



Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu (dir.)

Lecture et altérités

Éditions et Presses universitaires de Reims

Lecture et altérité chez Paul Claudel et Victor Segalen. *Cent phrases pour éventails, Stèles*

Hoai-Huong Nguyen

DOI : 10.4000/books.epure.777

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2008

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 9782374961897



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Référence électronique

NGUYEN, Hoai-Huong. *Lecture et altérité chez Paul Claudel et Victor Segalen. Cent phrases pour éventails, Stèles* In : *Lecture et altérités* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008 (généré le 20 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/777>>. ISBN : 9782374961897. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.777>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

Lecture et altérité chez Paul Claudel et Victor Segalen. *Cent phrases pour éventails, Stèles*

Hoai-Huong Nguyen

- 1 Lorsque le lecteur ouvre les *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel ou les *Stèles* de Victor Segalen, il fait immédiatement l'expérience de l'étrangeté et de la différence, tant ces deux œuvres sont singulières par leur forme et par leur propos. Si l'étrangeté est ce qui échappe au commun et à l'ordinaire, si la différence est ce par quoi des êtres ou des choses sont distincts et dissemblables, on peut dire que l'expérience de lecture des *Cent phrases* et de *Stèles* se poursuit au-delà. Car en abordant ces œuvres, le lecteur est encore confronté à l'épreuve de l'altérité. Étranges, différentes, ces œuvres relèvent aussi d'« autre » chose. Elles semblent provenir d'un autre temps, d'un autre lieu que ceux-là même qui les reçoivent. On pourrait dire qu'à travers elles, il est donné au lecteur de rencontrer une autre langue, une autre culture, un autre univers poétique. Or, ceux-ci sont si bien intégrés à l'univers occidental de Claudel et Segalen que ces textes mettent en lumière une interculturalité particulièrement intéressante. Car celle-ci ne cède jamais à l'exotisme galvaudé dénoncé par Segalen dans *l'Essai sur l'exotisme* ; mais elle parvient à mettre en tension l'altérité extrême-orientale avec l'identité occidentale dans laquelle s'inscrit l'œuvre de chacun de ces poètes. C'est de cette tension que naît l'originalité de ces textes, en constituant une création nouvelle.
- 2 Il peut être ainsi intéressant d'étudier la relation de ces œuvres à leur altérité extrême-orientale, afin de voir dans quelle mesure celle-ci est intimement liée à la question du désir. Cette réflexion rejoint ici la problématique centrale du séminaire. Car à travers la tension qu'ils mettent en œuvre entre l'univers occidental et son altérité extrême-orientale, Claudel et Segalen semblent dire quelque chose comme un désir de l'autre culture, de l'autre langue, d'autres univers – mais aussi un désir de création d'une œuvre qui soit *autre* – et un désir de connaissance d'un *autre* en soi.
- 3 Après avoir vu la rencontre entre l'Occident et son altérité extrême-orientale dans l'itinéraire poétique de Claudel et celui de Segalen, on étudiera comment cette

rencontre a pu donner chez eux une place prépondérante à l'altérité extrême-orientale dans *Cent phrases pour éventails et Stèles*. Enfin, on pourra voir comment cette relation avec l'Extrême-Orient a pu faire découvrir à ces poètes une profonde altérité en eux-mêmes, fondatrice de la voix poétique singulière qui est la leur.

Rencontre(s) de l'Extrême-Orient

- 4 Claudel a passé vingt années de sa vie en Extrême-Orient, soit à peu près quinze ans en Chine et cinq ans au Japon. Ces différents séjours ont été essentiels pour la constitution de son œuvre, en lui fournissant des thématiques privilégiées, des formes nouvelles et une nourriture pour sa pensée sur le langage et la poésie.
- 5 Il faut dire que, lorsque Claudel se rend pour la première fois en Chine en tant que diplomate, ce n'est pas bien volontiers. Très jeune, il avait été initié à la culture japonaise par sa sœur Camille. Il aurait de beaucoup préféré être affecté au Japon. Dans les *Mémoires improvisés*, il avoue même : « La Chine a été pour moi, somme toute, un pis-aller »¹.
- 6 Le voyage en Chine a d'abord représenté pour lui une obligation professionnelle, non pas celle qu'il aurait préférée, mais du moins un moindre mal par rapport à d'autres lieux d'affectation possibles. Néanmoins, dès lors qu'il y a été nommé, il dit avoir considéré ce pays « avec beaucoup d'intérêt »². Il quitte la France pour l'empire du Milieu sans regrets, en prenant congé de son pays et de son passé – avec le sentiment d'aller vers une aventure incertaine et exaltante.
- 7 Claudel arrive à Shanghai en 1895. Dans une lettre à Mallarmé de la fin de l'année 1895, il rapporte ainsi la fascination qu'il conçoit immédiatement pour ce pays :

