

Sophie Guermès¹

La poésie, lieu de rencontre entre les cultures

ABSTRACT

S'appuyant sur les exemples de Michel Butor, Nicolas Bouvier, et plus encore de Victor Segalen, cet article analyse la façon dont la poésie est un carrefour culturel. Tous ces écrivains, grands voyageurs, ont refusé le pittoresque, le lieu commun touristique. Ils ont démontré que pour rencontrer de nouveaux peuples, pour connaître de nouvelles cultures et parvenir ainsi à mieux comprendre à la fois l'autre et soi-même, il fallait d'abord savoir s'oublier, perdre ses repères.

MOTS-CLÉS : poésie, interculturel, Segalen, Butor, Bouvier

Using the example of Michel Butor, Nicolas Bouvier and much more Victor Segalen, this article analyses the way the poetry is an intercultural crossroad. These frequent traveller writers all refused the picturesque and the hackneyed expressions. They have shown that it is necessary to forget oneself, to lose one's bearings, if one wants to know new cultures and thus to better understand both the other and oneself.

KEYWORDS : poetry, interculturality, Segalen, Butor, Bouvier

Que peut la poésie ? De Rimbaud à Yves Bonnefoy en passant par Henri Michaux, les poètes eux-mêmes se sont souvent demandé quelle était son efficacité. Ceux du ^{xx}e siècle ont renoncé aux ambitions démesurées de leurs aînés (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), qui consistaient à la considérer capable de prendre le relais d'un Verbe créateur qu'ils jugeaient définitivement muet. Si leurs successeurs continuent de s'inscrire dans le sillage des religions, c'est plutôt en recueillant et en reliant, fidèles aux deux étymologies possibles du terme. Ce rassemblement et cette mise en relations prennent des formes diverses, mais elles ont un invariant : la place accordée à l'autre. La poésie moderne est adressée, elle va à la rencontre de l'autre. Les poètes, depuis Apollinaire et Cendrars, collaborent souvent avec les artistes ; et, depuis Nerval, ils traduisent fréquemment. Voilà deux formes de liens créés entre les cultures. Le développement des moyens de

¹ Université de Brest. E-mail : <sophie.guermes@univ-brest.fr>.

transport, qui a permis la multiplication des voyages, a élargi ces liens. Le titre du poème le plus célèbre de Blaise Cendrars rassemble le train qui traverse la Sibérie et Jeanne d'Arc (« petite Jehanne de France » qui se révèle, dans le poème, être une prostituée du début du xx^e siècle) ; le livre est illustré par Sonia Delaunay, peintre russe ayant épousé un Français. Ce métissage culturel s'unifie dans une recherche esthétique commune. Il arrive au contraire qu'un choc de civilisation se produise quand deux cultures éloignées se rencontrent fortuitement. Le titre d'un des premiers livres d'Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, est suffisamment éloquent, et occasionne un effet de surprise, en 1933, dans un monde encore largement favorable à la colonisation, avec tout ce que cela implique de prétendue supériorité des Européens sur les Asiatiques, les Africains, les Américains du Sud et les habitants de l'Océanie. Cette façon d'aller à rebours, de prendre le contrepied des idées reçues et de relativiser l'ordre hiérarchique admis nous paraît évidente, près de cent ans plus tard ; au moment où Michaux écrit, elle n'allait pas de soi. On trouve des exemples de cette leçon à l'envers, donnée par le prétendu sous-développé au prétendu civilisé dans *L'Usage du monde*, de Nicolas Bouvier. En voici deux, en guise d'introduction. Bouvier admirait beaucoup Michaux ; il était lui-même poète, même si c'est en prose qu'il a écrit *L'Usage du monde*, livre au cœur duquel se trouve la problématique qui nous réunit, cette rencontre entre les cultures qui fonde l'interculturel.

Bouvier et son ami peintre Thierry Vernet se trouvent, au cours de leur périple, à Mahabad, en Iran, dans la partie occidentale de la région d'Azerbaïdjan. À l'époque, la ville était peuplée de Kurdes et avait même été pendant deux ans, de 1946 à 1948, capitale de l'éphémère république du Kurdistan. Ils rencontrent, notamment, un prisonnier qui, pour se divertir, pose une question sous forme d'énigme : qu'est-ce qu'un « château blanc sans porte² » ? Bouvier cherche, sans trouver. Puis ils reviennent quelque temps à Tabriz, situé à l'Est. Pour gagner sa vie, Bouvier donne des cours. Une de ses élèves est fascinée par la lecture du sombre roman de Julien Green *Adrienne Mesurat*, car elle y trouve un écho à son propre enfermement. Elle se met à poser de nombreuses questions à son professeur sur la culture française contemporaine : l'existentialisme, l'absurde... Et lui-même a une question, celle de la clef de l'énigme qu'il n'a pas résolue :

« -Dites-donc, un château-blanc-sans-porte... qu'est-ce que ça peut bien être ?

²Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* [1963], Paris, La Découverte, 2014, p. 180.

- Un ŒUF fit-elle aussitôt... vous n'aviez pas deviné ? elle est pourtant facile, un enfant la connaît, celle-là. »

Et Bouvier commente : « Un œuf ? je ne voyais pas. Chirico en personne n'aurait pas trouvé ça, et le moindre de mes élèves pouvait se réjouir de cette association. Comme ni leurs œufs ni leurs châteaux ne devaient s'éloigner tellement des nôtres, c'était donc leur imagination qui différait. Et moi qui les accusais d'en manquer ! Mais non, elle s'exerçait dans un autre monde que le mien³ ».

On comprend, à la lecture de cette anecdote, que l'enrichissement n'est pas unilatéral : un échange culturel se produit. Il y a une réciprocité qui aboutit à un décloisonnement, un abandon des stéréotypes, un respect de la culture de l'autre – ce qui n'implique évidemment pas une négation de la sienne ; simplement, une remise en cause des préjugés de supériorité attachés aux cultures européennes.

Un autre enseignement tiré par Bouvier de sa confrontation avec d'autres peuples est qu'ils attachent à la culture une importance que nous ne leur accordons plus, par manque d'attention, distraction, accoutumance. À Belgrade, quand il est invité dans des familles,

l'ami peintre allait quérir [...] un livre sur Vlaminck ou Matisse que nous regardions pendant que la famille observait le silence comme si un culte respectable auquel elle n'avait pas part venait de commencer. Cette gravité me touchait. Pendant mes années d'étude, j'avais honnêtement fait de la "culture" en pot [...], j'avais décortiqué quelques chefs-d'œuvre sans saisir la valeur d'exorcisme de ces modèles [...]. Il en allait différemment ici [...]. La vie, encore indigente, n'avait que trop besoin de formes et les artistes [...] étaient respectés comme des intercesseurs et des rebouteux⁴.

Remontons progressivement le temps en retraçant une filiation qui, si elle aboutit à Bouvier, passe par Michel Butor et prend sa source chez Victor Segalen. Nous verrons comment un poète rencontre l'altérité du lieu : c'est d'abord en rêvant sur des noms ; puis, nous constaterons que c'est en parcourant l'espace, avec son vécu, son identité d'étranger, qu'il s'incorpore d'autres cultures. Au début du *Génie du lieu*, Michel Butor invite ses lecteurs à méditer sur l'onomastique des villes. À propos de Cordoue : « tous ces murmures que continuent, que continueront sans

³ *Ibid.*, p. 196-197. Cf. p. 203. Précisons que c'est un prisonnier qui pose l'énigme, et une jeune fille se considérant elle aussi prisonnière qui la résout.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

doute pendant des années d'éveiller en moi le nom de cette ville⁵ » ; de Mantoue : « essayer de percer le secret de ce nom⁶ » ; de Ferrare : « il faudrait commencer par l'écho de ce nom de Ferrare, par la résonance qu'il a eue pendant plusieurs siècles⁷ ». C'est à partir du nom, de ce qu'il suscite d'images mentales (que la vue, une fois le voyageur sur place, viendra infirmer ou confirmer, modifier, en tout cas), que s'effectue le déchiffrement. Chaque ville, différente, est approchée selon ce qu'elle a de plus spécifique : Cordoue, par le quadrillage de ses rues ensommeillées, dont l'évocation mène à celle de la mosquée, après un passage par un texte de Gongora ; Istanbul, au contraire, par son vacarme : « Dès que je me suis trouvé sur la place, j'ai été pris et assourdi par la stridence de la ville, par tout le bruit de ses taxis et des tramways rouges, jaunes, ou verts, faisant crisser leurs aiguillages, et les grandes affiches partout proclamant les mérites des banques sur les façades noires de ce Liverpool oriental⁸ ».

Seul un poète, bien sûr, pouvait inventer cette image, qui, à l'instar de la métaphore, rapproche dans le langage des réalités qui demeureraient séparées, en l'occurrence dans l'espace puisqu'il s'agit de deux villes. Par-delà les différences culturelles, au moins aussi larges que la distance kilométrique qui sépare Liverpool d'Istanbul, Butor a vu d'emblée ce qui les rapprochait, grâce à ce que Balzac appelait dans *Louis Lambert* la spécialité, cette faculté de discernement, intuitive, quasi mystique, permettant de « voir tout, et d'un seul coup⁹ ». Il a sans doute aussi été sensible au rythme ternaire des deux noms, et à l'homophonie de la prononciation de la dernière syllabe, en français.

