 108).

s votre vertu s'envoler des choses  
nel ! [...] Ramenez comme moi la  
le corps et vers la vie; afin qu'on  
C'est le mouvement du poème  
Plus loin que les confins, il y a  
) répond : "j'aperçois le grossier  
ge du corps dans *Stèles* et surtout  
; assumptionnels; et le vent des  
conquête de la hauteur, le coup  
ertise, un seul coup de jambe sur

le de Nietzsche ne peuvent être  
Zarathoustra, libérée du dualisme  
grande région d'où les objets pro-  
n'y a pas d'au-delà transcendant  
morales, mais il y a une profon-  
de, énigmatique, infini et éternel  
se montrent.

de dire 'non' comme la tempête,  
ouvert : tu es maintenant calme  
les tempêtes négatrices"<sup>35</sup>.

"dans l'éclat planétaire de l'es-  
a joie de l'éternité"<sup>36</sup>. C'est "le  
grande année"<sup>37</sup> d'Héraclite et des  
e participe au jeu omniprésent de  
issent et disparaissent. Ainsi elle  
monde tue les dieux" (II, p. 141)  
ie dans un passage de *Peintures* :

Song, avait coutume d'aller aux  
et de passer le jour dans un peu  
ez-vous ce qu'il observait? Un  
; et Peintre. Les commentateurs  
*re unissant enfin à jamais joie et*  
d'un ivrogne et d'un fou.

ard pénétrant, cette clairvoyance  
us êtes? - de toute la raison du

Zarathoustra, p. 70.

du Monde", "À l'envers" (II, p. 108).

Segalen emprunte aussi la "vision 'ivre'" de l'univers aux taoïstes car, pour eux, il n'y a pas d'au-delà, mais l'extase est vécue sur le mode de l'immanence. La seule différence en cause au sein du réel est une différence de finesse dans les modes d'actualisation : la réalité perçue à son mode le plus grossier est morcelée et opaque; à un stade plus subtil, elle devient limpide, la continuité du mouvement des choses apparaît<sup>38</sup>. Ainsi la "clairvoyance" participe-t-elle de la contemplation taoïste, c'est une pénétration dans l'énergie du vivant avec toutes les ressources des sens, du corps, de la pensée et du cœur. Telle est la vision du monde que Segalen expose en réponse au catholicisme de Claudel : "J'espère seulement ne pas mourir à tout sans avoir dit aux autres comment je concevais le 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 ces apparences fuyantes."<sup>39</sup>

Le voyage dans les airs de "Char emporté" (II, p. 122), est un envol vers l'imaginaire, l'Absolu, une extase ("Bramant de vertige, je m'abandonne"). Sans doute le thème est-il emprunté à la "chevauchée céleste", que poèmes et peintures taoïstes ont repris au vieux fonds chamanique. Mais ni chez les taoïstes, ni dans le poème, cette course "à rebours" dans les ténèbres n'ouvre sur une quelconque révélation. Elle vaut par elle-même. La "vision ivre", révèle "la profondeur", "le fonds du monde", "l'envers" inséparable de la terre où paissent les chevaux "gras et ronds" du sage seigneur de Lou. Cette "transcendance horizontale"<sup>40</sup> serait-elle l'horizon de l'écriture?

C'est un moment semblable "d'ivresse étrange" qui saisit Zarathoustra en plein midi : "puits d'éternité! joyeux abîme de midi qui fait frémir! quand absorberas-tu mon âme en toi?"<sup>41</sup> Exubérance, puissance, frénésie, ivresse, affirmation et orgie de forces; mais aussi : abolition, oubli de soi, évanouissement, extase du sujet dans un sentiment d'unité avec la nature - telle est la figure de Dionysos. La "vision ivre" conduit à la racine du réel, au centre où se déroule le procès des choses. Je crois que c'est ainsi qu'il convient de comprendre le "mysticisme" de Segalen. Cette conception est proche de celle de Nietzsche, parce que le philosophe se réfère, en deçà de la métaphysique, à la pensée d'Héraclite selon laquelle le monde est "phusis", croissance, mouvement, devenir, et à une expérience du monde "dionysiaque" de fusion avec l'énergie vivante. Le "grand fleuve" du chapitre IX d'*Équipée* "par son existence fluide, ordonnée, contenue, donnant l'impression de la Cause, du Désir, est accessible à tous les amants de la vie" (II, p. 276). À propos de l'architecture chinoise, Segalen note la contradiction entre le panta rei attribué à Héraclite et la "stabilité de la littérature" (I, p. 900, *Briques et Tuiles*). Sans doute Segalen ne va-t-il pas aussi loin que Nietzsche, qui, dans sa critique de

<sup>38</sup> F. Jullien, "La transcendance est 'naturelle'", *Éloge de la fadeur*, P. Picquier, Paris, 1991, p. 143.

<sup>39</sup> Lettre de Claudel, 15 mars 1915, *Cahiers du Sud*, n° 288, 1948, p. 286.

<sup>40</sup> N. Cordonier, *Segalen et la place du lecteur*, Champion, Paris, 1999, p. 153.

<sup>41</sup> F. Nietzsche, "En plein midi", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 256.

l'idéalisme, considère l'être comme une fiction et fait de la réalité un processus, un devenir sans point fixe. Pourtant, le dernier verset de *Stèles* peut être lu, contre toute abstraction métaphysique, comme une communion dionysiaque avec les forces chaotiques du monde :

"Mais fondent les eaux dures, déborde la vie, vienne le torrent dévastateur plutôt que la Connaissance !" (II, p. 124)

La conclusion d'*Équipée* me paraît moins affirmative. Le Réel est d'abord posé comme une expérience sensorielle opposée "au pur jeu de la pensée". Ces deux catégories relèvent du dualisme traditionnel de la philosophie occidentale depuis Platon. Segalen pose l'existence d'une chose "plus large" que ces "deux exclusives données" (II, p. 319). Il refuse de la définir de crainte que "l'Être soit *autre* que ce qu'[il] vient de dire...". Aussi recourt-il à un symbole qui présente plusieurs caractères nietzschéens. Si la confrontation entre le dragon et le tigre fait référence à l'opposition chinoise entre le yang et le yin, "l'objet que les deux bêtes se disputent" aurait convenu à Zarathoustra. L'aigle, "l'animal le plus fier" et le serpent, "l'animal le plus rusé"<sup>42</sup>, partagent la solitude du prophète qu'ils nourrissent. L'anneau est le symbole de l'éternel Retour :

"O, comment ne serais-je pas ardent de l'éternité, ardent du nuptial anneau des anneaux, - l'anneau de devenir et du retour ?"<sup>43</sup>

Le texte d'*Équipée* envisage l'hypothèse du "Retour éternel" avant de suggérer "l'interprétation historique grossière", une sapèque, puis s'achève sur une proposition qui prête à discussion : "L'objet que ces deux bêtes se disputent, - l'être en un mot - reste fièrement inconnu" (II, p. 320). La tradition métaphysique voit ici quelque "*deus absconditus*", inaccessible à la connaissance humaine. Comme le mot "être" n'a pas de majuscule, on peut penser, avec les taoïstes, que le caché c'est le monde, le "réel" étalé devant nous, ou encore, avec Nietzsche, que l'être c'est la Grande Vie qui déborde toute connaissance rationnelle et limitée. La note que Segalen a écrite au bas de la page suggère deux voies possibles : "Ceci est l'image de ce qui est précieux au-delà de tout : l'Être. Soit qu'on le choisisse en un corps et une âme, (qu'on le comprenne) corps et âme - soit qu'on se contente de l'esprit". Celle-ci serait "la voie spirituelle", la première serait "celle qui a conduit *Équipée*, celle de l'esprit humain, mortel et fini"<sup>44</sup>, pourtant cette voie n'est pas matérialiste, dans la mesure où, à distance de la tradition métaphysique occidentale, elle suppose un "arrière-monde", un domaine "mystérieux" qui ne relève pas de l'Être transcendant.

Segalen, grâce à son intuition de poète, a fort bien saisi la philosophie de Nietzsche : alors que les catégories de la connaissance supposent un monde

<sup>42</sup> F. Nietzsche, "Prologue 10", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 22.

<sup>43</sup> *Id.*, "Les sept sceaux ou le chant de l'alpha et de l'oméga", p. 213.

<sup>44</sup> N. Cordonier, *op. cit.*, Champion, 1999, p. 167.

ction et fait de la réalité un proces-  
le dernier verset de *Stèles* peut être  
é, comme une communion diony-  
e :

déborde la vie, vienne le torrent  
e !" (II, p. 124)

ins affirmative. Le Réel est d'abord  
posée "au pur jeu de la pensée". Ces  
onnel de la philosophie occidentale  
ne chose "plus large" que ces "deux  
de la définir de crainte que "l'Être  
issi recourt-il à un symbole qui pré-  
a confrontation entre le dragon et le  
entre le yang et le yin, "l'objet que  
à Zarathoustra. L'aigle, "l'animal le  
sé"<sup>42</sup>, partagent la solitude du pro-  
nbole de l'éternel Retour :

lent de l'éternité, ardent du nuptial  
venir et du retour ?"<sup>43</sup>

nèse du "Retour éternel" avant de  
ière", une sapèque, puis s'achève  
"L'objet que ces deux bêtes se dis-  
inconnu" (II, p. 320). La tradition  
nditus", inaccessible à la connais-  
pas de majuscule, on peut penser,  
de, le "réel" étalé devant nous, ou  
la Grande Vie qui déborde toute  
que Segalen a écrite au bas de la  
est l'image de ce qui est précieux  
sse en un corps et une âme, (qu'on  
ontente de l'esprit". Celle-ci serait  
le qui a conduit *Équipée*, celle de  
cette voie n'est pas matérialiste,  
on métaphysique occidentale, elle  
'mystérieux" qui ne relève pas de

, a fort bien saisi la philosophie de  
onnaissance supposent un monde

stable, la vraie réalité est devenir pur, flux ininterrompu. Cette conception  
implique le devenir, le mouvement, dans les relations avec soi-même et les  
autres ; c'est ce que nous allons examiner maintenant.

