

Victor Segalen

ASSOCIATION VICTOR SEGALEN

Présidente d'Honneur Annie Joly-Segalen

Comité d'Honneur

Pierre Brunel, François Cheng, Michel Deguy, Vadime Blisseeff, Simon Leys,
Etienne Manac'h, Roland de Margerie, Géo Norge, Pierre-Jean Remy,
Kenneth White, Julien Yeh

Président Yvon Segalen

Vice-Présidents Henry Bouillier, Monique Chefdor

Secrétaire Général et Responsable du Bulletin

Gilles Manceron

Trésorier Anne Segalen

Secrétaire Administrative Françoise Hân

Conseil d'Administration Provisoire:

Janine Bady, Yves Alain Favre, Dominique Lelong, Marie-Pierre Lévisse,
Laure Mellerio, Joel Shapiro, Michael Taylor, Christiane Thiollier

Comité de rédaction

Paul Bady, Henry Bouillier, Monique Chefdor, Muriel Détrie
Yves Alain Favre, Anne-Marie Grand, Françoise Hân,
Gilles Manceron, Anne Segalen, Joel Shapiro, Michael Taylor

Dans différents pays du monde des lecteurs passionnés par l'oeuvre de Segalen ont manifesté de l'intérêt pour l'Association et sont prêts à la faire connaître dans leur pays. C'est le cas, parmi d'autres de :

En **Australie**: Ninette Boothroyd - Au **Canada**: Yvonne Hsieh - En **Chine**: Qin Haiying - Au **Pays Bas**: Jean-Pol Madou - En **Suisse**: Noël Cordonier - Aux **U.S.A** : Shuhsi Kao,

Tous ceux qui souhaitent participer de manière active à l'Association, soit en diffusant ses publications, soit en l'aidant à organiser des manifestations, ou encore en envoyant des contributions aux Bulletins sont les bienvenus.

Sommaire

Editorial

Les mots continuent à vivre..... p 2

Théâtre et réalité dans René Leys

par Yvonne Hsieh..... p 3

**Segalen et Debussy à l'ombre de Wagner et
Mallarmé**

par Jean-Pol Madou..... p 13

Un inédit de Jean Guerreschi

présenté par Françoise Hân..... p 21

Quand Segalen passe..... p 27

Notes de lecture :

Tahiti dans toute sa littérature, de Daniel Margueron et Tahiti
métisse, de Michel Panoff

par Jean Scemla..... p 28

La poésie moderne et la structure d'horizon, de Michel Collot

par Françoise Hân..... p 30

La vraie vie est ailleurs, de Jean-Michel Belorgey

par Monique Chefdor..... p 31

L'actualité..... p 32

Liste des adhérents 1989 p 34

Les mots continuent à vivre

L'idée d'établir, grâce à un modeste bulletin, un trait d'union entre des lecteurs attentifs et dispersés de l'oeuvre de Victor Segalen tenait de la gageure. Sans aucun soutien d'éditeurs, d'universités, d'institutions publiques ou privées, ce bulletin arrive aujourd'hui à son quatrième numéro. L'année qui s'ouvre verra s'ajouter à lui un cahier imprimé, plus compatible que lui, nous l'espérons, avec le goût bibliophilique de l'écrivain auquel il se consacre.

Le présent numéro contient deux articles qui sont en même temps un hommage à la rencontre qui a directement provoqué la fondation de l'association, c'est à dire la journée consacrée à Segalen en Californie, à l'initiative de Monique Chedor, aux Claremont Colleges en février 1988. En effet, pour ce numéro, Yvonne Hsieh, de l'Université de Colombie Britannique à Vancouver, et Jean-Pol Madou, de l'Université de Nimègue aux Pays-Bas, ont accepté de travailler à nouveau l'intervention qu'ils y avaient présentée, et, dans le cas d'Yvonne Hsieh, de la traduire.

Mais ce bulletin n'a pas pour seule vocation de publier des études critiques et s'intéresse aussi aux nombreux échos que l'oeuvre de Segalen suscite chez les artistes de notre temps. L'un des meilleurs exemples de l'intérêt de nombreux créateurs d'aujourd'hui pour les écrits de Segalen nous est donné par le jeune écrivain tchèque Vaclav Jamek, récent lauréat du prix Médicis de l'essai, qui a choisi de traduire Segalen dans sa langue. Dans ce numéro, le romancier Jean Guerreschi, auteur du beau livre Montée en première ligne dont nous avons déjà rendu compte, nous a autorisé à publier un passage inédit de son manuscrit, malheureusement écarté de l'édition. Le lecteur trouvera ici le libre parcours du romancier et, juxtaposées, les pages d'Equippée et de Voyage au pays du Réel qui ont déclenché son imagination. Dans le même ordre d'idée, nous ouvrons dans ce numéro une nouvelle rubrique intitulée "Quand Segalen passe..." qui se propose de relever les passages d'oeuvres poétiques contemporaines qui font référence à Segalen. Des vers d'André Velter ouvrent la rubrique dont ils ont inspiré le titre et qui s'attachera, avec l'aide des lecteurs, à retrouver les reflets de l'oeuvre de Segalen dans la création d'aujourd'hui.

On aurait tort de croire inertes les mots des poètes disparus. Ils se sentent à l'étroit entre les pages des livres et trouvent toujours le chemin de cet étrange pollen qu'est la création et la vie.

Gilles Manceron

Théâtre et réalité dans René Leys

par Yvonne Hsieh

Parmi les œuvres littéraires de Victor Segalen inspirées par la Chine, René Leys tient une place à part. D'abord, ce roman est écrit pour ainsi dire en marge de la civilisation chinoise et du point de vue d'un *étranger* européen, obsédé par son désir de pénétrer dans la Ville Interdite, le "Dedans". Par contraste, Le Fils du Ciel (l'autre roman chinois de Segalen) a pour décor le palais impérial, au cœur même de l'empire chinois. Ensuite, tandis que Stèles et Peintures expriment la certitude d'un artiste manipulant son sujet et ses moyens avec la plus grande confiance, René Leys traduit une impression de dépaysement et de perplexité. Enfin, alors que Stèles, Peintures et même Equipée distillent une Chine quintessentielle et éternelle hors d'atteinte des bouleversements socio-politiques du vingtième siècle, les éléments autobiographiques dans René Leys reflètent la présence réelle de Segalen près de Pékin au moment de la révolution de 1911.

Un épisode en particulier, placé au centre du roman, présente un cas saisissant d'opacité culturelle absolue, si rare dans l'œuvre de Victor Segalen: l'ahurissement mêlé d'émerveillement qu'éprouve le narrateur devant un spectacle d'opéra pékinois. L'épisode nous fait penser aux réactions de l'auteur lors de sa visite à un théâtre chinois de San Francisco l'hiver de 1902-1903. Se remémorant l'expérience dans son journal, Segalen avoue son incompréhension totale face à ce nouveau genre artistique:

Tous gardent un impassible masque. Ou bien, s'ils mobilisent leurs traits, ce sont des jeux de muscles forcenés, des glapissements, qui, sans doute, ont une valeur expressive, mais qui nous restent, comme leur langage, fermé ...

Où est le drame? Oh! peu importe ...

Et j'ai la sensation--malgré ma bonne volonté--d'avoir encore un peu moins compris l'art dramatique chinois que M. Loti n'a pénétré son Japon.¹

Le narrateur de René Leys décrit, quant à lui, le vacarme parmi les spectateurs occupés à boire du thé et à s'essuyer la figure sur des serviettes lancées à bout de bras par les domestiques. Il observe la scène encombrée de coolies machinistes et d'accessoires symboliques; il note dans une série d'images synesthétiques "[l]e grand tumulte du gong et le sifflement acide ou azuré du violon à deux cordes envelopp[ant] heureusement toute la scène de paillettes sonores et d'un ruissellement continu".² Mais l'opéra joué n'est pour lui qu'une chaîne énigmatique de gestes et d'activités défiant toute interprétation.

Les spectacles que Segalen a pu voir à San Francisco faisaient sans doute partie du répertoire de l'opéra **cantonais**, mais un étranger ne saurait guère distinguer entre un "yueju" (une "pièce cantonaise") et un "jingju" (une "pièce de la capitale", c'est-à-dire une pièce jouée à Pékin). Les "yueju" et les "jingju" sont bien entendu plus que des "pièces" selon la définition occidentale du genre. Parfois d'une grande qualité poétique, le dialogue est le plus souvent chanté (comme dans l'opéra européen) à l'accompagnement d'instruments de musique, et l'action est rehaussée par des tours d'acrobate. Ce qu'il faut surtout souligner, c'est qu'il s'agit d'un théâtre profondément **symbolique** qui ne peut être compris et apprécié que des initiés. Chaque détail est réglé par un code symbolique: gestes et poses, costumes, voire maquillage (pour savoir si tel personnage est héros ou traître dès son entrée en scène, le public n'a qu'à noter les couleurs et les dessins peints sur son visage!) Les fidèles du théâtre connaissent toutes les conventions théâtrales ainsi que l'histoire racontée par chaque "opéra" dont la source est souvent une légende, une anecdote historique ou un épisode littéraire. Les "opéras" chinois (pékinois, cantonais, shaoxing et autres) attiraient un plus grand pourcentage de la population que l'opéra européen. Et c'est précisément parce qu'ils appartenaient à la culture populaire et à la tradition orale--les conventions théâtrales, ainsi que les techniques du chant et du jeu, se transmettaient entre acteurs de génération en génération--qu'ils présentaient pour le spectateur étranger les plus grandes difficultés de compréhension. A l'époque où Segalen séjournait en Chine, il existait peu de livrets imprimés, même en langue chinoise.³ Pour s'initier à ce genre de

divertissement, il aurait fallu qu'il se fasse expliquer par un ami chinois les actions bizarres exécutées sur la scène. Mais Segalen ne semblait pas avoir d'amis chinois.

Dans l'épisode de l'opéra pékinois, le narrateur est trop absorbé par le spectacle éblouissant du combat entre le guerrier rouge et ses six adversaires pour avoir le temps de consulter René Leys sur le sens du drame.

[V]oilà bien des couleurs, des formes, des lueurs et des gestes aux courbes magnanimes... Je ne sais point ce que cela signifie. Je regarde, je regarde... (p. 111)

--Pourtant, dessous ces gestes, s'il y avait, par aventure, un drame! --une action tendue vers un but! Si cela n'était que péripéties ménagées vers... je ne sais quoi!

Plus tard, j'interrogerai René Leys. (p. 113)

Le lecteur du roman ne saura jamais quelle était l'histoire jouée sur la scène, puisque le narrateur n'interrogera plus René Leys à ce sujet. Il n'est cependant pas difficile d'attribuer un sens aux actions décrites par Segalen avec tant de précision. Habillé et peint entièrement en rouge et tenant un sabre dans chaque main, le personnage principal s'identifie facilement à Guan Yu, grand guerrier invoqué plus tard par le narrateur (qui le nomme Kouan-ti) dans un moment de surprise: "Dieux de la Guerre! Et toi-même, Kouan-ti barbul," s'écrie-t-il en voyant René Leys et ses amis se diriger joyeusement vers Ts'ien-men-wai (le quartier réservé de Pékin) peu de temps après le déclenchement de la Révolution (p. 193). Guan Yu (aussi connu sous le nom de Guang Gong, ou "le seigneur Guan") était un général de Liu Bei, seigneur de l'état de Shu-han à l'époque des "Trois Royaumes".⁴ Les Chinois le vénéraient non seulement pour ses prouesses militaires mais aussi pour sa probité et son inébranlable fidélité à Liu Bei, son frère aîné "juré". Comment Liu Bei, Guan Yu et Zhang Fei devinrent officiellement des "frères jurés" dans un jardin de pêcheurs constitue d'ailleurs le sujet d'un autre opéra pékinois! Après sa mort, le peuple le déifia et lui conféra le titre de Guan Di ("l'Empereur Guan").

