



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 3, Mars 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3964>

Des rapports entre peinture et poésie : de l'esthétique extrême-orientale à l'esthétique de Segalen et Claudel

Muriel Détrie

Bei Huang, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 463 p.



Pour citer cet article

Muriel Détrie, « Des rapports entre peinture et poésie : de l'esthétique extrême-orientale à l'esthétique de Segalen et Claudel », *Acta fabula*, vol. 9, n° 3, , Mars 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3964.php>, article mis en ligne le 03 Mars 2008, consulté le 18 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3964

Des rapports entre peinture et poésie : de l'esthétique extrême-orientale à l'esthétique de Segalen et Claudel

Muriel Détrie

Le fait que Claudel et Segalen, qui étaient contemporains, se sont connus et se sont lus mutuellement, qu'ils ont tous deux vécu en Chine et qu'une bonne partie de leur œuvre respective est marquée par leur découverte de la culture extrême-orientale, a souvent autorisé des rapprochements entre les deux écrivains. Dès ses débuts, la critique segalénienne n'a pas manqué de situer l'auteur de *Stèles* par rapport à son aîné qu'il admirait tout en cherchant à s'en démarquer. Plus récemment, la critique claudélienne en est venue à apprécier l'œuvre « chinoise » de Claudel par rapport à celle de Segalen considérée désormais comme une référence incontournable en matière d'exotisme (voir par exemple Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003). Mais dans l'étude de Bei Huang qui rapproche l'œuvre poétique de Segalen *Peintures* (abrégé ensuite en *P*) et celle de Claudel *Cent Phrases pour éventails* (abrégé en *CPE*) sur la base de leur commune référence à la peinture extrême-orientale, pour la première fois les deux auteurs se voient traités sur un pied d'égalité et placés dans une relation de vis-à-vis qui fait mieux apparaître par contraste leurs choix esthétiques respectifs.

Alors que l'œuvre « chinoise » de Segalen s'est écrite en grande partie à partir de l'œuvre claudélienne qui lui était antérieure (*Stèles* est ainsi une réponse à *Connaissance de l'Est* et *Le Combat pour le Sol* se veut une réécriture du *Repos du septième jour*), dans le cas de *P* et *CPE*, le rapport est inverse : Claudel a eu connaissance de *P*, parue en 1916, bien avant d'entreprendre la composition de *CPE* publiée pour la première fois en 1927 au Japon. Les deux œuvres sont cependant trop différentes pour que l'on puisse voir dans l'une la source de l'autre. Aussi n'est-ce point la question de leur rapport génétique qui a retenu l'attention de Bei Huang, mais le « dialogue » réciproque qu'elles entretiennent : à partir du modèle de la peinture extrême-orientale (chinoise dans le cas de Segalen, japonaise dans le cas de Claudel, mais l'on sait que l'une et l'autre reposent sur les mêmes fondements et recourent plus ou moins aux mêmes pratiques) qui les a pareillement intéressés pour son absence de mimétisme, chacun en effet a été amené à préciser son esthétique et à poursuivre ainsi par œuvres interposées l'échange d'idées qu'ils avaient mené lors de leur première rencontre en 1909 puis à travers leur correspondance jusqu'à la mort prématurée de Segalen dix ans plus tard. Rappelant

les termes en lesquels s'était exprimée leur opposition — foi catholique de Claudel vs foi esthétique de Segalen —, Bei Huang s'attache à dégager la spécificité de la poétique de chaque auteur en confrontant dans six chapitres successifs la réponse apportée par chacun à une série de questions suscitées par leur commun intérêt pour la peinture extrême-orientale : les rapports entre l'image et le réel, la transposition du pictural en poétique, la façon de voir le monde, la manière d'interpréter la thématique extrême-orientale, et enfin le traitement de l'espace et le traitement du temps. Dans chaque chapitre, après une présentation de la question en jeu, sont étudiées successivement l'œuvre de Segalen puis celle de Claudel, et des conclusions situent finalement chaque auteur l'un par rapport à l'autre et par rapport à la culture extrême-orientale.