### Le Moi et l'Autre

De même que le monde est "profond", le sujet est "profond", multiple.  
Pour Nietzsche, la subjectivité est un leurre, que ce soit la conscience carté-  
sienne ou le moi romantique. Il critique la croyance idéaliste en un sujet plei-  
nement maître de ses représentations ; la conscience n'est qu'un phénomène de  
surface, la volonté qu'un ensemble complexe d'affects : "La majeure partie de  
la pensée consciente doit être imputée aux activités instinctives, s'agit-il  
même de la pensée philosophique"<sup>45</sup>. La primauté de l'infra-conscient dans la  
vie psychique fait que "nous restons nécessairement étrangers à nous-  
mêmes"<sup>46</sup>. Comme Freud, Nietzsche distingue le "moi" conscient (*Ich*) et la  
pensée du corps (*Selbst*), "un être plus puissant, un sage inconnu - qui habite  
ton corps, il est ton corps"<sup>47</sup>. Segalen reprend cette distinction dans *Le Maître  
du jouir* où il défend le Soi "unique, infranchissable, absolument clos et d'une  
inestimable valeur" (I, p. 307) contre le "rédempteur des âmes immortelles" et  
le "contempteur des corps si présents" (I, p. 322). "Des contempteurs du  
corps" est le titre du quatrième chant de *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Plusieurs poèmes de *Stèles* évoquent la présence d'un monde mystérieux  
au cœur du moi. Au milieu du deuxième poème du recueil, "Les Trois Hymnes  
primitifs", s'ouvre la dimension de "L'Abîme" :

Moi, courbé sur moi-même et dévisageant mon abîme, - ô moi ! - je  
frissonne,

Je me sens tomber, je m'éveille et ne veux plus voir que la nuit.  
(II, p. 42)

Est-ce l'envers de l'empereur tout puissant ce sujet vacillant, équivoque,  
fantomatique ? Ce poème présente plusieurs points communs avec un chant de  
*Ainsi parlait Zarathoustra* ; un enfant tend un miroir au prophète :

"Mais alors j'ai regardé dans le miroir, j'ai poussé un cri et mon cœur  
s'est ébranlé : car ce n'est pas moi que j'y ai vu, mais la face grimaçante et le  
rire sarcastique du démon"<sup>48</sup>

Le démon représente la déformation de la doctrine de Zarathoustra par  
ses ennemis. C'est une manière de régression aux anciens fantômes de la cul-  
pabilité et du ressentiment, aux forces "réactives". Au contraire, les forces

<sup>45</sup> F. Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal* § 3, p. 23.

<sup>46</sup> *Id.*, "Avant-propos", *La Généalogie de la morale*, Gallimard, Paris, p. 215.

<sup>47</sup> *Id.*, "Des contempteurs du corps", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 31.

<sup>48</sup> *Ibid.*, "L'enfant au miroir", p. 75.

vitales sont figurées par un lac ("Il y a bien un lac en moi, un lac solitaire qui se suffit à lui-même"). Or le premier des "Trois Hymnes", "Les Lacs", évoque le reflet du ciel, qui, pour les sages chinois, signifie ce qui est "de par soi-même ainsi"<sup>49</sup>, le fonds permanent d'où procèdent les choses. Dans le poème, le ciel est reflété, mesuré ou maîtrisé par une forme - la sphère et les douze tons musicaux. C'est à l'art de donner une forme à la fusion dionysiaque ou à l'angoisse tragique.

On retrouve une ombre inquiétante dans "Joyau mémorial" : au lieu de son *curriculum vitae* merveilleusement éclairé dans la "perle magique" offerte par le Prince, le mandarin désorienté découvre : "un homme épouvanté qui me ressemble et qui me fuit" (II, p. 109). Dans la stèle "Au Démon secret", celui-ci est appelé "ô Sans-figure" (II, p. 110). Si le peuple superstitieux est "sans perplexité" quand il célèbre les démons, le culte du démon secret est ambigu : est-ce "le Persécuteur, le Mauvais" ou bien est-il "Père et grand Ami fidèle" ? Le "régent maladroit" de "Juges souterrains" est comparé à l'empereur vaincu, assailli, aux enfers, par le peuple des morts. Le sujet est puni, non parce qu'il a été vaincu par ses passions, comme l'exigerait l'ordre moral, mais parce qu'il a réprimé ses "beaux désirs" (II, p. 113).

Le sujet est habité par des forces qui échappent au contrôle de la conscience : désirs interdits, imaginaire créateur. On retrouve la figure du double au chapitre XXV d'*Équipée*, "Moi-même et l'Autre". Au terme de "l'équipée", à l'heure où "la lumière s'exhale des choses", le narrateur rencontre l'Autre, c'est "un pan sinueux et fantôme de ma jeunesse à moi, casanière et éberluée" écrit-il. À cette époque de sa vie, l'enfermement et l'aliénation engendraient les rêves les plus audacieux. Au moment de retourner, le voyageur retrouve l'énergie du désir incarnée par le fantôme de sa jeunesse "prêt à tout, prêt à d'autres lieux, prêt à habiter d'autres possibles..." (II, p. 312)

Le sujet multiple est non seulement constitué des diverses figures passées du moi, mais par plusieurs instances, affects, ou instincts. Ainsi la thématique du fleuve, au chapitre IX d'*Équipée*, a des résonances nietzschéennes : d'une part, elle fait l'apologie de "l'Instinct-sauveteur", "non commandé, non ordonné" (II, p. 282), d'autre part elle considère le réel, le fleuve, comme un "tohu-bohu" (II, p. 279) de forces contradictoires opposé à la Mer de Claudel, vision de l'éternité, Esprit de Dieu. Suivant Nietzsche, Segalen semble ici penser l'ensemble de la réalité comme énergie agissante "du même ordre que notre affect même, comme une forme plus primitive du monde des affects, comme une sorte de vie instinctive (*Triebleben*) [...], comme une *préforme* de la vie"<sup>50</sup>. La matière, le corps, le psychique fonctionnent comme des jeux de forces, c'est pourquoi l'instinct vital l'emporte sur la raison quand il affronte les forces sauvages du fleuve : "Il faut rendre

<sup>49</sup> Cheng Xuanying, cité par F. Jullien, *Le Sage est sans idée*, Le Seuil, Paris, 1998, p. 144.

<sup>50</sup> F. Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*, § 36, p. 55.

in lac en moi, un lac solitaire qui  
is Hymnes”, “Les Lacs”, évoque  
signifie ce qui est “de par soi-  
èdent les choses. Dans le poème,  
e forme - la sphère et les douze  
rme à la fusion dionysiaque ou à

s “Joyau mémorial” : au lieu de  
é dans la “perle magique” offerte  
e : “un homme épouvanté qui me  
stèle “Au Démon secret”, celui-  
le peuple superstitieux est “sans  
ulte du démon secret est ambigu :  
st-il “Père et grand Ami fidèle” ?  
est comparé à l’empereur vaincu,  
Le sujet est puni, non parce qu’il  
gerait l’ordre moral, mais parce

ti échappent au contrôle de la  
tateur. On retrouve la figure du  
même et l’Autre”. Au terme de  
le des choses”, le narrateur ren-  
dôme de ma jeunesse à moi, casa-  
e de sa vie, l’enfermement et  
udacieux. Au moment de retour-  
r incarnée par le fantôme de sa  
x, prêt à habiter d’autres pos-

nstitué des diverses figures pas-  
ffects, ou instincts. Ainsi la thé-  
Équipée, a des résonances  
ologie de “l’Instinct-sauveteur”,  
l’autre part elle considère le réel,  
de forces contradictoires opposé  
prit de Dieu. Suivant Nietzsche,  
réalité comme énergie agissante  
me une forme plus primitive du  
le instinctive (*Triebleben*) [...],  
re, le corps, le psychique fonc-  
urquoi l’instinct vital l’emporte  
vages du fleuve : “Il faut rendre

idée, Le Seuil, Paris, 1998, p. 144.

aux hommes le courage de leurs instincts naturels”<sup>51</sup>. Pour Nietzsche,  
“le corps est à la fois psychologique et physiologique : il consiste en une  
configuration particulière d’instincts, de pulsions, d’affects dont les échanges  
sont organisés selon un mode hiérarchique”<sup>52</sup>.

Comme le moi est un jeu de pulsions multiples, il est en évolution, tendu  
vers de nouvelles possibilités de vie : “Chacun est à soi-même le plus lointain”<sup>53</sup>. À rebours des vertus figées, l’essentiel est, chez l’homme, la capacité  
de se transformer, la métamorphose :

“Et la vie elle-même m’a confié ce secret : ‘Voici, m’a-t-elle dit, je suis  
ce qui doit toujours se surmonter soi-même.

À vrai dire, vous appelez cela volonté de créer ou instinct du but, du plus  
sublime, du plus lointain, du plus multiple : mais tout cela n’est qu’une même  
chose et qu’un seul secret”<sup>54</sup>.

Segalen a sûrement pris au sérieux l’éthique développée par Nietzsche  
qui compare l’énergie débordante, riche et puissante des créateurs, à la  
grande vitalité, aux instincts indomptés des guerriers. Les “stèles occiden-  
tées” qui exaltent la violence peuvent être interprétées notamment comme  
allégories d’un héroïsme éthique : cruauté envers les valeurs négatives,  
envers toutes les formes de déclin. Zarathoustra dit aux Sages illustres :  
“Vous ne voyez pas les étincelles de l’esprit ; mais vous ignorez quelle  
enclume est l’esprit, et vous ne connaissez pas la cruauté de son marteau”<sup>55</sup>.  
La “volonté de puissance” (*Wille zur*<sup>56</sup> *Macht*) consiste à développer des  
forces qui sont en puissance chez l’homme.

La thématique de la haine dans les *Stèles* occidentées peut se comprendre  
en relation avec l’éloge de la violence de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Le res-  
pect envers l’ennemi de “Courtoisie” (II, p. 93) rappelle le chant “De la guerre  
et des guerriers” :

“Vous ne devez avoir d’ennemis que pour les haïr, non pour les  
mépriser. Vous devez être fiers de votre ennemi, alors les succès de votre  
ennemi seront aussi vos succès”<sup>57</sup>

Les valeurs héroïques de la noblesse deviennent l’expression de l’énergie  
intellectuelle et éthique. Jules de Gaultier développe cet aspect de l’éthique  
nietzschéenne : pour l’instinct de grandeur, le bien, c’est ce qui est propre à

<sup>51</sup> F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, § 36, p. 70.