La première partie de l'opéra décrite par le narrateur--la victoire du guerrier rouge sur ses six adversaires--évoque un épisode très célèbre tiré du Roman des Trois Royaumes ("Sanguo Yanyi" de Luo Guanzhong), roman historique du quatorzième siècle.⁵ Dans la turbulence de la guerre, Guan Yu se trouva séparé de l'armée principale de Liu Bei. Pour assurer la sûreté des deux femmes de Liu Bei, dont il avait la charge, il se rendit provisoirement à Cao Cao, seigneur de Wei, sous la condition que celui-ci le laissât rejoindre son "frère" dès que Guan aurait repris contact avec Liu. Cao Cao tint sa promesse, mais plusieurs de ses officiers, qui n'avaient pas reçu l'ordre de livrer passage à Guan Yu, cherchèrent sans succès à le retenir de force ou par ruse. Traversant cinq villes et tuant six commandants ennemis, le guerrier sans reproche ramena ses deux "belles-soeurs" à leur mari. Le combat suivant contre les monstres ne semble pas s'inspirer d'une source historique ou livresque: on aurait pu simplement l'ajouter pour offrir au public un grand spectacle qui ferait valoir les prouesses d'acrobate de l'acteur.

L'épisode du théâtre reflète en abyme la malheureuse condition du narrateur qui se plaît énormément en Chine mais qui, à cause de son handicap linguistique, ne parvient pas à en déchiffrer le code culturel. Sa méconnaissance de la langue chinoise est aussi à l'origine de son impossibilité à discerner entre le vraisemblable et l'impossible dans l'histoire de René Leys. Sa compréhension du chinois du maître Wang est déjà en grande partie pour le narrateur affaire de conjectures. Il réussit encore moins à communiquer avec les amis de René Leys qui viennent déjeuner chez lui à l'improviste. Ces jeunes indigènes auraient pu l'éclairer sur les activités réelles de René Leys. Malheureusement, le narrateur est entièrement à la merci de son ami-interprète, dont les traductions lui paraissent pourtant fort suspectes: "De temps à autre, René Leys résume en deux phrases françaises, à mon usage, l'essentiel de ce qui vient--peut-être--de se dire" (p. 134).

Un événement durant la visite au Palais des Délices Temporelles anticipe d'une façon curieuse l'épisode de l'opéra pékinois. René Leys écoute Monsieur Tchao, chef de l'escorte du Régent, raconter une histoire:

[René Leys] est tout entier à tout autre chose! A cette histoire que l'on se raconte avec vivacité (le chef d'escorte en est certainement le héros, car il mime un jeu terrible: un homme coupé en deux! d'un revers de sabre!!). Serait-il déjà soupçonné, convaincu, disgracié, condamné à mourir demain? Ce soir? Tout de suite? Là? (p. 73)

René Leys explique au narrateur que l'incident a eu lieu le matin même. En conduisant la sortie du Grand Conseil qui passait par la porte "Tong-houamen", Monsieur Tchao a remarqué "des gens de mauvaise allure rassemblés au premier tournant, derrière le cordon des troupes". Il les a fait disperser à coups de plat de sabre, mais un de ses chevaliers est tombé de cheval sur son propre sabre et s'est coupé en deux (p. 73). Le narrateur se demande naturellement pourquoi lui n'a rien vu, puisqu'il se tenait là au même moment. Selon René Leys, c'est parce qu'on a enlevé le corps tout de suite, de sorte que le Régent lui-même ne s'est aperçu de rien. Le narrateur a parfaitement raison de se méfier de "l'interprétation" de son ami. Mais encore une fois, comment vérifier la justesse de cette explication, s'il n'a pas les moyens d'interroger les autres? Dans la vie réelle comme au théâtre, il perçoit les signes extérieurs sans en saisir le sens.

La même difficulté se présente pour les abréviations cursives griffonnées sur le bout de papier que René Leys lui tend comme preuve de sa première nuit d'amour avec l'Impératrice Douairière Lung-yu (Long-yu). Ces signes écrits, paraît-il, représentent la somme exorbitante qu'il a dû payer aux eunuques comme droits d'entrée au palais. En réalité, ils restent pour le narrateur aussi hermétiques qu'"une sténographie Egyptiaque enveloppée d'arabesques Hittites, cloutée de cunéiformes et regrattée par vingt archéologues!" (p. 148) En analysant de plus près ce reçu énigmatique --qui pourrait n'être qu'un "compte de maison" (p. 235)--il croit identifier certains composants picturaux des idéogrammes:

Ces caractères représentent des objets redoutables: des couteaux, une lance à croc; des yeux en long ou dressés en hauteur, des fleurs, des dents de rat, des femmes se cachant le

ventre, des puits, des creux, des tombes, des trous lutés d'un couvercle... un fourneau magique... une bouche vide... un bateau... De tout cela, qu'est-ce qui exprime ce thème...

"Première nuit d'amour au Palais"? (p. 235)

Comme les pièces d'un puzzle qu'il n'arrive pas à assembler, ces gribouillages nous rappellent le combat mystérieux du guerrier rouge: "Pourtant, dessous ces gestes, s'il y avait, par aventure, un drame!"

Puisque nous voilà revenus à l'épisode de l'opéra, attardons-nous un moment sur le motif du théâtre dans René Leys. Pour fêter le trente-cinquième anniversaire du narrateur, René Leys et ses amis montent un spectacle privé où des pirouettes et des combats obligatoires sont exécutés "avec une précision professionnelle" (p. 188). Le jeune Belge prétend même jouer devant l'Impératrice Douairière, pénétrant dans le palais sous l'aspect d'une princesse mandchoue (pp. 188-190). Mais l'association entre René Leys et le théâtre ne se limite pas seulement à une passion de dilettante pour cette forme de divertissement.

Henry Bouillier a déjà relevé l'importance du rôle joué par le théâtre dans René Leys en faisant un rapprochement entre ce roman et la pièce Six personnages en quête d'auteur de Pirandello. Selon Bouillier, René Leys serait un "véritable personnage en quête d'auteur [qui] a eu la chance merveilleuse de tomber sur l'homme le plus apte à faire de sa vie médiocre de Belge polyglotte un poème".⁶ Chaque fois que le narrateur lui fournit une idée, René Leys transforme cette abstraction en réalité par l'addition de détails concrets. Lorsque celui-là désire savoir si une femme mandchoue pouvait aimer un Européen, René Leys lui confie toutes les particularités de sa prétendue liaison avec Lung-yu. N'oublions pas toutefois que si le narrateur est "l'auteur" qui tend sans le savoir l'ébauche d'un texte à son ami mythomane, il reste aussi un **spectateur** captivé tout au long de sa fréquentation de René Leys. Il fait d'ailleurs de nombreuses observations sur l'habileté de René Leys en tant qu'acteur, metteur en scène, magicien et conteur. "[J]'aime amicalement ce garçon nerveux et vivace, cet animateur, ce montreur d'ombres", écrit-il dans son journal, immédiatement après

l'épisode de l'opéra (p. 118). Un peu plus loin, quand René Leys raconte comment le Régent lui a serré la pouce dans sa reconnaissance, le narrateur s'écrie:

J'ai vécu vraiment, un instant, de la vie la plus intime du Palais.
Ce René Leys! quel merveilleux metteur en scène! Mieux:
quel homme de théâtre! Quel *acteur!* (p.124)

A mesure que les histoires de René Leys tombent de plus en plus dans le domaine de l'invraisemblable, le narrateur conçoit paradoxalement une plus grande admiration pour son ami qui, d'un simple acteur, se transforme en magicien. "Il m'initie et je commence à l'admirer [...] Il m'a ouvert d'un coup de bien autres Palais de Songes, aux chemins desquels j'étais loin d'avoir passé!" (p. 184) Lorsque les événements persistent à contredire le jugement de René Leys sur la situation politique, le "magicien" lui-même semble avoir disparu: "Il est peut-être au Palais? Dans le Palais? Sous le Palais? Nulle part? Evaporé? Subtilisé comme un mage qui en a dit assez, et dont les jours sont clos?" (pp. 196-7) Une fois retrouvé, René Leys parvient encore à expliquer la nomination de Yuan Shikai (Yuan-che-k'ai) comme Vice-Roi des provinces révoltées de Hunan et de Hubei. Il prétend avoir provoqué cette nomination lui-même, afin d'écartier Yuan de la capitale et de l'envoyer se faire tuer ailleurs. Succombant une dernière fois à son charme, le narrateur s'incline devant l'ingéniosité de ce stratagème: "Ces Mandchous sont décidément d'habiles politiques; et René Leys le plus adroit de leurs jongleurs de théâtre" (p. 198). Acteur et metteur en scène peu avant, René Leys est passé au rôle d'un jongleur adroit. Ses histoires ne présentent plus l'image d'un tissu sans coutures. Seule une "jonglerie" vigilante empêche le tout de s'écrouler.

Le monde fictif de René Leys se fracasse finalement sur l'écueil du Réel. Les événements historiques sont irréfutables. L'entrée triomphale de Yuan Shikai dans la capitale dément bien sûr l'affirmation de René Leys selon laquelle Yuan se trouverait actuellement à mille kilomètres de Pékin, étant parti supprimer la révolte du sud. Pour la première fois, le jeune mythomane ne peut soutenir ses histoires. Il tombe en syncope sans pouvoir achever sa dernière invention (p. 210).

Il est possible d'établir un parallèle entre l'auteur Victor Segalen et le narrateur de René Leys (également nommé Victor Segalen dans le texte), et puis entre Segalen et le personnage de René Leys. Auteur et narrateur souffrent de la même cécité politique qui les empêche de saisir l'importance de la Révolution d'octobre 1911. Segalen avait une grande admiration pour Yuan Shikai, homme méprisable qui sabota le mouvement de réforme de 1898 en trahissant l'Empereur Guangxu (Kouang-siu) et qui trahit par la suite la République en cherchant à se faire empereur en 1916. La sympathie peu justifiable que Segalen éprouvait pour ce militaire sans scrupules se manifeste dans la description de l'entrée majestueuse de Yuan dans Pékin :

un homme court aux gestes vifs, aux yeux puissants et inoubliables qui, d'un trait, boivent et absorbent ces créneaux d'où je me penche, saisissant la ville où il entre, déjà maître avant le siège [...] Un second coup d'oeil, très doux celui-là, amical, pour les Européens qui n'ont jamais en vain compté sur lui, et l'acclament [...]