Dans son premier chapitre, Bei Huang examine la manière dont Segalen et Claudel, qui ont été pareillement frappés par l'absence de *mimésis* de la peinture extrême-orientale, ont été amenés à se poser la question des rapports entre l'image et le réel. Cette question est liée à celle de l'analyse qu'ils ont faite de l'écriture chinoise dont les critiques contemporains commençaient à souligner les parentés avec la peinture. Tous deux ont vu pareillement dans l'écriture idéographique chinoise une image du réel, mais alors que Segalen a tenté de séparer la peinture de l'écriture, le second les a assimilés. En effet, pour Segalen, si l'écriture chinoise est faite de « symboles nus courbés à la courbe des choses », la peinture s'en distingue dans la mesure où elle est un espace purement imaginaire, détaché du réel, se donnant à lui-même ses propres lois et ne cherchant en rien à signifier ; pour Claudel en revanche, l'espace pictural est, comme l'écriture, un espace de signes qui donnent à voir le monde dans leur forme essentielle, intelligible, et donc qui appellent au déchiffrement. Divergentes l'une par rapport à l'autre, les deux interprétations se rejoignent cependant dans leur commune ignorance, selon Bei Huang, de ce qu'est réellement la peinture pour l'Extrême-Orient : à savoir une activité créatrice qui œuvre sur le même mode que la nature et dont les productions, par conséquent, ne sont en rien coupées du monde.

Néanmoins, si Segalen et Claudel restent tributaires, dans leur interprétation des rapports entre l'œuvre et le monde, de conceptions esthétiques propres à l'Occident, Bei Huang montre dans le chapitre suivant consacré à la genèse de chaque œuvre que leur considération des rapports entre littérature et peinture en Chine ou au Japon leur a inspiré l'invention de formes tout à fait originales qui ne correspondent à rien de connu en leur temps. Dans la tradition extrême-orientale, il est fréquent de voir collaborer le texte et l'image, mais alors que c'est la tradition chinoise du « commentaire », consistant à apposer des textes d'éloges sur le support pictural même, qui a retenu l'attention de Segalen, c'est plutôt l'association de poèmes calligraphiés et de figures peintes sur le même espace qui a séduit

Claudel dans la tradition japonaise. Celui-ci a en effet d'abord publié ses premières « phrases » en les calligraphiant sur des éventails à proprement parler, accompagnés de peintures faites par un ami japonais, avant que d'en arriver à la conception des « phrases pour éventails » que nous connaissons et où, le support constitué par l'éventail et toute collaboration avec un peintre étant abandonnés, ce sont désormais les poèmes seuls qui « font l'image » sur la page, en se faisant « paroles peintes » par leur écriture signifiante. En ce qui concerne Segalen et la genèse de *P*, l'un des aspects les plus intéressants de la thèse de Bei Huang est la continuité qu'elle établit entre ce que la plupart des critiques antérieurs avaient jusqu'à présent distingué : le projet initial d'un essai consacré à la peinture chinoise, et l'invention de la forme de la « peinture parlée » ou « boniment ». De manière très convaincante, elle montre que les textes intitulés « Commentaires » dans le premier manuscrit de *P*, généralement considérés comme relevant du genre de l'essai critique, sont déjà de nature poétique et subjective : simplement, tandis que ces textes renvoient encore à des peintures existantes, dans la forme du « boniment » qui peu à peu se fait jour, il s'agit de faire naître des images (qu'elles aient ou non un référent dans le monde réel) du seul discours.

Avant d'entreprendre l'analyse détaillée de la poétique respective des deux œuvres, Bei Huang s'arrête dans un troisième chapitre sur la vision du monde qui les soutient. Segalen et Claudel ont pareillement été sensibles à la vision taoïste et bouddhiste du monde comme fait d'apparences changeantes et illusoires, mais chacun a réagi différemment face à celles-ci. Considérant que la tentation du nihilisme était tout aussi éloignée du poète que la nostalgie de l'Un, Bei Huang établit résolument que Segalen, conformément à sa théorie de l'exotisme conçu comme « une esthétique du Divers » et à la philosophie d'inspiration nietzschéenne de Jules de Gaultier qu'il avait adoptée, n'a voulu voir dans le monde qu'un beau spectacle se suffisant à lui-même et source de joie pour qui sait l'apprécier comme tel. Contrairement à certains critiques, elle voit dans la figure de « Unique » que représente l'Empereur des « Cortèges et Trophée des royaumes », non une image de l'unité en laquelle se résorberait la diversité du monde, mais une image du sujet-spectateur qui est au centre du monde. En ce qui concerne le très catholique Claudel, sans surprise elle montre qu'en revanche pour lui, toutes choses sont amenées à disparaître parce qu'elles ne se suffisent pas à elles-mêmes, et qu'il appartient au poète d'entendre et de faire entendre la voix de Dieu que manifeste leur insuffisance.

