

Cahier Victor Segalen n°4 - 1998

Cahier Victor Segalen

Victor Segalen,

œuvre complète  
et inachèvements

不為  
而成

Association Victor Segalen

Cahier Victor Segalen n°4 - 1998

Victor Segalen,

œuvre complète  
et inachèvements

而不成  
不為

Association Victor-Segalen

Les communications qui figurent dans ce *Cahier* ont été présentées lors de la journée d'études, qui s'est tenue à l'auditorium de la Bibliothèque nationale, le 22 juin 1996. Cette journée avait été organisée à l'occasion de la publication des *Œuvres Complètes* aux éditions Robert Laffont, sous la direction du Professeur Henry Bouillier.

Que soient remerciés tous ceux qui ont participé à cette journée, et en particulier Pierre Oster pour en avoir assuré la présidence.

En page de couverture est reproduite l'épigraphe de la "Stèle au Désir", signifiant "*Non agir, c'est accomplir*".

## **Association Victor-Segalen**

### **Adresse**

Faculté des Lettres et Sciences Sociales Victor-Segalen  
20, rue Duquesne - B.P. 814  
29285 Brest Cedex

### **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 Elisseef, *ancien conservateur au 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 Rémy, *de l'Académie française, président de la Bibliothèque nationale de France*

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**

Marie Ollier

### **Trésorier**

Philippe Postel

### **Conseil d'administration**

Annie Joly-Segalen

Monique Chefdor

Henry Bouillier

Gilles Manceron

Marie Ollier

Philippe Postel

Christian Doumet

Françoise Hân

Dominique Lelong

Laure Mellerio

Jean-Luc Perramant

Anne Segalen

Pour tout renseignement, s'adresser à Madame Marie Ollier,  
63, rue de Lyon, 29200 Brest, tél. : 02 98 80 64 48

## Sommaire

- Marie Ollier, *Université de Brest* p. 9  
*Une poétique de l'inachèvement.*
- Philippe Postel, *Université de Toulouse - Le Mirail* p. 19  
*"En quête d'un écho amical".*  
*La notion d'inachevé dans les écrits esthétiques*  
*de Victor Segalen.*
- Dominique Gournay, p. 37  
*Thibet, une œuvre en son devenir.*
- Sophie Labatut, p. 47  
*Clôture ou incomplétude ? Équipée de Victor Segalen.*
- Gwenola Moulin, Laurent Firmin, p. 59  
*"Puis-je les décrire ou les recomposer ?"*  
*Sur les traces manuscrites de Victor Segalen,*  
*exhumation archéologique de La Queste à la Licorne.*
- Noël Cordonier, *Université de Lausanne, Suisse* p. 75  
*Les œuvres complètes : un goût d'inachevé.*  
*Progrès et renouvellement en critique littéraire :*  
*le cas des "Œuvres Complètes" de Victor Segalen.*
- Christian Garaud, *Université de Amherst, États-Unis* p. 87  
*Bovarysme et parcours initiatique*  
*dans Équipée et le Guerrier appliqué.*
- Claude-Pierre Perez, *Université de Nice* p. 95  
*À propos de la stèle "Édit funéraire".*  
*Note pour servir à l'étude des rapports Segalen-Claudé.*

## Marie Ollier

### Une poétique de l'inachèvement

*"Puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines,  
sachez que ce genre a sa poétique" <sup>1</sup>*

Qui tient en mains les *Œuvres Complètes* de Victor Segalen ne peut qu'être frappé par la densité de l'œuvre, par sa variété, et par ce qui demeure en elle, de définitivement incomplet. Trois livres ont été publiés du vivant de Segalen, *Les Immémoriaux* en 1907, *Stèles* en 1912, *Peintures* en 1916. L'insuccès du premier livre, passé quasiment inaperçu, suffit-il à expliquer que cinq années le séparent de la parution hors commerce d'un recueil de poèmes qui, pendant longtemps sera l'œuvre la mieux connue de l'écrivain ? La question vaut d'être posée même si nous avons oublié combien ont été rares les publications de Segalen, habitués que nous sommes en cette fin de siècle à connaître l'œuvre entière, telle qu'elle nous a été peu à peu offerte grâce à l'admirable travail d'Annie Joly-Segalen, la fille de l'écrivain, celle qui a mis au jour les écrits de son père, permettant à des livres qui seraient restés sans elle plus longtemps inédits de tracer leur sillage dans nos mémoires, et de prendre la place qui leur revient.

Pourtant, l'évidence demeure : l'inachèvement est de règle pour Victor Segalen, et les livres entièrement terminés constituent une exception sur laquelle il convient de s'interroger. En fait, la définition de l'œuvre semble s'énoncer au rebours de nos convictions habituelles. Les circonstances extérieures qui, bien souvent, contraignent un auteur à laisser ce qu'il écrit ou compose en suspens, -songeons aux *Pensées* de Pascal, au *Requiem* de Mozart, à *Bouvard et Pécuchet*-, n'ont pas manqué pour Segalen, mais sa mort précoce n'explique pas tout. Bien au contraire, loin d'être une exigence intérieure, la clôture, qui d'ordinaire définit pour nous l'œuvre littéraire, semble

<sup>1</sup> Diderot, Salon de 1867, H. Robert.

avoir toujours été imposée de l'extérieur à l'écrivain, contrariant sans doute un principe essentiel de sa poétique.

Segalen ne s'en cache pas : il lui faut se faire violence pour ne pas mettre en chantier de nouveaux projets, alors que d'autres restent en suspens. Dans une lettre à Jules de Gaultier, il écrit :

"Malgré mon vœu de ne plus commencer de nouveau manuscrit, avant d'avoir jeté au public les feuillets qui attendent, je n'ai pu tenir de ne pas écrire, c'est à dire composer à neuf, durant six mois. J'ai écrit ce titre "Sites" où le plus loin possible de la forme méprisable "d'impressions de voyage", j'essaierai de donner comme jadis les lettrés errants un recueil des dix-huit ou vingt "Sites admirables" de l'Empire sous le ciel. J'y ai droit : je l'ai couru dans toutes ses provinces..."

Sites ne verra jamais le jour, mais retenons comme premiers signes, un solide mépris du public, et cette équivalence : "écrire, c'est-à-dire composer à neuf". "Tout le plaisir de l'amour est dans le changement", affirmait Dom Juan. Pour Segalen, tout le plaisir de l'écriture semble se trouver dans la violence des commencements. Périmant l'idée précédente, la nouvelle séduit par son jaillissement, et rend pesante la nécessité de fixer d'anciennes trouvailles. Explorer plutôt que creuser l'ornière, cette attitude ne peut surprendre chez ce voyageur incapable de se fixer, et permet peut-être déjà de comprendre que tant d'œuvres aient été laissées à l'état d'ébauches.

Mais comment expliquer alors l'exception que constituent les trois livres achevés ? La réponse, pour le premier d'entre eux, paraît simple. Pour être reconnu comme écrivain, il faut publier. Victor Segalen, en 1907, se choisit un nom, Max-Anély, publie *Les Immémoriaux* à compte d'auteur, et brigue le prix Goncourt, moins pour les honneurs, il le dira lui-même, que pour obtenir l'argent qui lui permettra d'écrire un deuxième livre. La parution de *Peintures* répond sans doute, elle aussi, à une incitation extérieure, l'invitation de Georges Crès. L'éditeur avait confié à Victor Segalen le soin de diriger une nouvelle collection, dite "coréenne", et il lui fallait un livre à publier, qui entre dans ce cadre original. Il est probable que Segalen, trop heureux de suivre enfin la filière normale de l'édition, ait accepté. Par ailleurs, la vente des *Immémoriaux* avait été plus que faible ; un succès de librairie, en 1916, aurait sans doute constitué une revanche vis à vis du *Mercur de France*. Dans une lettre à sa femme du 2 août 1913, l'auteur raconte en détail son entrevue avec un éditeur enthousiaste, prêt, dira-t-il, à accepter "un volume sur les raclures d'ongle si je le voulais" ; "mes discussions avec les marchands chinois m'ont appris à rester maître de moi, même dans l'ivresse", ajoute-t-il, et le lecteur sent bien l'euphorie qu'il éprouve à diriger une collection conçue selon ses desirs, tâche qui, par ailleurs, devait lui éviter désormais les soucis d'argent.

En 1914, dans la collection coréenne, le poète publiera une nouvelle édition de *Stèles*, augmentée de seize nouveaux poèmes. Ce n'est pourtant pas la perspective d'être publié qui aura poussé Segalen à achever ce recueil, puisque, deux ans auparavant, il avait envoyé de Chine à des amis choisis quelques-uns des quatre-vingt-un exemplaires de la première édition, "non commis à la vente". Est-ce la forme altière de la stèle qui s'est imposée à lui, requérant une perfection qui ne pouvait rester en suspens ? La brièveté de chaque poème a-t-elle permis de mener à terme une œuvre qu'il était peut-être possible de travailler par fragments, alors que les grands récits, *Le Fils du Ciel*, *René Leys*, demandaient davantage de continuité ? Ou ne serait-ce pas l'objet lui-même, ce livre composé à la chinoise, enfermé dans les bois du camphrier, qu'il était trop tentant d'expédier pour que son achèvement fût longtemps différé ? Autant d'hypothèses qui ne seront pas vérifiées... En tout cas, ce livre envoyé de Chine "apparaît" dans le monde parisien des Lettres, au lieu de banalement "paraître", produisant un événement qui échappe aux circuits normaux de l'édition.

Poèmes "tombés du pinceau de l'Empereur", détachés du *Fils du Ciel*, les *Stèles* ont rapidement constitué un recueil autonome, dont l'idée a germé dès l'arrivée en Chine. Un alinéa de *Briques et Tuiles* en effet, intitulé *Je suis Empereur*, probablement écrit le 29 juillet 1909<sup>2</sup>, se situe à l'origine de trois œuvres importantes dont une seule connaîtra l'achèvement : un récit, *Le Fils du Ciel*, une *Stèle*, *Édit funéraire*, et une nouvelle, *Le Siège de l'âme*. Il existe cinq versions du *Siège de l'âme*, rédigées entre 1910 et 1911 ; aucune n'est définitive.

L'année 1910 est révélatrice de la manière dont l'écrivain travaille : il se consacre d'abord à la rédaction d'un premier manuscrit du *Fils du Ciel*, dont il ne reste qu'un fragment<sup>3</sup>. En juin, ayant fait la connaissance de Maurice Roy, il décide de tenir une sorte de journal, *Les Annales secrètes d'après Maurice Roy*, qui préludent à *René Leys* (qui ne sera mis en chantier qu'en 1913, si l'on en croit les dates inscrites sur les manuscrits). En septembre 1910, il rédige le premier poème de *Stèles*, *Empreinte*, daté du 24 septembre. Le dernier, *Table de sagesse*, sera écrit le 16 novembre 1913. Quant au *Fils du Ciel*, il en commence une nouvelle version en novembre 1911, puis abandonne son manuscrit pour ne le reprendre que six mois plus tard.

Si les projets naissent en même temps, les lois de leur croissance diffèrent, la métaphore végétale que choisit Segalen pour évoquer la genèse de ses œuvres, - il parle de germination -, se justifiant pleinement : certains périssent, alors que d'autres atteignent leur plein développement, ce destin étant probablement inscrit en germe dès la première formulation. L'émergence de l'œuvre s'accomplit souvent selon un rituel dont la constance ne peut que frapper. Celui qui parcourt les premiers manuscrits de *Peintures* par exemple le

<sup>2</sup> Rappelons que Segalen est arrivé en Chine en mai 1909.

<sup>3</sup> À ce propos, voir Gilles Manceron, *Segalen*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1991.

perçoit aisément : d'un essai projeté sur la Haute peinture chinoise, se dégage peu à peu, comme d'une gangue, la première prose qui deviendra une peinture, comme si le poète, au détour d'une phrase, avait enfin trouvé ce qu'il cherchait sans doute depuis le premier mot. Écrire, noircir les pages, lui permet sans doute de guetter le surgissement de l'œuvre à venir, un ton particulier, le choix d'un mode narratif, qui lui laisse entendre cette voix particulière et unique qui matérialise enfin le livre à venir.

À moins qu'il ne faille plutôt, comme Maurice Blanchot, parler de ce silence qui "a sa source dans l'effacement auquel celui qui écrit est invité" ; écrire pour se taire, pour s'effacer, afin de trouver le "ton" juste, qui, nous dit Blanchot "n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole, ce qui fait que ce silence est encore le sien, ce qui reste de lui-même dans la discrétion qui le met à l'écart" ; quand nous admirons le "ton" d'un écrivain, ajoute-t-il, ce n'est ni le style, ni l'intérêt et la qualité du langage que nous désignons, mais "précisément ce silence, cette force virile par laquelle celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a, dans cet effacement, maintenu l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire, pour que ce silence prenne forme, cohérence et entende ce qui parle sans commencement ni fin"<sup>4</sup>.

À l'évidence, Victor Segalen a besoin de s'essayer pour trouver ce ton, et de remanier. Certes, tous les écrivains procèdent par versions successives, mais certains hésitent à poursuivre aussi longtemps que ce qu'ils ont écrit ne leur donne pas entière satisfaction, tandis que d'autres jettent d'un coup une première ébauche qu'ils modifient ensuite, le premier jet leur permettant peut-être simplement de creuser ce lieu de silence d'où nous les entendrons. Comparer les deux états des *Immémoriaux* permet de pressentir ce qui se joue alors. La première version n'est pas fameuse, l'écrivain, trop présent, trop bavard, s'y montrant encore prisonnier d'un lourd savoir ethnographique, et d'un maniérisme dont il aura d'ailleurs du mal à se libérer. Dans la version définitive, il renonce à des phrases écrites dans un style contourné et décoratif, qui ressemblent à celles qu'il condamnera chez les Rosny, dans son *Essai sur l'Exotisme*, inachevé lui aussi. Ainsi, dans la première forme du "Parler ancien", le vieillard "prononçait des mots inexprimables - fantômes inquiétants pour les oreilles et les entrailles peureuses, par tout l'inconnu dont ils s'enveloppaient". En marge de son manuscrit, Segalen, après avoir souligné "inexprimables" et "tout l'inconnu", note avec humour "Lotiforme", reconnaissant sans erreur le procédé tautologique utilisé par Loti, qui écrit par exemple dans *Le Mariage de Loti* que Rarahu a des yeux "pleins de langueur exotique" et "possède quelque chose en elle qui ne peut mieux se définir que par ces deux mots : une grâce polynésienne"<sup>5</sup>. Le récit que nous connaissons parviendra à s'imposer lorsque Segalen aura effacé toute trace de savoir documentaire, qu'il aura trouvé le "ton" du livre, et fait choix, en cours de rédaction,

de ce "point de vue" si caractéristique, ce bruissement de la voix narrative, posée dans le registre maori, et cependant toute chargée d'amertume européenne.

Parfois, l'ébauche ne prend pas forme. Certains projets en effet ont été abandonnés, parce que leur intérêt sans doute s'épuisait assez vite, comme ces "Fantômes" qui ne se sont jamais réellement incarnées. D'autres, à l'inverse, comme *Le Fils du Ciel* paraissent des livres impossibles à terminer, non que le projet soit trop vaste - l'ambition de *Stèles* ou de *Peintures* n'est pas moindre ; mais il semble que le poète soit retenu de l'intérieur, incapable de s'exiler de son œuvre en la refermant. Kafka, cet autre écrivain de l'inachèvement, et contemporain exact de Segalen, voulait détruire ses manuscrits ; Segalen, lui, ne jette rien. Mais détruire ou conserver, n'est-ce pas, dans les deux cas, engloutir une énergie dont se trouve alors privé le livre à venir ? Le manuscrit du *Fils du Ciel*, ce récit qui devait être pour Segalen "la clef de voûte" du cycle chinois, est sans doute le plus beau de tous. À le considérer, c'est à se demander si la présence d'un tel objet dans la sphère privée ne constituait pas comme une prison souveraine, rendant moins urgente la nécessité de "jeter au public" un livre terminé.

D'ailleurs, c'est encore une pression extérieure qui a contraint l'écrivain à donner leur forme définitive aux premières pages du livre. L'éditeur Georges Crès ayant prévu pour 1917 un *Almanach littéraire* composé d'Articles, Poèmes et Documents, Segalen rédige en 1916, la "Chronique des Jours Souverains", qui constitue le début du *Fils du Ciel*, tel que nous le connaissons dans les présentes éditions. Si lui-même jugeait ces pages "impeccables", il trouvait à reprendre aux suivantes, et nous savons qu'en 1918, il songeait à refondre le plan d'un livre dont nous ne connaissons jamais l'exacte mesure.

Bien entendu, le degré d'inachèvement varie d'une œuvre à l'autre, et quand nous lisons *Le Fils du Ciel*, nous n'avons pas l'impression qu'il s'agisse d'un brouillon ; si certains écrits restent à l'état larvaire, d'autres sont presque achevés. C'est dire la difficulté que constitue une édition des "Œuvres complètes", et combien, en définitive, le titre peut en paraître paradoxal. On n'ose pas penser à ce qu'aurait été une édition de *Stèles* si Segalen n'y avait pas mis la dernière main. En effet, les manuscrits des stèles et de la préface ont été rangés dans deux dossiers, mais le classement en est rudimentaire, et de nombreuses stèles se trouvent rangées pêle-mêle avec d'autres, sans que rien ne laisse deviner leur place définitive. Songeons aux difficultés sans nombre que rencontrent ceux qui prennent à charge d'établir des textes aussi difficiles que *Feuilles de route* ou *Thibet*. On sait que, dans *Thibet*, l'enchaînement des séquences aurait sans doute été différent ; dans la dernière ébauche manuscrite, de nombreuses séquences sont incomplètes ou illisibles, et Michael Taylor parle lui-même dans sa préface d'un poème "virtuel", "non seulement inachevé mais non écrit".

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 18.

<sup>5</sup> *Le Mariage de Loti*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 138.

Inachevés, incomplets, non écrits, *Le Fils du Ciel*, *René Leys*, ou *Thibet* nous frappent par ce que nous y percevons de grandeur. Mais qu'en est-il d'autres ébauches, comme *Le Maître-du-jour* ? Segalen n'a jamais renoncé à ce récit qu'il a délaissé durant son séjour en Chine, mais qu'il comptait poursuivre après la guerre, en retournant aux Marquises, dans le cadre même qui l'avait vu naître. C'est ainsi que le "cycle maori" s'organise autour d'une absence : *Les Immémoriaux* en sont bien le centre visible, mais les autres écrits gravitent autour d'un texte manquant, *Le Maître-du-jour*, qui aurait mis en scène celui qui fait précisément défaut au peuple maori, le poète, le "suscitateur des mots", seul capable de le sauver de l'oubli.

Or, la version désormais publiée nous livre un texte très imparfait : certains passages, comme l'apparition du Maître lors de la grande fête de renaissance, prêtent à sourire, et il ne fait pas de doute que Segalen ne les eût remaniés. D'autre part, dans le cours du récit, Segalen fait preuve d'un eugénisme inquiétant : les infirmes, les éclopés, les vieillards sont exclus de l'île du Grand-Jour ; le narrateur apprend que le maître n'a jamais, malgré son attirance, approché Sara, parce qu'elle est métisse et qu'il veut préserver la pureté de la race ; la répartition des femmes, sélectionnées en fonction de leurs qualités d'amoureuses ou de reproductrices, n'aurait sans doute pas plu à tout le monde... Enfin, dans une lettre à Max Prat du 23 décembre 1908<sup>6</sup>, il déclare même songer à renoncer à un titre que Debussy trouvait "pornographique". Certes, la publication d'un tel manuscrit constitue pour les chercheurs une aubaine, mais soulève un problème d'éthique éditoriale, que nous nous gardons bien de résoudre : que doit-on, que peut-on publier d'un écrivain, qui n'ait reçu son aval ?

Quoi qu'il en soit, *Le Maître-du-jour* nous donne une idée exacte de ce que sont les ébauches, avant que le "ton" du livre ne soit trouvé, et du lent travail d'élaboration qui conduit à la version définitive. La connaissance que nous avons de l'œuvre demeure donc tributaire de celui qui la publie : établir une œuvre inachevée suppose souvent combler les lacunes, choisir entre plusieurs versions, décider d'un ordre, sans que les décisions n'apparaissent d'ailleurs toujours clairement. Cet écrivain altier, exigeant, doit donc s'en remettre à d'autres pour achever son œuvre. Ne parlons pas des "corrections" que Jean Lartigue avait cru bon d'apporter au texte de *René Leys*, et qu'Annie Joly-Segalen a effacées de son édition de 1975. Mais quelles que soient l'intelligence et la qualité du travail de ceux qui établissent le texte "définitif", il est certain qu'il entre dans les choix effectués une part de subjectivité et de goût personnel.

Que l'inachèvement de l'œuvre, et son incomplétude, soient liés à une mort précoce n'est que trop certain, mais de quelle façon exactement ? Est-ce parce que tout poète est, comme il l'écrit, "prophète ou voyant", que Victor Segalen met en chantier tant de livres différents, comme si une obscure pres-

cience de son destin l'inclinait à au moins laisser naître ce qui ne serait jamais abouti ? À l'inverse, c'est pour rendre hommage à un mort, Claude Debussy, que Victor Segalen se décide à "livrer" le drame d'*Orphée-Roi*. Bien qu'achevé, *Orphée-Roi* devient le signe d'un inachèvement radical, puisque "ce qui sera lu dans ce livre n'est pas le texte orphique d'un roi que Debussy aurait intronisé. L'autre texte, qui est à lui, demeure enterré dans une tombe, la sienne." Tombeau d'une amitié, témoin d'une collaboration inaboutie, *Orphée-Roi* prend une dimension sacrificielle, puisque renonçant "à tout ce qui serait musique coupable des mots", étouffant "l'orchestre verbal avec ses mille timbres", le poète "le brûle en holocauste de bois sec à la mémoire du grand musicien mort"<sup>7</sup>, son ami.

Achevée ou inachevée, l'œuvre témoigne ainsi de la présence inexorable du temps, et s'ouvre à l'espace de la mort. Peut-être existe-t-il une secrète parenté entre ces livres incomplets, et les statues dévorées par le temps que Segalen mettait à jour lors de ses missions archéologiques. Tombeaux vides, statues dressées, incongrues au milieu des champs, ou à demi enfouies dans la glaise, couchées par on ne sait quel cataclysme, basculées, comme abandonnées : les clichés pris par Segalen cadrent sur la pellicule ces calmes blocs qu'on dirait bien "chus d'un désastre obscur", retournés par l'usure des ans à l'état incertain, incomplet, inachevé des ruines. L'œuvre jadis menée à son terme, mais dégradée dans la chute des âges, ne ressemble-t-elle pas à celle qui reste à jamais inaboutie ? Le chantier n'est pas sans analogie avec la ruine, et, telle qu'elle nous est présentée aujourd'hui, l'œuvre de Segalen semble porter la marque du temps : non celui qui efface, mais celui qui suspend : ce qui manque n'a pas été gommé au hasard, mais n'a pas été non plus voulu. Cette incomplétude n'enlève du reste rien à sa valeur : au XIX<sup>e</sup> siècle déjà, Baudelaire, dans sa critique d'art, distinguait le "fait" et le "fini" ; et à ses détracteurs qui l'accusaient de vendre fort cher des tableaux qu'il mettait peu de temps à exécuter, Whistler répondait que si les toiles qu'on opposait aux siennes étaient terminées, elles n'étaient en tout cas pas commencées, la peinture ayant probablement plus tôt que la littérature mis en péril la notion "d'œuvre", telle que nous avons eu longtemps coutume de la définir. Quand Segalen écrit, dans une lettre à sa femme du 31 décembre 1917, à propos de *Thibet*, que "si l'œuvre est loin d'être achevée, le poème est fait", il nous avertit probablement de ne pas confondre l'accomplissement du poème avec sa réalisation.

Si Segalen n'achève pas les livres en cours, au moins ne cesse-t-il d'écrire. Peut-être ne s'est-il montré si fasciné par Rimbaud dès sa jeunesse, que parce qu'il perçoit en lui son double négatif, celui qui s'est montré capable une fois pour toutes, de rompre avec l'œuvre, de l'achever, mais en y renonçant. Ce qui nous semble si moderne chez Segalen ne serait-ce pas précisément que

<sup>6</sup> citée par Gilles Manceron, Segalen, op. cit., p. 272.

<sup>7</sup> *Orphée-Roi*, Œuvres complètes, Robert Laffont, Paris, 1995, p. 669.



l'inachèvement y devienne une poétique, au sens étymologique du terme ; le "faire", le *poëin*, contrairement à ce que pense Valéry, ne s'achève plus en "quelque œuvre"<sup>8</sup>, mais témoigne plutôt de ce qui, dans l'œuvre, n'ayant ni commencement ni fin, échappe aux définitions et ruine les limites que la critique s'efforce de fixer : poète, essayiste, narrateur, archéologue, médecin de Marine, tous ces termes conviennent à Segalen, et aucun ne le définit. Aussi, pour citer encore Maurice Blanchot, *"l'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre"*.<sup>9</sup> Peut-être Segalen nous oblige-t-il à reconsidérer notre définition de l'œuvre. Ce que nous appelons ainsi n'est alors plus le livre, ni même l'ensemble des livres, mais ce qui est "à l'œuvre", et reste toujours à venir.

Marie Ollier  
Maître de conférences à l'Université de Brest

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 10.

<sup>8</sup> cf ; la définition que donne Valéry de la poétique, *Variété*, 1<sup>re</sup> leçon, cours poétique, Œuvr., t. I, p. 1342 (Pléiade)

## Philippe Postel

"En quête d'un écho amical" (求友聲)<sup>1</sup>.  
La notion d'inachevé dans  
les écrits esthétiques de Victor Segalen.

### Préambule

En guise d'avant-propos, je voudrais préciser ce que j'entends par "inachevé" et par "écrits esthétiques". "Écrits esthétiques" est une expression qu'on emploie dans l'histoire littéraire pour définir l'écriture critique, genre qu'ont illustré, par exemple, Diderot ou Baudelaire. Ce terme de classification littéraire s'applique, me semble-t-il, à l'œuvre que Segalen intitule *Chine. La Grande Statuaire*. En effet, d'après les manuscrits, ce titre recouvre au moins deux textes actuellement édités de façon distincte : *Chine. La Grande Statuaire* d'une part (qui n'est donc qu'une partie de ce que Segalen désigne par ce même titre), édité chez Flammarion en 1972, et *Les Origines de la Statuaire de Chine*, publié chez Fata Morgana en 1984.

Il faudrait sans doute distinguer cette œuvre de trois types d'écrits qui lui sont apparemment liés : tout d'abord les notes préparatoires prises sur le terrain, qui ne prétendent pas, de l'aveu même de Segalen<sup>2</sup>, à un statut littéraire ; ensuite les écrits proprement poétiques, qui fonctionnent de façon autonome sans référence au réel ; enfin les écrits scientifiques qui visent à établir des vérités rigoureuses dans l'ordre de la réalité. La critique d'art est en effet un genre littéraire pour le moins ambigu : elle partage avec les écrits scientifiques la référence au réel, mais, comme la parole poétique, elle prétend traduire, au-delà d'une simple description raisonnée de la réalité, une vision.

\*

<sup>1</sup> Traduction de l'épigraphe chinoise 求友聲, de la stèle "Trahison fidèle", *Stèles*, Mercure de France, 1982, pp. 113-116.

<sup>2</sup> Victor Segalen écrit en effet au début du "Voyage au Pays du Réel", *Le Nouveau Commerce*, supplément au cahier n° 45/46, 1980, p. 10 : C'est ainsi que débutent ou reprennent brusquement ces notes, soudain séparées de la compromission provisoire des *Feuilles de Route*.