<sup>52</sup> P. Wotling, *La pensée du sous-sol*, éd. Allia, Paris, 1999, p. 54.

<sup>53</sup> F. Nietzsche, “Avant-propos”, *La Généalogie de la morale*, p. 215.

<sup>54</sup> *Id.*, “De la victoire sur soi-même”, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 106.

<sup>55</sup> *Ibid.*, “Des sages illustres”, p. 96.

<sup>56</sup> La préposition allemande *zu* suggère plutôt un effort de maîtrise, d’abord sur soi, qu’un brutal  
appétit de domination.

<sup>57</sup> F. Nietzsche, “De la guerre et des guerriers”, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 43.

tendre la volonté : "la cruauté envers soi est à l'origine d'une joie plus grande"<sup>58</sup>. "Écrit avec du sang", titre du deuxième poème des *Stèles occidentées*, évoque un thème développé dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

"De tout ce qui est écrit, je n'aime que ce que l'on écrit avec son propre sang. Écris avec du sang, et tu apprendras que le sang est esprit. [...]

Celui qui écrit en maximes avec du sang, ne veut pas être lu, mais appris par cœur"<sup>59</sup>.

Il s'agit pour Nietzsche, de défendre une écriture au plus proche des souffrances, du corps, aussi "individuelle" que possible, aussi éloignée que possible de l'abstraction. "Écrire avec du sang", c'est écrire en prise sur les affects mais avec la cruauté de celui qui domine ces affects, sans les éradiquer cependant, comme le voudrait la morale idéaliste, mais en modifiant le point d'application de cette énergie sauvage afin de la spiritualiser. C'est ainsi que le sang devient "esprit" : "L'esprit, c'est la vie qui incise elle-même la vie"<sup>60</sup>. En revanche il y a, chez Nietzsche comme chez Segalen, de vives critiques de la "tonitruante grossièreté"<sup>61</sup> des guerres et des valeurs faibles, qu'elles exaltent, tels le nationalisme, la soumission, les instincts les plus bas.

Les "stèles occidentées" opposent à l'organisation raisonnable et rationnelle de l'Empire l'espace ouvert des guerriers barbares, insoumis. La pensée nomade, écrit Gilles Deleuze, n'appartient pas "à un espace mental strié, du double point de vue de l'Être et du Sujet, sous la direction d'une méthode universelle", mais se réclame d'une "tribu singulière" et "se déploie dans un milieu sans horizon comme espace lisse, steppe, désert."<sup>62</sup> Le guerrier fait valoir une fureur contre la mesure, un secret contre le public, une puissance contre la souveraineté de l'État; c'est pourquoi Nietzsche fait du guerrier<sup>63</sup> la figure d'une énergie libre, cruelle envers tout ce qui entrave son développement. "Ces vertus belliqueuses, écrit Claude Debon, sont liées à la lutte incessante que doit mener le philosophe contre les forces de la mort et de la dégénérescence"<sup>64</sup>; on les retrouve à l'œuvre dans la poésie d'Apollinaire comme dans *Anabase* et *Vents* de Saint-John Perse.

Cette éthique semble animer autant la vie que l'écriture de Segalen, par la remarquable volonté qu'il déploie dans ses audacieuses "équipées" en

<sup>58</sup> J. de Gaultier, *De Kant à Nietzsche*, Mercure de France, Paris, 1900, rééd. 1930, p. 308.

<sup>59</sup> F. Nietzsche, "Lire et écrire", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 36.

<sup>60</sup> *Ibid.*, "Des sages illustres", p. 96.

<sup>61</sup> V. Segalen, H. Manceron, V. Segalen, 5 avril 1916, *Trahison fidèle*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>62</sup> G. Deleuze et F. Guattari, "1 227 - Traité de nomadologie : la machine de guerre", *Mille plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980, p. 469.

<sup>63</sup> Le guerrier, en ce sens, s'oppose au soldat discipliné des armées au service d'un État. Nietzsche dénonce la brutalité des haines nationales : Segalen dit son horreur devant la guerre de 1914-1918.

<sup>64</sup> C. Debon, cité, p. 39.

est à l'origine d'une joie plus  
 dixième poème des *Stèles* occiden-  
*si parlait Zarathoustra* :

ne que ce que l'on écrit avec son  
 apprendras que le sang est esprit.

du sang, ne veut pas être lu, mais

une écriture au plus proche des  
 que possible, aussi éloignée que  
 ang", c'est écrire en prise sur les  
 domine ces affects, sans les éradi-  
 le idéaliste, mais en modifiant le  
 ge afin de la spiritualiser. C'est  
 prit, c'est la vie qui incise elle-  
 etzsche comme chez Segalen, de  
 té"<sup>61</sup> des guerres et des valeurs  
 ie, la soumission, les instincts les

à l'organisation raisonnable et  
 es guerriers barbares, insoumis.  
 n'appartient pas "à un espace  
 tre et du Sujet, sous la direction  
 ie d'une "tribu singulière" et "se  
 e espace lisse, steppe, désert."<sup>62</sup>  
 la mesure, un secret contre le  
 neté de l'État; c'est pourquoi  
 ne énergie libre, cruelle envers  
 "Ces vertus belliqueuses, écrit  
 ite que doit mener le philosophe  
 érescence"<sup>64</sup>; on les retrouve à  
 me dans *Anabase* et *Vents* de

ie que l'écriture de Segalen, par  
 ses audacieuses "équipées" en

ce, Paris, 1900, rééd. 1930, p. 308.  
*tra*, p. 36.

*raison fidèle*, op. cit., p. 206.  
 logie : la machine de guerre", *Mille pla-*

es armées au service d'un État. Nietzsche  
 n horreur devant la guerre de 1914-1918.

Chine, par les nombreux projets littéraires qu'il entreprend, mène souvent à terme en dépit de circonstances défavorables, et par la recherche d'un style dur, incisif. La thématique insistante de la coupure, dans "Libation mongole" particulièrement, semble correspondre à une sublimation de la cruauté devenue une exigence intellectuelle, spirituelle et esthétique : "Et si votre dureté ne veut pas étinceler, et trancher, et inciser : comment pourriez-vous un jour créer avec moi?"<sup>65</sup>, ainsi parlait Zarathoustra. Dur avec lui-même, Segalen l'a été à un point extrême.

Le devenir du sujet à la conquête de nouvelles valeurs implique une conception "mobile" de la relation à l'Autre. Jules de Gaultier compare "Empreinte" et "Jade faux" au poème de Nietzsche "Du Haut des Monts"<sup>66</sup> : les amis de Zarathoustra sont devenus des "fantômes" de son passé car ils n'ont pas changé : "Seul qui sait changer ne me devient pas étranger"<sup>67</sup>. On reconnaît la scène évoquée par Segalen au chapitre XXVII d'*Équipée* : "l'ami trop fidèle" refuse de voir que le narrateur a changé. "Empreinte" pose une question du même ordre : "A-t-il perdu la forme de mon âme ? / Plutôt est-ce mon âme dont la forme a gauchi ?" (II, p. 64) Pourtant l'amitié, justement parce qu'elle n'est fixée par aucune convention naturelle, sociale ou hiérarchique, apparaît comme le sentiment suprême, la relation la plus libre entre deux êtres. On lit dans "À Celui-là" :

"À celui qui me dévisage et m'observe amicalement ; à celui comme une  
 caverne en qui retentit mon aboi,  
 Je propose ma vie singulière : seule ma vie est à moi. - Qu'il vienne plus  
 avant. Qu'il écoute plus profondément :  
 Là même où ni père ni amante ni le Prince lui-même ne pourront accéder  
 jamais."  
 (II, p. 68)

L'amitié est un thème important de *Ainsi parlait Zarathoustra*, "je ne vous enseigne pas le prochain, mais l'ami"<sup>68</sup> telle est la leçon du prophète. Car l'ami c'est l'autre, "le plus lointain" et "le plus profond" : chacun est pour son ami "un arrière-monde"<sup>69</sup> et un chemin vers de nouvelles explorations de la vie.

La distance qui s'ouvre dans les relations de soi à soi, de soi à l'Autre, ami ou monde, implique une pensée de la vie dynamique : si la vie est volonté de puissance qui veut se surmonter soi-même, l'art est par excellence la création de valeurs nouvelles et les artistes sont "les inventeurs de nouvelles possibilités de vie"<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> F. Nietzsche, "Des vieilles et des nouvelles tables 29", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 199.

<sup>69</sup> J. de Gaultier, Lettre du 20 février 1913, *Cahier de L'Herne Victor segalen*, op. cit., p. 245.

<sup>70</sup> F. Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*, p. 212.

<sup>71</sup> *Id.*, "L'amour du prochain", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 56.

<sup>72</sup> *Ibid.*, "Le convalescent", p. 202.

<sup>70</sup> G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 117.

## L'esthétique du Divers

Nietzsche a interrogé la recherche de la vérité, menée par la tradition occidentale depuis Platon ; il refuse la dichotomie platonicienne entre le vrai et les phénomènes, entre le vrai et le mensonge de l'art. L'énergie vitale est à l'œuvre dans le monde, dans l'homme et dans la création artistique. La société, selon lui, nous impose de "mentir grégairement" en utilisant des "métaphores usuelles"<sup>71</sup> qui sont données pour "vérités". Or l'art fait justement de la volonté de tromper un idéal supérieur puisque l'artiste crée des métaphores, des illusions ; il met ainsi en pièces l'armature de concepts ou de mythes issus de la tradition, il en fait "un jouet pour ses œuvres les plus audacieuses" et "quand il le casse [...], il le recompose ironiquement en accouplant ce qui est le plus différent, en séparant ce qui est le plus proche"<sup>72</sup>. Afin de déjouer les pièges idéalistes du langage, Nietzsche utilise de nombreuses métaphores. *Ainsi parlait Zarathoustra* procède à des altérations impertinentes des récits chrétiens auxquels certains titres de chants font écho : "De l'immaculée Connaissance", "Des Vieilles et des nouvelles Tables", "La Cène". N'est-ce pas voisin du "programme" promulgué dans "Sans Marque de règne", le refus des "vérités" transmises par les dynasties impériales, les "tables mémoriales" indéfiniment "calquées" pour instaurer un nouveau règne, "sans marque" (II, p. 40)? Segalen prend les textes traditionnels chinois comme des jouets qu'il découpe, tord et recompose à sa guise, souvent avec une ironie acérée. À l'épreuve de l'ascension physique, "les mots crèveront de rire d'avoir été gonflés de tant de sens encombrants..." (II, p. 273), issus de la tradition métaphysique.

