Le manuscrit brestois d'*Orphée-Roi* au prisme de la collaboration Segalen-Debussy

Jean Balcou

Résumé

Cet article retrace la collaboration entre Victor Segalen et Claude Debussy à propos d'un projet de livret d'opéra sur le mythe d'Orphée. Il se fonde sur la correspondance entre les deux créateurs et sur l'analyse du manuscrit brestois.

Abstract

Orphée-Roi's manuscript of Brest through the letters between Segalen and Debussy

This article recounts the collaboration between Victor Segalen and Claude Debussy about a project for an opera libretto on the myth of Orpheus. It is based on the correspondence between the two creators and on the analysis of the manuscript of Brest.

Pour citer l'article

Balcou, Jean, « Le manuscrit brestois d'*Orphée-Roi* au prisme de la collaboration Segalen-Debussy », dans Guermès, Sophie et Postel, Philippe, *Cahiers Victor Segalen*, n° 4 : *Traces alternées de Victor Segalen : une exploration de sa correspondance (1993-1919)*, 2021, page [En ligne], https://www.victorsegalen.org (jour, mois, année de la consultation par l'usager).

Le manuscrit brestois d'*Orphée-Roi* au prisme de la collaboration Segalen-Debussy

Jean Balcou

Je reviens vers vous comme dans une oasis.
Segalen à Debussy, 3e entretien, 10 octobre 1907
Comme si au delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu.
Yves Bonnefoy, À la voix de Kathleen Ferrier

Rien de plus patiemment passionnant, voire d'exceptionnel que cette histoire d'*Orphée-Roi* marquée par Segalen-Debussy. Le plus évident, le plus fructueux ici, est de suivre une chronologie qui s'impose en trois temps : apparition d'Orphée, collaboration, autonomie de l'œuvre.

Tout commence le 25 avril 1906 quand Segalen, jeune auteur si prometteur, rêvant d'un livre opéra, est accueilli chez son dieu, le célèbre compositeur. Il lui soumet son projet de *Siddhârtha*, ce drame lyrique conçu dans une sorte d'illumination d'un pur Bouddha lors d'une longue escale à Ceylan. Mais il a besoin d'y travailler encore. Ce sera seulement le 26 août 1907 qu'en possession du texte intégral Debussy livre son verdict : non pour *Siddhârtha*, mais oui pour un Orphée ? Pourquoi, soudain, Orphée, et quel Orphée ?

Le gros de mon travail est naturellement centré sur une collaboration aussi rare dans notre histoire culturelle. Elle se caractérise par une véritable amitié qui rejaillit sur les familles, par le parti pris de l'égalité des partenaires, par la durée d'une relation qui va de 1906 à 1918-1919. La documentation ne manque pas se déployant des *Entretiens avec Debussy* à toute une correspondance dont, chez Segalen, une partie à l'état de brouillon. Et il y a les manuscrits, qui sont au nombre de trois dont le deuxième est précisément notre manuscrit brestois qui sera la base naturelle de cet article. Il est d'autant plus attachant que Debussy en fera don à son usage à Segalen après un renoncement qui interpelle.

Ce renoncement aboutit au texte posthume de Segalen avec une émouvante préface développée en genre du tombeau. Retravaillé, décanté, calibré, tout cela est

repris en Chine et pour l'essentiel à Brest. Comme si l'éloignement signifiait un besoin de se libérer. Certes le compositeur est présent mais partout et nulle part. Mais ainsi désenchaîné l'auteur fait de son « drame lyrique » une œuvre personnelle, audacieuse, originale.