Second temps de ce préambule : la notion d'"inachevé". Le terme peut être appréhendé à deux niveaux me semble-t-il. Il peut s'agir d'un inachèvement involontaire : l'inachevé se réfère alors à l'état dans lequel l'œuvre nous est parvenue. À lire le manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*, il ne fait pas de doute que l'œuvre est inachevée, comme la plupart des œuvres posthumes de Segalen. Au risque de rentrer dans le détail, je me permettrais de préciser cet état d'inachèvement. Le manuscrit comporte trois cahiers. Le premier (qui compte 248 feuillets) contient une préface, puis envisage la statuaire chinoise depuis la dynastie des Han jusqu'à celle des Wei du Nord : il correspond donc aux sept premiers chapitres de *La Grande Statuaire*, telle qu'elle est éditée. Le deuxième cahier (qui compte 209 feuillets) présente une structure assez complexe, dans laquelle on peut distinguer quatre parties : tout d'abord, Segalen poursuit l'étude de la statuaire jusqu'à la dynastie des Ming, c'est-à-dire l'avant dernière dynastie chinoise et l'avant-dernier chapitre de *La Grande Statuaire* ; puis, au feuillet 81 de ce deuxième cahier, Segalen interrompt assez brusquement son étude pour insérer un développement qu'il intitule *Orchestique des Tombeaux Chinois* : ce développement envisage non plus les statues prises individuellement, mais porte sur le site dans sa globalité et parcourt, comme les chapitres sur la statuaire, toutes les dynasties, depuis les Han jusqu'aux Ming ; ce texte s'achève - et c'est la troisième partie du deuxième cahier - sur l'étude de la dynastie des Qing [Ts'ing], correspondant au dernier chapitre de *La Grande Statuaire* ; le reste du deuxième cahier est occupé par un texte intitulé *Les Origines*, correspondant au texte publié sous le titre *Les Origines de la statuaire de Chine*. Enfin le troisième cahier, bien plus bref que les précédents (77 feuillets), est une réécriture de la préface et du premier chapitre.

On comprend dès lors que la rédaction elle-même de l'œuvre a été interrompue : il faut donc se résigner à considérer que l'œuvre est, en ce sens, inachevée. L'on peut toutefois imaginer l'architecture qui aurait pu être celle de l'œuvre achevée, comme le fait si justement Annie Joly-Segalen qui, dans sa préface aux *Origines de la Statuaire de Chine*, dégage une structure en triptyque :

"Le plan d[u] livre comprenait donc trois parties, écrit-elle, dans la première, [Segalen] étudiait l'histoire de la sculpture chinoise depuis les Empereurs de la dynastie Han jusqu'à la chute de l'Empire (200 ans av. J. C. à 1911). Venait ensuite un chapitre dans lequel il remplaçait les statues funéraires dans l'ensemble qu'elles décoraient sous le titre "Orchestique des tombeaux chinois". Enfin dans la troisième partie, il remontait le cours du temps : reprenant l'histoire à son point de départ, les Han, il passait à la dynastie précédente, celle du grand Empereur Ts'in Che Houang, puis à celle qui l'avait précédée pour finir par les légendaires Empereurs de la dynastie des Hia."<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Les Origines de la Statuaire de Chine*, Fontfroide, Fata Morgana, 1987, Bibliothèque artistique et littéraire, Introduction d'Annie Joly-Segalen, pp. 10-11.

En fait, Segalen avait un projet encore plus ambitieux, puisqu'il établit à plusieurs reprises un programme de travail concernant une histoire de l'art chinois ne couvrant pas moins de sept parties, *La Grande Statuaire* figurant en premier, avant *Le Grand Art du Pinceau*, *L'Art du Grand Feu*, *Les Toisons de Soie et de Laine*, *Les Métaux et la Cire en fusion*, *Les Grandes Sèves* et enfin *Le Grand Œuvre*.<sup>4</sup>

La maladie dont Segalen a souffert les derniers mois de sa vie, puis sa mort, survenue au moment où il rédige cette œuvre, expliquent l'inachèvement : la dernière date figurant sur le manuscrit est octobre 1918 ; il tombe malade peu après et meurt en mai 1919.

Il s'agit toutefois d'un inachèvement matériel, accidentel, involontaire, car Segalen entendait bien mener à terme au moins son ouvrage sur la statuaire, comme il l'affirme dans une lettre adressée à Fernand Baldensperger, en réponse à une lettre, datée de novembre 1918, à propos d'une édition américaine :

"Je projette, une série d'ouvrages sur l'histoire de l'art en Chine. Sans préjuger des volumes à venir, je m'occupe en ce moment à terminer sous forme d'un essai sur l'histoire de la "Grande Statuaire" en Chine, un volume qui comprendra la majeure partie des découvertes de ces dernières années."<sup>5</sup>

À la même époque, dans une lettre adressée à Hélène Hilpert datée du 7 octobre 1918, il prévoit encore trois mois de travail avant d'achever son œuvre :

"Nous devons, notre Yvonne et moi, passer une partie de la nuit à en vérifier l'armature, à jongler avec des chapitres, à en faire jouer toutes les pages principales comme des portes de grand accès. On visitera les communs : les schémas et tableaux destinés au vulgaire... Puis, tout étant mis à bas, sur les morceaux démontés l'œuvre définitive se bâtira ; je lui donne trois mois de devis."<sup>6</sup>

Malheureusement, Segalen n'a pu mener à terme le programme qu'il s'était fixé.

Ce n'est pas de cette sorte d'inachèvement que je voudrais traiter, car il existe un inachevé volontaire, conscient, nécessaire, que Segalen perçoit en tant que critique dans les œuvres d'art chinoises et qu'il ménage à son tour en tant qu'écrivain dans ses propres œuvres : je voudrais examiner comment l'expérience de l'archéologue a conduit le critique, puis l'écrivain à concevoir et à pratiquer un inachèvement esthétique.

<sup>4</sup> Manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*, premier cahier, p. 7.

<sup>5</sup> Brouillon de lettre trouvé dans les dossiers préparatoires aux missions.

<sup>6</sup> Lettre citée dans *Segalen* de Gilles Manceron, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991, p. 463.

## L'expérience archéologique

En tant qu'archéologue, Segalen fait une double expérience qui va déterminer sa vision de l'art chinois. On sait qu'avant d'entreprendre les expéditions en Chine, il accumulait une documentation livresque impressionnante (comme il l'avait fait pour les *Immémoriaux*) : les textes - catalogues épigraphiques, annales historiques ou bien chroniques locales - le séduisent, malgré leur caractère parfois abscons, parce qu'ils le promènent dans un jardin imaginaire<sup>7</sup>, où il visite à loisir des monuments : c'est l'étape désignée dans *Équipée* par l'expression "*La Chambre aux Porcelaines*". Or, une fois sur le terrain, au moment décisif de ce qu'il nomme, toujours dans *Équipée*, l'"expertise", le réel ne répond pas aux promesses de l'imaginaire : Segalen se sent déçu, trompé.

Ce premier temps de l'expérience, la déception devant les œuvres incomplètes, prend plusieurs formes. La plus radicale est la disparition des statues que l'on espérait trouver. L'exemple-type est fourni par la non-découverte des licornes du tombeau de Qin Shihuang [Ts'in Che-houang] ; cette expérience est relatée par Segalen dans les *Origines de la Statuaire de Chine* : après de vaines recherches, les explorateurs se rendent au yamen et découvrent, en lisant les chroniques locales les plus récentes, que les célèbres licornes sont accompagnées de la mention "*disparues*" (*jin wu* 今無).

Mais, bien souvent, la déception est ressentie devant les statues dégradées, détruites sous l'effet du temps ou bien victimes du vandalisme. C'est ce qu'exprime Segalen en décrivant les monuments, les statues ou les bas-reliefs délités ; c'est ce qu'il constate en ces termes dans *La Grande Statuaire* : "*Une statue de pierre, même sacrée, est, en Chine, quelque chose de très périssable*"<sup>8</sup>.

Remarquons que ces statues ne sont pas inachevées du fait de la volonté de l'artiste ; elles se présentent au contraire dans un état dégradé par rapport à une intégrité d'origine. Autrement dit, il ne s'agit pas encore de la volonté esthétique de créer une œuvre inachevée, mais simplement de l'action dégradante que le temps ou les hommes peuvent exercer sur une œuvre qui a dû être achevée au moment de sa réalisation.



Mais précisément, l'état dégradé des statues, voire l'absence de statues pourtant répertoriées dans les textes suggèrent par lui-même ce qu'a dû être ou

<sup>7</sup> Le titre d'un des ouvrages de référence, le *Jinshiyuan* (*Kin-che-yuan*), est souvent traduit par "*Jardin des Métaux et de Pierres*". En fait, *yuán* 苑 signifie proprement "recueil", mais d'une part il reçoit, par ailleurs, le sens de "enclos, parc pour l'élevage des animaux sauvages" et d'autre part il est homophone d'un autre caractère 園 qui signifie "jardin".

<sup>8</sup> *Chine. La Grande Statuaire*, Paris, Flammarion, 1972, p. 69.

ce qu'aurait pu être la statue dans sa pureté d'origine, si bien qu'au-delà du sentiment passif de déception ou d'insatisfaction, le spectacle de ces statues incomplètes ou absentes déclenche en Segalen une réaction, une intervention : c'est le second temps de l'expérience archéologique. Le travail de l'archéologue ne se limite pas en effet à la simple trouvaille, il se poursuit par une série de gestes qui permettent à l'œuvre d'atteindre son accomplissement ; ces gestes vont de la simple exhumation au dessin de la statue, en passant par la photographie. Mais Segalen prolonge l'entreprise archéologique par l'écriture critique qui apparaît comme l'ultime moyen de conférer à l'œuvre une plénitude.

Le premier geste qu'accomplit l'archéologue est de déterrer les statues enfouies dans le sol. Cette opération est décrite par Segalen comme une renaissance : l'archéologue semble ainsi redonner vie à la statue. Les statues dont Segalen entend traiter dans *La Grande Statuaire* sont, écrit-il dans la préface, "*à peine exhumée, à peine déterrées, à peine dépouillées... elles sont vives*"<sup>9</sup>, ajoute-t-il. C'est ainsi que l'archéologue, par son intervention, confère en quelque sorte une existence à la statue.

La photographie, à laquelle Segalen s'est consacré lors de ses trois voyages avec une rigueur technique remarquable, est une autre façon de mettre au jour le monument. Certes la photographie a constitué pour le chef de mission le moyen d'accumuler une documentation à l'appui de ses études et de ses analyses archéologiques ; mais il ne s'agissait pas tant d'enregistrer la réalité des monuments découverts que d'intervenir personnellement, par l'intermédiaire de l'appareil photo, dans la saisie de ce réel. Autrement dit, la photographie constitue une modalité discrète, mais réelle, de participation à l'accomplissement de l'œuvre d'art.

Troisième modalité, le dessin permet de reconstituer la pièce statuaire dans son intégrité. En avril 1914, Segalen butte contre un reste de cheval de pierre à Zhaohua [Tchao-houa], dans le nord du Sichuan [Sseu-tch'ouan] ; la pièce est datée dans les textes de la dynastie des Qin [Ts'in], mais il s'agit d'une statue des Han. L'expérience est relatée à trois reprises dans l'œuvre de Segalen : elle a tout d'abord fait l'objet d'un récit dans *Feuilles de Route* ; le texte a été ensuite réécrit dans le chapitre d'*Équipée* intitulé "*Imaginer sur la foi des textes*", puis dans *Les Origines*. Chaque fois, Segalen exprime les deux temps de l'expérience archéologique : d'une part la déception ressentie devant une œuvre dégradée. Il écrit dans *Les Origines* :

*"L'objet, d'ailleurs, trouvé à grand peine, isolé, à demi enfoui dans un champ, privé de stèle, de pilier, de tumulus, se présentait à la vue comme [barré : peu décisif], si émoussé par l'usage de ce mauvais grès rouge du Sseu-tch'ouan, si inégal dans sa conservation. Celui-ci, bloc coudé d'un mètre cinq de long, [barré : n'avait rien d'attrayant,] semblait n'avoir conservé aucun*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 15.

détail, aucun attribut, presque aucun membre : cou sans tête relié au moignon d'un corps érodé..."<sup>10</sup>

Mais la déception fait place à l'émotion esthétique lorsque, grâce au dessin, la pièce prend forme :

*"C'est alors que pris de pitié pour le moignon de statue, je résolus de la dessiner quand même. C'est alors qu'une fois de plus, la magie de la forme qui fut se révéla. À les suivre du bout du pinceau des cils, à les caresser de l'œil, à les chercher non plus dans la pierre, & non pas dans sa limite, mais autour de la pierre, flottant en halo autour d'elle, les formes et les contours d'autrefois commençaient à réapparaître..."*<sup>11</sup>

Il ne s'agit pas, dans cette expérience, d'une simple reconstitution, au sens archéologique du terme, mais bien d'une participation active du spectateur au spectacle, participation d'où naît l'émotion esthétique. Segalen ajoute :

*"Vraiment sous l'appel, sous l'évocation du dessin, mes muscles doublent mon regard, répétant, dans l'espace autrefois occupé, la replaçant, les gestes que le tailleur fit autrefois quand à coups de ciseau, il contournait le bloc pour en extraire ceci... C'est de l'air maintenant, cet air humide victorieux de la pierre, qu'il me faut réextraire ceci..."*<sup>12</sup>

Segalen a certes le sentiment de réparer, par un travail à rebours, l'action dégradante du temps. Mais le cœur de l'expérience dont il rend compte dans ces lignes n'est pas la réussite archéologique de reconstitution, ni même la victoire sur le temps ; l'émotion est liée à la sensation de répéter les gestes du sculpteur, de créer une seconde fois, mais pour lui-même, l'œuvre qui lui est donnée à voir ; l'émotion réside dans une sorte de communion, dans l'échange, dans l'écho d'une œuvre (la statue) à l'autre (le dessin).

J'ajoute que cette expérience n'est pas isolée, mais se reproduit pour Segalen chaque fois qu'il intervient par le dessin pour accomplir une œuvre dégradée : il le dit dans *Équipée* : *"Pour la dixième fois, le phénomène fut"*<sup>13</sup> ; il l'avait relevé dans *Feuilles de Route*, où il note :

*"Phénomène médianimique [sic] à méditer. Voici tant de fois qu'il se répète : les guerriers T'ang, aux arêtes aiguës ; de Chen-tcheou. - Le Bœuf couché de Houo K'iu-ping, dont j'eus à peine à suivre les lignes... pour en susciter un puissant animal au lieu d'un bloc obtus... enfin ceci,*

<sup>10</sup> Manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*, deuxième cahier, p. 118. Segalen indique en marge qu'il devait reporter ce passage dans le chapitre des Seconds Han, mais sans doute n'a-t-il pas eu le temps de le faire ; c'est pourquoi il n'apparaît ni dans *Les Origines* ni dans *La Grande Statuaire*.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>13</sup> *Équipée*, Paris, Gallimard, 1983, L'Imaginaire, p. 113.

*bête cambrée, malgré le moignon de tête, dont je retrouve enfin l'effort, l'arqué ; dont je retaille dans ce dur espace illusoire, la forme primitive, flottante autour de lui."*

Le dessin n'est pas simple reconstitution d'une œuvre incomplète, il est lui-même élaboration de l'œuvre, qui ne prend vie que dans la rencontre avec le visiteur qui la révèle.

L'écriture critique est l'ultime modalité par laquelle Segalen a le sentiment d'achever en quelque sorte la statue qui se représente à lui dans un état dégradé, voire de la recréer entièrement au cas où il ne peut en trouver trace dans la réalité. Prenons l'exemple de la *"Course à l'abîme"*, motif figurant sur le pilier gauche de Shen, parmi les piliers de Quxian : Segalen, devant l'œuvre inachevée, recourt une fois de plus au dessin ; mais il utilise également l'écriture comme un instrument qui lui permet de voir au-delà du visible. Voici le commentaire qu'il écrit à propos du bas-relief dans *La Grande Statuaire* :

*"De toutes les scènes la plus violente est celle que, faute d'explication textuelle, je propose de nommer : "Course à l'abîme". Elle occupe une petite surface, - un pied carré à peine. Très élimée, très ébréchée, ce qui en subsiste est tel : c'est encore un personnage grêle, un "Maigre", ce fantasque des Han chevauchant une bête issue du cheval et du cerf, et dont trois des pattes sont délitées, effacées, perdues. La quatrième galope toute seule. Un emporté, un enlevé de grande allure. Le cavalier semble se détourner face en arrière, face usée, - et l'on ne sait si c'est un masque sans nez, sans yeux, dans le délitement du grès mauve, rose, violacé... Ses deux bras déploient quelque chose ; on ne sait si ce sont des ailes ou un pan de vêtement, mais le corps de la bête, les cuisses, les jambes et le pied, toute la pince du cavalier est reconnaissable, nerveuse, hardie... Le pied large, - sans trace d'étrier, - va talonner le flanc de la bête en arrière... Tout s'élançait dans l'inconnu des lignes disparues, à jamais perdues..."*<sup>15</sup>

De l'écriture même, du rythme de l'écriture critique jaillit comme une révélation, l'intuition du mouvement qui caractérise, dans la vision de Segalen, le bas-relief.

Mais l'écriture - davantage que la photographie et le dessin - se distingue par la liberté dont jouit l'écrivain. En effet, s'il complète certaines statues en évoquant les lignes manquantes, s'il complète aussi certains sites en y replaçant les statues disparues, Segalen sait également s'émanciper de la stricte réalité et construire par exemple une statue idéale, composée à partir de plusieurs statues réelles. C'est ce qu'il nomme les *"types"*. Le type du Grand Lion

<sup>15</sup> *Chine. La Grande Statuaire*, p. 77.

des Liang, pour prendre un exemple, est explicitement une construction imaginaire, ne correspondant pas à une statue précise<sup>16</sup>.

Enfin Segalen s'affranchit tout à fait de l'emprise de la réalité lorsque, les monuments ayant disparu, il y substitue des monuments imaginés. Cette pratique d'écriture marque une rupture, dans son entreprise de critique d'art, avec l'exigence d'expertise à laquelle pourtant il est fortement attaché. En effet, Segalen insiste, dans ses travaux, sur l'absolue nécessité d'"aller voir" comme il le dit à propos de Chavannes<sup>17</sup>, et incrimine bien souvent les archéologues amateurs parce qu'ils n'ont pas répondu à l'exigence scientifique de vérification sur le terrain. Et pourtant, lorsque le monument cherché est introuvable, lorsque le réel fait défaut, Segalen semble faire volte-face, estimant que la caution du réel n'est plus requise. Il rompt alors avec son maître Chavannes, comme il le confie dans le manuscrit des *Origines de la Statuaire de Chine* :

"C'est ici que je dois, à mon regret, me séparer de mon maître : Edmond [sic] Chavannes, dans son scrupuleux respect du vrai, de l'acquis, de l'authentique, s'arrêtait dans ses recherches aux premiers Han et aux Ts'in. À peine tenait-il pour connaissables les seconds Tcheou, ou Tcheou orientaux. Quant aux premiers Tcheou, il les tenait déjà pour légendaires ; - que dire des Chang, et surtout des Hia..."<sup>18</sup>

En réalité, dans les *Origines de la Statuaire de Chine*, nous avons affaire au versant proprement poétique de la critique d'art, une critique purement créatrice. Mais l'œuvre critique entière, *Grande Statuaire* et *Origines*, échappe à la visée mimétique à laquelle on serait tout d'abord tenté de la réduire, car il ne s'agit pas de rendre compte d'une réalité objective, extérieure, ni du reste d'exprimer une vision purement intérieure ; il s'agit de donner à voir, à travers les photographies et les dessins, et surtout de donner à lire une rencontre entre une forme d'art (la statuaire) et le regard d'un poète.

### L'appel et l'écho

À partir de cette double expérience - déception dans un premier temps, puis participation à l'accomplissement de l'œuvre dans un second, Segalen va reconnaître la nécessité de créer des œuvres qui, d'une manière ou d'une autre, soient inachevées de façon à exiger du lecteur - ou bien du spectateur, ou encore du visiteur - de participer à leur élaboration ; il défend un art qui suscite par lui-même une réponse : l'œuvre doit être un appel dans l'attente d'un écho. Elle est donc par essence inachevée, puisqu'elle ne se constitue que

dans l'écho qui la révèle. L'inachevé apparaît alors comme la condition de possibilité du fonctionnement même de l'œuvre d'art : si l'œuvre est achevée, si aucun espace n'est ménagé qui permette de pénétrer dans l'œuvre, il s'agit d'un art mort en quelque sorte, puisque l'œuvre d'une part et le lecteur - ou le visiteur ou encore le spectateur - d'autre part sont demeurés sur leur quant-à-soi, dans leur position respective. En revanche, si l'œuvre comporte des vides, des lacunes, des espaces vierges, la rencontre peut avoir lieu : à l'appel de l'œuvre correspond alors un écho d'où naît l'émotion esthétique. Segalen conçoit donc de façon plus ou moins explicite une esthétique de l'écho où la notion d'inachevé occupe une place essentielle ; par ailleurs, il met en scène ce jeu entre l'appel et l'écho à l'intérieur de ses œuvres, et en particulier dans ses écrits sur la statuaire.

Sur le plan théorique tout d'abord, c'est en passant de la notion de statue à celle de site que Segalen perçoit dans l'art statuaire le fonctionnement esthétique que nous avons décrit. En effet, une statue n'a de sens que si on l'envisage dans l'ensemble dont elle dépend, c'est-à-dire le site global. C'est ce que Segalen nomme la monumentalité dans le premier chapitre de *La Grande Statuaire*, intitulé *Caractéristiques et époques* :

"Une statue isolée, sans explication ni relations, peut être en elle-même un beau "morceau" de sculpture. Elle n'en demeure pas moins insolite, peu chinoise, tant qu'on ne lui a pas rendu (par la pensée tout au moins) son emploi, sa fonction dans la cérémonie monumentale."<sup>19</sup>

Cette exigence de monumentalité explique pourquoi Segalen interrompt au chapitre 11 de *La Grande Statuaire* l'étude des statues proprement dites pour s'engager dans un développement sur le site. N'écrit-il pas en marge du manuscrit, sur le premier feuillet du texte intitulé *Orchestique des Tombeaux chinois* : "C'est dans cet esprit [c'est-à-dire du point de vue du site] qu'il faut revoir toutes nos statues" ?

Or le site ne peut être appréhendé dans sa globalité sinon par une participation active, je dirais musculaire, du visiteur, qui prend la forme de la marche : sans une marche réglée, suivant un axe précis, à laquelle doit se prêter le visiteur, le site resterait sans vie, l'œuvre statuaire demeurerait morte ; c'est le visiteur, par son intervention même, qui le ressuscite. Autrement dit, dans son essence même, l'art statuaire est inachevé puisque seule la marche du visiteur peut lui donner vie.

La visite d'un site est donc avant tout une rencontre : le site, par sa disposition dans l'espace, par le jeu alterné des pleins (les portes, les statues, les bâtiments) et des vides (les cours, les allées), enjoint en quelque sorte le visiteur à la marche ; mais, en retour, le visiteur, par son propre déplacement,

<sup>16</sup> *Chine. La Grande Statuaire*, p. 105 et Manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*, premier cahier, p. 172.

<sup>17</sup> *Chine. La Grande Statuaire*, pp. 10-11.

<sup>18</sup> Manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*, deuxième cahier, p. 180.

<sup>19</sup> *Chine. La Grande Statuaire*, pp. 19-20.

confère au site un mouvement, ce que Segalen nomme une "orchestrique". En d'autres termes, le visiteur, répondant à l'invitation à la marche du site, semble en retour mettre en branle le site même : c'est le sens que l'on peut lire dans la célèbre stèle "Ordre de Marche" : le visiteur donne l'ordre aux éléments qui composent le site de se mettre en mouvement.



Dans son œuvre critique, Segalen met en scène le jeu de l'appel et de l'écho à travers précisément le motif de la marche. Je prendrais l'exemple des tombeaux des Ming, dans les environs de Pékin. Dans une première description, le site est vue de haut, dans sa globalité. Puis une seconde description adopte le point de vue d'un visiteur en marche vers le tombeau de Yongle. Cette seconde description, en mouvement, est justifiée par Segalen en ces termes :

*"Tout est fonction de l'âme défunte qui, entourée, protège tout le Site que l'on vient de dire, doit habiter là, être là, parvenir là. Il s'ensuit toute une logique."*<sup>20</sup>

Cette logique est ce qu'il nomme l'orchestrique, l'art du mouvement que l'on ne peut restituer que par une marche. Au défunt se substitue en effet le visiteur, qui va parcourir l'allée funéraire :

*"Si l'âme du Défunt Ancêtre, sortait jamais de son monument et devait le regagner pas à pas, voilà les obstacles ou plutôt l'escorte immobile qu'il rencontrerait, et que le visiteur, ou le pèlerin - pour dire d'un mot ce qui sera redit "L'Arrivant" - rencontrera le long de ces allées."*<sup>21</sup>

S'ensuit une description dynamique du site, au terme de laquelle Segalen ajoute cette conclusion :

*"On vient de voir que toutes ces allées, ces bêtes, ces portes, ces ponts ne valent que par la Marche... C'est un Chemin, le chemin de l'Âme. Que ce soit mort ou vivant, il y a procession."*<sup>22</sup>

Dans *Orchestrique des Tombeaux Chinois*, Segalen répète cette conviction esthétique en écrivant :

*"L'orchestrique de ce défilé, la mise en marche - par une marche personnelle - de tous ces objets inégaux encerclés dans la même vallée est un spectacle et d'un art émouvant, d'une majesté qui ne déçoit pas."*<sup>23</sup>



<sup>20</sup> Manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*, deuxième cahier p. 71.

<sup>21</sup> Ibid., p. 72.

<sup>22</sup> Ibid., p. 75.

<sup>23</sup> Manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*, p. 95.

Mais la marche n'est pas qu'un motif thématique, elle constitue le principe structurant de *La Grande Statuaire* : en effet, le lecteur parcourt l'histoire de la statuaire chinoise comme le visiteur d'un tombeau traverse des pleins et des vides ; et de même que la marche du visiteur anime l'œuvre d'art que constitue un site funéraire, de même la lecture est conçue comme l'acte par lequel l'œuvre critique elle-même s'accomplit.

Tout au long de l'ouvrage, Segalen compare son œuvre même à la visite d'un site. Dans la préface, Segalen rend hommage à son maître Chavannes ; de façon significative, l'œuvre de Chavannes est comparée à un portique qui donne accès à l'œuvre de Segalen lui-même : "*C'est vraiment le portique à ce livre. Ce fut la leçon, l'enseignement, la voie ouverte.*"<sup>24</sup>

Ensuite, Segalen distingue trois époques, qui correspondent à trois "pleins" de l'histoire de la statuaire chinoise : il s'agit de la dynastie des Han (206 av. J.-C. - 220 ap. J.-C.), celle des Liang (en fait ce qu'il est convenu d'appeler les dynasties du Sud, de 420 à 589) et celle des Tang (618-907). Alternant avec ces pleins, Segalen repère des "vides", c'est-à-dire des époques où la production statuaire est inexistante. Il s'agit tout d'abord, située entre les Han et les Liang, de la dynastie des Jin (265-420), qui fait l'objet d'un chapitre intitulé à dessein "*Le Vide des Tsin*" [Tsin] ; puis après les Tang, Segalen repère un autre vide, celui des Yuan (1277-1367) : en effet, dans le chapitre consacré à cette dynastie, il dit traiter de "*ce qui, dans ce livre, après le vide d'insuffisance ou d'ignorance, après le vide des Tsin, doit s'appeler le vide mongol.*"<sup>25</sup>

Enfin entre les deux périodes pleines des Liang et des Tang, Segalen dispose un chapitre intitulé "*L'Hérésie bouddhique*", concernant la dynastie non chinoise des Wei du Nord (386-534), sous laquelle le vide statuaire est clairement dénoncé sous un trop-plein apparent :

*"Ces Wei du Nord et leurs successeurs n'interviennent en ce chapitre, attendu et presque hors de propos, que pour être, une fois pour toutes, exclus de ce livre, qui traite, je dois le répéter, de la Grande Statuaire chinoise."*<sup>26</sup>

Le chapitre VII doit donc être lu tout entier sous le signe de la prétérition, figure du vide ; en effet, Segalen le termine par ces mots :

*"J'ai le regret d'avoir tant parlé d'un sujet qui, on le voit, s'exclut de lui-même de ce livre."*<sup>27</sup>

L'œuvre entière qui a pour ambition de retracer l'histoire de la statuaire chinoise, était donc conçue comme un site à parcourir, alternant pleins et

<sup>24</sup> Ibid., p. 10.