Michel Butor marche dans les villes. Son écriture redouble ses déambulations. À cet égard, *Le Génie du lieu* annonce ce que décrira Michel de Certeau dans *Pratiques d'espace* :

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des

⁵ Michel Butor, *Le Génie du lieu* [1958], Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1994, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert* [1832], Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 168.

relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des « contrats » pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est « allocution », « implante l'autre en face » du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation¹⁰.

Il arrive pourtant que Butor s'arrête, interrompe sa marche, et c'est dans ce suspens qu'il peut saisir la ville dans l'ensemble de ses dimensions. Ainsi, depuis le pont de Galata, il observe Istanbul, et ses marcheurs. Quelques traits caractérisant ceux qui s'acheminent vers la vieille cité (les « passants, vêtus à l'euro péenne, à part leurs bonnets de fourrure, mais pour la plupart au visage profondément étranger [...]»¹¹) suffisent à traduire, plus efficacement qu'une explication à structure pédagogique, le choc des cultures entre les quartiers neufs et anciens de part et d'autre des rives du Bosphore. Butor distingue trois villes en une, la troisième étant constituée par celle qui n'incite pas au rêve, « l'industrielle, la bancaire, la noire¹² », qu'il nomme « ce Liverpool oriental », et qui s'infiltré peu à peu, au moment où il écrit ce texte, c'est-à-dire à la fin des années cinquante, jusque dans le vieil Istanbul, qualifié de « superbe avortement » résultant d'un « empire qui s'est effondré sur lui-même dès qu'il a cessé de s'accroître¹³ » – Butor rejoint le jugement que Zola, à la fin du XIX^e siècle, portait sur Rome¹⁴. Il restitue l'atmosphère d'une ville non pas abstraitement (en mettant d'emblée l'accent sur la beauté de quelques monuments par exemple), mais en s'appuyant sur sa propre expérience. Certes, les grands lieux attendus sont cités (Sainte-Sophie, Sainte-Irène, la place Taksim, la Corne d'Or...), mais après l'évocation de l'instant présent, du grouillement de vie sur le pont, un jour de pluie. Pour reprendre une analyse de François Dosse appliquée au travail d'un historien, « la ville ne doit pas être regardée comme une chose inerte, réifiée à jamais [...], mais comme

¹⁰ Michel de Certeau, « Pratiques d'espace » [1980], *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 148.

¹¹ *Le Génie du lieu*, *op. cit.*, p. 31.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ Émile Zola, *Rome* (deuxième volume des *Trois villes*, publié en 1896), *Œuvres complètes*, Henri Mitterrand (dir.), Paris, Tchou, Cercle du livre précieux, t. 8, 1966-1970. Michel Butor a dispensé une série de cours, encore non publiés, sur *Les Trois villes*, lorsqu'il était professeur à l'université de Genève.

une catégorie de la pratique sociale¹⁵ ». Butor nous montre ainsi l'envers de la carte postale :

Trempé, harassé, car j'avais beaucoup marché, je m'étais assis pour boire un verre de thé, à une des petites tables carrées peintes en vert. Il y avait d'autres clients, silencieux, sirotant, dans la salle décorée seulement de réclames en turc. Ils regardaient comme moi passer cette population sérieuse aux costumes sombres et terreux, devant les bateaux mouches qui accostaient surchargés, les petites barques, dans lesquelles on faisait frire le poisson juste pêché, dont on fourrait ensuite la moitié d'un pain rond, les petites barques peintes et même sculptées parfois, entourées de vieux morceaux de pneus pour amortir les chocs [...] ¹⁶.

Butor refuse le pittoresque, « l'Orient des coiffeurs et des boîtes de dattes¹⁷ ». Ce refus du chromo, du lieu commun touristique, était déjà celui de Victor Segalen, qui, l'ayant théorisé, apparaît comme un pionnier dans la réflexion sur l'interculturalité.

