

REGARDS SUR L'EXOTISME : VICTOR SEGALEN ET PAUL CLAUDEL

Monica GAROIU
garoiu@kenyon.edu
Kenyon College, États-Unis

Résumé

Né de la fascination envers l'inconnu et les pays lointains, l'exotisme représente, jusqu'au début du vingtième siècle, « le simple refuge de l'idéalisation occidentale des civilisations différentes, colorant les mondes étrangers pour mieux les nier. »¹

Ainsi, au seizième siècle, Montaigne évoque les vertus du « bon sauvage » pour parler notamment des défauts et des vices de l'homme « blanc ». Au siècle des Lumières, Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau, à l'instar de leur illustre prédécesseur, ne représentent des pays exotiques et des étrangers que pour critiquer et satiriser la France. Au dix-neuvième siècle, Chateaubriand, Loti, et Flaubert portent leur regard sur un passé imaginaire tout en cultivant un exotisme nostalgique, traditionnel.

Le vingtième siècle remplace cet exotisme du « Même » par celui de « l'Autre ». L'écrivain-voyageur moderne s'enrichit par chaque « rencontre » avec l'espace qu'il traverse. La différence ne le fait plus se retirer en soi, car elle se veut éprouvée telle quelle. Les textes qui naissent de cette confrontation reflètent une expérience vécue ainsi qu'une vision esthétique et critique.

*Les écrivains que je me propose d'analyser ont été aussi des voyageurs. Leurs différentes manières de traduire le choc devant une nature inouïe, « en présence des choses et des gens inattendus »² constituera le sujet de mon essai. Mon analyse portera sur *Connaissance de l'Est de Paul Claudel* et fondera son argumentation théorique sur *L'Essai sur l'exotisme de Victor Segalen*.*

Mots-clés : l'exotisme, Victor Segalen, Paul Claudel, Essai sur l'exotisme, Connaissance de l'Est

Le voyage – réel ou imaginaire – et l'exotisme ont séduit à toutes les époques l'homme fasciné par l'inconnu et les pays lointains. Au dix-huitième siècle, à la suite des découvertes des terres nouvelles et du resserrement des liens diplomatiques entre la France et l'Orient, les récits de voyage se multiplient. L'exotisme – « caractère de ce qui est exotique », c'est-à-dire rare, étranger, « qui n'appartient pas aux civilisations de l'Occident, qui provient des pays lointains et chauds »³ – devient une mode. *Les Mille et une nuits*, traduits en 1704, *Les Lettres persanes* de Montesquieu, *L'Ingénu* de Voltaire connaissent un succès considérable. Tel

¹ Moura, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, PUF, Paris, 2003, p. 7.

² Segalen, Victor, *Essai sur l'Exotisme*, Fata Morgana, Montpellier, 1978, p. 31.

³ *Le Petit Robert 2011*, Dictionnaires Le Robert – SEJER, Paris, 2010, p. 979.

Montaigne, au seizième siècle, qui en évoquant les vertus du « bon sauvage » parle surtout de ce qui manque à l'homme « blanc », donc de ses défauts et ses vices, Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau, en évoquant des pays exotiques et des étrangers, ne font que critiquer et satiriser la France et son système économique et politique.

Le dix-neuvième siècle devient le siècle des grands voyages et d'une nouvelle attitude du voyageur. L'expansion coloniale, les progrès techniques, le développement de la navigation s'ajoutent à l'envie de parcourir le monde. Les œuvres romantiques portent la trace des lointains voyages entrepris en Amérique, en Grèce, en Orient. Ces voyageurs romantiques, parmi lesquels Chateaubriand, Loti, et même Flaubert dans *Salambô*, cultivent un exotisme nostalgique, traditionnel. Leur regard étant porté sur un passé imaginaire, leurs images ne parlent qu'à ceux qui cherchent un passé mythique de leur vie ou de leur culture occidentale.

L'exotisme du vingtième siècle n'est plus celui du « Même », mais celui de « l'Autre ». L'écrivain-voyageur est en proie avec l'espace qu'il traverse et chaque « rencontre » l'enrichit, le transforme. La *différence* ne le fait plus se retirer en soi car elle ne se veut plus assimilée, mais éprouvée telle quelle. Les textes qui naissent de cette confrontation reflètent non seulement une expérience vécue, mais aussi une vision esthétique et critique.