<sup>25</sup> Ibid., p. 175.

<sup>26</sup> Ibid., p. 125.

<sup>27</sup> *Chine. La Grande Statuaire*, p. 138.

vides ; le lecteur, se déplaçant à l'intérieur de cet espace imaginaire, a pour tâche de rendre à l'écriture sa "vertu d'en-allée"<sup>28</sup>, pour reprendre l'expression employée dans la stèle "Ordre de Marche".

On relève parfois dans l'œuvre de Segalen un inachèvement manifeste, sous la forme de blancs ou de vides : il y a, bien entendu, les vides typographiques (le blanc de la stèle, la ponctuation caractérisée par les points de suspension et les tirets), il y a des vides thématiques (le vide des Tsin par exemple). Mais l'inachèvement est avant tout la qualité essentielle de l'œuvre d'art : il s'agit du principe même de son fonctionnement, comme le jeu nécessaire au bon fonctionnement d'une machine. La notion d'inachevé n'est, en définitive, pas isolable d'une pensée plus large, celle que nous avons désignée sous l'expression de l'appel et de l'écho, empruntant ce dernier terme au poème "Trahison fidèle". L'épigraphe *qiu you sheng* 求友聲, traduite par "En quête d'un écho amical" est extraite d'un poème du *Shijing*, le *Classique de la poésie*, sur lequel je terminerai cet exposé :

*"Le bruit des haches retentit en cadence dans la forêt  
Les oiseaux chantent de concert  
Du fond de la vallée ils vont sur la cime des grands arbres  
Ils se répondent et s'appellent l'un l'autre  
Voyez donc, un oiseau sait par son chant appeler un compagnon."*<sup>29</sup>

伐木丁丁  
鳥鳴嚶嚶  
出自幽谷  
遷于喬木  
嚶其鳴矣  
求其友聲

Philippe Postel  
Université de Toulouse - Le Mirail

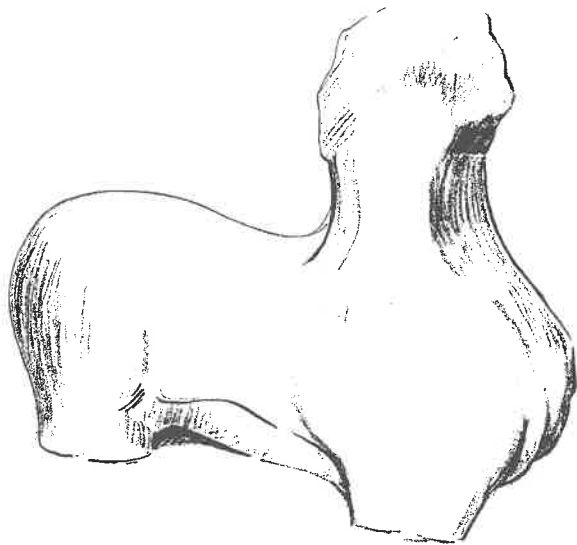


Dessin par Victor Segalen de la "Course à l'abîme", motif figurant sur les piliers Shen d'époque Han.

<sup>28</sup> *Stèles*, Paris, Mercure de France, p. 79.

<sup>29</sup> *Shijing* 詩經, deuxième partie *Xiaoya* 小雅, Livre 1, poème 5, traduction de Couvreur dans *Cheu King*, Kuangchi Press, Ho kien fou, Imprimerie de la Mission catholique, 1896, p. 180.





Dessin par Victor Segalen du "moignon informe" dont il est question dans *Équipée* et dans *Feuille de Route*. La légende que Segalen écrit dans le manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire* (p. 119 du deuxième cahier) porte : "Cheval de pierre d'une sépulture à Chao-houa-hien [Zhaohua dans le Sichuan], attribué à la dynastie des Tsin [Jin] (en réalité style des Han oriental)".

- I La Grande Statuaire.
  - La Pierre chinoise - le sol de Chine -
  - fondamental - s'exprimant dans l'Es-
  - pace volumineux.
- II Le Grand Art du Pinceau. Stèles
  - la Calligraphie : le Caractère - esprit du
  - Caractère : l'Aspeu - son figement : le Sceau.
  - Bas-relief de Han. Peinture - à l'huile et à l'eau.
- III L'Art du Grand-Feu. la pierre volcanique, mais son
  - les Arts du Grand-Feu. l'acier est le produit de
  - Porcelaines - Cloisonnés - Toutes les ma- la pierre
  - tières vitrifiées nées. Les Pierres-Dures - jade du
  - Diamant turquoises ... qui furent jadis cristall. cristal
  - lithé ou vitrifiées dans le Plus-Grand-Feu ter ter
  - resté au four des Roches en fusion. resté
- IV Les [Grandes] Toisons de Soie & de laine.
  - la bonne soie et le lain d'or, toison de Ver-
  - à-soie - les Tapis soyeux. Tapis chinois.
  - Toutes les étoffes - à main & à l'homme tis-
  - sant ...
- V Les Métaux & la Cire en fusion. ( voir : la Cire
  - le Bronze à cire perdue. - Or. ferrure ... de la Bronze en
- VI Les Grandes Sèves [Vivants] ou [ayant vécu]:
  - laques, vernis peints.
  - Perles, nacrées comme un œil.
- VII Le Grand-CŒUVRE. La longévité Alchimiste.
  - La longévité surhumain
  - de l'œuvre d'Art.]

Brest, 29 ou 30 Mars 18.

Programme d'une Histoire générale de l'art chinois  
(p. 7 du premier cahier du manuscrit de *Chine. La Grande Statuaire*).



*Pilier de droit de Shen (Sichuan, Quxian, fin II<sup>e</sup> siècle)*

渠縣沈氏闕右闕

*face interne - entablement*

*immortel montant un cerf [course à l'abîme]*

仙人騎鹿

## Dominique Gournay

*Thibet*, une œuvre  
en son devenir.

Faut-il s'étonner que *Thibet* soit resté inachevé ? Non, bien sûr, si l'on s'en tient à ce qu'il s'agit de la dernière œuvre écrite par Segalen. Commencée en juillet 1917, la rédaction en fut interrompue en novembre 1918 par la maladie avant que la mort vienne y mettre un point final de sa façon. Que la dernière œuvre mise en chantier ne puisse être terminée relève d'une certaine banalité dans le champ de la création littéraire et artistique.

Cependant, le cas de *Thibet* ne peut être réglé à si bon compte. À cela plusieurs raisons, à commencer par le fait que ce n'est pas la seule œuvre de Segalen à nous être parvenue inachevée. Aussi la question de l'inachèvement se pose-t-elle non seulement en relation avec la situation chronologique spécifique de *Thibet* mais aussi dans la perspective d'une propension de Segalen à laisser ses œuvres en voie d'achèvement.

En outre, on voit se dessiner, dans les études critiques, un débat relatif à l'impossibilité où Segalen se serait trouvé de conduire son œuvre à bonne fin en raison de la teneur du poème. Si l'on tient cette dernière œuvre pour "*le sommet spirituel*"<sup>1</sup> de Segalen, selon les termes de Pierre Emmanuel, si l'on y reconnaît la tentative d'évoquer l'Être indicible, on incline à trouver la preuve d'un échec intrinsèque dans l'inachèvement de l'ensemble. L'œuvre, en son état, témoignerait de la faillite d'une poésie constituée en lieu de révélation des arcanes du monde et de la vie. En ce sens, la mort du poète et le poème avorté se confondent dans la double impossibilité d'accéder à la connaissance ontologique et a fortiori de lui trouver une formulation poétique. Une telle approche suscite cependant quelques réserves. Yves-Alain Favre s'élevait

<sup>1</sup> Contribution de Pierre Emmanuel à l'"Hommage à Victor Segalen", *France-Asie, Asia*, n° 2, 2<sup>e</sup> trimestre 1970, p. 135.

contre ce qu'il appelait "*un mythe critique*"<sup>2</sup> naissant ; Segalen aurait parfaitement pu, selon lui, clore son œuvre. Pour apporter une contribution, si minime soit-elle, au débat, il convient d'en revenir à ce que nous pouvons lire de l'œuvre, à ce qu'elle est.

C'est un fait, *Thibet* reste inachevé. Parler d'une pluralité de l'inachèvement se trouve en l'occurrence pleinement justifié. Le texte établi pour l'édition de 1979 au Mercure de France<sup>3</sup> et repris dans le cadre des *Œuvres complètes*<sup>4</sup> nous livre une œuvre composite faite de la dernière version de chaque séquence, complétée parfois de quelques vers empruntés à une version antérieure. Ainsi, d'une page à l'autre, se succèdent des séquences correspondant à des moments différents du travail de Segalen. Certaines résultent d'une longue élaboration, prouvée par l'existence des versions antérieures. Elles peuvent passer pour achevées lorsque le manuscrit ne fait plus apparaître, sur la dernière version conservée, d'hésitation relative à la formulation. Constaté une certaine régularité métrique de la séquence contribue aussi à donner l'impression de son achèvement. On se heurte toutefois aux incertitudes liées au cadre métrique auquel se référer. La volonté de Segalen de concevoir la séquence comme un ensemble de dix-huit vers fondé sur l'alternance d'un vers long et d'un ennéasyllabe est attestée<sup>5</sup>. La mesure choisie pour le premier vers du distique reste néanmoins fluctuante, même si, en adoptant le compte syllabique propre à la versification traditionnelle, on repère une nette prédilection pour le vers de seize syllabes<sup>6</sup>. D'autres séquences ont fait l'objet de développements successifs dont l'aboutissement reste une version lacunaire, cas illustré par la séquence XXII. Enfin, une version unique et incomplète a pu être intégrée au poème : la troisième section du recueil en fournit plusieurs exemples. Le choix éditorial a donc fixé une œuvre qui restait en devenir. Les cinquante-huit séquences que nous lisons ont été pour certaines longuement travaillées, pour d'autres jetées rapidement sur le papier par Segalen. Le manuscrit révèle ces différences, montrant tantôt l'écriture hâtive, ample et irrégulière du premier jet, tantôt l'écriture ferme et pondérée des versions soigneusement recopiées.

<sup>2</sup> Yves-Alain Favre, "*Thibet* et la quête spirituelle de Segalen", *Victor Segalen*, actes du colloque international, Cahiers de l'Université de Pau n° 11, t. 2, 1985, p. 585.

<sup>3</sup> *Thibet*, Paris, Mercure de France, 1979. Édition intégrale des cinquante-huit séquences. Texte établi, présenté et annoté par Michael Taylor. Les notes relatives à *Thibet* renverront à cette édition.

<sup>4</sup> *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2 t., 1995. Édition établie et présentée par Henry Bouillier.

<sup>5</sup> "*C'est sur la muraille de Pékin, à la presque dernière promenade que je fis que le germe est né... Il y aura une cinquantaine de "laisses" ou "séquences", chacune de 18 à 20 vers... J'appelle séquence ma page de 18 vers, ou mieux 9 distiques, chaque distique composé d'un vers souple de 13 à 18 syllabes (déjà esquissé dans Stèles) et d'un vers ennéasyllabe, c'est-à-dire de 9 pieds, celui-là très fortement charpenté sur le rythme qui est le mien depuis Odes...*" Déclaration de Victor Segalen citée dans *Odes*, suivi de *Thibet*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 8.

<sup>6</sup> La séquence XXXVIII, réservée à l'aventure d'Huc et Gabet, offre une bonne illustration de l'alternance régulière d'un vers de seize syllabes et d'un ennéasyllabe. D'autres séquences ne répondant pas à un schéma aussi strict semblent cependant connaître leur formulation définitive, ainsi la séquence III, parmi d'autres.

L'inachèvement concerne aussi le déroulement linéaire du poème. La succession exacte des séquences garde un caractère conjectural tout en ne laissant subsister que des incertitudes mineures. L'organisation du recueil en trois subdivisions ainsi que leur titre ont bien été voulus par Segalen, même s'il a choisi d'inclure tardivement les pages consacrées aux explorateurs du Tibet dans la deuxième subdivision intitulée *Lha-Ssa*, ramenant ainsi les quatre parties initialement prévues aux trois grandes étapes nommées *Tö-Bod*, *Lha-Ssa* et *Po-Youl*<sup>7</sup>.

Le parcours proposé par *Thibet* est fermement établi. La première subdivision, *Tö-Bod*, célèbre le Tibet réel ; le poète s'y représente en marche, énonçant une poétique propre à mimer l'escalade et à établir l'équivalence entre ce Tibet et l'écriture du poème. Pourtant, cette célébration du toit du monde est destinée à être dépassée par l'éloge de la femme et du Divers dont le Tibet n'est qu'une représentation symbolique ; l'appel à l'Autre et "*au royaume d'ailleurs*" retentit dans les trois dernières séquences de *Tö-Bod*. La deuxième subdivision du recueil présente l'organisation probablement la mieux arrêtée. La plupart des séquences réunies sous la dénomination de *Lha-Ssa* se répartissent entre les séquences lamaïques (séquences XXII à XXX) et celles qui retracent les exploits des voyageurs parvenus jusqu'à la ville sainte (séquences XXXVI à XLIII). Le premier développement conduit le poète à prononcer son rejet du rituel lamaïque comme de tout autre voie religieuse inscrite dans la tradition. Le second fait suivre l'aventure charnelle des explorateurs cités de l'équipée spirituelle du poète ayant renoncé pour toujours à gagner le Tibet réel pour se tourner vers un Divers divinisé, présenté alors sous l'aspect d'un Tibet primordial, dans la pureté de son surgissement originel. La séquence XLVII, qu'une note portée sur la version B donne effectivement comme la "*Dernière de "Lha-Ssa" menant à Po-Youl*"<sup>8</sup>, célèbre l'aspiration à se perdre dans les neiges mystiques de l'Himachal. Elle offre le motif récurrent du franchissement d'un seuil, la mort représentant alors la seule voie de passage, à la fois souhaitée et redoutée, vers un mystérieux au-delà.

L'inachèvement de la troisième étape du poème, *Po-youl*, prend le caractère d'une cruelle évidence : les séquences inégalement développées et les vers à peine ébauchés produisent l'effet d'un geste suspendu, arrêté. Comportant quelques séquences pour lesquelles n'existe qu'une version, cette subdivision reste aussi la plus courte. Plus que les deux autres, elle conduit à s'interroger sur le lien éventuel entre l'inachèvement du poème et l'objet des dernières séquences désigné par le nom du royaume quasi mythique du Poyul.

Quelques-unes des séquences XLVIII à LVIII ont connu une première version dès 1917. Cependant, la plupart des pages composant cette troisième

<sup>7</sup> Dans la lettre du 16 septembre 1918 adressée à Hélène Hilpert, Victor Segalen annonce quatre parties. Voir l'ouvrage de Gilles Manceron, *Segalen*, Paris, Lattès, 1991, p. 463. Une note de Segalen, datée du 3 octobre 1918, ramène *Thibet* à trois parties. Voir l'introduction de Michael Taylor à *Thibet*, op. cit., p. 16.

<sup>8</sup> *Thibet*, op. cit., p. 148.

section correspondent à une rédaction tardive, comprise entre mars et novembre 1918. Les contours de l'œuvre étaient alors bien définis. Or, que propose la subdivision nommée *Po-Youl* ? Elle dit peu de choses de ce territoire qualifié d'ineffable dans la séquence XLVIII. À lui seul, cet adjectif signale la difficulté de l'entreprise : le poète s'efforce en vain de cerner ce qui ne peut être énoncé. Après l'annonce du chant nouveau, le poème s'épuise à vouloir définir ce qui ne peut l'être. Le Tibet légendaire tel qu'ont pu le rêver Hérodote et Ibn Batoutah, évoqué dans la séquence L, ne peut y suffire. Les trois séquences suivantes reviennent sur les motifs de l'Autre et d'un Tibet divinisé déjà chantés sur le mode optatif dans les deux sections précédentes. Quant à la séquence LIV, si elle célèbre le Divers, c'est pour déplorer sa disparition certaine sous l'effet de l'entropie. Ces figures peuvent certes apparaître comme autant d'équivalents du Poyul, mais on voit bien que poursuivre au-delà de ce qui a été écrit pour donner à ces termes une valeur et une définition positives relève de la gageure. La séquence LV prononce "les vœux de négation", révélateurs d'une impossibilité à connaître et annonciateurs d'un renoncement à dire ce Tibet assimilé à l'Interdit :

"Je me reprends et t'abandonne en emportant ton Reliquaire...  
Trône là-bas, dans l'Interdit."<sup>9</sup>

La transgression n'aura donc pas lieu.

*Thibet* peut alors être lu comme la tentative de prolonger *Équipée*, les pouvoirs de la création poétique étant conduits à leurs limites ultimes. *Po-Youl* essaie de convoquer et de capter par les mots l'Être que le dernier chapitre d'*Équipée* figure en creux en le décrétant, comme à regret, insaisissable et indicible. Mais les mots ne peuvent combler le vide de l'innommable : le territoire ineffable, l'Autre, l'essence du Divers ne connaissent aucune épiphanie. Ils restent objets de désir, à l'abri du désenchantement promis, *Équipée* le suggère, par l'accomplissement. Forcés à livrer toutes leurs ressources, les mots permettent uniquement l'obtention du poème, ainsi que l'a écrit Jean Roudaut<sup>10</sup>. Victoire célébrée par quelques-unes des dernières séquences tandis que s'exprime parallèlement le désarroi devant l'échappée toujours renouvelée de l'Autre. Il est permis de trouver en cela les éléments d'une logique rendant improbable un achèvement, du moins autre que suspensif, du recueil.

Mais fallait-il que tout le poème fût écrit ? On peut en douter si l'on se réfère à la lettre que Segalen adresse à sa femme le 31 décembre 1917, alors qu'il est encore loin d'avoir conduit la plupart des séquences à l'état que nous leur connaissons. Il écrit en effet : "L'œuvre est loin d'être achevée mais le Poème est fait"<sup>11</sup>. L'assertion invite à opérer une distinction entre l'œuvre rédi-

<sup>9</sup> Ibid., p. 88.

<sup>10</sup> Jean Roudaut, "Poème : Le Thibet", Regard. Espaces. Signes, Paris, l'Asiathèque, 1979, pp. 31-48.

<sup>11</sup> *Thibet*, op. cit., p. 15.

gée et le poème considéré comme l'esprit, le germe ou le stade embryonnaire de l'œuvre. Autant dire que cette déclaration situe l'essentiel plus près du point de départ que du point d'arrivée ! Il faut alors en revenir aux sources de la poétique de *Thibet*, elles-mêmes replacées dans l'ensemble d'une esthétique ou d'une conception de la création artistique.

Les pages que Victor Segalen a consacrées à la statuaire chinoise et aux œuvres picturales et sculpturales de Gauguin révèlent un imaginaire tendant à faire de l'œuvre d'art le prolongement et la traduction d'une énergie primordiale dont le peintre et le sculpteur sont les vecteurs. Exprimer cette force en lui donnant forme et sens, telle est la mission de l'artiste. Dans cette perspective, la consubstantialité du lieu et de l'œuvre s'affirme. Ainsi le tombeau chinois ne peut-il s'inscrire que dans le site. Le simple tumulus n'en devient que plus fascinant en assimilant l'œuvre faite de mains d'homme au surgissement spontané de la montagne<sup>12</sup>. Dans *Chine. La Grande Statuaire*, Segalen accorde de même un intérêt majeur aux œuvres sculpturales archaïques qui restent liées à leur matériau originel, terre ou pierre. Le lecteur peut remarquer la prédilection de Segalen pour les œuvres sculpturales qui semblent animées d'un dynamisme puissant, cependant contenu et comme arrêté dans la pierre. Le "Cheval nu dominant un barbare Hiong-nou"<sup>13</sup>, les figures des piliers de Shen<sup>14</sup>, le tigre ailé du tombeau de Gao Yi qualifié d'une façon significative de "tigre ailé, passant de l'arrière, et reposant de l'avant"<sup>15</sup> en sont les exemples probants. Il importe également que l'œuvre continue d'être rattachée au "sol générateur"<sup>16</sup> comme à la source de cette énergie et de cette force prêtes à l'animer. Ainsi Segalen s'attarde-t-il sur les formes qui semblent à peine se dégager de la gangue d'où l'archéologue les exhume pour ensuite les y laisser. Car si l'un des pires destins pour une œuvre est de retourner, victime de l'entropie, à l'indifférenciation initiale à laquelle le sculpteur l'avait arrachée, il en est un autre non moins redoutable : que l'œuvre connaisse la coupure mortelle la séparant de son matériau originel.

L'exemple emblématique de cette réticence à séparer l'œuvre sculpturale de ses sources vives est livré dans *Hommage à Gauguin* lorsque Segalen médite sur la statuette de terre façonnée par l'artiste et laissée à quelques pas de la Maison du Jouir. Segalen en parle en tant qu'émanation sacrée d'une puissance chthonienne, issue du "ventre de la matière"<sup>17</sup> et aboutissant à

<sup>12</sup> "Une statue peut être faite de terre, et ne pas représenter un être, – ni homme, ni cheval, ni animal, ni forme animée... Les montagnes elles-mêmes ne sont-elles pas, – quand elles se haussent à ce degré, – la statuaire géante de la terre ? L'homme ne pourrait-il à son tour essayer de sculpter ou de modeler non pas dans la montagne mais une montagne. C'est ce qui fut fait, – et accompli – pour la première fois sans doute, du temps de Ts'in Che Houang, et par Lui, en son honneur". *Les Origines de la statuaire de Chine*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 870.

<sup>13</sup> *Chine. La Grande Statuaire*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, pp. 760-766.

<sup>14</sup> Ibid., pp. 793-797.

<sup>15</sup> Ibid., p. 776.

<sup>16</sup> Ibid., p. 823.

<sup>17</sup> *Hommage à Gauguin*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 368.

"une sorte d'immonde et de puissant fœtus-dieu"<sup>18</sup>. Mais, on le voit bien, la consubstantialité entretenue entre la terre-mère et la créature ne saurait permettre l'accès de celle-ci à une existence autonome. Privée de la séparation qui lui donnerait une véritable naissance, l'œuvre connaît un devenir suspendu. Son achèvement, si l'on se souvient de l'ambivalence faisant du verbe achever le synonyme à la fois de la plénitude acquise et de la mort, reste virtuel.

Ces réflexions sur la façon dont Segalen perçoit l'art sculptural peuvent éclairer les tensions régissant la composition de *Thibet*. Stimulé par ses conversations avec Gustave-Charles Toussaint, traducteur du manuscrit tibétain intitulé le *Padma Thang Yig*<sup>19</sup>, Segalen croit trouver dès le 10 juillet 1917 l'adéquation entre le lieu et la formule dans ce qu'il appelle le "grand verset *Oddhyana*"<sup>20</sup>. Il devra reconnaître quelque temps plus tard avoir pris "le Lieu pour la Formule"<sup>21</sup>. L'erreur est cependant féconde puisqu'elle a permis à Segalen d'écrire quelques-unes des premières pages de son poème. Il suffit de se reporter aux premières séquences de *Thibet* pour y lire l'intention de faire du poème l'équivalence verbale du pays célébré. Le chant poétique devrait s'élever et se former dans un surgissement spontané, à l'instar de la chaîne himalayenne, surgie du chaos initial<sup>22</sup>. En effet, à plusieurs reprises, Segalen recourt à des tournures pronominales faisant du Tibet le créateur de ses propres reliefs. Tel Orphée-Roi, Segalen aimerait à recueillir et à transcrire le chant immanent de la terre.

La séquence LVIII, dont rien ne prouve qu'elle devait être la dernière du recueil, offre néanmoins matière à relier les deux extrémités du poème. La première version porte en effet la date du 12 septembre 1917. Elle fut suivie de dix autres ébauches non datées, ce qui peut être le signe d'une difficulté à lui trouver une rédaction satisfaisante. Or, elle nous propose d'entendre, portée par la voix du poète, la "musique inhumaine" qui émanerait d'un Tibet formulant lui-même les noms de ses sommets :

"L'homme s'est tu, lassé, repu, et s'assoupit au moment sourd :  
- J'entends une musique inhumaine.

Une rumeur qui se fait chant : vaste bruit dont un hymne sourd :  
Thibet ! tu te mugis d'une haleine !"<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Ibid., p. 368.

<sup>19</sup> Gustave-Charles Toussaint, *Le Dict de Palma*, Paris, Leroux, 1933.

<sup>20</sup> Note de Victor Segalen citée dans l'introduction à *Thibet*, op. cit., p. 12.

<sup>21</sup> Ibid., p. 12, note 9.

<sup>22</sup> "Sur la métrique de mon Hymne de Bod.

Commencer par l'écrire, la chanter, l'improviser d'un bout à l'autre sous la forme la plus riche, mais forme dansante et souple.

Une série de laisses d'une page - y tenter spontanément tous les rythmes... allitération] rimes, assonances, rejets, coupes, - vers mesurés, etc.

Puis quant tout sera écrit, cent pages peut-être, me les rechanter spontanément, puis épier quels seront les mètres définitifs qui jailliront d'eux-mêmes de cette pieuse invocation au Pays des Cimes. [...]

Ici le mètre naîtra du Dieu : du Pays : de Bod."

Note de Victor Segalen du 26 juillet 1917, ibid., p. 13.

<sup>23</sup> *Thibet*, op. cit., p. 91.

La tâche dévolue au poète semble alors bien difficile. Comment se faire la chambre d'écho des forces dionysiaques de l'univers tout en ayant également, comme artiste, la mission d'assurer la primauté de l'esprit humain sur le monde inhumain ? À vrai dire, il n'y a pas de parole inhumaine. Il revient au sujet d'assumer la traduction poétique de sa perception de l'objet, sans se perdre en celui-ci. L'origine du poème et le poème ne sauraient continuer d'être un. Si le parcours proposé par le poème nous conduit bien vers un Tibet de l'inaccessible (ontologique, inconnaissable, interdit et indicible, il cherche à évoquer, sinon à rejoindre, un Tibet originel, non moins inconnaissable, interdit et indicible, fût-il immanent.

Le poème se trouve dès lors menacé d'involution. Le Poyul de Segalen n'est plus à venir : il faut le chercher en amont, comme en un point alpha du temps et du poème. Il n'a d'autres contours et d'autres couleurs que le blanc du Tibet pré-lamaïque évoqué dans la séquence XXXI. L'essence du projet poétique supposerait que l'homme qui prétend chanter ce Tibet et conjurer par là le vide et le "silence diabolique"<sup>24</sup> consente à se taire. Le poète échappe difficilement au choix décisif : s'effacer devant l'objet du poème ou assumer sa propre parole en la reconnaissant comme sienne, la parole d'un poète occidental, français et breton, une parole indépendante de son objet et promise à devenir indépendante de son auteur<sup>25</sup>. Objectif difficile à atteindre, peut-être, pour celui qui voudrait identifier son poème au Tibet (le titre du recueil est significatif) et y apposer son nom pour l'éternité :

"- Fais alors, en prières et grâces, en donateur immense, et don et démon  
Qu'au vers le dernier des novénaires,

Au pied de la séquence ultime, -ici, au bas, - ici au coin - de la sculpture de tes monts,

Mon nom, comme un sceau, se régénère."<sup>26</sup>

Voir en *Thibet* une étape décisive de la quête spirituelle de Segalen incite à penser que le poème ne pouvait trouver d'autre achèvement que sous la forme d'un passage de l'Extrême-Orient tibétain à l'Extrême-Occident breton. La rédaction de *Thibet* prend place entre le projet, daté de 1916, d'écrire *Les Immémoriaux Bretons*<sup>27</sup> et le séjour puis la mort de Segalen au Huelgoat. Par sa mort solitaire dans cette forêt qu'il aimait à parcourir, Victor Segalen a finalement donné un sens littéral au retour à la terre natale. Le poète a rejoint l'objet de sa quête, faisant corps avec lui dans cette unité si désirée et si redoutée. "Accident de travail"<sup>28</sup> a-t-on pu écrire. Mais, en se souvenant de

<sup>24</sup> Version A de la séquence XXIII, ibid., p. 130.

