

**Cahier n°1
de l'Association
Victor Segalen**



Victor Segalen

1992

Association Victor Segalen

cahier n°1

En couverture :
Fragment de peinture-chinoise ancienne choisie par Victor Segalen pour servir de
*page de garde à l'exemplaire de **Peintures** appartenant à sa femme.*

PARIS 1992

ASSOCIATION VICTOR SEGALEN

Président :

Annie JOLY-SEGALEN

Président d'honneur :

Yvon SEGALEN

Comité d'honneur

Pierre BRUNEL, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne
François CHENG, écrivain
Michel DEGUY, écrivain
Vadime ELISSEEFF, ancien conservateur du musée Cernuschi
ETIEMBLE, professeur honoraire à la Sorbonne
Simon LEYS, professeur de civilisation chinoise à l'Université de Sydney
Etienne MANACH, ancien ambassadeur de France à Pékin †
Roland de MARGERIE, ancien ambassadeur de France †
Géo NORGE, poète †
Pierre-Jean REMY, de l'Académie française
Georges RODITI, écrivain
Kenneth WHITE, écrivain
Julien YEH, professeur de littérature française à l'Université de Wuhan

Vice-présidents

Monique CHEFDOR
Henry BOUILLIER
Gilles MANCERON

Secrétaire et Trésorier

Bernard JOLY

Conseil d'Administration

Annie JOLY-SEGALÈN
Monique CHEFDOR
Henry BOUILLIER
Gilles MANCERON
Bernard JOLY
Françoise HAN
Anne SEGALÈN
Dominique LELONG
Laure MELLERIO

SOMMAIRE

- Commentaires sur la haute peinture chinoise

Inédit de Victor Segalen

Présentation et annotations de Muriel Détrie p. 5

Extraits de lettres de Victor Segalen traitant de l'élaboration et de la publication de *Peintures* p. 21

- Souvenir d'une lecture par Victor Segalen

du manuscrit de *Peintures* p. 26

- Lettre de Jules de Gaultier à Victor Segalen

en réponse à l'envoi de *Peintures* p. 29

- Victor Segalen et l'herméneutique interculturelle aujourd'hui

par Wolfgang Geiger p. 31

- D'un texte l'autre : le palimpseste de Victor Segalen à Marguerite Yourcenar

par Françoise Bianchi p. 39

- L'unité du livre chez Victor Segalen

par Mauricette Berne p. 49

- Le fonds Segalen à la Bibliothèque Nationale

par Mauricette Berne p. 57

- "Ceux qui l'ont connu"

Dans chaque bulletin publié par l'Association Victor Segalen, le Comité de rédaction se propose de rééditer des articles écrits par ceux qui l'ont connu. Ici, Edmond Jaloux : article publié dans *le Gaulois* du 22 juin 1919, présenté par Henry Bouillier p. 63



Victor Segalen
en 1916 à l'époque où il
publiait **Peintures**.

Ces Peintures, littéraires,
sont offertes en retour des semaines
magnifiquement picturales,
au Maître - Peintre et grand Ami
Georges Daniel de Monfreid
Victor Segalen

Dédicace de l'exemplaire de l'édition originale
de **Peintures** donné à G.D. de Monfreid.

Commentaires sur la Haute Peinture Chinoise de Victor SEGALEN

Texte inédit
Présentation par Muriel DETRIE

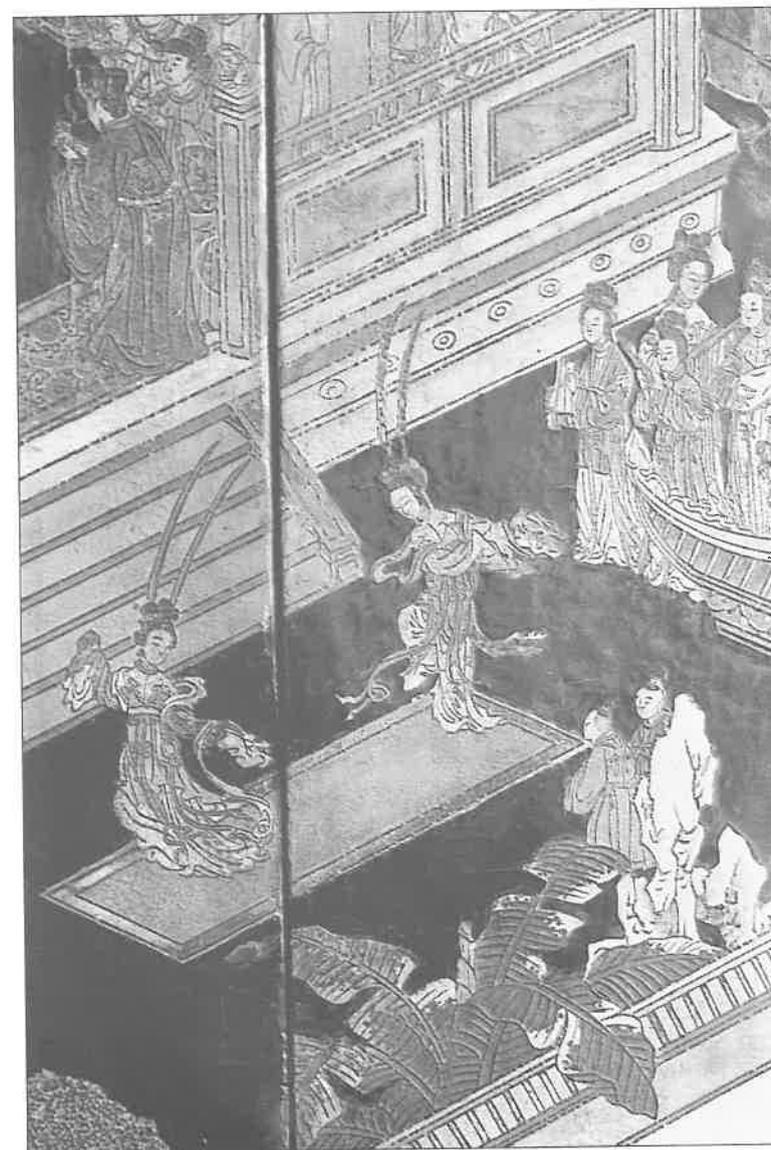
Si la peinture japonaise, ou du moins l'une de ses formes : l'estampe, a commencé d'être connue en Occident dès le milieu du XIX^e siècle grâce à des collectionneurs comme Philippe Burty, Baudelaire, les Goncourt, etc., la peinture chinoise, elle, est demeurée plus longtemps ignorée du public occidental et n'a pas suscité le même engouement. Pour un amateur d'art de la fin du XIX^e siècle, l'art chinois est encore essentiellement représenté par les bronzes, les laques et les porcelaines : ces deux dernières catégories d'objets sont bien connues de tous les Européens depuis leur importation massive au XVIII^e siècle ; quant aux bronzes, ils ont surtout été révélés par Henri Cernuschi qui en a rapporté de splendides spécimens de son voyage en Chine et au Japon effectué en 1871 en compagnie du critique d'art Théodore Duret. Aussi, à la différence des ukiyo-e qui font l'objet de nombreuses expositions et publications vers la fin du XIX^e et le début du XX^e s., la peinture chinoise reste-t-elle méconnue du grand public à la même époque. Aucune collection particulière de peintures chinoises ne s'est constituée qui soit comparable à celles des Goncourt ou de Monet pour les estampes japonaises ; seuls le Musée Guimet et le Musée Cernuschi à Paris ainsi que le British Museum à Londres possèdent quelques rouleaux qui ne sont exposés, à cause de leur fragilité, qu'en de rares occasions mais dont quelques catalogues permettent cependant de connaître l'existence : William ANDERSON, *Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum* (1886), TCHANG Yi-tchou et Joseph HACKIN, *La Peinture chinoise au Musée Guimet* (1910). A ces catalogues on peut ajouter quelques études en nombre limité dont certaines ne traitent d'ailleurs pas uniquement de la peinture chinoise : Maurice PALEOLOGUE, *L'Art chinois* (1887), Herbert GILES, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* (1905), Laurence BINYON,

Painting in the Far-East. An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia (1908) et Stephen Bushell, *L'Art chinois* (1910). Voilà à peu près tout ce que l'on peut trouver en français ou en anglais à la date de 1911 sur la peinture chinoise, et donc tout ce que Victor Segalen a pu consulter lorsqu'il a commencé de se documenter sur le sujet¹. Encore faut-il préciser que tous ces ouvrages, comme l'écrivain s'en est très vite rendu compte, n'ont cessé de se copier les uns les autres, s'empruntant leur matière, leurs exemples, leurs illustrations, leurs idées.

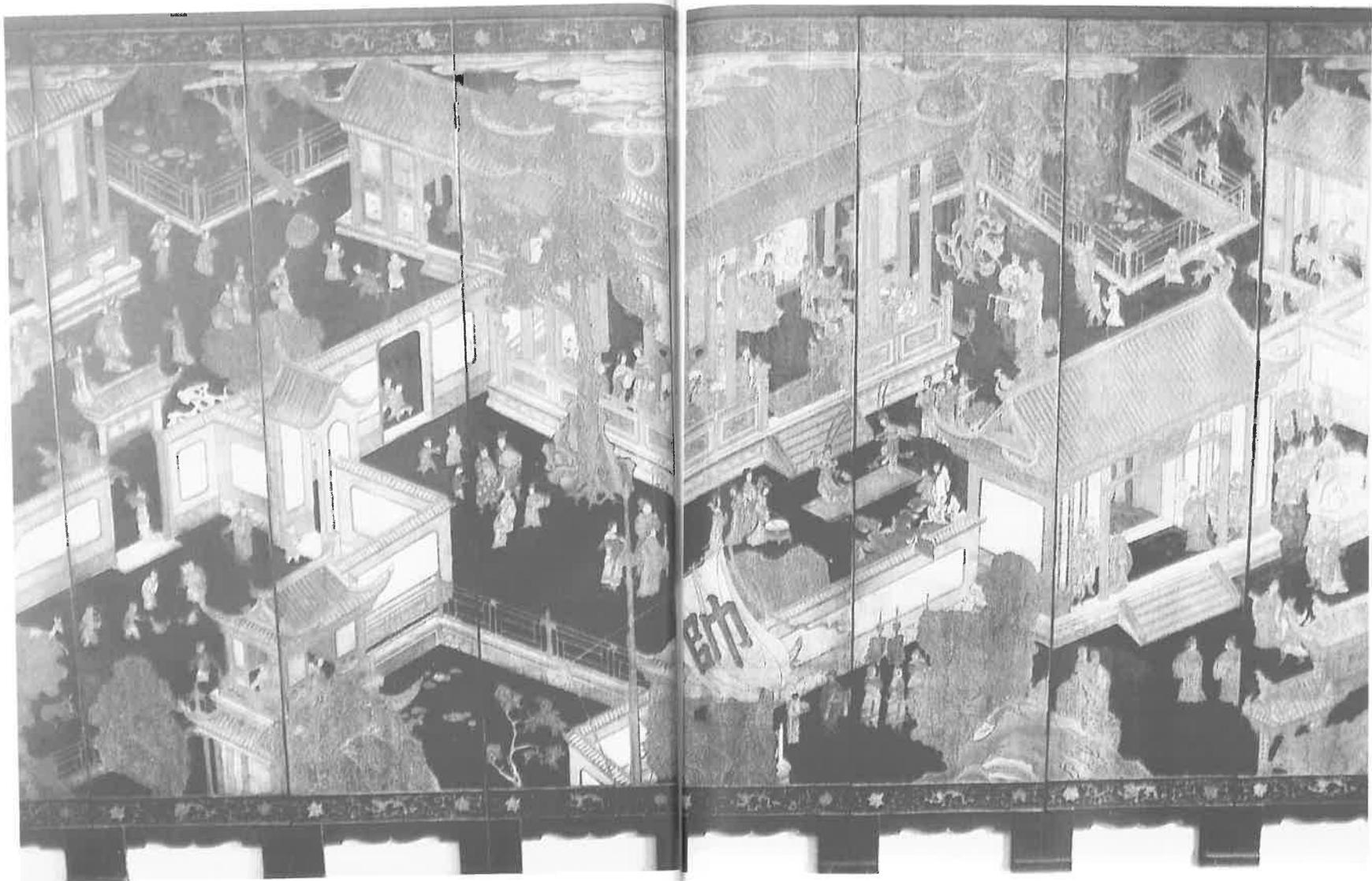
Etant donné cette relative pauvreté des sources concernant la peinture chinoise, on peut comprendre que Segalen ait conçu le projet, deux années après son arrivée en Chine, d'écrire lui-même un essai sur le sujet. Le texte jusqu'à présent inédit qui est reproduit ci-dessous est à notre connaissance le seul document que nous ayons faisant état de ce projet. Il est daté du 21 décembre 1911 et a été placé par Segalen en tête du premier des quatre cahiers bleus cousus à la chinoise qui constituent le premier manuscrit de *Peintures*. Il est suivi des premières ébauches, pour certaines datées de janvier 1912, de quelques-unes des "peintures magiques" qui, elles, ne relèvent plus du genre de l'essai ou de la critique d'art, mais du genre "peinture parlée" inventé par Segalen. Pourquoi donc, en l'espace de quelques semaines, Segalen a-t-il abandonné son projet initial et comment en est-il venu à concevoir la forme "peinture" : à ces questions, le texte ci-dessous, qui doit être considéré comme un brouillon et non comme un texte achevé, permet d'apporter des éléments de réponse, et c'est ce qui en fait toute l'importance et en justifie la publication.

Le mouvement du texte est tout particulièrement instructif qui procède, on va le voir, par éliminations successives. Segalen débute par une critique en règle des ouvrages sur la peinture chinoise disponibles à son époque. Le reproche qu'il leur fait est celui-là même que Baudelaire adressait déjà aux critiques d'art en tête de son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 : ils jugent la peinture étrangère en fonction des principes, des préjugés, des dogmes qui leur sont familiers, et ce quand bien même ils se défendent de le faire. En fait, pour bien parler de la peinture chinoise, il faudrait, comme le voulait Baudelaire, se faire une âme

1 - A cette maigre liste on peut cependant ajouter quelques titres qui sont parus peu après 1911 et auxquels Segalen s'est référé durant le temps où il a travaillé à son œuvre *Peintures*, tels que : Laurence Binyon, *Le Vol du dragon* (1912) ; Edouard Chavannes et Raphaël Petrucci, *La Peinture chinoise au Musée Guimet. Avril-juin 1912* (1914).



"La raison, le nœud, le pivot de cette fête : deux frères danseuses se faisant vis-à-vis". **Peintures. Fête à la cour d'un Prince Ming.**



*Paravent en laque de Coromandel ayant appartenu à Victor Segalen.
Source d'inspiration pour **Fête à la cour d'un Prince Ming**
dans **Peintures**.*

Commentaires sur la Haute Peinture Chinoise de Victor SEGALEN

Les écrivains européens, abordant l'étude de la peinture chinoise, se sont invariablement munis du même principe, d'ailleurs excellent¹, qu'ils se traduisent, s'empruntent et se resservent de l'un à l'autre comme un talisman ; celui-ci² : le devoir d'oublier leurs idées préconçues, occidentales ; de jeter par dessus bord leur éducation artistique ; toute tradition critique, et tout le bagage esthétique accumulé de la Renaissance à nos jours. Spécialement on doit éviter toute comparaison entre les œuvres des peintres chinois et les toiles fameuses qui couvrent les murs des musées... Le point de vue chinois diffère essentiellement du nôtre, et l'abîme profond qui départit l'un et l'autre monde est mis en évidence par l'aventure de deux jésuites, les RR.

1 - En surcharge Segalen a écrit : "d'une excellence discutabile". En apparence, les deux jugements sont contradictoires, mais l'on comprend que l'écrivain ait pu balancer entre les deux si l'on se réfère à ses idées sur l'exotisme. En effet, Segalen estime que l'Autre doit être appréhendé dans sa spécificité, dans sa différence, jugé en fonction de lui-même ; mais il estime aussi qu'il ne faut pas pour autant essayer de devenir l'Autre, renoncer à ce que l'on est : pareille tentative, comme le montre le triste exemple de Jarignoux dans René Leys ou celui des jésuites dont il est question ici quelques lignes plus bas, ne conduit qu'à un simulacre, c'est une position intenable, l'aliénation de sa personnalité n'étant jamais compensée par la véritable acquisition d'une autre personnalité. En fait, le véritable "exote" selon Segalen est celui qui reconnaît à l'Autre sa différence sans rien renier de sa propre spécificité.

2 - Tout le passage qui suit, jusqu'à "...les RR. PP. Attiret et Castiglione" résume ce que dit Stephen Busbell dans le chapitre consacré à la peinture de son ouvrage *L'Art chinois* (traduit par d'Ardenne de Tizac, Paris, H. Laurens, 1910, pp. 295-296).

PP. Attiret et Castiglione...¹ Voilà le thème. Encore que discutabile mot par mot, plein de pavés et de gravats, ce principe, ce devoir serait admissible, à la rigueur, comme tout principe, tout devoir, s'il était observé. Ce serait une sauvegarde, un pis-aller. Malheureusement, ceux-là mêmes qui l'ont forgé ou copié se gardent immédiatement de lui être fidèles. On jure de dépouiller l'occidental, et l'occidental, immédiatement reparaît. Bien pis ; l'occidental avec sa spécialité : l'un est professeur, l'autre directeur, ou philologue, - l'un déchiffre, l'autre argumente ; d'autres plus nombreux achètent et vendent... et il s'agit de ligne et de forme et de couleur², et après tout de beauté !

