

MARIE OLLIER
Victor Segalen:
Éloge et pouvoir de l'absence

*Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence*¹

L'équivoque que Victor Segalen fait peser sur l'origine de ses écrits semble bien être une des constantes de son esthétique, et *Stèles* nous en fournit sans doute le meilleur exemple. Envoyés de Chine à des amis choisis, les premiers exemplaires, comme plus tard ceux de la collection coréenne, se présentent sous l'aspect de volumes à la chinoise: le choix d'un papier coréen, le pliage en portefeuille, les couvertures en bois de camphrier, les filets noirs entourant chaque stèle, l'épigraphe en caractères chinois accompagnant le texte français, les cachets rouges enfin qui ouvrent et ferment le recueil, tout est fait pour instaurer le doute, Segalen ayant même songé à donner ses poèmes pour une traduction. De même, il souhaitait que *Le Fils du Ciel* parût traduit d'«un chinois qui ne fut pas» et *Les Immémoriaux*, son premier livre, publié en 1907, ont été réédités en 1956 dans la collection «Terre humaine», passant ainsi pour ce qu'ils ne sont certes pas, un roman ethnographique. Toute forme est chez Segalen à la fois radicalement nouvelle — il innove dans chacun de ses livres, et aucune œuvre ne ressemble à celles qui précèdent —, et «empruntée» à un pays étranger, à un art différent, l'emprunt revêtant parfois, comme dans *Équipée* ou *René Leys*, la forme de la parodie. Aucun des livres n'est ce qu'il paraît être, et si *Équipée* propose un «récit de voyage et d'aventures»², c'est justement que le voyage n'a pas commencé.

En fait, si l'origine semble toujours comme dissimulée, c'est probablement que toute l'œuvre naît d'un manque fondamental. Or, le titre de l'une des *Stèles*, «Éloge et pouvoir de l'absence» nous en avertit: loin d'être dépréciée, l'absence est, au contraire, un élément dynamique et le vide peut devenir, paradoxalement, un principe organisateur et agissant.

Risquons maintenant une hypothèse: cette suspicion qui pèse sur l'origine et pousse à la suppléer est peut-être liée à l'existence d'un secret familial, d'autant plus opaque qu'il remonterait à la génération précédente. Rappelons que le père de l'écrivain, Victor Joseph, avait échappé de justesse au destin des enfants trouvés, et que son nom, «Ségalen», lui avait été transmis par une mère célibataire. Il n'est pas impossible que l'existence

1. «Éloge et pouvoir de l'absence», *Stèles*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», p. 127.

2. *Équipée*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1983, p. 11.

d'un «nom caché»³, celui d'un père mort avant la naissance d'un fils qu'il n'a pu reconnaître, en jetant le doute sur la légitimité de la filiation, ait pu donner à cette question des origines une importance toute particulière dans l'œuvre. Bien entendu, Victor Segalen s'est toujours montré rétif aux confidences, et l'*Essai sur soi-même*⁴ qu'il projetait d'écrire est d'une brièveté sans appel: «Écrire sa vie ? — Non, mieux vaut d'abord écrire mon œuvre».

Toujours est-il que Victor Segalen a changé de nom, et qu'il a fui avec une rare constance une famille oppressante dominée par sa mère et, par dessus tout, son lieu d'origine. Il semble bien faire partie de ces écrivains dont il serait tentant de dresser la liste, ceux qui, comme Henri Michaux, ont ressenti la nécessité absolue d'accomplir ces «voyages d'expatriation» nécessaires pour, disait-il, «expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges»⁵. Si Segalen voyage, c'est avant tout pour écrire et il est vrai que chaque œuvre est comme suscitée par un pays qui l'a vu naître et dont elle porte l'empreinte. C'est en parcourant la Chine avec Gilbert de Voisins qu'il forme, entre autres, le «projet colossal»⁶ du *Fils du Ciel*, comme si les chevauchées, et la découverte du pays par ces chevauchées, avaient permis à l'œuvre de trouver sa forme. Toutefois, cette nécessité d'éprouver dans son corps le rythme d'un pays pour le transcrire ensuite en phrases n'explique pas tout, et il semble bien que retrouver le lieu d'origine présente un risque mortel: Segalen meurt à 41 ans, peu après un retour en France qu'il croyait peut-être définitif, cloué dans cette Bretagne finistérienne dont il connaît comme le Maître-du-jour⁷, «l'ennui grisailant».

Le choix du pseudonyme est encore plus révélateur. Pour écrire, sans doute faut-il renaître et Segalen, justement, arrive à Tahiti après un épisode éprouvant, puisque hospitalisé à San-Francisco pour une fièvre typhoïde, il a bien failli mourir. La convalescence lui a laissé:

Sous le coup de fouet de la fièvre, tout un renouveau de désirs et de petites joies, de petites joies inconnues de la pleine santé⁸.