D'octobre 1904 à octobre 1908, c'est-à-dire quasiment dans l'intervalle entre son retour de Polynésie et son départ pour la Chine, Segalen a pris une série de notes en vue d'un essai, *l'Essai sur l'exotisme*, resté à l'état de projet, mais qui parcourt la plus grande partie de son œuvre. Réfléchir sur l'exotisme, c'est d'abord proposer une nouvelle conception de cette notion, de ce « mot compromis¹⁸ », écrit-il le 6 mai 1913. Et le 18 octobre 1911, il se donnait le mot d'ordre suivant : ni « cocotiers » ni « chameaux »¹⁹. Il entend se démarquer de tous ses prédécesseurs, mais aussi de ses contemporains. Pierre Loti est un repoussoir absolu : avec des romans comme *Les Derniers jours de Pékin* ou *Madame Chrysanthème*, il a joué avec le mauvais goût du public, l'attirance pour la facilité, le clinquant, la pacotille. En réaction, Segalen propose, dans une note du 11 décembre 1908, une définition quasiment philosophique de la « sensation d'exotisme », qui « n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est

¹⁵ François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 78, 2003/2, p. 152. Il fait ici référence aux travaux sur Mexico de l'historien Bernard Lepetit.

¹⁶ *Le Génie du lieu*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 771.

¹⁹ *Ibid.*, p. 765. Cf. p. 747.

que le pouvoir de se concevoir autre²⁰ ». À la fin d'*Équipée* il affirmera : « Le Divers dont il s'agit ici est fondamental. L'exotisme n'est pas celui que le mot a déjà tant de fois prostitué. L'exotisme est tout ce qui est Autre. Jouir de lui est apprendre à déguster le Divers²¹ ». Loin d'un pittoresque écoeurant, l'exotisme selon Segalen recouvre tout ce qui est en dehors de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens. L'aptitude à sentir le Divers est érigée à la fois en principe esthétique (d'où la forme des *Stèles*) et en principe de connaissance du monde. Cela suppose l'acceptation d'une rupture dans les habitudes de perception. Il s'agit pour le poète d'effacer les traces, de brouiller les repères, de perdre, pour reprendre le titre d'une de ses *Stèles*, « le Midi quotidien ».

Segalen cherche à subir le « choc incomparable du Divers²² » en s'éloignant des sentiers battus. Comparant les lieux dont les écrivains ont parlé à des routes où la limace a laissé « sa traîne et le goût de sa bave²³ », il poursuit : « Autre chose est de marcher en terrain neuf où personne de sa race et parfois personne d'aucune race n'est passé²⁴ ». C'est ainsi qu'il redonne vie, parfois, à un monde disparu, passant par des lieux dont il doute de l'existence, telle ce « Lieu de l'antique Trou de sel noir²⁵ », ville importante au dix-huitième siècle et depuis longtemps « ancestrale et abolie²⁶ » alors que prospère, à côté de la vieille pancarte commémorative, le « village du Puits de sel blanc²⁷ ». Le passé a « miraculeusement réussi à vivre²⁸ » sous les pas du voyageur.

Si l'exploration archéologique permet d'atteindre le divers dans le temps, et le voyage le divers dans l'espace, la rencontre avec d'autres êtres, et particulièrement avec des femmes, parachève cette quête de l'exotisme. Dans « Les Cinq relations », première des *Stèles orientées*, la femme désirée offre la « diversité » ; au chapitre 18 d'*Équipée*, la femme chinoise, si différente de l'euro-péenne, incarne « le triomphe austère et chaste du divers²⁹ ».

²⁰ *Ibid.*, p. 749.

²¹ Victor Segalen, *Équipée*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 318.

²² Victor Segalen, *Équipée*, *op. cit.*, p. 301.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 302.

²⁵ *Ibid.*, p. 305.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Victor Segalen, *Équipée*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 299.

En outre, Segalen souhaitait, dans ses notes sur l'exotisme de juin 1908, tenter aussi une « contre-épreuve³⁰ », en interrogeant non seulement le regard de l'étranger (le sien) sur l'autochtone, mais aussi celui de l'autochtone sur l'étranger (le souhait de mieux se comprendre étant toujours à l'arrière-plan puisque dans ce cas, l'autre joue le rôle d'un miroir). Cette contre-épreuve est tentée à plusieurs reprises dans *Équipée* et elle annonce les extraits de *L'Usage du monde* cités en préambule de cet article : au chapitre 20, Segalen croise un groupe de vieux chinois, ce qui provoque « un grand exotisme à l'envers : ces regards sont plus inconnus que tout ; évidemment, ces gens aperçoivent pour la première fois au monde l'être aberrant que je suis parmi eux³¹ » ; puis, au chapitre suivant, il croise une jeune fille et avec elle « le miracle de deux yeux organisés depuis des jours pour ne saisir que la grande montagne, versants et cimes, et qui se trouvent tout d'un coup aux prises avec l'étonnant spectacle de deux autres yeux répondants³² ». Ces moments constituent des sortes d'épiphanies terrestres, au sens où, à la même époque, Joyce écrivait à Trieste de petits textes de prose poétique dans lesquels la rencontre avec autrui était porteuse d'éclat et de mystère.