Il faut donc, coûte que coûte, commencer par du déblaiement. La plupart des matériels inutiles, mêlés à quelques bons, sont mis en tas dans cette citation d'Anderson, reprise par Brushell, retraduite (par) Hackin,

1 - Le jésuite italien Guisepe Castiglione (1668-1766) était arrivé en Chine en 1715 et devenu très vite le peintre attitré de l'Empereur. Jean-Denis Attiret (1702-1768) était quant à lui entré comme peintre à la cour de Pékin en 1739 pour aider Castiglione. Ses lettres nous racontent à quel régime épuisant ils furent soumis, devant exécuter commande sur commande, et comment ils durent se plier au goût des Chinois en matière de peinture. Dans une lettre datée du 1er Novembre 1743, il écrit : "Quant à la peinture, hors le portrait du frère de l'Empereur, de sa femme, de quelques autres princes et princesses du sang, de quelques autres favoris et autres seigneurs, je n'ai rien peint dans le goût européen. Il m'a fallu oublier, pour ainsi dire, tout ce que j'avais appris, et me faire une nouvelle manière pour me conformer au goût de la nation ; de sorte que je n'ai été occupé les trois quarts du temps qu'à peindre, ou en huile sur des glaces, ou à l'eau sur la soie, des arbres, des fruits, des oiseaux, des poissons, des animaux de toute espèce ; rarement de la figure. Les portraits de l'Empereur et des Impératrices avaient été peints avant mon arrivée, par un de nos frères, nommé Castiglione, peintre italien, et très habile, avec qui je suis tous les jours. Tout ce que nous peignons est ordonné par l'Empereur. Nous faisons d'abord les dessins, il les voit, les fait changer, réformer comme bon lui semble. Que la correction soit bien ou mal, il en faut passer par là sans oser rien dire." (Lettres édifiantes et curieuses de Chine par des missionnaires jésuites, 1702-1776, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 427). Cette lettre est en partie reproduite par Stephen Busbell (op. cit., pp. 295-296), où Segalen l'a certainement lue.

2 - On peut reconnaître là, à la suite d'Henry Bouillier (Victor Segalen, *Mercur de France*, 1961, p. 279), un souvenir du célèbre manifeste de Maurice Denis définissant la peinture comme "une surface plane couverte de couleurs en un certain ordre assemblées."

et quelques autres, et qui fournira longtemps de préfaces tous les catalogues en mal de critique.¹

"Le dessin est calligraphique". Ceci est excellent mais détruit en partie par le développement "la beauté du contour et la fermeté de la touche ont plus d'importance que l'observation scientifique de la forme". Où donc n'en auraient-ils point ?²

"La perspective est isométrique. Quelques œuvres de l'école proprement chinoise et quelques tableaux bouddhistes permettent de constater une perspective rudimentaire. Certaines lignes parallèles dans la nature convergent vers un point de fuite ; mais le point est mal placé et à d'autres égards le rendu de la distance prouve un manque d'observation *intelligente* ³.

"Le clair obscur est tantôt absent, tantôt indiqué par des ombres d'un caractère spécial, qui servent à faire ressortir les parties voisines, mais ne démontrent aucune observation de la réalité. Les ombres projetées sont toujours omises. On néglige⁴ également les images reflétées, qu'il s'agisse de formes ou de couleurs, à moins que la répétition de l'image sur la surface d'un miroir ou d'un lac ne soit imposée par la légende qu'illustre l'artiste".

"La couleur est le plus souvent harmonieuse, mais parfois arbitraire. L'artiste use tantôt de teintes plates, tantôt de délicates gradations qui compensent jusqu'à un certain point l'absence de clair obscur".

1 - La longue citation qui va suivre, à un mot près, est fidèlement reproduite de l'ouvrage de Joseph Hackin et Tch'ang Yi-tchou, La Peinture chinoise au Musée Guimet, qui est paru en 1910 et que Segalen a donc dû se faire envoyer en Chine. (Paris, Paul Geuthner, 1910, pp. 1-2). Tch'ang Yi-tchou et J. Hackin renvoient en note à L'Art chinois de Stephen Busbell (op. cit., pp. 303-304) qui lui-même cite William Anderson, Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Painting in the British Museum, London, 1886, p. 491. Mais ils ont fidèlement reproduit la citation faite par Busbell et traduite par d'Ardenne de Tizac sans "retraduire" Andersson de l'anglais, comme le croit Segalen.

2 - Segalen met ici en cause la conception de la peinture comme mimesis, qui sous-tend le jugement d'Anderson et qui prévaut encore largement à son époque, du moins dans les milieux de la peinture et de la critique officielles.

3 - C'est Segalen qui souligne.

4 - Ici le texte de Hackin dit : "toujours".

"La composition est heureuse. Le sentiment du pittoresque se manifeste de façon remarquable dans le paysage."

"Le sens de l'humour est moins accusé que dans les tableaux japonais, mais les autres qualités d'esprit de l'artiste y sont nettement marquées..."

Je sais qu'ici il faut faire le procès de beaucoup de la critique occidentale. Tout ce qui n'est pas peintre vivant et peignant, écrit sur la peinture, et disserte, à quelques exceptions près en France : Raphaël revu par Bonnat¹. Il faudrait enfin s'entendre : ce que nous a donné la Renaissance, à savoir : la peinture en profondeur, le modelé, avec ce modelé des droites qu'est la perspective ; cela que Rembrandt a dévoré de lumière, que les autres et nous ont copié, appris, éprouvé, cela c'est une école et pas un dogme. Il y a eu un effort immense ; un coup d'épaule de colosse quand les nobles cités découvrirent l'antique ; il n'y a pas eu, sortant de terre, une imprescriptible révélation. Or c'est ce dogme, non plus vivant, mais breveté, voire même avec garantie puisque les Beaux-Arts sont gouvernementaux, c'est ce dogme que brisent nos vrais peintres et que soignent encore dévotement nos écrivains regardant les peintures². Qu'ils regardent mieux. Ils verront, s'ils peuvent voir, une surface, des lignes et des couleurs ; et, faite avec ces matériaux, quelque chose que des mots à peine pourront rendre³. S'ils cherchent plus, - à quoi bon

1 - Léon Bonnat (1833-1922), dont le Portrait d'Adolphe Thiers fut le succès, fut le portraitiste officiel de la IIIe République. On peut douter que Segalen ait beaucoup apprécié ce peintre d'un réalisme méticuleux et donc qu'il ait voulu le citer comme exemple de peintre doublé d'un critique averti. Toutefois, le sens de la formule "Raphaël revu par Bonnat" ne nous apparaît pas clairement : faut-il entendre que les critiques méconnaissent la peinture autant que Bonnat les leçons de Raphaël ?

2 - Gauguin est certainement aux yeux de Segalen l'un des tout premiers parmi ces "vrais peintres". L'écrivain souligne ici le décalage qui existe entre la création artistique au moment où elle se fait, et le discours critique qui juge toujours les œuvres du présent en fonction des œuvres du passé.

3 - La difficulté pour le critique à rendre compte de la peinture dès lors que celle-ci n'est plus anecdotique est mise en évidence dans la "peinture" ségalénienne intitulée "Fresque de laine" qui n'offre pas de sujet". Mais ce que montrent toutes les autres "peintures magiques", c'est que, pour celui qui sait voir au-delà des apparences, toute peinture, qu'elle ait ou non un "sujet", est un espace magique qui ouvre sur l'imaginaire et donc un tremplin pour le poète.

chercher si loin quand l'image vulgaire ou pieuse les fournit à si bon marché ?

L'attitude des commentateurs chinois n'est certes pas meilleure. Ceux qui parlèrent ou écrivirent peinture, en Chine, étaient rarement peintres ; mais seulement lettrés, annalistes, cataloguant des bibliothèques où les rouleaux peints voisinent avec les livres¹; et ceci est naturel. Sous prétexte d'érudition, les commentateurs chinois ont entouré la peinture d'anecdotes, d'appréciations poétiques plutôt que picturales ; leur excuse encore est qu'une peinture chinoise se prête, par son origine, qu'on précisera, si bien à la chose...

Origine. Qu'elle soit calligraphique, cela me semble jeu d'idées facile². Sans doute, l'importance des caractères prima dans le respect conservateur d'après coup. Certes les caractères anciens, les Tch'ouan-tze, ont-ils une valeur décorative réelle ; mais simplement archaïque parce que très près des objets³. Je ne crois nullement à leur intention décorative : ils répondaient à un terrible besoin mémorial, plus fatal que l'imitation, plus nécessaire, plus utilitaire. Ils étaient en réalité des chiffres, des signes ; et pour les

1- L'affirmation de Segalen serait à nuancer : nombre de peintres chinois nous ont laissé des recueils de "propos sur la peinture" qui sont de véritables traités esthétiques et non de simples catalogues. (Voir par exemple l'anthologie réalisée par François Cheng, Souffle-Esprit, Textes théoriques chinois sur l'art pictural, Paris, Seuil, 1989). Mais il faut dire aussi qu'à l'époque de Segalen, aucun de ces traités n'avait été traduit et qu'ils étaient pratiquement ignorés des sinologues eux-mêmes. Son jugement a pu lui être inspiré, entre autres, par ces lignes qu'écrivit Emile Guimet dans sa Préface à l'ouvrage de Tchang Yi-tchou et J. Hackin : "Les bibliothèques de la Chine ont conservé de nombreux ouvrages sur l'histoire de la peinture. On y trouve de longues nomenclatures où s'allongent par milliers des listes d'auteurs dont on ne connaît plus les œuvres. Les anecdotes qu'on raconte sur leurs talents ont été rédigées par des compilateurs qui n'étaient pas des connaisseurs." (op. cit., p. VI).

2- Segalen va réfuter ici l'idée, longuement développée par Bushell (op. cit., p. 297) à la suite d'Anderson, selon laquelle, comme dit l'expression chinoise : shuhua tonggyvan, "la calligraphie et la peinture ont une même origine". Cette idée est un leit-motiv de tous les textes chinois sur la peinture à partir de l'époque Tang (618-906). Et le texte de Tchang Yi-tchou et J. Hackin débute précisément sur cette affirmation : "L'écriture et la peinture ont en Chine des origines communes". (op. cit., p. 1).

3 - Les "Tchouan-tze" (Zhuàn zì selon la transcription pinyin) ou "caractères sigillaires" représentent le stade archaïque de l'écriture chinoise telle qu'elle était pratiquée sous la dynastie des Zhou (1066-221 av. J.-C.). Ils furent supplantés sous les Qin (221-206 av. J.-C.) par les caractères dits "de chancellerie" (Lǐ zì) mais continuèrent d'être utilisés jusqu'à nos jours pour les sceaux.

anciens âges, aussi éloignés des choses que nos lettres ; beaucoup moins imitatives (sic), certes, que nos onomatopées. C'était un mode de gouvernement : ils renseignaient le Prince ; le Prince, par eux, mandait à ses sujets. Toute l'ornementation qu'ils contiennent ne fait point partie de leur destination¹.

Je crois donc, qu'à l'origine, écriture et peinture, furent dans la vieille Chine, infiniment plus différenciées qu'elles ne le seront jamais par la suite. Certains, mémorialistes, acceptaient ces figures tracées, clairement, simplement, au poinçon de bronze sur le bois ; sans à-coups, sans "effets", simplement : pour dire, pour signifier. C'était des encoches ; des nœuds². D'autres, d'autre part, couvraient les murs des palais de figures d'empereurs et de scènes³. Cela se passait sous les Tcheou. Quelles étaient ces peintures ? Nous les ignorons⁴ ; mais véritablement, quelle était leur relation avec les caractères antiques des Tcheou ? Nulle. La peinture

1- A la différence d'Ezra Pound ou de Paul Claudel, qui ont toutefois pour excuse de n'avoir jamais appris le chinois, Victor Segalen, on le voit, n'est pas dupe du caractère prétendument pictographique des signes de l'écriture chinoise. Son analyse des caractères antiques souligne le rapport très étroit qu'entretenaient l'écriture et le pouvoir sous la dynastie des Zhou, mais elle méconnaît le lien qui existait à l'origine entre l'écriture et la divination, lien qui n'a été mis en évidence que dans les années 1920, à la suite de la découverte tout à la fin du XIXe des inscriptions sur os et écailles de tortues (Jiaguwen).

2 - Segalen fait-il allusion ici à la légende chinoise selon laquelle l'empereur mythique Shen Nong aurait enseigné aux hommes à faire des nœuds sur des cordelettes pour enregistrer les événements et tenir leurs comptes ? Ou bien songe-t-il aux Maoris qui recouraient eux aussi, dans le même but, au procédé des nœuds sur cordelettes ainsi qu'au procédé des encoches sur bois ? Pour ce qui est de la Chine, certains ont voulu voir dans la pratique des nœuds l'origine de l'écriture chinoise et Bushell reprend à son compte cette citation (op. cit., p. 297). Quoi que Segalen ait pu penser, ce qu'il veut dire ici, c'est que les caractères chinois antiques avaient la même fonction de mémorisation que les cordelettes à nœuds des temps mythiques.

3 - On peut lire dans Bushell : "La peinture murale fut sans doute l'une des premières que l'on pratiqua. Les annales chinoises parlent fréquemment d'empereurs primitifs qui faisaient orner de peintures les murs de leurs salles d'audience..." (op. cit., pp. 308-309).

4 - A l'époque où Segalen écrivait ces lignes, on n'avait encore retrouvé aucune peinture datant de la dynastie Tcheou/Zhou (1066-221 av. J.-C.), mais d'après les annales chinoises, lit-on dans l'ouvrage de Tchang Yi-tchou et J. Hackin déjà cité, "l'on faisait à cette époque (grand usage) de la peinture murale pour représenter les empereurs ou les grands dignitaires". (p. 4) Depuis, on a retrouvé des spécimens de peinture datant de l'époque des Royaumes Combattants (475-221 av. J.-C.), en particulier dans le Royaume de Chu, près de la ville actuelle de Changsha.

chinoise n'est pas d'origine calligraphique. Elle l'est devenue, je l'avoue, très consciencieusement par la suite.

L'intermédiaire, le médiateur, ce fut le pinceau¹. Quel était l'instrument dont se servaient les peintres des Tcheou ? Sans doute analogue mais inconnu. Il est difficile de l'imaginer autre pour une peinture à fresque. Mais du jour où le pinceau souple se chargea des caractères, et sans doute des contours de montagnes, ce jour-là l'écriture chinoise devint picturale, et le sachant ; cependant qu'à beaucoup de points de vue la peinture devenait calligraphique... Le même instrument avait suscité sans doute le même ouvrier : la personnalité, le trait personnel, impossible à donner au poinçon, devenait saillant sous la flexibilité nerveuse du blaireau. Mais, renversons le problème. Supposons déjà connues et portées à bout les différentes caractéristiques de la pleine peinture chinoise : Bouddhiste, Taoïste et Calligraphique. Il faut les éliminer toutes les trois. Le Bouddhisme est arrivé à une date très précise : sous l'empereur Ming-ti, des Han postérieurs. Il n'y eut pas infiltration lente, mais apport catégorique, puis invasion². Avant 67 on peut affirmer la pureté chinoise de la peinture chinoise ; son absence des draperies Gréco-Bactriennes³;

1 - Une légende chinoise attribue l'invention du pinceau à un personnage mythique qui aurait vécu au III^e millénaire av. J.-C. En fait, il semble que le pinceau soit apparu à l'époque des Royaumes Combattants (un pinceau en poils de lièvre a été retrouvé dans une tombe voisine de Changsha, datant de la fin du IV^e s. ou du début du III^e s. av. J.-C.), donc un peu antérieurement à cette date de 200 av. J.-C. que Segalen avance quelques lignes plus bas. Mais quoi qu'il en soit, il est certain que l'invention du pinceau a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la peinture chinoise.

2 - Du moins selon la légende qui veut que en 67 (les dates de 61 ou 64 sont parfois aussi avancées), à la suite d'un rêve où un Bouddha d'or lui serait apparu marchant vers sa capitale Luoyang, l'empereur Ming-ti ait envoyé à sa rencontre des émissaires ; ceux-ci n'auraient pas rencontré le Bouddha mais l'un de ses disciples qui leur aurait remis un Sutra. (La légende est rapportée par Busbell, op. cit., p. 17). En fait, il semble bien que l'introduction du bouddhisme en Chine se soit faite de manière plus insidieuse et plus lente, et même qu'elle ait commencé plus tôt que ne le veut la tradition.

3 - La formulation est maladroitement et peu claire. Il faut certainement entendre : "Sa préservation des draperies Gréco-Bactriennes" ou "l'absence de draperies Gréco-Bactriennes dans la peinture chinoise". Les termes "invasion" et "pureté" expriment toute l'aversion de Segalen à l'égard du bouddhisme qu'il n'a cessé de considérer comme une doctrine étrangère à l'esprit chinois, ayant apporté plus de maux que de bienfaits à la Chine.