Bien que déjà très sûr de lui, il a eu cette patience, cette décence de ne point exiger qu'on ouvrit les vantaux du sud, impérialement clos. Il sait placer dans leur ordre chacun de ses gestes. (p. 207)

Segalen, qui soigna le fils de Yuan pendant six mois (octobre 1912 - avril 1913), espérait que Yuan, alors Président de la République Chinoise, restaurerait la monarchie à l'exemple de Napoléon et de Louis Napoléon. Tout comme le narrateur de René Leys, Segalen fut très déçu par la façon dont Pékin s'était adapté tranquillement au transfert du pouvoir. Retournant en 1917 à la capitale après une absence de trois ans, il vit tant de changements qui l'exaspéraient qu'il souhaita que Pékin eût brûlé tout entier lors des émeutes de la nuit du 29 février 1912. Il ne s'intéressait ni à la Chine contemporaine ni à la Chine de l'avenir, se souciant uniquement de la préservation de la Chine traditionnelle. Nous trouvons une longue explication de son curieux mépris de l'actualité dans une lettre à son ami Henry Manceron, écrite un mois après la proclamation de la République :

Vois-tu, la besogne est surhumaine. Apprendre un pays immense, et quand on commence à l'apercevoir, s'apercevoir soi-même que ce pays n'existe plus, et qu'il est à ressusciter . . .

Et d'abord il faut délibérément supprimer toute la Chine dite moderne, nouvelle et républicaine [. . .] --C'est la Singerie même, le Bovarysme piteux, la mesquinerie, la couardise, la lâcheté de toute nature, l'ennui, l'ennui surtout [. . .]

L'ancienne [Chine] reste belle, mais seulement vue à travers certaines gens. On ne peut accepter: il faut comprendre, redigérer, refaire. --C'est d'un art hautain, ascétique [. . .] -- Mais quel effort sisyphéen! Tout ce que l'on fait, le quotidien vous le dépare.⁷

Segalen exclut toute possibilité de grandeur pour la nouvelle République. Il ne voit dans la lutte entreprise par les Chinois pour sauver et moderniser leur nation qu'un obstacle s'opposant à son projet de "resusciter" le monde antique par ses oeuvres hautaines et ascétiques. On découvre ici une analogie déconcertante entre Segalen et René Leys. De même que celui-ci ressemble à un "jongleur" adroit tout occupé à retarder par l'exercice de son don d'invention l'écroulement imminent de son monde imaginaire, Segalen est forcé à recréer la Chine impériale aussi vite qu'elle se désintègre devant ses yeux: "Tout ce que l'on fait, le quotidien vous le dépare". Ainsi, René Leys traduit non seulement les frustrations du narrateur faisant le tour de la Ville Interdite sans pouvoir y pénétrer, mais aussi celles de l'auteur exprimées dans sa lettre à Henry Manceron. Si la brillante artistique de Stèles et de Peintures témoigne de la familiarité de Segalen avec la Chine **antique** et de son adhésion à ce monde, René Leys, par les sentiments d'incertitude et de perplexité qu'il évoque (surtout dans l'épisode central de l'opéra pékinois), reflète peut-être inconsciemment le refus chez Segalen de comprendre l'évolution socio-politique de la Chine **contemporaine**. René Leys trahit encore quelques restes d'une mentalité colonialiste qui a empêché Segalen d'embrasser les aspirations d'une nation tournant résolument le dos à son passé dans la quête d'une identité moderne. Mieux

que toutes ses autres œuvres, René Leys résume le paradoxe de Victor Segalen: réactionnaire en politique et en même temps un des écrivains les plus innovateurs de son époque.⁸

Yvonne Y. Hsieh
University of Victoria, Canada

¹ Journal des Iles, Papeete: Les Editions du Pacifique, 1978, p. 37.

² René Leys, Paris: Gallimard, 1971, p. 110. Dorénavant, toute référence à cette édition sera donnée entre parenthèses à la fin de la citation.

³ Tchiao Tch'eng Tchih explique pourquoi on ne publiait pas les textes des pièces: "Les textes de ces pièces n'étaient jamais fixés par écrit; les acteurs les confiaient à leur mémoire qui, du reste, devait être excellente, et les transmettaient ensuite à leurs disciples par voie orale. En règle générale, les gens de théâtre ne savaient point lire et retenaient les textes exclusivement par l'oreille." "La tradition du reste, s'opposait à la publication des textes théâtraux, et ceci pour deux raisons: 1° Une pièce n'étant pas faite pour être lue, mais pour être jouée; 2° Chaque troupe visant à obtenir le monopole d'un certain nombre de pièces et voulant empêcher la concurrence des groupements voisins. Ainsi c'est par crainte de plagiat, de la copie que les auteurs appréhendent de publier leurs pièces [...] De 1820 jusqu'à la fin de la dynastie des Ts'ing, c'est-à-dire pendant près d'un siècle, trois ouvrages seulement furent publiés, dont l'un constitue la collection des pièces courantes." (Le Théâtre chinois d'aujourd'hui, Paris: Librairie E. Droz, 1936, pp. 12, 14.)

⁴ A la fin de la dynastie des Han, l'empire chinois fut divisé en trois états rivaux (Wei, Shu-han et Wu). Les historiens appellent ainsi cette période (220 - 265) "Ère des Trois Royaumes".

⁵ L'épisode, connu sous le titre "guo wu guan zhan liu jiang" (遇五關斬六將 "passer cinq contrôles, tuer six commandants"), est raconté dans les chapitres 25, 26 et 27 du roman.

⁶ Henry Bouillier, Victor Segalen, Paris: Mercure de France, 1961, p. 327. Bouillier constate plus loin:

Dans Six Personnages en quête d'auteur, au moment où le Réel fictif et simulé rejoint trop précisément la réalité vécue, alors éclate le coup de revolver et le petit garçon se suicide réellement. Dans René Leys, c'est aussi à l'heure où l'on somme la fiction de se faire vérité que se produit le seul fait réel et vérifiable, la mort du héros. Dans l'un et l'autre cas, nous avons affaire à l'irruption brutale du Réel dans le fictif. (p. 327)

⁷ Trahison fidèle. Correspondance Victor Segalen - Henry Manceron, 1907 - 1918, Paris: Seuil, 1965, pp. 119-120.

⁸ Une version orale de cette étude a été présentée le 7 février 1988 au 20th-century French Studies Colloquium (à Claremont, Californie), sous le titre "Theatrical Motifs in René Leys".

Segalen et Debussy

à l'ombre de Wagner et Mallarmé

par Jean-Pol Madou

Par-delà son aspect biographique sur lequel Henri Bouillier a dit l'essentiel dans sa magistrale étude (1), la rencontre de Segalen et de Debussy, marquée par le signe d'Orphée, ne saurait être comprise que dans ce champ jalousie et de rivalité mimétique qui oppose tout en les aimantant l'une vers l'autre, la littérature et la musique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. La musique n'a cessé d'être perçue tout au long de la tradition occidentale comme l'écho d'une voix plus originale qui, fût-elle silencieuse, n'en constitue pas moins dans son écoulement la trame la plus intime de l'être. Cette musique originale dont toute oeuvre musicale porte en elle l'écho nostalgique, a pris, de Platon à Nietzsche en passant par Rousseau, des formes très différentes. Chez Platon, par exemple, le rythme, pure essence de la musique, se confond avec l'écriture des nombres, qui, se déployant silencieusement au royaume des Idées, imposent ici-bas ordre et mesure au flux illimité des qualités sonores. - Privé désormais de toute transcendance, le Royaume des Idées s'incarnera chez Segalen dans les décrets d'un Empire imaginaire, celui de sa "Chine intérieure", et se déploiera rythmiquement en autant de stèles ou de pierres musicales qu'il y a de nombres structurant l'univers.- Pour Rousseau, en revanche, la musique originale se confond avec les rythmes d'une langue primitive -Ursprache- dont le phrasé épouse les modulations les plus subtiles de la vie affective. - N'est-ce pas cette langue primitive que Segalen entendit résonner dans les chants maori dont les toiles de Gauguin captèrent les derniers murmures? - Pour Nietzsche enfin, le verbe poétique est hanté par la musique dionysiaque qui ne cesse de sourdre sauvagement du fond de l'être, écho d'une Grèce primitive et sacrée dont l'obscur et violente richesse se voit recueillie et apaisée dans la lumineuse apparence des formes apolliniennes (2). - N'est-ce pas à cette Grèce primitive, détentrice du secret de la musique et de la parole, du chant et du dire, que se réfère Segalen, lorsqu'il esquissa dans une lettre à Debussy le destin du chantre thrace, "voix pure non modulée"

dont le drame lyrique qu'ils avaient décidé d'écrire ensemble, s'efforceraient désespérément de préciser les contours: "Ce milieu de la primitive Hellas est très prenant pour celui qui n'a vu la Grèce trop longtemps qu'à travers l'épouvantable sécheresse de l'esprit universitaire. Je défais avec joie tout un échafaudage étroit et désolant. D'ailleurs, ces siècles primitifs sont si jeunes et si clairs eux-mêmes qu'ils ont défié fort heureusement la mécanique documentaire, et qu'on les entrevoit et les aime en toute liberté d'intuition (3)". N'est-ce pas ce mythe de la voix originaire, ensevelie sous les rumeurs bavardes d'une civilisation érudite, qui ouvre l'espace de la quête ségalénienne? N'est-ce pas cette voix que profèrent les stèles qui balisent les pistes et les sentiers de sa Chine intérieure: "Qu'on me touche: toutes ces voix vivent dans ma pierre musicale (4)". Qui captera cette voix des origines? La Poésie? La Musique? La Poésie et la Musique? Segalen? Debussy? Segalen et Debussy?

Tout se passe donc comme si le chant était l'essence même du dire, d'un dire plus originaire que tout dit, voix perdue des origines, voix défunte d'Orphée dont poètes et musiciens se disputèrent tout au long des siècles jalousement l'héritage. Car depuis que la musique et la poésie se sont séparées pour suivre chacune leur propre destin, elles n'ont cessé de s'attirer dans une émulation réciproque aux limites du dicible, au seuil de "ce significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer". "Reprendre à la musique son bien", telle fut la tâche que Mallarmé assigna à la Poésie: "Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète suscité par un défi, de traduire! le silence aux après-midi de musique (5)". Aussi l'auteur du *Coup de dés* ne vit-il pas dans la tétralogie wagnérienne le miroir et la rivale du Grand Oeuvre dont sa poésie voulut célébrer les mystères. C'est dans un rapport de fascination et de rivalité à l'égard du Drame musical wagnérien qui se voulut la Synthèse de tous les arts, que Mallarmé conçut son propre projet littéraire, la

création du Livre, oeuvre pure et absolue qui ,au moyen d'une combinatoire de feuillets mobiles, d'une récitation et d'une mise en scène savamment calculées, nous révélerait l'essence de la Langue, de la parole et du chant, de la voix et de l'écriture. Mais si Mallarmé fut profondément fasciné par l'oeuvre du grand maître de Bayreuth, Debussy, quant à lui, qui n'a cessé de se définir on ne peut plus violemment contre Wagner, se laissa séduire par la poésie de Mallarmé. Le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de 1894 et *Les Trois Poèmes* de Stéphane Mallarmé de 1913 témoignent de cete séduction que la poésie mallarméenne exerça sur le grand maître de la musique française. C'est précisément dans ce réseau de relations complexes et contradictoires qui relie et oppose tout à la fois les noms de Mallarmé, Wagner et Debussy, que vient s'insérer la pensée esthétique de Segalen. Car Segalen, grand lecteur de Mallarmé et comme lui hanté par l'idée du Grand Oeuvre fut non seulement l'ami mais le complice de Debussy. C'est donc dans ce champ de rivalité où Poésie et Musique s'avèrent être les échos jumeaux et orphelins d'une voix abolie, que s'inscrit la fidèle mais non moins impossible amitié de Segalen et Debussy, scellée jusqu'à leur mort par le chant d'Orphée.