Tout Orphée est déjà en germe dans la nouvelle « Dans un monde sonore »

La nouvelle « Dans un monde sonore » paraît dans le *Mercure de France* le 16 août 1907. Il n'en faut pas plus à Debussy pour réagir. L'occasion est trop belle pour enterrer *Siddhârtha* et proposer *Orphée* à Segalen d'autant mieux que c'est lui-même qui dans sa nouvelle en fait la référence suprême. Un universitaire bordelais raconte sa visite à un collègue un peu farfelu qui vit en reclus à la campagne dans « une villa sans voisinage » (*OC*, I : 551). Mathilde à l'entrée : « Il est fou. » (*OC*, I : 553). André est là, dans la chambre obscure remplie entre autres de résonateurs faits pour orchestrer les moindres bruits accompagnés de deux énormes harpes à peine visibles. Alors cet aveu : « Ma femme est folle. » (*OC*, I : 556). C'est que dans ce couple l'empire des sens est en jeu : André est l'ouïe, Mathilde les autres. Et le voici qui se lance et la salle accompagne le discours par changements d'éclairages et de rythmes :

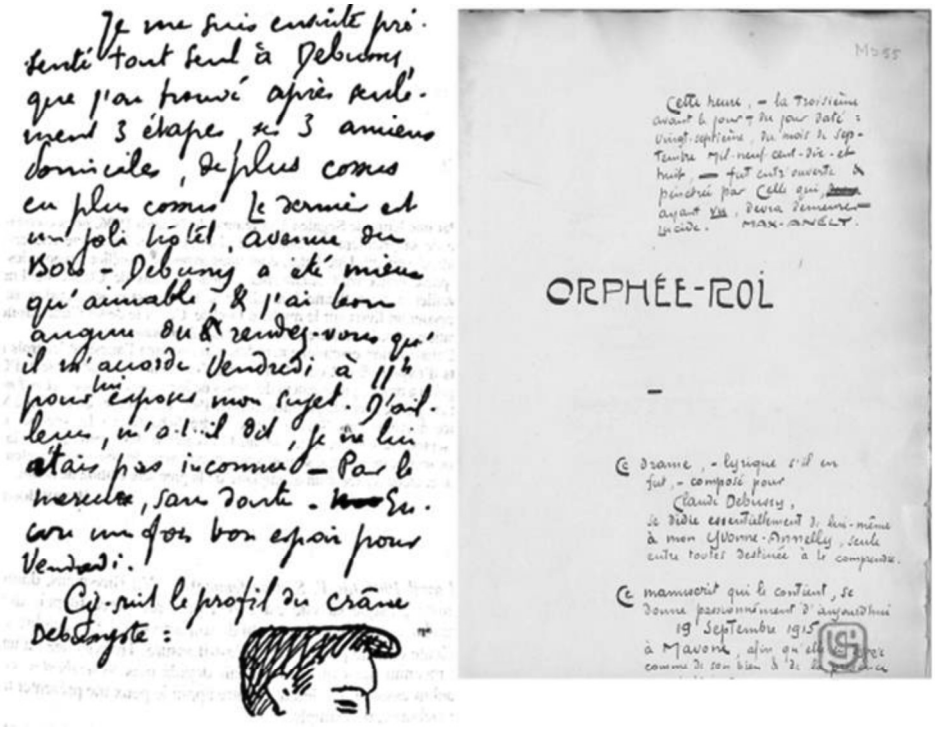
> Elle est perdue, et s'en va tous les jours plus vite. L'harmonieuse a disparu Comment rappeler la pauvre fuyarde ? J'imagine volontiers Orphée, le chantre des chantres, abandonnant le monde aux milliers de lyres, et descendant aux antres infernaux […]. Et voici qu'ayant rejoint, à travers tant d'obstacles lourds, Eurydice, […] Orphée avait cru reconquérir et tout recouvrer. Son amour pour Eurydice et son désir de l'aimer encore étaient demeurés purs, libres, harmonieux. Même avant de quitter le séjour infernal, ne doutant pas du pouvoir de sa lyre sur la divine retrouvée, il voulut la réjouir d'amour. Il chanta […]. La femme étonnée ; roula vers lui des yeux interrogeants ; puis les baissa, puis les releva tout pleins de lueurs qu'Orphée reconnut impudiques. […] Où donc l'émoi conjugué de leur double entendement ? […] Sa main qui pétrissait la boue fouilla les plis du voile, et parmi l'obscénité du ventre, atteignit la boucle d'airain où se nouait sa ceinture, afin de la délacer. […] D'un coup de voix, il déchira la trame de sa lyre : la corne ployée le frappa dans la poitrine, et les fils, en cassant, mordirent ses poignets et ses ongles. Eurydice, souriant, ouvrit sa tunique. Orphée s'enfuit, et il ne se retourna point. (*OC*, I : 560-1)