D'autre part, avant 200 avant Jésus-Christ, le pinceau n'existant pas encore, mais seulement des rudes brosses de bois ; pas de tendances à la calligraphie. Un trait plein, émoissé, lourd, robuste. Vers la même époque remontante cessent les influences taoïstes¹ ; à vrai dire moins importantes sur la ligne que sur l'esprit. (Note : Traçons du même coup une borne supérieure : je n'appelle pas "peinture" les bannières décorées des Tcheou, ni les ornements sur les robes...²) alors, ayant éliminé successivement tout ce qui fait la marque et la griffe de toutes les peintures depuis l'ère chrétienne, et sachant d'autre part que des peintures vivaient et couvraient les murs des Palais d'Empereurs de figures d'empereur, de scènes de chasse, d'animaux, de fleurs. Quelle était donc cette peinture première, pré-bouddhiste, prétaoïste, précalligraphique, dont rien de ce qui subsiste en peinture aujourd'hui ne nous permet d'en figurer. Pourtant, c'est là la vraie peinture chinoise.

Qu'on s'entende encore. Le mot "chinois", malgré un si vaste empire, vingt-deux dynasties, des bousculades et des tempêtes et des conquêtes étrangères, désigne un groupe d'idées, d'hommes et de choses aisément restreint, aisément définissable. Appelons chinois tout ce qui est contenu dans le développement obstiné des "cent familles"³ de la vallée de la Wei... Tout le reste en dépend. C'est une Chine enclose, non méridionale, sculptée et fouillée dans le loess,

1 En effet le taoïsme ne s'est véritablement constitué en tant que doctrine qu'au tout début de la dynastie Han, au II^e s. av. J.-C.

2 - Cette remarque est probablement une réponse à J. Hackin qui note, dans l'histoire de la peinture chinoise qu'il brosse en tête de son catalogue. La Peinture chinoise au Musée Guimet : "Le Tcheouli ou Rituel de la dynastie des Tcheou (vers le XIII^e s. av. J.-C.) mentionne les vêtements d'apparat et la plupart des objets employés dans différentes cérémonies en faisant remarquer qu'ils étaient couverts d'ornements, peints, tissés ou brodés." (p. 4).

3 - En chinois, baixing, expression qui désigne le peuple Han.

patriarcale, minutieuse, réglée, définitive déjà - et déjà, depuis l'admirable "bête fauve", Che Houang-ti, déjà impériale¹. Cela, c'est le pur élément chinois.

Il faut étreindre ses idées, les condenser, pour leur éviter le vertige. C'est au moment où nous avons éliminé tout ce qui est visible actuellement qu'il faut reconstituer l'essentiel, - mais disparu ; mais absent. Les palais eux-mêmes ? En poussière. Je ne dirai pas une fois de plus la décrépitude chinoise². Non qu'elle m'émeuve ou m'arrache des considérations tristes ; d'autres font à perpétuité le discours officiel funèbre des pierres disjointes. Et elle est douce à habiter. Mais tout est sous terre et en poussière. Des briques. Des bois. Des tuiles écaillées. Restent les bronzes et quelques pierres taillées. C'est là seulement que nous pouvons aller contempler le reflet dur et réduit de l'éclatante fresque impériale que fut la grande Peinture, Mère très pure de toutes les autres, en Chine... (Reconstituer)³.

Victor SEGALEN

1 - Qin Shibuangdi a unifié la Chine et fondé en 221 av. J.-C. la dynastie Qin, modèle de toutes les dynasties ultérieures. Ce "Premier Empereur" a beaucoup fasciné Segalen qui pensa même lui consacrer un roman (Voir Feuilles de Route, in : Le Nouveau Commerce, n° 44, p. 59). Ce projet n'a pas été réalisé mais on trouve un portrait de Qin Shibuangdi dans celle des "peintures dynastiques" qui est intitulée "Tombeau impérial".

2 - Segalen en effet l'a déjà "dite" dans la stèle "Aux dix mille années" et dans les pages de Briques et Tuiles d'où celle-ci est issue.

3 - Cette parenthèse, ajoutée (après coup ?) par Victor Segalen à la suite de son texte, nous paraît d'une grande importance car elle initie le mouvement de recréation dans l'imaginaire qui va aboutir à Peintures.

Extraits de lettres de Victor Segalen traitant de l'élaboration et de la publication de *Peintures*.

Tien tsin, 19 juin 1912

à G.D. de Monfreid

...Stèles seront suivies de *Peintures* que j'ai une furieuse envie de vous dédicacer ; - lesquelles seront complétées par *Odes* sans compter le dénommé *Fils du Ciel* qui s'obstine à ne pas vouloir vivre dans ces abominables temps louches...

1912

à Gilbert de Voisins

Ci-joint les premières esquisses du recueil *Peintures*. Je voudrais y adopter une nouvelle attitude : le *boniment*. J'ai devant moi un grand mur peint à fresque. Je décris ce que j'y vois, ce que mes auditeurs et spectateurs voient avec moi, mais plus vivement quand j'explique les gestes. Je suis fatigué de l'éternelle attitude narrative du romancier qui déroule son peloton. Ici, tout est en surface, mais en surface parfois magique. Je crois de moins en moins à la vertu du "sujet" et je reprends les plus redoutables lieux communs, y compris les quatre peintures des saisons ! - Mais j'entends en faire quelque chose de mien.

C'est sur ce renouveau des "attitudes" que j'aurais le plus de choses à te dire, mon ami. Mais écrites, ces mêmes choses deviendraient de ridicules petites professions de foi. A d'autres. J'aime mieux les ruminer six mois de plus à moi tout seul et en tirer quelque chose qui ne te déplaie point trop.

Tchang te fou, novembre 1912

à G.D. de Monfreid

Je reviens avec un assez bon bagage littéraire. Vous recevrez tout d'abord sous peu, même avant cette lettre, votre exemplaire de *Stèles*. Vous y verrez annoncé *Peintures*, qui vous seront dédiées malgré vos abominables protestations. Est-ce donc si déshonorant, ô Maître

du Vert, de figurer entre Claudel et Debussy ? Les dites *Peintures*, je les apporte en manuscrit, sur pied ; je compte les livrer l'an prochain.

3 février 1913

à Henry Manceron

Tu sais, dès autrefois, mes efforts à ne pas me répéter : des *Immémoriaux*, objectifs ou se disant tels, j'ai sauté au *Maître du Jour* dont le premier mot est "Je". Mais je crois ici les étapes plus marquées. J'annonce deux de plus. La seconde, *Peintures*, sera peut-être plus décisive, plus insistante, plus inattendue. *Stèles*, peut à la rigueur s'appeler un recueil de poèmes en prose, encore que le rectangle qui les contient cerne assez durement ce genre autrefois élastique. *Peintures* n'aura pas de nom défini déjà dans les Nisards, Lanson, Deschamps et Nordaû¹. Si j'avais à en indiquer un, je ne pourrais trouver plus d'autre que "Boniments" ou encore "Parades aux tréteaux". C'est d'ailleurs le titre même de leur préface. Une assemblée, des spectateurs qu'il faut aguicher, et de grandes toiles de couleurs vives, parfois criardes (mais on ne sait pas si c'est du rouge ou du sang) qu'il faut commenter "faire voir". Ici, puisqu'il s'agit de littérature, les toiles sont absentes, et les mots tout seuls doivent, non seulement faire image, mais faire l'image. D'où, nécessité d'une emprise du parleur, du Montreur, sur les spectateurs écarquillés... Demi pouvoir magique. Evocations crues. Fantasmagories verbales ; et tout à coup l'escamotage et le mur gris. Les sujets ? Toute l'histoire chinoise. La forme : celle, variée, des peintures chinoises, suspendues, ou des rouleaux horizontaux ; la matière : parfois laque, porcelaine... Mais tout doit se soumettre à l'attitude fondamentale : un Boniment.

Brest, 29 janvier 1915

à Jean Lartigue

J'aspire aux moments de composition franche, du retour à *Peintures*. Cependant, peu de livres me permettront de dire ainsi autant de choses peu dites. Et ces temps ni chair ni poisson eux-

1 - Auteurs de manuels de littérature.

mêmes sont peut-être, dans leur incertain, propices à de tels divertissements plus catégoriques et plus impérieux que d'autres devoirs.

Brest, 13 mars 1915

à Jean Lartigue

Et puisque c'est mon embaumement actuel qui peut avoir pour toi la valeur d'un exotisme, je n'aurai point de pudeur à te répondre sur mes jeux de mots assis. J'ai terminé depuis longtemps le *tombeau de Ts'in* ; je serais heureux qu'il te plaise, car ta collaboration fut constante, impérative, et tu trouveras, mises en syllabes peut-être affaiblies, les rumeurs que nous entendions toi et moi autour du grand nom de Ts'in. Au reste, *Peintures* se dessine vite, ces jours-ci, absorbant même la méditation à la réponse à Claudel¹.

Brest, 12 avril 1915

à G.D. de Monfreid

Mon cher ami, le fait est que je travaille tous les jours en votre honneur, depuis deux mois, et pour deux mois encore. Du moins si vous daignez accepter ce que je vous offre de tout cœur, la dédicace² de *Peintures*, qui suivra *Stèles*, et précédera *Odes*. Je crois, l'an dernier, vous avoir déjà pressenti ; dès que j'aurai un manuscrit recopié et expédiable, je vous en soumettrai la lecture. Dites-moi si vous acceptez de voir ainsi votre nom crucifié entre les deux grands larons qui sont Claudel, possesseur de *Stèles*, et Debussy, propriétaire d'*Odes*. Je n'ai que de l'encre sur du papier à vous offrir en échange de vos somptueuses surfaces peintes, O Maître du Vert ; ne refusez pas le labeur du scribe qui s'en prend justement à votre art³

1 - Réponse à la lettre de Claudel du 12 février 1915. Victor Segalen lui écrira le 15 mars. Ces deux lettres ont été publiées dans *Les Cahiers du Sud* en 1948 (n° 288).

2 - Texte de la dédicace à G.D. de Monfreid : "Ces *Peintures*, littéraires, sont offertes en retour des siennes magnifiquement picturales au Maître-Peintre et grand Ami Georges Daniel de Monfreid."

3 - Réponse de G.D. de Monfreid : "Mais que va vous sembler ma peinture, moderne et superficielle, comme notre époque sans tradition solide, après que vous vous serez plongé dans la contemplation des antiques - et sûrement graves, solennelles, mystérieuses - splendides morceaux qui parsèment ce gigantesque empire, et dont on découvre des spécimens inédits encore ! Quand vous recevrez mes pauvres essais, déjà bien modestes à côté des maîtres du Louvre, croirez-vous encore mon nom valable pour figurer en tête des évocations de l'art chinois ? Le voisinage de Claudel, voire de Debussy m'intimide moins, je l'avoue, tout en sentant cet honneur grand."

25 août 1915

à Georges Crès¹

Voici le premier envoi de *Peintures*. C'est la première moitié de la troisième partie. Environ le quart. Mon manuscrit comporte environ 230 pages de texte, chaque page, d'environ 140 mots équivaut sensiblement à la page de *Marthe*² parue chez vous. Avec les blancs, titres, tables, etc... je compte 250 pages au plus. Nous pouvons donc choisir un beau corps de caractère, et une justification d'une certaine ampleur. Je voudrais, avant toute composition recevoir un spécimen du caractère choisi, et une page type. Dans quelle série rangerez-vous mon livre ? La collection "Les Proses", fort bien présentée, admet, je le vois, les genres les plus divers.

En même temps que votre réponse sur l'impression, n'omettez pas, mon cher éditeur, de me donner aussi votre impression de lecteur puisque vous êtes des rares qui goûtez...

Brest, 2 septembre 1915

à Georges Crès

Non seulement je ne crois pas l'ornementation extrême-orientale nécessaire à cette première édition de *Peintures*, mais je désire l'exclure entièrement pour les raisons suivantes : exécutée en France, sur des documents de fortune, sans graveur chinois, elle serait maladroite, incomplète, très coûteuse et ne pourrait s'accommoder du format choisi. Ce que j'ai dessein de faire est avant tout une édition courante. Le texte d'ailleurs de *Peintures*, le sujet, l'hypothèse du livre ne sauraient s'accommoder de quelques ornements épars et se suffisent, l'illustration totale ne pourrait s'obtenir qu'au moyen d'un décor analogue à *Connaissance de l'Est* des Coréennes³.

Brest, 23 février 1916

à G.D. de Monfreid

La mise au point de *Peintures*, qui est à vous, est achevée et la typographie avance. J'ai fait avant-hier, de la première partie, une

1 - Éditeur de l'édition originale de *Peintures*.

2 - *Marthe*, histoire d'une fille de J-K Huysmans, réédité depuis peu par Georges Crès.

3 - Collection créée à Pékin par Victor Segalen pour le compte de Georges Crès.

lecture semi-publique, une "exhibition" telle que le texte le réclame, et qui a porté⁴.

Nanking, 6 avril 1917

à Yvonne Segalen

J'ai ma bibliothèque indispensable : *Stèles*, Flaubert, Rimbaud, *Peintures*, Mallarmé, Claudel, Jules de Gaultier.

Vient de paraître

Ces PEINTURES imaginaires et Chinoises s'excusent de ne contenir aucun récit de guerre, aucune allusion au temps présent. Écrites seulement pour être vues, elles ont composé ce livre profondément inactuel.

Bande de l'édition originale de *Peintures* (1916).

4 - Chez Jeanne Perdriel Vaissière qui en parle dans son Journal. (voir ci-joint récit de Jeanne Perdriel Vaissière).

Souvenir d'une lecture

par Victor Segalen

du manuscrit de *Peintures*

Extrait du journal de Jeanne Perdriel-Vaissière¹

28
29 février 1916

Hier au soir, Segalen nous a lu la première de *Peintures*. Je lui avais fait un petit décor, dans l'angle du salon, près de l'ottomane verte. Accrochée dans l'embrasure de la fenêtre, pendait une peinture chinoise, apportée par lui ; un entassement confus de formes terrestres, de monts, de vallées, de verdure, de prés. Dans le panneau, entre les deux fenêtres, j'avais accroché des robes brodées, et, - cet Orient pouvant s'apparenter à l'Extrême-Orient. Posé à terre le "mandal" venu de Salonique : ce grand cuivre assurait l'espace vide de ce côté. Tous les meubles bleus et verts du même sens ; de l'autre, la gamme rouge ; la lumière discrète aux quatre angles. L'atmosphère un peu capitonée qu'il faut pour goûter cet art subtil.

Segalen a lu, et, pendant une heure et demie, ont passé devant nos yeux les étranges, les prodigieuses images. Une imagination ordonnée mais aiguë, un sens de l'abstrait et du fantastique emprisonnés dans le plus beau filet du langage, des poèmes, oui, des poèmes vraiment, quelques-uns avec - presque - la strophe et le leitmotiv : une habileté de lecture de tout premier ordre : voilà ce qui nous fut offert.

Ce "montreur" d'images est vraiment un très grand artiste. Combien il a compris, par rapport à nous, la saveur de cet art chinois, imprécis, ouvert au songe, opiacé pour ainsi dire ! Les porcelaines, les laques, les tapis, et surtout ces soieries couvertes par le pinceau des plus surprenants dessins ! De là sortent des légendes, des aperçus un peu sceptiques, mais si fins, une élégance chimérique, des visages émouvants par leur mystère.

1 - Jeanne Perdriel-Vaissière, épouse d'un officier de marine, tenait à Brest un salon où se rencontraient nombre d'amateurs de littérature et de musique. Elle écrivait elle-même des poèmes et était une amie de Victor et d'Yvonne Segalen.

L'auteur a senti la vérité de nos admirations : sur ma demande, ils nous lira dans quelques jours *Cortèges*, qui fait suite aux *Peintures dynastiques*, qui clôturent "l'exhibition".

Cette soirée chez moi, dans le salon où, depuis la guerre, ne sont guère passées que les silhouettes rapides de ceux qui faisaient escale entre deux embarquements, ceux qui revenaient d'aventures tragiques, vêtus de leurs lourdes frusques de campagne, ce salon où n'ont flotté que les voiles de crêpe avec l'odeur de colle de leur apprêt -, ce salon s'est empli du parfum mêlé des mimosas et des cigarettes d'Egypte.

Ce fut une oasis, quatre heures prises à l'angoisse du temps, une échappée, d'où l'on sort plus vaillant parce qu'un peu détendu, un instant distrait, et que la "Nature", qui poursuit sa volonté de vie, favorise, de loin en loin, afin que l'homme, oubliant un moment, puisse continuer.

Ah ! mon pauvre petit Commandant,¹ si épris de peinture, si heureux quand il reçoit, si accueillant maître de maison, - par le cœur plus encore que par l'accoutumance, - où passait-il cette soirée ? Que de fois n'ai-je pas évoqué son visage maigre et vif, ses yeux qui rient, et la cigarette au bout d'une main fine - parce que la pipe,... au milieu de tant de jolies femmes... !

10 mars 1916

Segalen, mercredi, nous a lu *Peintures Dynastiques*. C'est aussi beau que les *Peintures Magiques* ; plus complet, peut-être, chargé d'ironie, parfumé de ci, de là, de poésie intense, de coloris si vrais et si évocateurs ! Les quelque dix-huit personnes qui écoutaient ont emporté le souvenir d'une œuvre d'art de tout premier choix. Eugène était content d'être ici, et moi plus encore de l'y voir.

Soirées comme elles me plaisent : public compréhensif, et, par surcroît, la grâce des femmes qui sont belles et savent écouter. Il y avait Yvonne, à tout seigneur, tout honneur, émue par le succès de son mari ; la douceur de ses yeux magnifiques tombait en lumière autour d'elle (...) Tels étaient les visages féminins sur lesquels Segalen suivait le reflet de sa lecture, et qui, fidèlement, lui en retournaient l'image en vibrations.

Aujourd'hui, Yvonne m'a apporté un jade, une "pierre de longévité", en souvenir.