La Chine est un pays ancien, vertigineux, inextricable. [...] Elle pullule, touffue, naïve, désordonnée, des profondes ressources de l'instinct et de la tradition.³
- 8 Il ajoute qu'à lui, qui s'était toujours senti « étranger » à la civilisation moderne, en Chine tout semble « naturel et normal » – et au milieu des Chinois et dans la cité chinoise, il est « comme un homme qui va voir jouer sa propre pièce ». Laissant derrière lui la civilisation moderne qui est la sienne et dont il s'est toujours senti exclu, il trouve en Chine une terre d'élection. Celle-ci lui semble plus fidèle aux traditions et à l'instinct de la nature et de l'humanité que l'Occident moderne. De plus, elle offre à son œuvre une scène nouvelle puisqu'il y voit se jouer son drame intime. C'est sur cette terre que va se construire son identité d'écrivain. Dans la même lettre à Mallarmé, il présente ses premiers poèmes sur la Chine comme des « notes » ou « descriptions » du paysage chinois : ce sont les poèmes de prose « Pagodes », « Jardins », « Ville la Nuit ». À ces poèmes, il en ajoutera beaucoup d'autres entre 1895 et 1905 pour former le recueil de *Connaissance de l'Est*. Celui-ci se constitue de petits poèmes en prose qui sont autant de petits tableaux poétiques, où l'Extrême-Orient apparaît à travers les paysages et divers éléments culturels : peinture, architecture, musique, rites, légendes, sagesses bouddhiste et taoïste. Parmi les œuvres marquantes que Claudel a écrites en Chine, on peut citer également *Le Repos du septième jour* ou encore les *Cinq grandes Odes*.
- 9 Claudel quitte la Chine en 1909, avant de revenir en 1922 au Japon, comme ambassadeur de France. Le poète avait une admiration infinie pour la culture de ce pays et pour « l'âme japonaise », selon le titre qu'il donne à l'une de ses conférences⁴. Il réalise un rêve de jeunesse en abordant le rivage du Japon dont « la ligne depuis tant

d'années historiat son horizon »⁵. Ce pays représente d'abord pour Claudel une sensibilité particulière : un sentiment de « respect » ou de « révérence pieuse » devant la nature et le monde, auquel il rend hommage dans « Un regard sur l'âme japonaise ». Mais le Japon représente aussi pour lui un univers artistique : celui du théâtre (le Nô, le Kabouki, le Bounrakou) qu'il évoque dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant* et celui de la poésie.

10 Ses drames *L'Homme et son Désir* ou bien *La Femme et son ombre* sont largement inspirés du théâtre japonais par le recours au mime, à la musique, à la danse, au dépouillement des personnages et de l'action. Mais c'est surtout dans les *Cent phrases pour éventails* que se fait ressentir l'influence de la poésie japonaise, comme on le verra plus loin.

11 On peut penser encore à d'autres textes : *Le Vieillard sur le Mont Omi*, *Le Poète et le shamizen*, *Le Poète et le vase d'encens*, eux aussi inspirés par l'Extrême-Orient. Enfin, on peut aussi citer la réalisation originale que constituent les *Dodoitzu* et les *Petits poèmes d'après le Chinois* et *Autres poèmes d'après le Chinois*. Ce sont des réécritures claudéliennes de poèmes chinois et japonais à partir de leur traduction, car Claudel ne connaissait aucune de ces deux langues. Ils constituent de petits recueils fantaisistes et ludiques écrits en français, ou bien conjointement en anglais et en français.

12 Après son départ du Japon en 1927, Claudel ne reviendra plus jamais en Extrême-Orient. Pourtant, celui-ci ne disparaîtra jamais de son imaginaire. On peut dire même que c'est peut-être loin de la Chine et du Japon qu'il ressentira le plus vivement le désir de ces pays. Dans la dernière de ses phrases pour éventails, il écrit ces vers :

Si l'on veut me séparer du Japon Que ce soit avec une poussière d'or.

Dans cette phrase, il appelle de ses vœux une séparation qui n'en soit pas une – une séparation qui soit une relation subtile, précieuse et éternelle comme l'or.

13 C'est aussi en 1927, à Paris, bien loin de la Chine qu'il écrit le poème « Hong-Kong », qu'il placera en ouverture à *Connaissance de l'Est*. C'est un poème teinté de nostalgie où il évoque le souvenir des années chinoises, en représentant la Chine sous les traits d'une femme :

Allons dormir d'un sommeil avec la mer approprié au travail tranquille de la machine.

Cette nuit pour la dernière fois jusqu'au matin je m'en vais coucher avec la Chine.

14 Il dit ainsi le désir incessant de retrouver la Chine en rêve comme une femme aimée, des années après l'avoir perdue, avec un désir toujours vivant. Ce poème donné comme « Préface » à *Connaissance de l'Est* dans l'édition de 1928, montre la « complicité amoureuse »⁶ que Claudel noua avec ce pays, selon l'expression de Gilbert Gadoffre. De plus, il met aussi l'ensemble du recueil sous le signe du désir de la Chine. *Connaissance de l'Est* montre ainsi dans quelle mesure l'œuvre claudélienne témoigne du désir de l'altérité que représente pour lui ce pays et, à travers lui, l'ensemble de l'Extrême-Orient.

15 Segalen a suivi un itinéraire tout différent de celui de Claudel. On peut souligner d'abord que celui-ci est originaire de Bretagne, une terre traditionnellement ouverte sur l'Océan et sur l'étranger. Les marins de la marine marchande ou militaire avaient coutume de revenir au port avec des récits et des objets étranges recueillis durant leurs voyages. De plus, un grand-oncle de Segalen⁷, lui-même médecin de la marine, avait voyagé en Asie et en avait rapporté de nombreux souvenirs. La tradition régionale et familiale a très certainement influé sur l'imaginaire du jeune Segalen.