Dans une lettre à Yvonne Segalen, le poète distingue le "MENSONGE", qui caractérise l'Évangile et une cérémonie religieuse à laquelle il a assisté pendant la guerre, de la "FICTION" propre à "la religion dans toute sa force" et à "l'art dans toute sa plénitude."<sup>73</sup> L'artiste rejoint le mystique car leurs "fictions" sont vivantes. Cette distinction rappelle celle faite par Nietzsche entre les métaphores "imposées" par la tradition et les métaphores "créées" par l'artiste. C'est justement parce qu'il refuse l'abstraction des concepts, que Nietzsche préfère à ces signes pâlis d'anciennes métaphores, de nouveaux symboles qu'il crée : "Nietzsche exprime ses intuitions dans une profusion d'images, dans d'innombrables métaphores qu'il interprète souvent lui-même. Il pense par symboles"<sup>74</sup>.

Nietzsche fait du travestissement comme une forme d'art : "Je veux être assis parmi vous, travesti moi-même [...] car ceci est ma dernière sagesse humaine"<sup>75</sup>, ainsi parlait Zarathoustra. Le jeu des déguisements et des

<sup>71</sup> F. Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, trad. A. K. Marietti, Aubier-Flammarion, Paris, 1969, p. 183.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>73</sup> Lettre à Yvonne Segalen, 31 mai 1915, H. Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, Paris, 1961, p. 276.

<sup>74</sup> E. Fink, *La Philosophie de Nietzsche*, op. cit., p. 78.

<sup>75</sup> F. Nietzsche, "De la sagesse des hommes", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 234.



En revanche, la théorie du Divers que Segalen échafaude s'apparente à l'interprétation de la philosophie de Nietzsche que donne Gilles Deleuze : "Que le multiple, le devenir, le hasard soient objets d'affirmation pure, tel est le sens de la philosophie de Nietzsche. L'affirmation du multiple est la proposition spéculative, comme la loi du Divers la proposition pratique."<sup>78</sup>

Jules de Gaultier, plus proche du bouddhisme et de Schopenhauer que de Nietzsche, envisage le phénomène esthétique comme une contemplation passive de la Vie : "Par la production de l'œuvre d'art, l'intelligence annonce qu'elle s'est retirée de la scène où elle agissait sous l'empire de l'illusion et qu'elle s'est fixée en spectatrice sur les rives du devenir, au bord du fleuve où les barques, chargées de masques et de valeurs inventées par la folie de Maïa, continuent de descendre le courant parmi tous les bruits de la vie"<sup>79</sup>. Tandis que le "Maître", assis dans son fauteuil capitonné, regarde par la fenêtre le cours lent de l'Escaut, Segalen, debout à la barre, conduit la barque dans les remous impétueux du Fleuve Bleu. Le "philosophe" donne de Nietzsche une interprétation figée, bourgeoise et réactionnaire ; le poète a emprunté à Nietzsche quelques thèmes libérateurs pour engager sa propre équipée créatrice qui s'est avérée plus dangereuse que le Fleuve. L'aventure de Nietzsche, elle, s'est achevée par un naufrage dans une rue de Turin.

La philosophie de Nietzsche a donc laissé de nombreuses "empreintes" dans les œuvres de Segalen. Les plus visibles, la critique de la religion, de la démocratie et du rationalisme, ne doivent pas cacher les plus profondes : un regard clairvoyant "pénétrant la nature vivante de l'être terrestre"<sup>80</sup>, conçue comme processus en devenir, traversée de forces multiples, de même que le sujet est jeu complexes de pulsions et d'affects à maîtriser afin de libérer de nouvelles possibilités de vie et des forces créatrices neuves.

Segalen est sorti de l'esthétisme étroit, passif et daté de Jules de Gaultier parce qu'il a lu Nietzsche avec les questions que lui posaient le souci de l'œuvre à écrire, sa propre quête "mystique" (au sens immanent que nous avons défini), et la vision du monde issue de la lecture des sages chinois. Segalen a compris la conception héroïque de l'art développée par Nietzsche. L'artiste "veut voir le caractère terrible et problématique de l'existence."<sup>81</sup> Mais, à la différence du romantique, il ne cède pas au pathétique ; exigeant, cruel envers lui-même, il tend, au "grand style" : "Se rendre maître du chaos que l'on est soi-même ; contraindre son chaos à devenir forme, [...] c'est là la grande ambition."<sup>82</sup>

<sup>78</sup> G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 225.

<sup>79</sup> J. de Gaultier, "Nietzsche", *De Kant à Nietzsche*, op. cit., p. 303.

<sup>80</sup> E. Fink, op. cit., p. 95.

<sup>81</sup> F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, § 374

<sup>82</sup> *Ibid.*, § 376.

Segalen échafaude s'apparente à  
 he que donne Gilles Deleuze :  
 objets d'affirmation pure, tel est  
 mation du multiple est la propo-  
 proposition pratique."<sup>78</sup>

dhisme et de Schopenhauer que  
 ique comme une contemplation  
 e l'œuvre d'art, l'intelligence  
 i elle agissait sous l'empire de  
 ce sur les rives du devenir, au  
 masques et de valeurs inventées  
 ndre le courant parmi tous les  
 , assis dans son fauteuil capi-  
 e l'Escaut, Segalen, debout à la  
 mpétueux du Fleuve Bleu. Le  
 rprétation figée, bourgeoise et  
 he quelques thèmes libérateurs  
 i s'est avérée plus dangereuse  
 , s'est achevée par un naufrage

sé de nombreuses "empreintes"  
 , la critique de la religion, de la  
 s cacher les plus profondes : un  
 te de l'être terrestre"<sup>80</sup>, conçue  
 rces multiples, de même que le  
 ts à maîtriser afin de libérer de  
 atrices neuves.

passif et daté de Jules de Gaul-  
 ons que lui posaient le souci de  
 " (au sens immanent que nous  
 le la lecture des sages chinois.  
 l'art développée par Nietzsche.  
 roblématique de l'existence."<sup>81</sup>  
 de pas au pathétique ; exigeant,  
 e" : "Se rendre maître du chaos  
 s à devenir forme, [...] c'est là

i,  
 it., p. 303.

Pour terminer j'aimerais évoquer l'événement qui a eu lieu le 27 mai  
 1919 et qui nous a tous hantés, à un moment ou à un autre, cet automne :  
 "Ceux qui sombrent, je les aime de tout mon cœur car ils vont de l'autre  
 côté"<sup>83</sup>, ainsi parlait Zarathoustra.

Colette Camelin  
 Université de Poitiers

<sup>83</sup> *Id.*, "Des vieilles et des nouvelles tables", *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 185.



## Claude-Pierre Perez

*Stèles* :  
gare à Claudel!

Je voudrais commencer, si vous m'y autorisez, par une fiction critique.

Supposons qu'un génie, un de ces esprits que les Chinois appellent un *renard*, ou encore un démon semblable à celui que certains physiciens trouvent parfois nécessaire à l'avancement de la théorie, supposons, donc, qu'un génie ait effacé dans l'œuvre de Segalen tout ce qui se rapporte explicitement à Claudel; qu'il ait fait disparaître leur correspondance, et toutes les lettres où l'un des deux mentionne l'autre et aussi la dédicace des *Stèles*, et celle de la nouvelle *Le Siège de l'âme*; imaginons même qu'il ait détruit les (très rares) références à Segalen qu'on trouve dans le *Journal* de Claudel. Imaginons que nous ne sachions rien de leurs rencontres, de leurs échanges, de l'admiration du cadet pour Claudel en général et pour *Connaissance de l'Est* en particulier. Et ma question est la suivante : si tel était le cas, est-ce que la seule lecture des *Stèles* et de *Connaissance* suffirait à nous faire présumer ces rencontres, ces échanges, cette admiration ?

Bien entendu, nous constaterions qu'il s'agit de deux œuvres à peu près contemporaines et ayant, l'une et l'autre, un rapport avec la Chine. Mais en voyant à quel point le timbre, ou comment dire ? la *physique* des deux œuvres est différente, à quel point les visages qu'elles tournent vers le lecteur sont dissemblables, et considérant du reste des fortes divergences idéologiques entre les deux auteurs, il n'est pas sûr que nous soupçonnerions la richesse des échanges qui ont effectivement eu lieu, et nous pourrions nous croire en droit d'imaginer deux poètes passant au même moment par la Chine sans se voir, sans se lire et sans même se connaître.

\*

Nous savons, bien entendu, qu'il n'en a pas été ainsi. Et parce que la connaissance que nous avons de leurs échanges nous alerte, nous en cherchons des traces dans leurs livres : et en les cherchant, bien sûr, nous les trouvons. J'ai moi-même signalé plusieurs phénomènes d'intertextualité, aussi certains qu'ils sont discrets, indiqué ce que "Édit funéraire" doit à "La Tombe" et à "Tombe-Rumeurs" - comment elle les reprend, ou plus exactement comment elle leur *répond*. Segalen, en effet, s'approprie le texte claudélien pour le réfuter, et précisément pour récuser l'apologétique qui s'y trouve inscrite : là où Claudel saisit l'occasion d'une visite à un tombeau Ming pour dire l'horreur brute de la mort physique quand la foi fait défaut (car "C'est ici la sépulture de l'Athée"), son cadet, prenant au contraire la voix (et le parti) de l'Empereur défunt, prétend imaginer une mort "habitable" et "douce". Il récuse ainsi l'argument théologique (misère de l'homme sans Dieu) qui est incontestablement l'une des composantes du poème claudélien. On peut montrer de la même manière que "Retombée" cite "Pagode" mais que, là encore, la réfutation accompagne la citation, puisque la fin du poème, assurant qu'il n'y a "pas de liens, même invisibles" entre le toit et le ciel, sonne comme une fin de non recevoir opposée au goût du consul pour l'anagogie!