1 - Le Commandant Perdriel était en mer.

13 mars 1916

Hier, Segalen nous a relu *Peintures Magiques* et fait entendre *Cortèges* qui est le lien, - le déroulement horizontal entre deux déroulements verticaux, - de son œuvre entière. J'ai retrouvé aussi aiguë à cette seconde lecture les impressions d'imprévu et d'étrange que j'avais ressenties à la première ; j'ai, en sus, goûté plus parfaitement le détail. Les Peintures sortent victorieuses de cette contre-épreuve, souvent dangereuse, cette fois définitive en beauté. Et j'ai aimé *Cortèges* autant que *Peintures Magiques*, autant que *Peintures Dynastiques*. Le Thibet descendant des plateaux, avec l'odeur de la neige et la forme la plus primitive du monde, les Mongols avides, penchés, du haut de leurs falaises terriennes, vers la "fleur du Milieu", cavaliers sauvages, horde conquérante et prête à bondir, menace qui, après les heurts et le sang, se fonda, s'absorbera, conquérante assimilée par le vaincu ; puis le paysage lui-même, la route, les monts, *la mer de nostalgie*, toute cette Chine multiforme et impénétrable... Nous avons vu défiler les cortèges se rendant vers l'Empereur Un !

Là, se trouvaient plusieurs des auditeurs précédents, et s'ajoutait à eux un officier blond, aux traits fins, le comte de Polignac...

Lettre de Jules de Gaultier à Victor Segalen en réponse à l'envoi de *Peintures*

Mon cher ami, vous ne trouverez pas ici de critique, fut-ce inspirée par le désir de voir réalisée dans une œuvre attendue une plus entière perfection. Vos *Peintures* manifestent un art adéquat à votre volonté, une forme dont vous êtes le maître, servante docile d'un haut dessein. Rien ne pouvait toucher plus fortement qu'à la suite de votre dédicace, cette réalisation. Par une double transsubstantiation vous avez déterminé avec une magique précision la relation du spectateur au spectacle. Mais en élevant la balustrade qui défend de s'évader du lieu de l'évocation, qui interdit d'approcher et de toucher, vous avez su, par toutes les possibilités que renferme le mot - stimulé par le rythme, illuminé par l'image, assoupli et diversifié aux contours de la phrase - aiguïser au paroxysme le sens spectaculaire, l'enrichir sans déchet de toute la passion qui dans le monde des activités se rue sur les choses. Par ce sortilège vos *Peintures* si distantes conservent la chaleur de la vie. Elles se meuvent et se déploient à la cadence de l'aorte.

ou
transsubstanti

Vous m'avez dit avoir retiré de mes points de vue philosophiques un bénéfice pratique. Je me suis récréé contre cet emploi autoritaire et je vous dois là-dessus des explications qui sont pour moi-même d'un vif intérêt. Mais cette glose réservée, acceptant comme un fait vos affirmations, laissez-moi vous dire qu'avec vos *Peintures* vous m'avez rendu ce bienfait. Parmi la vie vraiment atroce que je continue de vivre, des minutes compensatrices me sont dévolues du fait que chaque jour, durant quelques instants, je me tiens debout, spectateur dépouillé des soucis de l'entour, devant les images que vous me montrez. Et voici donc que moi aussi l'excès du malheur me prosterne à la pratique.

Merci donc d'un double présent. Transmettez mes hommages à Madame Segalen et croyez, qu'en toute admiration pour l'art parfait que vous avez mis en œuvre dans vos *Peintures*, je suis, très fièrement votre ami.

Jules de Gaultier
Roanne 24 09 16

A Mavoire toute rimée
pour qu'elle possède tout entier
l'Espace Imaginaire
que seuls, ses yeux
reflètent profondément
Victor Segalen

Dédicace de Victor Segalen sur l'exemplaire de **Peintures** destiné à sa femme.

Victor Segalen et l'herméneutique interculturelle aujourd'hui ¹

par Wolfgang Geiger

Depuis un certain temps, un tournant épistémologique apparaît dans le domaine des sciences humaines et des lettres : auparavant, l'analyse des faits culturels empruntait aux catégories sociologiques, au point d'aboutir à une véritable sociologie de la littérature : désormais, elle recourt de plus en plus à l'approche ethnologique et anthropologique. Non seulement la sociologie est abandonnée comme référence au profit de l'ethnologie, mais la seconde tend à se substituer à la première : j'ai pu me rendre compte lors d'un colloque sur l'ethnologie qui se tenait en Bretagne. Le faire est plutôt anecdotique, mais chacun peut faire la même constatation en consultant, par exemple, le petit volume sur l'histoire et la situation actuelle de l'ethnologie en France, publié il y a cinq ans par Jean Cuisenier et Martine Segalen². Tandis qu'en Allemagne le début de ce changement de paradigme date assez précisément de la deuxième moitié des années 70, en France on assiste à une évolution graduelle, qui commence déjà avec l'application de la méthode de l'ethnologie structuraliste à d'autres domaines des sciences humaines (grâce à Lévi-Strauss), à la rencontre d'un autre courant structuraliste issu de la recherche linguistique. Il faut noter aussi l'impact que les recherches herméneutiques de Mircea Eliade ont eu en France et aux Etats-Unis, d'ailleurs en concurrence avec le structuralisme.

Ainsi, le centenaire de Victor Segalen et le colloque consacré à son œuvre semblent bien avoir coïncidé avec un tournant de pensée de l'esprit du public intéressé par "l'exotisme", d'où le succès posthume de cette œuvre. Cette nouvelle orientation vers l'*autre* dans le monde scientifique et intellectuel a certainement eu son premier apogée en 1989, avec la publication plus ou moins parallèle

1 - Résumé des idées principales d'une intervention au colloque sur l'exotisme sino-allemand de Bonn, en mai 1990 (voir aussi dans le dernier Bulletin), modifié et adapté pour les lecteurs des Cahiers Victor Segalen.

2 - cf. Jean Cuisenier et Martine Segalen, *ethnologie de la France*, coll. "Que sais-je ?", en 1986.

des deux livres de T. Todorov et de J. Kristeva.¹ Chez Todorov, on peut voir là l'aboutissement d'une réflexion commencée au moins sept ans plus tôt avec sa préface à la première édition de la revue *Extrême-Orient/Extrême-Occident*, sous le titre "Comprendre une culture : du dehors / du dedans". Ce texte débute par la constatation suivante : "C'est un fait de notre modernité : l'Occident est de plus en plus conscient de ce qu'il ne peut limiter légitimement le champ de ses investigations théoriques à l'horizon de sa propre tradition culturelle." Partie d'une nouvelle approche comparatiste interculturelle, la revue éditée par l'Université de Vincennes s'est d'ailleurs transformée au fil du temps en revue sinologique plutôt "classique", au demeurant intéressante. Ce cheminement est symptomatique : il montre qu'en dépit des bonnes volontés, la capacité de maintenir jusqu'au bout le principe d'une "réapplication" de la recherche xénologique à une recherche sur soi-même manque encore de souffle.

Depuis la grande monographie d'Henry Bouillier, il a donc fallu attendre environ quinze ans pour que, dans le monde entier, les recherches consacrées à l'œuvre de Segalen commencent à foisonner². L'exotisme ségalénien est considéré aujourd'hui comme le paradigme de l'anti-colonialisme littéraire, non seulement parce que Segalen en a été le précurseur - reconnu à ce titre, bien avant que le grand public en prenne conscience, par des auteurs comme Michel Leiris, qui me l'a confirmé lors d'une rencontre en 1983 - mais surtout parce que des œuvres comme *Les Immémoriaux* et *Peintures* restent inégalées, même encore aujourd'hui.

Segalen a su pénétrer l'univers d'une spiritualité étrangère, en rendre la vision du monde dans une perspective littéraire et narrative. Confirmation en est donnée, pour le monde chinois surtout, par le nombre toujours croissant de chercheurs asiatiques ou d'origine asiatique dont les analyses, souvent très rigoureuses, ne dissimulent pas l'enthousiasme que leur inspire l'œuvre de Segalen. En effet, son concept d'exotisme est basé sur une éthique dont l'axe central est le respect inconditionnel de la différence de l'autre. Ce qui ne veut pas dire que Segalen n'ait pas, lui aussi, idéalisé la Chine : à ses yeux, le bouddhisme était déjà un métissage défigurant

1 - cf. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres - la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris 1989; - Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1989.

2 - C'est Gloria Bien qui, à ma connaissance, a inauguré la recherche américaine avec sa thèse *Victor Segalen's Knowledge of Chinese Culture*, en 1973. En Allemagne, la réception reste toujours assez limitée.

la civilisation chinoise originelle, telle qu'il la voyait résumée dans la statuaire si passionnément analysée par lui. Certains, reconnaissons-le, voient s'amorcer, à travers cet antiracisme anti-universaliste et différentialiste, un racisme de séparation des cultures, voire d'ethnopluralisme "lepéniste", une idéologie d'*apartheid* mondial - eux-mêmes préconisant l'antiracisme universaliste / anti-différentialiste (et, ajouterai-je, assimilationniste). (1) En effet, on ne saurait concevoir une rencontre interculturelle, ou un dialogue des civilisations (2), sans échange mutuel. Ce n'est pas contre l'échange que Segalen s'est élevé (ce n'était pas son propos) mais contre l'absorption de l'un par l'autre, face au colonialisme de son temps et à l'uniformisation du monde, toujours à l'œuvre aujourd'hui (une "occidentalisation du monde" (3) à laquelle manque l'objectif d'instaurer une égalité sociale et économique). Dans cette situation, Segalen a rigoureusement pris parti pour l'autre, menacé dans son identité. Il a même, on le sait, défendu la dynastie mandchoue, bien qu'il la considérât déjà comme une domination étrangère, dans la mesure où elle était intégrée à la Chine et donc "autochtone" face à l'infiltration de la vie politique chinoise par un Occident avide "de voir un beau pays, et riche alors, s'ouvrir aux lumières du progrès", comme Segalen le fait dire au Français Jarignoux dans *René Leys*.

Cependant Segalen ne nous a pas laissé quelque docte traité sur la question. Ses réflexions théoriques, liées pour la plupart aux ébauches de son *Essai sur l'Exotisme*, reviennent toujours au domaine littéraire et à l'exotisme comme esthétique d'une "manière de concevoir *autrè*". Ce serait donc une erreur, aussi bien de négliger l'aspect littéraire, que de considérer uniquement celui-ci. En effet, l'exotisme ségalénien constitue par avance une solution à un problème que l'ethnologie se posera beaucoup plus tard, à savoir : comment comprendre et expliquer de manière adéquate une vision "exotique" du monde à travers une perception, une pensée, une langue, un discours à l'occidentale. Les ethnologues de l'époque analysaient l'autre à travers leur propre grille de perception, soit en réduisant l'inconnu à du connu, soit en expliquant la différence irréductible aux schémas connus par une juxtaposition à ces schémas mêmes,

1 - A propos de ces classifications terminologiques, on se réfère avec profit à l'étude approfondie de Pierre-André Taguieff, 1987, 1990.

2 - En suivant volontairement ce concept de Roger Garaudy développé dans son livre du même titre, paru en 1977, et ultérieurement dans d'autres ouvrages.

3 - cf. Serge Latouche, Paris 1989.

qui restaient toujours la référence irréfutable - c'est toute l'histoire de la "pensée pré-logique" de Lévy-Bruhl, par exemple. Segalen, lui, voulait rendre cette altérité sans l'expliquer par un métalangage faussement objectif. Contre la fausse objectivité, il ne voulait nullement être objectif, mais opposer une autre subjectivité à la nôtre.

C'est pourquoi Segalen a choisi l'approche esthétique pour communiquer la perspective de l'autre d'une façon différente, voire d'une façon opposée au discours philosophique ou scientifique, logique ou conceptuel. On sait qu'il a trouvé chez Gauguin non seulement l'engagement auprès des Maori opprimés, mais surtout la méthode artistique qu'il a consciemment appliquée à la littérature. Brillamment adoptée pour *Les Immémoriaux*, elle a produit un roman difficilement compréhensible pour les esprits de l'époque - même s'il en fut question pour le prix Goncourt. Il n'est que de se référer au critique qui, dans le *Mercure de France* du 16 novembre 1907, exprimait ainsi ses convictions : "Il est certain qu'on ne peut pas attendre de la foule une rapide compréhension d'un roman ethnographique" et concluait : "Les Maori du temps de Cook valaient-ils mieux que ceux de maintenant ? Ils ont probablement changé de peau, mais point d'âme, en supposant que ces être primitifs aient pu en avoir une !" - Pauvre Segalen ! Mais finalement, il n'a peut-être pas été surpris, d'après ce qu'il dit à Gilbert de Voisins deux ans plus tard : "Décidément, c'est un livre de "seconde lecture", comme cela a toujours été mon opinion". (1) A l'encontre de la compréhension rapide et donc fautive de l'autre, il préconisait délibérément le choc de l'incompréhension : "L'exotisme n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle."

La vision exotique du monde, Segalen l'a d'abord rendue par la perspective narrative de ses romans, en l'occurrence *Les Immémoriaux* et *Le Fils du Ciel*. Ce dernier était, on le sait, conçu dès le début entièrement à partir du personnage de l'Empereur : "Tout sera pensé par lui, pour lui, à travers lui. (...) Car tout, en Chine, redevient sa chose. Il est partout, il sait tout et peut tout. (...)" (3). Mais il finit par juxtaposer à la perspective de l'Empereur celle de l'annaliste et, au lieu d'un Souverain omnipotent, il met en scène un monarque impuissant, ignorant tout ce qui se passe hors

1 - *Lettres de Chine*, 3/10/1909, Paris 1967.

2 - *Essai sur l'exotisme*, 11/12/1908, Ed. Fata Morgana, 1978, p. 25.

3 - *Lettre à Yvonne Segalen*, cf. *Lettres de Chine*, Paris 1967, p. 121 (2/8/1909).

de sa cage dorée, prisonnier de son propre rôle, comme il est dit plus tard dans *René Leys*, mais aussi victime de la décomposition rapide du pouvoir impérial à l'intérieur et, à l'extérieur, face aux Occidentaux. La perspective narrative traduit ici doublement la vision étrangère du monde : Segalen a consciemment évité d'y introduire un narrateur caché - "personnage haïssable de tout roman" dit-il (1) - et surtout un narrateur européen. Sa critique du regard colonial sur l'exotique et de la fausse omniscience du narrateur - fautive parce que fictive - relie une fois de plus l'éthique à l'esthétique. Ensuite, la vision singulièrement restreinte de l'Empereur, dans le roman, traduit symboliquement la perte de la saisie de la Chine traditionnelle sur le réel. Comme dans *Les Immémoriaux*, il a su créer une atmosphère autochtone authentique, telle que "le lecteur chinois de l'œuvre française a donc constamment le réflexe d'imaginer ce que serait le texte chinois dont les pages françaises apparaissent comme le reflet." (2) Si Segalen, dans *René Leys*, contrairement à ce principe exotiste, adopte la perspective occidentale à travers un personnage prétendument autobiographique - il porte le nom de l'auteur - c'est pour écrire à la fois une parodie du roman colonialiste (surtout opposé aux *Derniers jours de Pékin*, de Loti) et une parabole sur la situation de l'ethnographe dans un pays exotique.

L'éthique se traduit donc par une *esthétique* - "la présentation directe de la matière exotique par un transfert opéré par la forme." (3) Or, cette notion de *forme* qui devient particulièrement importante pour Segalen pendant son séjour en Chine, n'a rien de superficiel, d'extérieur pour lui ; il ne la conçoit pas comme opposée au *contenu* ni comme déduite de celui-ci, d'après l'esthétique idéaliste de l'époque. Il s'agit plutôt d'une matérialisation de la perception inhérente à l'objet d'art. Ceci est exprimé très clairement à propos des stèles chinoises que Segalen a rencontrées en 1909 et dont l'analyse apparaît, le 12 septembre, à Houa-yin-miao, dans le carnet qui deviendra le recueil *Briques et tuiles*. L'importance de ces réflexions pour les *Stèles* et plus généralement pour l'exotisme de Segalen pendant la période chinoise a déjà été évoquée si souvent que je ne m'y attarderai pas ici.

1 - Cf. ses réflexions "Sur une nouvelle forme du roman" publiées en annexe au livre de Henry Bouillier.

2 - *Ho Kin Chung*, l'itinéraire chinois de Victor Segalen, thèse de III^e cycle, Université de Paris IV (Sorbonne), 1981, p. 66.

3 - *Essai sur l'exotisme*, 11/12/1908.