Non, André n'était pas un avatar d'Orphée, qui, à ses yeux, est pure création mythique, pour pallier tout ce que « nos sensations arachnéennes » produisent de gluant et de grossier incarnant, « la puissance de vivre et de créer dans la sonorité » (*OC*, I : 562). Je parie que c'est Segalen qui est venu réveiller, secouer Debussy séduit par tant d'audacieuse nouveauté qui répond aussitôt, le 26 août 1907, à sa lecture : « Ne pensez-vous pas qu'il y aurait quelque chose d'admirable à faire avec le mythe d'Orphée ? » (*Segalen et Debussy* 1961 : 67). Question qu'il considère dans son Hommage de 1921 être le « germe » de l'œuvre à venir mais un germe qui « grandit » (*ibid*. : 220, préface d'*Orphée-Roi*). Mais pour grandir il faut venir de quelque part. Lors

du deuxième entretien, le 8 octobre 1907, on revient sur la nouvelle : quand l'auteur ne voyait Orphée que comme « parabole » (*ibid.* : 73, 8 octobre 1908), le compositeur plus subtil voyait un point de départ. Quel plaisir alors de découvrir dans cette nouvelle de banlieue le surprenant terreau d'*Orphée-Roi* ! Voyez déjà, par exemple, ce que devient Eurydice. Allons, vite, cher Victor, au travail.

La collaboration Segalen-Debussy à partir du manuscrit brestois

Il se trouve que l'importante lettre du 26 août 1907, restée inédite jusqu'en 1962 quand elle fut publiée dans l'ouvrage *Segalen et Debussy,* ouvre le dossier du manuscrit brestois d'*Orphée-Roi* offert par Annie Joly-Segalen à la ville natale de son père en novembre 1963 et depuis peu mis en ligne. Il est précédé d'une pochette de documents d'A. Joly-Segalen, le texte lui-même se trouvant sur des feuilles de papier calque collées sur les feuillets est de 75 p. sur 32 cm. Un carton de couverture donne « Orphée Triomphant » comme titre avant *Orphée-Roi*. Le manuscrit terminé à Brest est donné à l'épouse avec dédicaces le 19 septembre 1915. L'*Orphée* de Segalen se déroule sur une très longue durée : trois temps, trois manuscrits connus, deux auteurs, plus un, l'édition posthume. Le manuscrit brestois, le ms 2, se trouvant au cœur du grand jeu, il me faut encore suivre la chronologie, pour mieux le situer, pour qu'il se donne aussi mieux à relire au prisme des mss 1 et 3, c'est-à-dire, de la correspondance Segalen-Debussy.