Les écrivains de mon choix ont été aussi des voyageurs. Leurs différentes manières de traduire le choc devant une nature inouïe, « en présence des choses et des gens inattendus »¹ constituera le sujet de mon analyse qui portera sur *Connaissance de l'Est* de Claudel et fondera son argumentation théorique sur *L'Essai sur l'exotisme* de Segalen.

Dans son essai théorique, Segalen redéfinit l'exotisme « compromis », contaminé par son usage touristique ou par l'idéologie coloniale, en partant du sens étymologique du préfixe « exo » : « Tout ce qui est en dehors de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "tonalité mentale" coutumière »². Ainsi, l'exotisme désigne-t-il l'expérience de l'altérité, c'est-à-dire le Divers – forme universelle de la Différence :

*Je conviens de nommer « Divers » tout ce qui jusqu'au
aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant,
mystérieux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre ;*

¹ Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 31.

² Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 20.

c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du Divers essentiel que chacun de ces termes révèle.¹

La sensation exotique et le *pouvoir d'exotisme* qui en découle, « le pouvoir de se concevoir autre », constituent les fondements d'une éthique et d'une esthétique – « la science à la fois du spectacle et de la mise en beauté du spectacle ; [...] la vision propre du monde »². L'intensité de la sensation fera du pouvoir d'exotisme un mode d'existence privilégié dont l'*exote* éprouvera l'ivresse, celle « du sujet à concevoir son objet ; à le connaître différent du sujet ; à sentir le Divers »³.

Segalen se démarque de ses prédécesseurs – tels que Loti, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre – et même de ses contemporains – parmi lesquels Claudel – dont le regard assimilateur, impérialiste du point de vue exotique, variante du regard conquérant⁴, est à l'encontre de son approche de l'Autre et de sa théorie du « choc en retour » : « Dire, non plus la réaction du milieu sur le voyageur mais celle du voyageur sur le milieu »⁵.

L'unité universelle se présente pour Segalen dans la diversité, le monde phénoménal étant le Discontinu par lequel celui-ci se manifeste :

Toute série, toute gradation, toute comparaison engendre la variété, la diversité. Séparés, les objets semblaient vaguement semblables, homogènes ; réunis, ils s'opposent ou du moins « existent » avec plus de force que la matière, plus riche et plus souple, a davantage de modalités nuancées.⁶

Sa conception du temps repose sur la même idée de discontinuité. Refusant le passé et l'avenir, sa réalité temporelle est l'instant qui se renouvelle constamment.

Quant à la Différence, elle ne peut être sentie selon Segalen que de « ceux qui possèdent une individualité forte », ceux qui ont un sentiment intense de l'existence. Sentir le Divers est une aptitude du Moi « qui augmente la personnalité, l'enrichit ». La joie esthétique du contact avec la nature n'est éprouvée que « lorsqu'on est un peu séparé, différencié ». Ainsi, sentir l'autre, essayer de le comprendre, ne signifie pas l'assimiler à soi de manière impérialiste ni s'assimiler à lui.

¹ Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 82.

² Idem., p. 82.

³ Idem., p. 24.

⁴ Gontard, Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 16.

⁵ Gontard, Marc, *op. cit.*, p. 18.

⁶ Segalen, Victor, *op. cit.*, p. 61.

A l'inverse des « proxénètes de l'exotisme », il s'efforce à maintenir autrui dans son altérité et de préserver le sentiment du Divers dans un monde guetté par la dégradation du Divers, la réduction des Différences, c'est-à-dire l'affaiblissement de l'Exotisme.

La solution que Segalen entrevoit n'est autre que l'art et la poésie, « des exotismes intacts ou en puissance ». Ainsi l'œuvre doit dépasser les insuffisances conceptuelles de la théorie par son ouverture au symbolisme. C'est d'ici que dérive, selon Marc Gontard, la fascination de Segalen pour Rimbaud et Gauguin, deux figures de la Différence.

Claudél réunit dans *Connaissance de l'Est* les poèmes en prose rédigés pendant son premier séjour chinois, poèmes qui pour un lecteur non averti pourraient représenter les pages d'album d'un journal de voyage. Segalen le critique pour ne pas être un écrivain de la Différence, pour avoir « mis sa marque sur la Chine » – toutefois, il lui dédie son propre recueil de poèmes en prose, *Stèles*. Du point de vue de sa théorie de l'exotisme, Claudél ne respecte pas la distance avec l'autre mais l'étreint, pour mieux l'approprier. Il pense la Chine à l'intérieur de sa poétique catholique.