- 16 Celui-ci, qui a toujours été attiré par l'étranger, choisit la carrière de médecin dans la marine. Son premier grand voyage le conduit en Océanie, à Tahiti, en 1903. Mais, parallèlement à sa carrière de médecin, Segalen a la vocation de l'écriture. Dans les îles polynésiennes, il écrit son premier grand livre : *Les Immémoriaux*. En 1905, il retourne en France où il se marie et commence à prendre part à la vie littéraire parisienne. Assez vite néanmoins, Segalen envisage de partir de nouveau pour l'étranger. L'Extrême-Orient l'intéresse à ce moment-là tout particulièrement. En 1906, il écrit à un ami, Charles Guibier⁸ :

Je suis né pour vagabonder, voir, sentir tout ce qu'il y a à voir et à sentir au monde.
Je poursuivrai ma collection. À commencer sans doute par l'Extrême-Orient.

- 17 En 1908, il se met à l'étude du chinois dans le but de devenir élève-interprète dans la marine – ce qui est chose faite en 1909. Il faut noter ici que le désir de Segalen d'apprendre le chinois et de découvrir la Chine trouve son origine dans sa vocation littéraire. Segalen avait en effet la crainte de devenir un écrivain mondain, prisonnier des usages de son époque. Il avait besoin d'une confrontation avec d'autres lieux et d'autres cultures pour forger son écriture. Son intérêt pour la Chine peut s'expliquer par le fait que celle-ci représentait pour l'Occidental qu'il était une manière d'altérité radicale. Il écrit à un autre ami, Jules de Gautier :

J'attends beaucoup [de l'étude du chinois], 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.⁹

- 18 Il est intéressant de voir ici la manière dont Segalen décrit ce qu'est pour lui l'expérience de la création. L'écriture littéraire semble comme un combat entre le poète et la matière qu'il voit comme une altérité qui s'impose à lui et le travaille jusqu'à l'avènement de la création. Avec une métaphore médicale, il compare cette expérience à un « enkystement ». L'enkystement est la formation autour d'un corps étranger d'un tissu conjonctif au sein de l'organisme, qui aboutit à la production d'un corps singulier doté de son unité propre. Cette image exprime d'une façon éloquente comment la création littéraire est pour Segalen un processus qui intègre à l'identité de l'écrivain une altérité qu'il englobe et dont il se sert pour créer une chose neuve. On peut ainsi comprendre l'importance féconde de l'exotisme, en ce qu'il représente par son préfixe *exo-* tout ce qui provient du dehors et qui est autre, pour Segalen.

- 19 Il faut noter cependant que, si Segalen appelle de ses vœux l'inspiration du voyage sous d'autres cieux, il n'y a pas du tout chez lui une recherche de pittoresque facile et immédiat. La recherche segalénienne se définit au contraire comme un refus de l'exotisme galvaudé qu'il dénonce dans son *Essai sur l'exotisme*. Ce texte se constitue comme un ensemble de notes et de méditations écrites entre 1904 et 1918. Dans cet essai, Segalen part de la « sensation d'exotisme », au sens commun du terme, en rappelant que celle-ci trouve souvent sa source dans un ensemble d'images usées et dépourvues d'intérêt. Car, parler de l'exotisme du « cocotier » pour évoquer l'Afrique, ou parler d'« aréquiens » pour évoquer l'Asie, semble infiniment dérisoire. En effet, plutôt que de dévoiler l'étrangeté ou la singularité d'un continent, d'un pays ou d'une culture, ces images d'exotisme usé les font disparaître dans un cliché réducteur et banal. De plus, dans ces cas-là, le cliché prend la place du réel et il peut même avoir l'effet pervers de fausser la vision des choses évoquées chez des lecteurs peu attentifs.

L'exotisme que dénonce Segalen est celui des voyageurs pressés, des touristes ou des auteurs peu respectueux de la singularité des pays qu'ils visitent. Il recherche un « exotisme » différent et renouvelé :

Exotisme. Mot compromis et gonflé, abusé, prêt d'éclater, de crever, de se vider de tout. J'aurais été habile en évitant un mot si dangereux, si équivoque. En forger un autre ? [...] J'ai préféré tenter l'aventure, et garder ce qui m'a paru bon, foncièrement, malgré ses galvaudages ; mais j'ai tenté, en l'épouillant d'abord, et le plus rudement possible, de lui rendre, avec sa valeur ancienne, toute la primauté de sa saveur. Ainsi rajeuni, j'ose croire qu'il aura la verdeur aguichante d'un néologisme, sans en accepter l'aigreur et l'acidité. Exotisme : qu'il soit bien dit que moi-même je n'entends par là qu'une chose, mais universelle : le sentiment que j'ai du Divers ; et par esthétique, l'exercice de ce même sentiment ; sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté ; sa plus grande acuité ; enfin sa plus claire et profonde beauté.¹⁰

- 20 L'exotisme de Segalen est essentiellement une esthétique. Il s'agit d'un « exercice » du sentiment du Divers à travers une forme ; c'est ainsi la « poursuite », le « jeu », la « beauté » de cette Diversité des êtres, des choses et du monde à travers une œuvre de création littéraire. La recherche de l'exotisme conduit Segalen à la Chine. Henry Bouillier note dans son introduction aux *Œuvres complètes*, volume II :

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, or la Chine était l'extrême de l'Autre.