La correspondance qu'échangèrent Segalen et Debussy de 1907 à 1916 ainsi que la transcription de leurs entretiens par le poète lui-même, méritent toute notre attention, non seulement en raison de l'intérêt biographique qu'elles revêtent de toute évidence, mais plus profondément en raison de la réflexion à laquelle elles nous invitent, sur les rapports entre la création littéraire et l'écriture musicale, entre le texte et le chant. Rappelons certains faits. C'est en 1906 que Segalen s'introduisit chez Claude Debussy sans jamais lui avoir été présenté auparavant. Segalen était alors en train de terminer son premier roman *Les Immémoriaux*(1) dont il avait commencé la rédaction en 1905 à son retour de Tahiti. D'entrée de jeu Segalen présenta à Debussy un texte qui devait servir de livret à un drame lyrique, *Siddhartha* l'Illuminé(2) ou la vie de Bouddha dont le grand maître de la musique française se vit aussitôt invité à écrire la musique. Séduit par l'intelligence du

Jeune Segalen, Debussy n'en fut pas moins effrayé par ce projet dont il perçut d'emblée les implications wagnériennes. Sans doute le bouddhisme, thème de méditation cher à Wagner et Schopenhauer, n'était-il pas de nature à l'enthousiasmer. Tout ce qui touchait à l'oeuvre de Wagner ne pouvait à cette époque que l'effaroucher puisqu'il y vit la plus grande menace qui pesait sur l'art musical de son temps: la métaphysique de l'art: "Danger de la métaphysique de l'art. Wagner y tomba, y cabotina. La *Tétralogie* est une oeuvre manquée; le *Crépuscule* est l'ouvrage d'un artiste écrasé par son oeuvre " avoua Debussy à Segalen dans l'entretien du 11 septembre 1906 (6). Détournant courtoisement Segalen de ce projet qu'il jugea hybride, Debussy invita le jeune écrivain à rédiger pour *Le Mercure musical* une étude sur la musique du peuple maori de Tahiti. Parue quelques mois plus tard sous le titre *Voix mortes, musique maori*, cette étude, dans laquelle nous percevons l'écho des *Immémoriaux*, nous plonge, comme les toiles de Gauguin, en pleine civilisation tahitienne, dans l'âge d'or d'une humanité qui n'est pas encore blessée par le clivage funeste que dénonça Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*, entre faire et dire, entre dire et chanter. Segalen ne rêvait-il pas lui aussi de réconcilier le langage et la musique, comme il n'a cessé de vouloir réconcilier l'Imaginaire et le Réel, la Poésie et l'Action, le Texte et le Voyage. Mais comme la voix d'Orphée, les voix immémoriales se sont tuées entraînant dans leur déclin le secret de la Beauté, l'essence de la musique. Tout se passe comme si la beauté sonore recelait l'essence même de toute beauté. Tel est aussi le sujet de cette étrange nouvelle *Dans un monde sonore* (7) que Segalen fit paraître en 1907 sous le pseudonyme de Max Anély dans *Le Mercure de France* et qui fut pour Debussy une véritable révélation. Ce fut en effet la lecture de cette nouvelle qui fit germer en Debussy le projet d'un nouveau drame lyrique dont Segalen se vit invité à rédiger le texte : *Orphée-Roi*.

Le héros de *Dans un monde sonore*, véritable fou maniaque, qui n'est pas sans rappeler Des Esseintes de Huysmans, vit cloîtré dans une chambre meublée d'étranges appareils. Des cylindres de cuivres y convertissent, en vertu de leurs singulières propriétés magnétiques, la

plus infime impression sensorielle en une empreinte purement sonore et parviennent à l'amplifier, au moyen de résonnateurs savamment disposés, en un étourdissant jeu d'échos d'où se déploie un chant d'une inhumaine beauté. La substance sonore s'y avère être la texture même de l'espace et du temps, la structure la plus intime de l'être. Ce que nous avons coutume d'appeler la "musique" s'avère aux yeux du héros bien incapable de recueillir toute la richesse de cette substance sonore. A la question que lui pose le narrateur : " Mais tu dois aimer étonnamment la musique?", André, le héros, répond en ricanant : "Je ne sais pas ce que tu appelles "musique". (...)Mais tu sais bien que tous ces gens dont tu me parles, tous ces "musiciens", comme on les appelait autrefois, n'ont été que d'assez agréable jongleurs: ils ont gambadé sur les octaves ainsi que sur des échasses, du haut desquelles il culbutaient leurs accords... Mais ils n'ont jamais soupçonné cette essence qui nous pénètre, nous anime, nous fait exister, "ce chant énorme des planètes" que Pythagore a préconçu et sur lequel on s'est si souvent mépris! Ils jamais... si! quelqu'un s'est trouvé...quelqu'un. Mais on ne sait pas encore (10)". Aussi le héros en vient-il à s'identifier à Orphée dont aucun musicien n'aurait jusqu'à présent réussi à égaler le chant. En Orphée s'incarne le rêve d'une musique pure dont la "musique" ne serait jamais que le reflet dégradé, l'écho affaibli. Cette figure d'Orphée dont la nouvelle de Segalen nous offre une interprétation originale, séduisit Debussy au point qu'il y pressentit aussitôt l'amorce d'un nouveau drame lyrique, l'oeuvre pure qui, en guise de testament musical, viendrait couronner son oeuvre. A Segalen qui venait de lui exposer son interprétation du mythe à la suite de la parution de sa nouvelle dans *Le Mercure de France*, Debussy enthousiaste déclara : "C'est très beau... J'y vois précisément ce que je veux faire en musique ...quelque chose de plus ...Ce serait mon Testament musical (11)".

Que Segalen, qui demeurait malgré tout profondément fasciné par le rêve wagnérien d'une synthèse des arts, ait été invité à en écrire le texte, n'allait pas faciliter l'éclosion d'une oeuvre qui, selon Debussy,

ne pouvait trouver le principe de sa perfection formelle que par l'effacement progressif du texte qui lui avait initialement servi de support. C'est ce qui nous est révélé par la dernière lettre de Debussy à Segalen datée du 5 juin 1916. Notons que depuis Pelléas et Mélisande de 1902 tous les projets de drames lyriques de Debussy sont restés inachevés (*Tristan, Le Roi Lear, Le Diable dans le beffroi, la Chute de la maison Usher* dont ne subsistent d'ailleurs que des ébauches). Quant à la musique d'*Orphée-Roi*, elle ne verra jamais le jour. Tout au long de cette correspondance qui s'étale de 1907 à 1916, Debussy entraîna Segalen, de rature en rature, dans un inlassable mouvement de correction et de remaniement. Il existe ainsi trois manuscrits d'*Orphée-Roi*. Le premier date d'avril 1908, le deuxième de novembre de la même année, enfin le troisième, qui date de 1917, sera publié par Crès en 1921, deux ans après la mort de Segalen, trois ans après celle de Debussy.

Dès que Segalen lui eut présenté la première version, Debussy en pressentit aussitôt l'échec. Orphée ne marque-t-il pas la limite de l'expression musicale. S'il est vrai qu'Orphée est le principe du chant, comment dès lors mettre en musique le principe même de la musique? " Il faudrait, avoua Debussy le 12 novembre 1907, qu'Orphée chante sans paroles pendant tout le drame. Mais ceci serait une utopie irréalisable (12)." Après la lecture de la deuxième version Debussy renchérit: "Revenons à Orphée dont j'aime beaucoup le deuxième état, sans empêcher la possibilité d'un troisième qui sera peut-être encore plus dépouillé de "phrases" assurément belles, mais qui deviendront, j'en suis sûr, essentielles et définitivement lyriques (lettre du 15 janvier 1908) (13)". Et voilà que Segalen, qui n'avait jamais suivi les conseils que naguère lui avaient prodigués Saint-Pol Roux et Claude Farrère lors de la rédaction des *Immémoriaux*, obéit inconditionnellement aux injonctions du Maître. En témoigne cette lettre de Segalen à son ami philosophe Jules de Gaultier: " Orphée qui depuis mon séjour ici m'inquiétait fort, prend une tournure plus heureuse" (14). La collaboration assidue de Debussy m'enlève cette hantise littéraire de trop "écrire", et je vois le jour arriver où ma tâche sera terminée dans une prose qui lui restera

pourtant ductile (15) Epurer la langue jusqu'à la rendre transparente aux mille réfractions de l'Idée musicale, telle est la tâche que s'assigna Segalen. Le séjour en Chine de Segalen suspendit leur collaboration. La Grande Guerre au cours de laquelle Segalen fut mobilisé, et la maladie naissante de Debussy n'allèrent pas faciliter la reprise des travaux. Le 5 juin 1916 Debussy abandonna définitivement le projet dans une émouvante lettre d'adieu : "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. Que de choses se sont passées depuis ce temps! Il n'y a que notre amitié qui est restée, gardienne vigilante défendant sa maison et ses dieux. N'est-ce pas ce que l'on peut espérer de mieux de ce vieillard taquin: le temps? Quant à la musique qui devait accompagner le drame, je l'entends de moins en moins. D'abord on ne fait pas chanter Orphée- c'est une conception fautive- il nous restera d'avoir écrit une oeuvre, dont certaines parties sont très belles (16)". Une oeuvre certes, mais une oeuvre parmi d'autres, et non le Grand Oeuvre dont ils rêvent tous deux. Sans doute le malentendu entre le lyrisme poétique et le lyrisme musical était-il inévitable. Segalen rêvait d'un Art total, qui célébrerait les noces de la Poésie et de la Musique, Debussy, quant à lui, contrairement à Mallarmé, voulut rendre à la musique son bien, ce bien qui lui avait été dérobé, selon lui, par l'idéologie wagnérienne au nom d'une conception faussement totalitaire de l'art. Demeure cependant la question: pourquoi Debussy s'est-il laissé séduire par le mythe d'Orphée-Roi au point de vouloir en faire son testament musical, alors que celui-ci semblait voué à l'échec dès sa conception? Sans doute Debussy espérait-il que la figure d'Orphée vint réconcilier les contradictions auxquelles il se heurtait. Orphée incarnait dans un mythe, c'est-à-dire dans un discours de type narratif, le rêve d'une musique pure qui transcende toute narration. La sobriété du mythe d'Orphée, dépouillé de toute narrativité anecdotique et tout didactisme philosophique, devait lui permettre d'échapper tant aux intrigues senti-

mentales de *Pelléas et Mélisande* dont il était las, qu'aux grandes machineries mythico-métaphysiques de Wagner qu'il abhorrait. Cependant, le "miracle de la lyre" n'aura pas eu lieu. Le rideau ne sera jamais levé sur les fabuleux jeux de voix et de lumières que Segalen avait imaginés en guise d'annotations scéniques. Seul subsiste un texte perdu comme un orphelin déshérité dans les marges de l'oeuvre. Mais cette oeuvre aurait-elle seulement pu germer, les Stèles auraient-elles seulement pu se dresser à l'horizon de notre paysage poétique en guise de "pierres musicales", si elle n'avaient été hantées par la voix d'Orphée et la musique de Debussy. De Pékin, où il venait de s'installer, Segalen écrit à Debussy: "Cet été, tandis que je dessinais un Mystère longuement médité, une amie avait l'habitude de me chanter les plus belles de vos chansons avec la voix intérieure qu'il vous faut. Mon oeuvre naissante en tremblait, parfois".