Même si Claudél n'était pas un vrai *exote*, *Connaissance de l'Est* se détache considérablement de l'exotisme nostalgique de Loti et Chateaubriand par une nouvelle méthode de conquête : l'exploration par le regard et l'analyse.

Les poèmes de *Connaissance de l'Est* sont construits sur un système de correspondances basé sur la solidarité entre les éléments du monde naturel et la vie humaine, ce qui reproduit la pensée chinoise. Cette présence des symboles naturels – les montagnes, les champs, la mer, le fleuve – est aussi constante que la structure naturelle du monde. Leurs variations d'un poème à l'autre représentent, non des changements dans leur fonction symbolique, mais les réactions changeantes du poète envers les valeurs spirituelles qu'ils évoquent. Le symbolisme de l'art chinois est basé sur la croyance à la participation de l'artiste aux forces créatrices de l'univers à travers sa propre création – le rapprochement entre la pluie et l'écriture évoque cette croyance dans le poème *La Pluie*. Le rôle du poète sera celui d'unificateur des éléments divers du monde en un ensemble harmonieux.

Le désir de se « situer » dans le paysage, de s'insérer harmonieusement dans la nature traverse chaque poème. C'est une application de Feng-shui, science élaborée pour régler l'orientation des constructions humaines selon les forces naturelles et magiques de la terre.

A travers le symbole de l'arbre, les différents arbres – le cocotier, le banian, le pin, etc. – représentent des aspects différents de la position de l'homme entre la terre et le ciel. Cette image est basée sur le rôle

traditionnel de l'empereur chinois et sur le mythe de l'arbre royal au centre de l'univers. En outre, dans *Connaissance de l'Est*, « l'homme est un arbre qui marche », la verticalité étant associée au mouvement.

Le temps privilégié du recueil est le présent, même dans les poèmes complexes (Gadoffre) où se succèdent plusieurs coordonnées temporelles. C'est ce présent claudélien que Blanchot décrivait comme « un constant épanouissement circulaire de l'être en perpétuelle vibration » qui veut « ne rien perdre de la composition des choses, maintenus toutes ensemble par le puissant accord de la simultanéité poétique et telle qu'il puisse les dénombrer dans leur unité et leur relations »¹.

Chaque poème du recueil est à la fois une étape dans un itinéraire spirituel et une exploration parallèle de soi-même, de l'Orient et de la théologie.

*Jardins*², poème qui fait partie des premiers textes descriptifs, s'ouvre avec des phrases très courtes qui servent de cadre et donnent des précisions sur le temps et sur l'espace : « Il est trois heures et demie. [...] le ciel est comme offusqué d'un linge. L'air est humide et cru ». Couvert de nuages, le « deuil » du ciel oriental est blanc.

Le temps du *je* est le présent. Le voyageur-poète pénètre dans la cité et en même temps dans les éléments : « Je marche dans un jus noir. Le long de la tranche dont je **suis** le bord croulant » (le verbe *suivre* se confond avec *être*).

L'espace du voyageur s'étend du ciel – associé au blanc, à la lumière – à la terre – associée au noir : « Deuil blanc : le ciel [...] Je marche dans un jus noir ». Le noir et le blanc, ces deux contre-couleurs évoquant les deux extrémités de la gamme chromatique, représentent à la fois l'étendu de l'univers et une synthèse de la création. On voit dans la lumière blanche un rayon-lumière qui comprend toutes les couleurs avant qu'elles soient décomposées, l'image « de la graine qui contient la laitue » ; à l'autre extrémité spatio-temporelle, le noir représente la somme de toutes les couleurs, aussi bien que le jour et la nuit. En un mot, le *a priori* et le *a posteriori* de la création.

Les odeurs accablent le lecteur et semblent l'étouffer. Elles sont plus fortes puisque l'air humide les retient comme une éponge comparable au « linge » qui offusque le ciel. Elles se superposent à la description du voyageur comme s'ils faisaient corps commun, semblant prendre la forme du corps.

¹ Gadoffre, Gilbert, *Claudel et l'univers chinois*, Gallimard, Paris, 1968, p. 50.

² Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, Mercure de France, Paris, 1973, p. 98.

Le voyageur, à son tour, est aux prises avec la foule au milieu de laquelle il se trouve. Il se distingue de la foule et en même temps semble se confondre avec elle, car ils marchent tous dans les eaux du péché – « le jus noir » : « Chaussés d'épais [...] coiffés du long capuce [...] émanchés de caleçons [...] je marche au milieu des gens, à l'air hilare et naïf ».