Mais le concept de la *forme* chez Segalen est trop proche de ce qu'on entend aujourd'hui par *structure* pour ne pas s'en étonner. En fait, on est frappé par le parallélisme qu'il offre avec le concept de la forme développée au même moment par le formalisme russe, berceau du structuralisme moderne. Le point de départ du formalisme était la prééminence de la forme sur le contenu dans le processus de la création/réception littéraire, en rupture avec l'opinion courante selon laquelle le sens (le message) d'une œuvre se révélait surtout, sinon uniquement, par le contenu, la forme n'étant que le moyen adapté à ce but. Contre cette conception, les formalistes affirmaient l'autonomie (relative) de la forme et son importance pour la réception, donc la compréhension, d'une œuvre. Le futurisme leur en donnait des exemples. Avec *La résurrection du mot*, petite étude sur le langage poétique, publiée en 1914, Victor Chklovski inaugure le formalisme avant même l'apparition du mot. Il y distingue ainsi le langage poétique du langage quotidien : "La perception "littéraire" est celle dans laquelle on ressent la forme (et peut-être autre chose que la forme, mais celle-ci à coup sûr)" (1). Analysant la résurrection du mot poétique dans le futurisme russe, l'auteur souligne le fait que, parmi les processus adoptés pour créer des mots "dérivés" et "détournés", il y a aussi le retour à l'étymologie : "Les futuristes forgent un mot nouveau à partir d'une racine ancienne (...)" (2). Cela rappelle les transformations stylistiques de la langue française, en particulier dans *Les Immémoriaux* (3) et dans *Stèles* (4) et surtout s'intègre dans le mouvement général des avant-gardes artistiques de l'époque, dont le modernisme empruntait à l'esthétique non-occidentale et non-réaliste, comme "l'art nègre", ou archaïque, pré-réaliste. Un peu plus tard, Chklovski en est arrivé à postuler l'inversion provocatrice de la conception idéaliste de l'art en disant : "C'est la forme qui détermine le contenu." (5). Il semble avoir ici été fortement influencé par Kroutchenykh, théo-

1- Victor Chklovski, *La résurrection du mot (Voskresenie slova, 1914)*, Paris 1985, p. 64.

2 - cf. *La résurrection du mot*, p. 72.

3 *A ce propos je me permets de renvoyer le lecteur intéressé à ma communication au colloque sur l'exotisme organisé par l'Université de la Réunion, en mars 1988 : L'exotisme comme moyen de transfert esthétique dans Les Immémoriaux de Victor Segalen, in : Alain Buisine/Norbert Dodille, (dir.), L'Exotisme, Cahiers CRLH-CIRAOI N° 5/1988, Diffusion : Didier-Erudition.*

4 - cf. Victor P. Bol, *Lecture de Stèles de Victor Segalen*, Paris 1972.

5 - Dans un article dont je n'ai pas trouvé une traduction française : (V. Sklovskij, *Svajaz" priemov šjuzetosloženija s obscimi priemami stilja*), d'après la traduction allemande dans : Hans Günther, *Struktur als Prozess*, Munich 1973, p. 38.

ricien futuriste important, dont il a repris ailleurs le théorème : "Une forme nouvelle engendre un contenu nouveau." (1).

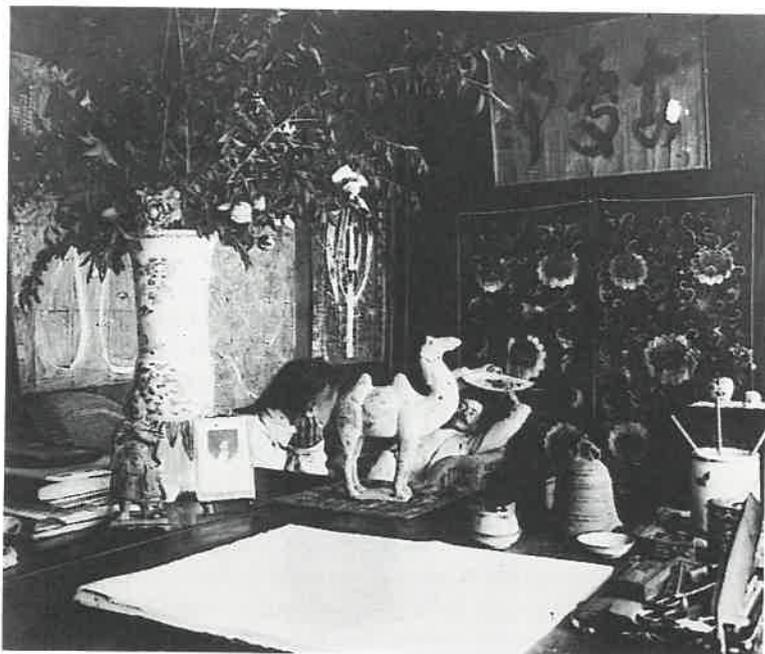
Je ne développerai pas davantage cette comparaison, n'étant nullement spécialiste, ni du formalisme, ni du structuralisme ; je constate simplement une certaine coïncidence avec la pensée ségalénienne, que je suis encore loin de pouvoir expliquer, si ce n'est par une inspiration commune venue du symbolisme. Je ne peux pourtant pas m'empêcher d'évoquer un autre parallélisme, qui me semble important, avec la conception de "l'art comme procédé", titre d'un essai de Chklovski (1917) : il ne conçoit pas seulement un formalisme évolutif, non statique, de la création artistique, principe aboutissant plus tard à la formule de la "structure comme procédé" (reprise par H. Günther), mais également un principe de la réception relevant d'une véritable philosophie herméneutique : "Les phénomènes ne sont entièrement compréhensibles que quand nous sommes en mesure de comprendre le processus de leur apparition." (2). N'est-ce pas la même approche que celle de Segalen face aux monuments chinois qu'il rencontre en parcourant la Chine, en 1909 et 1914, lorsqu'il note : "Le geste est plus beau que l'objet (...) Il faut réinventer le geste immense et impérial" (3), ce qu'il fait en dessinant les statues, leur rendant vie, comme on peut le lire dans les *Feuilles de route* ou dans *Equipée* (4). Ce qui aboutit au projet de *Peintures*, ainsi présenté au lecteur dans la préface : "(...) voir, comme il en est question ici, c'est participer au geste dessinant du Peintre : c'est se mouvoir dans l'espace dépeint ; c'est assumer chacun des actes peints." C'est par ce procédé unique dans l'histoire littéraire qu'il amène le lecteur européen à comprendre la peinture chinoise : non à travers une réflexion théorique sur l'histoire de l'art chinois - comme il en avait eu, semble-t-il, le projet initial - mais à travers le processus esthétique même, dans une véritable herméneutique inter-culturelle.

1- cf. André Nakov, dans sa préface à *La résurrection du mot*, de V. Chklovski, op. cit., pp. 28 & 33.

2 - Dans *La marche du cheval*, cité par A. Nakov, op. cit., p. 22.

3 - Briques et tuiles, *Temple de l'Agriculture*, 7/7/1909.

4 - cf. *Feuilles de route 2ème partie*, in : *Le Nouveau commerce* 44, automne 1979, p. 118 suiv. - *Equipée*, chap. 23.



Victor Segalen allongé dans son bureau à Pékin (1910) prenant une leçon avec son professeur de chinois (photo prise de sa table de travail).

D'un texte à l'autre : Le palimpseste, de Victor Segalen à Marguerite Yourcenar par Françoise Bianchi.

"En feuilletant un livre illustré, sur une peinture de l'empereur Mui-Tsung de la dynastie des Gong. On dit que son amour pour l'art lui fit perdre son empire." Lorand Gaspar¹

Gaëtan Picon dans l'Histoire des Littératures (tome III) de la Pléiade présente ainsi les trois recueils de Victor Segalen : Stèles, Peintures, Equipée, recueils de prose poétique composés entre 1910 et 1919 :

"L'espoir, ici, est de trouver en coïncidence un langage et une vie. Jamais les mots ne se prennent pour objet : avec une application calligraphique, ils suivent un itinéraire à la fois géographique et mental - équipée du voyageur dans le monde réel, équipée de l'esprit dans son propre monde. Le poète n'est pas l'inventeur, maître de ses inventions ; il est avant tout celui qui déchiffre l'inscription des stèles, déroule les pièces de soie peinte, tient chaque soir le carnet de route."²

Victor Segalen, lui, écrit dès l'ouverture de Peintures³ : *"Ce sont des Peintures chinoises ; de longues et sombres peintures soyeuses, chargées de suie et couleur du temps des premiers âges (...). Mon rôle est (...) de vous les faire Voir, seulement. Ce sont des Peintures parlées (...). Laissez-vous donc surprendre par ceci qui n'est pas un livre, mais un dit, un appel, une évocation, un spectacle. Et vous conviendrez bientôt que voir, comme il en est question ici, c'est participer au geste dessinant du Peintre ; c'est se mouvoir dans l'espace dépeint".*

Cet avertissement du poète nous a paru particulièrement s'in-

1 - Lorand Gaspar, Feuilles d'observation, - Paris, Gallimard, 1986, p. 102-103.

2 - Histoire des Littératures, Paris, Gallimard, Pléiade T3, p. 1293.

3 - Victor Segalen - Peintures, Paris, Plon, 1916, p. 1.

4 - Victor Segalen - Peintures, Paris, Plon, 1916, p. 3.

5 - Victor Segalen, Peintures, Paris, Plon, 1916, p. 6.

carner dans *La Ronde des Immortels*, la dernière Peinture du recueil :¹ "Tout ce que vous venez de voir, existe, si vous l'avez bien su voir", dit-il², nous invitant au-delà des "Peintures Magiques", à voir le cortège d'images.

Or, cette ronde des images ne nous paraît pas se clore avec *La Ronde des Immortels*, mais relever plutôt de celle du palimpseste au sens où Gérard Genette l'entend :³ "Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut lire l'ancien sous le nouveau"⁴ (...) Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un hypertexte et son hypotexte".

C'est à cette double et triple lecture "palimpsestueuse"⁵ que nous voudrions inviter ici, à décrypter dans l'hypertexte de Marguerite Yourcenar : *Comment Wang-Fô fut sauvé*.⁶ "le palimpseste-hypotexte d'une ronde sans doute antérieure, puisqu'un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes"⁷. Ainsi, participerons-nous "au geste dessinant du Peintre", comme nous y invitait le poète.

LE PALIMPSESTE

C'est Michaël Riffaterre qui définit l'intertexte comme "la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie",⁸ cette "trace" relevant davantage de la "figure ponctuelle" (du détail) que "de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble"⁹.

Gérard Genette, pour sa part, mentionne quatre types de trans-

1 - Victor Segalen, *Peintures*, Paris, Plon, 1916, p. 75.

2 - Victor Segalen, *Peintures*, Paris, Plon, 1916, p. 76.

3 - Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au Second Degré*, Paris, Le Seuil, p. 451.

4 - Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au Second Degré*, Paris, Plon, 4ème p. de couverture.

5 - Philippe Lejeune cité par Gérard Genette, *ib.* p. 452.

6 - *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, Collection l'Imaginaire, 1963, p. 9.

7 - Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 4ème page de la couverture.

8 - Michaël Riffaterre : La trace de l'intertexte, *La Pensée*, Octobre 1980

9 - Gérard Genette, *ib.*, p. 9.

textualité, dont le dernier nous intéresse seul ici : "J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (...) Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (...) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant"¹.

Ce sont ces dérivations et transformations que Genette étudie dans l'ouvrage de référence, tout en mesurant les risques de l'aventure au point d'en spécifier plus précisément les termes : "Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable, mais surtout, elle fait un crédit, et accorde un rôle pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur (...) Brouillé depuis longtemps, et pour mon plus grand bien, avec l'herméneutique textuelle, je ne tiens pas à épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle (...) J'aborderai donc ici (...) l'hypertextualité (...) massive (toute œuvre B dérivant de toute œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle"².

Evidemment, ce ne sont ni la parodie, ni le pastiche, ni le travestissement qui nous retiendront pour situer ici les rapports entre *Comment Wang-Fô fut sauvé* et *La Ronde des Immortels*. La nouvelle de Marguerite Yourcenar ne nous paraît relever ni de l'imitation, ni de la continuation ou suite, analysées par Gérard Genette³, mais plutôt par contre de la transposition⁴ par amplification⁵ dans l'ordre de cette typologie des dérivations que dresse l'auteur.

MOTIFS

Victor Segalen déroule pour nous des "Peintures chinoises" : "Je les ferai pendre à leur tour du haut de cette poutre jusqu'à terre"⁶, et la dernière Peinture Magique nous transporte à l'époque de "cet Empereur peu lettré du temps de Song."

1 - Gérard Genette, *ib.*, P. 11 et 12.

2 - Gérard Genette, *ib.*, p. 16.

3 - Gérard Genette, *ib.*, p. 82 et suivantes, p. 182 et suivantes

4 - Gérard Genette, *ib.*, p. 237.

5 - Gérard Genette, *ib.*, p. 267, p. 304, p. 306

6 - Victor Segalen, *Peintures*, Paris, Grès, 1916, p. 2

Wang-Fô, lui, et son disciple Ling, errent "le long des routes du royaume de Han"¹.

La Chine et la peinture sont donc les deux premiers motifs de reconnaissance déclarée, explicite entre les deux textes.

La Ronde des Immortels met en scène un peintre qui perçoit l'amertume de son Empereur constatant que son propre domaine n'est pas aussi beau que celui des Peintures déroulées que lui montre l'artiste : "Devant ces Palais dans les nues, devant ces abîmes ac cessibles, ces faces hantées, ces palpitations éclatantes, ces supplices pieux, ces lèvres rouges et ces flammes amantes, ces paysages écarquillés mieux que des visages, ces êtres démoniaques ou gesticulants, ces vies incarnées dans la soie, la porcelaine, les laques ou les laines ; le triomphe réglé des quatre saisons dans le ciel - l'Empereur se prit à soupirer lourdement. Il déplorait que tout cela ne fût pas de son domaine, de sa maison"².

Le texte de Marguerite Yourcenar est, lui, prolix. Il nous explique les raisons pour lesquelles Wang-Fô et Ling se sont attachés l'un à l'autre, Wang-Fô car Ling sait bien broyer les couleurs, Ling parce que Wang-Fô lui a fait "cadeau d'une âme et d'une perception neuves"³.

Il s'agit là de ce que Genette appelle "une amplification narrative"⁴ qui procède par "développement diégétique (...) (dilatation des détails, descriptions, multiplications des épisodes et des personnages d'accompagnement - ici, Ling et sa jeune épouse -, dramatisation maximale d'une aventure en elle-même peu dramatique), et par insertions métadiégétiques (...) (épisodes étrangers au sujet initial mais dont l'annexion permet de l'étendre et de lui donner toute son importance".

Ainsi en va-t-il au début de l'épisode, de la mort de l'épouse de Ling parce que Wang-Fô l'avait peinte "en costume de fée parmi les nuages du couchant, et la jeune femme pleura, car c'était un présage de mort (...). Un matin, on la trouva pendue aux branches du prunier rose"⁵. On le voit, il n'y a pas là seulement ajout d'un personnage, ni développement gratuit, mais bien rappel du motif de

21 - Marguerite Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, Collection l'Imaginaire 1963, p. 11.

22 - Victor Segalen, *ib.*, p. 76.

23 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 13.

24 - Gérard Genette, *ib.*, p. 309.

25 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 14.

Segalen, des peintures sombres et soyeuses pendues à la poutre, de "ces vices incarnées dans la soie"¹.

L'Empereur de Marguerite Yourcenar n'a pas la grossièreté de celui de Segalen, ni sa bonhomie, puisque ce dernier se contente de soupirer ses regrets. Il est au contraire plus cruel dans sa déception et plus pervers dans sa vengeance. Grâce aux œuvres de Wang-Fô, il a grandi dans une représentation idéale du monde : "Je me représentais le monde, le pays de Han au milieu, pareil à la plaine monotone et creuse de la main que sillonnent les lignes fatales des cinq fleuves"². Et l'ampleur de l'énumération des beautés des peintures de Wang-Fô répond au même procédé que dans le poème de Victor Segalen.

Aussi, la déception est-elle rude ; "Tu m'as menti, Wang-Fô, vieil imposteur (...). Le royaume de Han n'est pas le plus beau des royaumes et je ne suis pas l'Empereur. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille couleurs"³.

La vengeance est atroce : "Et pour t'enfermer dans le seul cachot dont tu ne puisses sortir, j'ai décidé qu'on te brûlerait les yeux, puisque tes yeux, Wang-Fô, sont les deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume. Et puisque tes mains sont les deux routes aux dix embranchements qui te mènent au cœur de ton empire, j'ai décidé qu'on te couperait les mains"⁴.

Amplification donc par expansion du récit, mais aussi variantes dans la focalisation, puisqu'au narrateur omniscient de Victor Segalen, Marguerite Yourcenar substitue le point de vue de l'Empereur dans tous les sens du terme : le jeu de mots ici contribue à la dramatisation.

Le motif du dénouement enfin présente aussi des similitudes et des distorsions. Dans *La Ronde des Immortels*, c'est le peintre qui, de lui-même, "ayant surpris le désir grossier de l'Empereur"⁵, suscite un vrai miracle : "Et voilà qu'une porte dans la Peinture, là - au bas de ce mur -, voici qu'une petite porte s'ouvre là : (...) Et il passe, franchit la porte, s'engage sur le chemin, s'enfoncé et monte comme le

1 - Victor Segalen, *ib.*, p. 76.

2 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 20.

3 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 21.

4 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 22.

5 - Victor Segalen, *ib.*, p. 76.

vent d'une chute inversée... Il devient petit, puis un point. Il devient esprit et disparaît"¹.

Dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, c'est sous la contrainte que le peintre achève son dernier tableau : *"Je veux que tu consacres les heures de lumière qui te restent à finir cette peinture, qui contiendra ainsi les derniers secrets accumulés au cours de ta longue vie. Nul doute que tes mains, si près de tomber, ne tremblent sur l'étoffe de soie, et l'infini pénétrera dans ton œuvre par ces hachures du malheur"*².

Le texte de Marguerite Yourcenar est plus explicatif, sans doute parce qu'il ne s'agit pas d'un poème mais d'une nouvelle, et cette amplification obéit aussi peut-être à la volonté de valoriser le héros, l'artiste ici.