<sup>25</sup> "[...] il n'est d'activité proprement créatrice qui n'implique l'acceptation d'un deuil : celui de l'identité du créateur et de sa créature." André Green, "Vie et mort dans l'inachèvement", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, "L'inachèvement", n° 50, automne 1994, p. 168.

<sup>26</sup> *Thibet*, op. cit., p. 89.

<sup>27</sup> *Les Immémoriaux Bretons, Les Cahiers de l'Iroise*, n° 1, janvier-mars 1954, p. 8.

<sup>28</sup> Noël Cordonier, *La Claire audience. Introduction à la poétique de Victor Segalen*, thèse de doctorat. Université de Lausanne, 1993, p. 212.

l'incipit de *Thibet* ("Des ailes... Non.") et si l'on admet que l'expression du refus n'est souvent que l'envers d'un désir non moins puissant, on empruntera volontiers à Claudel quelques-uns des vers qui referment l'ode *La Muse qui est la Grâce* :

*"Va-t'en ! Je me retourne désespérément vers la terre !*

[...]

*Vainement ! plus tu m'appelles avec cette présence de feu et plus je retire en bas vers le sol solide,*

*Comme un grand arbre qui s'en va rechercher le roc et le tuf de l'embrassement et de la vis de ses quatre-vingt-deux racines !*

*Qui a mordu à la terre, il en conserve le goût entre les dents.*"<sup>29</sup>

Dominique Gournay

<sup>29</sup> Paul Claudel, "La Muse qui est la Grâce", *Cinq Grandes Odes*, dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 276.

## Sophie Labatut

Clôture ou incomplétude ?  
Équipée de Victor Segalen

*N.B. : Nous avons conservé dans le texte de cette communication le caractère oral de la journée du 22 juin.*

Le thème central de la journée — l'inachèvement dans l'œuvre de Victor Segalen — recoupe bien des recherches. J'y ai retrouvé la mienne, comme à la traverse, et cela a donné lieu à des interrogations que je soumets ici, succinctement. Pour délimiter un champ d'investigation, je me suis fondée sur le texte d'*Équipée*, sur les renseignements que peuvent apporter le manuscrit dit définitif (actuellement à la Bibliothèque Nationale), et sur tout ce que l'on peut glaner quand on parcourt les avant-textes, para-textes et toutes sortes de "pré-textes" à *Équipée*.

Cette étude tentera donc un certain nombre de variations autour de la question de l'inachèvement, sous deux angles d'attaque paradoxaux : la volonté de clôture qui sous-tend la composition de l'œuvre, affichée par Segalen, et une sorte d'incomplétude consubstantielle qui se révèle à la lecture, et s'exprime au long des pages d'*Équipée*.

### Le manuscrit et ses enseignements

#### La genèse

Il faut d'abord remonter à la genèse d'*Équipée*. Remarquons pour commencer que l'idée première d'*Équipée* germe assez tardivement par rapport aux autres œuvres connues de Segalen : sans parler des *Immémoriaux*, la plupart des grands projets segaléniens s'ancrent *grosso modo* entre 1909 et 1910 (*Stèles*, *Peintures*, *Le Fils du Ciel*, et jusqu'aux prémices de *René Leys*).



L'idée de ce "*Voyage au Pays du Réel*", car telle est l'appellation initiale d'*Équipée*, n'apparaît sans conteste qu'à partir de *Feuilles de route*, au tournant des années 1913-1914. Elle prend véritablement forme quand Segalen décide de séparer les cahiers archéologiques de *Feuilles de route* (26 juin 1914 : "*Cy finit l'Archéologie*"<sup>1</sup>) de ce qu'il intitule déjà du futur sous-titre d'*Équipée*. Ce dernier cahier exhibe sa naissance : "*Voyage au pays du Réel. Tch'en-tou, 3 mai 1914*"<sup>2</sup>, et se situe donc délibérément à part de la veine archéologique et des trouvailles de la Mission Lartigue-Voisins-Segalen.

Le manuscrit définitif, visiblement considéré comme tel par Segalen, comporte les dates de sa composition : on trouve en effet à la première page "*Manuscrit commencé à bord du Paul Lecat, — Saïgon : Singapooore — le 9 septembre 1915. Terminé à Brest le 6 février 1915*" ; et, sur la dernière page : "*Relu à Brest 9 novembre 1916*"<sup>3</sup>.

Ainsi, la rédaction fut assez courte (cinq mois), la relecture visiblement groupée avec la vérification ou la composition d'autres œuvres (*René Leys* en 1916 par exemple), et la durée totale de l'élaboration (depuis les premières germinations de *Feuilles de route* jusqu'à la relecture) prit trois ans au maximum, dans une économie de moyens remarquable, puisqu'à part *Feuilles de route*, aucune rédaction préalable n'a étayé le "manuscrit définitif", à l'inverse des habitudes de Segalen. La maîtrise de l'ensemble est ici évidente.

Autant d'indices qui iraient dans le sens d'une conception finalisée du texte, rapide et efficace, sorte de point final et conclusif mis par Segalen, au plus gros de son œuvre.

#### Le manuscrit

À l'ouverture du manuscrit, on ne peut qu'être marqué par son caractère particulièrement cohérent.

Il comporte en effet très peu de ratures, et les variantes brèves d'écriture et de relecture sont finalement peu nombreuses. Il existe cependant des variantes développées sur une ou deux pages<sup>4</sup>, mais elles sont très circonscrites et très lisiblement abandonnées : celle des pages 43 à 45 du manuscrit (le regard par-dessus le col) étant elle-même intitulée "Variante".

<sup>1</sup> *Feuilles de route* dans *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1995, t. 1, p. 1157.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 1158.

<sup>3</sup> Manuscrit d'*Équipée*, p. 213. Nous empruntons la pagination de Segalen, bien que la page numérotée 1 ne coïncide pas avec la première page.

<sup>4</sup> Manuscrit, p. 43-45 (le regard par-dessus le col), p. 71 ("Pour devise"), et p. 148 (la route vers l'impossible). La lecture des variantes est possible sans passer par le manuscrit : elles sont consignées à la fin de l'édition Gallimard de 1981, collection l'Imaginaire.

La composition en est très soignée, et la présentation est de type livresque, voire bibliophilique, puisque non seulement le manuscrit fut relié par Segalen lui-même, mais encore la structure respecte absolument l'ordre d'une présentation en volume (page de garde, puis justification de tirage — la reproduction, sans aucun doute, des "*Deux Bêtes Opposées se disputant l'Objet*" —, puis dédicace, puis "*addenda*" rimbaldiens, puis sommaire — où la liste des étapes-chapitres reprend en majuscules chaque *incipit* éponyme et symbolique des séquences). En outre, la composition de la page relève du même soin bibliophilique : les paragraphes sont justifiés, les marges, comme dans tous les manuscrits de Segalen, sont larges et régulières, mais surtout chaque lettre majuscule initiale du chapitre s'étale largement sur un sceau au cinabre.

L'aspect global de ce manuscrit nous fait donc pencher pour une forme achevée, dernière étape avant la publication, ce que confirme cette phrase, tracée sur la dernière page du manuscrit : "*Achévé d'écrire le 6 février 1915. Le dernier mot manuscrit qui ne soit pas suivi désormais du métal typographique. Dix années d'Imaginaire à couler sans tarder dans la matrice du Réel*"<sup>5</sup>.

#### Quelques réticences cependant

Il reste que certains éléments perturbateurs amènent avec eux "*des scrupules, et le doute tortilleux avec sa portée de vipéreaux*"<sup>6</sup>. D'abord le problème des variantes, même circonscrites, n'est pas réglé (pourquoi Segalen les inclut-il à l'intérieur du manuscrit qu'il fait relier, et ne les met-il pas de côté, comme le laisserait attendre la forme quasi définitive de ladite reliure ?). Ensuite, et surtout, plusieurs notes marginales ont pour objet la refonte d'un passage. Bien sûr il y en a relativement peu : une dizaine seulement — encore semblent-elles essentiellement des notations jetées au fil de la rédaction ou de la relecture. Mais certaines, quelquefois célèbres, méritent qu'on leur prête une attention entière. Citons dans notre florilège celles du chapitre 7<sup>7</sup> : "*À renforcer, surélever, étoffer, — donner à ce chapitre le plein d'une pièce de résistance*", et "*Allonger. Prolonger. Étoffer. Étouffer*". Mentionnons surtout, à propos de la comparaison entre l'Escale Grise et le Fleuve qui "*s'évase et s'envase*"<sup>8</sup> dans la mer, celles-ci : "*Mauvaise comparaison. La mer est bien le but, le bout. — L'Escale n'est pas le but*", et "*Reprendre ceci en supprimant 'Fleuve déposant ses troubles'. Montrer l'Escale Grise comme un trou entre le Réel et l'Imaginaire l'un et l'autre provisoirement suspendus* [Brest 9 novembre 16]". Or ici, force est de reconnaître que nous achoppons sur un problème difficile : le mécontentement est clair, et Segalen propose un programme déjà précis, mais non appliqué ; plus avant, la date apposée à la fin de cette marginale (cas unique d'ailleurs dans tout le manuscrit) laisse planer un

<sup>5</sup> Manuscrit, p. 213.

<sup>6</sup> *Équipée*, Paris, Gallimard, l'Imaginaire, p. 18 ; Laffont, op. cit., t. 2, p. 268.

<sup>7</sup> Manuscrit, p. 30 et 35.

<sup>8</sup> *Équipée*, op. cit., Gallimard, p. 68 ; Laffont, t. 2, p. 290.

doute sur la volonté finale de l'auteur concernant la publication en l'état d'*Équipée* (n'oublions pas que l'image de la matrice typographique est datée de 1915, fin de la rédaction, alors que celle-ci date de la relecture).

Un rapide bilan fait donc apparaître que, si la façon dont le manuscrit est composé laisse apparaître une réelle volonté de publication à un moment donné, ainsi que le caractère achevé du projet, et sa quasi réalisation, non seulement aucun "bon à tirer" n'a été signé du vivant de Segalen, mais encore la relecture de 1916 semble avoir laissé en suspens la détermination antérieure.

Mais tout n'est pas si simple, notamment si l'on se penche non plus sur la pure et simple présentation du manuscrit, mais sur les lectures complémentaires que le texte appelle.

#### Incomplétude et appel de l'intérieur vers l'extérieur Les "dossiers" d'*Équipée*

L'étude d'*Équipée* appelle en effet la lecture de ce que nous nommons les dossiers, c'est-à-dire *Feuilles de route*, mais aussi *Briques et Tuiles*.

*Feuilles de route*, et, à l'intérieur, *Voyage au Pays du Réel*, est évidemment central. C'est, à proprement parler, le dossier de travail et, d'une certaine manière, le premier manuscrit d'*Équipée* ; et cependant cela peut être lu et édité à part. La plupart des éléments sont repris précisément, voire textuellement (nous nous dispensons ici d'une liste fastidieuse) ; ainsi, le manuscrit comporte une curieuse auto-citation ou pseudo-épigraphe tirée de ce dossier préparatoire : "*Le torrent est un million de jeunes filles juponnées de blanc, robées de vert d'eau crémeux pâle, autour des noirs curés erratiques*"<sup>9</sup>. D'autres passages, mais plus rarement, sont abandonnés entre la conception du dossier et la rédaction.

Il faut également tenir compte de *Briques et Tuiles*, source citée comme telle à l'intérieur du manuscrit : "(voir *Briques et Tuiles*) *Kia-ting*"<sup>10</sup>. Bien que ce projet ait été abandonné par la suite, chacun sait que le passage des rapides reprend une aventure relatée avec force détails, d'ailleurs réécrite et remaniée, au fil des *Lettres de Chine* comme au long de *Briques et Tuiles*.

Une première remarque s'impose ici : la volonté de faire intervenir *Briques et Tuiles* (écrit en 1909 et 1910) élargit de fait considérablement l'aval d'*Équipée*. La localisation des sources se fait plus lointaine et plus englobante, d'autant plus à vrai dire que l'auteur avoue et revendique une vue

<sup>9</sup> Manuscrit, p. 46. On retrouve d'ailleurs une refonte de cette formule dans le chapitre 13.

<sup>10</sup> Manuscrit, p. 101.

globale de son projet : "*Il faut, écrit-il dans Feuilles de route, que ce voyage enferme tous les voyages*"<sup>11</sup>. Non seulement il s'agit de condenser l'expérience vécue des différents voyages effectués par Segalen, mais peut-être aussi de suggérer l'essence même de tout Voyage. Et l'on voit bien ici cet aspect nécessaire de clôture, non plus comme point final de l'œuvre, mais comme représentation, en une sorte de précipité chimique, de l'âme commune des voyages.

Notons aussi, par delà la séparation temporelle, une certaine ressemblance de statut générique entre *Feuilles de route* et *Briques et Tuiles* : il s'agit ici de réflexions éphémères, inscrites dans la matière et dans la temporalité de la contingence, sans caractère thématique prédéfini — mais donnant souvent naissance à de petites scènes de genre, à de brèves hypotyposes, aux confins du poème en prose pour *Briques et Tuiles* en tout cas. Or, ces deux ouvrages sont les deux sources principales d'*Équipée*.

#### D'autres textes segaléniens

S'il n'est pas étonnant de retrouver ici ou là des motifs chers à Segalen — comme, par exemple, la Terre Jaune, aussi présente dans *Stèles*, ou l'image du grand Fleuve, que l'on peut rencontrer dans *Imaginaires* — certains textes auxquels il travaille d'une manière contemporaine appellent quelques réflexions.

Prenons d'abord le cas des textes archéologiques. On retrouve un rapport direct à cette expérience d'archéologue-ethnologue dans le chapitre 23, que le "*moignon de grès sucé par la pluie*" profile et suppose<sup>12</sup>. Remarquons juste ici le caractère toujours protéiforme des écrits de Segalen, puisqu'il ne s'interdit aucune incursion ni registre. L'œuvre singulière adopte donc un caractère souple, tandis que l'ensemble segalénien se construit en réseaux intratextuels.

Mais le symbole final, autre cas de correspondance entre littérature et archéologie, demeure pour nous emblématique. Les "*Deux Bêtes Opposées se disputant l'Objet*" reprennent une scène rencontrée sur un fronton Han, les 12 et 13 juin 1914, à P'eng-chan hien, et relatée dans *Feuilles de route*<sup>13</sup> ; on en

<sup>11</sup> *Feuilles de route*, op. cit., Laffont, t. 1, p. 1160.

<sup>12</sup> Cet épisode est d'ailleurs relaté, avec des modifications bien sûr, dans un passage inédit des *Origines de la Statuaire de Chine*, faisant partie d'un projet grandiose de Segalen. Nos remerciements à Philippe Postel pour ce renseignement.

<sup>13</sup> *Feuilles de route*, op. cit., Laffont, t. 1, p. 1132 : "*Dessiné le fronton. Au centre, une sapèque passée d'un ruban que tient dans sa gueule un dragon ricanant, cornu ailé ; un dragon déjà chinoiserie et que, même Han, je n'aime pas. Il s'étend vers la gauche. À droite, sans ruban dans la gueule, sans lien, une belle bête à tête carrée, à long corps souple bien connu, bien cambré, de reins nerveux et aigres ; munie d'ailes sèches, puissamment servie de testicules et d'une verge qu'on ne découvre qu'au dessin. La queue enroulée et confondue avec le chevron courbe de gauche.*"

connaît une photo<sup>14</sup> ; ainsi que deux dessins (une vue générale et le tigre ailé en gros plan)<sup>15</sup>. On voit ici la facile correspondance pour Segalen entre la vie, l'archéologie, les beaux-arts et la littérature. Certes le manuscrit ne semble laisser aucune place au dessin de ces deux bêtes dans le dernier chapitre, et Segalen n'a vraisemblablement pas voulu "formaliser les contours" de ce qu'il désigne dans *Équipée* par le mot "symbole"<sup>16</sup> ; cependant, la page de justification de tirage appelle d'elle-même ce dessin polyvalent (mais à l'ouverture de l'ouvrage).

Ces deux exemples de porosité avec l'archéologie (et, on le voit, avec des domaines plus vastes encore de la représentation) montrent donc bien cet appel par le vide à d'autres types d'œuvres et que, faute de mieux, nous avons appelé "l'incomplétude" d'*Équipée*.

Le deuxième grand exemple d'appel à une autre œuvre de Segalen se situe dans la référence à *Peintures*, dont la publication en 1916 est contemporaine de la relecture d'*Équipée*. On trouve cette référence à plusieurs reprises : d'abord insérée dans une variante<sup>17</sup>, et surtout à la fin du chapitre 21 : "Ajouter : le Paysage dessus la face, paysage concave, enrobant jusqu'aux oreilles sur lesquelles se rabattent les deux lobes latéraux du Ciel [voir *Feuilles de Route* à la suite de la figure de la fille sauvage]" ; avec cette note capitale, en marge : "Devenu une peinture : "Paysage"<sup>18</sup>. Or cette Peinture prend effectivement place dans les "Peintures magiques" (elle joue d'ailleurs sur le *topos* de l'analogie microcosme humain / macrocosme de la nature). Tout se passe donc comme si *Équipée* et *Peintures* étaient construits, en ce point précis, en miroir. L'œuvre entier de Segalen se tisse donc en un réseau spéculaire, faisant ainsi se rejoindre des livres dont le statut est de prime abord différent.

<sup>14</sup> Publiée dans l'article sur le "premier exposé des résultats archéologiques obtenus dans la Chine Occidentale par la mission Voisins et Segalen (1914)", contenue dans le *Journal Asiatique* de septembre-octobre 1915, et assortie d'une description : "deux bêtes longues et nerveuses, affrontées, séparées par une sapèque. Celle de gauche est un dragon maigre, celle de droite un félin ailé dont toutes les proportions s'aiguisent et s'étirent, cependant que le geste des reins demeure puissant et bien cambré" (*Œuvres complètes*, Laffont, op. cit., II, p. 934). La photo est par ailleurs reproduite en hors texte dans l'édition Laffont (p. 23 des illustrations, t. II). Nous remercions Monsieur Henry Bouillier pour ces renseignements.

<sup>15</sup> Conservés chez Madame Annie Joly-Segalen — que nous remercions d'avoir bien voulu nous les montrer.

<sup>16</sup> *Équipée*, op. cit., Gallimard, p. 133 ; Laffont, p. 319. Visiblement en effet, Segalen a voulu laisser à l'état purement textuel et symbolique l'image finale des "Deux bêtes Opposées se disputant l'Objet" (alors qu'il aurait été aisé d'insérer un dessin ou une photographie au fil du texte). Il ne nous semble pas anodin en ce sens qu'il termine son manuscrit (p. 213) par une citation de Petrucci (*Les Peintres Chinois*) : "À la source de l'univers, le Chinois place l'action des deux principes mâle et femelle, le Yang et le Yin... Le Dragon (reptiles et oiseaux) est l'image du Yang (l'Imaginaire), le Tigre est le symbole du principe terrestre ; une personification de quadrupèdes [le Réel m'a toujours paru quadrupède] opposés aux oiseaux et autres reptiles." (on trouve entre crochets les réflexions de Segalen). L'édition Laffont, en intégrant au texte une représentation d'un des dessins de Segalen, modifie à nos yeux sa nature et sa portée.

<sup>17</sup> En marge des pages 43-44 du manuscrit.

<sup>18</sup> Manuscrit, p. 168.

L'appel à d'autres écrivains

*Équipée* va même jusqu'à tisser sa toile vers d'autres auteurs ; or ce phénomène d'intertextualité par citations, modèles et contre-modèles est des plus étranges.

Mentionnons d'abord le problème chapitre 19, que le manuscrit d'*Équipée* se contente d'ébaucher, en renvoyant directement à *Feuilles de route*<sup>19</sup>. Segalen livre ici une sorte de panthéon littéraire, composé de Mallarmé (cité dans le manuscrit d'*Équipée*<sup>20</sup>), Ronsard, Jules de Gaultier (auquel *Équipée* est dédié) et Claudel (assorti de trois citations de *Connaissance de l'Est*).

Cette référence à Claudel est d'ailleurs omniprésente : outre dans le chapitre 19, on la trouve sous la forme d'une assez longue citation de la *Cantate à trois voix*<sup>21</sup>, ainsi qu'insérée dans une note très intéressante du début de *Voyage au Pays du Réel* ("Ne pas craindre d'en faire une "Connaissance de l'Est" en voyage. Et de la même densité..."<sup>22</sup>). Enfin, est-ce vraiment un hasard si la présentation du manuscrit reprend les traits distinctifs de l'édition coréenne de *Connaissance de l'Est*, préparée par Segalen ? On voit bien que Claudel en tant que poète de l'Orient est revendiqué comme modèle, et que la pente du poème en prose est à examiner plus avant.

Loti est une autre figure qui apparaît çà et là. Il marque l'axe du récit de voyage et de la veine dite "exotique". Il n'est évidemment présenté que comme un pôle négatif, et rejoint en cela des problématiques déjà développées dans *l'Essai sur l'Exotisme* et même dans *René Leys*. Notons une référence intéressante à la fin du chapitre 14 : ("*Rythme*) : Corser la description. Tchentou a rendu plus que l'idée n'en promettait. Stupéfaction du constat... Mais l'Imaginaire reprend ses droits, et devant le triomphe du réel, imagine l'Arrière-Monde dans la Nuit (voir *Briques et Tuiles*) Kia-ting. Non. Ceci est du Loti. — Retour au Réel, puisqu'il plaît"<sup>23</sup>.

Mais c'est surtout à Rimbaud qu'il nous faut penser maintenant, en tant que fantôme obsédant, cité au cours du texte ("*Comme je descendais des fleuves...*", au chapitre 9<sup>24</sup>), mais aussi référence explicite mise en exergue du livre dans son ensemble, grâce à la place inaugurale de *l'addendum*, et enfin figure de proue, symbolique, centrale, de la quête et de l'équipée, à travers

<sup>19</sup> Manuscrit, p. 142. Un problème d'édition se pose ici : tandis que *Feuilles de route* comporte "Ceux qui "niennent" sur les hauts plateaux", le manuscrit d'*Équipée* stipule "Ceux qui "vivent" sur les hauts plateaux" ; de plus une citation de Mallarmé ("Que, sol des cent iris, son site..."), présente dans le manuscrit, n'est pas inscrite dans *Feuilles de route*.

<sup>20</sup> Voir la note précédente.

<sup>21</sup> Manuscrit, p. 44 ("Il faut bien des montagnes pour une seul Rhône !").

<sup>22</sup> *Feuilles de route*, op. cit., Laffont, t. 1 p. 1159.

<sup>23</sup> Manuscrit, p. 101.

<sup>24</sup> *Équipée*, op. cit., Gallimard, p. 38 ; Laffont, p. 277.

l'image du poète-alpiniste, qui émaille le texte et constitue le noyau de son interrogation sur la dualité de l'Imaginaire et du Réel.

Quel sera le bilan de toutes ces considérations ? D'abord le constat d'une œuvre construite en faisceaux, née de sources multiples et se faisant écho de loin en loin. Ensuite une interrogation : qu'apporte ce tissage d'appels et de références internes et externes, sinon une incomplétude qui pourrait, paradoxalement, être la marque même de l'œuvre ? Et tout se passe comme si cette incomplétude était nécessaire à l'équilibre précaire mais constitutif d'*Équipée*, ouverte sans cesse vers les autorités extérieures, dans un rapport que seule une relation privilégiée de complicité, d'ironie tendre et de complémentarité avec le lecteur peut permettre. Or, c'est ici qu'il faut nous poser la question de la nature d'*Équipée*.

### Le statut d'*Équipée* Une étrangeté revendiquée

L'œuvre reprend un voyage (la Mission) en le désincarnant, en le symbolisant, en faisant de ses jours passés à parcourir la Chine des étapes plus symboliques qu'ancrées dans l'expérience ; elle dit vouloir reprendre "tous les voyages" ; elle cultive un rapport complexe à l'exotisme et aux récits de voyage ; elle a quelque chose à voir avec le poème en prose ; elle est poreuse aux différents types et registres d'écriture ; elle revêt souvent les habits d'un art poétique : voilà le bilan provisoire de nos investigations dans la définition générique d'*Équipée*. Certes le travail de recherche dans ce domaine est en cours, et non achevé, mais nous pouvons peut-être déjà jeter les bases d'un examen futur.

Remarquons d'abord que la grande constante du discours d'*Équipée* sur sa propre nature est d'être marqué du sceau de la négativité. En effet, Segalen ne fait qu'énoncer ce qu'*Équipée* n'est pas : l'*incipit* refuse le statut de récit de voyage<sup>25</sup>, la fin du premier chapitre refuse à la fois la forme poétique et le récit authentique ou diariste<sup>26</sup>. On trouve même un énoncé paradoxal particulièrement véhément, au chapitre 4 : "Ce n'est pas un livre que j'écris"<sup>27</sup>... On ne saurait relever toutes les occurrences de cette négation constante d'un statut générique stable : elles émaillent et scandent le texte entier.

C'est qu'il s'agit pour Segalen de rechercher le nouveau, l'original, l'inconnu, et de ne pas "mettre [ses] pieds dans les mêmes trous"<sup>28</sup>, de refuser la

<sup>25</sup> "J'ai toujours tenu pour suspects ou illusoire des récits de ce genre : récits d'aventures, feuilles de route, racontars — joufflus de mots sincères — d'actes qu'on affirmait avoir commis dans des lieux bien précisés, au long de jours catalogués". *Équipée*, op. cit., Gallimard, p. 11 ; Laffont, t. II, p. 265.

<sup>26</sup> "Ce livre ne veut donc être ni le poème d'un voyage, ni le journal de route d'un être vagabond", ibid., Gallimard, p. 13 ; Laffont, p. 226.

<sup>27</sup> Ibid., Gallimard, p. 22, Laffont, p. 270.

<sup>28</sup> *Équipée*, op. cit., Gallimard p. 124 ; Laffont, p. 315.

trace et le goût de la bave que laisse la limace<sup>29</sup>. Refaire de l'ancien semblerait même équivaloir à une petite mort : pour l'écrivain comme pour le marinier, "réciter l'apparis [est] la mort, [il faut] brusquer, inventer, même au prix d'une autre mort"<sup>30</sup>. Cette autre mort, c'est peut-être celle du genre traditionnel. Car force est de constater l'impossibilité pour le critique de tenir une position ferme définissant la nature générique d'*Équipée*. En effet, le livre joue avec à peu près toutes les notions traditionnelles de "texte" (au sens large de production d'un discours ayant une marque littéraire), avec toutes les acceptions courantes des définitions de genre.

### Le "jeu" d'*Équipée*

Il s'agit ici d'un jeu au sens ludique, mais aussi au sens d'écart, de ces contours qui ne s'imbriquent plus<sup>31</sup> — et c'est bien sûr dans l'interstice que résiderait la spécificité d'*Équipée*.

L'œuvre joue d'abord avec les "petits genres" : avec le récit de voyage, refusé dès l'*incipit* mais qui pose à plusieurs reprises le problème du pittoresque ; elle louvoie autour du récit initiatique, jouant à la fois d'une structure cadencée en étapes progressives et fortement marquées et d'une ironie découverte de soi-même, aux confins du voyage vers l'Autre et le Divers ; elle profile de loin en loin une temporalité relevant tantôt d'une conception diariste et linéaire, tantôt alternée (expérience concrète / réflexions et polémiques), tantôt dialectique (dans les rapports du Réel et de l'Imaginaire). La liste serait longue.