Manuscrit de Brest d'Orphée-Roi

Des neuf entretiens avec Debussy deux ne concernent pas *Orphée*, le 1er et le 7e. Ils se groupent par deux blocs en fonction de la présence de l'officier, qui jouit alors d'une période de mise en disponibilité, à Paris : quatre en 1907, trois en 1908. C'est que Debussy impose la collaboration parlée que Segalen s'empresse de transcrire. À l'impulsion du 26 août 1907 répond le 4 septembre de Brest au « grand magicien » un brouillon qui a pour en-tête « La Naissance d'Orphée ». Ce premier, immédiat échange, révèle un enthousiasme commun : pour Debussy, non à ce Gluck « anecdotique et larmoyant » qui n'a pas vu dans Orphée « le premier et le plus sublime des incompris » (*ibid.* : 67) ; pour Segalen, oui pour faire « éclater le légendaire connu et crever ces mythes rabâchés » sur ce « superbe protagoniste » (*ibid.* : 68-9, 4 septembre 1907, brouillon). S'ouvre ainsi le cycle, du 6 octobre 1907 au début avril 1909, à la veille de son embarquement pour la Chine, où s'élaborent les manuscrits 1 et 2 : le 1, envoyé acte par acte à Debussy, est écrit de novembre 1907 à avril 1908 ; le 2, envoyé par fragments les 4 et 12 août, puis le 26 octobre 1908, avec ultimes corrections en avril 1909, est celui de Brest. Tels sont les 2 textes sur lesquels Victor et Claude travaillent de concert. Ce qui pose pour nous le problème de la double correction que les auteurs de 1961 ont résolu de la façon la plus sourcilleuse en décantant dans les notes, à partir

du livre paru en 1921, les corrections du ms 1 et du ms 2. Celles de Debussy, car il y en a quelques-unes d'amis proches, sont signées D replié sur un C.

La correspondance qui en découle, le plus précieux des guides, comporte vingt lettres ou billets de Debussy à Segalen, pour 12 dont une bonne partie de brouillons de ce dernier, des billets à sa femme et une longue lettre le 31 janvier 1908 de Londres où il a accompagné les Debussy. Ajoutons-y quelques lettres à des amis sur son travail avec le compositeur. Sans compter toutes ces conversations qui nous échappent lors de cette collaboration active mais dont les corrections nous donnent un aperçu. Pour avoir une belle idée de ce travail fait en commun deux citations suffisent : de Debussy, le 5 juin 1916 : « je nous revoyais armé de deux crayons ; et nos longues discussions, et mes plus longs silences » (*ibid.* : 141) ; écho au mot de Victor à sa femme le 7 mai 1908 : « Tout s'est passé entre Orphée, sabré de crayon rouge, et nous. Demain, de même. » (*Ibid.* : 98). Au troisième entretien Victor se lance devant un Claude subjugué, ému, dans un mime de son *Orphée Triomphant* tel qu'il l'envisagera :

> Oui, c'est très beau, je suis tout à fait à vous pour cela. Belle matière. C'est dur à tenter, mais cela mérite de l'être. Nous nous y casserons peut-être les os, mais il faut l'essayer… J'y vois précisément ce que je veux faire en musique… quelque chose de plus… Ce serait ainsi mon *Testament* musical. (*Ibid.* : 78-9, 10 octobre 1907).

C'est là, dès le début, le plus prometteur, le plus exaltant des entretiens entre Segalen pour qui tout se joue désormais « à travers [la] personne même » (*ibid.*) de Debussy lequel va jusqu'à se réserver le rôle d'Orphée. Au point de lancer sur-le-champ, « un peu vanné », à sa femme : « Orphée existe en puissance entre lui et moi » (*ibid.* : 81, 10 octobre 1907)). Dans ma communication au colloque de Brest j'ai présenté une dizaine de pages de notre manuscrit illustrant le soin mis par le musicien à corriger, approuver, proposer. Je me contente ici de renvoyer en notes les deux dernières pages pour relever les observations générales éclairées par la correspondance.

Les réactions s'égrènent au fil des enregistrements : sur les niveaux de langage par rapport au décor, à la situation, aux personnages subalternes, à Orphée qui est la musique même, à ses silences ; sur l'expansion du plateau ; sur l'excès de phrases et le manque de clarté. Mais si les ratures et corrections sont nombreuses, si des relectures s'imposent, les éloges ne manquent pas non plus, par exemple sur l'art de transcender l'anecdote, la beauté de tel dialogue, de tel mouvement ou de tel moment. Disons enfin qu'il y a entre Claude et Victor une collaboration d'esprits qui apprenaient