En effet, tandis que dans *La Ronde des Immortels* le peintre disparaît dans sa toile et que l'Empereur échoue à le suivre : *"L'Empereur aussitôt veut le suivre et franchir de même la porte... fermée, effacée. Toute la Peinture et les autres déjà déroulées ont disparu"*³, le tableau de Wang-Fô, lui, noie la cour : *"les tresses des courtisans submergés ondulaient à la surface comme des serpents, et la tête pâle de l'Empereur flottait comme un lotus"*⁴.

Mais bien qu'il parte en barque avec Ling, Wang-Fô ne se sauve pas : *"La pulsation des rames s'affaiblit, puis cesse, oblitérée par la distance"* - on retrouve "le point" de Segalen - *"L'Empereur penché en avant, la main sur les yeux, regardait s'éloigner la barque de Wang qui n'était déjà plus qu'une tache imperceptible dans la pâleur du crépuscule (...), l'ombre d'une falaise tomba sur elle, le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais de cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer"*⁵.

Dans la nouvelle, le merveilleux ne triomphe pas. Le verbe ici - "disparurent à jamais" - est ambigu, car Ling ressuscité par le pin-
ceau du vieux peintre nous a détrompés quelques lignes plus haut : *"Bientôt, ils se trouveront à sec et ne se souviendront pas même que leur manche ait jamais été mouillée. Seul, l'Empereur gardera*

1 - Victor Segalen, *ib.*, p. 77.

2 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 23.

3 - Victor Segalen, *ib.*, p. 77.

4 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 25.

5 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 27.

au cœur un peu d'amertume marine. Ces gens ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture"¹.

Ici, la réalité triomphe du merveilleux. Le poème de Victor Segalen, lui, se clôt sur un second miracle : *"Toute la Peinture et les autres déjà déroulées ont disparu. Le mur est de nouveau gris, tâché de gris, fait de briques et de gravats. Le Peintre seul et ceux qui savent voir ont accès dans l'espace magique"*².

L'art aussi est un mirage. Mais l'essentiel est de savoir Voir.

La nouvelle de Marguerite Yourcenar peut donc être considérée comme l'hypertexte d'un hypotexte que serait le poème de Victor Segalen. Tout en amplifiant et l'explicitant, elle n'en trahit pas le sens ; tout au plus valorise-t-elle la tragédie de l'artiste qui ne peut échapper à la réalité de sa vie par la réalité de son art.

Pourtant, *La Ronde des Immortels* ne se clôt pas là.

LA MISE EN ABYME

Déjà, le texte de Marguerite Yourcenar que nous avons cité nous invitait à chercher plus loin une matière première du contour : *"Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs"* dit l'Empereur à Wang-Fô.

Comme dans les *Mille et Une nuits*, l'art et la littérature ne seraient que cette attente différée d'un verdict de la réalité, subvertie chaque nuit jusqu'à ce qu'enfin triomphe le miracle. Le génie de l'artiste substitue à la vie son double, alors même qu'il lui emprunte son matériau pour le nier dans sa réalité première. Wang-Fô a métamorphosé Ling, car il a fait aimer la laideur du monde : *"Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu, et l'exquise roseur des tâches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanées. Un coup de vent creva la fenêtre ; l'averse entra dans la chambre. Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la gerbe livide de l'éclair, et Ling, émerveillé, cessa d'avoir peur de l'orage"*³.

Il lui a fait aimer jusqu'à la mort de sa jeune femme : *"Wang-Fô la peignit une dernière fois, car il aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts. Son disciple Ling broyait les couleurs,*

1 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 26.

2 - Victor Segalen, *ib.*, p. 77.

3 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 13.

et cette besogne exigeait tant d'application qu'il oubliait de verser des larmes"¹.

De même que les contes de Schéhérazade lui sont une arme contre la mort, de même le miracle de la Peinture la transcende, si bien qu'en fin de compte, on ne sait qui triomphe de la réalité brute ou de son équivalent magique.

La magie, c'est la toute-puissance des images. Et peut-être faut-il chercher là, dans cette mise en abyme de la réalité par l'art, la perspective d'un hypotexte premier dont dériveraient à la fois le poème de Victor Segalen et la nouvelle de Marguerite Yourcenar, sans espérer toutefois parvenir à cet "arché" idéal et sauf à dire comme l'utopie borgésienne qu'un livre les contient tous.

On est peut-être fondé à le croire, à lire le début de *La Ronde des Immortels* : "Trait pour trait, et presque mot pour mot. La fin est donnée dans le départ, le dernier nombre inclus dans le premier et celui-ci dans l'infini. Un est un. Deux même est un si vous le désirez. Rien de ce que vous touchez quotidiennement n'a de solidité. Tout ce que vous venez de voir existe, si vous l'avez bien su voir"².

Ainsi commence le poème, nous invitant à la lecture plurielle et pourtant réconciliée des images.

Or, dans le désespoir de trouver un référent premier, on peut cependant céder aux échos-reflets du motif : la Peinture.

Dans *Le Portrait Ovale* d'Edgar Poe, le héros blessé trouve refuge dans un château des Apennins dont les murs et la chambre sont "tendus de tapisseries (...) et de peintures suspendues (...) dans une foule de recoins que l'architecture du château rendait inévitables"³. Dans l'obscurité de la nuit, ses yeux tombent sur un portrait que la bougie éclaire et dont il va lire l'histoire dans le volume qui en contient l'analyse en même temps qu'il découvre la raison de son attrait : "J'avais deviné que le Charme de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté"⁴.

C'est le portrait de la jeune femme du peintre, tout comme Wang-Fô a brossé le portrait de la jeune épouse de Ling, au point que : "depuis que Ling lui préférait les portraits que Wang-Fô faisait d'el-

1 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 14.

2 - Victor Segalen, *ib.*, p. 76.

3 - Edgar Poe, *Nouvelles Histoires Extraordinaires, Le portrait Ovale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 307.

4 - Edgar Poe, *ib.*, p. 309.

le, son visage se flétrissait, comme la fleur en butte au vent chaud ou aux pluies d'été. Un matin, on la trouva pendue aux branches du prunier rose"¹.

Seule la mort croit triompher des images, mais Ling s'est aussi pris à aimer l'image de la mort, on l'a vu.

L'artiste du *Portrait Ovale* ne voit pas non plus dépérir son épouse. Enfermé dans sa tour, "le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour (regarder la figure de sa femme"². Et quand "la touche sur la bouche" et "le glacis sur l'œil" fut placé, le peintre qui contemple encore la toile s'écrie : "- En vérité, c'est la Vie elle-même". "Il se tourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : - elle était morte !"³.

La vie s'est réfugiée dans le tableau quand la mort triomphe des hommes. On le voit, le sens est le même. Tout au plus circule-t-il sans cesse d'une œuvre à l'autre, et d'un genre à l'autre. Il rejoint l'interrogation angoissante de Victor Segalen au seuil de *Peintures* : "Vous êtes là : vous attendez, décidés peut-être à méconter jusqu'au bout, mais destinés ou non à bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu'au bout ?"⁴.

A quel voyeurisme nous défie-t-il ? "Derrière les mots que je vais dire, il y eut parfois des objets ; parfois des symboles"⁵. Et si même on ne découvrirait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement !"

Il nous engage à "cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette clairvoyance"⁶ du Maître-Peintre sous le temps de Song, "cette clairvoyance (qui) peut tenir lieu pour quelques uns (...) de toute la raison du monde, et du dieu".

Choisir l'art contre la vie, n'est-ce pas savoir comme le sage qu'on "ne peut rien espérer d'autre"⁷, et "ne regretter rien de plus".

La composition en abyme qui manifeste dans la peinture le voyeurisme du spectateur nous a conduit ici de l'hypertexte de

1 - Marguerite Yourcenar, *ib.*, p. 14.

2 - Edgar Poe, *ib.*, p. 310.

3 - Edgar Poe, *ib.*, p. 310.

4 - Victor Segalen, *ib.*, p. 1.

5 - Victor Segalen, *ib.*, p. 3 et 4.

6 - Victor Segalen, *ib.*, p. 5.

7 - Victor Segalen, *ib.*, p. 5.

Marguerite Yourcenar à l'hypotexte de Segalen, puis à la quête des traces des avant-textes premiers. Le palimpseste est à l'écho ce que le regard est à la peinture : une Re-présentation du motif dernier ou premier, selon le sens de la Ronde des Immortels, ici la conjuration par l'art de la réalité : Schéhérazade ne meurt pas.



Victor Segalen en 1912 parmi les professeurs et les étudiants de l'Imperial Medical College de Tientsin (au 2^e rang, le 3^e à partir de la droite).

L'unité du livre chez Victor Segalen par Mauricette Berne

Victor Segalen a classé lui-même ses livres en "cycles", comme l'atteste un feuillet relié avec un de ses manuscrits en 1916 : "Cycle maori, cycle de la Chine, cycle des héros, cycle du vécu, cycle de l'imaginaire", et, non sans ironie, "cycle des laissés pour compte". Sur un autre feuillet manuscrit servant de verso à une page de titre, on trouve la liste des volumes "parus ou à paraître". Suit l'énumération de ses œuvres, quinze au total, dont trois seulement furent publiées de son vivant, dans une présentation qu'il imposait et surveillait avec rigueur, témoignant de l'importance qu'il attachait à l'unité que constitue un livre, du texte à l'illustration, de la mise en page à la reliure, comme allaient le prouver ses recherches et ses réalisations en Chine, royaume de l'écriture, pays qui le révéla à lui-même.

Dans ses années d'apprentissage, avant le départ pour l'Extrême-Orient en 1909, on note déjà ce souci de présentation. Sa thèse *Les Cliniciens és lettres*, fut remarquée à plusieurs titres. Recevant un des cinquante exemplaires de luxe sur grand papier, Huysmans lui écrivait : "Je ne puis me figurer sans sourire la tête des vieux bonzes de la médecine lisant votre thèse. Ce qu'ils ont dû être ahuris et se demander comment vous avez pu avoir l'idée d'aborder un tel sujet hors de leur portée" ¹. Et Huysmans ajoutait : "quel révolutionnaire vous faites, vous introduisez l'impression de luxe dans la thèse".

"D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?" A ces questions que posent les personnages peints par Gauguin, sur les traces de qui Victor Segalen partit aux Iles Marquises, *les Immémoriaux* répondent que la civilisation maorie, civilisation essentiellement orale, est menacée dans son essence même par l'apport de la culture occidentale. Publié au Mercure de France en 1907, avec un tirage de luxe de sept exemplaires sur Japon et dix sur Hollande, ce texte fut l'objet d'un souci de recherches particu-

1 - Lettre de Huysmans à Segalen du 16 février 1902. La thèse de Segalen était consacrée notamment aux romans naturalistes, parmi lesquels A rebours et l'Assommoir, dont il essayait d'apprécier la valeur médicale.

lières dont l'auteur faisait part à Vallette, directeur du *Mercure*, le 11 mai 1907. Il disait rechercher "tout ce qui pourra donner de l'air à un texte un peu dense". Venait ensuite une litanie de questions : "Quelle sera parmi les différentes distances interlinéaires qui existent en épreuves celle que l'on conservera ?" Ne "pourrait-on pas égayer la composition très honorable mais un peu austère de par les choix des caractères, d'une initiale empiétant le texte, au début de chaque chapitre ?" Croquis à l'appui. Mais pour ce premier texte, l'auteur admet encore les réserves de l'éditeur : "Vous avez raison. Nous supprimerons les faux titres de chapitre mais nous conserverons sur une page spéciale les en-têtes...".

L'ouvrage qu'il publia après *Les Immémoriaux, Stèles*, le fut par ses soins, en Chine, où devait naître l'essentiel de son œuvre et s'accomplir l'aboutissement de ses recherches dans les relations de l'auteur et de son texte. Un séjour forcé à San Francisco lui avait donné, en novembre 1902, un avant-goût de la Chine. Il avait visité le quartier chinois : "J'ai exploré la ville chinoise. J'en ai rapporté de petits bibelots absolument chinois puisqu'ils ne sont pas destinés aux Américains, mais à la vente entre Célestes ; une cupule d'ardoise incrustée où le Chinois lettré délaye son encre de Chine, un pinceau monté sur bambou et enfin - joie - du papier à lettre extraordinaire, léger, soyeux" ¹. Ce goût du beau papier, beau à voir, beau à toucher, de la matière hors du commun que "l'encre pénètre moelleuse" fut pleinement satisfait lorsqu'il mena jusqu'au bout l'exécution de *Stèles*. Devenu par la suite directeur des "Editions coréennes" en 1914, il proposa alors des volumes remarquables par l'audace et l'originalité des supports, décoration, mise en page et reliure.

Victor Segalen attachait également beaucoup d'importance à l'unité que constitue un texte avant l'impression. Ses manuscrits reliés, calligraphiés fournissent la preuve qu'ils étaient dans ses recherches une étape nécessaire par delà leur seule valeur littéraire.

Avant la Chine, les feuillets ne sont pas cousus mais soigneusement classés par "états". Ils sont enfermés dans une chemise de plein veau brun formant reliure décorée au trait à froid par Victor et Yvonne Segalen. Le décor est choisi avec soin : pour *Les Immémoriaux*, la silhouette de l'idole maorie que Gauguin avait sculptée, pour *Siddhartha*, les lotus, pour *Orphée Roi*, des volutes à la grecque.

1 - Lettre à ses parents, du 28 novembre 1902.

Mais ces manuscrits présentent des caractères communs à tous les manuscrits de Victor Segalen : une grande rigueur et une noble mise en page. Une page de titre avec monogramme VS, un choix pour le support de grandes feuilles de papier d'architecte qu'il pliait et coupait toujours aux mêmes dimensions et, lorsqu'une étape forcée à Brest ne lui fournit sur un lit d'hôpital que du papier d'écolier, il colla ces feuilles de cahier sur des feuilles à dimensions ordinaires. Jamais écrits au verso, rehaussés de lettres au crayon bleu ou rouge, ces manuscrits sont magnifiquement calligraphiés à l'encre, d'une haute écriture vigoureuse, aérée, précise, sans mouvement imparfait ni lettre cursive ; soigneusement datés, annotés en marge lorsqu'il les reprend, ils permettent de suivre toutes les étapes de la mise en place d'un texte depuis ce qu'il appelait la naissance du germe.

Ainsi explique-t-il : "Avant l'œuvre sentir le germe. Faire son plan : construire le palais factice prêt à crever cadres et murs si le germe s'y trouve mal à l'aise. Bondir sur le germe, le secouer, l'étiéner pour connaître s'il est ou non, digne de la densité des mots. Alors écrire à l'aventure, mais avec un jeu mécanique, un papier habituel, plume d'aigle longue et dure. Barrer avec force les T. Dessiner ses majuscules. Ecrire bien lisiblement. Faire son devoir" ¹.

Des pages de titre, des prières d'insérer - certains humoristiques -, des justifications de tirage, des achevés, non d'imprimer, mais de composer transforment - surtout vers 1907 - et rapprochent les manuscrits des livres dont ils ne sont néanmoins pas la maquette - à l'exception d'*Odes* pour lesquelles le manuscrit prêt - ou presque - à l'impression, est, avec la reliure même faite de plaquettes recouvertes de soie, une maquette dont on se servit lors de l'édition posthume.

Les manuscrits écrits en Chine ont deux sortes de reliure : à la chinoise ou à l'occidentale. Les reliures chinoises sont en soie : "Je fais coudre, parer et ensoyer tous mes précieux manuscrits immortels", écrit-il en juin 1913 à Jean Lartigue. Cahier de soie dans un étui de soie (tao) : *Briques et Tuiles*, *Le Fils du Ciel*, *Le Combat pour le sol*, *Peintures*. Les autres sont en plein parchemin (*Peintures 2*, *René Leys*, *Equipée*). Seuls sont à l'état de dossier les œuvres des deux dernières années : *Thibet* et l'ouvrage sur la *Statuaire chinoise*. Curieusement aussi, les versions successives de ce que l'on pour-

1- Maïeutique, publié à la fin de la thèse d'Henry Bouillier, Annexe II, p. 396, Victor Segalen, *Mercure de France*, 1961.

rait appeler le livre des livres, *Stèles*, rédigé de 1910 à 1912, une des trois parties du "composite bâtiment" dont il parle à Jules de Gaultier¹.

La campagne chinoise est parsemée de "livres de pierre", les "stèles", gravées de caractères sur lesquels le temps n'a pas d'emprise. L'image de la pierre est un thème présent d'un bout à l'autre de l'œuvre de Victor Segalen, qui fut aussi un grand archéologue. Les titres de ses œuvres déjà le prouvent. Evoque-t-il ses notes écrites au soir de ses journées d'expédition, il les appelle en 1909 *Briques et Tuiles*, un amalgame de fragments de prose, d'ébauches, d'essais, matériaux pour les œuvres futures qu'il travaillera de 1909 à 1913. "Pour le moment, écrit-il à Henry Manceron le 25 mars 1913, je fais mieux que d'épiloguer ou de ruminer : je maçonne. J'ai sur les chantiers une bâtisse qui monte chaque jour méthodiquement de six pages, qui s'appellera je ne sais quoi encore, qui est un drame, le troisième après *Siddhartha*, ce déjà vieux, et *Orphée*, et qui, j'espère, verra le jour en même temps que ses aînés, cette année. Cela n'aura surtout de valeur qu'après le point final : l'édition". Il s'agit du *Combat pour le sol*.