Ces deux visions contrastées du monde déterminent dans *P* et *CPE* un traitement tout différent, et très « extrême-occidental », des thèmes et motifs que la culture extrême-orientale leur a fournis, ainsi qu'il apparaît de la lecture du quatrième chapitre où l'auteur s'attache en particulier à confronter les poèmes avec leurs

possibles sources. Avec beaucoup de pertinence, Bei Huang remarque que son choix de montrer le monde comme « illusoire et beau » a conduit Segalen à privilégier, dans l'abondance des sujets que lui offrait la culture chinoise, ceux qui relèvent, non point de la culture traditionnelle des lettrés (essentiellement marquée par le confucianisme), mais de la culture populaire (d'inspiration taoïste) avec son goût pour le fantastique, le monstrueux, les spectacles hauts en couleurs et les personnages truculents voire immoraux qui exaltent la joie de vivre. Mais surtout, elle montre que le « bonimenteur », en commentant continuellement ces images chinoises, exprime un point de vue personnel qui est bien celui d'un sujet occidental goûtant l'écart entre soi et l'Autre. De manière plus conforme à l'esthétique japonaise classique, Claudel s'en est tenu pour sa part à des motifs naturels, mais en réinterprétant ceux-ci selon sa vision chrétienne du monde : alors qu'au Japon l'évocation (en poésie comme en peinture) des aspects changeants de la nature est chargée de susciter un sentiment fait de mélancolie et d'acceptation mêlées, appelé *mono no aware*, chez le poète français elle sert à exprimer l'émotion née de la perception soudaine de l'Éternité par delà l'apparence fuyante des choses. En étudiant avec une extrême minutie les réseaux que constituent dans *CPE* les images — en apparence très japonaises mais récurrentes aussi dans l'ensemble de l'œuvre claudélienne — de la pivoine (sinon de la rose, mais les deux motifs floraux sont souvent associés par le poète), du chrysanthème, de l'eau et de la lune, Bei Huang démontre avec force que malgré sa thématique typiquement japonaise, *CPE* reste une œuvre d'inspiration profondément personnelle et chrétienne.

Les cinquième et sixième chapitres s'intéressent enfin au traitement de l'espace et du temps dans les deux œuvres, deux questions qui sont à vrai dire très liées. En effet, Segalen s'est inspiré du modèle des longs rouleaux de peinture chinoise, qui se découvrent successivement au fur et à mesure que le spectateur les déroule, pour combiner les deux dimensions : le discours, en faisant alterner narration et description, et en multipliant les points de vue, présente les images peintes comme autant d'étapes dans ce voyage continu auquel est convié le regard du spectateur. À l'intérieur de ce parcours, chaque « peinture parlée » constitue une unité autonome, avec sa temporalité propre, mais l'ensemble des « peintures », structuré en trois parties distinctes reliées entre elles par le blanc ou silence, compose aussi un seul spectacle qui s'inscrit dans le temps du sujet-spectateur, un temps non-fini à l'image de la vie. Bien que *CPE* offre des images du monde qui apparaissent, tels les *haiku* japonais, comme autant d'instantanés saisis dans le cours inéluctable des saisons, on ne saurait y voir comme dans *P* un acquiescement joyeux à la finitude de l'homme et de toutes choses. En effet, la réflexion qu'y mène le poète sur le temps de sa vie nous fait comprendre que pour lui la succession des images est orientée vers une fin qui donne à chacune d'elles son sens et la soustrait au temps. C'est aussi pour nous rendre sensible la forme intelligible et éternelle des choses

passagères que Claudel a tenté de faire de ses « phrases », par le moyen de la calligraphie et de la composition qui tantôt dilatent, tantôt resserrent les mots et les lettres, des « idéogrammes occidentaux » obligeant le lecteur à s'arrêter pour les contempler et les déchiffrer. Ainsi, dans un esprit bien éloigné de celui qui anime la peinture extrême-orientale dont chaque poète a usé librement et diversement, « l'œuvre dans sa totalité s'affirme, dans *Peintures*, comme un monde imaginaire, miroir de l'artiste ; et dans *Cent Phrases*, un monde de signes, révélateur de la splendeur éternelle de la Création. » (p. 429)