- 21 À travers la Chine, Segalen a recherché l'altérité la plus complète et la plus accomplie qu'il pouvait trouver par rapport à sa culture d'origine. Ainsi, on peut voir la Chine comme la manifestation de cette altérité et du Divers recherché par le poète au sein de son œuvre.
- 22 Dans la poésie segalénienne, on peut noter la singularité de *Stèles* et de *Peintures*, œuvres dans lesquelles la Chine fournit non seulement le sujet principal, mais encore l'esthétique des textes. Les *Peintures* sont des poèmes de prose qui prennent pour modèle les anciennes peintures chinoises que l'on roulait et déroulait, et qui dévoilaient ainsi un espace infini contenu sur une toile. *Équipée* constitue une manière de récit de voyage, de mélange d'impressions, d'images, de méditations, dont le cadre spatial et imaginaire est fourni par la Chine. On peut penser enfin aux romans *Le Fils du Ciel* et *René Leys*, qui prennent pour argument l'histoire impériale et les intrigues de la cour, revisités par la plume de Segalen.
- 23 Après avoir vu comment s'était opérée la rencontre entre l'Occident et son altérité extrême-orientale dans l'itinéraire poétique de Claudel et de Segalen, on peut voir la place prépondérante donnée à cette altérité dans les deux œuvres singulières que sont *Stèles* et *Cent phrases pour éventails*.

L'altérité extrême-orientale dans *Stèles* et *Cent phrases pour éventails*

- 24 À travers leur rapport à cette altérité, Segalen et Claudel semblent dire un désir de créer une œuvre neuve, originale, « autre » : en ce sens qu'elle sort du cadre de l'identité (*idem*) de la poésie occidentale pour aller vers un autre univers poétique, et constituer l'identité nouvelle de l'œuvre (*ipse*), enrichie de l'altérité extrême-orientale.

Relation et altérité des deux œuvres

- 25 Un rapport intime unit ces deux œuvres. Leurs auteurs se connaissaient. Les premières œuvres de Claudel ont exercé une grande influence sur le jeune Segalen. Celui-ci dédie ses *Stèles* en hommage à Paul Claudel qui lui apparaît comme un maître en poésie et dans l'exploration de l'Extrême-Orient. Néanmoins, Segalen a voulu explorer d'autres voies que celles ouvertes par son prédécesseur. En choisissant de clore le recueil par cette exclamation :

Mais fondent les eaux dures, déborde la vie, vienne le torrent dévastateur plutôt
que la Connaissance !

- 26 Segalen veut marquer sa distance avec l'auteur de *Connaissance de l'Est*. Il proclame dans ce passage que sa recherche sera d'un autre ordre que celle de la connaissance ou connaissance visée par Claudel. On peut souligner ici que la poésie claudélienne se trouve dans l'intertexte de *Stèles* comme un contrepoint à celle-ci. Parallèlement, la composition des *Cent phrases* en 1926 garde le souvenir de *Stèles*, publié en 1912, dont Claudel n'a pu ignorer l'importance, même s'il montre peu de sympathie pour son auteur. On peut ainsi lire *Stèles* dans une intertextualité avec l'œuvre de Claudel et *Cent phrases pour éventails* dans une intertextualité avec *Stèles*. Ces deux œuvres donnent à l'altérité extrême-orientale une place à la fois semblable et différente.

L'altérité extrême-orientale dans *Stèles*

- 27 Elle se décline au sein de l'œuvre sous la forme d'altérités rayonnantes : altérité culturelle, altérité linguistique, altérité littéraire, altérité symbolique.
- 28 L'altérité culturelle se manifeste principalement à travers la matérialité de l'objet-livre et son cadre poétique et thématique. Segalen a symboliquement inscrit l'édition originale de 1912 de son texte dans la tradition chinoise. Comme le souligne Christian Doumet¹¹, le format du livre adopte les proportions de la fameuse stèle nestorienne de Si ngan fu, de l'empire des Tang, découverte en 1625. Le texte est encadré par un filet qui respecte quant à lui les proportions traditionnelles de l'encadrement des peintures et des estampes. Le papier utilisé pour le tirage principal, de 81 exemplaires, un chiffre symbolique dans la numérologie chinoise, est un papier précieux apporté de Corée à la cour impériale. La couverture du livre est constituée de « deux plaquettes de camphrier mâle serrées de liettes de soie », à la manière des livres précieux chinois. Toutes les éditions de *Stèles* s'efforcent de respecter du moins l'esprit de cette édition originale en reproduisant de même le texte dans un encadré.
- 29 De plus, le poème-stèle de Segalen est mimétiquement construit sur le modèle de la stèle de pierre chinoise. Cette forme évoque les pierres levées, portant une inscription d'idéogrammes, que Segalen avait rencontrées au cours de ses explorations du territoire chinois. Les stèles constituent des monuments commémoratifs que l'on peut trouver dans tout l'Empire et qui peuvent être des monuments funéraires. Le choix de la forme poétique stèle exprime la recherche d'une parole pétrifiée ou cristallisée dans une inscription éternelle. Elle inscrit l'altérité au cœur même du texte, puisque chaque poème est à la fois constitué d'une matérialité verbale et d'autre chose – c'est à la fois un poème et un autre objet : une pierre levée sur le chemin de l'imaginaire. Les thématiques abordées dans le texte placent aussi celui-ci dans un univers chinois fantasmé : l'espace (l'Empire, la Cité interdite), les personnages (l'empereur, le sage,

la concubine, les gens de Mani), les rites (offrandes, sacrifices, libations), les notions philosophiques (le vide, les cinq relations du confucianisme, le sort).