Cet attrait de la pierre, le voici encore dans une note sur un feuillet inutilisé pour la préface de *Stèles* : "Donner à mes diverses proses des noms architecturaux : *Stèles, Portiques, Pavillon, Kiosque*". Et, sur ce même feuillet : "Je veux choisir pour emblème cet emblème de la stabilité"².

Le recueil de pièces envoyé le 12 mai 1912 aux Lazaristes³, - "Art lapidaire" dira Paul Claudel dédicataire de l'œuvre - résume dans son contenu et sa forme la majeure partie des quêtes de Victor Segalen en matière d'inspiration profonde, de création littéraire et de cadres pour fixer les moments de ce voyage au fond de soi-même : "J'y dirais, avait-il écrit dès 1911 à Claude Debussy toutes sortes de pensées miennes vêtues de notions et d'habits archaïques chinois mais dépouillés de toute chinoiserie⁴. Et après la publication, se justifiant à Jules de Gaultier : "Les stèles chinoises de pierre contiennent la plus ennuyeuse des littératures, l'éloge de vertus officielles, un ex-voto bouddhique, le rappel d'un secret, une invitation aux bonnes mœurs. Ce n'est donc pas l'esprit ni la lettre, mais simplement la forme stèles que j'ai empruntée. Je cherche délibé-

1 - Lettre à Jules de Gaultier, du 26 janvier 1913.

2 - Manuscrit de *Stèles*, Département des manuscrits. Bibliothèque nationale.

3 - Les Lazaristes possédaient une imprimerie à Beitang, l'Eglise du Nord, à Pékin.

4 - Lettre à Claude Debussy, du 6 janvier 1911.

rément en Chine non pas des idées, non pas des sujets, mais des formes qui sont peu connues, variées et hautaines. La forme *Stèles* m'a paru susceptible de devenir un genre littéraire nouveau, dont j'ai tenté de fixer quelques exemples. Je veux dire une pièce courte, cernée de cadre rectangulaire dans la pensée et se présentant de front au lecteur. Quant au texte y 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 exprimer"¹.

Le texte de *Stèles* est précédé d'une préface, pour laquelle Victor Segalen conçut plusieurs projets, abandonnés souvent parce que trop explicites : "Cette préface n'a pas été finalement écrite ainsi que je l'entendais. J'ai fait une description symbolique de la stèle monumentale chinoise alors que j'avais résolu d'abord de donner et de poser la nature et les limites de ce jeu ou genre littéraire que j'appelle une Stèle" (12 mai 1912). Préface d'une haute portée poétique, avec de très beaux versets consacrés aux caractères : "Ils dédaignent d'être lus et ils n'expriment pas, ils signifient, ils sont". Préface surtout à double sens : "Quant à la préface de *Stèles*, elle est sur pieds. C'est simplement la description, en apparence rigoureuse, de la stèle classique, son histoire, sa fonction, son évolution. J'ai tenté que tout mot soit double et retentisse profondément" (Lettre à Henry Manceron, du 23 septembre 1911).

Aucune recherche typographique dans la lignée du *Coup de dés* de Mallarmé, aucun désir de transposer les caractères pour imiter les objets, la seule transposition est d'ordre symbolique : le volume extérieurement doit être vu comme une représentation de la stèle de pierre et fixer, comme elle un moment du temps. "Ce que je sais d'aujourd'hui, en hâte, je l'impose à ta surface, pierre place étendue visible et présentée".

Avec le recueil dont le titre devrait être "Moment chinois", l'auteur brise les cadres de l'édition traditionnelle et façonne un ouvrage, explique-t-il à Henry Manceron, dont le format et la justification essaieront pour la première fois de "juxtaper la bibliophilie chinoise à la nôtre". En même temps que son livre, à titre d'explication, Victor Segalen avait rédigé des notes bibliophiliques qu'il reprit, au moment de la réédition de *Stèles* dans la "Collection

1 - Lettre à Jules de Gaultier, du 26 janvier 1913.

2 - Aux lettrés d'extrême-Occident, texte écrit par Segalen pour l'édition de *Stèles* de 1914. C'est une sorte de "prospectus" destiné aux futurs acheteurs de cette seconde édition de *Stèles* imprimée à Pékin pour Georges Crès.

Coréenne¹². Ce sont des notes : *Aux lettrés d'extrême-Occident* : On a tenté d'unir dans une juste mesure et sans rien sacrifier au pittoresque les usages de bibliophilie chinoise et étrangère". Le livre était présenté à la manière chinoise et adoptait le pliage en portefeuille d'un long rouleau de papier. Des cachets rouges chinois posés à la main ouvrent et ferment le livre : "Je tamponne, scelle et mets des cachets partout depuis ce matin ; au vermillon, au cinabre, à tout... Votre rouge est aussi beau que le mien - ne pleurez pas, mais j'ai peur qu'il n'ait comme le mien la propriété de s'étaler sous le doigt. Il est encore en essai" (Lettre à Jean Lartigue, du 11 août 1912). La reliure était faite de deux planchettes de bois mince, de camphrier mâle. Le luxe de cette édition - quatre-vingt un exemplaires, nombre sacré, le quatre-vingt deuxième ayant été détruit volontairement, selon la légende - était dans le choix de la couverture et surtout du papier : papier de Corée qui rendrait Segalen lyrique : "Corée de rêve, Corée hollandaise, Corée velours, Corée nacré... Des merveilles".

Ce papier avait des qualités bien spécifiques ; douceur, velouté, spongiosité et solidité, amour de l'encre. Il se répartissait en papier vergé, feutré ou nacré et surtout le grand papier de Tribut qu'il se dépêcha pendant la guerre de stocker, prévoyant sa disparition, et dont Claudel disait : "Quel papier ! Où l'avez-vous trouvé ? Cette espèce de feutre nacré où l'on voit par transparence des algues, des cheveux de femme, des nerfs de poisson, des cultures d'étoiles et de bacilles, la vapeur et tout un monde en formation et sur le papier ces visions nostalgiques de la vieille Chine qui réveillent en moi quinze années ou quinze mille siècles de souvenirs...¹³".

Georges Crès ébloui par *Stèles* lui demanda d'assurer en Chine la publication de "Livres de choix" dans la "Collection coréenne". Le rôle du directeur était important. Segalen le définit ainsi : "Il recueille, réunit les textes, écrit les préfaces et notes indispensables aux publications, lit et corrige les épreuves, donne les bons à tirer, s'emploie enfin à tout ce qui constitue la fabrication des volumes". Dans un brouillon de lettre à Claude Farrère, il résume comment il conçoit son rôle : "n'intervenir que dans la typographie et les commentaires". Les textes choisis par lui devaient "avoir trait à l'empire du milieu". Il avait songé à Claude Farrère, Remy de

1 - Lettre de Paul Claudel à Victor Segalen, du 23 novembre 1916, publiée dans Les Cahiers du sud, n° 288, p. 293.

Gourmont, le comte de Gobineau, Aladin, Henri de Régner et le maître Claudel : "*Connaissance* est ma prose et ma nourriture même en Chine".

Au début de l'année 1913, la première série d'ouvrages prévue était *Stèles, Connaissance de l'Est* dont les deux cent pages contiennent les mots les plus denses et les plus beaux qu'un lettré d'Europe ait jamais rassemblés sur la "Chine", et *Aladin*. Les tirages devaient être restreints : cinq cent soixante dix sur vergé feutré, trente cinq sur papier nacré.

En novembre 1914, il reconnaissait "que le format long, le pliage en portefeuille et l'usage de plaquettes de *Stèles* forment un ensemble parfaitement incommode. Aussi ai-je abandonné ce type pour donner à *Aladin et Connaissance* la forme de deux volumes brodés à la soie, parfaitement en main, s'ouvrant merveilleusement et contenus dans une enveloppe de soie cartonnée. L'excuse et la raison d'être du format de *Stèles* est leur parfaite adaptation à leur sujet". L'ouvrage était imprimé d'un seul côté sur deux feuilles pliées, avec comme seule ornementation, des caractères stylisés, cousu à la chinoise, dans un cartonnage à volets, recouverts de soie bleue. L'impression était très soignée, "mieux réussie (...) que *Stèles*". Claudel, en recevant son livre, écrivit, admiratif : "Cela m'a fait autant de plaisir qu'une jeune mère de voir son enfant dans les dentelles"¹⁴.

La guerre, le retour en France, le coût, mirent fin à ces activités de directeur de collection. Parmi les textes qu'il voulait au plus vite publier, figurait *Peintures*. "Commencé et rédigé en Chine, repris à Brest, j'ai pu enfin mettre en mouvement l'impression des *Peintures* que j'espère ne point lâcher jusqu'à leur fin". La correspondance avec Crès qui a édité *Peintures* en 1916, est riche de renseignements à propos de nombreux détails matériels d'importance : le choix du papier (velin teinté) et le tirage des exemplaires de tête. Crès faillit renoncer plusieurs fois : "Le texte, fait pour être lu, n'imposait pas une édition à la chinoise. Non seulement je ne crois pas l'ornementation extrême-orientale nécessaire à cette première édition de *Peintures* mais je désire l'exclure entièrement pour les raisons suivantes : exécutée en France sur des documents de fortune, sans graveur chinois, elle serait maladroite, incomplète, très coûteuse et ne pourrait s'accommoder au format chinois. Ce que j'ai dessein de faire est avant tout une édition courante. J'essaierai d'atteindre la plus

1 - Lettre de Paul Claudel à Victor Segalen, du 16 juin 1915, publiée dans Les Cahiers du Sud, n° 288, p. 290.

pure présentation typographique. Hormis deux cachets rouges, je m'en remets pour le reste à la lettre occidentale. Etant donné le morcellement des parties et chapitres, les lettres nombreuses dont les caractères parfois intercalés dans le texte feront d'eux-mêmes un certain décor".

Avec *Stèles*, on pouvait croire que Victor Segalen avait atteint un sommet dans l'art de la composition du livre. Pourtant, lorsqu'il rapporte une conversation avec Jean Lartigue, sur "l'essai sans cesse repris des relations de l'auteur et du texte", c'est de *Peintures* qu'il dit : "Jamais un livre ne m'a ainsi emmené d'un bout à l'autre. Je considère celui-ci comme représentant le maximum de rendement que l'on puisse attendre d'un texte aménagé typographiquement". Et il conclut que sa quête aboutit à la mise hors la loi du temps du texte littéraire à laquelle doit conduire le texte typographique. Dans ce même essai, livre, on trouve des notes qui prouvent que dans ses recherches poussées à l'extrême, la forme passait avant l'écrit.

Ce texte est resté à l'état d'ébauche. L'œuvre entière de Victor Segalen, loin d'être ébauchée, est un grand ensemble dont se dégage une philosophie, on pourrait dire une religion. La notion de sacré s'impose souvent à qui tient en mains manuscrits ou éditions originales. A ces lecteurs, vient à l'esprit parfois un regret : que le mot français livre soit dérivé du latin liber et non rapproché du grec byblos, la Bible.

Le fonds Segalen à la Bibliothèque nationale par Mauricette Berne

Le fonds Victor Segalen du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale a été constitué depuis 1981 grâce à trois achats et deux importants legs. En effet, l'entrée des manuscrits des œuvres proprement dites s'est effectuées en trois acquisitions, en 1981, 1983 et 1986, et celle des dossiers de travail et de l'ensemble considérable constitué par la correspondance (lettres de Segalen et lettres reçues par lui) a été l'objet de deux legs avec usufruit, en 1982 et 1986. Nous pouvons donc dire que la Bibliothèque nationale conserve pratiquement tous les écrits de Segalen depuis les notes et ébauches jusqu'aux œuvres achevées.

Certains de ces manuscrits avaient été donnés à relier par l'auteur lui-même à l'occidentale, en plein parchemin très sombre, ou à la chinoise, en superbes cahiers recouverts de soie cousus à la chinoise et conservés dans des étuis. Le reste se trouve dans des dossiers recouverts de soie chinoise, soit dans des étuis de veau estampés à froid, avec des illustrations choisies par l'auteur en fonction du thème de l'œuvre. Ces dossiers et étuis sont conservés comme témoins de la manière qu'avait Segalen de réunir ses manuscrits. Pour les œuvres qu'il n'avait pas lui-même reliées, nous avons essayé de les relier, à la chinoise ou à l'occidentale, mais, avant de le faire, toutes ont été restaurées et microfilmées afin de préserver les originaux.

Parmi les manuscrits qui sont entrés reliés à la Bibliothèque nationale :

- quatre sont reliés à la chinoise : *Briques et Tuiles* (deux cahiers) ; *Peintures* (premiers manuscrits, quatre cahiers) ; *Le Fils du Ciel* (premiers manuscrits, deux versions) ; *Le Combat pour le sol* (notes et premier manuscrit).

- cinq sont reliés en plein parchemin : *Peintures* (deuxième manuscrit, un volume) ; *Equipée* (un volume) ; *René Leys* (premier manuscrit, un volume) ; *Journal de voyage* (deux volumes) ; *Maquette pour Odes* (un volume).

Mais on trouve aussi les manuscrits suivants qui ont été reliés par la Bibliothèque nationale :

- sept sont reliés à la chinoise : *Stèle* (six cahiers) ; *Thibet* (3 cahiers) ; *Feuilles de route* (cinq cahiers) ; *Odes* (un cahier) ; Le

Combat pour le Sol (un cahier) ; *Peintures*. Epreuves incomplètes (un cahier) ; *Terre jaune, Site et Monument Wong fou* (un cahier).

- treize sont reliés à l'occidentale :

- Les *Immémoriaux*, en quatre volumes (notes : un volume ; première version : un volume ; deuxième version ; un volume ; épreuves corrigées : un volume), tous reliés en demi-marquin bleu, chemise en veau brun avec estampage de la copie par Segalen de l'idole maorie dessinée par Gauguin, conservé à part.

- *Siddhartha*, en cinq volumes (notes, bibliographie, ébauches : un volume ; première version : un volume ; deuxième version avec corrections : un volume et copie, de la main du père de Segalen, de la version définitive : un volume), tous reliés d'une demi-reliure de marquin bleu, chemise en veau avec estampage conservé à part.

- *Orphée Roi*, en sept volumes (étapes avant le premier manuscrit et articles : un volume ; première version - 1907-1908 - : un volume ; deuxième version reliée et dédiée à Yvonne Segalen : un volume ; copie manuscrite en petit format : un volume ; dactylographie corrigée : un volume ; et texte définitif : un volume), tous reliés en demi-marquin bleu, avec chemise en veau avec estampage conservée à part.

- *René Leys*, en deux volumes (deuxième manuscrit : un volume ; notes et plans : un volume), reliés en demi-marquin bleu.

- *Peintures*, en un volume (notes), relié en pleine toile bleue.

- *Chine, La grande statuaire*, en trois volumes, reliés en demi-marquin rouge.

- *Imaginaires*, en deux volumes, reliés en demi-marquin rouge.

- *Notes sur l'exotisme*, en deux volumes, reliés en demi-marquin rouge.

- *Mission 1916-1917*, en deux volumes, reliés en demi-marquin rouge.

- *Notes sur les missions en Chine*, en un volume, relié en demi-marquin rouge.

- *Le Double Rimbaud* (et notes), en un volume.

Et, en dehors de ces manuscrits d'œuvres, la Bibliothèque nationale conserve également les dossiers suivants :

- Un album de chansons : manuscrit de seize chansons composées par Segalen de 1899 à 1901 sur des paroles d'Albert Samain, de Remy de Gourmont, de Flaubert et de camarades de Bordeaux. Ces compositions restées inédites ont été reliées du vivant de Segalen en utilisant un vélin patiné d'une page d'antiphonaire.

- Des carnets personnels : trois agendas ; un carnet de poèmes recopiés de Stendhal, Mallarmé, Maurras, Guy-Charles Cros, François Villon, etc... ; le carnet de route d'une excursion en Bretagne intitulé *A dreuz an Arvor*.

- Un dossier sur la "Photo à travers corps opaques" (étude faite à la Faculté des Sciences de Rennes en 1896 avec le professeur Joubin).

- Un dossier de travail "Religions comparées" comprenant des articles de revues, des notes manuscrites, des coupures de presse sur les religions et sur des sujets divers : hypnotisme, épilepsie, neurasthénie, musique arabe, musique à Java, mythes polynésiens, le mythe orphique, le zoroastrisme, le bâbisme, etc...

- Un dossier intitulé "Trois livres et l'opium. Plaidoyer pour les excitants" comprenant de nombreuses notes de lecture, le compte-rendu d'une expérience personnelle et un article de Balzac extrait de la revue de Paris, 1852.

- Un dossier *Homage à Gauguin* contenant de nombreuses notes de Segalen sur Gauguin et des copies de documents appartenant à Georges-Daniel de Monfreid.

- Diverses notes pour *Les Synesthésies, Le double Rimbaud et Les cliniciens es Lettres*.

- Le manuscrit de l'article *Vers les sinistrés des Iles Tuamotou*, daté du 1/1/1903 (14 pages).

En plus de ces manuscrits et dossiers conservés dorés et déjà au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, le fonds acquis comprend les dossiers et les correspondances qui ont fait l'objet d'une donation sous réserve d'usufruit et qui ne sont pas encore entrés dans nos collections.

Pour ce qui est des dossiers de travail, il s'agit de :

- un dossier intitulé *Documentation chinoise* qui contient des notes prises par Victor Segalen en lisant des livres chinois avant le départ de sa Mission archéologique (195 p. environ).