Pour rencontrer de nouveaux peuples, pour connaître de nouvelles cultures et parvenir ainsi à mieux comprendre à la fois l'autre et soi-même, il faut d'abord savoir s'oublier. Il s'agit de faire table rase, d'opérer une réduction, au sens phénoménologique du terme, par laquelle tout ce qui compose l'environnement familier disparaît. La condition préalable à la quête de l'identité de l'autre comme de soi-même est donc une désorientation méthodique. Le poème de *Stèles* intitulé « Perdre le midi quotidien » s'ouvre sur une liste de conseils (comme un autre poème du même recueil, « Conseils au bon voyageur ») ou d'ordres adressés à soi-même ; une sorte de programme à tenir :

Perdre le Midi quotidien ; traverser des cours, des arches, des ponts ; tenter les chemins bifurqués ; m'essouffler aux marches, aux rampes, aux escalades ;

Éviter la stèle précise ; contourner les murs usuels ; trébucher ingénument parmi ces rochers factices ; sauter ce ravin ; m'attarder en ce jardin ; revenir parfois en arrière,

Et par un lacis réversible égarer enfin le quadruple sens des Points du Ciel³³.

³⁰ Victor Segalen, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 746.

³¹ *Ibid.*, p. 303-304.

³² *Ibid.*, p. 307.

³³ Victor Segalen, *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 106.

Il s'agit donc préalablement de perdre ses repères. En effet, pour rejoindre un lieu concret, mais qui n'a de place sur aucune carte géographique, c'est-à-dire la connaissance de l'autre et de sa culture, il faut accepter un parcours sans balise. D'où le développement du champ lexical du détour et de l'errance : perdre ; bifurqués ; éviter ; contourner ; lacis réversible ; égarer ; tromper ; oublier.

Segalen veut aussi que les dissemblances restent telles. Il refuse tout ce qui relève de l'homogène et du continu. L'essentiel est de sauvegarder l'altérité. Le désir ne se nourrit que de ce qui est à distance, et différent. Dans certaines *Stèles*, il emploie les procédés de la théologie négative, approchant l'objet par ce qu'il n'est pas : en effet, ce qu'il traque échappe à tout enfermement dans une définition.

Le face-à-face avec l'étranger, avec d'autres cultures, produit la « perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle³⁴ ». Segalen place donc son lecteur devant une situation a priori frustrante : l'intuition fulgurante qu'une part de ce qu'il voit ou sent se dérobera toujours. Le poète en a lui-même fait l'expérience. Mais il n'en éprouve aucun regret et ne considère pas cette « incompréhensibilité » comme un échec. « Il y a », écrivait Yves Bonnefoy dans *L'Acte et le lieu de la poésie*, « une vertu possible du manque, c'est de connaître qu'il est un manque et d'accéder ainsi à un savoir passionnel³⁵ ».

L'œuvre de Segalen, aussi bien le cycle polynésien que le cycle chinois, est indissociable de l'interculturalité ; c'est, chaque fois, l'ensemble de la culture et des traditions d'un peuple qui est approfondi. Mais, à l'intérieur du cycle chinois, le recueil *Stèles* qui vient d'être évoqué apporte un élément tout à fait nouveau : les poèmes qui le composent sont d'abord inspirés de la vue de sculptures chinoises liées au sacré (sous les Tchou) puis aux cérémonies funéraires (sous les Han) ; Segalen les recrée, en les faisant passer du temps et de l'espace chinois à l'époque contemporaine et l'espace littéraire français, et en mêlant indissociablement les deux cultures, puisque chaque page écrite en français comprend aussi des caractères chinois. En effet, chaque stèle porte en haut à droite une épigraphe chinoise soigneusement reproduite. Segalen avait acheté des centaines d'estampages en septembre 1909 et il en a reproduit un sur chaque poème. Outre le raffinement d'un

³⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 751.

³⁵ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie » [1959], repris dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, « Idées », 1983, p. 126.

tel procédé, la présence constante des idéogrammes place le lecteur devant l'inconnu, restant une énigme pour les non-sinologues.

Comment cette rencontre avec ce creuset interculturel s'est-elle produite ? Au début de son voyage, il se réjouit que « la Chine, milieu immense, soit intacte dans les Lettres françaises (car Loti l'a si peu touchée dans *Les Derniers jours de Pékin*)³⁶ ». Ainsi, Segalen explore un territoire doublement vierge : un espace qui n'est pas mentionné sur les cartes, et qui reste à créer, aussi bien par la marche que par la parole, dont on sait depuis Rimbaud l'équivalence en poésie.