- 30 L'altérité linguistique se manifeste dans les épigraphes données aux poèmes- stèles sous la forme de caractères chinois non traduits qui introduisent une étrangeté radicale dans le texte. Le texte français et le texte chinois se font face de manière à produire un choc esthétique. Ce choc fait sens : c'est un choc de l'étrangeté, choc entre l'identité occidentale et son altérité chinoise qui donne à voir le Divers, de sorte à faire une œuvre singulière et nouvelle.
- 31 La présence de cette altérité linguistique conduit aussi à une séparation signifié / signifiant. Les caractères chinois apparaissent au lecteur non sinisant comme de purs signes qui se donnent à contempler comme une forme étrange et belle, dont le sens est obscur. S'il arrive que Segalen donne en note la traduction, celle-ci ne fait parfois qu'accroître l'effet d'étrangeté du poème, car la signification de l'épigraphe semble ne pouvoir épuiser le sens et la portée de la confrontation entre le texte français et son épigraphe chinois. L'exemple de « Mon amante a les vertus de l'eau »¹² en témoigne. L'épigraphe est ainsi traduite par l'auteur « Il est difficile de recueillir l'eau répandue ». Il s'agit d'un dicton qui peut signifier : « il ne faut pas dire ou faire des choses que l'on pourrait regretter ». La compréhension de l'épigraphe chinoise apporte bien sûr un élément intéressant, mais l'ensemble du poème-stèle exerce une fascination qui va au-delà de la signification. Car, avec le choc de l'altérité des deux langues, le texte acquiert une dimension picturale : il se contemple, se médite, tel un tableau étrange.
- 32 L'altérité littéraire est présente dans *Stèles* dans la mesure où cette œuvre peut être lue dans une intertextualité avec différentes œuvres, parmi lesquelles on peut citer des textes chinois anciens ou les « Tombeaux » de Mallarmé.
- 33 Segalen s'est inspiré des *Textes historiques* traduits du chinois par le père Wieger pour la composition de son œuvre. Ce livre, qui rassemble des récits historiques ou légendaires sur la Chine ancienne, a donné à un grand nombre de stèles leurs arguments. Mais Segalen a aussi trouvé des sources dans d'autres livres chinois ou sur la Chine. L'exemple de « Pierre musicale » dont l'argument est tiré d'un livre historique : recueil du *Chensi-t'ong-tche*, dans *Histoire de Tsin*, ou celui de « Du Bout du sabre », tiré à la fois de l'Introduction à l'*Histoire de l'Asie*, par Léon Cahun et d'un poème de Li Po, en témoignent.
- 34 *Stèles* peut être lu aussi dans une intertextualité avec les tombeaux mallarméens, une forme poétique que le maître de la rue de Rome a souhaitée semblable à une pierre funéraire. Le souvenir du « Tombeau d'Edgar Poe » semble particulièrement présent dans le projet segalénien. Ce texte évoque en effet l'idée d'un poème identifié à un « bas-relief » dont peut s'orner la « tombe » du poète, ou encore un « calme bloc [...] chu d'un désastre obscur » ou encore un « granit » et une « borne ». La recherche de Segalen et celle de Mallarmé se rejoignent ici, dans la mesure où la stèle est un poème lapidaire et un objet de mémoire.
- 35 L'altérité symbolique est aussi au cœur de l'écriture de *Stèles*. La deuxième partie de l'œuvre, les « Stèles face au Nord », est consacrée au thème de l'amitié. Il s'agit là d'une thématique très importante de l'œuvre de Segalen. À ce sujet, Christian Doumet écrit :
- Plus que l'amour, [l'amitié] se fonde chez lui sur le rêve de l'autre- moi, sur la tentative d'une assimilation, d'une fusion, même, de l'Autre radicalement en moi.¹³

- 36 La relation qui unit un sujet et son ami cristallise ainsi le rapport du moi à son altérité. Cette relation, toujours complexe et ambivalente, est représentée symboliquement par différentes images allégoriques dans le recueil.
- 37 Dans le poème « Empreinte », l'amitié entre deux êtres apparaît comme la relation entre les morceaux d'un même objet, brisé en deux, et qui conservent l'empreinte de la brisure. Lorsque les deux objets sont séparés, on parvient en les superposant à retrouver l'unité perdue ou la « double fidélité ». Ce poème évoque le cauchemar d'un empereur qui, en cherchant à éprouver la correspondance de la partie d'objet brisé de son ami avec le sien, se rend compte que les deux parties, comme leur âme, ne se correspondent plus. L'amitié est ainsi vécue comme une correspondance entre une âme et son autre – comme une altérité correspondante qui est donnée originellement, mais qui risque de se perdre à jamais.
- 38 L'amitié est aussi représentée sous la forme idéale de la relation d'un être à son miroir. Un homme doit trouver un miroir dans le regard de l'ami qui lui donne à voir la vertu : *virtus*, ce qui lui confère sa qualité d'homme. L'amitié est vécue aussi comme une altérité réfléchissante qui permet à chacun de s'accomplir en tant d'homme. On peut souligner que cette idée entre en résonance avec le confucianisme pour lequel aucun homme ne peut se concevoir comme un individu isolé du reste de la société des autres hommes, mais comme une partie de celle-ci grâce à laquelle il devient humain à part entière.
- 39 L'amitié trouve encore une image allégorique dans celle de l'écho. Mais comme l'écho ne se répète pas à l'identique, c'est le modèle d'une amitié fautive par rapport à l'accord ou l'harmonie en musique, qui représentent, par opposition, la perfection de l'amitié et des relations humaines. L'écho s'étouffe, il déforme, comme l'amitié dévoyée. L'amitié doit être au contraire une altérité harmonieuse et musicale. On peut souligner ici que le recueil utilise d'une façon récurrente la figure de l'allégorie comme elle apparaît dans ces exemples, de façon à introduire un rapport constant et démultiplié de chaque chose à une altérité.
- 40 La présence de l'étrangeté chinoise au cœur du texte français est à l'image d'un choc ou d'un combat entre l'identité occidentale et son altérité.