La révélation sensuelle des îles coïncidera donc parfaitement avec la révélation de son talent d'écrivain; le voyage à Tahiti, par la longueur du trajet — les îles sont au bout du monde — et par le risque mortel de la

3. «Nom caché» est le titre de la dernière des *Stèles*, celle qui oriente peut-être véritablement le recueil.

4. Les fragments qui composent l'*Essai sur soi-même* ont été publiés aux éditions Fata Morgana en 1986.

5. Henri Michaux, «Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence», Cahier de l'Herne, 1966, p. 15.

6. Telle est l'expression qu'emploie Segalen dans une lettre du 31 octobre 1909, *Lettres de Chine*, Paris, U.G.E., p. 201.

7. Ce personnage, qui ressemble beaucoup à Paul Gauguin, devait être le protagoniste d'un manuscrit resté inachevé, *Le Maître-du-jour*.

8. *Journal des îles*, Fontfroide, Fata Morgana, 1989, p. 45.

maladie, prend une allure de voyage initiatique. C'est en rédigeant son premier livre, *Les Immémoriaux*, que Segalen trouve son pseudonyme, Max-Anély: le nom apparaît sur une grande feuille qu'il garde dans le manuscrit de la première version du texte, quand il finit d'écrire ce qui est alors le chapitre VIII, et qui deviendra ensuite «Les Baptisés». Ce pseudonyme est vraiment un nom d'emprunt puisqu'il se compose de deux prénoms: le premier est celui d'un ami de longue date, Max Prat, et le second un des prénoms de sa femme, légèrement modifié. Tel qu'il est, le nom de plume est un peu précieux et affecté, le trait d'union qui unit les deux prénoms donnant de surcroît à l'ensemble un caractère curieusement androgyne.

Il abandonnera ce pseudonyme en 1912, pour la publication de *Stèles*. Or, malgré les apparences, le nom qu'il choisit alors n'est pas le nom originel. Les transformations, bien que minimales, — suppression de l'accent, prononciation «lène» à la bretonne —, le changent radicalement et vouloir s'obstiner comme certains Brestois à le prononcer «Ségalin», c'est réduire un grand poète au destin qu'il a refusé, celui d'écrivain régional. En fait, Segalen s'est choisi un nom qui, tout en ressemblant à celui de l'état-civil, en diffère totalement; portant le même prénom que son père, il parvient, sans le renier, à s'en distinguer. En trouvant son nom, il invente sa propre origine, suppléant peut-être ainsi une défaillance de la lignée paternelle: le «nom caché» demeure absent, mais génère un «pseudonyme» qui, conformément à l'étymologie du terme, le remplace.

Or, si la question des origines s'inscrit probablement dans la vie de l'écrivain, elle est cruciale dans l'œuvre, du cycle polynésien au cycle chinois. Alors que le premier récit met en scène un peuple oublieux de son passé, *Le Fils du Ciel*, inachevé, présente l'un des derniers empereurs, Kouang-Siu, prisonnier d'un rituel millénaire, échouant à fonder un nouveau règne et à imposer un nouveau nom dynastique. Attardons-nous d'abord sur le premier récit, celui qui est à l'origine de l'œuvre tout entière et la contient en germe.

Le «cas» polynésien pouvait bien susciter l'intérêt du jeune écrivain, car il s'agit précisément d'un peuple dont l'origine est énigmatique: depuis les premiers navigateurs, tous ceux qui ont écrit au XIX^e siècle sur la Polynésie ont été intrigués par l'existence de ces peuplades perdues au milieu du Pacifique. Les auteurs les plus sérieux échafaudent des théories contradictoires sur le lieu d'où elles proviennent: Inde, Malaisie, Amérique du Sud, retenant même l'hypothèse littérairement séduisante d'un continent englouti. De surcroît, comme ses prédécesseurs, Victor Segalen est frappé par la brutalité du cataclysme culturel dont ont été victimes les Polynésiens lors de l'arrivée des missionnaires protestants, l'évangélisation des îles ayant littéralement englouti une civilisation fragile. C'est ainsi que, dans une conférence prononcée à Brest, à son retour en France, en 1905, Segalen oppose à l'«immémoriale Égypte» la précarité d'une culture orale qui n'avait pour tout monument que sa seule mémoire:

On tenterait en vain de sauver, avant que n'expire [la culture orale], les traces d'un Jadis qui n'eût peut-être pas de simulacres matériels. Les temples et les

autels maori, c'étaient la forêt et la montagne: un parvis de corail, une large estacade de blocs à peine équarris, des marches énormes de basalte. Pas une arche. Pas une voûte.