Jean-Pol Madou
Université de Nimègue

- (1) H. Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1961.
- (2) voir notre étude *Langue, mythe, musique*, dans *Littérature et musique*, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1982, p.75-110.
- (3) *Segalen et Debussy*, Textes recueillis par Anne Joly-Segalen et André Schaeffner, Monaco, Edition du Rocher, 1961, p. 82-83.
- (4) V. Segalen, *Stèles*, édition critique de Henri Bouillier, Paris, Mercure de France, 1982, p.142.
- (5) Mallarmé, "Mimique" dans *OC*, Bibliothèque de la Pléiade.
- (6) V. Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris, Plon, coll "Terre humaine", rééd. 1982.
- (7) V. Segalen, *Siddhartha*, Drame en cinq actes, Paris, Rougerie, 1974.
- (8) Segalen et Debussy, p. 55
- (9) V. Segalen, *Dans un monde sonore*, dans *Le Mercure de France*, 16 août 1907
- (10) La troisième version d'*Orphée-Roi* est reproduite dans Segalen et Debussy.
- (11) *Ibidem*, p. 663.
- (12) *Ibidem*, p. 76-79
- (13) *Ibidem*, p. 84
- (14) *Ibidem*, p. 88
- (15) *Ibidem*, p. 110
- (16) *Ibidem*, p. 141
- (17) *Ibidem*, p. 110

Un inédit de Jean Guerreschi

A la suite de notre compte-rendu de son roman *Montée en première ligne* (1), Jean Guerreschi nous avait appris que dans son projet initial, plus étendu, Segalen jouait un rôle plus important (2). Des passages retranchés à la demande de l'éditeur pour des raisons purement matérielles, il a bien voulu extraire une page inédite et nous autoriser à la publier, ce dont nous le remercions très vivement.

Rappelons que *Montée en première ligne* imbrique des éléments, attestés ou fictifs, qui se déroulent du 25 juin au 27 juillet 1914. A cette époque, Victor Segalen est en Chine avec Gilbert de Voisins (Augusto), et Jean Lartigue, pour une mission archéologique et géographique qui aurait dû, si elle n'avait été interrompue le 11 août par l'annonce de la guerre, effectuer un relevé topographique de régions alors mal connues, partant du Henan pour gagner, à travers le Sichuan, le plateau tibétain. C'est au cours de cette mission dont la partie archéologique, confiée à Segalen, a pu être réalisée, qu'il a mis au jour la plus ancienne statue découverte en Chine jusque là, et reconnu le tombeau du premier empereur, Qi Shi Huangdi (3) - celui dont nous connaissons maintenant la formidable armée de terre cuite.

La mission avait quitté Pékin le 1er février 1914. Le 17 juillet, selon les *Feuilles de Route*, elle se trouvait à Paongan Yin. La veille, elle avait été confrontée à l'ouverture du cercueil d'un martyr, le R.P. Perboyre, "un vrai martyr vu dans son corps non glorieux, mais pourri" (4). Le cadavre était arrivé à dos de mulet après vingt et un jours de marche, son odeur encombrant fort l'évêque du lieu.

Le texte supprimé s'insérait visiblement à la page 333 de *Montée en première ligne*, après les menaces de mort contre Jaurès et avant que Rilke n'achève sa lettre à Hélène von Nostitz. En le rétablissant, on constate qu'une citation reliait Segalen à Rilke.

L'épisode des Lolottes - jeu de mots indiqué par Segalen lui-même - intervenait chez Guerreschi à un moment dramatique du récit, quand nous savons, mais les contemporains s'entêtaient à ne pas y croire, que le conflit armé était devenu inévitable. L'image des épouses demeurées seules annonce sur un ton faussement enjoué la situation qui sera bientôt celle des femmes de soldats dans l'Europe en guerre.

J. Guerreschi, comme aux divers endroits où Segalen apparaît dans son roman, s'appuie sur *les Feuilles de Route* et sur *Equipée*. Il nous a paru intéressant de reproduire en regard de son texte les passages concernés de ces deux ouvrages.

F.H.



1. Bulletin n° 2, p. 21
2. Bulletin n° 3, p. 29
3. Le Bulletin n° 5 sera consacré à Segalen archéologue
4. *Voyage au Pays du Réel*, p. 33. Le 6ème Cahier des *Feuilles de Route* allant du 3 mai au 9 août 1914, forme sous ce titre une publication séparée par les soins du *Nouveau Commerce* (1980).

A Paongan Yin, le 17 juillet au soir, tandis qu'il dînait, Victor aperçut quelques vieilles femmes Neissou. Mêmes vieilles, songea-t-il, c'étaient des femmes. Sous-entendu : des non-chinoises. Il avait donc fallu qu'il traverse toute la Chine, de Péking jusqu'au Tibet, pour qu'il rencontre enfin des femmes. Portant jupons et chapeau de femme. Et, lorsque d'aventure elles étaient jeunes, mieux encore que femmes : filles. Comment les appeler ? Il essuya soigneusement ses doigts. Cligna les yeux derrière le verre des lunettes. Des Lolottes ? Il sourit. Pas possible. Ça prêtait trop à jeu de mots. Les lolos des Lolottes, par exemple, étaient-ce leurs maris ou leurs appâts ? D'autre part, il avait vu un film à Paris, l'an dernier, qui portait ce titre. Lolotte. (Il se souvint : le bon curé, la petite bicyclette, la réconciliation des parents ... (1) Quelques images encore ?) Non. Elles étaient tout bonnement les femmes ... et les femelles ... disons les femmes-femelles du Lolo. Des Neissou, quoi ! Il fallait, nous, Européens aux préférences si tranchées, savoir dépasser l'antinomie entre l'attitude militaire ou coloniale, et la réaction chrétienne à celle-ci. Aller au-delà de l'opposition entre le mépris grossier de la peau jaune et l'amour éthéré du type chinois. Prendre parti cependant. Et prendre parti, en cette matière d'esthétique humaine comparée, c'était se déterminer contre le type chinois. C'est-à-dire, en l'occurrence, la Chinoise. Non que les Chinoises ne fussent pas belles. Mais plutôt que la beauté humaine chinoise fut d'un autre espace, d'une autre géométrie. Il pensa, par analogie : non-euclidienne (ce n'était pas le mot). Ou : d'un autre monde (ce n'était pas ça non plus). Il chercha à extirper avec la langue une fibre de viande qu'il avait coincée entre les molaires. Quand on ne savait pas comment le dire, il fallait trouver un exemple. Exemple ? Exemple : quand une Lolo ... pardon une Neissou, vous regarde. Eh bien quoi ? Eh bien, elle ne vous regarde pas comme une Chinoise. Elle ne regarde pas pudiquement ses pieds quand vous êtes en face d'elle, ou alors, sournoisement votre dos, lorsque vous êtes passé. Elle vous dévisage, immobile, bien campée sur ses jambes et ses deux pieds, qu'elle a grands, la cheville épaisse, elle plonge toute entière ses

yeux dans les vôtres et elle attend . Elle attend quoi ? Qu'on lui signifie qu'on a envie d'elle . Que ce n'est pas pure curiosité qui nous arrête un instant, nous, Européens, si bizarrement toujours prompts à contempler l'un de ces matériaux sans signification que le hasard a déposés çà et là dans la nature : un fût de pilier, une stèle portant une inscription, une vague sculpture à demi-engloutie dans une rizière ... C'est que, toute dame Lolo qu'elle est, primitive certes, comme elle se sait devant nous, elle n'en est pas moins femme, on y revient . Il y a du tzigane en elle, de la fierté sous la crasse, de la nervosité sexuelle sous le haillon . Si tu me veux, tu me chasses . Si tu me chasses, tu me prends . Si tu me prends, tu m'aimes . Et si tu m'aimes prends gaaar- d'à toi ! (L'envie furieuse de fredonner ; ici ? vous n'y pensez pas ; il se retint) . Crétin ou savant . Européen ou Lolo . C'è n'est pas la première fois qu'il a envie d'en courser une . De la suivre, puis de la poursuivre à travers les sentiers, jusqu'à ce qu'il la coince derrière une grosse roche, ou qu'elle veuille bien se laisser rattrapper ... Mais là ? Là ?

Victor regarde alternativement Jean et Augusto . Chacun sa chacune hein ? les invective-t-il en silence . Comme si l'idylle brutale, parce que nécessairement courte, avec une Neissou, pouvait s'intercaler entre leur désir et l'image de plus en plus lointaine, au fil du temps, d'Andrée, de Louise, d'Yvonne, leurs trois Lolottes délaissées ... Bientôt six mois que n'importe quel Lolo des villes, le premier don-Lolo venu, pouvait, sur un regard imprudent, leur emboîter le pas, les bombarder de questions qui n'attendaient pas de réponse, les importuner sans qu'eux, les Lolos officiels — Lolaugusto ou maris-Lolos — sussent jamais rien de leur amusement ou de leur trouble au moment de repousser la porte sur un pied audacieux, et là -

Là ? Euh ... Eh bien, il suffisait de palper pour savoir si c'est le désir ou la nostalgie qui est au rendez-vous . Le désir violent, intense et bref de la lutteuse à coucher sous soi, le muscle roulant sous la peau fine (comme il aime cette expression ! est-ce qu'il aime la chose plus que l'expression ? ce n'est pas sûr) ; ou alors le rêve chaste du féminin s'incarnant partout, en toute femme, cet Alissa-du-désir qui partout, magnifiquement, se dérobe, refuse de se laisser prendre et marier en telle ou telle : Neissoulouise de Hérédia, Agnès de Monfreid du Tibet, Andrée Mosso-O'Neill, Lolyvonne Segalen ...

N'est-ce pas précisément pour cela, râle Victor en les fixant tour à tour, les dents serrées (seul Jean se trouble), que toi et toi et moi nous fuyons ?

Paris . Midi . 17 rue Campagne-Première . Rilke bâilla . Se relut . "Quelque fâcheux que soit pour moi ce commerce (il parlait de la fréquentation de ses valises) je l'abandonne en pleine action, pour me tourner vers ce papier ... sauta quelques lignes ... devant votre lettre qu'il suffisait de palper pour savoir qu'elle était détaillée" mordilla le stylographe Onoto que lui avait laissé Benvenuta comme cadeau de rupture ... " et qui m'a vraiment permis de parfaitement imaginer votre vie dans ces contrées au charme desquelles je suis sensible, moi aussi" (2).

JEAN GUERRESCHI

(1) F. Kafka, Journal, 20 novembre 1913 .

(2) Lettre à Hélène von Nostitz, 17 juillet 1914 .

Victor SEGALEN : *Voyage au Pays du Réel*

16 Juillet Ningyue ou Haitang

.....
Croisé quelques femmes non chinoises, vieilles, à jupons plissés : Lolos. Mais d'abord, cette fille, d'allure fille, aperçue de dos, gestes et cambrures de fille, non de vêtements sur pieds-bâtons des Chinoises...