Quelques jours après avoir erré dans des étendues innommées et indifférenciées, Segalen fait halte dans un village et accouche la fille d'un mandarin, sauvant, sinon l'enfant, du moins la mère. Logé au Houa-yin-miao, grand temple confucéen situé au pied de l'un des cinq monts sacrés de Chine, la montagne Houa-chan, il découvre « un peuple de stèles³⁷ ». Le texte qu'il adresse à sa femme contient des échos de la future préface de son recueil :

Première cour, peuplée de stèles [...]. Elles sont innombrables. C'est ici le lieu et le culte des très sacrés et très ancestraux caractères.

Immenses, à tenir toute la tablette, ou menus comme les granulations de la pierre ; parfois anguleux et rêches ou bien souples et mordants, éclaboussés encore de l'élan du pinceau, ou si nobles d'être originaires, les voici tous, les sphinx à la valeur unique. Il y en a d'épais et d'empâtés. Il y en a de dansants, il y en a de stables, il y en a de vertigineux, où la fougue de tout un art inconnu à l'Europe, tourbillonne. Quand ils restent solitaires, leur sens n'est pas un, mais complexe comme leur histoire. Quand, enchaînés par la logique du discours, ils pendent les uns aux autres, et empruntent leur valeur à ceci, qu'ils sont là, et non pas ici, alors ils forment une trame soudaine, figée pour l'artiste lui-même, et qui n'est plus pensée dans un cerveau mais dans la pierre où ils sont entés. Et leur attitude hautaine, pleine d'intelligence, est un geste de défi à qui leur fera dire ce qu'ils gardent. Ils dédaignent de parler. Ils ne réclament point la lecture ou la voix ou la musique ; ils méprisent les syllabes dont on les affuble au hasard des provinces ; ils n'expriment pas, ils signifient, ils sont³⁸.

³⁶ Lettre à Yvonne Segalen du 8 novembre 1911. Proust adresse dans *Les Plaisirs et les jours* le même reproche à Loti, qui, selon lui, écrit tout « dans la même note ».

³⁷ Victor Segalen, *Correspondance*, I, 1893-1912, présentée par Henry Bouillier, texte établi et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong, Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004, p. 993.

³⁸ *Ibid.*

Il y a aussi un apport textuel, et non pas seulement visuel. Dans les manuscrits de *Stèles*, Segalen donne presque toujours la source du poème, lorsqu'il y en a une. Mais celle-ci ne figure pas dans la version définitive. Henry Bouillier a constaté que trente-six stèles, soit la moitié des poèmes du recueil, dérivait « de textes chinois ou du monde chinois³⁹ ». Segalen s'est inspiré de l'anthologie de textes historiques traduits par le Père Wieger, publiée en Chine en trois volumes par la Mission catholique. Il a aussi utilisé cette anthologie pour son recueil *Peintures*. Bouillier qualifie ces textes de « négatifs⁴⁰ » des poèmes, que Segalen a développés. Segalen parlait lui-même du « mécanisme stèles⁴¹ » pour évoquer le processus par lequel une vision ou une lecture donnait naissance à un poème. Ces poèmes ne sont pas du tout des traductions, mais c'est le hors-texte qui nous l'apprend, et d'abord la correspondance de Segalen, particulièrement une lettre à Jules de Gaultier dans laquelle il précise : « Aucune de ces proses dites Stèles n'est une traduction, – quelques-unes, rares, à peine une adaptation ». Il ajoute : « Quant au texte inclus, j'ai fait mon possible pour éviter tout malentendu chinois, toute méprise, toute fausse note. Mais dans ce moule chinois, j'ai placé simplement ce que j'avais à exprimer⁴² ».

Dans une lettre à Debussy où il exposait son projet poétique, il précisait : « J'y dirai toutes sortes de pensées miennes, vêtues de notions et d'habits archaïques chinois, mais dépouillées de toute chinoiserie. » Il avouait encore : « Au fond, ce n'est ni l'Europe ni la Chine que je suis venu chercher ici, mais une vision de la Chine⁴³ ». C'est pourquoi, tout en ornant ses poèmes de cartouches aux caractères chinois et en s'inspirant de la forme des stèles, il s'affranchit sensiblement de leur contenu. « Les stèles chinoises de pierre », écrit-il à Jules de Gaultier, « contiennent la plus ennuyeuse des littératures : l'éloge de vertus officielles, un ex-voto bouddhique, le rappel d'un décret, une incitation aux bonnes mœurs. Ce n'est donc pas l'esprit ni la lettre, mais simplement la forme "stèles" que j'ai empruntée⁴⁴ ». Pour reprendre une image plusieurs fois employée par Segalen, celui-ci dépèce la civilisation chinoise et en retient ce qui lui est nécessaire pour construire autre chose. Cet autre chose, c'est un recueil de poèmes qui n'emploie que la forme du verset – forme biblique surprenante