- Un dossier étrangement baptisé *Mission 14, Comptabilité* (160 p. environ), qui contient en fait des notes, nombreuses, pour *Le Fils du Ciel* et le début d'un essai sur *Le Livre*, mais aucun compte de la Mission. Peut-être Jean Lartigue les a-t-il retirés de ce dossier après la mort de Segalen ? On y trouve une belle page : "Nietsche contre Wagner".

- Un dossier intitulé *Sinologie 1919* (en tout 101 pages) qui contient :

- des papiers concernant l'édition des photographies des Missions archéologiques de 1914 et 1917 réalisée en 1923 par Jean Lartigue ;

- des papiers concernant le projet formé par Segalen de quitter la Marine pour fonder un Institut de sinologie à Pékin ;

- des pièces concernant un projet d'éditions américaines des photographies et des compte-rendus de ses Missions archéologiques ;

- des lettres diverses.

- Un dossier intitulé *Monographies* (en tout 83 pages) qui contient :

- le texte d'une conférence sur René Quinton faite à Brest pendant la guerre ;

- quelques pages sur Matisse et sur Erlande ;

- deux versions du discours prononcé par Segalen lors d'un banquet en l'honneur de Saint Pol Roux ;

- l'article de Segalen sur Gustave Moreau (44 pages).

- Un dossier intitulé *Projets* (90 pages environ) qui contient :

- des notes sur John Ruskin, Gobineau, Jules Laforgue, etc...

- huit pages d'une ébauche d'essai intitulé *Le prophète et le voyant* où Segalen se proposait de parler de Claudel et Rimbaud, mais où seul Rimbaud est traité.

- Un dossier intitulé "Esthétique des idées malades" (100 pages environ) qui contient des notes de lecture prises sans doute à la fin des trois années de Segalen à l'Ecole de Santé navale de Bordeaux, à l'époque où il préparait sa thèse, sur le "déjà-vu" (quelques pages rédigées, inédites), l'hérédité, l'agonie et la mort, la syphilis, la lèpre, les intoxications, les psychoses, etc...

- Un dossier intitulé *Ethnologie* (210 pages environ) qui contient quelques notes de lecture et surtout des articles sur ce sujet. Il semble que Segalen se soit particulièrement intéressé à cette question à son retour de Tahiti au moment où il écrivait *Les Immémoriaux*.

- Un dossier intitulé *Quintonisme* (100 pages environ) qui contient de très nombreuses notes sur l'œuvre scientifique de René Quinton.

- Un dossier relié intitulé *Sciences. Brochures* (100 pages environ) qui contient des articles sur divers sujets scientifiques. Collé sur la page de garde, son ex-libris (modèle ancien, seul exemplaire connu). La table des matières est écrite par Segalen de sa main.

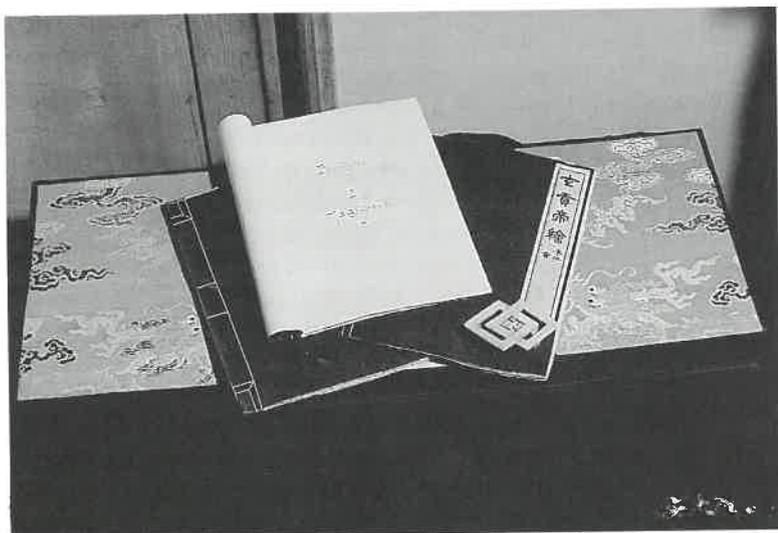
- Un dossier intitulé *Littérature* (100 pages environ) qui contient de très nombreux articles tirés de revues anciennes ou récentes, de Péladan, Baudelaire, Martineau, Remy de Gourmont Nerval, Francis de Miomandre et André Fontainas.

Enfin, l'essentiel de l'abondante correspondance de Segalen fait partie également de la donation sous réserve d'usufruit. Il s'agit

de 1 160 lettres écrites par Segalen et 312 reçues et conservées par lui. Parmi celles qu'il a envoyées figurent 401 lettres à sa femme, 298 à ses parents, 109 à Jean Lartigue, 82 à Hélène Hilpert, 74 à sa belle famille, 32 à Georges-Daniel de Monfreid, 25 à Henry Manceron, 22 à Edouard Chavannes, 14 à Louise Gilbert de Voisins, née Heredia (ex Louise Louÿs), 11 à Max Prat, 8 à Isabelle Dufour née Rimbaud et son époux, 5 lettres et 4 brouillons de lettres à Claude Debussy (et la transcription de trois entretiens avec lui), 4 brouillons de lettres à Paul Claudel, 2 lettres et 3 brouillons de lettres à Claude Farrère, une lettre à Emile Magne, une à Madame Chavannes et une à Gilbert de Voisins.

Et parmi celles adressées à lui qui font partie de cette donation, on trouve notamment 71 lettres de Jean Lartigue, 43 du Père Thomasson, 40 de Jules de Gaultier, 30 de Saint Pol Roux, 21 de Georges-Daniel de Monfreid, 19 de Claude Farrère, 18 de Gilbert de Voisins, 13 de Claude Debussy, 12 de Maurice Roy, 10 de Paul Claudel, 10 de Paul de Cassagnac, 5 de Remy de Gourmont, 4 de Huysmans, 3 de Louise Gilbert de Voisins et 3 d'Elémir Bourges.

Un tel ensemble qui a heureusement échappé à la dispersion constitue une richesse inestimable pour les études futures.



Manuscrit de **Peintures** "relié à la chinoise". L'intérieur de la couverture est recouvert d'une broderie chinoise vivement colorée.

"Ceux qui l'ont connu" : Edmond Jaloux

Edmond Jaloux était exactement du même âge que Segalen. Il était né à Marseille le 19 juin 1878, mais il lui survécut trente ans. Mort à Lutry, près de Lausanne, en 1949, il eut le temps de composer une œuvre abondante avec de nombreux romans et beaucoup d'études critiques. Bien qu'on cite encore les romans *Le Reste est silence* (1909), *L'Incertaine* (1918), *Fumées dans la campagne* (1918), *L'Escalier d'or* (1922) et *La Balance faussée* (1932), c'est surtout par son talent de critique qu'il exerça une grande influence. Ses romans se recommandent en effet par un certain respect de la tradition psychologique française et surtout anglaise qu'il admirait fort. Il contribua beaucoup à diffuser en France les meilleures œuvres anglaises contemporaines. Très soutenu au début et même financièrement par l'amitié d'Auguste Gilbert de Voisins, il devint, grâce à son feuilleton, fort apprécié, aux *Nouvelles Littéraires* de 1924 à 1940, une figure importante de la vie littéraire. Elu à l'Académie Française en 1936, il passa en Suisse les dix dernières années de sa vie, donnant jusqu'à la fin l'exemple d'un esprit ouvert à toutes les formes littéraires nouvelles. C'est assurément par l'intermédiaire de Gilbert de Voisins que Segalen fit sa connaissance. Il reçut un exemplaire, le N° 24, de la première édition de *Stèles* mais il ne semble pas qu'il ait écrit sur Segalen autre chose que l'article en somme nécrologique du 22 juin 1919 dans *Le Gaulois*. Le nom du poète est simplement mentionné trois fois dans le recueil de souvenirs *Les Saisons littéraires*, I et II.

Henry Bouillier

Victor Segalen par Edmond Jaloux

Au moment même où un éditeur mettait en vente un choix des lettres de Gauguin, réunies par Victor Segalen et présentées par lui avec cette lucidité et cette hardiesse de pensée et d'expression que nous admirions tant, nous apprenions la mort de notre pauvre ami.

Il vient de succomber, dans des circonstances particulièrement pénibles aux suites d'une longue et douloureuse maladie, dues aux fatigues excessives de la guerre et à celles que lui causa l'épidémie de grippe de cet hiver, car cet écrivain remarquable était médecin de la marine, et il se donnait sans mesure quand son devoir l'exigeait.

Le trait peut-être le plus significatif de son caractère était, en effet, la conscience. Ce Breton de vieille souche armoricaine haïssait en tout, ce qui est si prisé aujourd'hui, l'improvisation, le sabotage. Dire qu'il ne laissait jamais rien au hasard est peu ; il appliquait à ses actions, qu'elles fussent artistiques ou sociales, une méthode rigoureuse, soucieuse de chaque détail ; il convertissait en problème tout ce qu'il entreprenait, et il n'était satisfait que si, de toutes les solutions proposées il croyait avoir trouvé la meilleure. En réalité, c'est de cela qu'il vient de mourir, de cet excès de tension morale et de travail, qui devait finir par épuiser un corps peu robuste et dont l'équilibre ne se maintenait que par un effort de volonté constant.

Il était cependant si actif qu'il ne donnait pas l'impression de faiblesse. Mais, quelle que fût son ardeur physique, rien n'était comparable à la passion intellectuelle qui paraissait sur son visage ; visage pâle, étroit, osseux, dont toutes les lignes avaient quelque chose d'aigu, dont le regard révélait un travail intérieur incessant ; avec cela un air si jeune un tel entrain qu'on l'eût pris, parfois, pour un étudiant. On reste confondu de tristesse que la Nature, ayant pris tant de peine pour obtenir un être au mécanisme mental à ce point merveilleux, n'ait pas su lui donner de plus solides éléments de durée.

Victor Segalen laisse peu d'ouvrages, du moins imprimés, mais nous croyons savoir qu'un œuvre considérable demeure dans ses cartons et qui verra certainement le jour.

Son premier ouvrage fut la thèse mi-scientifique, mi-littéraire, qu'il écrivit pour acquérir le doctorat et qui avait pour sujet les *cliniciens* *ès lettres*. Médecin-major, il embarqua peu après, et sa première découverte fut la Polynésie.

Il se passionna pour les coutumes, la musique et l'art maoris et y consacra plusieurs années de sa vie. Son difficile dessein était, selon sa propre expression, "de nous révéler un rythme, un paysage, une morale que nous ne connaissions pas, au lieu de nous surprendre simplement par des différences. "Il est plus courant en général, d'amener le lecteur à s'écrier : "C'est bizarre !" et de le charmer en le surprenant ; la méthode de Segalen, qui est celle de Kipling et de Jack London (après avoir été celle de Mérimée), consiste à mener le lecteur à comprendre sans surprise une manière de sentir entièrement différente de la sienne.

Il réalisa en partie son projet en écrivant *Les Immémoriaux*, roman consacré à la vie maorie au dix-huitième siècle. Saisit-on ce qu'il faut de souplesse d'esprit, d'intelligence appliquée et d'intuition à la fois pour obtenir de soi la récréation logique d'un cerveau et d'un caractère tahitiens, avant la modification de l'indigène par sa rencontre de l'homme blanc ? *Les Immémoriaux* sont un livre admirable et déroutant, malheureusement rendu un peu difficile par l'usage d'une syntaxe et d'un vocabulaire parfois trop recherchés.

Segalen eut pour Tahiti la ferveur, le culte que lui rendit le peintre Paul Gauguin, qui abandonna l'Europe pour y vivre et pour y mourir, nous laissant de magnifiques toiles où les habitants de cette île revivent dans des couleurs riches et sourdes à la fois, dans des gammes savantes de safran, de cinabre, de vert métallique et de bleu.

Victor Segalen y arriva trop tard pour rencontrer Gauguin, qui venait de mourir, mais il put y apprendre de source immédiate et directe les misérables vexations auxquelles le pauvre peintre de génie fût en butte de la part de l'administration locale. Il assista même à la vente aux enchères des derniers objets qui avaient appartenu à Gauguin, et c'est ainsi qu'il put posséder cette palette précieuse, qui sans lui, sera allée à qui ? Segalen a même commencé une sorte de roman lyrique, qui devait être une biographie idéale de Paul Gauguin. L'a-t-il terminée ? Je l'ignore. Mais les fragments que nous en connaissons promettaient un beau livre.

Puis, sa curiosité l'entraîna ailleurs. Il étudia le chinois avant de se faire attacher comme médecin à Pékin, où il habita plusieurs années, coupant son séjour de deux grands voyages d'exploration dans l'intérieur. Les hasards de la vie l'amènèrent à donner ses soins au fils de Yuan-Shkai, ce singulier personnage qui voulut appliquer à l'Empire du Milieu une constitution européenne, détrôna l'ancienne dynastie, fonda une république et mourut mystérieusement au moment de créer, à la chinoise, une dynastie nouvelle.

ST Sa connaissance de l'esprit chinois permit à Segalen d'écrire deux curieux livres, *Stèles* et *Peintures*. *Stèles*, qui fut édité à Pékin, ouvrage aujourd'hui rare et recherché, est une série de poèmes en prose, d'une langue lente, dense et raffinée, et relatant des aspects de la vie chinoise avec une si prodigieuse fidélité psychologique que l'on doute qu'ils aient pu être pensés par un Européen. Ils sont en même temps moulés dans une forme si riche et si belle qu'ils font souvent penser aux plus parfaits morceaux d'un Baudelaire ou d'un Mallarmé. Je n'en citerai qu'un comme preuve à une telle affirmation, mais je ne crois pas qu'aucun de ceux qui le liront avec soin puisse jamais l'oublier. Et cela s'appelle *Libation mongole*.

9 D Aux *Stèles*, Segalen fit succéder *Peintures*, qui n'est plus tout à fait un recueil de poèmes, mais plutôt un ouvrage didactique, une peinture générale de la Chine, de ses coutumes politiques et sociales, de sa philosophie, de son passé, non point décrites, ni racontées, mais entr'aperçues, par transparence, dans la fiction d'un orateur parlant de peintures, de laques à un imaginaire public.

Après les *Peintures*, Segalen devait publier *Odes*. Mais sont-elles écrites ? De toute façon, ce qui reste de lui est si considérable qu'on pourra juger de l'ampleur de son esprit. Il y a moins d'un an, il présentait à l'Institut un mémoire sur la sculpture chinoise pré-boudhique (la seule à ses yeux). Il a publié également des études sur les formes de la métaphore symboliste, sur la musique maorie, sur l'hydrographie, la géologie, l'archéologie chinoise. Il laisse un livret, *Orphée*, qu'il avait écrit pour Debussy, un roman, *René Leys*, des traductions de poésies chinoises, quoi encore ? Et il n'avait pas quarante ans !

Au milieu de ses innombrables travaux, Victor Segalen n'a jamais eu le temps de penser à sa renommée. C'est à ses amis aujourd'hui d'y songer pour lui. La littérature française vient de faire une perte immense. La seule consolation que les lettrés pourront accepter sera de donner à cet étonnant esprit la place à laquelle il a droit, au milieu de nos artistes les plus purs, de nos intelligences les plus belles.

Edmond Jaloux
La Gaulois 22 juin 1919

Chronologie (1878-1919)

Né à Brest, le 14 janvier 1878, Victor Segalen fait ses études en Bretagne et entre à l'école de Santé Navale de Bordeaux. Sa thèse de doctorat, soutenue en 1902 *Les Cliniciens ès lettres* : l'introduit auprès de Huysmans et de Remy de Gourmont.

Nommé à bord de l'avis *La Durance*, stationné à Tahiti, le jeune médecin de marine réjoint son poste en 1903, prépare son premier livre : *Les Immémoriaux*, et recueille les souvenirs de Gauguin qui venait de mourir aux Marquises.

En France, de 1905 à 1909, Victor Segalen fait la connaissance de Claude Debussy, pour qui il écrira : *Orphée Roi*, met au point et publie *Les Immémoriaux* et apprend le chinois pour passer l'examen d'élève-interprète de la marine en Chine.

A Tientsin, en avril 1909, il rencontre Paul Claudel. Gilbert de Voisins, le rejoint à Pékin peu de temps après, et tous deux entreprennent leur premier voyage en Chine centrale.

1911, 1912, 1913 le verront tour à tour : volontaire en Mandchourie pour combattre l'épidémie de peste, professeur à l'Impérial Medical Collège de Tientsin, médecin du fils de Yuan-Che-Kai, alors Président de la République chinoise. Simultanément, l'œuvre littéraire se poursuit : *Stèles*, *Peintures* *Le Fils du Ciel*, *René Leys*.

C'est en janvier 1914 que Victor Segalen, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue donnent le départ de la mission archéologique qui, les conduit à travers la Chine jusqu'au Tibet où ils apprennent, le 11 août 1914, la déclaration de la guerre.

De la brigade de fusiliers marins qui se battait en Belgique en 1915, Victor Segalen retrouve en 1916 Brest et l'Hôpital Maritime. Quelques mois de calme relatif lui permettent de publier *Peintures*, de travailler aux œuvres inachevées : *Equipée*, *l'Hommage à Gauguin*, *Orphée Roi*, *Odes* ; mais il supporte mal cette demi-inaction et obtient de repartir pour la Chine où il devra recruter pour le gouvernement français, des travailleurs chinois. Il rentre en France, épuisé, peu de temps avant la fin de la guerre et meurt le 21 mai 1919, au Huelgoat. Il avait 41 ans.