Les "archi-genres" sont également interrogés par *Équipée*, je veux parler à la fois du trio théâtre — récit — poésie et de la triade antique dramatique — épique — lyrique. Épique, *Équipée* l'est, au-delà de la ressemblance phonique, dans le thème du voyage, de ses obstacles, de l'aspect viril et musculaire ; et puis ne s'agit-il pas d'une Odyssée moderne ? Mais elle donne également dans le dramatique, dans la mesure où beaucoup de chapitres, construits en hypotyposes ou en scènes de genre, mettent en place une dramatisation assez forte (quand ce n'est pas une présentation dialoguée, réelle ou feinte comme dans les chapitres binaires où le tableau réel succède d'une façon asyndétique au tableau imaginé). Lyrique et poétique aussi, dans des passages qui renouent avec la tradition de l'hymne ou du panégyrique ("dans le gros torrent, le bain", les femmes ou les porteurs), ou à travers la problématique de la clôture : la brièveté des chapitres ainsi que la structuration de l'ensemble non pas comme un récit, même poétique, mais plutôt comme un recueil de poèmes, où la suite logique et symbolique se révèle dans "l'entre-deux séquences", alors que

<sup>29</sup> Ibid., Gallimard, p. 94 ; Laffont, p. 301.

<sup>30</sup> Ibid., Gallimard, p. 48 ; Laffont, p. 282.

<sup>31</sup> Comme dans "Empreinte", le lecteur ne reconnaît plus les contours du texte.

chaque chapitre propose un *moment* (or nous savons combien cette notion de "moment chinois" est pour Segalen le noyau de sa poésie), tout cela, donc, établirait assez facilement un pont entre *Équipée* et la forme poétique.

La structure même du récit semble problématique. D'abord dans l'entremêlement constant entre récit et discours : on passe sans cesse du récit d'une expérience vécue à des petites scènes narrativisées, à des discours polémiques violents et assumés par un locuteur omnipotent, à des passages relevant davantage de la veine du traité théorique, où la première personne cache mal des considérations générales et gnomoniques, à des textes plus nettement intimes et autobiographiques, où l'authenticité du discours est assurée par l'évidence de la vision ou par la simplicité d'une question comme "ai-je été heureux ?".<sup>32</sup> Il faudrait parler ensuite, dans ce statut problématique du récit, de la répartition entre narration et description, que le narrateur affirme "par fatalité, absente jusqu'ici" au chapitre 21<sup>33</sup>. S'agit-il d'une affirmation vraiment paradoxale ou faut-il voir dans la plupart des chapitres une prédominance du narratif sur le descriptif ?

Plus avant encore, *Équipée* semble jouer avec la notion même de texte, et ceci en deux aspects qui se rejoignent. Le recours traditionnel au système représentatif de la *mimesis* nous semble en effet renversé ici : par la perméabilité très grande aux autres formes d'art (*Équipée* ne cesse de citer et d'analyser d'autres formes d'art : sculpture, peinture, architecture, danse, etc.) ; mais aussi par l'importance de l'aspect pictural, qui semble même présider à la rédaction de certains passages (c'est le cas par exemple du chapitre 20 qui, précise Segalen dans *Feuilles de route*, naît de sa peinture "T'ao-houa"<sup>34</sup>) ; et enfin par le fait que chaque paysage, chaque scène décrite sont présentés par Segalen non pas comme la représentation mimétique d'un réel concret, mais comme la chose tangible elle-même. Le texte se fait alors expérience, et non témoignage après coup : "Il s'agit de faire voir. Il s'agit non point de dire ce que je pense, des Chinois, — (je n'en pense à vrai dire rien du tout) — mais ce que j'imagine d'eux-mêmes ; et non point sous le simili-falot d'une livre "documentaire" mais sous la forme vive et réelle, au-delà de toute réalité, de l'œuvre d'art"<sup>35</sup>.

Il n'y a donc pas, ou peu, de différence pour Segalen — en général et dans *Équipée* en particulier — entre les différentes formes d'art, de même que les différents genres et registres peuvent (et doivent) être mêlés sans encombre et, loin de proposer une copie du réel qui aurait perdu une dimension dans sa transposition écrite, les mots eux-mêmes créent une réalité particulière. Segalen, appartenant d'ailleurs en cela à sa génération, s'extrait peu à peu de la problématique ancestrale de la *mimesis* littéraire et artistique.

<sup>32</sup> *Équipée*, op. cit., Gallimard, p. 129 ; Laffont, p. 317.

<sup>33</sup> Ibid., Gallimard, p. 103 ; Laffont p. 306.

<sup>34</sup> "(Le village antique cerné dans ses montagnes, inconnu des contemporains. Voir ma peinture "T'ao-houa"...)", *Feuilles de route*, op. cit., Laffont p. 1185-1186. Les différents passages ébauchant ce chapitre sont alors intitulés "T'ao-houa".

<sup>35</sup> *Briques et Tuiles*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1995, t. I, p. 941-942.

Plus que cela encore, il y a dans *Équipée* l'affirmation d'une identité entre expérience réelle et agencement de mots, en une sorte de pensée synthétique dépassant la lutte duelle entre le Réel et l'Imaginaire<sup>36</sup>. Ainsi, le voyage donne lieu à un livre, qui devient le strict équivalent de celui-là, puisqu'il s'agit en fait de la même *équipée*. Et lorsqu'on parle de juger le voyage, c'est évidemment du livre qu'on parle<sup>37</sup>. Tout se passe donc comme si le poète et l'alpiniste n'étaient qu'un, comme si la langue et l'ensemble littéraire *Équipée* étaient le véritable Voyage dans le Réel.

Comment alors rendre compte de la complexité d'*Équipée* en essayant de dépasser cette marque négative du "ni... ni..." ? Œuvre presque finale, presque achevée, dont la clôture et la réalisation sont au moins projetées dans le manuscrit, mais qui, poreuse aux références extérieures, vit de ce déséquilibre même, *Équipée* propose une position extrême de la littérature : celle où les barrières étant renversées, les fonctionnements traditionnels ne sont plus de beaucoup d'usage, sinon dans la définition en creux de l'œuvre.

L'objet restera-t-il alors fièrement inconnu ?

Prenons nous aussi, pour conclure, une position intermédiaire et analogique, et empruntons au manuscrit un mot (un symbole ?) apparemment anodin pour définir l'œuvre. Ce mot se trouve à la fin de ces "addenda" décidément précieux<sup>38</sup> ; et il fait écho à *Sur un nouveau contenu de l'Essai*, où Segalen veut éradiquer l'anecdote du livre<sup>39</sup> : "Essai".

Mais que signifie ce mot d'*essai* ? Une sorte de traité sur l'art de composer ? Un essai de différents styles et genres, dans une visée libre, souple et protéiforme de la littérature ? Ou une tentative ultime de conciliation entre l'objet de la littérature et la littérature elle-même, à travers un dépassement de la visée ancestrale de la *mimesis* ? "Seul existe le Mot pour lui-même"<sup>40</sup>, dit Segalen au chapitre 19, et, pour notre part, nous aimerions garder la richesse ironique de ce mot de cinq lettres pour désigner *Équipée*.

Sophie Labatut

<sup>36</sup> Segalen éprouve d'ailleurs en cet endroit une difficulté d'expression : désignant par "Réel" le concret, le tangible, le contingent, il ne peut appliquer ce mot à la réalité littéraire, qu'il ressent, de la même manière que Proust à la même époque, comme une autre réalité, mais plus vraie que la réalité elle-même. On trouve ainsi, dans la marge de la page 210 du manuscrit : "Entendons-nous. Je n'ai appelé Réel que le palpable... Je pressens un autre réel".

<sup>37</sup> *Équipée*, op. cit., Gallimard, p. 129-130 ; Laffont, p. 318.

<sup>38</sup> Manuscrit, p. 8 : "Essais : "Voyageurs et Visionnaires  
Ceux qui ont écrit ce qu'ils ont vu  
Les poètes en voyage  
Les Voyageurs aux prises avec les mots"."

<sup>39</sup> Nous y reportons, comme à une lecture complémentaire de cette réflexion.

<sup>40</sup> *Équipée*, op. cit., Gallimard, p. 92 ; Laffont, p. 301.

## Gwenola Moulin, Laurent Firmin

"Puis-je les décrire ou les recomposer ?"  
Sur les traces manuscrites de Victor Segalen,  
exhumation archéologique de  
*La Queste à la Licorne*

"Deux licornes assises  
- Nous diras-tu l'animal que nous sommes ?"<sup>1</sup>

Les premières pages des *Origines de la Statuaire de Chine* accompagnent Victor Segalen qui, sur la foi de *Chroniques* provinciales du Chensi vieilles de cent cinquante années, parcourt à cheval le site décevant du palais du *Wou tso Kong* déjà digéré par les siècles et avalé par "ce limon particulier des champs trop bien cultivés depuis deux mille années"<sup>2</sup>.

Du palais il n'a que faire, à vrai dire, ce qu'il quête encore, tandis que le jour décline, ce sont les ki-lin de Ts'in Che Houang, "deux licornes de pierre, ayant des caractères sur le flanc"<sup>3</sup>, leur stature est colossale et leurs pouvoirs reconnus... mais c'est bredouille que le questeur de licorne couche ce soir-là à l'auberge. Le lendemain il est chez le sous-préfet républicain du lieu :

"piqué à son tour du jeu de curiosité vénérante du passé, il fait apporter les chroniques locales [...] non plus datées du règne de Kien-long comme les miennes, mais d'à peine cinquante ans... [...] Kin-Wou ... dit le texte Kin-Wou ! [...] Les chimères ? Kin : aujourd'hui - Wou : n'existent plus !

Il faut donc se résigner... "Aujourd'hui, n'existent plus...". Mais on les vit encore sous K'ien-long, mon édition d'il y a cent-cinquante années en fait foi...

<sup>1</sup> Victor Segalen, *Briques et Tuiles*, in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Henry Bouillier, Paris, Éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1995, tome I, p. 848.

<sup>2</sup> Victor Segalen, *Les Origines de la Statuaire de Chine*, in *Œuvres complètes*, op. cit, tome II, p. 875.

<sup>3</sup> Ibid, p. 872.

Elles étaient là, au pied des montagnes ! Et trois générations eussent suffi pour en transmettre le profil. Leur masse était énorme. Elles ont dû s'inhaler elles-mêmes dans le sol sans cesse affouillé par les pluies. [...] Elles se sont simplement dérobées comme un terrain géologique. Et j'ai l'espoir, sans l'avouer, de les réexhumer quelque jour à venir... Mais peut-on les imaginer ? Je les ai rêvées, les cherchant, je les ai vues... puis-je les décrire, ou les recomposer ? [...] Il est permis d'être certain de ceci, que, géantes, elles étaient belles<sup>4</sup>.

Puis-je les décrire, ou les recomposer ? est la question qui vient immédiatement à qui découvre pour la première fois les inédites perspectives, les linéaments avortés des germes au travail dans les notes manuscrites qui témoignent encore du projet de *La Queste à la Licorne*.

Mais licorne et quête archéologique évoquent infailliblement cette photographie bien connue de Gilbert de Voisins près d'un cheval ailé tout juste exhumé ; c'est, dira Segalen :

"Le "cheval dragon ailé " du tombeau de T'ang Kao-tsong. Par analogie française, je lui ai donné le nom héraldique de licorne : c'est la Licorne du tombeau de T'ang Kao-tsong. [...]"

En 1907, lors du passage de Chavannes, la tête seule émergeait du bord du "Chemin de l'âme". Le reste du corps était étouffé par tout le poids de la colline descendant avec les pluies. Les seules parties visibles, la tête, la crinière, l'encolure, se présentaient avec tant de noblesse que Chavannes en signalait au passage la beauté, souhaitant l'exhumation totale, impuissant à l'entreprendre, car la Chine d'alors n'eût pas admis qu'un étranger mît pioche en terre. Et la belle tête attendait toujours, un peu plus immergée, un peu plus engoncée, avec un regard d'espoir dans son gros œil bon, un port implorant, des promesses cachées, et l'on voyait à fleur du sol partir et replonger une volute d'aile à contours engageants...<sup>5</sup>

Comment, à l'évocation de ce chef-d'œuvre oublié et déjà presque dérobé à l'admiration des hommes, ne pas penser à cette autre *Licorne*, celle de *La Queste*, ignorée et cependant déjà presque légendaire... on en connaissait bien un bout, une tête émergeant au-dessus du reste, inconnu... il fallait la sortir de terre, et c'est à cette tâche que nous avons eu la chance et le plaisir de nous atteler ; ce sont les acquis de cette exhumation que nous livrons ici.

Mais exhumer ne suffit pas et retrouver *La Queste* tout entière sera toujours hors de portée de nos efforts... elle reste, et restera, projet inachevé. Or, rien n'est plus semblable à une ruine qu'un édifice inabouti ; quand ils se croisent au milieu de leurs courses, comme les héros quêtes de *La Queste à la*

<sup>4</sup> Ibid, p. 877 et 878.

<sup>5</sup> Victor Segalen, *Chine. La Grande Statuaire*, in *Œuvres complètes*, op.cit, tome II, p. 841.

*Licorne*, ils se ressemblent comme deux frères, l'un estompé et malade de l'érosion qui le ronge et accompagne sa chute entropique, l'autre à peine dégagé de l'esquisse qui n'a jamais fait que l'évoquer... tous deux sont mystérieux et tiennent emprisonnées des richesses qu'ils ne livrent qu'à ceux qui les interrogent à la manière du voyageur d'*Équipée* devant ce décevant "moignon informe de grès" dont il tente de retrouver les traits -l'esquisse des traits- en les dessinant, c'est-à-dire en faisant sien le geste poétique qui avait animé le ciseau du sculpteur.

"[...] par piété presque superstitieuse, par habitude, je dessine. Je dessine ce reste informe. Et lentement, mais sûrement, ce que mes yeux ne voyaient pas, le crayon et les mouvements instinctifs de mes doigts le ressuscitent. [...] Je dessine. Le fait se produit. Les formes se développent<sup>6</sup>, [...] elles se fixent; non plus dans cette matière décidément trop périssable, mais dans l'espace fictif où l'imaginaire se plaît. [...] Je dessine toujours, je suis des lignes irréelles mais conductrices. [...] Cette apparition d'une forme antique débordant d'un bloc émoussé... C'est une évocation magique et logique : il suffisait non plus de regarder, mais de reformuler docilement. [...] C'est ainsi que je retaille dans ce pur espace imaginaire -lui donnant du poids- la fortune flottante autour de la pierre usée. Le plus dur des deux n'est pas le grès infidèle."<sup>7</sup>

Ainsi, en mettant à profit les renseignements que, en actes, en actions, l'ensemble des œuvres segaléniennes nous apportent quant à leur auteur, à son univers poétique, imaginaire et littéraire, en développant ce que Segalen appelle le *germe*<sup>8</sup>, c'est-à-dire les intuitions poétiques à l'œuvre, en développement dans chacun de ses ouvrages, tout en nous gardant bien de lui faire dire ce que nous seuls désirons la voir exprimer, il s'agit de faire poétiquement nôtre *La Queste*, et la quête segalénienne de *La Queste à la Licorne*, afin d'en mieux appréhender les intuitions, les perspectives structurelles, poétiques, philosophiques, avortées certes, mais dont le manuscrit témoigne encore.

Exhumer *La Queste à la Licorne*, développer ses contours, évoquer ses formes, en restituer la teneur et, espérons-le, l'esprit, tel fut notre objectif, tel est celui de cette communication.

Le projet de *La Queste* a longtemps habité Segalen, et si l'on pense communément que, né en 1909, il fut abandonné dès 1910, certaines notes préparatoires témoignent pourtant qu'en 1913, son auteur l'étoffait encore, et qu'en 1916, il n'avait toujours pas renoncé à l'écrire.

<sup>6</sup> *développent* est en italique dans le texte.

<sup>7</sup> Victor Segalen, *Équipée*, in *Œuvres complètes*, op. cit, tome II, p. 310 et 311.

<sup>8</sup> "[...] toute œuvre d'art a pour noyau, pour germe, un sentiment qui se vêt et s'éclaire de tout un monde étranger de souvenirs, de désirs, de savoirs, de volitions ... Comment désigner cela ! n'est-ce pas un homoncule ? Et gros, déjà, d'hérités... Oui, un Germe." Victor Segalen, *René Leys*, in *Œuvres complètes*, op. cit, tome II, p. 587.

C'est sur le mont Emei, entre le 23 et le 25 décembre 1909, à la suite d'une halte au monastère bouddhiste de Wan-Nien-Sseu, que le germe éclôt ; cependant, le manuscrit, amorcé par le très *lotiforme* et néanmoins très séduisant "26 décembre 09 - En jonque, aval de Kia-ting, sur le Fou-ho"<sup>9</sup>, nous en apprend davantage et nous renseigne sur la nature et la teneur de ce projet :

"Notes . Histoire du Livre. Hier, 25 Décembre, revenant à cheval de Womei-hien à Kia-ting, j'eus l'idée de reprendre, en style Marco-Polo, une série de récits merveilleux & exacts, par exemple, les arbres à cire ou la coupole de briques enfermée dans un temple de bois. J'espérais ainsi, tout en me servant, par jeu, de la langue du XV-XVI, donner ainsi la mesure de la crédulité que l'on doit avoir vis-à-vis des anciens voyageurs à la Chine, fixer l'attitude qu'il faut adopter à leur endroit, & passer ainsi de ce qu'ils disent à ce qu'ils ont vu, vraiment, & qui est. Cela pouvait faire un bon sujet d'Essai, de forme pittoresque & libre.

Je l'ai dit à Augusto. Aujourd'hui, j'ai écrit "en Marco-Polo" une vingtaine de lignes sur les arbres à cire. Je les ai lues, puis suis passé au livre d'un enthousiasme ridicule de Hart, *Western China*. Augusto me croyait toujours affairé autour de Marc Paul. Par dérision, j'ai frappé sur Hart en disant : "Un récit de notre voyage écrit dans cette manière-là serait "épatant" -Augusto, pensant à l'autre a dit oui, avec une conviction sérieuse qui m'a intrigué, puis fait voir brusquement : les Voyages d'un autre Odoric de Pordenone, mais d'une piété oblique, inventés de toutes pièces par moi & calqués sur notre voyage. Donnés peut-être ensuite comme les "Chansons de Bilitis" traduites par P. L<sup>10</sup>. (dans la première édition). En somme, une froide & bien amusante supercherie littéraire. Mais peu à peu la chose s'est élevée. Augusto s'est souvenu de ce conte, imaginé une nuit, l'Amoureuse du Dragon, où j'avais placé déjà un imaginaire et douteux voyageur... Et il m'a donné une partie d'un vieux titre vide *La Queste d'Isabelle*, ce qui fit aussitôt "*La Queste de la Licorne*" Bonne sonorité. Indication médiévale excellente. Et tout le reste, en quelques minutes de fièvre, s'en est suivi.

Ce ne sera donc plus une supercherie littéraire. Inutile, mesquin."<sup>11</sup>

Il faut, pour être clair, dire dès maintenant que le manuscrit -une petite centaine de feuilles- est composé de notes préparatoires diverses et esquisses du projet, ainsi que du récit à proprement parler de *La Queste* elle-même, c'est-à-dire cinq chapitres<sup>12</sup> -pas plus hélas- flanqués de leurs commentaires, le tout précédé d'un *Avant-propos*.

<sup>9</sup> Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, manuscrit inédit à ce jour dans son intégralité, feuille 8 (notes préparatoires).

<sup>10</sup> Il s'agit de Pierre Louÿs.

<sup>11</sup> Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, op. cit., feuilles 12 et 13 (notes préparatoires).

<sup>12</sup> Ces cinq chapitres contiennent le texte, à proprement parler, de *La Queste à la Licorne*.

Procédons par ordre :

Le noyau dur du livre, tout d'abord, est constitué par le récit d'un voyageur en Chine, qui dans un premier temps avait été nommé *Vincent de Beauvais*<sup>13</sup>, puis *Odoric de Pordenone*<sup>14</sup>, enfin *Béroald de Loudun*, nom qu'il conservera ; ce texte est le pendant d'un modèle prestigieux puisqu'il est écrit "en style Marco Polo", c'est-à-dire pas plus en ancien français, qu'en moyen français<sup>15</sup>, mais dans cette langue... exotique finalement, dans laquelle Pelliot traduisit la version anglaise du manuscrit du Vénitien... une langue, toute rabelaiserie mise à part, proche de celle du Balzac des *Contes drôlatiques*. Il s'agit bien entendu ici d'ajouter une dimension historique à l'exotisme déjà plus ou moins assuré par le voyage en Chine.

La période qui sert de cadre au voyage de Béroald -outre l'exceptionnelle fermentation philosophique et religieuse qui la caractérise- semble avoir été choisie pour ses singulières propriétés historiques propices à l'exacerbation des conditions de l'*Exotisme*. Il s'agit de la transition dynastique entre les Yuan, mongols, et les Ming du Sud :

"Le moment historique de mon Livre - C'est cette période mystérieuse, pleine de sang de massacres & de troubles, où les missionnaires & voyageurs en Chine disparaissent dans la rafale de la dynastie chinoise. On expédie des prédicants : ils n'arrivent point & on perd toutes leurs traces. Disparaissent aussi ceux qui s'y trouvaient déjà.

La Chine, merveilleusement ouverte sous les Mongols, se referma brusquement comme un mollusque immense, étreignant dans ses valves, noyant dans son manteau & sa bave tous les corps étrangers qu'elle pouvait contenir à ce moment. [...] Donc, grande originalité de mon Voyageur, qui fut le seul dans une période fermée."<sup>16</sup>

Une grande partie des notes préparatoires est consacrée à des recherches extrêmement érudites, pointilleuses, et qu'on devine jubilatoires, sur les missions chrétiennes en Chine durant la période médiévale, le nestorianisme, le bouddhisme, le manichéisme et autres syncrétismes hérétiques, hérésiarques voyageurs, mystiques errants, prêchant telle ou telle doctrine le long de la route de la soie. Tout un parfum de religiosité, d'*Arrière-monde* qui, comme il se doit, ajoutera à l'*Exotisme* l'épice du *Mystérieux*.

<sup>13</sup> Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, op.cit, feuille 5 et feuille 7 recto (notes préparatoires). Une certaine confusion cependant paraît régner au début et il semble que Segalen utilise, un temps, indifféremment l'un ou l'autre nom.

<sup>14</sup> Il s'agit bien ici du franciscain Odoric de Pordenone, dit aussi Odoric d'Udine (1286-1331) ; il effectua deux voyages en Asie, le premier à une date inconnue, le second, sur ordre du pape, en 1318. Il laissera un ouvrage, récit de ses voyages et de ses souvenirs asiatiques.

<sup>15</sup> Segalen parle dans ses notes préparatoires, *ibid*, feuille 12 et dans le texte de *La Queste à la Licorne*, *ibid*, feuille 70, successivement de "*français du XV-XVI*", puis du "*XIV*".

<sup>16</sup> *Ibid*, feuille 24 (notes préparatoires).



Béroald de Loudun suit d'ailleurs les traces d'un devancier inconnu, "le viel auteur"<sup>17</sup>, dont il utilise le texte -une mystérieuse et fantastique tragédie aux accents alchimiques- en l'intégrant au sien, forgeant ainsi une épigraphe à chacun de ses propres chapitres. Des liens étranges lient ces deux récits l'un à l'autre, et celui du "vieil auteur" qui détaille les amours gyrovagues d'une licorne, d'un dragon et d'un apôtre trouve des échos poétiques dans celui de Béroald<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Ibid, feuille 23 (notes préparatoires).

<sup>18</sup> "Or la Cavale blanche de forme très parfaite qu'il avait recueillie & sauvée, & qui d'ores en avant le suivait partout, priant pour ses caresses ; il la vit avec effroi changer de figure : car sa plaie douloureuse au milieu du front se muait en une diabolique et très méchante corne. En même temps ses yeux changeaient, devenant plus doux que regard aimé de dame et maîtresse... Et renonçant à porter l'Évangile plus avant dans ses lieux, il la suivait partout. Son chemin décrivait une orbe immense, sans coudure et sans fin. Pourtant un jour elle joignit son mâle démoniaque, le Dragon.

Alors, l'Apôtre pleura ; & il s'en revint en arrière."

Ibid, feuille 42 (texte de *La Queste à la Licorne*).

Ce texte, partie rédigée du récit attribué au vieil auteur a, semble-t-il, été inspiré à Segalen par un rêve dont il nous livre le récit dans une note préparatoire intitulée "Recopiage de mon journal. 30 nov L'Amoureuse du Dragon." : " [...] Frère Odoric de Pordenone, voyageant dans le Kan-sou, entend passer dans la nuit des fracas monstrueux : éclairs & rugissements de rage & de douleur. Il reste terrifié. Mais, au matin, tout n'a point cessé. Avant de se remettre en route, il marche vers un ravin d'où montent quelques plaintes... C'est une cavale blanche de forme parfaite, couchée, presque morte, & portant au front une profonde plaie ronde, toute vive, toute arrachée. Le saint futur en est ému, lui lave sa blessure. La bête se ranime & suit son bienfaiteur.

On repart. La cavale est douce, intelligente & belle. Sa plaie guérit très vite. Trop vite, ou plutôt une excroissance de chair la remplace, qui devient corne, à l'horreur du saint : c'est un monstre diabolique qu'il a secouru !

La Licorne, redevenue fantastique, change de caractère. Et des faits étranges accompagnent sa marche. Une attirance magique autour d'elle. Des fleurs se gonflent, d'autres se dessèchent. Les fourrés s'écartent, ou des épines se ruent sur sa peau. Les petits animaux vils pullulent en cortège derrière elle : scorpions & serpents & singes. D'autres (brebis, oiseaux clairs) s'enfuient avec effroi. C'est une influence enchantée.

Inquiétude du saint qui s'explique mal le combat dans la nuit... contre un autre monstre, sans doute ? Que faire de cet être qui est devenu son amie ? L'arracher à Satan ? Lui extirper sa corne qui lui a causé tout le maléfice ? mais une Licorne, en pays de Cathay où le bestiaire est si horifique, n'a-t-elle pas comme un droit de cité, jusqu'au moment où il aura conquis des âmes & ouvert le Royaume de Jésus ? Mais les bêtes rebelles à l'attrait s'efforcent d'écarter le saint d'un aussi dangereux voisinage...

Celui-ci tarde, & suit encore la Licorne... ils voyagent surtout la nuit, dans une nuit singulière & des ténèbres transparentes... Où est-il ? Il n'en sait plus rien, quand une nuit, plus frémissante, plus hâtive que jamais, la Licorne, dont il comprenait le langage, mais non point les sentiments & le but, disparaît.

Et de nouveau, avec plus d'horreur que dans la toute première nuit, il entend le même tumulte et les mêmes rugissements ; & il voit que la Licorne, après un cercle de marche immense, l'a ramené au lieux mêmes qu'elle hantait, & où il l'avait trouvée... Mais, ce tumulte ! Il a le courage de s'y précipiter & se penche au bord d'une crevasse de terre jaune : épouvante : la Licorne est aux prises d'un Dragon qui la chevauche. Et le saint s'enfuit avec remords de la route perdue & de cette amie satanique.

[Reprendre dans des cadres & selon les décors du bestiaire chinois, des légendes du début du Christianisme. Il dut y avoir des situations analogues entre les Pères au Désert, les Apôtres, les libres & héroïques évangélisateurs chinois du Moyen Âge.]

Ibid, feuilles 17 et 18 (notes préparatoires).

Ces deux récits imbriqués constituent un manuscrit encore inédit mais retrouvé, et livré par celui que nous appellerons le commentateur, lequel présente, et sans cesse commente le texte de son, de ses prédécesseurs, fondant sa glose sur une connaissance réelle de l'itinéraire du voyageur médiéval. Car si Béroald met ses pas dans ceux du *vieil auteur*, notre commentateur suit Béroald à la trace. Il en résulte donc -pour l'instant, et pour l'instant seulement- un récit à trois voix -et à une seule voie- : celle du *vieil auteur* et de son texte en épigraphe, celle de Béroald et de son récit de voyage, et celle du commentateur enfin, de ce récit retrouvé : "Joli jeu de métier à enchâsser l'un dans l'autre"<sup>19</sup>.