17 Juillet Paongan Yin

.....
Au village où l'on dîne, quelques vieilles femmes Nei-sou, du type pauvresses soumises, serves peut-être. Que ce jupon en forme, plissé de la mi-cuisse à mi-jambes, est balancé et féminin. Cette coiffure évasée. L'une est jeune. Des mouvements vifs, animaux. Gaité et parfois grâce tzigane, sous les haillons et la crasse. De grands pieds, de grosses chevilles.



Femme lissou fumant une longue pipe à tabac, nord de Maliping.
"Parure faite de gros coquillages sur la poitrine. Colliers d'os, d'ivoire et de pierres. Pantalon d'origine chinoise. Le bout de la pipe est en terre, le tube en bambou, l'extrémité en faux jade d'origine chinoise".

Mission Guibaut-Liotard, 1936.

Victor SEGALEN : *Equipée* . Chapitre 18

Mais, ayant traversé toute la Chine, de Péking au Tibet, on se trouve soudain face à la première femme non chinoise; c'est la Neissou, la femme-femelle du Lolo; qu'on ne peut vraiment appeler une Lolotte... ou bien tous les jeux de mots seraient permis. Je rendrai donc à la race Neissou le nom qu'elle réclame pour elle. Je dirai donc les charmes inattendus de la femme Neissou, apparue tout d'un coup, au tournant d'un sentier en territoire non chinois... Et *d'abord*, c'est une femme, même si elle est très vieille, car elle porte jupons et chapeaux de femme. Si elle est jeune, c'est encore mieux qu'une femme : une fille. Le mot, prostitué, ne se peut remplacer par aucun autre. C'est une fille, celle qui surgit au détour du chemin, jeune, maigre et dansant comme la chèvre, et qui rebondit sur ses pieds; puis immobile et dévisageant l'étranger, les yeux grands et fixes plongés tout entiers dans les miens (une Chinoise regarderait innocemment la terre, et sournoisement le dos et l'allure du passant...) vire tout d'un coup, et s'enfuit en éclatant de rire...

Ici, l'attente ou la provocation est directe. La chasse est tentante. Poursuivre la fuyarde à travers les sentiers de ses domaines serait plein de fièvre, de halètements et de déconvenues... Il faudrait, plus que de son esprit ou de sa grâce, être bien sûr de ses jarrets... Plus que de ses jarrets, il faudrait, au déduit, être bien sûr de soi. Mais avant que d'en arriver là, tant de faux pas ou d'hésités... Il est vrai que le but est superbe et sain. C'est la mince et robuste jeune fille musclée, ambrée, la lutteuse autant que l'amoureuse, et le muscle, roulant sous la peau fine, sans l'apparat de la graisse collée qui l'épaissit et émousse le corps vivant. La gaisse à la mode, - du féminin trop nourri, trop sûr de lui... trop sûr d'elle.

Mais durant l'évocation rapide, l'objet a fui, et le désir disparaît dans son sillage. Et la femme Neissou, apparue posée sur sa terre, toute droite, comme une flèche retombée du ciel, et qui vibre, n'est qu'un but lointain que je n'atteindrai pas.

Quand Segalen passe...

Nous ouvrons une rubrique des passages de Segalen dans la poésie contemporaine. Envoyez-nous, avec leurs références complètes, les fragments de poèmes qui témoignent de ce compagnonnage :

- **André VELTER** Le voyage est un songe. (*Tout est suspect*, 1989, n° 718)

là où Segalen passa
avec ses sandales de paille
et son verbe d'aventure

Cette rubrique est indépendante de, mais parallèle à une enquête que nous envisageons sur l'influence de Segalen sur les poètes d'aujourd'hui. Nous ne publierons ici que de brefs extraits contenant le nom de Segalen, non des poèmes entiers.



Le voyage est un songe

André Velter

(archéologies)
Les bâtisseurs pensent aux ruines futures
ou ne pensent à rien
s'ils usent de terre sèche, de paille et de bois mort.
Le gel, le vent, la neige, la fumée vont sculpter
les toits, les angles, les embrasures,
et pour finir le sable viendra
faire du lieu un non-lieu,
vestige sans nom
esthètes verront une âme.
méprendre peut être un jeu subtil,
l'année tend à la lassitude.
ans fond et tant de faux repères,
murailles chargées d'ans,
écroulé de fée sera tour impériale,
aux stupas sublimes qui escortent la voie
tâchent dans leurs flancs les restes d'u
clerins nouveaux,
ce sont les vraies reliques de l'ère industr
les premières briqueteries à large bas
et qui cuisaient l'argile en se
Temples sans dieux, non s
avec vos fresques de
vos démons pétris
et ce souff
jusqu'à
qui

Notes de lecture

TAHITI DANS TOUTE SA LITTÉRATURE

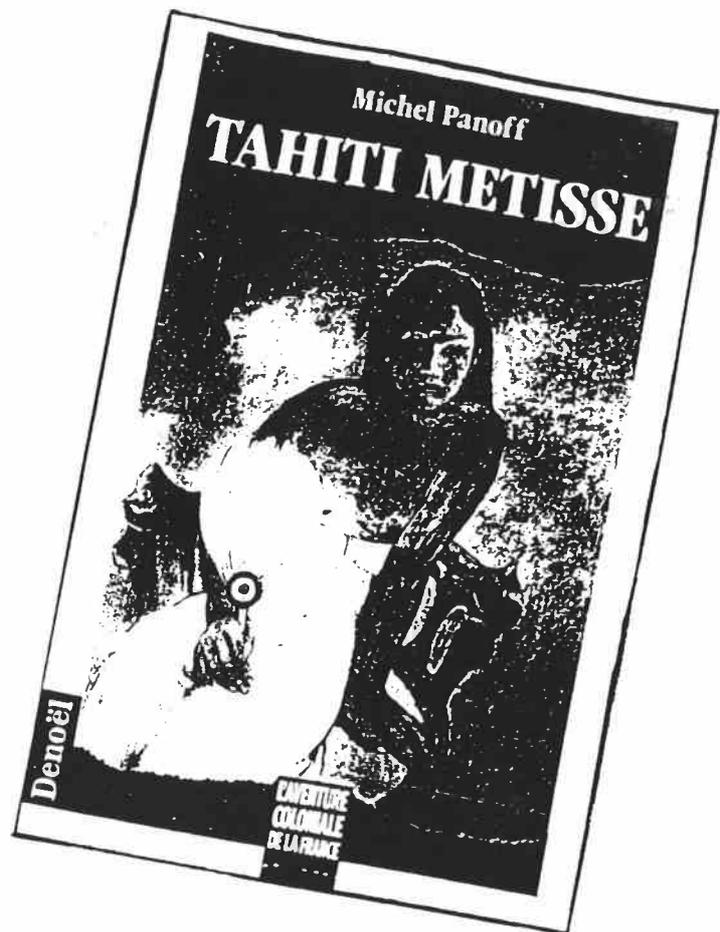
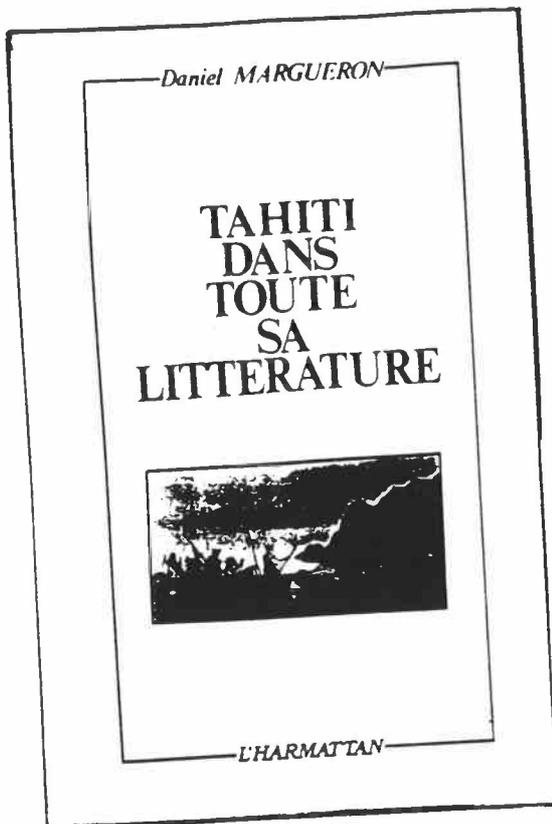
de Daniel Margueron (L'Harmattan)

TAHITI MÉTISSE de Michel Panoff (Denoel)

Daniel Margueron a écrit un bel essai sur Tahiti et ses îles dans la littérature française (de la découverte à nos jours), un livre qui permettra de guider ceux qui, à l'exemple de Segalen, Loti ou Melville, veulent s'introduire dans cette abondante littérature qu'on nomme "océanienne".

À propos de Segalen et de son œuvre polynésienne, Margueron ne tarit pas d'éloges. Il montre toute la richesse des *Immémoriaux* et leur place centrale dans le débat culturel tahitien d'aujourd'hui. Cependant, il note que l'œuvre est "passéiste" et qu'elle "a tendance à devenir l'objet d'un mythe". Et de dénoncer son usage ambigu, localement ou en Métropole. "Les *Immémoriaux*, estime-t-il, permettent de sauter l'histoire coloniale embarrassante pour retrouver une époque révolue où chacun peut succomber au charme de la pureté ancestrale, nostalgie qui atteint l'homme dans les période les plus confuse de son histoire".

L'écrivain marocain Abdel Khatibi, auteur d'une *Biographie d'un décolonisé*, avait exhorté les Tahitiens à reprendre les généalogies machis là, où Segalen les avait symboliquement arrêtées au début du XIX^e siècle. Daniel Margueron, franchissant un pas dans le sens de cet appel, prophétise l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains et assure qu'alors "Paofai représentera le conservatisme et le refus d'innover, tandis que Terii fera figure de progressiste". Progressiste? On devine que Margueron n'interprète pas ce mot comme Segalen. Il souhaite même voir inverser le sens du couple symbolique (Terii/Paofai) des *Immémoriaux*. Il montre encore le bout de son nez quand il évoque la conversion de Terii en Iakoba comme celle de "Saul devenant Saint Paul", dit-il. Ici Margueron ne lit plus les *Immémoriaux* mais une autre fiction. Segalen désirait surtout montrer que Terii n'a pas su garder la maîtrise sur les changements. Loin d'être un autre Saint Paul, le personnage de Terii est la victime impuissante d'un cataclysme culturel, sinon un traître. Telle est la fin cruelle et désespérante que Segalen a voulu pour son récit, comme il l'a confié à Farrère en reconnaissant avoir forcé la note de l'amertume. Les *Immémoriaux* ferment l'histoire des Machis, proclamant leur incapacité de s'adapter et leur disparition sans rémission. D'où la gêne de Margueron qui, devant cette œuvre à l'impact si fort qu'elle "passerait presque pour l'unique œuvre sur la Polynésie", préfère envisager d'en sortir en suggérant cette éventualité littéraire d'un Saint Paul tahitien. "Les Tahitiens ont été bien plus souvent sujets qu'objets des événements survenus, plus agents que victimes des transformations accomplies", dit l'ethnologue Michel Panoff dans son livre *Tahiti Métisse*. Grâce au travail synchrétique opéré sur les concepts au cours

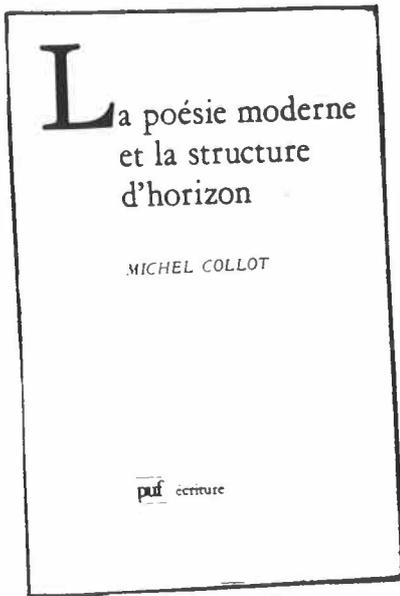


des deux derniers siècles écoulés, les Maohis ont non seulement survécu, mais sont en passe de réaliser une société unique dans la région, un intéressant "laboratoire d'un métissage culturel" universel d'où d'utiles enseignements pourraient être tirés. Panoff montre comment à chaque époque de transition sont apparus des hommes qui surent aider leur peuple à franchir les changements.