L'altérité extrême-orientale dans Cent phrases pour éventails

- 41 Elle peut aussi se décliner au sein de l'œuvre sous la forme de semblables altérités rayonnantes : altérité culturelle, altérité linguistique, altérité littéraire.
- 42 L'altérité culturelle se manifeste aussi à travers la matérialité de l'objet-livre et son cadre poétique. L'édition originale des *Cent phrases pour éventails*, parue à Tokyo en 1927, s'inscrit dans la tradition du livre japonais. Dans cette édition, les *Cent phrases* se présentent sous la forme de trois volumes, contenus dans un étui bleu parsemé de points d'or dans sa partie intérieure. Chacun des volumes se déroule en une longue feuille de papier pliée en accordéon. Cette feuille se déplie de feuillets en feuillets, se laissant parcourir de la droite vers la gauche. Chaque feuillet offre à la vue trois phrases séparées par un trait horizontal. Chacune des phrases se constitue d'un texte en français, situé dans sa majeure partie sur la partie droite – et accompagné d'idéogrammes japonais situés sur la partie gauche (appelée aussi titre ou racine ou exclamation par Claudel).

- 43 Le cadre poétique est également intéressant. La forme du poème-éventail inscrit ce livre dans la tradition extrême-orientale. L'éventail apparaît en effet essentiellement chez Claudel comme un objet d'Extrême-Orient qui véhicule avec lui son imaginaire lointain. Les images abordées sont elles aussi extrême-orientales : le Bouddha, le Shintô, le Fuji, Kyoto, le Japon, l'empereur, et inscrivent le texte dans une temporalité et un espace imaginaire japonais.
- 44 L'altérité linguistique apparaît dès la préface des *Cent phrases pour éventails* où Claudel avoue qu'
- il est impossible pour un poète d'avoir vécu quelque temps en Chine ou au Japon sans considérer avec émulation tout cet attirail là-bas qui accompagne l'expression de la pensée : le bâton d'encre de Chine [...]; on le frotte humecté d'un peu d'encre sur une plaque d'ardoise et un godet recueille le jus magique. Il n'y a plus qu'à y tremper, peintre de l'idée ! ce pinceau léger et comme aérien qui le long de nos phalanges communique au fond de nous à la déflagration du poème.
- 45 Le poème de Claudel s'inscrit ainsi dans la tradition de la calligraphie japonaise. Dans leur édition originale, les *Cent phrases pour éventails* représentent la lithographie du texte manuscrit français, calligraphié par Claudel. Celui-ci est accompagné d'idéogrammes japonais, calligraphiés par Ikuma Arishima et choisis, d'après le commentaire de l'édition, « à raison de leur valeur suggestive et décorative par Messieurs Yamanoushi et Yoshié ».
- 46 De même que pour le cas de *Stèles*, l'association de la calligraphie française et de la calligraphie japonaise vise à créer un choc esthétique. Mais au contraire de ce que l'on observe dans *Stèles*, le texte français et les caractères japonais semblent entrer en résonance dans l'harmonie. Cela est certainement dû au fait que les deux textes sont calligraphiés à l'aide d'une même méthode et qu'il y a une recherche de continuité d'un texte à l'autre. Mais l'on peut dire, comme dans le cas de *Stèles*, que l'association des caractères idéogrammatiques et du texte français crée un effet de fascination. Le texte vise à la beauté esthétique d'une calligraphie ou d'un tableau. C'est une œuvre qui se donne à lire comme à contempler, en suscitant la méditation et le rêve.
- 47 L'altérité littéraire se manifeste à travers l'intertextualité que l'on observe entre *Cent phrases pour éventail* et différents types de textes. Cette œuvre reçoit avant tout l'héritage des haïkus japonais. Dans sa préface, Claudel rend hommage à ces poèmes, en disant comment son texte se porte « à la recherche de leur ombre ». Les phrases de Claudel se distinguent du haïku par leur forme. En effet, il ne faut pas oublier que celui-ci est un poème de 17 syllabes, réparties en trois mouvements de 5/7/5 syllabes. Les phrases, quant à elles, s'apparentent au vers libre. Néanmoins, elles recueillent quelque chose de l'essence ludique du haïku. En effet, avant d'être un poème méditatif, celui-ci est d'abord une forme de jeu poétique. On peut rappeler que le haïku prend naissance dans un divertissement élégant, le *renga* : une joute spirituelle où les participants étaient invités à s'adresser, les uns aux autres, des vers à la suite. Ce jeu donnait lieu à des réparties souvent légères et humoristiques. Dans le déroulement des réparties associées, le vers initial fut peu à peu isolé : le *hokku*. Celui-ci devint le haïku, considéré dès lors comme une unité poétique singulière. Plus tard, Bashô a donné toute sa profondeur à ce genre. Mais on peut se souvenir que le haïku fut toujours un jeu autant qu'une méditation. Claudel reçoit ainsi le double héritage de cette forme.
- 48 D'autre part, les *Cent phrases* se proposent aussi comme un reflet transformé des *Éventails* de Mallarmé. On peut penser aux éventails à madame ou mademoiselle