³⁹ Henry Bouillier, préface à Victor Segalen, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴¹ Expression de Segalen citée par Henry Bouillier, *ibid.*

⁴² Victor Segalen, lettre à Jules de Gaultier du 26 janvier 1913, *Correspondance*, II, *op. cit.*, p. 70.

⁴³ Victor Segalen, *Correspondance*, I, *op. cit.*, p. 1148.

⁴⁴ Victor Segalen, lettre à Jules de Gaultier du 26 janvier 1913, *cit.*, p. 69.

chez cet adversaire de l'Église, mais qui justifie, outre leur inspiration chinoise, la dédicace du recueil à Claudel ; c'est un ensemble de mots français enserrés dans un ensemble qui comprend aussi des caractères chinois à la fonction esthétique et à la présence énigmatique ; c'est une tentative d'agencement spatial de la langue (à travers les parallélismes, les anaphores, les oppositions, le soin extrême apporté à la présentation des versets) qui répond peut-être au défi, voulu en même temps que dénoncé par Mallarmé, de conjuration du hasard. Le poème-stèle doit être, comme la stèle de pierre, ce qui demeure.

En lisant *Stèles*, on mesure les pouvoirs de la poésie sur lesquels le début de cet article s'interrogeait : elle peut faire apparaître les facettes cachées, car irrévélées, de tout ce qu'elle nomme. Le regard distrait ou indifférent n'a pas accès à cet inconnu ; le langage quotidien non plus. Pour que le jade devienne « onctueux⁴⁵ », par exemple, il faut la conjonction du regard du poète, qui fait surgir, par l'analogie, des aspects toujours neufs, et de sa capacité à choisir les mots justes. Dire que le jade est bon ou sincère est original, puisque c'est prêter des sentiments à une matière inanimée ; dire qu'il est onctueux, c'est aller au delà de la dureté de la pierre et percevoir la sensualité conjuguee de la matière et de la couleur.

Ce qu'enseigne la poésie de Segalen, c'est que la réalité n'est pas une, mais multiple et quasiment inépuisable – d'où la métaphore du fleuve et de ses « remous pleins d'ivresse⁴⁶ » pour traduire la diversité du réel. Quant à la stèle, elle est toujours orientée (un adjectif dont Segalen a enrichi la signification en jouant sur son étymologie) vers un « toi » ou un « vous ». La pierre écrite, la pierre qui parle, attend un passant non distrait qui justifie son existence ; elle offre les conditions d'un échange, car c'est dans l'espace du dialogue, et nulle part ailleurs, que le monde prend sens. La stèle devient le lieu d'un espoir, d'une réciprocité, d'un écho possibles : l'écho d'une présence ; l'attente d'une réponse.

Au terme de ce bref parcours, on peut constater que les lieux évoqués par ces écrivains sont toujours abordés hors des sentiers battus, parfois, même, paradoxalement. Cette mise à distance des stéréotypes permet de poser sur chaque lieu un regard original. L'expérience vécue vient infléchir, sinon contredire, les représentations mentales antérieures à celle-ci. D'autres exemples auraient pu être pris, parmi lesquels la poésie de François Cheng, au carrefour de deux cultures, puisque, né en Chine, l'écrivain a appris le

⁴⁵ Victor Segalen, « Éloge du jade » (*Stèles*), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶ Victor Segalen, « Conseils au bon voyageur » (*Stèles*), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 96.