Or, l'agonie d'un peuple semble constituer un spectacle fascinant qui investit ceux qui le contemplent d'un rôle à la fois tragique et essentiel, et il faut sans doute être le dernier d'une lignée pour intéresser à sa cause. L'image de l'agonie hante les premiers écrits de Segalen, ceux qui composent le «cycle maori»: *Pensers païens*, *Voix mortes: musiques maori*, *La Marche du Feu*, et surtout *Gauguin dans son dernier décor*⁹ qui met en scène «le dernier acte lointain d'une vie vagabonde qui s'en éclaire et s'en commente». Segalen arrive à Hiva-Oa, à bord de *La Durance*, trois mois après la mort du peintre qui restera pour lui un maître d'art et de vie, l'initiateur et le grand modèle. La maison du peintre est déjà dépouillée, ses tableaux presque tous dispersés, et c'est à travers le «dernier décor» qui a entouré le peintre, qu'il va d'abord deviner sa personnalité. Dans l'article qu'il écrit pour le *Mercur de France* à partir d'éléments qu'il a vus éparpillés — les bois sculptés qui décoraient la «Maison du jouir» et qu'il achète à Papeete comme les toiles vendues à l'encan —, il reconstitue l'intérieur du «faré» vide.

Cet article sur le peintre, le premier texte important qu'ait écrit Segalen, est, ce qu'on appelle en musique ou en littérature un «tombeau». En rendant hommage au peintre qui l'a initié et lui a révélé sa maîtrise, l'écrivain s'efforcera de lui construire dans son œuvre un «digne mausolée»¹⁰. De même, *Les Immémoriaux*, dédiés «Aux maori des temps oubliés», seront également un «tombeau», un hommage rendu à une civilisation qui s'est laissé mourir et que l'écrivain va faire revivre en l'évoquant. Mais si Segalen s'est servi d'une documentation très importante pour écrire *Les Immémoriaux*, ce qu'il est possible de savoir sur l'ancienne Tahiti ressemble malgré tout à un puzzle qu'il faut construire malgré l'absence de nombreuses pièces: ceux qui savent sont morts ou ont oublié, et il n'existe d'autre recours que les observations parfois tendancieuses d'Européens, missionnaires ou colons. Mais ce sont justement ces lacunes, ces vides, qui deviennent autant de brèches où l'imagination s'engouffre en les comblant de ses inventions.

Si l'œuvre consacrée à Gauguin devient son «mausolée», *Les Immémoriaux* s'érigent en véritable simulacre d'une culture disparue. Or, Gilles Deleuze nous rappelle que le simulacre «n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie l'original et la copie, et le modèle et la reproduction»¹¹. Cette définition convient parfaitement au livre: il ne s'agit pas d'un document ethnographique, Segalen ne décrit pas ce qui existe, mais,

9. Ces textes sont regroupés sous le titre *Gauguin dans son dernier décor*, Fontfroide, Fata Morgana, 1986.

10. C'est ce qu'écrit Segalen dans une lettre du 15 octobre 1916 à Saint-Pol Roux. *Correspondance*, Rougerie, 1975.

11. *Logique du sens*, Paris, éd. de Minuit, 1969, p. 302.

à l'aide d'un matériau qu'il façonne et pétrit, reconstitue une Tahiti aussi imaginaire que le sera la Chine de *Peintures*. Le récit devient véritablement l'effigie d'un monde que plus personne ne peut connaître, sa représentation à la fois exacte et sans modèle. Il se substitue à ce qui n'a peut-être jamais existé, suggérant par sa présence même le vide qu'il est censé combler.

Ainsi, chaque fois que Segalen écrit, c'est pour commémorer une perte irréparable et conjurer un deuil. Dans *Les Immémoriaux*, l'écrivain prend la succession des récitants défaillants, qui ont, comme le personnage principal, Terii — Segalen le définit comme «un faux prêtre, un demi-fourbe, un peureux, un médiocre» —, perdu la mémoire ou trahi leur peuple en adoptant avec docilité les coutumes étrangères. Dans ce premier récit, le paradoxe est frappant: c'est un Européen, c'est-à-dire, qu'il le veuille ou non, un colonisateur, qui devient par «destin d'exotisme», le «conservateur, le gardien, l'héritier»¹² de la culture polynésienne. C'est un écrivain occidental qui fixe dans la mémoire des livres les Grands Récits, les «Mots-qui-ne-doivent-pas mourir» transmis par une tradition orale oubliée des Tahitiens eux-mêmes, et qu'il a reconstituée au prix d'une grande patience et d'une immense documentation.