Mallarmé, ou à Méry Laurent. La forme de l'éventail reflète la dimension ludique essentielle à l'écriture mallarméenne. En écho à ces *Éventails*, les *Cent phrases* reprennent la métaphore de l'aile chère à Mallarmé pour caractériser la forme légère de poème (phrases 89, 158, 162). Cependant, la poésie claudélienne ne veut en rien constituer une aile matérielle comme le désirait Mallarmé avec ses éventails. Dans une nouvelle analogie, les phrases sont plutôt suscitées par une « aile invisible » (phrase 89) dont elles révèlent le mouvement. Ainsi elles sont des « poèmes écrits sur le souffle » (phrase 77). Claudel tisse la métaphore mallarméenne de l'aile, mais afin de s'en détacher. L'image de l'aile laisse toute la place à ce qu'elle manifeste : le souffle. Ce souffle n'étant pas l'objet, mais le déplacement d'air qui s'élève et disparaît, animant simplement d'un rythme le silence.

- 49 On peut ainsi dire que les *Cent phrases* se définissent comme l'autre de *Stèles*, jouant des relations entre les écritures latine et idéogrammatique, mais d'une manière toute différente. Les phrases claudéliennes s'opposent aux stèles dans la mesure où les premières s'inscrivent dans l'éphémère, tandis que les secondes s'écrivent dans une recherche de l'éternité. Alors que l'un de ces textes se construit autour de l'absence d'un Être, l'être impérial, le Tout, l'autre texte tente de rendre présent un silence essentiel où quelque chose d'infime résonne. Pourtant, comme dans l'esprit d'un jeu, les deux entreprises se font écho. Elles mettent en œuvre une commune recherche picturale dans le dialogue proposé entre le texte occidental et sa racine orientale. L'un et l'autre se rejoignent dans leur recherche picturale. Et à travers la mise en lumière du mot image, tableau ou scène, présentant une figure indéchiffrable – c'est une même question qui est posée : celle du secret, inconnaissable ou ineffable, caché dans les lettres.

Découverte d'une altérité dans l'identité des œuvres

- 50 L'épreuve de l'altérité extrême-orientale a de plus permis à Claudel et à Segalen de découvrir une altérité au sein de leur propre identité.

Cent phrases pour éventail et les idéogrammes occidentaux

- 51 Les *Cent phrases* constituent l'illustration poétique de la réflexion sur le langage que Claudel a commencée grâce à l'observation des idéogrammes extrême-orientaux. Il rapporte que c'est en contemplant des idéogrammes, et en parcourant un livre du père Wiegner consacré aux caractères chinois qu'il fit la « trouvaille » qui lui ouvrit comme « le seuil d'un monde nouveau », selon ses propres termes¹⁴. Cette découverte consiste en l'idée que, de même qu'en chinois, il y a dans les langues occidentales une secrète adéquation entre les mots et les choses qu'ils signifient. C'est ce qu'il expose notamment dans les « Idéogrammes occidentaux ».
- 52 Pour Claudel, l'adéquation entre les mots et les choses concerne tout d'abord la dimension graphique du signe écrit. Il part du constat qu'il y a dans l'écriture chinoise une certaine figuration du réel, écrivant que¹⁵ :
- Par exemple l'homme c'est Λ une paire de jambes [...]
- 53 À l'origine de la langue chinoise se trouvaient en effet des pictogrammes représentant les choses sous forme de dessins stylisés. Ainsi le caractère simple « ren » (« homme », représenté « Λ » par Claudel) conserve bien le souvenir de sa source imagée : une

silhouette humaine. La complexité s'accroît lorsque les caractères entrent en composition pour former des idéogrammes, mais la langue chinoise garde toujours la mémoire d'une certaine figuration du réel. Or, il apparaît à Claudel que l'écriture occidentale possède un fonctionnement analogue à celui du chinois, de sorte qu'il y trouve des « idéogrammes occidentaux ».

- 54 Claudel commente ainsi le bel idéogramme que forme le mot « toit »¹⁶ :

N'avons-nous pas là une représentation complète de la maison à laquelle ne manquent même pas les deux cheminées ? O est la femme et I est l'homme, caractérisés par leurs différences essentielles : la conservation et la force ; le point de l'i est la fumée du foyer ou, si vous aimez mieux, l'esprit enclos et la vie intime de l'ensemble.