beaucoup l'un de l'autre et qui croyaient passionnément au projet. Et c'est bien Segalen qui, en tant qu'auteur, est le maître d'œuvre. Il faudrait citer, véritable art poétique, l'important brouillon de sa lettre à Debussy du 3 janvier 1908 révélé dans la *Correspondance* éditée en 2004 : son drame conçu comme « une sorte d'organisme aux parties reliées entre elles avec un lien qui relie incessamment le présent et l'avenir » (*C*, I : 735) ; tout chez Orphée provient d'un seul germe, le conflit avec les Hommes ; « le premier désir d'une expansion croissante du décor » (*ibid*. : 736) ; la mort d'Eurydice pressentie et imposée ; la portée des silences d'Orphée dans le dialogue avec Eurydice ; contre « la trop facile documentation […] ; dans l'imaginaire tout seul résident les plus belles et les plus solides réalités » (*ibid*. : 736-7). Cet important brouillon se situe précisément à la veille de l'attaque de notre manuscrit brestois.

Si la correspondance concernant ce manuscrit est beaucoup moins étoffée fin 1908, c'est pour plusieurs raisons : le plus gros est déjà balayé, et si la collaboration entre les deux amis qui va du 27 août 1908 après l'envoi des deux premiers actes le 5 août à la mi-avril 1909 fonctionne moins bien, c'est que Segalen passe l'hiver à Paris en vue également de son départ pour la Chine et que, de son côté, Debussy est trop accaparé par la difficile reprise de *Pelléas*. Notons ces réactions de Segalen : Debussy accepte presque intégralement les deux premiers actes (voir *Segalen et Debussy* 1961 : 102, Segalen à Jules de Gaultier, 3 septembre 1908) ; « j'attends la ré-impulsion Debussy » (ibid. : 104, à Henry Manceron, 23 octobre 1908) ; « la collaboration orphique marche à grands pas » (*ibid*. : 110, à Max Prat, 23 décembre 1908). Pour 1909, « un 3e [acte] en bonne voie, le reste à revoir encore » (*ibid*. : 111, à Yvonne, 6 février 1909) ; « *Orphée* dort » (*ibid*. : 112, à Yvonne, 8 mars 1909) ; « Je reste donc samedi, après lui avoir déclaré que deux heures doivent suffire à tout mettre debout, et qu'elles y suffiront » (*ibid*. : 112, à Yvonne, 7 avril 1909). Reste que, de la lettre du 27 août 1908 de Debussy, du brouillon de réponse du 28 septembre, à l'entretien du 17 décembre qui n'est qu'un monologue, se joue le problème fondamental de l'écriture lyrique.

Dès réception des deux premiers actes le compositeur met en garde l'auteur sur « le rythme plus littéraire que lyrique »:

> Pour mieux m'expliquer je vous citerais — si j'en avais le temps, des pages de Chateaubriand, V. Hugo, Flaubert que l'on trouverait flamboyantes de lyrisme, et qui ne contiennent — à mon avis, aucune sorte de musique. (*Ibid*. : 101-2, 27 août 1908).

Réponse de Segalen sur ce « point brûlant » qui le désarme : « comment se différencie le lyrisme dans l'un et l'autre de ces deux mondes » (*ibid.* : 103, 28 septembre 1908, brouillon). L'entretien qui suit roule sur l'orchestration (« les musiciens ne savent plus décomposer le son, le donner pur »,), l'insuffisance de la batterie, le projet d'une « écriture de chœur, stylisée et très simple » (*ibid.* : 107, 17 décembre 1908). Mais un billet du 28 décembre 1908 à un ami montre les efforts de Segalen à se libérer de « cette hantise littéraire à rebours qui était de trop écrire » et de terminer bientôt sa tâche « dans une prose qui lui restera pourtant ductile » (*ibid.* : 110, à Jules de Gaultier).