Ce premier récit montre en outre à quel point sont liées écriture et origine: chercher l'écriture, c'est chercher l'origine, et toute écriture est réciproquement associée à la recherche d'une origine. *Les Immémoriaux* mettent en scène un personnage attachant, Paofai, qui part à la recherche d'une écriture capable de sauver la mémoire de son peuple en la fixant, et, simultanément, d'un lieu mythique, Havaï-i, l'île originelle. Pourtant, il échoue doublement: il ne peut aborder l'île qui se dérobe dans un déluge de feu et, parce qu'il tourne le dos au lieu originel en partant pour «la terre Vāihu», autrement appelée île de Pâques, il ne trouve que les décevants «Bois-intelligents»: comme si la découverte d'une écriture salvatrice ne pouvait se faire que dans le lieu originel.

Or, nous l'avons dit, revenir au lieu originel, c'est prendre un risque mortel. Pareillement, il est impossible de «situer» l'origine de l'écriture. À l'époque où il écrit son premier livre, Segalen connaît les derniers travaux des assyriologues, et il sait que la découverte du récit babylonien du déluge, la onzième tablette de *l'Épopée de Gilgamesh*, prouve que les rédacteurs de la cosmogonie biblique avaient présents à l'esprit des écrits bien antérieurs, eux-mêmes issus de traditions orales immémoriales. Dès lors, la Bible n'était plus, comme on l'avait longtemps pensé, le plus vieux livre du monde, et Segalen, à la suite de Fornander¹³, se persuade de l'existence d'un fonds commun qui aurait influencé les cultures polynésienne, chaldéenne et hébraïque. L'origine se dérobe donc et se révèle inaccessible, puisque le texte originel, celui dont dériveraient tous les autres, est définitivement

12. Ces expressions sont celles qu'emploie Segalen dans une lettre à Saint-Pol Roux du 15 octobre 1906, *Correspondance*, op. cit., p. 80.

13. L'ouvrage de Fornander, *An account of the Polynesian race*, a paru en 1878.

absent. Toute nouvelle fiction n'est alors peut-être que la tentative de faire entendre, comme en écho, le Livre perdu, celui qu'évoque le poète dans l'une de ses dernières œuvres, *Thibet*, ce livre «à feuillets d'or», écrit «sans un seul mot qui ne soit pur»¹⁴. Dans l'œuvre comme dans la vie persiste le sentiment d'une absence essentielle: supposons que l'intuition d'un «truquage en amont»¹⁵, cette histoire somme toute banale de filiation illégitime, ait pu pousser le poète à truquer en retour l'origine de ses écrits, et renforcer chez lui la conscience qu'existait un secret dont l'œuvre devait manifester l'existence.

Dans chacun des livres de Segalen en effet, la fable met en scène la même quête d'un «objet», dont la possession est toujours différée: dans *Les Immémoriaux*, nul vivant ne peut aborder l'île originelle; dans l'œuvre chinoise, la métaphore de la Cité interdite et du Nom caché rappelle ce qui demeure définitivement hors d'atteinte; dans *Peintures*, le peintre disparaît par la porte qu'il vient de dessiner sur sa toile; dans *René Leys* enfin, l'initiation à la Chine se solde par un échec, et c'est la vérité qui échappe.

Cette poétique de l'absence est différente de celle de Mallarmé dont il serait pourtant tentant de la rapprocher: ce que cherche à nommer Segalen n'est pas l'«absente de tous bouquets», cette essence contenue non dans les choses mais dans la langue qui les manifeste; c'est plutôt ce qu'il définit lui-même, dans un essai inachevé, comme le «Moment mystérieux», et qu'il appellera d'un autre nom, dans une autre ébauche: «l'arrière-monde». Seuls «les poètes, les savants et les fous», écrit-il, pressentent l'existence de cet arrière-monde dont l'intuition trouble ou justifie la vie. Or:

*ces deux mondes, — le banal et l'étonnant, le clair et l'obscur, le connu et l'inconnaissable, ne sont que l'avvers et le revers frappés en même temps aux deux faces de l'existence, et qui, partout unis sur le pourtour de la médaille, enchaînés par la circonférence indéfinie qui les unit et les limite, entrent incessamment en conflit*¹⁶.

L'absence est fondamentale, parce qu'elle est, en fait, le signe ou la trace d'une présence essentielle. Toute fiction se construit autour d'un vide central qu'elle a pour fonction de manifester, et c'est pour faire partager au lecteur l'intuition fulgurante du poète que l'œuvre suscite l'énigme qu'elle semble poursuivre.

Marie Ollier

Marie Ollier a soutenu en 1994 sa thèse de doctorat à l'Université de Paris X-Nanterre: L'Écrit des Dits perdus. L'invention des origines dans Les Immémoriaux de Victor Segalen.

14. *Thibet*, Paris, Gallimard, 1986, coll. «Poésie», seq. 34, p. 79.

15. Pour reprendre à Claude Ollier le titre d'un de ses récits.

16. «Essai sur le mystérieux», dans *Imaginaires*, Rougerie, Mortemart, 1972, p. 116.