français, écrit de nombreux livres dans cette langue, et même été élu à l'Académie française. Son œuvre n'en garde pas moins l'empreinte de la culture chinoise, qu'il a sans cesse entremêlé à la civilisation française. La poésie de Lorand Gaspar, quant à elle, est indissociable de lieux dont l'évocation revient en leitmotiv : Sidi-Bou-Saïd, Jérusalem, Patmos... Le recueil *Sol absolu*, notamment, est nourri de références antiques et bibliques qui s'accordent à l'expérience de la vie quotidienne, à l'évocation d'une terre, de ses habitants, de ses plantes et de ses insectes. Le croisement culturel y est sans cesse rappelé : dans les poèmes prennent place des extraits de textes sacrés, mais aussi une page de Lorand Gaspar traduite en arabe⁴⁷, et l'inscription du mot « désert » en plusieurs langues : suméro-akkadien, hébreu, ugari-tique, égyptien, arabe⁴⁸. L'irruption de la violence dans le paysage (grenades de guerre qui remplacent les fruits du même nom, cigales écrasées par les bulldozers) traverse *Corps corrosifs*, poème commencé en 1970 à Jérusalem, achevé à Patmos en 1975. C'est précisément l'île où selon la tradition saint Jean écrivit l'*Apocalypse* qui fournit son titre à un recueil de proses accompagnées de photos, *Carnets de Patmos*, en 1991⁴⁹, puis à un poème, en 2001. Lorand Gaspar donne fréquemment des noms de villes ou d'îles à ses poèmes, ce qui désigne l'interaction entre lieu et poésie et illustre le souhait hölderlinien d'habiter poétiquement la terre. Si les lieux peuvent changer, l'approche interculturelle est semblable chez tous ces poètes : le cosmopolitisme, la ville ou le village présentés comme des carrefours culturels, la dialectique de l'identité et de la diversité sont des invariants de leurs œuvres.

Mais c'est un chorégraphe qui sera cité pour finir – un chorégraphe fils de philosophe, et dont les créations ont souvent dialogué avec la poésie⁵⁰. Il s'agit de l'extrait d'un texte écrit par Maurice Béjart en préambule de son ballet *Thalassa, mare nostrum*, créé en 1982 sur une musique de Mikis Theodorakis : texte poétique évoquant l'unité dans la diversité (même mer, lumière différente, du nord au sud) et le creuset des cultures indissociable de

⁴⁷ Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982, p. 133.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁹ Paru aux éditions Le Temps qu'il fait (Cognac), qui publièrent aussi, en 1997, *Carnets de Jérusalem*.

⁵⁰ Fils de Gaston Berger, ayant pris le pseudonyme de Béjart en hommage à la femme de Molière Armande Béjart, le chorégraphe, doté d'une immense culture, adapta parfois des poèmes. En témoignent notamment *Le Marteau sans maître* (1973), d'après le recueil de René Char portant ce titre, *I trionfi del Petrarca* (1974), ballet inspiré par des sonnets de Pétrarque, *Notre Faust*, d'après Goethe (1975), *Pli selon pli*, en hommage à Mallarmé (1975).

la création de l'artiste, qui y puisa la plus grande partie de son inspiration, il s'achevait sur ces mots :

Enfants de la Méditerranée, nous sommes "un", issus d'un lent métissage de peuples, de cultures, de religions. À une époque où les voyages à terre étaient plus qu'une prouesse, la mer reliait doucement trois continents et favorisait commerces et invasions. Qui suis-je ? Je suis grec, africain, syrien et vénitien, j'ai grandi en Espagne et étudié à Tunis, j'ai dansé en Sardaigne et chanté en Corse, j'ai aimé à Smyrne et pleuré à Cassis. Puissé-je mourir sur un rocher en Libye, juste entre la mer et le désert⁵¹.

BIBLIOGRAPHIE

- L'Avant-scène Ballet Danse*, Hors-série, n° 1 : Maurice Béjart, 1985.
- Bonnefoy, Yves, « L'acte et le lieu de la poésie » [1959], repris dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, « Idées », 1983.
- Bouvier, Nicolas, *L'Usage du monde* [1963], Paris, La Découverte, 2014.
- Butor, Michel, *Le Génie du lieu* [1958], Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1994.
- Certeau De, Michel, « Pratiques d'espace » [1980], *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
- Dosse, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 78, 2003/2.
- Gaspar, Lorand, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982.
- Ladmiral, Jean-René, Lipiansky, Edmond-Marc, *La Communication interculturelle*, Paris, Les Belles-Lettres, 2015.
- Louÿs, Gilles, (co-dir.), *De la singularité dans la communication interculturelle : approches transdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Segalen, Victor, *Correspondance*, I, 1893-1912, présentée par Henry Bouillier, texte établi et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong, Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004.
- Segalen, Victor, *Stèles*, Paris, Poésie/Gallimard, 1973.
- Segalen, Victor, *Équipée*, dans *Cœuvres complètes*, t. II, éd. Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, 1995.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. Réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- Zola, Émile, *Rome*, dans *Cœuvres complètes*, Henri Mitterand (dir.), Paris, Tchou, Cercle du livre précieux, t. 8, 1968.

⁵¹ Cité dans *L'Avant-scène Ballet Danse*, Hors-série, n° 1 : Maurice Béjart, 1985, p. 135.