Sa voie serpentine et ondulée évoque le mur à la forme « d'un dragon qui rampe », dont la tête est imitée par un « flot de fumée qui boucle ». Comme le voyageur, il a une position centrale, entre le ciel et la terre, entre l'univers visible et celui invisible. Cette analogie sera reprise plus tard dans le poème par l'image du pin en forme de dragon qui acquerra une capacité humaine de dominer l'espace du deuxième jardin.

Les verbes d'action qui indiquent le déplacement dans l'espace du sensible – « j'entre », « je cherche », « je traverse » – s'arrêtent – « je heurte » – au moment de la découverte du jardin. Avec la description du jardin, on aboutit à la structure fondamentale du poème. « L'accord [des] lignes et du mouvement [des] terrains » dégage le sens d'un paysage en microcosme où les éléments végétaux, animaux et humains en pierre finissent par se rassembler en une « analogie concrète » :

*Visages, animaux, ossatures, mains, conques, torsos sans tête,
pétrifications comme d'un morceau de foule figée, mélangée de
feuillages et de poissons, l'art chinois se saisit de ces objets étranges,
les imite, les dispose avec une subtile industrie.¹*

Le jardin chinois pourrait évoquer le modèle du Jérusalem céleste. Le paysage, la description, l'objet des sensations fournissent la couleur, tandis que la réflexion apporte « la ligne et le mouvement », c'est-à-dire le « devenir », « l'actualité du possible »².

Le présent des verbes donne l'impression d'avancer dans le paysage, ce qui est réalisé par l'alternance du mouvement et de la pause :

*Je m'engage « parmi les pierres et par un long labyrinthe dont
les lacets et les retours, les montées et les évasions amplifient [...]
imitent autour du lacet de la montagne la circulation de la rêverie ».³*

Cette « circulation de la rêverie » est le signe que le mouvement physique du poète dans le jardin se prolonge en mouvement mental et spirituel. Il y a par conséquent une superposition de la promenade physique,

1 Claudel, *op. cit.*, p. 99.

2 Millet-Gérard, Dominique, *Claudel thomiste ?* Honoré Champion, Paris, 1999, p. 161.

³ Millet-Gérard, *op. cit.*, p. 100.

métonymie de l'appréhension sensible et du cheminement intellectuel, ce qu'on vient d'appeler le passage de l'Orient-Est à la connaissance-être.

Une chaîne d'analogies nous a conduits vers la vision finale du jardin – le microcosme. L'espace du second jardin correspond à celui chaotique de la pensée semi-consciente (Gadoffre), le désordre apparent du jardin chinois étant l'image fidèle d'un Univers qui relève d'un ordre que nous comprenons mal.

La conclusion du poème affirmant que tout se présente aux yeux comme un thème de rêverie et d'énigme est équivoque. La fin est en fait tronquée parce que la conclusion originale, supprimée par le poète lui-même, traduisait la similitude entre le microcosme et le macrocosme par l'image du reflet de l'étoile dans l'eau, symbole de la communication de l'homme solitaire avec l'au-delà.

Avec *Jardins*, Claudel présente donc l'évolution du paysage naturel au pays fictif, le mouvement du voyage spatial vers un voyage intellectuel et recompose avec du concret la théorie de la connaissance.

Les écrivains que je viens d'analyser représentent deux types de voyageurs et autant d'exotismes. Segalen a non seulement le grand mérite d'avoir théorisé l'exotisme, mais aussi celui de l'avoir mis en pratique avec ses *Stèles*. Les poèmes en prose de Claudel valorisent le promeneur – même dans le genre où ils sont encrés – dans une perspective catholique et symbolique, où tout est pris dans un système de correspondance.

Toutefois, ces différentes représentations du moi et de l'autre s'unissent harmonieusement dans le Divers.

Bibliographie

Amoroso, Venazio, Paul Claudel et la recherche de la totalité, Honoré Champion, Paris, 1994

Claudel, Paul, *Connaissance de l'Est*, Mercure de France, Paris, 1973

Gadoffre, Gilbert, *Claudel et l'univers chinois*, Gallimard, Paris, 1968

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

Hue, Bernard, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Klincksieck, Paris, 1978

Millet-Gérard, Dominique, *Claudel thomiste ?* Honoré Champion, Paris, 1999

Moura, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, PUF, Paris, 2003

Segalen, Victor, *Essai sur l'Exotisme*, Fata Morgana, Montpellier, 1978