D'un bout à l'autre de son étude, Bei Huang fait montre d'une excellente connaissance de l'état actuel de la critique segalénienne comme de la critique claudélienne qu'elle utilise toujours à bon escient et complète utilement (ainsi par ex. p. 341 sv. concernant le traitement idéographique de la lettre et du mot chez Claudel), mais n'hésite pas aussi au besoin à réfuter sur certains points, avec tact et à propos (par ex concernant mon interprétation du rythme dans *Peintures* p. 384). Mais elle fait preuve aussi et surtout d'une remarquable connaissance de l'ensemble de l'œuvre des deux auteurs (y compris, dans le cas de Segalen, de son abondante correspondance parue il y a quelques années en deux gros volumes chez Fayard) et de leurs propres références. Elle éclaire ainsi l'œuvre de chaque auteur à la lumière de toutes ses autres œuvres et tient le plus grand compte de l'arrière-plan culturel et philosophique à partir duquel chaque écrivain a composé son œuvre ainsi que des connaissances ou références qui pouvaient être les siennes en son temps. La méthode a la vertu indéniable de révéler la cohérence de chaque univers poétique et d'éviter de fausser l'interprétation en commettant des anachronismes.

Par ailleurs, le parallèle constamment mené entre les deux œuvres prouve sa valeur heuristique en faisant de chacune d'elles le moyen de révéler dans l'autre des aspects ou questionnements insoupçonnés : l'étude de la composition manifeste de *P* conduit ainsi Bei Huang à s'interroger comme personne ne l'avait fait avant elle sur la composition de *CPE* et à y découvrir une structure cachée. Toutefois, la pratique n'est pas sans danger : en posant d'emblée une opposition fondamentale entre les deux œuvres (foi esthétique vs foi catholique) et en dépliant, partie après partie, toutes les implications de cette opposition, Bei Huang est amenée parfois à forcer un peu le trait et à négliger ce par quoi, malgré eux peut-être, les deux écrivains se rapprochent aussi, chacun n'étant pas dépourvu de contradictions, d'ambivalences qui font bien évidemment la richesse de leurs œuvres. Pour n'en donner qu'un exemple, le souci de la typographie et l'usage des sceaux (ainsi que le choix d'un emblème pour la couverture de l'édition de luxe qui n'a pu voir le jour) que l'on trouve dans *P* ne traduisent-ils pas chez Segalen, malgré son indéniable adhésion au temps qui fuit, une certaine volonté de soustraire l'œuvre au devenir ?

Enfin, la connaissance intime que Bei Huang possède de l'art et de la pensée de la Chine de par ses origines chinoises — lesquelles ne l'ont pas empêchée d'écrire dans un français parfaitement maîtrisé, fluide et toujours clair et précis — lui a permis d'apprécier avec justesse tout ce que Claudel et Segalen ont pu tirer de leur fréquentation de la peinture extrême-orientale afin de renouveler la manière d'envisager les rapports entre littérature et peinture et d'enrichir de formes neuves la poésie française, mais aussi tout ce en quoi ils sont restés tributaires d'une pensée occidentale. Néanmoins, là encore, il conviendrait peut-être de nuancer parfois le propos en n'opposant pas systématiquement la pensée occidentale et la pensée chinoise à la manière d'un François Jullien d'ailleurs plusieurs fois invoqué. Ainsi, est-il si sûr que le « bonimenteur » de *P*, en nous amenant à voir un visage dans le paysage décrit dans la peinture précisément intitulée « Paysage », « donne à ce paysage une dimension qui ne relève plus du tout de l'esthétique chinoise » (p. 231) ?

Mais ces quelques réserves faites, il reste que l'étude de Bei Huang force l'admiration et constituera certainement à l'avenir un jalon important dans la recherche segalénienne et claudélienne qu'elle renouvelle en apportant un éclairage singulier sur deux œuvres qui ont été jusqu'à présent peu étudiées mais qui se situent au cœur de la production de chaque auteur. Elle marquera certainement aussi une étape importante de l'étude des relations culturelles entre l'Occident et l'Extrême-Orient car la question de « l'usage », pour reprendre l'expression de Bei Huang, des arts extrême-orientaux par la littérature occidentale, qui ne commence vraiment à se poser qu'à partir de Segalen et Claudel, est une question dont des pans entiers restent encore à explorer pour le XXe siècle.

PLAN

AUTEUR

Muriel Détrie

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : muriel.detrie@wanadoo.fr