Des couples tels que ceux-ci ne sont pas très nombreux ; mais, dans le paysage critique, ils n'en prennent pas moins valeur de symptôme ou de paradigme. Dès qu'elle envisage à *la fois* Segalen et Claudel, la critique, en effet, échappe rarement à l'antithèse ; parlant d'eux et de leurs rapports, réactivant à leur propos le vieux genre du parallèle, elle tend presque fatalement à construire - explicitement ou implicitement - deux images inverses, deux figures antinomiques.

La divergence religieuse est évidemment le socle de cette opposition. Claudel est, on le sait, un catholique de stricte obédience, un dévot, comme il le dit lui-même. Au moment où il écrit la première partie de *Connaissance de l'Est*, entre 1895 et 1900, il se croit appelé à devenir bénédictin ; l'échec de cette vocation l'humiliera profondément. Segalen à l'inverse - et notre fin de siècle instruite à la méfiance envers les orthodoxies de tous ordres lui en sait gré - a gardé de trop cuisants souvenirs de son éducation catholique pour ne pas considérer l'Église avec une extrême suspicion. Rien de tel que la fréquentation des abbés et des pieuses mères pour faire des anticléricaux. Claudel, élevé dans une famille indifférente sinon même anticléricale, auprès d'une sœur sarcastique, fournit un contre-exemple presque parfait.

Or, cette divergence religieuse étant donnée, tout se passe comme si elle servait d'assise à une kyrielle d'oppositions qui sont, elles, beaucoup plus

<sup>1</sup> Segalen : les cornes du toit "sont les quatre coins de la Tente originale, noués aux quatre liens qui les relèvent"; Claudel : "le temple est [...] une tente dont les coins relevés sont attachés à la nue". Je citerai les *Œuvres complètes* de Segalen dans l'édition de Henry Bouillier, *Bouquins*, Robert Laffont, 1995, et Claudel dans l'édition de la Pléiade, *Œuvre poétique* (1967) et *Œuvres en prose* (1965).

a pas été ainsi. Et parce que la  
es nous alerte, nous en cherchons  
nant, bien sûr, nous les trouvons.  
s d'intertextualité, aussi certains  
néraire" doit à "La Tombe" et à  
nd, ou plus exactement comment  
e le texte claudélien pour le réfu-  
ue qui s'y trouve inscrite : là où  
ombeau Ming pour dire l'horreur  
léfaut (car "C'est ici la sépulture  
la voix (et le parti) de l'Empereur  
" et "douce". Il récuse ainsi l'ar-  
s Dieu) qui est incontestablement  
n. On peut montrer de la même  
ais que, là encore, la réfutation  
ème, assurant qu'il n'y a "pas de  
el, sonne comme une fin de non  
magogie!

as très nombreux ; mais, dans le  
valeur de symptôme ou de paran-  
n et Claudel, la critique, en effet,  
: et de leurs rapports, réactivant à  
elle tend presque fatalement à  
t - deux images inverses, deux

ent le socle de cette opposition.  
e obédience, un dévot, comme il  
nière partie de *Connaissance de*  
à devenir bénédictin ; l'échec de  
galen à l'inverse - et notre fin de  
odoxies de tous ordres lui en sait  
on éducation catholique pour ne  
spicion. Rien de tel que la fré-  
our faire des anticléricaux. Clau-  
même anticléricale, auprès d'une  
presque parfait.

inée, tout se passe comme si elle  
s qui sont, elles, beaucoup plus

a Tente originale, noués aux quatre liens  
: dont les coins relevés sont attachés à la  
l'édition de Henry Bouillier, *Bouquins*,  
éiade, *Œuvre poétique* (1967) et *Œuvres*

friables. Au "grand" écrivain, académicien et ambassadeur, on oppose ainsi  
couramment la discrétion d'une œuvre d'autant plus attachante qu'elle passa  
longtemps pour "mineure"; au "sinologue" ouvert à l'autre, excellent à  
"remettre l'Europe à sa place", un homme qu'on dit "étroitement refermé sur  
la culture occidentale"<sup>2</sup>; à l'écrivain plein de confiance ontologique (le "gros  
plein d'Être", disait Sartre), au chantre de la présence, un poète sensible à la  
tentation du négatif et au pouvoir de l'absence; au dogme et à la certitude, les  
ambiguïtés, la fragilité, voire l'impossibilité du sens; au principe d'autorité, les  
vertus du doute et de l'inquiétude; à une personnalité forte au point d'en  
paraître encombrante, une œuvre quasiment sans sujet; à la clôture, l'inachevé;  
à la possession, la dépossession; à la connaissance, l'inconnaissance, etc.

Or, il suffit, me semble-t-il, d'objectiver les termes du parallèle pour qu'il  
devienne immédiatement suspect. Ce n'est pas que tout cela doive être réfuté  
en bloc; tout dans ce tableau n'est pas inexact. C'est que ces antithèses sont  
trop parfaites, trop systématiques, trop cohérentes, pour ne pas nourrir le soup-  
çon. Il faut y regarder de plus près.

La première chose qu'il convient d'observer, c'est que ces oppositions ne  
s'enracinent nulle part ailleurs que chez Segalen lui-même. En témoignent en  
particulier le début de *l'Essai sur l'exotisme* et la longue lettre adressée à Pierre  
d'Ythurbide en 1913. Avant que ses commentateurs ne lui emboîtent le pas, le  
principal intéressé a opposé longuement et en détail son projet à celui de Clau-  
del. Or, cette opposition ne résulte pas uniquement de la pression irrépressible  
des différences spontanées : elle est aussi délibérée. Segalen, en effet, a parfai-  
tement conscience - et cela, dès 1908, c'est-à-dire avant même d'avoir posé le  
pied à Shanghai et d'avoir tracé une seule ligne du futur recueil - de l'embar-  
ras que ce sera d'écrire sur la Chine après *Connaissance de l'Est*. Il cherche  
donc d'emblée, et très consciemment, à faire "autre chose", à trouver un "can-  
ton où [il] ser[a] vraiment chez [lui]". Il cherche un espace de respiration. Et  
comment mieux se distinguer qu'en prenant le contre-pied? Segalen, sans  
prendre garde à l'aveu de dépendance qu'il confie ainsi au papier, écrit en  
1908 : "Pourquoi *tout simplement* ne pas prendre le contre-pied de ceux-là dont  
je me défends? Pourquoi ne pas tenter la *contre-épreuve*?" (I, p. 746 - 47)<sup>3</sup>. Au  
lieu de dire ce que lui, voyageur, a vu et senti, il dira donc ce que les "choses"  
et les "gens inattendus" d'en face pensent "en eux-mêmes" et de leurs visiteurs.

En 1913, entre la première et la deuxième édition, Segalen reformule et  
développe ces antithèses. C'est qu'Ythurbide a ravivé son inquiétude : "Gare  
à Claudel". Segalen répond longuement afin de convaincre son correspondant  
(et de se convaincre lui-même?) que l'inquiétude n'a pas lieu d'être, qu'il est  
possible, et même facile, de "limiter" la place tenue par la Chine dans l'œuvre  
de son rival. Tout en protestant de son admiration, il dresse donc une carte des

<sup>2</sup> Gilles Manceron, *Victor Segalen*, Lattès, 1991, p. 16.

<sup>3</sup> Le pluriel *ceux-là* dans la deuxième citation désigne, en sus de Claudel, Loti et Saint-Pol Roux.

manques et des faiblesses de Claudel. C'est ainsi qu'il critique durement *Le Repos du septième jour*, où il voit - non sans raison - une pièce manquée, qu'il va du reste réécrire (ce sera *Le Combat pour le sol*). Mais ce qui l'intéresse surtout dans ces lacunes, c'est que leur contour cerne un espace libre où lui va pouvoir s'installer. Il repère ainsi les terres encore vierges, fait un relevé - rapide - des "sujets" qui restent "libres", comme il le dit à plusieurs reprises. Comptant les proses de Claudel - et qu'il se soit livré à cette arithmétique me paraît symptomatique - il se rassure à constater qu'une vingtaine seulement sur soixante et un que compte l'édition de 1907, sont "à sujet chinois". Puis (observe-t-il) le consul ne connaît qu'une petite portion de la Chine, la région des ports du sud : "Tout le continent reste libre" - ce continent qui sera le cadre d'*Équipée* ou de *Thibet*. Après les "sujets", vient le tour des formes : "Toutes les formes littéraires chinoises lui ont échappé", écrit-il, avant de dénoncer la légende d'un Claudel sinologue, légende qui a surtout existé à ses yeux quand, en compagnie son ami Laloy, il reconnaissait "clair comme le jour, l'influence du style chinois écrit sur sa prose"<sup>4</sup>. Passant d'un extrême à l'autre, le Segalen de 1913 affirme : "Claudel a ici tout apporté avec lui : Tacite et Rimbaud, et [...] Pindare lui ont mesuré le souffle et la cadence"<sup>5</sup>. Tout apporté, vraiment ? Avant de prendre cette affirmation pour argent comptant, on prendra garde qu'elle sert surtout à dégager pour lui, Segalen, un espace de liberté. Ce n'est pas seulement par des sujets "intacts", comme il dit, qu'il pourra se distinguer ; c'est par l'emploi d'une forme chinoise, ignorée, sinon dédaignée, par son illustre devancier.

On comprend mieux, à lire cette lettre, comment *Connaissance de l'Est* pèse sur *Stèles* : ce n'est pas parce que Segalen imiterait, parce qu'il ferait la même chose, mais au contraire parce qu'il craint de faire la même chose. La manière dont la stèle "Édit funéraire" reprend, et renverse, "La Tombe" ; dont *Le Combat pour le sol* corrige *Le Repos du septième jour* signalent évidemment des divergences idéologiques, philosophiques, religieuses ; mais le geste s'inscrit aussi dans une stratégie de différenciation que les documents cités exposent ouvertement. Est-il besoin de dire que cette stratégie serait sans objet si, à bien des égards, Claudel et Segalen n'étaient très proches l'un de l'autre ?

\*

On pourrait, en effet, appréhender leur rapport tout autrement.

Au lieu de faire une liste d'antithèses, on pourrait dresser, non sans de bonnes raisons, un tableau des concordances. Claudel et Segalen sont des contemporains ; leurs admirations littéraires sont en partie les mêmes (Rimbaud, Mallarmé) ainsi que leur arrière-plan esthétique (le symbolisme et le post-symbolisme) ; leurs goûts philosophiques sont certes différents : Segalen

<sup>4</sup> Lettre à sa femme, 16 juin 1909.