L'Orphée-Roi post-Debussy de Segalen : la lyre et la voix

C'est le 5 septembre 1913 que, lors d'un rapide séjour à Paris à l'occasion d'un déjeuner, Debussy donne à Segalen « les permissions pour la publication d'un Orphée » avec « une préface de [s]on idée » (*ibid.* : 135, à Yvonne). Tous ces problèmes lui reviennent, bien conscient que les remarques du compositeur sur plus de simplicité et de dépouillement visent juste. Moins d'un an après, avant de quitter la Chine, le 29 mai 1914, il précise à une amie comment il voit son futur texte :

> Mais un texte libéré ; non point que je veuille l'étendre, ni que j'espère, au moyen des mots, lui donner par avance la musicalité réservée aux seuls éléments sonores ; — je tendrai au contraire à le dépouiller de tout verbalisme clinquant au lecteur choisi le soin d'entendre ce qu'il voudra tout autour. Je me donnerai en revanche libre cours dans l'orchestration du décor qui, n'étant pas partie oratoire du drame, peut tenter d'indiquer à l'oreille des fragments-frises, portants de théâtre, sol et ciel, — faits du monde sonore tel que je l'entends. (*Ibid.* : 136, à Gabrielle de Fourcaud).

Et, sur le point de prendre le bateau, le 28 juillet, à sa femme : « Dès les premiers jours recueillis je me mets à *Orphée* que j'espère réécrire et peut-être recomposer en trois ou quatre mois. » (*Ibid.* : 136). Bientôt surgit la Grande Guerre que le médecin Segalen affronte à l'hôpital de Brest. On peut donc dire que ruminé en Chine c'est à Brest que l'ouvrage est, de novembre 1915 à juin 1916, mis au point. On sait qu'il y travaille surtout la nuit. Et d'en rajouter : « J'en donne un texte indépendant quoique proche de celui que vêtira la musique Debusséenne. » (*Ibid.* : 139, à Jules de Gaultier, 23 novembre 1915). Le 3 mai 1916 il rend une dernière visite émouvante à l'ami Claude alors très éprouvé. Mais que penser de la dernière lettre connue de Debussy, du 5 juin ?

> Ce n'est pas sans émotion que j'ai relu Orphée… je nous revoyais armés de deux crayons ; et nos longues discussions, et mes plus longs silences. […] Quant à la musique qui devait accompagner le drame, je l'entends de moins en moins. D'abord on ne fait pas chanter Orphée, parce qu'il est le chant lui-même — c'est une conception fausse, il nous restera d'avoir accompli une œuvre, dont certaines parties sont très belles. (*Ibid.* : 141).

Le nouvel *Orphée* dont le 11 suivant Gilbert de Voisins reçoit copie ? Ce qui éclaire la lettre précitée du 23 novembre sur l'espoir jamais éteint d'une possible collaboration musicale. Réponse négative avec les mêmes arguments qu'autrefois, et de moins en moins. Mais aussi, de quoi ramener au manuscrit brestois : « j'ai relu Orphée… il nous restera… ». Je penche pour cette solution allant même jusqu'à me demander si Debussy n'a pas eu alors un coup de remords d'avoir manqué Segalen. De Debussy, qui meurt en mars 1918, avons-nous d'autres réactions ?