Le titre de l'ensemble, *La Queste à la Licorne*, est du commentateur, qui s'en explique, avant de justifier ses perpétuelles ingérences :

"Ce titre, à vrai dire, n'est pas le véritable, mais plutôt le meilleur, ou exprime avec le plus de vérité l'essence même, la raison et toute la philosophie du récit. L'autre était : "Les Voyages et Recherches à travers le grand Empire de Cathay..."<sup>20</sup>

*La seule originalité que je revendique, n'est [...] pas celle d'un nouveau manuscrit, mais la raison d'un manuscrit ancien.*"<sup>21</sup>

C'est dans la dialectique qui s'instaurera entre les trois pôles narratifs de *La Queste* que se construira la poétique de l'œuvre, c'est d'elle que jaillira son sens profond. Avec ces récits enchâssés, nous assistons à une véritable tentative de renouvellement du genre romanesque tel que l'époque affectait de le pratiquer, et ceci d'autant plus qu'à l'enchâssement s'ajoutent les vertiges de la spécularité : aux quêteurs occidentaux s'adjoignent des quêteurs chinois.

Au *vieil auteur* correspond le légendaire Empereur Mou-wang<sup>22</sup>, parti vers l'Occident :

"L'Occident embrasé, l'Occident plein de mirages, de monts, de peuples étranges, l'Occident mère du peuple Jaune, et pays de jeunesse et de sagesse plus antique."<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Ibid, feuille 13 (notes préparatoires).

<sup>20</sup> Ibid, feuille 9 (notes préparatoires).

<sup>21</sup> Ibid, feuille 12 (notes préparatoires).

<sup>22</sup> Une des sources segaléniennes appartient au *Tchong-hiu tchen-king*, *Le Vrai Classique du vide parfait*, de Lie-Tseu, qui narre les exodes de l'âme de l'Empereur Mou-wang, taoïste en quête des belles réalités au cœur des monts K'ouen-Louen où séjournent les Immortels ; l'autre est le *Mou T'ien-tseu Tchouan*, chronique, moins surnaturelle, romancée néanmoins, des voyages et des chasses de l'Empereur.

<sup>23</sup> Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, op.cit, feuille 38 (notes préparatoires).

Face à Béroald, sur les traces de Mou-wang, un autre voyageur "*personnage étrange, sorte de Mou-wang renouvelé*"<sup>24</sup> dont le manuscrit n'a pas eu le temps ou n'a pas voulu fixer le nom.

La jubilation de Segalen est souvent perceptible lorsque, dans les notes préparatoires, il décrit son dispositif ; cependant, toutes les modalités de cet échec à produire l'*Exotisme* ne sont pas déterminées : comment allait-il, par exemple, insérer ces "*poèmes cadencés très solides, assez courts, pastichant évidemment des rythmes chinois*"<sup>25</sup> et qui, peut-être attribués à l'Empereur exote, devaient constituer le récit de son périple ? et comment devait intervenir le double chinois de Béroald ? son voyage devait-il faire l'objet d'un récit particulier inséré dans l'ouvrage ? ou son point de vue devait-il être seulement induit par l'orientation... occidentale, de sa quête ? Quoi qu'il en soit, la complexité de ce montage n'a d'égale, on le pressent déjà, que la richesse d'exotisme qu'elle sera susceptible d'engendrer, laquelle, si tout l'ouvrage la met en œuvre dans l'entrechoquement, dans l'entrecroisement des récits, des points de vue, culminera en une rencontre -entre le *Mou-wang renouvelé* et Béroald- écho de cette autre rencontre qui, dans les épigraphes, accouplait la Licorne à son mâle le Dragon, sous les yeux effrayés de l'Apôtre.

Mais que quêtent ces deux Voyageurs le plus souvent distingués par un V majuscule ? La Licorne, bien sûr ; mais que représente cette licorne ? l'*Arrière-monde* ?... sans doute... réponse assez vague pour nous donner envie de la quêter à notre tour et imposer par elle-même cet autre versant du réel, que ce beau terme mystérieux suscite par son seul efficace... mais trop énigmatique cependant pour qu'on puisse s'en contenter... les notes préparatoires quant à elles, pour être évocatrices, n'en restent pas moins sibyllines :

*"Mon voyageur [...] sera donc parti vers l'Orient, l'Orient aux éclats d'at-tirance, aux qualificatifs enchantés, afin d'y découvrir non pas un animal enchanté, mais ce je ne sais quoi de paradisiaque (le Moyen Âge avait encore quelque droit à l'inventer !)"*<sup>26</sup>

Plus loin, elles parlent d'un "*désir, une quête vers [une] vie d'imaginaire qui trouverait enfin son climat, sa chaleur, et le ciel propice.*"<sup>27</sup>, et Béroald de devenir cet "*amant insensé de la Licorne, en quête éperdue vers une patrie de rêve.*"<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Ibid, feuille 23 (notes préparatoires).

<sup>25</sup> Ibid, feuille 37 (notes préparatoires).

<sup>26</sup> Ibid, feuille 22 (notes préparatoires).

<sup>27</sup> Ibid, feuille 23 (notes préparatoires).

<sup>28</sup> Ibid, feuille 10 (notes préparatoires).

Il faut toutefois noter avec Segalen que licorne occidentale et licorne chinoise diffèrent. L'une est une "*cavale blanche*"<sup>29</sup> de forme très parfaite, l'autre est un "*animal affreux*"<sup>30</sup>, "*un monstre dépeigné*"<sup>31</sup>. Elles sont physiologiquement et symboliquement diverses, et ces deux voyageurs qui quêtent la même chose pour qui s'arrêterait aux premières marches de l'exégèse, quêtent en réalité -et en imaginaire- deux choses différentes !

Ce que Segalen veut faire naître de la rencontre de ces deux *quêteurs*, antipodiques bien que voyageant sur le même continent, c'est probablement le texte *Le Germe* extrait d'*Imaginaires* qui est le plus à même de nous le faire appréhender :

*"Tout acte de Foi pur, probe et violent engendre son Univers en lui. [...] Tout credo est créateur. Tout croyant, par sa haute affirmation, refait à toutes les minutes, l'œuvre des Sept jours ou la Division du chaos. Les credos étant en nombre infinis, le nombre des univers ainsi dessinés est de même infini [...] Supposons maintenant que tous ces mondes sont réalisés. Dans leurs réalisations différentes, ils sont chacun réels seulement pour celui qui les crée ; et virtuels, ou même non existants pour le croyant d'une autre foi [...] Supposons perceptibles par exemple, pour un homme qui aurait reçu d'un bien singulier Magicien ce pouvoir de distinguer, dans un même espace, les entrecroisements d'espaces, les constructions qui s'y heurtent, les sphères qui s'y compènètrent ! Quelles effroyables interférences ! Le lieu des credos irradiés..."*<sup>32</sup>

L'ambition de Segalen préparant cette rencontre est d'être ce Magicien qui, de l'entrechoquement de ces deux points de vue, de ces deux univers de référence(s), fera jaillir cette étincelle poétique qui n'est autre que *la sensation d'Exotisme*<sup>33</sup>. Le texte des épigraphes reprend -à moins qu'il ne la précède- cette rencontre :

*"Et quand le périple est accompli, quand l'orbe immense sans couture et sans fin est enfin parachevé, quand l'Amoureuse a rejoint son mâle démoniaque [il s'agit ici de la Licorne et du Dragon] alors mon Voyageur rencontre un personnage étrange, sorte de Mou-wang renouvelé. Ils sont au Sseutchou'an, peut-être ? Et celui-ci lui avoue des projets symétriques ; un désir, une quête vers la même vie d'imaginaire [...]. Alors il semble qu'ils doivent tous deux unir leurs efforts. Longue conversation dans laquelle (opium peut-être) ils s'avouent à petits coups leurs destins... Oui, ils vont donc les réunir et chercher à deux ce qu'ils réclament tous deux.*

<sup>29</sup> Ibid, feuille 13 (notes préparatoires).

<sup>30</sup> Ibid, feuille 13 (notes préparatoires).

<sup>31</sup> Victor Segalen, *Chine. La Grande Statuaire*, in *Œuvres complètes*, op.cit, tome II, p. 862.

<sup>32</sup> Victor Segalen, *Le Germe*, in *Imaginaires*, in *Œuvres complètes*, op.cit, tome I, p. 821 et 822.

<sup>33</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme*, in *Œuvres complètes*, op.cit, tome I, p. 747.

*Mais l'aube vient. Ils se lèvent pour partir. Et soudain, double déconvenue ! [...] Chacun va vers ce qu'il ignore, vers là-même où il n'est pas ; chacun va vers le pays de l'Autre, vers le Divers, qui peut seul rassasier leur faim immense.*"<sup>34</sup>

Cette rencontre aux conséquences initiatiques amène par effraction, et réflexion -au sens spéculaire du terme- deux violentes prises de conscience : celle d'un univers multiple, "multivers" constitué des *credos créateurs* auxquels *Le Germe* fait allusion, et celle de l'irréductible diversité qui en découle. Mais c'est encore, en ce moment, toute la quête, cette longue marche déjà effectuée qui par rétrospection trouve son essence et sa justification ! Une quête paradoxale qui, puisqu'elle était quête de l'Autre, du Divers, tenait son but, sa satiété dans chaque instant de sa poursuite. Béroald, en quête, vivait cette "vie d'imaginaire" qu'il croyait lointaine et encore à gagner... au cœur du pays de Cathay, chaque instant de la chasse tenait, en lui-même, sa propre prise... et notre voyageur de comprendre alors qu'il avait toujours cotoyé la proie, qu'il l'avait tenue même, et en avait joui ! De la Licorne on sait désormais qu'on ne la cherche pas si on ne l'a déjà trouvée ; elle est l'Arrière-monde bien sûr, l'Autre, le Divers, mais, comme en témoignent les bestiaires, ses formes sont si diverses qu'on ne la reconnaît pas toujours lors qu'on la tient déjà.

Dès lors, cette rencontre de Béroald avec son double chinois fait d'une certaine façon écho à toutes les expériences d'autoscopie, fréquentes dans les œuvres segaléniennes<sup>35</sup> et, comme telle, elle est simultanément porteuse de désillusions et d'ouverture. La Queste en effet ne peut plus rêver de divers géographique, car si nos deux *amants de la licorne* n'ont de cesse de la poursuivre, c'est éternellement qu'ils se rencontreront, voués à l'absurdité nietzschéenne d'un éternel retour du même qui étouffera leur existence sous le ressassement, dans la "saveur répugnante du déjà vu"<sup>36</sup>... "Depuis que des gens ont inventé que la terre était ronde, il n'y a plus ni départ, ni arrivée, ni lointain ni retour"<sup>37</sup> ; le pilote de Magellan, en bouclant le premier tour du monde a tué "l'Extrême lointain".

Cette angoissante mise en péril du Divers se retrouve dans les épigraphes qui, sans cesse, après "une orbe immense, sans couture et sans fin"<sup>38</sup> font se retrouver la Licorne et le Dragon. Tout n'est pas perdu cependant pour l'exote, et la cavale blanche retrouvera la corne dont on l'avait amputée, son *phallus spirituel*, à la fois *flèche* et *rayon* comme ont dit tous ceux qu'elle a fascinés... La Queste se poursuivra donc dans l'Imaginaire, à

<sup>34</sup> Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, op. cit, feuille 23 (notes préparatoires).

<sup>35</sup> Que l'on se souvienne par exemple d'*Équipée* ou du *Fils du Ciel*.

<sup>36</sup> Victor Segalen, *Équipée*, in *Œuvres complètes*, op. cit, tome II, p. 316.

<sup>37</sup> Victor Segalen, lettre à Geneviève Manceron, in *Trahison fidèle*, Paris, Seuil, 1985, p. 161.

<sup>38</sup> Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, op. cit, feuille 17 (notes préparatoires).

la fois vers, et dans l'Arrière-monde, patrie qu'avec René Char on pourrait nommer celle de "l'amour réalisé du désir demeuré désir"<sup>39</sup> et voici l'Apôtre des épigraphes, incarnation de l'esprit d'unification, vaincu et dépité, contraint de s'enfuir.<sup>40</sup>

Cependant, en 1913, une note rédigée en marge d'un article du *Mercure de France* -feuille arrachée et jointe au manuscrit- enrichit encore les perspectives de cette rencontre, initiatique point de concours, de dispersion, et même, pour s'en tenir aux termes d'optique, de réflexion, où toute la poétique segalénienne s'actualise. Nous livrons ici l'extrait qui, dans cet article, *La Science et les Sens*, avait retenu l'attention de Segalen :

*"Il y avait une fois un grand philosophe bouddhiste qui aspirait à comprendre à fond la philosophie de Bouddha. Il résolut de faire un pèlerinage au Thibet, où il espérait voir un autre grand philosophe, un vrai disciple du Bouddha. Il voyagea par les terres de la Chine. Dans ce voyage très difficile, parmi les montagnes solitaires, dangereuses, il souffrit beaucoup pendant plus d'un an. Il arriva enfin près de la frontière de la région sainte. Il n'avait plus à voyager que pendant quelques jours pour atteindre le but longtemps désiré. Il était bien fatigué et assoiffé ! C'était la nuit, par un clair de lune ; il vit devant ses pieds une belle fontaine argentée. Il remplit d'eau le creux de sa main et but. Il goûta l'eau la plus merveilleusement fraîche et douce qu'il eût goûtée de sa vie. Il se sentit très heureux et s'endormit sur le roc près de la fontaine "céleste". Quand il s'éveilla, le lendemain matin, il découvrit que la fontaine "céleste" n'était autre chose qu'un sale petit étang où trempaient des cadavres d'oiseaux et des ossements d'animaux et où nageaient toutes sortes d'insectes répugnants ! Pendant quelque temps il regarda avec stupéfaction, puis, tout à coup, décida de retourner chez lui sans visiter le pays sacré !"<sup>41</sup>*  
Il avait compris "la philosophie du Bouddha".

Et Segalen de commenter :

*"Près des marches du Thibet, Béroald rencontre le Voyageur inconnu qui va chercher le mystérieux en Occident. Tous deux terriblement assoiffés. Épisode de cette source. Au matin, ils s'entregardent profondément, se détournent et se séparent sans mot dire."*<sup>42</sup>

<sup>39</sup> René Char, *Partage formel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 162.

<sup>40</sup> Cf : Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, feuille 18 (notes préparatoires).

<sup>41</sup> Extrait de l'article, *La Science et les Sens*, Yoshio Markino, *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> janvier 1913.

<sup>42</sup> Victor Segalen, *La Queste à la Licorne*, op. cit, en marge de l'article *La Science et les Sens*, feuille 6 (notes préparatoires).

La révélation bouddhique n'est bien sûr pas ici ce qui intéresse Segalen mais, sur le mode de la révélation subitiste familière entre autres à la tradition *tch'an*, c'est, en plus de la double prise de conscience déjà contenue dans la première rencontre, l'explosion lumineuse de la problématique d'*Équipée*. Sous le signe de la lune des taoïstes et des bouddhistes, entre les ombres et les reflets, les illusions qu'elle suscite, déesse baroque des apparences, où se situe la frontière entre *Réel* et *Imaginaire* ? Où finit l'*Avant-monde*, où commence l'*Arrière-monde* dans ce réel délayé, troublé, et dissout en quelque sorte comme le reflet du visage de celui qui se désaltère à la source qu'il croit céleste et dans laquelle se reflète la lune ?... à moins que ce ne soit le ciel qui réfléchisse la lune qui se trouve dans la source et que le visage du quêteur ne soit, lui, que reflet... le rêve de la lune ? Le *sale petit étang* est-il une source céleste, ou la *source céleste* un *sale petit étang* ? À moins qu'elle ne soit *source* et *étang, sale et céleste* ?...

La *Quête* va plus loin qu'*Équipée* ; cette dernière pose :

"deux bêtes opposées, museau à museau, mais se disputant une pièce de monnaie d'un règne illisible. La bête de gauche est un dragon frémissant [...] C'est l'*Imaginaire* dans son style discret. La bête de droite est un long tigre souple et cambré, musclé et tendu [...] le *Réel*, toujours sûr de lui. [...] Reste l'objet que les deux bêtes se disputent. [...] C'est un cercle... qu'encastre un carré. *Quadrature* ? Un anneau, un serpent symbolique, un symbole géométrique, le *Retour éternel* ? L'équivalence de tout, l'*Impossible*, l'*Absolu* ? Tout est permis... [...] L'objet que ces deux bêtes se disputent, -l'être en un mot- reste fièrement inconnu."<sup>43</sup>

À cet affrontement répond la métaphysique binaire des tous premiers Chinois, matrice des conceptions dont naîtra plus tard la géniale intuition taoïste que cristallise encore aujourd'hui le cercle symbolique dans lequel blanc et noir, *Yin* et *Yang* se compénètrent. Cette conception originelle reposait alors sur une vision radicalement binaire, nous l'avons dit, et cyclique du monde : au mâle correspondait la femelle, au jour, la nuit, au versant ensoleillé d'une colline, le versant d'ombre... c'est bien là l'affrontement, dans tous les sens du terme, qu'on retrouve dans *Équipée* ; mais dans *La Quête*, plus d'affrontement ! les limites s'estompent, il y a des places d'ombre sur le versant ensoleillé, sur son parèdre, de la lumière, dragon et tigre forment une chimère dont la lune déforme les fantasques contours, *Avant* et *Arrière-monde* s'évanouissent, l'être ne se trouve plus entre *Réel* et *Imaginaire* affrontés, il est tout entier fait de leurs deux natures mêlées... telle est la révélation de la source, telle est l'initiation à laquelle nous convie *La Quête à la Licorne*...

Cependant, si l'œuvre, inachevée, nous livre certains secrets, s'il nous est possible de tracer certaines de ses perspectives, elle n'en reste pas moins insaisissable, non pas tant parce qu'elle est incomplète, que parce que son auteur l'avait voulue telle. Marquetterie de fragments, enchevêtrement de fils narratifs, le brouillage inhérent au mécanisme mis en place avait pour ambition de laisser au texte toute sa part de mystère, d'obscurité, d'ambiguïté. Par ailleurs, l'intention du commentateur n'était pas d'éclaircir le sens profond du texte de Béroald :

"on jugera, dit-il, si les citations qui restent obscures n'ont pas de meilleures raisons que celles d'une claire exégèse et si l'esprit ne dépasse point largement les lettres qui les figurent."<sup>44</sup>

Nombreuses sont les notes de Segalen évoquant l'issue douteuse du voyage de son héros médiéval. Il avoue de plus avoir choisi celui des manuscrits de l'œuvre de Béroald qui lui avait paru "*le plus indéchiffrable*"<sup>45</sup>. Mystère donc, voulu par le commentateur, mais aussi par Béroald lui-même, voyageur à la Chine, ni marchand ni prédicant, et dont on ne saura finalement qu'assez peu de choses certaines : "*est-il forcé qu'ils sçachent à belle exactitude qui je suis ?*"<sup>46</sup>

Œuvre mystérieuse car incomplète, cultivant à plaisir ces incertitudes et ambiguïtés pour culminer au cœur du *Mystérieux*, *La Quête à la Licorne* qui ne devait donner le dernier mot ni à Béroald ni à son commentateur, procède d'une poésie de l'inachèvement ; aussi peut-on affirmer sans trop de risque que, malgré l'état dans lequel la mort de son auteur nous l'a léguée, ce dernier n'aurait pas désavoué la leçon, arrêtée en plein vol, de *La Quête à la Licorne*.

Par ailleurs, esquissée et fragmentaire, livrant ainsi son devenir aux seules forces du lecteur qui voudra bien se mettre en route vers un inconnu irrémédiable, elle est une véritable propédeutique à l'univers intérieur de Segalen : à travers le document, retrouver la force d'une expérience humaine, à travers les brèches qu'à coup d'intuitions et d'images, Segalen ouvre entre *Avant* et *Arrière-monde*, goûter la vision pénétrante du poète et quêter l'*Autre*, enfin, qui devait naître là, de ce terreau, et le trouver... ou se trouver soi-même, dans l'œuvre virtuelle que l'on a reconstruite, voilà de quoi appréhender, initiatiquement faire siennes, les intuitions poétiques fondamentales de l'univers segalénien.

<sup>44</sup> Victor Segalen, *La Quête à la Licorne*, op.cit, feuille 16 (notes préparatoires).

<sup>45</sup> Ibid, feuille 15 (notes préparatoires).

<sup>46</sup> Ibid, feuille 50 (texte de *La Quête à la Licorne*).

<sup>43</sup> Victor Segalen, *Équipée*, in *Œuvres complètes*, op. cit, tome II, p. 319 et 320.

Pour toutes ces raisons, et d'autres encore qui restent à découvrir, comme *dragon et tigre affrontés* sont le symbole d'*Équipée*, *La Queste à la Licorne* s'impose d'ores et déjà comme l'emblème ébauché, emblème dont les traits sont si vagues qu'ils parlent tout en même temps de l'*Avant-monde* et de son versant à mystères, de l'œuvre tout entière, de la Queste tout entière, de Victor Segalen.

Gwenola Moulin  
Laurent Firmin



Cliché Segalen

Sépulture de T'ang Kao-tsong. Cheval-dragon ailé ou licorne.

## Noël Cordonier

Les œuvres complètes :  
un goût d'inachevé

Dans le petit monde des lettres (auteurs, éditeurs, journalistes, lecteurs,...), il est courant de reprocher à la critique littéraire son jargon, ses méthodes, son éloignement du public, le refus du jugement de valeur ou encore, lapidairement, son inutilité.

L'activité critique universitaire déployée ces trente dernières années autour de Victor Segalen dément plusieurs de ces griefs : si l'écrivain est désormais connu d'un public large au point de justifier une double édition de ses œuvres quasi complètes, le mérite en revient pour une part importante à la critique professionnelle et universitaire qui a relayé et renforcé l'effort éditorial commencé par les proches de Segalen.

C'est donc avec une légitime satisfaction qu'Henry Bouillier peut mesurer le chemin parcouru depuis sa thèse jusqu'aux œuvres complètes qu'il vient de préfacer et d'éditer :

*"Quand nous écrivions en 1961 que l'œuvre de Segalen ne pouvait plus être ignorée, nous ne pensions pas que ce qui était à la fois une prière et un pari serait, somme toute, si vite exaucé et tenu."*<sup>1</sup>

Toutefois, si le bilan que constituent ces deux éditions d'œuvres complètes est manifestement positif, ce qui dans ces mêmes entreprises concerne l'avenir et la prospection de nouveaux lecteurs est moins réjouissant. Qui admet en effet que des œuvres complètes n'ont pas pour seul rôle d'installer un auteur dans le patrimoine, mais qu'elles sont aussi chargées de l'y maintenir ne

<sup>1</sup> Victor Segalen, *Œuvres complètes*, éd. établie et présentée par Henry Bouillier, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1995, vol. 1, p. I (Désormais, en indication abrégée dans le texte : HB, 1 et HB, 2).

peut être que sceptique face aux éditions Laffont et Complexe<sup>2</sup> où l'appareil critique, le classement des textes, la conception sous-jacente de l'art ne semblent correspondre ni aux attentes du public potentiel, ni aux principes scientifiques qui avaient jusqu'ici favorisé l'heureuse connaissance de l'auteur.

Si, à mon sens, les deux éditions mentionnées laissent un goût d'inachèvement, il me reste à donner mes raisons. Pour ce faire, je définirai brièvement les conceptions de l'art et les attitudes méthodologiques qui sous-tendent chacune des deux entreprises jusqu'à l'endroit où elles me semblent renoncer à une partie de leur tâche.

### L'édition Laffont, par Henry Bouillier

L'image de Segalen dont Bouillier hérite dans les années cinquante et qui traverse tous ses écrits jusqu'à aujourd'hui appartient à l'idéalisme et au spiritualisme. Par l'intermédiaire de ses maîtres ou des premiers lecteurs renommés de Segalen qu'ont été Gabriel Bounoure, Pierre Jean Jouve, Pierre Emmanuel... Bouillier reçoit une conception de l'art qui, du point de vue historique et philosophique, est assez proche de celle de l'abbé Brémond, et partant, d'un certain mysticisme chrétien. Pour cette tendance critique, la poésie, le genre par lequel l'art découvre son pouvoir extatique, opère à la limite entre le dicible et l'ineffable, lequel laisse pressentir l'autre monde : "*Le verbe n'est pas l'Être, mais le signe de l'Être*"<sup>3</sup>, écrira Bouillier au début de sa thèse. L'assertion contient en germe une méthode de lecture. En effet, puisque dans cette tradition symboliste, le mot est moins considéré pour ce qu'il est et signifie que pour ce qu'il suggère, toute analyse textuelle, stylistique ou rhétorique paraît inutile. Ainsi, lorsque Bouillier s'attache aux procédés littéraires de Segalen, il ne retient, de manière symptomatique, que l'allégorie, qui représente selon lui "*le chiffre des derniers secrets*"<sup>4</sup>. À l'inverse, il s'intéresse fort à la vie de l'écrivain, tant il est vrai qu'en régime platonicien, l'artiste, qui s'arrache au destin commun, ne peut être qu'un déchiffreur de transcendance. Pratiquement, l'objectif de Bouillier est donc de traverser l'œuvre pour atteindre la structure spirituelle qui l'a engendrée. Dans le cas de Segalen, cette structure sera finalement définie par une tension dialectique entre le Réel et l'Imaginaire, tension qui laisse deviner l'Être.

Dans l'appareil critique de l'édition de 1995, cette esthétique et cette philosophie de l'art semblent se caractériser par les traits suivants :

- **Le libéralisme éditorial** : Pour organiser les écrits de son auteur, Bouillier en appelle doublement au temps : "*Cette présentation des œuvres*

<sup>2</sup> Victor Segalen, *Voyages au pays du réel, Œuvres littéraires*, éd. présentée et anotée par Michel Le Bris, Complexe, 1995 (désormais, en indication abrégée dans le texte : MLB).

<sup>3</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1961, p. 12.

<sup>4</sup> Victor Segalen, *Stèles*, éd. critique, commentée et augmentée de plusieurs inédits, établie par Henry Bouillier, Mercure de France, 1982, 2<sup>e</sup> éd., p. 278.

*complètes [...] s'appuiera donc tantôt sur l'existence et tantôt sur l'intemporel. Elle sera à la fois chronologique et diachronique*" (HB, 1, p. I). Si je comprends bien le distinguo, cela signifie que le temps intervient d'une part comme organisateur externe de la production segalénienne (chronologique) et, d'autre part, comme facteur de maturation interne de sa personnalité (diachronique). Ainsi, les œuvres seront-elles disposées tantôt selon le calendrier, tantôt selon une dynamique créatrice présumée propre à l'artiste. Concrètement, les textes sont organisés en cycles. Élégantes et en partie fidèles à une intention de Segalen lui-même, ces étiquettes sont cependant très libérales et souvent trop molles. Parmi de multiples inadéquations, on relèvera par exemple que l'étude sur Rimbaud, qui procède des essais médico-littéraires du "*Cycle des apprentissages*", n'est pas à sa place dans le "*Cycle polynésien*" où elle est rangée. De même, si la monographie consacrée à Gustave Moreau concerne bien la thématique orphique, la conférence intitulée "*Quelques musées par le monde*" est étrangère au "*Cycle musical et orphique*". Quant au "*Cycle chinois*", il est très incomplet, puisque la section des "*Ailleurs et du bord du chemin*" ne rassemble pratiquement, elle aussi, que des textes rédigés en Chine et qu'il en va de même du "*Cycle archéologique et sinologique*". Et si l'ébauche narrative "*La Quête à la Licorne*" doit au symbolisme de son titre le privilège de conclure le parcours, elle n'est pas de mise dans la rubrique archéologique où elle figure. Ainsi, faute d'une taxinomie minimale, le classement égare les repérages qu'il était censé favoriser.

- **Le déterminisme existentiel** : Ce relativisme forme un paradoxe quand on passe du temps vécu à la philosophie du temps où l'on découvre un déterminisme spiritualiste radical. Car, dans cet univers, tout, en effet, est déjà écrit : adepte convaincu de... l'astrologie, Bouillier a surtout pour tâche de vérifier l'adéquation d'un parcours à un destin prévisible. Ainsi conformément à ses coordonnées planétaires, Segalen ne peut que découvrir lentement sa personnalité, qui est de nature mystique, et qui aboutira logiquement à ce livre des altitudes géographique et métaphysique, à *Thibet, "magnifique symbole de l'itinéraire poétique et spirituel de ce natif du Capricorne qui consacra sa vie et sa pensée à tenter de parvenir au plus haut de lui-même et du monde."* (HB, 1, pp. XXIV-XXV)<sup>5</sup>.