<sup>5</sup> Lettre à Ythurbide, 1<sup>er</sup> avril 1913.

et ainsi qu'il critique durement sans raison - une pièce manquée, pour le sol). Mais ce qui l'intéresse surtout, c'est un espace libre où les formes encore vierges, fait un relevé comme il le dit à plusieurs reprises. Il est livré à cette arithmétique mer que qu'une vingtaine seulement sur 17, sont "à sujet chinois". Puis cette portion de la Chine, la région "X" - ce continent qui sera le cadre de l'œuvre - vient le tour des formes : "Toutes les formes", écrit-il, avant de dénoncer la "forme" surtout existé à ses yeux quand, "clair comme le jour, l'influence d'un extrême à l'autre, le Segalen est lié avec lui : Tacite et Rimbaud, la cadence"<sup>5</sup>. Tout apporté, vrai pour argent comptant, on prendra Segalen, un espace de liberté. Ce comme il dit, qu'il pourra se dire, ignorée, sinon dédaignée, par

Comment *Connaissance de l'Est* en imiterait, parce qu'il ferait la même chose. La même, et renverse, "La Tombe"; dont le septième jour signalent évidemment philosophiques, religieuses; mais la différenciation que les documents ne peuvent pas dire que cette stratégie serait Segalen n'étaient très proches l'un

apport tout autrement.

On pourrait dresser, non sans des raisons. Claudel et Segalen sont des poètes, sont en partie les mêmes (Rimbaud, l'esthétique (le symbolisme et le langage) sont certes différents : Segalen

marque peu d'inclination pour Aristote ou saint Thomas et Claudel peu d'intérêt pour Gourmont ou Jules de Gaultier. De Nietzsche, par contre, il n'est pas aussi éloigné qu'on pourrait le croire : la question du rapport Nietzsche-Claudel n'est pas du tout sans pertinence, et elle n'est pas absente de la critique claudélienne. Certes, il en parle sans charité, et il est difficile de savoir ce qu'il en a lu. Mais un Tête d'Or, par exemple, en sait plus long que beaucoup sur la volonté de puissance; et Claudel, de toute évidence, n'a pas été moins sensible que Segalen à cette exaltation de la Vie qui est contemporaine de la vogue du nietzschéisme, et qui caractérise aussi, au même moment exactement, ce qu'on appelle le "naturisme".

Contemporains de ce que l'on a appelé la crise des valeurs symbolistes, Claudel et Segalen ne sont pas sans affinités avec ce mouvement. Mon intention n'est évidemment pas de les déguiser en disciples de Saint Georges de Bouhélier ou de Maurice Le Blond. Mais l'un et l'autre - comme le jeune Proust partant en guerre, dans *La Revue Blanche*, contre l'hermétisme mallarméen avant d'écrire *Jean Santeuil*, comme le jeune F. Jammes, comme le Gide des *Nourritures terrestres* - ont désiré ouvrir les portes de la chambre d'Igitur, jeter la poésie sur les grandes routes et dans le plein vent, lui rendre "le sens du monde". Ce n'est pas eux qui, sur le point de partir en voyage, feraient demi-tour avant même la gare Saint-Lazare, comme le des Esseintes de Huysmans, et rentreraient chez eux le même soir en concluant : "En somme, j'ai éprouvé et vu ce que je voulais éprouver et voir"<sup>6</sup>. Succédant à une génération qui tenait que "vivre avilit", selon le mot d'H. de Régnier, et qui faisait profession d'exclure le réel :

"Exclus-en si tu commences  
Le réel parce que vil"<sup>7</sup>

Segalen et Claudel ont été l'un et l'autre, quoique de manière sans doute différente, des poètes de l'éloge du monde, des poètes, en tout cas, méfiants à l'égard de toute dépréciation du monde, et d'autant plus en défense contre le nihilisme qui les a précédés (et d'ailleurs suivis) qu'ils en ont sans doute senti la menace.

Cette distance que l'on constate entre nos deux auteurs et la génération précédente ne signifie pas cependant qu'ils n'ont plus rien à voir avec elle, et qu'ils auraient rompu en particulier avec Mallarmé. On peut être tenté, lorsqu'on étudie la genèse de *Stèles*, d'opposer un côté de chez Mallarmé et un côté de chez Claudel. Il faut résister à cette tentation. La critique, en effet, n'en est plus à imaginer entre les deux poètes une opposition frontale, comme on a pu le faire vers 1950. Claudel, qui a compté au nombre des mardistes à partir de 1887, n'a pas seulement échangé avec Mallarmé une correspondance qui témoigne de liens affectueux et d'une réciproque admiration littéraire. Son

<sup>6</sup> À Rebours, UGE 10/18, 1975, p. 227.

<sup>7</sup> Mallarmé, "Hommage", O.C., Gallimard, Pléiade, 1945, p. 73.

esthétique et sa pratique doivent énormément à l'auteur du *Faune*, et c'est particulièrement vrai de *Connaissance de l'Est* - de toutes ses œuvres, disait-il, "la plus mallarméenne"<sup>8</sup>. En admirant ce livre, Segalen ne tournait donc nullement le dos à la rue de Rome. Il pouvait y trouver des phrases qui sont de vrais pastiches, et une lampe, et des miroirs, et même des "fleurs oubliées" se "décolorant"<sup>9</sup> dans des salles désertes... Il pouvait y reconnaître aussi un recours constant (trop souvent méconnu par la critique ultérieure) aux procédures allusives, un dégoût "d'exhiber les choses", ou du moins certaines choses, "à un imperturbable premier plan"<sup>10</sup> dont les *Stèles* elles aussi offrent des exemples ; il pouvait soupçonner encore une sensibilité à "la sollicitation du vide" qui prend à rebrousse-poil les clichés courants sur Claudel mais qui n'est pas sans rapport avec son profond intérêt pour les aphorismes du *Tao*, aphorismes qui au demeurant ne sont pas absents des *Stèles*.

Il y a là non pas à proprement parler une esthétique commune, mais plutôt des rencontres, une certaine sensibilité littéraire, un certain *goût* partagé par nos trois auteurs, et dont ces lignes de Mallarmé peuvent nous aider à caractériser un aspect important :

"Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens.

[...] J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand [...]

*Les Fleurs du mal*, par exemple [...] se vendent dans des livres blancs et noirs, identiquement pareils à ceux qui débitent de la prose du vicomte du Terrail ou des vers de M. Legouvé.

Ainsi, les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d'œuvre, et depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas été inventé, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée, - des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal ; - et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire !

O fermoirs d'or des vieux missels ! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus !" <sup>11</sup>

Il s'agit là d'un texte de jeunesse de Mallarmé. Mais malgré le demi-siècle d'écart, il faudrait bien de l'entêtement pour ne pas reconnaître dans l'onglet d'ivoire qui ferme les volumes de la collection coréenne un frère cadet de ces fermoirs d'or, comme dans leurs idéogrammes un avatar des hiéroglyphes. Plus généralement, les archaïsmes qui abondent dans l'un et l'autre livre, la solennité et l'hiératisme qu'ils recherchent, attestent que le

<sup>8</sup> F. Lefèvre : *Une heure avec...* Gallimard, 1925, p. 153.

<sup>9</sup> Dans "Portes".

<sup>10</sup> "Le Mystère dans les Lettres", *O.C.*, p. 384.

<sup>11</sup> "Hérésies artistiques. L'art pour tous" (1862), *O. C.*, p. 257.

l'auteur du *Faune*, et c'est par-  
de toutes ses œuvres, disait-il,  
Segalen ne tournait donc nul-  
trouver des phrases qui sont de  
même des "fleurs oubliées" se  
pouvait y reconnaître aussi un  
critique ultérieure) aux procé-  
"mises", ou du moins certaines  
ont les *Stèles* elles aussi offrent  
ne sensibilité à "la sollicitation  
courants sur Claudel mais qui  
est pour les aphorismes du *Tao*,  
ants des *Stèles*.

esthétique commune, mais plu-  
aire, un certain *goût* partagé par  
mé peuvent nous aider à carac-

meurer sacrée s'enveloppe de  
abri d'arcanes dévoilés au seul

ce caractère nécessaire a été

...] se vendent dans des livres  
eux qui débitent de la prose du  
ouvé.

de plain-pied dans un chef-  
n'a pas été inventé, pour l'écar-  
immaculée, - des formules  
profane et aiguillonne le patient  
carte d'entrée une page de l'al-

hiéroglyphes inviolés des rou-

allarmé. Mais malgré le demi-  
t pour ne pas reconnaître dans  
a collection coréenne un frère  
s idéogrammes un avatar des  
nes qui abondent dans l'un et  
s recherchent, attestent que le

rêve mallarméen d'une poésie séparée de l'espace profane, retranchée "à  
l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné", n'est pas mort avec l'auteur  
d'*Hérodias*.

Cette collection coréenne permet également de méditer sur l'attention  
que tous trois portent à la typographie, à la mise en page, à ce que Claudel  
appelle "la physiologie du livre". Il a prononcé, en 1925, une conférence tout  
imprégnée du souvenir de Mallarmé qui aurait dû porter ce titre, et dans  
laquelle il consacre un développement à ce qu'il regarde comme le "domaine  
propre" de la poésie et qu'il nomme, en reprenant un terme qu'on trouve dans  
la préface au *Coup de dés, la page*. La page, dont "l'inscription lapidaire" est,  
dit-il, la plus ancienne manifestation, est "une architecture de lignes conte-  
nues et déterminées par un cadre", une "masse carrée" qui se présente au  
regard "dans le portique du papier"<sup>12</sup>. Naturellement, Segalen n'a pas pu  
connaître ce texte; mais il nous est difficile à nous de ne pas y songer quand  
nous feuilletons *Stèles*, ou que nous lisons cette lettre où il parle d' "une pièce  
courte, cernée d'une sorte de cadre rectangulaire dans la pensée, et se pré-  
santant de front au lecteur"<sup>13</sup> ?