Au passage Panoff conteste la thèse populaire dite du "fatal impact" sur laquelle paraissent basés les *Immémoriaux* : "la civilisation occidentale, dit-il, n'atteint donc pas un fragile mécanisme d'horlogerie délicatement réglé une fois pour toutes, mais un organisme vivant toujours prêt à se régénérer et à s'adapter aux circonstances imprévues". Une opinion aujourd'hui partagée par l'ethnologue américain Marshall Sahlins dans son livre *Des îles dans l'histoire* (Hautes études, Gallimard, le Seuil, 1989; l'un des ouvrages les plus stimulants depuis longtemps sur la Polynésie et le Pacifique, où l'auteur montre comment l'anthropologie languissante pourrait être revivifiée par l'histoire, voire l'historicisme).

De tels points de vue ruinent les sombres prédictions de Segalen. Mais que l'on se rassure, les "différences" chères à l'exote ne disparaissent pas des sociétés avec le métissage. Elles se déplacent, se transforment, offrant de nouvelles fractures à l'observateur, ce qui laisse espérer que le risque de monotisation du monde ne soit pas, en définitive, si assuré qu'on a pu le craindre au début de ce siècle qui vit la colonisation et les débuts de l'occidentalisation généralisée. Reste que le discours sur l'uniformisation du monde semble avoir encore de beaux jours devant lui (voir les récents et intéressants livres de Serge Latouche : *l'Occidentalisation du monde*, et *Adieu la Raison* de Paul Feyerabend) et que le débat demeure l'un des plus passionnés de ce temps.

Jean Scemla



Michel COLLOT : *La poésie moderne et la structure d'horizon*.
Presses Universitaires de France, 1989. 264 p.

L'essai récent de Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, propose de quitter la "clôture du texte" qui, sous l'influence du structuralisme et du formalisme, a prévalu au cours des deux dernières décennies, et d'étudier le poème à partir d'une "structure d'horizon". Il ne s'agit pas d'un simple retour à la phénoménologie, mais, en confrontant celle-ci aux acquis récents de la psychanalyse et de la linguistique, de constituer "une véritable *structure*, régissant à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet, et la pratique du langage".

Michel Collot considère en effet que les poètes, dans leur pratique et leur réflexion, n'ont pas cessé de lier leur écriture à un horizon. Dans le développement de cette thèse, il interroge les images des poètes modernes, à partir de Baudelaire. Voici la page qu'il consacre à Victor Segalen :

"" Aux yeux des poètes modernes, l'horizon apparaît souvent comme le nom ou l'image même de l'Être. C'est à l'horizon des hauts-plateaux du *Thibet* que Victor Segalen cherchait à entrevoir la trace de cette lumière dont est tissée la trame de l'univers, et qui pourtant ne se laisse surprendre qu'au point où sa texture s'abîme, exposant le contemplateur ébloui au vertige d'une transcendance à la fois inséparable et à jamais séparée de l'immanence :

Je veux dire ici : vision soudaine d'un Être de l'autre clan
(...)

Tout l'Être *aux horizons de naufrage*
Dans la trame du monde vrai si radieuse en ses ravages
Sans jamais s'y laisser intégrer (*)

L'ouverture abyssale de l'Être se confond ici avec l'épiphanie précaire d'un sacré qui ne se livre que pour se retirer dans un espace interdit aux regards des mortels : celui de "l'autre clan" où se retranchent les dieux. "Même là-haut", le poète "cherche éperdu l'Autre", le tout Autre, "le plus étrange et le plus inaccessible", "l'autre au regard-dieu" (**).""

Françoise Hàn

(*) *Odes*, suivi de *Thibet*, Mercure de France, 1963, p. 45.

(**) *Op. cit.*, p. 72 et p. 105.

Dans ces citations, c'est Michel Collot qui souligne.

La vraie vie est ailleurs, de Jean-Michel Belorgey
Paris, Lattès, 1989 (412 pages)

Refuge ou transfuge d'une lecture de Segalen ?



Des premières pages de l'introduction à la conclusion de l'ouvrage, Segalen sert d'armature à la réflexion de Belorgey. Bien que les notes de la préface soulignent la différence entre "l'exote" de Segalen et le "transfuge" de son étude, le vocabulaire segalénien ne cesse de catalyser la démarche de Belorgey, jusqu'à la définition de l'exotisme du dernier chapitre empruntée à L'Essai sur l'Exotisme cité comme L'Exotisme, une esthétique du Divers.

René Leys, également, sert à plusieurs reprises d'illustration des thèses de l'ouvrage. La première, à la suite de la présentation de récits tels que ceux de Schall ou Verbiest, issus de la fascination qu'exerce la "royauté primitive", présente René Leys en parallèle avec les écrits de Edward Trelawny Backhouse, juxtaposition qui ne se justifie que par le sujet de la Cité Interdite, commun aux deux auteurs. Une brève allusion, plus loin, range J'ai suivi le roi du Népal d'Erica Leuchlach "aux côtés" de René Leys. Puis, dans un chapitre sur "le voyage initiatique", René Leys réapparaît entre le Vassault et Montociel de Morand, d'une part, et les biographies d'Anne Dubuck de Rivery, de l'autre, comme "le modèle de l'inversion des rôles traditionnels". Aucun approfondissement, aucune déduction d'ensemble : les juxtapositions, parallèles, analogies se font dans le règne de la diversité généralisée.

René Leys et Essai sur l'Exotisme servent ainsi de paradigme aux différents sujets d'enquête dans le labyrinthe des écrits de l'Ailleurs dans lequel Belorgey entraîne son lecteur. Le fil d'Ariane ne se révèle pas. L'oeuvre de Segalen, constamment présente et sous-jacente, ne reçoit pas d'éclairage nouveau. Elle tranche en réalité par sa sobriété, sa densité poétique, l'originalité rigoureuse de sa réflexion. La grande randonnée vagabonde de La vraie vie est ailleurs réveille le désir de retrouver le chemin du Milieu de Segalen.

Derrière ce titre rimbaldien se profile l'ombre de Victor Segalen. L'Essai sur l'Exotisme, une esthétique du Divers pourrait être le noyau générateur de l'ambitieux et séduisant projet qu'entreprend Jean-Michel Belorgey de fixer l'histoire des "transfuges", ces innombrables voyageurs en quête d'un Divers de l'Occident, depuis les "coureurs de bois" du XVII^{ème} siècle jusqu'à Isabelle Eberhardt, T.E. Lawrence ou Alexandra David Neel du XX^{ème} siècle.

D'une richesse de références dont les seuls noms et titres suffisent à faire partir le lecteur dans les lointains les plus divers, La vraie vie est ailleurs fait plus fonction d'almanach que d'étude synthétique de cette tradition, malgré le désir explicite d'en formuler une "théorie générale" afin d'en capter le sens avant que l'unification du monde moderne ne lui fasse prendre fin. Le foisonnement de l'information éclipse la visée théorique, mais c'est néanmoins dans l'axe de celle-ci que s'établit le dialogue avec Victor Segalen.

Monique Chef-dor

MAGICIENS DE LA TERRE

L'Exposition qui a eu lieu du 18 mai au 14 août 1989, à la Grande Galerie du Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, se voulait la première exposition mondiale d'art contemporain. Son propos explicite était, "tout en respectant les différences entre les significations et les pratiques de l'art dans chaque pays... d'établir le lien entre les œuvres d'art en montrant l'universalité de l'acte créateur et en exposant des artistes de tous les continents". Effectivement, les œuvres exposées venaient de quarante pays et confrontaient des artistes occidentaux, ou ayant étudié dans une école d'art occidentale, à d'autres qui n'avaient jamais vu un Blanc.

Un prestigieux catalogue-atlas accompagnait l'événement. Il s'articule en deux parties : dans la première, plusieurs articles introductifs de personnalités, suivis de citations - textes et images - d'écrivains et d'artistes du passé; dans la seconde, les artistes exposés présentent eux-même leur œuvre.

Parmi les textes introductifs, celui de Jacques Soullou, intitulé *Ravissantes périphéries*, étudie "la question du rapport ou du non-rapport entre les arts primitifs et l'art occidental (qui) hante l'esthétique du XXe siècle". Il s'appuie à plusieurs reprises sur des citations de V. Segalen tirées de *Gauguin dans son dernier décor* et de *l'Essai sur l'exotisme*. Citons à notre tour un passage de cette intéressante étude : "Il revient à Victor Segalen d'avoir le premier mis en valeur, au cœur de la définition de l'exotisme, non pas la compréhension ou l'adaptation qui abolissent la distance, mais bien plutôt l'«incompréhensibilité éternelle». "Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres". (*Essai sur l'Exotisme*).

Rendant compte de l'exposition dans la *Quinzaine Littéraire* (n° 534), Gilbert Lascaux relevait pour sa part : "Jacques Soullou cite une phrase de Victor Segalen, dans son *Essai sur l'exotisme* : «Le divers décroît. Là est le grand danger terrestre». Et, en effet, le développement des voyages rapides, celui de la télévision, celui des voyages organisés, l'existence des arts d'aéroport et celui d'un art international tendent à rendre le monde monotone. Pourtant, en Occident, et hors d'Occident, des individus (qui se pensent artistes ou qui ne se pensent pas tels) continuent à inventer, à créer. La diversité du monde est menacée, non pas abolie. Contre l'uniformisation de la terre, la résistance s'organise."

Dans la suite de cette première partie du catalogue, on rencontre V. Segalen à trois reprises : un extrait de la lettre à Henry Manceron du 23 septembre 1911 : "Je t'ai dit avoir été heureux sous les Tropiques...", plus loin une phrase de *Briques et Tuiles* et une phrase de *l'Essai sur l'exotisme*.

F.H.

Les 20 et 21 juin 1989 se sont tenues à Tahiti des rencontres Gauguin. Les actes du colloque, qui contiennent une intervention consacrée à Gauguin et Segalen, viennent de paraître à Tahiti.



au sommaire :

GILLES MANCERON

*Les Iles et le Rêve.
Gauguin et la Polynésie
dans l'imagination poétique
de Victor Segalen.*

POUR TOUTS RENSEIGNEMENTS
CONCERNANT CET OUVRAGE:
AUREA. B.P. 646 - PAPEETE TAHITI

Fête du Livre de Saint-Etienne
20, 21 et 22 octobre 1989

EXPOSITION

LA CHINE DE VICTOR SEGALEN
VOYAGE AU PAYS DU REEL ET DE L'IMAGINAIRE

Réalisation :

Marie-Pierre et Philippe Levisse-Desnos

Graphiste :

Ricardo Toscano

Scénographie et Décor :

Isabelle Lanfranchi

Production :

Mairie de Neuilly-sur-Seine (pour la création)
et Ville de Saint-Etienne (pour la Fête du Livre 1989)

Avec le concours de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Ile-de-France, du Conseil Régional de l'Ile-de-France, avec la collaboration des Amitiés Franco-Chinoises, de l'Association Victor Segalen.