- 55 Dans ce mot se donne à voir un développement graphique et pictural du mot « toit ». L'étude du fonctionnement du chinois a nourri la pensée claudélienne sur le langage en l'amenant à inventer ces idéogrammes occidentaux. Cette réflexion a ainsi permis à Claudel d'inventer cette forme poétique de la phrase pour éventail. Car, au-delà de l'apport thématique de l'Extrême-Orient, on trouve dans cette œuvre une véritable fusion entre les traditions de l'Asie et la tradition française. Les phrases claudéliennes peuvent présenter un aspect ludique. Ainsi la phrase numéro 46 dont voici le texte (français)¹⁷ :

La
petite
maman
à
pas
vifs
enlève le cerf-volant
mais c'est l'enfant d
errière elle la bouche o
ouverte
qui le fait voler

- 56 Il est accompagné de deux caractères japonais qui signifient « cerf-volant ». Dans la calligraphie claudélienne, le o du mot « bouche » figure véritablement la bouche bée de l'enfant (y a-t-il ici de plus un clin d'œil au fameux mot « khou » (口) chinois, qui signifie « bouche » ?)¹⁸. Le groupe « La petite maman » dessine la forme triangulaire d'un cerf-volant, découpé sur le ciel, comme ces mots sur le blanc de la page. Enfin, le groupe « à pas vifs », sous lequel on trouve les lettres d et le o détachées, semble représenter encore le fil du cerf-volant, tenu par la bouche émerveillée (o) de l'enfant. Ce dispositif graphique est très ingénieux. Il peut évoquer la démarche des *Calligrammes* d'Apollinaire où le poète devient peintre en déployant le potentiel graphique et figuratif de l'écriture. On a dans cette forme une composition des deux traditions. Bien plus, on peut dire qu'il s'agit d'une fusion créatrice de l'identité occidentale et de son altérité extrême-orientale.

Stèles et l'idée de Wen

- 57 Segalen évoque la notion de Wen dans sa préface à *Stèles*. En chinois, « wen » 文, qui désigne à l'origine le signe écrit, puis par extension le texte composé, est traduit communément par « littérature »¹⁹. Dans la tradition chinoise, une légende rapporte que ce serait en observant les empreintes des animaux sur le sol, et tout

particulièrement les traces des pattes d'oiseaux, que les hommes eurent l'idée d'inventer l'écriture. François Cheng écrit de plus que le caractère « wen » possède une « graphie faite de traits harmonieusement croisés » qui font « allusion aux traces rythmiques laissées par des oiseaux et des quadrupèdes dont on s'était inspiré pour créer les idéogrammes »²⁰. De là donc, l'idée que le signe écrit n'a pas une origine seulement humaine, mais qu'il possède une origine cosmique et un caractère sacré.

- 58 Le sinologue qu'est Segalen ne pouvait ignorer l'origine de cette notion de Wen et cette légende. Sans affirmer qu'il adhérerait à la conception chinoise du Wen, on peut dire néanmoins que cette conception a pu le faire méditer et influencer sur son écriture – une écriture où l'altérité est présente. Dans *Stèles* s'élève une parole dite d'ailleurs, une parole qui provient du rythme du cosmos, une parole qui touche ainsi au sacré et à l'inconnaissable. C'est une parole constamment allégorique qui vise à désigner un au-delà mystérieux et dérobé. Henry Bouillier, soulignant que Segalen adopte cette parole allégorique, écrit qu'il

donne à cette figure de rhétorique une tâche au fond beaucoup plus noble et plus profonde que celle de faire comprendre des abstractions. L'allégorie dans ses poèmes a pour rôle de conduire à l'espace imaginaire et surtout à suggérer, d'évoquer l'inconnaissable. Cet inconnaissable, ce peut être aussi bien les profondeurs du moi ou la Cité interdite [...], 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 d'approche de l'inconnaissable. L'allégorie devient un coup de sonde dans l'invisible.²¹

- 59 Dans *Stèles*, l'altérité représentée par l'allégorie devient ainsi un signe pour désigner un au-delà inconnaissable et mystérieux.
- 60 L'étude de la relation de ces œuvres à leur altérité extrême-orientale peut montrer que celle-ci est intimement liée à la question du désir. À travers la tension qu'ils mettent en œuvre entre l'univers occidental et son altérité extrême-orientale, Claudel et Segalen semblent dire leur désir d'autres cultures, d'autres langues, d'autres univers – mais aussi un désir de création d'une œuvre riche d'altérité – enfin un désir de connaissance d'un autre en soi-même à travers le rapport à la Chine et au Japon. Ils semblent dire ainsi le désir de découvrir, à travers un autre fonctionnement du langage et de la poésie, un rapport avec l'ailleurs et avec une altérité fascinante et inconnue.

NOTES

1. Paul Claudel, *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Louis Fournier (éd.), Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2001, p. 136 (MI).

2. MI, p. 136.

3. MI, p. 145.

4. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1118 sq. (Pr).

5. Pr, p. 1122.

6. Gilbert Gadoffre, *Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 16.
 7. Pierre-Charles Cras.
 8. Cité par Henry Bouillier, in Victor Segalen, *Œuvres complètes II*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 5.
 9. Cité par H. Bouillier, *Ibid.*, p. 5-6.
 10. Victor Segalen, *Œuvres complètes I*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 771.
 11. Christian Doumet, « *Distante éteinte* », *Présentation de Stèles*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 9 sq.
 12. *Stèles*, p. 151.
 13. *Ibid.*, p. 116.
 14. Pr, « L'Harmonie imitative », p. 100-102.
 15. Pr, « Idéogrammes occidentaux », p. 81.
 16. Pr, « Idéogrammes occidentaux », p. 82.
 17. Paul Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Poésie/Gallimard, 1996 (ouvrage reproduisant la lithographie du manuscrit original). Non paginé.
 18. Voir Pr, « L'Harmonie imitative », p. 100.
 19. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1996, p. 87.
 20. *Ibid.*, p. 87.
 21. Victor Segalen, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 17.
-

AUTEUR

HOAI-HUONG NGUYEN

Université de Paris 10 Nanterre