Ceci m'amène, ou me ramène, à la Chine, et à l'usage que nos deux  
auteurs en ont fait. À cet égard aussi, à cet égard particulièrement, on a eu  
recours à l'antithèse. Claudel, souligne-t-on, n'est nullement sinologue, il n'a  
pas appris le chinois. Du reste, son catholicisme militant vaut preuve de son  
"enfermement" dans la culture occidentale. De là à bâtir une opposition entre  
un apôtre des Différences, précurseur des idéologies post-coloniales, et une  
sorte de Croisé attardé, indifférent ou hostile à tout ce qui n'est pas catholique  
et romain, il n'y a qu'un pas, qu'on ne s'est pas privé de franchir. Faut-il dire  
que la vérité est assez éloignée de ces images d'Épinal ?

En ce qui concerne Segalen, il me semble que son jugement sur le boudd-  
dhisme (aussi défavorable que celui de Claudel, et sans doute pour les mêmes  
raisons<sup>14</sup>) ou le chapitre d'*Équipée* intitulé "L'homme de bât", avec ses sar-  
casmes visant "les enseignements humanitaires" et "les doux cantiques de  
l'égalité humaine" devrait suffire à nous mettre en garde contre les projections  
et les anachronismes. C'est là l'effet d'un nietzschéisme qui est souvent invo-  
qué comme un trait de modernité, mais qui diffère sensiblement de ce qu'on  
met aujourd'hui sous ce nom. Il y a plusieurs nietzschéismes; celui de Jules  
de Gautier - néo-païen et antichrétien, proche de l'Action Française - ou  
même de Gourmont, serait aujourd'hui bien vite suspect<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Œuvres en prose*, p. 75, 78. Dans *L'Œil écoute*, il parlera d'"un panneau limité et précis",  
*ibid.* p. 192.

<sup>13</sup> Lettre à J. de Gautier, citée dans Manceron : *V.S.*, p. 393.

<sup>14</sup> Parce que le mot, à cette date, même pour des hommes qui ont vécu en pays bouddhiste, n'est  
pas dissocié du nihilisme attribué à ceux qu'on avait appelés les bouddhistes allemands (Scho-  
penhauer, Hartmann...). Le bouddhisme est réprouvé en raison de sa "médiocre valeur vitale"  
(Segalen à Claudel, 15 mars 1915. *Cahier de l'Herne Victor Segalen*, p. 210).

<sup>15</sup> Voir sur ce point J. Le Rider : *Nietzsche en France*, PUF, 1999.

Pour ce qui est de Claudel, il a été évidemment sensible à l'exotisme du pays où il est jeté, et (à l'inverse de ce qui se passe dans *Stèles*) il consigne sa surprise d'Européen, et il cherche à décrire la différence entre ici (chez eux) et là-bas (chez nous). La première phrase du premier poème est celle-ci : "Tout arbre chez nous se tient debout comme un homme [...] Ici, etc."; à l'autre extrémité du livre, un poème comme "Le Riz" est encore un face à face de l'Orient et de l'Occident. Mais si ce nous constate une appartenance, il n'implique pas une préférence. Le hêtre n'est pas préférable au banyan ou au cocotier; le blé ne vaut pas mieux que le riz; l'artiste européen n'est pas supérieur au Japonais évoqué dans "Çà et là"; le philosophe occidental ne pense pas plus juste que Lao-tseu [Laozi]. Bien au contraire.

Touchant la question coloniale, le consul Claudel, bien qu'il travaille ou parce qu'il travaille à l'expansion économique de la France en Extrême-Orient a vu très clairement "l'action destructrice"<sup>16</sup> - je le cite - des Européens. Il était bien placé pour mesurer leur rapacité, et il ne l'a pas tue. Voyez Amalric dans le *Partage de Midi*. Voyez dans *Connaissance de l'Est* : "Le Français ou l'Anglais horrible, crûment, n'importe où, sans pitié pour la Terre qu'il défigure, soucieux seulement d'étendre, à défaut de ses mains cupides, son regard au plus loin, construit sa baraque avec barbarie. Il exploite le point de vue comme une chute d'eau. Au contraire, l'Oriental etc."<sup>17</sup>.

Touchant ce que nous appelons désormais les cultures, son attention et sa sympathie pour celles de l'Extrême-Orient - celle de la Chine, celle du Japon - me paraissent suffisamment établies par *Connaissance de l'Est*, par *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, par les *Petits poèmes d'après le chinois*, par *Dodoitsu*<sup>18</sup>, et plus encore, s'il se peut, par les admirables *Cent phrases pour éventails*, composées au Japon en 1926, et dans lesquelles la calligraphie japonaise tient une place aussi essentielle que le caractère dans *Stèles*. J'ajoute que Claudel est aussi l'auteur d'un "livre sur la Chine", une analyse économique et sociologique, rédigée sur le ton de la vulgarisation, dont l'effondrement de la dynastie mandchoue en 1911 empêcha l'édition<sup>19</sup>. De notre point de vue, un ouvrage comme celui-ci offre surtout l'intérêt de montrer en quoi sa perception du pays diffère de celle de Segalen (l'archéologue et l'économiste ne voient pas la même Chine) et en quoi cependant elle peut entrer en résonance avec elle. En effet, même si Claudel observe attentivement la modernité chinoise, et s'il consacre tout un chapitre aux industries, sujet qui était peu fait pour enthousiasmer Segalen, la Chine, pour lui aussi, est un passé présent. Dans les villes chinoises, il reconnaît l'image de "la ville d'autrefois"; et dans les campagnes, il berce son rêve d'une "vieille

<sup>16</sup> Claudel cité par Gadoffre, *Claudel et l'univers chinois*, Gallimard, 1968, p. 149.

<sup>17</sup> "Çà et là".

<sup>18</sup> Claudel : *Œuvre poétique*, p. 1154. Le *dodoitsu* est un poème à forme fixe caractéristique de la poésie paysanne japonaise.

<sup>19</sup> C'est seulement en 1947 que le livre fut publié sous le titre *Sous le signe du dragon*. Les *Œuvres en prose* en contiennent des extraits.

mmment sensible à l'exotisme du  
 passe dans *Stèles*) il consigne sa  
 différence entre ici (chez eux) et  
 premier poème est celle-ci : "Tout  
 homme [...] Ici, etc."; à l'autre  
 z" est encore un face à face de  
 state une appartenance, il n'im-  
 préférable au banyan ou au coco-  
 ste européen n'est pas supérieur  
 the occidental ne pense pas plus

Claudé, bien qu'il travaille ou  
 de la France en Extrême-Orient  
 e le cite - des Européens. Il était  
 'a pas tue. Voyez Amalric dans  
*de l'Est* : "Le Français ou l'An-  
 ié pour la Terre qu'il défigure,  
 s mains cupides, son regard au  
 exploite le point de vue comme  
 7.

is les cultures, son attention et  
 t - celle de la Chine, celle du  
 ar *Connaissance de l'Est*, par  
*titis poèmes d'après le chinois*,  
 r les admirables *Cent phrases*  
 r dans lesquelles la calligra-  
 e que le caractère dans *Stèles*.  
 vre sur la Chine", une analyse  
 de la vulgarisation, dont l'ef-  
 empêcha l'édition<sup>19</sup>. De notre  
 e surtout l'intérêt de montrer  
 de Segalen (l'archéologie et  
 t en quoi cependant elle peut  
 si Claudel observe attentive-  
 ut un chapitre aux industries,  
 alen, la Chine, pour lui aussi,  
 s, il reconnaît l'image de "la  
 perce son rêve d'une "vieille

iallismard, 1968, p. 149.

ème à forme fixe caractéristique de la

: *Sous le signe du dragon. Les Œuvres*

société rurale foncièrement bonne"<sup>20</sup>. Segalen, au même moment, caresse  
 nostalgiquement "l'admirable fiction de l'Empereur", clame son mépris de  
 la République et assure qu'il en sera quitte pour ne plus regarder qu'en  
 arrière. Chacun à sa manière, ils sont venus chercher un monde "couleur du  
 temps des premiers âges" (II, p. 155, *Peintures*), une contre-Europe, et une  
 contre-modernité.

\*

Toutes ces convergences, ou ces connivences sont, il me semble, bien  
 réelles, et l'analyse critique n'a pas trop de mal à les reconnaître et à les énu-  
 mérer. Mais ceci n'empêche pas qu'à l'expérience, c'est-à-dire à la lecture,  
 nous n'éprouvions ces deux livres comme profondément dissemblables. Ni  
 l'admiration explicite de Segalen, ni les phénomènes d'intertextualité, ni les  
 influences partagées, ni d'assez nombreuses rencontres esthétiques, sinon phi-  
 losophiques, ne peuvent empêcher ces deux recueils de tourner vers le lecteur  
 des visages non pas opposés, mais comme étrangers l'un à l'autre.

Pourquoi ? Il n'est pas facile de répondre à cette question, ne serait-ce que  
 parce qu'aucun des deux livres n'est parfaitement homogène, et que la diversité  
 des sujet et des tons dans *Connaissance* en particulier est considérable. Une ana-  
 lyse stylistique ferait apparaître, en dépit de plusieurs similitudes (goût de la  
 solennité archaïsante, recherche de la sentence...) des divergences fortes. Le pas  
 lent, retenu, de la stèle, ne me paraît pas avoir d'équivalent chez Claudel ; l'iro-  
 nie est plus fréquente, le lyrisme plus retenu ; et si la raideur et la rigueur voulues  
 par Segalen peuvent trouver des antécédents chez Claudel, ce qu'il peut y avoir  
 de moelleux, de délectable, de charnel et de "comestible" dans la phrase de  
*Connaissance* en est, me semble-t-il, exclu. J'ajoute, et ce n'est pas le moins  
 important, que le poème de Segalen se répartit rituellement en strophes et alinéas  
 qui l'empêchent d'offrir jamais - en dépit de la métaphore pierreuse - cet aspect  
 de brique imprimée qui est si frappant dans plusieurs des poèmes de *Connaiss-*  
*sance* et qui contribue à leur prêter une massivité et une densité très singulières.

Segalen, à plusieurs reprises, invite à situer sa divergence fondamentale avec  
 Claudel du côté du sujet, de la position relative du sujet et de l'objet. Ce qui est  
 admirable, dit-il, dans *Connaissance*, c'est lui, c'est Claudel ; et ce qui manque,  
 ou ce qui pêche, c'est la Chine. *Connaissance* est l'œuvre d'un moi puissant, trop  
 puissant, si puissant que l'impact de la Chine n'a pas modifié d'un demi-pouce sa  
 trajectoire. Cette "prodigieuse chose qui est lui" (II, p. 711) l'empêche - l'empê-  
 cherait - d'être affecté par ce qui n'est pas lui. Parce qu'il manque de fragilité, il  
 est incapable de se rendre perméable à la Chine, poreux aux rythmes chinois.