Mais l'essentiel n'est-il pas dit dans l'hommage de 1921 ? Du genre du tombeau à la mise au tombeau : « L'autre texte, qui est à lui, demeure enterré dans une tombe, la sienne. » (*Ibid*. : 222, préface à *Orphée-Roi*). Tout s'est joué et se joue de l'ancien au nouveau entre le poète et le musicien, entre le « lyrisme des mots » et le « lyrisme de la lyre : le chant » (*ibid*. : 220). Au poète en haute solitude tout ce que ne dit pas le manuscrit brestois. Ce qui frappe tout de suite c'est « l'arabesque imaginée » (*ibid*.) par un metteur en scène futuriste qui cale pour les développer en scènes ductiles d'une palette vertigineuse l'atmosphère et le cadre entourant et reliant « du seul rythme intérieur » (*ibid*. : 221) les actions du début à la fin : I, la Montagne, lieu de l'apparition d'Orphée, ce fils des hauteurs ; II, le Bois, l'adolescente Eurydice et la barrière du Fleuve ; III, le Portique, plateau cyclopéen pour scène unique de la mort extatique d'Eurydice, passage du fleuve à la Mer ; IV, le Temple sous la terre, vestibule entre deux mondes, la bouche d'ombre du cloaque hideux pour Ménade en rut de l'Antre ; V, la Montagne, lieu de la propulsion du destructeur de l'Antre et vainqueur de la mort, dont la voix dépecée s'orchestre « au plus haut des cieux » en Airs sonores. Quel challenge pour ce polissage qui « dura plus de deux années » (*ibid*.) et dont l'acte IV fut, dira-t-il, le plus ardu ! Relire le manuscrit brestois au prisme du texte édité c'est le revoir passer du monde des notes au monde de mots. Mais dès le départ tout était juré entre l'auteur et le compositeur pour un autre Orphée, un Orphée révolutionnaire.

Pour la tradition Orphée c'est *Orphée et Eurydice*, c'est *Orphée aux enfers*. À quoi Segalen répond par le mythe personnel du surhomme, de la terrible solitude du génie. Mais pour composer son mythe il fallait d'abord réincarner Orphée en le faisant vivre sur terre tout en le drapant de surhumanité. Son génie, s'il porte la lyre qu'il a créée, pour lui faire rendre des sons inouïs, et qui n'est qu'un instrument, est ce qui remonte des entrailles, ce qui ne vient que de lui, et qui rend fou, c'est sa voix. Être de fuite, tout le monde veut le rattraper pour l'adorer ou le détruire en le ramenant comme tout le monde. D'où l'émouvante création de la petite Eurydice, qui fascine Orphée par

sa voix. Ô cette voix d'Eurydice qu'il ne veut ni ne peut perdre… Couple imposé dans un duo de voix qui se forme sur terre par le don total et la mort extatique de l'amante Eurydice. Mais cette mort montre ce qu'il a perdu. Car le génie rencontre l'amour. Et l'amant redevient le surhomme qui, par sa lyre et sa voix, veut l'arracher à l'antre, cet antre qui symbolise dans toute son horreur le monde qui n'est pas le sien, qui est celui de l'humanité sans musique, monde de la femelle universelle. Ce mot du manuscrit de Brest « Périssent les hommes » devient dans la version définitive « Périsse la femme » (*ibid*. : 326, *Orphée-Roi*). Couple séparé sous terre, honteusement bafoué, dans un duo infernal avec une Eurydice fantôme lubrique sous les traits de la Forme qui se transforme en Prêtresse-Ménade : « Tu es bien morte. Tu n'es pas l'autre Eurydice » (*ibid*.). L'acte d'amour n'existe que pour l'accomplissement du génie. Crevant les cordes de la lyre, il se propulse, jetant cet appel rimbaldien : « Lyre, ouvre-moi la route ! Ma route ! À Moi ! » (*ibid*.), écrasant l'antre maléfique, dans le monde des vivants sous le choc d'où il s'évade pour se retrouver dans le repaire de ses souvenirs. Or remontant les souvenirs voici que s'y précipite le vieillard citharède qu'il nous était temps de retrouver, création de Segalen, qui l'appréciait, partagé entre sa fascination pour Orphée et son amour pour sa fille Eurydice ! Affolé par l'imminence de l'assaut des renardes, il accourt supplier Orphée de se sauver : voir en notes la page du manuscrit et sa réfection par Segalen (*ibid*. : 330). Inconsolable de la mort d'Eurydice, morte, autre invention, par amour dans les bras d'Orphée, comment savoir ? Voix et lyres se sont tues pour la réponse ineffable : « J'appelais… Eurydice » (*ibid*. : 334). Et aussitôt c'est, « petites voix myriadaires », toute la nature qui bruit du « Nom multiplié » (*ibid*. : 335), miracle d'immortalité.