- **Le renoncement à l'interprétation** : Ce déterminisme engendre à son tour une poétique de la participation cosmique. Prenant le contre-pied d'une définition de Segalen<sup>6</sup>, et parcourant en sens inverse l'évolution de son auteur qui a progressivement abandonné le symbolisme naïf, Bouillier assimile telle

<sup>5</sup> Autres exemples : "*Pour s'affirmer, Segalen a dû lutter contre les fatalités qui sont celles de la famille, de l'éducation, de la société, du corps et des astres.*" (HB, 1, p. II). "*Né sous le signe du Capricorne, il devait lentement et longuement et durement lutter pour conquérir sa personnalité, son art et son univers.*" (HB, 1, p. XXI)

<sup>6</sup> "*Le poème est un système clos isolé hors des petites attractions moléculaires et planétaires. Ou bien, dans le cours indiscontinué d'un fleuve, un jalon tellement hors du courant qu'il ne ride pas le cours.*" (HB, 1, p. 828)

section de *Stèles* à "un réseau destiné à capter les forces naturelles secrètes qui gouvernent le monde de la matière et celui de l'esprit" (HB, 1, p. XII), et, ce faisant, il achève le transfert d'une lecture critique vers un syncrétisme magique et fusionnel. Dans ces conditions, vaut-il encore la peine de décrire, de classer ? Bien sûr, dans les faits, Bouillier concède des notes, rédige des chapeaux de présentation, et établit d'utiles index et des glossaires ; mais combien cette monnaie érudite se sait pauvre et vaine face à l'immense capital suggestif de l'œuvre !

Ainsi, en dépit du volume et du sérieux de surface de l'appareil critique, la conviction que tout est lié et joué d'emblée montre une entreprise souterrainement travaillée par son contraire, par une finalité certes modeste et noble, mais inappropriée à l'exercice en cours, le silence solitaire : "Le grand poème nous défie par une présence solennelle qui impose le silence".<sup>7</sup>

- **La sortie du présent** : Ayant toujours mesuré Segalen à la plus haute tradition et ayant joué l'intemporalité contre l'actualité, Bouillier n'a, par définition, rien à retenir des études qui sont nées de la modernité et qui, pour partie, ont vieilli avec elle. Mais il est plus étonnant de le voir renoncer aux recherches qui ont concerné l'idéologie à laquelle il appartient, ainsi que le prouve la bibliographie générale de 1995 où, spectaculairement, ne figure aucun ouvrage postérieur à 1959. Car bien que le spiritualisme de Bouillier tende à la pérennité, il possède néanmoins une histoire et un noyau conceptuel qui auraient mérité approfondissement. Par exemple, depuis les années cinquante, date à laquelle Bouillier a emprunté la notion, le concept d'imaginaire a été étudié par les historiens de la culture d'une manière qui aurait été particulièrement propice à Segalen puisqu'ils ont bien montré comment la notion avait passé du domaine religieux au domaine esthétique<sup>8</sup>. Faute de le relier à ses fondements anthropologiques où le mot fait système avec celui de perfection et de réel, Bouillier ne peut ensuite empêcher la dégradation du tandem réel/imaginaire qui finit par participer d'un symbolisme étriqué et mécanique. Sur le même plan, il aurait été bienvenu de profiter des travaux en sciences religieuses qui, entre 1960 et aujourd'hui, ont mis en perspective différentes conceptions du sacré. À s'appuyer sur le seul Éliade et son essentialisme, on perd la possibilité d'inscrire Segalen dans une chaîne d'écrivains comme Daumal, Artaud, Bataille ou Leiris qui ont approché le sacré par d'autres voies.

Par ailleurs, la crainte d'attenter à l'intangibilité d'une œuvre en concédant des analyses formelles dessert la position de Bouillier dans un moment délicat de son argumentation. À ses yeux, l'un des plus grands malentendus serait de tenir Segalen pour un parnassien, c'est-à-dire pour un esthète voué à des jeux formels gratuits et pour un érudit qui n'épouserait les points de vue étrangers

<sup>7</sup> Gabriel Bounoure, *Marelles sur le parvis, Essais de critique poétique*, Plon, 1958, p. 13.

<sup>8</sup> Hans Robert Jauss, "La Perfection, fascination de l'imaginaire", *Poétique*, n° 61, 1985, pp. 3-21 ; Hélène Védrine, *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire*, L. G. F., "Biblio/essais", 1990.

que dans une intention pittoresque ou antireligieuse. Contre cette lecture, partagée par Georges Blin et, peut-être, par Jean Paulhan, Bouillier avance des arguments qui relèvent de la motivation biographique et de l'expérience du voyageur : non, l'auteur des *Immémoriaux* et de *Stèles* n'est pas un parnassien, car les univers tahitien et chinois qu'il emprunte expriment un monde intérieur authentique. Mais un jugement fondé sur l'adhésion de l'énonciateur à son propos ne saurait tenir lieu de preuve. Qui peut, en effet, déterminer des qualités d'énonciation différentes entre tel sonnet de Hérédia et tel verset de Segalen, et, à partir d'elles, établir un palmarès ?

"Aussi, voyant mon âge incliner vers le soir,  
Je veux, ainsi que fit Fray Juan de Ségovie,  
Mourir en ciselant dans l'or un ostensor." ("Le vieil orfèvre")

"La Licorne me traîne je ne sais plus où. Bramant de vertige, je m'abandonne. Qu'ils descendent au loin sous l'horizon fini les chevaux courts et gras du sage seigneur Mâ, duc de Lou." ("Char emporté" in *Stèles*)

En d'autres termes, la question que lui a dictée la métaphysique spiritualiste ne peut, dans le cas présent, être résolue par le niveau biographique. Cette hypertrophie du vécu installe d'ailleurs son malentendu dès les premières lignes de la préface de Bouillier : "La grande biographie de Gilles Manceron<sup>9</sup> publiée en 1991, atteste l'importance désormais de Segalen et consacre son rang de classique." (HB, 1, p. I). En légitimant l'entrée d'un écrivain dans le patrimoine non par l'évaluation directe des écrits ou par l'examen de leur réception, mais bien à l'aide d'une affinité élective de la vie même de Segalen avec le classicisme, Bouillier fait de cette dernière catégorie une sorte d'hypostase et il recycle sur le plan de l'histoire littéraire une version concrète et appliquée de la scolastique convergence du Beau, du Bien et du Vrai.

En rendant compte de l'étude de Bouillier, en 1961, Georges Piroué estimait que toute thèse "où se mêlent [...] l'archaïque et le contemporain, [...] la récurrence et l'anticipation, [...] procède, somme toute, sous bénéfique d'inventaire, à un renouvellement de contrat."<sup>10</sup> Assurément, si l'on se souvient que Segalen était alors un quasi-inconnu, Bouillier a bien utilisé le langage et certains instruments de son époque pour insérer le nouvel arrivant dans le champ culturel et académique. Autrement dit, il faisait alors acte de critique, de lecteur professionnel en négociant la distance entre une œuvre et un public et en installant les premières passerelles. Par contre, pour s'être progressivement fermé à son propre temps et pour coucher sur des positions que son essentialisme ne pouvait que décréter définitives et intangibles, Bouillier, en 1995, présente un Segalen intemporel à un public qui n'existe plus, ou seulement si peu.

<sup>9</sup> Segalen, Lattès, 1991.

<sup>10</sup> Georges Piroué, "Une étoile de plus dans le ciel des poètes", *Mercur de France*, n° 1178, octobre 1961, p. 368.



L'édition Complexe, par Michel Le Bris

À la différence de Bouillier, l'écrivain Michel Le Bris inscrit sa lecture de Segalen *hic et nunc* en dialoguant avec les principaux courants de la réception contemporaine de ses ouvrages, à commencer par la ligne idéaliste et par deux autres lectures actuelles, celle des ethnologues et celle des poéticiens du roman.

L'édition de Le Bris paraît répondre aux intentions et caractéristiques suivantes :

- **L'anti-idéalisme** : Le titre du recueil, *Voyages au pays du réel*, le manifeste d'emblée, Le Bris connaît la tradition installée par le professeur Bouillier, mais il la récuse, puisque le triangle réel/imaginaire/être voit son pôle le plus élémentaire renforcé. À la suite, les relations à l'intérieur de ce circuit dialectique tourneront dans un autre sens et l'imaginaire qui, chez Bouillier, conduisait à la découverte de l'être devient *a contrario* une "barrière" contre les risques d'invasion de l'Absolu" (MLB, p. 22).

- **L'anti-intellectualisme** : Prélevant malicieusement chez Bouillier des fragments de citation pour les faire jouer à des fins inverses, Le Bris rabat le spirituel sur la sensation dont il fait l'apologie, "la sensation, pure, diamantine, non encore polluée de mots et de discours. La sensation, dans sa bouleversante intensité. Et rien qu'elle." (MLB, 14).

- **L'anti-modernisme** : Peu enclin à suivre Bouillier, Le Bris n'est pas davantage convaincu par les lectures plus modernes dont il montre bien l'usure et les faiblesses. Pour lui, Segalen reste un romancier laborieux et la lecture ethnologique, qui reposait sur l'idéologie de la différence et sur le relativisme culturel a "épuisé ses attraits" (MLB, p. 11) et "montré ses limites" (id.). À ces trois lectures de l'heure, le préfacier en ajoute une quatrième, qui expliquerait le succès actuel de Segalen, et que nous cautionnons par le thème de l'inachèvement sous lequel est placée notre journée d'étude : c'est l'absence d'œuvre, c'est-à-dire ce chantier d'ouvrages en cours ou en gésine qui fascinerait si fort les partisans actuels "du "texte" contre le "récit"" (MLB, p. 10).

- **L'apologie de l'émotion privée** : La première étape de la réflexion de Le Bris, la dissociation des idées communes, est bienvenue. Peu lié aux chapeaux, libre de toute piété hagiographique, le préfacier ouvre en quelques phrases plus de pistes de lecture que des dizaines d'articles trop inféodés aux modes de pensées en place ne l'avaient fait.

Le deuxième moment de son projet qui, logiquement, consiste à "ressaisir ce qui en Segalen excède cette modernité où l'on a voulu trop souvent l'enfermer" (MLB, p. 11), permet au présentateur de remonter d'un examen de la

réception historique à la réception pragmatique et privée de l'œuvre. À cette occasion, Le Bris décrit avec justesse un phénomène qui réveille un sentiment qu'ont bien connu, mais qu'ont rarement explicité<sup>11</sup>, les lecteurs qui découvrent Segalen : "quelque chose", chez lui comme dans son œuvre, repousse farouchement la sympathie, l'adhésion, l'identification" (MLB, 7). Ce sentiment, Le Bris l'étend et le théorise en estimant qu'il y a chez cet écrivain un paradoxal "refus du lecteur" (MLB, 8).

- **L'oubli du texte** : Or, à partir d'ici, son interprétation perd sa crédibilité, parce que l'hédonisme et l'anti-intellectualisme qui la fondent, empêchent une lecture fidèle des textes. Faute de s'appuyer sur un examen attentif de la poétique et du contrat de lecture segaléniens, des contresens s'installent et dénaturent le projet critique :

Si, en effet, le destinataire des ouvrages de Segalen est convié à un pacte assez curieux, il n'est ni méprisé ni rejeté, mais invité à une expérience particulièrement exigeante. Des injonctions de l'écrivain l'attestent incidemment, telle cette note à propos de *Siddhartha*, un texte prévu pour la scène lyrique ou théâtrale : "Supposer une sorte d'auditeur et de spectateur fantôme. L'empoigner à la première ligne - ne plus le lâcher" (inédit, 21 octobre 1906). Mais c'est évidemment une étude des lecteurs inscrits ou implicites qui aurait permis d'élucider ce point en effet central de la communication littéraire selon Segalen : le superbe incipit de *Peintures*<sup>12</sup> suffit déjà à démentir l'opinion de Le Bris. Plus précise encore, la nouvelle intitulée *La Tête* était spécialement qualifiée pour décrire la relation littéraire chez Segalen, puisqu'il s'agit d'une histoire à double niveau dont le récit-cadre permet une modélisation de la réception et du lecteur. Or, confirmant qu'il n'est pas prêt à entrer dans le contrat de lecture établi par Segalen, Le Bris insère bien cette nouvelle dans son édition, mais il la reprend en l'expurgeant (!) de tout le récit second qui présentait une panoplie complète des diverses réceptions, du rejet à la plus étroite communion du lecteur et du narrateur.

- **Le retour du refoulé** : Vu cette peine, ou cette indifférence, à reposer et à vérifier ses propositions de lecture dans les textes mêmes de Segalen, le commentaire de Le Bris prend une autonomie regrettable par rapport à son projet de présentation ; dès lors, ce qu'il estime constituer l'authenticité de l'écrivain, la lecture qu'il voudrait préservée de toute récupération à la mode, est un vœu pieux et, parfois même, un retour inconscient aux postures qu'il

<sup>11</sup> Exceptions notables : F.-Philippe Amiguet, "Victor Segalen", *Tribune de Lausanne*, 9 avril 1922 et Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, P.U.F., 1987, p. 259.

<sup>12</sup> "... Vous êtes là : vous attendez, décidés peut-être à m'écouter jusqu'au bout ; mais destinés ou non à bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu'au bout ? - Je ne mendie point des promesses : je ne veux d'autre réponse ou d'autre aide que le silence et que vos yeux. [...] Ceci est une œuvre réciproque : de mon côté une sorte de parade, une montre, un boniment... Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s'il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur." (Victor Segalen, *Peintures*, in MLB, pp. 868 et 869).

avait dénoncées. Passe encore de lire Segalen pour la puissance anti-rationnelle dont témoigneraient ses écrits, mais quand cette force brute est combinée avec une conception fort lâche de l'imagination créatrice, elle réintroduit une approche gnostique du temps et de la création. Si, comme l'a bien montré récemment un essayiste<sup>13</sup>, le gnosticisme, qui refuse le temps historique pour célébrer les instants illuminés, est une dérive obscurantiste de notre fin de siècle, Le Bris retrouve à la fois une version dégradée de la lecture idéaliste qu'il avait rejetée et une lecture soumise à une modernité dont il voulait sauver Segalen.

- **Le tout-venant** : C'est évidemment sur le plan de la politique éditoriale que cette désinvolture vis-à-vis des textes est le plus dommageable. Sous-titré *Œuvres littéraires*, le recueil prétend offrir "l'essentiel, pour ne pas dire la quasi-totalité de l'œuvre connue de Segalen (à l'exception des textes trop techniques sur l'archéologie chinoise)" (MLB, 4<sup>e</sup> de couverture). Ce programme semble-t-il facile à respecter, l'édition "Complexe" s'en écarte de deux façons. Par excès, puisque figurent malgré tout dans le volume de nombreux textes touchant aux missions archéologiques. Mais par défaut surtout, car d'incompréhensibles exclusions sont pratiquées. Certes le théâtre de Segalen est désuet, mais si Le Bris récupère l'une des pièces, *Orphée-Roi*, il devait au moins justifier l'abandon du *Combat pour le sol* et de *Siddhartha*. On explique encore moins l'élimination surprenante de *Briques et Tuiles*, cet important atelier où l'on peut suivre le travail accompli par Segalen pour se démarquer de Claudel, son encombrant prédécesseur en Chine, et pour trouver sa propre voix. Et pourquoi ne pas insérer la thèse du jeune médecin féru de littérature, alors que l'article sur les synesthésies qu'il en a détaché figure dans le recueil ? De même, comment légitimer l'absence de *L'Esthétique du divers*, qui discute les conceptions de l'exotisme et de l'altérité de Guérin à Loti, quand sont insérés des articles de commande plutôt insipides sur Yuan-Che-K'ai ? Et pourquoi *Un Grand Fleuve*, ce texte si travaillé est-il passé sous silence ? On n'avance pas le manque de place, car le volume est complété par des annexes peu utiles, qui égrennent quelques témoignages des années 1910-1930 sur Segalen. Il paraît également impossible de faire supporter toutes les inconséquences et toutes les lacunes aux particularités des droits de copie, quand bien même, sur ce plan, "Complexe" n'a sans doute pas bénéficié des mêmes facilités que "Laffont". En fait, faute d'arguments concrets, il faut se rendre à l'évidence : le volume rassemblé par Le Bris renonce aux principes d'une critique consciente de son modeste mais nécessaire rôle, et ce qui aurait pu être un recueil raisonné devient un catalogue hétéroclite, soumis à l'opportunisme économique ou éditorial.

<sup>13</sup> Étienne Barilier, *Contre le nouvel obscurantisme, Éloge du progrès*, Genève/Lausanne, éd. Zoé/l'Hebdo, 1995, chap. XI.

## Conclusion

Tant l'édition "Laffont" que l'édition "Complexe" montrent donc un sensible recul des exigences qui devraient conduire le travail des lecteurs professionnels : le spécialiste tout désigné d'une œuvre se retire de son temps pour soliloquer avec des essences ; un écrivain qui se faisait fort de dénoncer le dogmatisme et les lectures stéréotypées néglige de reposer ses plus fécondes intuitions sur les textes qu'il présente.

Dans la lecture d'Henry Bouillier, ce n'est évidemment pas l'idéologie conservatrice qui est en cause – elle a sa place dans la démocratie lettrée –, mais bien le renoncement à l'un des premiers postulats de l'activité critique, ce que Richard Rorty appelle "*La science comme solidarité*" :

"Il nous appartient de donner notre préférence à l'idée que les sciences, aussi bien que les arts, nous donneront toujours le spectacle d'une rude compétition entre des théories, des mouvements et des écoles alternatifs. La fin de l'activité humaine ne réside pas dans le repos, mais dans une activité humaine meilleure et plus riche."<sup>14</sup>

Concrètement, cet intérêt pour ce qui s'est discuté et se débat encore autour de Segalen entre 1960 et aujourd'hui aurait fait de l'édition des œuvres complètes un travail d'équipe. Placée sous la responsabilité d'une autorité – et le professeur Bouillier était tout désigné pour occuper ce poste –, la publication aurait fait entendre des voix complémentaires ou concurrentes qui auraient attesté des multiples talents de Segalen et, ensuite, des différentes réceptions qu'il a créées. Ainsi, contrairement à l'édition Laffont qui milite en creux pour la fin de la critique, ce travail à plusieurs voix aurait témoigné d'un moment de la recherche. Le bénéfice paraît dérisoire face à la lecture coulée dans l'éternité de Bouillier, mais il aurait participé à l'épistémologie générale qui, au-delà des positivismes paradoxalement tristes de naguère, donne maintenant dans un relativisme non désenchanté et témoigne de ce que Merleau-Ponty appelait "*une vérité dans la situation*"<sup>15</sup>. Cette multiplication des points de vue aurait sans doute sollicité au plus près les nouveaux lecteurs de Segalen que ces volumes espèrent gagner. En effet, si l'imaginaire moderne a bien changé de régime et n'est plus lié à "*une vie collective effectivement partagée*", mais qu'"il intervient surtout dans les transfigurations mineures de la vie privée"<sup>16</sup>, les approches plurielles ont plus de chances d'atteindre et de stimuler ces expériences désormais très intimes.

<sup>14</sup> Richard Rorty, "La Science comme solidarité", *Science et solidarité*, éd. de l'Éclat, 1987, p. 54.

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Le philosophe et la sociologie" in *Éloge de la philosophie*, Gallimard, "Idées", 1960, p. 137.

<sup>16</sup> Georges Balandier, *Le Dédale, Pour en finir avec le XX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 1994, p. 108.

Michel Le Bris a pris acte de cette "privatisation" de l'imaginaire, mais en négligeant la "logique de l'incertitude et de la probabilité qualitative"<sup>17</sup> sur lequel se fonde une interprétation qui prétend être vraisemblable, il n'échappe pas à une lecture idiosyncrasique, valable pour lui seul. Prisonnier d'un manichéisme qui estime inconciliables le plaisir et la raison, il néglige de valider ses propositions : l'histoire des idées et des formes, la poétique et les disciplines d'analyse textuelle ne peuvent être selon lui que des obstacles à une lecture hédoniste. Or si un "lâchez tout !" irrationaliste pouvait se comprendre au sortir des formalismes excessifs d'hier, il est désormais temps d'explorer ce qu'en philosophie de l'art, Rainer Rochlitz nomme la "rationalité esthétique"<sup>18</sup>. Fidèle à Kant lorsqu'il estime qu'une œuvre d'art appelle l'étude de ses qualités formelles, mais différent de lui quand il postule que la jouissance esthétique se prête aux arguments, Rochlitz tente de concevoir une forme de rationalité

*"qui ne soit applicable qu'à la validité esthétique, analogue à la fois au vrai et au faux dans le domaine de la connaissance et à la justesse normative dans le domaine éthique, mais irréductible à ces types de validité."*<sup>19</sup>

Dans le cas de notre écrivain, une telle proposition se serait traduite par un examen des moyens et des fins de la communication littéraire qui aurait sans doute remplacé le choix et la disposition arbitraires de ses ouvrages par une présentation par genres. Avec ses conventions, son organisation interne, ses prétentions, le lecteur qu'elle vise, chaque forme d'expression aurait donc été considérée en tant qu'*artefact* né à une certaine date et lu à d'autres. Cela aurait par exemple permis de mesurer l'écart entre les attentes communes qui font d'abord de Segalen un poète et les recherches d'un créateur qui, lui, était hanté par ce qu'il appelait assez maladroitement l'"essai" et qui relevait de l'absolu littéraire qu'il professait. À la suite de ces observations sur ce qu'était et sur ce que pouvait l'art, pour Segalen et pour son époque, l'évaluation subjective du critique et son jugement esthétique auraient ainsi été à la fois vraisemblables et centrés, et en témoignant de ce qu'est et de ce que peut l'art aujourd'hui, ils auraient sollicité au plus près de nouveaux lecteurs.

Noël Cordonier  
FNRS Suisse

<sup>17</sup> Paul Ricœur, "Le paradigme de l'interprétation textuelle", *Du texte à l'action*, Seuil, 1986, p. 202.

<sup>18</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention, Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994, pp. 75-97.

<sup>19</sup> Rainer Rochlitz, "Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la "rationalité esthétique"", in C. Bouchindhomme & Rainer Rochlitz (dir.), *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, éd. du Cerf, 1992, p. 203.

## Christian Garaud

Bovarysme et parcours initiatique  
dans *Équipée* et le *Guerrier appliqué*

*"Le caractère étrange des publications posthumes,  
c'est d'être inépuisables."*<sup>1</sup>

Écrit entre 1914 et 1916, mais publié pour la première fois en 1929, *Équipée* est l'un des nombreux textes auxquels Segalen n'a pas eu le temps de mettre la dernière main. L'écrivain y reconnaît à deux reprises sa dette à l'égard de Jules de Gaultier, philosophe jouissant au début du siècle d'une assez grande notoriété : le manuscrit lui est dédié et le chapitre 19, tout juste esquissé, le place, à côté de Mallarmé, Claudel et Ronsard, parmi ceux qui "vivent sur les hauts plateaux"<sup>2</sup>. Une telle admiration a de quoi étonner. Aujourd'hui, le nom de Jules de Gaultier figure en note dans l'histoire de la philosophie, et c'est Segalen qui a pris sa place "sur les hauts plateaux" de la littérature.

Les rapports entre Jules de Gaultier et Segalen ont été étudiés de façon approfondie par M. Bouillier, et je ne me risquerais pas à revenir sur la question si les idées du philosophe n'avaient, à la même époque, intéressé un autre écrivain : Jean Paulhan, et si, l'année même où Segalen travaillait à *Équipée* (1914), Paulhan n'avait écrit *Le Guerrier appliqué* (publié en 1917), récit d'un autre "voyage au pays du réel", celui de la vie sur le front au début de la guerre de 14<sup>3</sup>. Il était tentant de relire ces deux textes en se demandant ce qu'ils pouvaient devoir à Jules de Gaultier. Après avoir rappelé brièvement les prin-

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'Amitié*. Paris : Gallimard, 1971, p. 285.

<sup>2</sup> Victor Segalen, *Œuvres complètes*, Édition établie et présentée par Henry Bouillier. Paris : Robert Laffont, 1995, II, p. 265, p. 301.

<sup>3</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris : Mercure de France, 1986, pp. 110-116. L'édition utilisée pour l'œuvre de Paulhan est la suivante : *Le Guerrier appliqué*, *Progrès en amour assez lent*, *Lalie*. Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1982.

cipales idées présentées par ce dernier dans *Le Bovarysme*, nous verrons que Segalen et Paulhan ont tiré de l'œuvre de Jules de Gaultier des leçons différentes, mais que l'agnosticisme dogmatique du philosophe se transforme, chez l'un comme chez l'autre, en parcours initiatiques.<sup>4</sup>

Selon Jules de Gaultier, l'idée de bovarysme peut être comprise de deux façons à la fois opposées et complémentaires. Il est d'abord question, dans la première partie de l'ouvrage, du caractère pathologique du bovarysme. L'auteur y explique comment il a conçu cette notion : "Il est apparu que la tare dont les personnages de Flaubert sont marqués suppose chez l'être humain et à l'état normal l'existence d'une faculté essentielle". Puis vient la célèbre définition : "Cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. C'est elle que, du nom de l'une des principales héroïnes de Flaubert, on a nommée le Bovarysme" (p. 13). Ladite faculté est donc considérée d'abord comme néfaste puisqu'elle empêche l'homme de découvrir la vérité sur lui-même et sur le monde.

Quelle est la cause du bovarysme chez les personnages de Flaubert ? Jules de Gaultier en mentionne plusieurs : "le milieu social, la profession et la caste", qui conditionnent l'individu, et "l'instinct de conservation" qui amène les individus à changer d'opinions, voire à se contredire, suivant les circonstances. Mais il voit la plus importante dans ce qu'il appelle "le principe de suggestion", c'est-à-dire "un enthousiasme [qui] a pour origine une connaissance anticipée des réalités". Et Jules de Gaultier de citer l'étude de Bourget sur Flaubert : c'est "le mal de la Pensée qui précède l'expérience au lieu de s'y assujettir" (p. 26).

Ce mal, appelé "bovarysme psychologique", ne frappe pas seulement des personnages de roman. Le philosophe estime qu'on peut étendre à l'ensemble de l'humanité les conclusions qu'il tire de sa lecture de l'œuvre de Flaubert : "... il semble [...] que, transportant dans la philosophie sa vision d'artiste, Flaubert ait constaté dans l'homme un Bovarysme irrémédiable qui fait de l'erreur et du mensonge la loi de sa nature, un mal d'imagination et de pensée qui l'oblige à méconnaître toute réalité pour céder à la fascination de l'irréel, qui le contraint à concevoir, hors de la portée de son intelligence et de ses sens, un au-delà dont la perspective s'éloigne après chaque effort fait pour l'atteindre" (p. 40).

Voilà qui n'est guère optimiste. On est donc tout étonné de voir Jules de Gaultier, dans les trois autres parties de son livre, inverser le raisonnement. Au lieu de reconnaître une preuve de faiblesse dans l'incapacité de l'homme à atteindre la vérité, il suffit, estime-t-il, d'accepter que la vérité "n'a pas de place dans la vie phénoménale" et que l'idée même de vérité "dupe l'esprit de l'homme"

<sup>4</sup> Le livre a été publié pour la première fois en 1902. L'édition utilisée est la suivante : *Le Bovarysme*. Paris : Mercure de France, 1921.

pour que cette incapacité cesse d'être vue comme un défaut (p. 209). Vu sous cet angle, le bovarysme change de signe : il n'a plus rien de pathologique. Il faut "considérer comme la modalité normale de la vie cette contrariété selon laquelle, sous le regard de la conscience, toutes les choses se conçoivent autres qu'elles ne sont. Il faut aller jusqu'à conclure qu'il y a identité entre connaître les choses et les connaître autres qu'elles ne sont..." (pp. 206-207). C'est ce que Jules de Gaultier appelle "le bovarysme essentiel".