L'argument est adroit, et psychologiquement vraisemblable. Mais il ne va  
 pas sans un paradoxe : c'est que *Stèles*, qui délibérément s'expose à l'in-

<sup>20</sup> Gadoffre, *op. cit.*, p. 169.

fluence, à l'expérience de l'étranger, qui fait place à "la Chine en soi", est aussi un livre où la question du *moi* tient une place centrale, où le *moi* est thématisé beaucoup plus qu'il ne l'est dans *Connaissance*. Claudel dit *je*, sans doute, mais sa poésie n'a rien d'effusif, et garde ses distances - son titre suffit à l'indiquer - avec la "poésie subjective" que Rimbaud jugeait déjà "horriblement fadasse"<sup>21</sup>. Loin de lui, en tout cas, le projet d'"atteindre", comme dit la première des stèles du milieu, un centre "qui est moi". Ce projet lui paraîtrait simplement "absurde". C'est ainsi qu'il s'exprime dans les *Mémoires improvisés*, en récusant le "Connais-toi toi-même" socratique :

"C'est absurde, on ne se connaît pas soi-même parce que le fond de soi-même n'est rien, est le néant. Le vrai moyen de connaissance serait plutôt : 'Oublie-toi toi-même', oublie toi toi-même pour être absorbé dans le spectacle qui s'offre à toi et qui est infiniment plus intéressant."<sup>22</sup>

Il y a un *je* dans *Connaissance* (un *je* qui n'a pas de nom, pas de qualités, pas d'identité) il y a un sujet - qui regarde, qui écrit, qui marche, qui nage... - mais qui répugne à l'introspection, qui se détourne de soi avec une sorte de crainte ou d'horreur. Le regard est à tout instant renvoyé vers le dehors concret, vers le sensible, vers les choses; et en même temps que lui, c'est le corps tout entier, le corps vivant, désirant, animal, qui se jette dans le monde et qui s'y "vautre" pour absorber, comme dit Claudel, "les énormes nourritures de la Chine".

Ce dispositif ne se retrouve absolument pas dans *Stèles*. Ce livre en effet, à précisément parler, ne nous parle pas de la Chine, sauf à entendre *de* dans le sens de *depuis*. C'est la Chine qui nous parle - qui est censée nous parler - à travers lui. On sait que les premiers lecteurs ont cru à des traductions; l'erreur était bien pardonnaible : Segalen avait fait ce qu'il fallait pour la rendre inévitable.

Celui qui écrit les poèmes de *Stèles*, et qui compose le volume, n'est pas en effet sans ressembler au héros éponyme de *René Leys*, qui se donne pour celui qu'il n'est pas. De la même manière, le *je*, ou les *je*, qui parlent dans *Stèles* sont autant de fictions, de masques, de rôles. C'est ici un Sage, là un poète archaïque, l'Empereur lui-même, que sais-je? Au cœur de *Stèles*, il y a la fiction - terme cher à Segalen - le jeu, le semblant, le simulacre, le faux. Je n'emploie pas ce mot par hasard. Il n'est pas absent du livre, et il nomme bien l'un de ses motifs. Qu'on songe à "Jade faux", et à la plupart des stèles de cette section; ou encore à "la fausse image" et au "mensonge" mentionnés dans "Visage dans les yeux".

On a vu là une anticipation des nombreux discours modernes sur la discontinuité du sujet et son clivage infini, une manière de dire en poète la désuétude des identités closes, enfermées entre les murailles de la conscience souveraine. Il me semble que Claudel y aurait surtout reconnu ce qu'il nomme, dans une lettre à Mallarmé, "le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-

<sup>21</sup> Dans la première des "lettres du voyant", *O.C.*, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 248.

<sup>22</sup> *Mémoires improvisés*, Gallimard, "Idées", 1973, p. 236

place à "la Chine en soi", est  
ace centrale, où le *moi* est thé-  
*naissance*. Claudel dit *je*, sans  
e ses distances - son titre suffit  
imbaud jugeait déjà "horrible-  
jet d'"atteindre", comme dit la  
t moi". Ce projet lui paraîtrait  
me dans les *Mémoires impro-*  
cratique :

oi-même parce que le fond de  
moyen de connaissance serait  
-même pour être absorbé dans  
ment plus intéressant."<sup>22</sup>

as de nom, pas de qualités, pas  
i marche, qui nage... - mais qui  
c une sorte de crainte ou d'hor-  
ehors concret, vers le sensible,  
t le corps tout entier, le corps  
et qui s'y "vautre" pour absor-  
le la Chine".

lans *Stèles*. Ce livre en effet, à  
sauf à entendre *de* dans le sens  
censée nous parler - à travers  
traductions; l'erreur était bien  
ur la rendre inévitable.

mpose le volume, n'est pas en  
*Leys*, qui se donne pour celui  
*e*, qui parlent dans *Stèles* sont  
n Sage, là un poète archaïque,  
*Stèles*, il y a la fiction - terme  
le faux. Je n'emploie pas ce  
omme bien l'un de ses motifs.  
es de cette section; ou encore  
dans "Visage dans les yeux".

iscours modernes sur la dis-  
ère de dire en poète la désué-  
murailles de la conscience  
out reconnu ce qu'il nomme,  
l'esprit qui se considère lui-

même, cherche le mieux, et s'enseigne ses propres rêveries"<sup>23</sup>, en d'autres  
termes l'idéalisme philosophique. Si, comme l'enseignant ces deux maîtres de  
Segalen que furent Gourmont et Jules de Gaultier, le réel est une pure "dépen-  
dance de l'esprit"<sup>24</sup>, si tout n'est que "représentation", alors toute vérité stable  
est à jamais hors de notre portée, et nous ne pouvons être que les spectateurs  
amusés ou anxieux d'une comédie des erreurs, d'une suite d'"hallucinations",  
disait déjà M. Taine, d'un carnaval de faux semblants.

Claudel, quoi qu'on dise, n'ignore pas cette menace, ou cette tentation. Les  
motifs du double, du rêve, de l'illusion universelle ne sont nullement absents de  
*Connaissance de l'Est*. Mais ils n'occupent pas toute la scène. Claudel s'est mis  
en garde et en défense contre eux. J'ai tenté de montrer ailleurs que son livre tente  
notamment de dresser un barrage contre l'idéalisme<sup>25</sup>. *Stèles* (contrairement à  
*Équipée*) se soucie peu des choses. Pour Claudel, par contre, elles sont un objet,  
un obstacle, une médiation essentiels; c'est avec elles qu'il a affaire, avec elles  
qu'il a besoin de s'expliquer, c'est d'elles aussi qu'il mime l'épaisseur et le poids.  
C'est à Ponge que l'on pense ici, bien plus qu'à Segalen, Ponge selon qui "la poé-  
sie est l'art de traiter les paroles de façon à permettre à l'esprit de mordre dans les  
choses, et de s'en nourrir"<sup>26</sup>. La formule s'applique à *Connaissance de l'Est* sans  
qu'il soit besoin d'y changer une virgule. Elle ne convient guère à *Stèles*.

Je vous invitais tout à l'heure à imaginer un génie dont l'action aurait  
pour effet de nous renvoyer au texte, et au texte seul. Bien sûr, ce génie  
n'existe pas. Les textes ne sont jamais seuls. Ils n'apparaissent jamais dans  
cette espèce de pureté que ma petite fable se plaisait à imaginer. Ils sont pris  
dans des récits, ils pendent comme des feuilles à l'arbre des récits plus ou  
moins probables qui forment ce que nous appelons l'histoire de la littérature.  
Pour cette raison, *Stèles* et *Connaissance de l'Est* sont pour longtemps insé-  
parables; ils se provoquent et ils se répondent; ils sont assortis et désassortis;  
ils diffèrent l'un de l'autre comme des frères. Si l'on voulait résumer dans une  
formule synthétique le rapport qu'ils entretiennent, c'est peut-être parmi les  
stèles face au nord qu'il conviendrait de la chercher: du côté, par exemple, de  
cette "Empreinte" qui a cessé de correspondre au jade originel; ou bien de  
"Trahison fidèle"; ou mieux encore, de la stèle "Des Lointains":

"Des lointains, des si lointains j'accours, ami, vers toi le plus cher [...]  
Nos gestes n'ont plus de symétrie [...] Quelque chose nous sépare."

Claude-Pierre Perez  
Université de Nice

<sup>23</sup> *Cahiers PC*, I, Gallimard, 1959, p. 46.

<sup>24</sup> Dans sa lettre à Segalen du 11 avril 1908, *Cahier de l'Herne*, p. 227.

<sup>25</sup> Voir mon *Le Visible et l'invisible, pour une archéologie de la poésie claudélienne*, Besançon-Paris, 1998.

<sup>26</sup> *Comment une figure de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, 1997.



Les Cahiers Victor Segalen  
ainsi que *Les Actes du Colloque de Brest* de 1994  
peuvent être commandés en librairie  
(distributeur : Les Belles Lettres).



## **Association Victor Segalen**

### **Adresse**

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

### **Président**

Marie Dollé

### **Président d'honneur**

Yvon Segalen †

### **Comité d'honneur**

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

François Cheng, *écrivain*

Michel Deguy, *écrivain*

Vadime Elisseef, *ancien conservateur au musée Cernuschi*

Etiemble, *professeur honoraire à la Sorbonne*

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

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

Georges Roditi, *écrivain*

Kenneth White, *écrivain*

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

### **Vice-présidents**

Henry Bouillier

Monique Chefdor

Gilles Manceron

### **Secrétaire et trésorier**

Philippe Postel

### **Conseil d'administration**

Mauricette Berne

Henry Bouillier

Monique Chefdor

Muriel Détrie

Marie Dollé

Christian Doumet

Françoise Hân

Dominique Lelong

Gilles Manceron

Philippe Postel

Achévé d'imprimer en février 2000  
sur les presses de Cloître Imprimeurs  
29800 Saint-Thonan

Dépôt légal 1<sup>er</sup> trimestre 2000  
ISSN 1285-0934