VOYAGES DANS LES MARCHES TIBETAINES24 janvier - 1^{er} octobre 1990

Musée de l'Homme

Place du Trocadéro
75116 Paris

Muséum National d'Histoire Naturelle

Cette exposition rend hommage aux grandes missions françaises du début du siècle parmi les populations de l'est du Tibet et les minorités du sud de la Chine : Lissou, Loutseu, Mosso et Lolo.

Témoignages inestimables sur la vie quotidienne de ces populations, les collections, rapportées de leurs voyages par Jacques Bacot, Alexandra David-Neel puis André Guibaut et Louis Liotard, sont présentées dans leur ensemble pour la première fois.



André Guibaut en compagnie d'une Tibétaine à Tatsienlou (Chine).

Le catalogue de cette exposition s'ouvre sur la citation suivante de Victor Segalen évoquant Jacques Bacot :

Le lent, le grand, le brun et doux Jacques Bacot
S'en va de son pas toujours le même...
S'arrête ici, habite là... trafique d'actes amicaux
Pour ses agnats du Pays Suprême
Celui de tes hôtes, pays de Bod, le plus natif, le vrai
Bod-pa !

Que le voyageur soit loué pour avoir erré vers lui sans
l'atteindre,

Laissant ce mystère plus grand :

Il revient avec le regard au-delà, ce regard...

Il prend possession de son domaine :

Ce qu'il a conquis et écrit d'un verbe seul en sa marche
hautaine :

Le Thibet révolté : toutes les Marches Thibétaines.

Victor Segalen, *Thibet*. 1979.

PAPEETE 1890 — 1990

GALERIE RÉGINE LUSSAN



7, rue de l'odéon.

46 33 37 50 · 75006 paris

du 3 au 27 avril 1990

Cette exposition organisée à l'occasion du Centenaire de la ville de Papeete évoque essentiellement trois témoins du Tahiti d'autrefois : Gustave Viaud, photographe, auteur des plus anciens clichés de Tahiti, son jeune frère, Julien Viaud, qui n'est autre que Pierre Loti, et Victor Segalen.

Gravure de Tahiti par Jacques Boullaire pour illustrer Les Immémoriaux.

A renvoyer à
Association Victor Segalen - 38, rue de Vaugirard - 75006 PARIS
 après avoir rempli le formulaire choisi
 et en joignant le règlement correspondant.

Adhésion à l'Association Victor Segalen

Cette adhésion donne droit à l'abonnement au Bulletin de l'Association et aux Cahiers annuels. *Cotisation annuelle* : **Membre actif 150 F - Membre donateur 250 F - Membre bienfaiteur 500 F** (Tarif 1990).

Nom, prénom

Profession ou qualité (*facultatif*)

Adresse

Ville Code postal Pays

Ci-joint un chèque de à l'ordre de l'Association Victor Segalen.

Abonnement au Bulletin de l'Association Victor Segalen

Pour recevoir le Bulletin et les Cahiers annuels sans adhérer à
 l'Association
1 an : 150 F - 2 ans : 300 F - 3 ans : 450 F.

Organisme

Nom du destinataire

Adresse

Ville..... Code postal Pays

Ci-joint un chèque de à l'ordre de l'Association Victor Segalen.

Commande de numéros séparés

La *Bibliographie* : 50 F - Chacun des numéros 1, 2, 3, 4 : 35 F (port compris).

Nom ou organisme

Adresse

Ville Code Postal Pays

commande exemplaires de

- la Bibliographie F

- du (des) numéro(s) F

TOTAL

dont règlement en un chèque ci-joint à l'ordre de l'Association Victor Segalen.

Liste des Adhérents

1989

- ALLIANCE FRANÇAISE de Hong Kong
 M. ANDREWS. New York
 M. A.G. ANTONIOU. Athènes
 M. Jean-Pierre ANGOUJARD. Nice
 M. Gerald ANTOINE. Paris
 Mme Françoise d'ARRAGON de CÉSOLE. Saint-Paul Trois-Châteaux
 Mme Soizie AUDOUARD. Paris
 M. Hervé AYRAULT. Lapaul en Melrand
 Mme Catherine BARRET-DELEAU. Paris
 M. François BASCHET. Paris
 M. Richard BERCHAM. Orly
 M. Jean-Claude BERGERET. Suresnes
 M. André BERNICOT
 M. Jacques BESHICI. Paris
 M. Jacques BESHIER. Paris
 M. Michel BEURDELEY. Paris
 Bibliothèque de L'Université de Tours
 Bibliothèque de L'Université de Nantes
 M. Jacques BIDON. Paris
 Mme Flora BLANCHON. Paris
 M. Claude de BOISANGER. Paris
 M. Henry BOULLIER. Paris
 M. Georges BOUVIER. Paris
 Mme Claire BOUYX. Angers
 M. Marc BREHAM. St Nom-la-Bretèche
 Mme Frédérique BROUSSE. Sartrouville
 Mme Odile CAIL. Paris
 M. Manuel CAJAL. Ris-Orangis
 M. Marcel CALVEZ. Rennes.
 CARREFOUR DE LA CHINE. Paris
 M. Claude CHABAL. Saint-Rémy de Provence
 Mme. Pascale CHARPENTIER. Paris
 M. Vincent CHARPENTIER. Paris
 M. Monique CHEFDOR. Paris
 M. Gérard CHESNEL. Pékin
 M. Jean-Luc COATALEM. Paris
 M. Noël CORDONIER. Lausanne
 M. Michel COMIN. Paris
 M. Claude COURTOT. Saint-Ouen
 Mme Jacqueline DAMIEN. Neuilly-sur-Seine
 M. Patrick DAUGA. Paris
 M. Jean-Louis DEBAUVE. Paris
 Mme. Muriel DETRIE. Tours
 M. Jean-Louis DEVAUX. Paris
 M. Hugues Jean de DIANOUX. Paris
 Mme Pauline de DIVONNE. Paris.
 EDITIONS FATA MORGANA. Fontfroide
 M. ETIEMBLE. Paris
 M. Yves-Alain FAVRE. Pau
 Docteur Robert FLEURY. Arcachon
 Mme Eliane FORMENTELLI. Paris
 Mme G. GALLOIS-MONTBRUN. Le Chesnay
 Mariène GATINEAU. Lapaul en Melrand
 M. Wolfgang GEIGER. Francfort
 Mme. GENTZON. Paris
 M. Edmond GEORGE. Paris
 M. Jean GILLIBERT. Bourg-la-Reine
 M. Yves GOAVEC. Nice
 Mme Anne-Marie GRAND. Paris
 M. Xavier GRANDJEAN. Nantes
 M. Jean GUERRESCHI. Gradignan
 M. Jacques HABERT. Paris
 Mme Françoise HAN. Paris
 M. Jean-Pierre HIVER. Paris
 Mme Yvonne Y. HSIEH. Canada
 M. HU BIN. Paris
 Mme. HUANG Yi-Wei. Paris
 Mme Sylvie HYENNE. Angoulême
 Mme Antoinette JAUME. Montgeron
 Mme Jacqueline JUMEAU-LAFOND. Paris
 M. Jean-Pierre KERNEIS. Nantes
 M. Jacques LAJONIE. La Rochelle
 Mme. Marie-Bernadette LALLEMAND. Paris
 Mme. Micheline LAMY-Le TEXIER. Toulon
 Mme Chine LANZMANN. Paris
 M. Daniel LAUDIC. Aix-en-Provence
 M. Jacques LAURENS. Paris
 Mme Dominique LELONG. Saint-Maur
 Mme Eleanor LEVIEUX. Paris
 M. Michel LOUBET. Marseille
 Mme Madeleine MABILLE. Soisy-sous-Ecole
 M. Jean MAINGUY. Versailles
 M. Gilles MANCERON. Paris
 M. Jean-François MANIER. Chambon/Lignon
 M. Roland de MARGERIE. Paris
 Mme Diane de MARGERIE. Paris
 Mme Charlotte MARTIN. Paris
 Mme Perrette MARTIN. Paris
 Mme Catherine MAYAUX. Fontenay aux Roses
 Mme Laure MELLERIO. Paris
 M. Armel MORGANT. Pont l'Abbé
 M. et Mme. NANTET. Paris
 M. Jacques NEEFB. Paris
 Mme Pauline NICOLAS. Bourg-la-Reine
 M. Dominique PAINI. Paris
 Mme Monique PAREAU. Paris
 M. Jacques PATURAU. Nantes
 M. Marc PATURAU. Rennes
 Mme. Jeanne PECHEUR. Vitel
 Mme Christiane PECHEUR-VILLEMOT. Vitel
 Mme Jacqueline PERY. Paris
 M. POSTEL. Saint Cloud
 M. Alain QUELLA-VILLEGER. Poitiers
 M. Désiré QUIVIGER. Lesneven
 Mme Thérèse REVOL. Malun
 M. Jean RICHER. Nice
 Mme Isabelle de RIEDMATTEN. Genève
 M. Georges RODITI. Paris
 Amiral André ROUX. Paris
 M. Hervé ROY. Paris
 M. Bruno ROY. St Clément-la-Rivière
 M. Sergio SACHI. Trieste
 M. Jean SCEMLA. Paris
 Mme Anne SEGALIN. Paris
 M. Pierre-Auguste SEGALIN. Forpoder
 Docteur Pierre SIMON. Paris
 SOCIETE PAUL CLAUDEL. Paris
 Mme Marie-Pier SOL. Le Kremlin-Bicêtre
 Mme Cécile TALAMON. Paris
 Mme Christiane TCHANG-BENOIT. Paris
 Docteur Maïku TENDRON. Pointe à Pitre
 Mme Christiane THOLLIER. Paris
 M. Georges Michel THOMAS. Brest
 Mme. Emma TUYA. Paris
 Docteur Michel VALENTIN. Saint-Cloud
 M. Makarios VILLEMOT. Ferrières-les-Veneries
 M. Marie-Jean VINCIGUERRA. Paris
 M. Gilbert VOISIN. Puteaux
 M. Chi yaa WONG. Grendile

Notre secrétariat vient d'être réorganisé pour un meilleur
 traitement des abonnements et du courrier. Au cas où vous
 auriez acquitté votre cotisation pour l'année 1989 et où votre
 nom n'apparaîtrait pas sur cette liste, veuillez nous en
 excuser et nous le faire savoir.

SUPPLÉMENT AU BULLETIN N°3 DE L'ASSOCIATION VICTOR SEGALEN

BIBLIO GRAPHIE

Victor Segalen

Pour toute commande de ce numéro spécial hors abonnement, découper ou recopier le formulaire ci-dessous.

Nom ou organisme.....

Adresse.....

Ville.....Code postal.....Pays.....

Ci-joint un chèque de 50 francs (pour l'Europe) ou 100 francs (autres pays) à l'ordre de l'Association Victor Segalen pour l'envoi de la bibliographie (port compris).

謝
閣
蘭