Curieusement, cette constatation ne doit pas faire naître le découragement, au contraire. "Son élan [celui de l'homme], en raison du but inaccessible vers lequel il se dirige, est condamné à un recommencement perpétuel. Condamné, c'est le terme dont useraient les philosophes pessimistes, mais on dira ici que, par la vertu de cette illusion métaphysique, l'élan humain est assuré d'une ardeur toujours renaissante" (p. 208). C'est que deux instincts entretiennent la vie : l'instinct vital, qui secrète les illusions, et l'instinct de connaissance, qui les combat. Ainsi l'Instinct de connaissance nous fait découvrir à la fois que nous ne pouvons connaître la vérité et que nous ne pouvons nous empêcher de la chercher, car, sans l'illusion qu'elle est accessible, nous ne pourrions vivre : la disparition de cette illusion paralysait l'Instinct vital. M. Bouillier a souligné la contradiction : l'illusion est en somme condamnable sur le plan de l'intelligence, mais utile sur celui de la vie.<sup>5</sup>

Enfin, selon Jules de Gaultier, la réalité naît du conflit entre des forces opposées : les "forces de dissociation", qui sont celles du mouvement de la vie phénoménale, et les "forces d'association", qui constituent un principe d'arrêt permettant à la conscience de se constituer. "La réalité est donc [...] un compromis entre deux forces dont l'une tend à convertir en objet - matière inanimée, spontanéité inconsciente ou automatisme - toute la substance de l'Être ou du moi, dont l'autre tend à transformer en sujet - miroir, œil, regard, contemplation - toute cette même substance de l'Être ou du moi" (pp. 261-262).

Voilà ce qu'il suffira de retenir du bovarysme. Qu'y avait-il de séduisant dans ces idées pour Paulhan et Segalen ?

Jean Paulhan connaît Jules de Gaultier personnellement : c'est un ami de son père, le philosophe Frédéric Paulhan. Mais il s'intéresse aussi à son œuvre. Preuve en est une correspondance couvrant une trentaine d'années.<sup>6</sup>

Dans une lettre de huit pages, datée de 1912, Jules de Gaultier répond à une lettre où Paulhan se référait explicitement à l'idée de bovarysme pour

<sup>5</sup> Ibid., p. 113.

<sup>6</sup> Douze lettres de Jules de Gaultier à Paulhan ont été déposées à l'IMEC (Institut Mémoire des Éditions Contemporaines, 25 rue de Lille, Paris). Malheureusement, les lettres de Paulhan à Jules de Gaultier n'ont pas été retrouvées.

rendre compte d'une expérience personnelle. *"Ce que vous me dites du bovarysme de votre enfance m'a fort intéressé en m'apprenant comment cette notion abstraite du bovarysme avait pu devenir pour vous une notion concrète, avait pu pénétrer dans votre esprit par le dedans, si je puis dire, par l'expérience physiologique interne. Ce qu'est le bovarysme en sa réalité profonde vous l'avez touché..."* Un peu plus loin, Jules de Gaultier précise : *"Je vous apporte donc un bovarysme bon teint où entre toute la duperie à l'égard de soi-même et de ses propres motivations qui garantissent la solidité d'un bovarysme. C'est en effet ce facteur d'illusion qui, comme vous l'avez bien vu, confère à toute conception bovaryque sa force agissante et persuasive. Il faut qu'il n'y ait pas de machiavélisme"*. Il s'agit donc ici du *"bovarysme pathologique"* décrit dans la première partie du livre du philosophe. C'est celui auquel *Le Guerrier appliqué* fait parfois penser.

Jacques Maast, le narrateur du petit livre de Paulhan, a dix-huit ans et vient de s'engager. L'expérience de la guerre l'amène à réexaminer certaines idées relevant du bovarysme psychologique, en particulier son rêve d'une société sans contraintes où l'individu serait libre de mener une vie naturelle : *"J'avais eu longtemps pour désir de quitter la société - je veux dire les gens civilisés, le monde - et d'aller vivre aux champs, ou près des sauvages. Ou bien j'exigeais, pour rester, une prompte révolution. Ce rêve était commun à beaucoup de jeunes gens (qui espéraient trouver une plus grande liberté, et leur épanouissement dans une vie naturelle, en même temps qu'ils échapperaient aux contraintes sociales). Il venait pour moi de se réaliser, d'une manière exactement contraire à celle que j'attendais, parce que nous étions, dans cette nature, sous le coup d'une hostilité bien plus dangereuse que l'autre. Je sentais donc mes opinions un peu moquées"* (p. 24). À première vue, cette utopie relève bien du rêve bovaryque, rêve à l'égard duquel le narrateur prend ses distances avec une légère ironie.

À y regarder de plus près, l'expérience racontée par le narrateur ne relève qu'en partie du *"bovarysme pathologique"*. D'une part, ce rêve avait un caractère illusoire avant la guerre : il est présenté comme réalisé à ce moment du récit. D'autre part, les conditions dans lesquelles il se réalise surprennent le narrateur (et le lecteur) : c'est sur le front, dans l'inconfort et les dangers les plus grands, soumis à la discipline de l'armée que le narrateur se trouve comblé. Enfin la manière dont ce sentiment de vie véritable apparaît chez le narrateur est essentielle. Dans le cas du rêve d'une société utopique, la pensée précédait l'expérience. C'est le contraire qui se produit ici. Jacques ne sait rien de la guerre, il ne cherche pas à l'imaginer, il n'a pas d'attentes : il la découvre au jour le jour. Autrement dit, l'expérience, ici, précède la pensée. C'est elle qui, en surprenant le narrateur, l'oblige à modifier ses opinions.

Cette découverte n'est pas la seule que fait Jacques. *Le Guerrier appliqué* est à la fois le récit de son initiation à la guerre et celui de la transformation qui s'opère en lui grâce aux surprises que les contraintes et les réali-

tés de la guerre lui réservent. Ces surprises ne sont pas simplement juxtaposées au fil des chapitres et des anecdotes : une progression se dessine, en particulier une sorte d'effacement de plus en plus marqué du moi. Il n'est pas possible de suivre ici dans le détail les étapes de ce dépouillement qui ressemble à une ascèse. Mais il est important de comparer le premier et le dernier chapitre du livre. Au commencement du récit, Jacques n'est pas encore soldat. Il semble même étrangement indifférent alors que les sentiments patriotiques éclatent autour de lui. *"Un peu par timidité"*, il s'engage (p. 13). À la fin du livre, il est tout étonné de se retrouver, blessé, à l'hôpital. Il sait qu'il a assisté à une première attaque et participé à une seconde. De la première, il a gardé des souvenirs très précis : il a vu les soldats partir, disparaître derrière une crête, puis la tranchée qu'ils avaient occupée étant reprise par l'ennemi, revenir. De la seconde attaque, qui a également échoué, il ne garde que des souvenirs confus : *"il est sûr que j'ai dû m'échapper à moi-même dans le moment où nous avons franchi, pour l'attaque, le parapet de la tranchée"* (p. 84). C'est pourquoi les souvenirs de la première attaque, qui s'imposent à lui, semblent lui offrir les images de la seconde. Le lecteur est invité à penser que c'est lui et ses camarades qu'il a vu d'avance se profiler sur la crête.

Pourtant, un souvenir précis lui reste de la seconde. Il a été blessé par un obus en revenant vers sa propre tranchée et se rappelle, couché sur le champ de bataille, avoir éprouvé un sentiment extraordinaire : *"Alors un sentiment nouveau de liberté commence de lever en moi et me parcourt. Il devient des milliers et des milliers d'idées : je me reconnais, par elles, délivré de tous les efforts, du temps, de ces terres. Joie qui me paraît plus longue que toute une existence. Dans la tranchée où l'on me porte ensuite [...], je me trouve d'abord déçu. C'est fini maintenant, la porte est fermée"* (p. 85).

Dès la parution de son livre, Paulhan en envoie un exemplaire à Jules de Gaultier. Celui-ci l'en remercie dans une lettre du 18 novembre 1917 où il fait allusion à l'épisode final que l'on vient de voir. *"C'est un récit dont j'ai goûté le caractère impressionniste avec l'effort d'un cerveau compliqué pour s'assimiler des états d'âme simplifiés et, aux dernières pages, cette tentative de reconstitution du réel par dessus les deux bords d'un hiatus psychologique"*. Il est probable que Paulhan a vu là une lecture réductrice qui passait à côté de l'essentiel. Si la porte est fermée, elle a été entrouverte, et cela grâce à la bonne volonté du novice. Il ne s'agit pas d'un simple *"hiatus psychologique"*. Jacques est passé de la timidité à l'oubli de soi, de l'indifférence à l'extase : c'est comme si ce moment de joie inattendue le récompensait de l'humble façon dont il a accepté l'expérience de la guerre avant de la penser. Il semble que l'apprentissage de la guerre se soit doublé d'une initiation à un secret (c'est sur ce mot que ce termine le livre de Paulhan). Ce secret est-il de même nature que l'illusion bovaryque ? Une telle initiation, un tel secret auraient-ils la moindre valeur si, aux yeux du narrateur, la vérité n'était pas en jeu ?

À la différence du narrateur du *Guerrier appliqué*, celui d'*Équipée* semble au départ sûr de lui, très conscient du but qu'il vise et des moyens qu'il se donne. On dirait que le voyage doit lui permettre de chercher confirmation sur le terrain d'une hypothèse philosophique. Selon lui, on accorde en général à l'imaginaire la priorité sur le réel. A-t-on raison ? se demande-t-il. Le réel "n'aurait-il point lui aussi sa grande saveur et sa joie ?" (p. 265). Le narrateur veut tester l'importance et la valeur qu'il convient d'attacher au réel et à l'imaginaire. Il est facile de voir ici une forme du dualisme qui caractérise la pensée de Jules de Gaultier : il existe entre les deux termes du couple une opposition irréductible<sup>7</sup>.

D'autre part, non seulement il y a clivage entre réel et imaginaire, mais il y a conflit. On sait comment Segalen représente le monde des sens et le monde de la pensée sous la forme d'un tigre et d'un dragon dressés l'un contre l'autre dans une lutte sans fin (p. 319). Que la vie telle que nous pouvons nous la représenter soit le résultat d'un combat entre deux réalités aussi inséparables qu'ennemies, c'est aussi ce que nous dit Jules de Gaultier de la réalité objective. "La réalité objective se voit [...] engendrée par la lutte entre ces deux forces opposées [= forces de mouvement et forces d'arrêt] : elle dure tout le temps qu'elles se dressent l'une contre l'autre, et, ainsi arc-boutées, se soutiennent sans parvenir à se vaincre. Elle apparaît au point d'intersection des deux tendances dont l'une est une puissance de mouvement et l'autre une puissance d'arrêt" (pp. 271-272). C'est à ce point d'intersection que tente de se placer le voyageur.

Ainsi Segalen adopte, lui, l'aspect dynamique du bovarysme ("le bovarysme essentiel"). Ce voyageur, qui part pour déguster la saveur du réel, fait penser à l'"être phénoménal" décrit par le philosophe : "se diviser à l'infini, associer selon les proportions les plus variées le sujet avec l'objet, se faire l'acteur de toutes les aventures afin d'en être le spectateur, tel apparaît le vœu de l'être phénoménal, à la fois inventeur et devineur d'énigme, auteur des charades sans nombre dont il cherche et divulgue le sens" (p. 248).

Ici s'arrêtent les points communs. Car le narrateur d'*Équipée* n'est pas resté dans "sa chambre aux porcelaines" comme Jules de Gaultier dans ses pantoufles. Dans sa lettre de 1912 à Paulhan, Jules de Gaultier remarque : "ma propre philosophie ne me sert à rien pour vivre". S'il est une chose qui permet de rapprocher Paulhan de Segalen, c'est bien celle-ci : pour tous deux, les idées servent à vivre, et la vie sert à essayer les idées, à les mettre à l'épreuve. C'est ce qui permet au narrateur de faire, au dernier chapitre d'*Équipée*, une première constatation. "Ce voyage, imaginaire d'abord, est devenu un fait, avec son départ et l'hypothèse mouvante. Il a marché. Il s'est déroulé : comme un fait, il est arrivé. Il y a là quelque chose de parfait, d'achevé, indépendant de tout ..." (p. 317).

<sup>7</sup> Les mots "réel" et "imaginaire" n'ont pas toujours le même sens dans l'œuvre de Segalen. Sur cette question, voir par exemple : Henry Bouillier, *Victor Segalen*, pp. 479-480 et Noël Cordonier, *Victor Segalen : l'expérience de l'œuvre*, Paris : Champion, 1996, pp. 83-84.

Le narrateur ne s'arrête pas là dans ses conclusions : "je puis maintenant expertiser ce que j'ai vu et chercher un sens à l'aventure" (p. 317). Ce sens serait-il dans une réponse à la question posée au départ ? On retrouve la même interrogation à la fin. "Je puis l'avouer maintenant ; je n'ai pas été dupe ; ni du voyage ni de moi." Le voyageur a "fourvoyé l'Imaginaire dans les sentiers du Réel" (p. 318). S'il s'agit d'un échec, il s'agit d'un échec seulement partiel, car l'important est ailleurs. Ce qui compte, nous dit Segalen, c'est "l'écart entre l'attendu, le désiré, et le trouvé" (p. 318). "Bovarysme psychologique" ? Cela n'est pas toujours le cas. Le voyageur fait son bilan : c'est une ligne sinueuse, avec ses hauts et ses bas. En temps ordinaire, la pensée crée des attentes que l'expérience peut décevoir. Mais il arrive aussi que les calculs se voient un instant déjoués et les attentes plus que comblées, ainsi lorsque le voyageur accède au sommet de la montagne ou lorsqu'il descend les rapides (pp. 274-282).

Sans doute est-ce de ces moments qu'il peut dire : "avant de songer aux résultats, j'ai senti le choc..." (p. 318), et se demander "si, du choc n'a pas jailli quelque étincelle..." (p. 319). Il répond par l'affirmative : "Je crois [...] que ceci d'entrevu, comme une vision rapide à la lueur du choc, n'est pas dicible par des mots..." (p. 319). Semble alors s'effacer l'écart entre l'attendu et le trouvé.

Que penser, dans ces conditions, de ces "moments magiques" que le voyageur rencontre inopinément sur sa route ? On ne peut croire qu'il se voit, comme le voudrait Jules de Gaultier, "inventeur et devineur d'énigme" (l'énigme n'étant bien sûr qu'une illusion inventée par l'homme). On constate d'ailleurs que le narrateur mène la vie dure à son corps. Étant donné l'intensité de la dépense physique exigée et de la discipline imposée pendant des mois au cours de longues étapes, on est encore tenté de parler d'ascèse et de voir dans *Équipée* une aventure au cours de laquelle l'effort du voyageur, comme dans *Le Guerrier appliqué* la bonne volonté du soldat, est parfois récompensé par la découverte, aussi réelle qu'éphémère, de quelque chose de secret qui serait aussi une parcelle de vérité. Mais il ne s'agit plus d'une vérité rationnelle. Dans les deux cas, l'œuvre des disciples fait éclater les limites étroites du système dans lequel s'enfermait le philosophe. Parce qu'ils ont mis les idées à l'épreuve du voyage ou de la guerre, leur œuvre a le caractère paradoxal de ce que Christian Doumet appelle "la conquête d'un hasard consenti"<sup>8</sup>.

Christian Garaud

<sup>8</sup> "Prendre part au monde, pour Segalen, c'est d'abord s'y mouvoir, y voyager, s'y abandonner avec délectation aux risques de la route. Car le trait de la route, centre nerveux de la mobilité physique et scripturale à la fois, représente bien la conquête d'un hasard consenti, cette rencontre d'une volonté, d'un ordre, d'une rectitude d'une part, d'une folie, d'un chaos, d'un abîme d'autre part. Aussi, les visions qu'elle dressera face aux voyageurs seront-elles façonnées par cette dualité : grandes figures du surgissement volontaire et ordonnateur, le mont, le tombeau, la stèle revendiquent et réfléchissent en eux la dépossession et l'abandon du moi." Victor Segalen : *l'origine et la distance*. Seyssel : Champ Vallon, 1993, p. 53.

## Claude-Pierre Perez

À propos de la stèle  
*Édit funéraire*

(Note pour servir à l'étude des rapports Segalen-Claudé)

*Édit funéraire* est, on s'en souvient, le titre d'une des stèles composées par Segalen pour le livre qui porte ce nom. Ce poème - l'avant-dernier de la première section - a été rédigé entre 1909 et 1911, et sa gestation semble avoir été particulièrement longue et difficile.<sup>1</sup> Le sujet du discours est ici l'Empereur :

*"Moi l'Empereur ordonne ma sépulture."*

Le souverain choisit l'emplacement de son tombeau, donne des instructions pour sa construction, imagine - au présent - l'instant où il y entrera :

*"Ma demeure est forte. J'y pénètre. M'y voici."*

Il envisage sereinement cette échéance, et demande simplement pour terminer qu'on laisse subsister le village établi à proximité : le voisinage des vivants lui rendra la mort plus douce.

Inspiré à l'auteur par une visite aux tombeaux des Ming que l'on peut voir aujourd'hui encore à une quarantaine de kilomètres au nord de Pékin, ce poème, nous dit Henry Bouillier dans son édition critique, ne doit rien aux textes chinois. Il se pourrait toutefois - c'est du moins l'hypothèse que nous voudrions développer ici - qu'il doive quelque chose aux textes français, et spécialement à ceux de Claudé.

On connaît l'admiration de Segalen pour *Connaissance de l'Est*, dont il a procuré en 1914 une édition regardée par Claudé comme l'édition de référen-

<sup>1</sup> Voir les annotations de Henry Bouillier, dans son édition critique de *Stèles*, Mercure de France, 1982.



ce. Or, il existe dans ce recueil, publié pour la première fois en 1900, un poème intitulé *La Tombe*, qui présente plusieurs similitudes avec *Édit funéraire*<sup>2</sup>. Le texte de Claudel est le récit d'une visite à un autre tombeau Ming - le tombeau de Hongwu - situé non pas à Pékin mais à Nankin, l'ancienne capitale de l'Empire. Le je n'est pas ici celui de l'Empereur, mais celui d'un visiteur étranger. Les similitudes entre les deux textes proviennent pour partie de ce qu'ils décrivent sinon exactement le même site, du moins des sites apparentés. De là vient que l'on trouve ici un "mont" et là une "montagne", ici "quatre arches", là une "arche quintuple", ici "une allée" bordée de "monstrueux animaux" et de mandarins, là une "longue allée honorifique" le long de laquelle se voient "des bêtes ; des monstres ; des hommes". D'autres rencontres sont peut-être plus remarquables. L'Empereur de Segalen ordonne :

*"Levez là-bas le haut fort crénelé. Percez le trou solide au plein du mont [...]. Refermez la porte et maçonnez l'espace devant elle."*

Le visiteur claudélien observe :

*"Meurtre par l'usure des siècles, l'inexorable barrière montre une face aveugle et maçonnée. Seul, dans le milieu de la base, un trou rond [...]"*

Pourtant, si notables qu'elles soient, ces similitudes lexicales et topographiques ne doivent pas masquer la profonde différence de tonalité qui sépare les deux poèmes. Celui de Segalen nous parle d'une montagne "hospitalière", d'un champ "heureux", d'un tombeau "agréable", d'une "demeure forte", d'un "palais plaisant". L'Empereur défunt est "sans désir de retour, sans regrets" ; il ne gémit point ; il se "complait" dans la mort, qu'il juge "plaisante et noble et douce".

Le ton de *La Tombe* est tout autre : le ciel est "blafard", le soleil "terne", l'herbage "triste". Les sculptures qui bordent l'allée funéraire sont des "simulacres" ; les terrasses et les cours sont "ravagés" ; les temples ne sont plus qu'un "décombres confus dans les ronces". À la "demeure forte" de Segalen répondent ici des "catafalques pompeux", les "vains temples", les "idoles". Tout le poème de Claudel, qui est d'une grande force et qui possède une grande puissance d'impact, est habité par une terreur violente du trépas. D'une certaine manière, en dépit des analogies, il dit très exactement le contraire de celui de Segalen. "La mort est fort habitable" proclame l'Empereur de *Stèles*. Tout le texte de Claudel tend vers une conclusion inverse. Alors que *Connaissance de l'Est* contient un grand nombre d'habi-

tations de toutes sortes (dont certaines fort singulières) cette tombe est le contraire d'une maison : elle n'est qu'un faux-semblant, un simulacre, le mort ne l'habite pas :

*"Le monument qu'on lui a préparé ne suffit à le conserver, il le trouve et entre au corps même et aux œuvres de la terre primitive. C'est l'enfouissement simple, la jonction de la chair crue au limon inerte et compact."*

Le texte se poursuit (et s'achève) sur la description d'un chien occupé à dépecer un cadavre de cheval écorché. Le sens de cette scène finale (où l'empreinte du naturalisme est sensible) n'est guère douteux : elle signifie que l'Empereur - tout empereur qu'il soit - est semblable à cette charogne jetée aux chiens. Le déploiement d'un pompeux appareil funèbre n'a pu parvenir à exorciser l'horreur physique de la mort. Peut-être (sans doute) quoique le texte ne le dise pas expressément, les choses auraient-elles été différentes si cet Empereur avait été catholique : mais "c'est ici la sépulture de l'Athée".

Le rapprochement des deux textes prend ici tout son sens : il permet de mieux saisir l'intention qui a vraisemblablement guidé Segalen. Henry Bouillier a justement noté, dans son commentaire, la tonalité "insolite" de "l'acceptation paisible et sereine de la mort" qui s'exprime ici sous une plume accoutumée à exalter la Vie, avec ou sans majuscule. Segalen en effet a (tout comme Claudel) été profondément marqué par le vitalisme qui s'épanouit au tournant du siècle, en réaction à la fois contre le mécanisme scientiste et contre un certain symbolisme, accoutumé à professer que "vivre avilit" (selon le mot d'Henri de Régner) et à vénérer d'anémiques princesses recluses dans des tours improbables.

Si *Édit funéraire* semble démentir les vues qui sont d'ordinaire celles de son auteur, c'est peut-être que le poème est d'abord une réponse à la fulmination claudélienne : une défense, en somme, de l'Empereur Ming, et de la civilisation - nous dirions aujourd'hui de la culture - chinoise. Cet athée (si athée est bien le mot qui convient) n'a point à souffrir de son athéisme : Claudel nous le montrait victime de l'erreur et de l'ignorance, "consolidé", écrit-il magnifiquement, "dans la mort sans rêve et sans résurrection" ; littéralement, et sous le voile transparent d'une métonymie, il le jetait aux chiens. Segalen prend le contre-pied : "Je suis sans désir de retour, sans regrets [...]. Je n'étouffe point [...]" [Comparez Claudel : "c'est la jonction de la chair crue au limon inerte et compact"] *Mon palais noir est plaisant*". À l'apologiste de la religion romaine montrant la misère *post mortem* de l'homme sans Dieu, l'écrivain breton oppose la majestueuse sérénité de cet empereur infidèle. Et dans le chapitre 16 d'*Équipée* c'est le martyr chrétien qu'il décrira comme une charogne : "Le mort glorieux n'est qu'un mort, total dans sa putréfaction. L'âme est morte. Rien ne s'est manifesté"<sup>3</sup>. Réponse du berger agnostique à la bergère néo-thomiste.

<sup>2</sup> La première édition de *Connaissance de l'Est* (Paris, Mercure de France) est incomplète, il manque tous les poèmes de la deuxième partie, composés entre 1900 et 1905. Mais *La Tombe* y figure déjà. L'édition de 1914 a été "composée sous la direction de Victor Segalen, à Péking, pour Georges Crès et Cie, Éditeur, boulevard Saint-Germain à Paris".

Gilbert Gadoffre a procuré une édition critique de *Connaissance de l'Est* au Mercure de France en 1973. On trouve également les textes dans le volume d'*Œuvre poétique* de la bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1982). *La Tombe* occupe les pages 72-74.

<sup>3</sup> *Stèles. Peintures. Équipée*. Paris, Plon, 1970, p. 445.

Cela ne serait pas tout à fait négligeable. Mais les rencontres entre les deux auteurs ne s'arrêtent pas là. La dernière strophe d'*Édit funéraire* est la suivante :

*"Cependant, laissez vivre là, ce petit village paysan. Je veux humer la fumée qu'ils allument dans le soir. Et j'écouterai des paroles."*

Il y a de fortes chances pour que ce trait final - si humain, dit Henri Bouillier - vienne lui aussi de *Connaissance de l'Est*. On trouve en effet dans ce recueil un autre poème, intitulé *Tombes-Rumeurs* (composé à Fou-tcheou en 1896, et publié dans la *Revue Blanche* dès l'année suivante<sup>4</sup>) dans lequel un contemplateur anonyme, qui est plus ou moins l'alter ego du jeune consul, observe une ville chinoise depuis un "grand tombeau triple, noir de mousse et de vieillesse". Mais observer n'est pas son souci principal :

*"Je viens ici pour écouter (...) Près d'un million d'habitants vivent là : j'écoute cette multitude parler sous le lac de l'air."*

Et plus bas :

*"Hôte des morts, j'écoute longtemps ce murmure, le bruit que fait la ville de loin."*

Certes, Segalen a modifié le récit claudélien. La ville n'est chez lui qu'un village, le visiteur européen est devenu un empereur chinois, la mort symbolique est désormais une mort réelle. Mais le patron imaginaire est incontestablement identique. Le moment même s'est conservé : "En ce moment c'est le soir", écrit Claudel. Et l'Empereur de Segalen : "Je veux humer la fumée qu'ils allument dans le soir".

Cependant, là encore, la récurrence thématique recouvre une divergence radicale. Il est très vraisemblable, en effet, ainsi que j'ai tenté de le montrer ailleurs, que la préoccupation religieuse (et plus précisément la pensée du monastère où il songe alors à s'enfermer) pour discrète qu'elle soit, n'est pas absente de cette pièce de Claudel<sup>5</sup>. On lit en effet :

*"Chacun croit qu'il parle seul (...) Mais sa parole ne périt pas : elle porte, de l'innombrable addition de la voix collective où elle participe. Dépouillée de la chose même qu'elle signifie, elle ne subsiste plus que par les éléments inintelligibles du son qui la convoie, l'émission, l'intonation, l'accent. Or, comme il y a un mélange entre les sons, se fait-il une communication entre les sens, et quelle est la grammaire de ce discours commun ?"*

<sup>4</sup> Pléiade, p. 41-44.

<sup>5</sup> Voir Claude-Pierre Perez *Le Défini et l'Inépuisable. Essais sur Connaissance de l'Est*, Publications du Centre J. Petit, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, diff. Les Belles Lettres, 1995, p. 108 et suivantes.

On dira sans doute que ces lignes ne manifestent aucune préoccupation religieuse perceptible. Celle-ci apparaît cependant dès lors qu'on rapproche ce fragment de poème d'un texte beaucoup plus tardif, où Claudel s'exprime ainsi :

*"Comme ce serait beau si tous les hommes à la fois avaient conscience de ce qu'ils font ensemble, sous l'œil de quelqu'un qui les regarde attentivement, de l'aide qu'ils se portent, de la cérémonie à laquelle ils coopèrent, de l'offrande immense que constitue la seule élévation de leurs yeux vers le ciel, de la communication délectable qu'ils ont. Il y a quelque chose de ça dans la vie bénédictine [...] Si les hommes avaient un peu plus conscience de ce qu'ils font tous à la fois à cet instant même, ils auraient le sentiment d'être comme à l'église, de ne pas faillir à un chœur."<sup>6</sup>*

Il est clair que Segalen, même s'il reprend le motif de l'écoute qu'on trouve dans *Tombes-Rumeurs*, est très éloigné de lui prêter la même valeur que Claudel. Alors que pour celui-ci la ville est - ou devrait être - une sorte de chœur ou d'Église, le projet de l'Empereur, dans *Édit funéraire*, semble le signe d'une transcendance absente : les morts ne chantent pas les louanges de Dieu ; ils écoutent non pas la parole divine, mais les paroles des hommes. Un autre poète français qui vécut lui aussi en Chine le demandera quelques années plus tard : "N'est-il rien que d'humain ?"

Claude-Pierre Perez  
Université de Nice

<sup>6</sup> *Conversations dans le Loir-et-Cher*, in *Œuvres en Prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 721.