Confronter, pour la dernière page du dénouement, celle qui est toute en didascalies, la version définitive, au manuscrit de Brest, nous donnera d'ultimes éclairages sur le travail de Segalen. D'abord par rapport à Debussy, puis selon sa propre inspiration. Le texte corrigé, qu'on retrouve en note, est du 15 avril 1908, avec une variante du 11 octobre 1908 barrée à gauche, dominée par le vieillard qui sauve la lyre tombée dans la mêlée, est ranimé par elle, s'en saisit, et l'on entend la voix première d'Orphée alors que ce dernier, occupant toute la partie droite, chanteur impassible, était abattu, noyé, entraîné par les Ménades. Reste au vieillard à quitter le terrain portant haut « la lyre triomphale ». On ne s'étonnera pas de la réaction offensée de Debussy : « La lyre tend à chanter seule et ranime le vieillard. Il la touche et en meurt. Il ne faut pas que personne puisse la toucher surtout ce vieillard (illisible :

dévot ?) beaucoup orphique. » Voir sa lyre ainsi traitée, devenir déjà objet de culte ! L'attitude de Debussy force Segalen à recomposer sa dernière page qui, dès lors, prend son envol. Comme si celui qui se nomme maintenant le poète démontrait à l'intransigeant musicien que les mots pouvaient rivaliser avec les notes, sinon l'emporter. Facture, incantation font de ce dénouement le poème en prose de la lyre et de la voix. Reprenant la bataille pour la renouveler, il commence par une scène digne des pires surréalistes : [les Ménades en furie] le submergent, l'entraînent, dépècent sa voix toute vivante. Ménades et proie disparaissent pendant qu'une onde noire absorbe tout. Reprise simplifiée du vieillard qui, effleurant la lyre à terre, achève de mourir près d'elle sa vieillesse. Enfin l'apothéose qui soulève le ras du sol du manuscrit, les arbres saluent, tout s'éveille et resplendit. Pour la lyre, c'est l'ascension fulgurante. Pour la voix, le Chant s'affirme, et c'est LA VOIX PREMIÈRE D'ORPHÉE — son épiphanie. Les deux allusions christiques sont une récupération à dépasser. Il ne s'agit plus d'une religion particulière, historique, mais du mythe de la Beauté. Non pas de la Beauté relative, mais de la Beauté en même temps la plus universelle, la plus intime, la plus vitale, car c'est le chant de notre voix pour enchanter notre vie, notre destin. Ce qu'exprime idéalement la voix première d'Orphée. Mais dans le mythe révolutionné par Segalen, il y a aussi toute une liturgie sacrificielle.

Bibliographie

C : Segalen, Victor, *Correspondance*, Paris, Fayard, présentée par Henry Bouillier, texte établi et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, 3 tomes, 2004.

OC : Victor Segalen, *Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2 tomes, 1995.

Segalen et Debussy 1961 : *Segalen et Debussy*, textes recueillis et présentés par Annie Joly-Segalen et André Schaeffner, Monaco, éditions du Rocher, 1961.

Contributeur

Présentation

Jean Balcou est professeur émérite de littérature française à l'université de Bretagne occidentale. Il a notamment publié des ouvrages sur Fréron et Renan (dont une biographie parue aux éditions Champion, grand prix de l'Académie française en 2016). En 1994, il a organisé un colloque sur Victor Segalen dont les actes ont paru en 1995 (éd. CRBC/Le Quartz).

Bibliographie de l'auteur

Victor Segalen. Actes du colloque de Brest [26-28 octobre 1994] (dir.avec Yves Leroy), Brest, CRBC/Le Quartz, 1995.

Ernest Renan. Une biographie, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 2017.

« Arts et artistes chez Segalen », *Correspondances, philosophie, religion et arts* (dir. Sophie Guermès), Brest, Cahiers du CECJI, avril 2021, p. 229-42.