

**Victor Segalen**

**ou**

**le Combat.**

Par Benoît Conort

*« Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ».*

Arthur Rimbaud.

Tout au long des recherches que Victor Segalen mène en Chine, son œil est confronté au vide, et à sa représentation minérale ritualisée, pierres, stèles orientées ou du milieu, toits, vers le ciel s'élançant, palais interdits. Plus rien n'habite cette architecture. Pourtant, sur cette scène close, des ombres impalpables - que de fantômes, d'apparences diaphanes, d'esprits qu'anime le souffle de l'au-delà... - se sont débattues, en un « combat pour le sol » dont l'issue semble inéluctable, et paraît rendre vaine toute lutte.

La mort est une absence comme l'empereur - que l'on songe à « *Éloge et pouvoir de l'absence* », dans Stèles, où je lirais volontiers une allégorie de la mort. L'empereur, absence enclose dans la Cité Interdite, articule le divers, en dit les points cardinaux, coordonne l'espace, en est la mesure. Qu'il meure, et

tout le territoire chinois se morcelle, dépris de la parole qui l'articulait. Les Immémoriaux, déjà, mettait en scène la mort d'une parole - de la parole des origines - comme il s'achevait sur la mort du prêtre qui la proférait. La mort pourrait être ce qui achève l'aventure du divers, sa conclusion, et dans le même temps la relancerait, la tombe vide invitant à repartir à la conquête du réel.

Or la mort, ici absence, est, de fait, absente presque de cette oeuvre (alors que la profession de Segalen la lui plaçait en permanence sous les yeux) et le mort, forme concrète de la mort, n'est guères plus présent. Une marque cependant, un épisode qui joue un rôle-clef dans une des oeuvres principales : le chapitre XVI d'Équipée, lequel commence sur l'expression majuscule et exclamative : « Une chair glorieuse ! ». Tout ce chapitre pose l'écart, comme il se doit dans Équipée, entre l'Imaginaire et le Réel, ici entre l'imaginaire de la chair glorieuse, et sa réalité sordide. Segalen y corrige le merveilleux chrétien :

« Mais voici ce que j'ai vu : une charogne. Glorieuse, oui, et je le sais ; mais avant tout, et pour toujours : une charogne. C'est ici, au confin de la Chine et du Tibet, que je l'ai regardée, reconnue, touchée. »<sup>1</sup>

Et il ajoute : « L'on peut découvrir la face. Non plus la face ; il n'y en a plus ; ce qui fut le visage est, non pas pourri, mais noir et sec. Tout s'est rétréci sur les os. La tête est rentrée dans le

---

<sup>1</sup> Victor Segalen, Œuvres complètes, T II, p 292, éd Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1995. Toutes les références renverront désormais à cette édition.

cou, le cou dans le tronc ; la petite figure de momie, encore humide, rit abominablement « en dedans<sup>2</sup> ». La description, « réaliste » comme « on » dit, vise à vider le corps mort de toute implication spirituelle - à l'opposé d'un Baudelaire et plus encore de la lecture que Rilke, à la même époque, fait de Baudelaire - si bien que « le mort glorieux n'est qu'un mort, total dans sa putréfaction. L'âme est morte. Rien ne s'est manifesté. Le confesseur n'a rien avoué de sa bouche déformée ; ne nous a rien appris, sinon par son crâne creux, ses yeux pourris : le triomphe cadavérique de la mort, de la chair sur l'esprit - rien, sinon le prix même de la durée temporelle, de l'être, du voir, du sentir, et du penser. »<sup>3</sup>. Avec le mort, disparaît tout ce qui faisait le prix du réel ; la charogne - située ici « aux confins », soit à une frontière. La charogne est une limite indépassable, même pour l'esprit. Séparé du réel qu'il ne peut plus percevoir, le corps mort est séparé de l'imaginaire que son abominable réalité contredit. Il est, alors, hors de la confrontation qu'expose Équipée, étranger au monde des vivants et au monde des morts, en fin de compte hors même de l'œuvre et congédié, aussitôt, tandis que le spectateur doit reprendre l'« équipée » pour affronter le divers que nie le mort.

On comprend mieux pourquoi, dans l'œuvre romanesque, la mort n'apparaît, à chaque fois, qu'en fin d'ouvrage. Elle n'est l'objet d'aucune mise en scène. Nous ne saurons pratiquement rien

---

<sup>2</sup> T II, p 293.

<sup>3</sup> T II, p 294.

de la mort du « Fils du Ciel » puisque ce dernier refuse, justement, de la mettre en scène comme l'exige l'étiquette : « L'Empereur refuse toujours et ne veut pas mourir » ; puis, quelques lignes plus loin, alors que la « Vieille » s'approche de lui : « Effroi de l'Empereur à son approche Elle ne le quitte que lorsqu'il est mourant, et disparaît pour aller mourir, elle aussi. »<sup>4</sup> . Nous n'avons pas plus de corps glorieux que de charogne. Il en sera de même pour René Leys. Certes, on nous décrit son corps, mais pour nous montrer ses capacités de vivant : « Je n'ai pas fermé ces yeux qui jouaient leur rôle charmeur jusqu'au bout dans le charme *indécomposable*<sup>5</sup> de ce visage » ou bien le lier à cette Chine dont il fut le médiateur privilégié : « Et un dépoli de la peau déjà froide très semblable au toucher délicat de l'épiderme chinois... »<sup>6</sup>. Rien n'apparaît de ce qui a pu causer la mort, et le manuscrit s'achève sur la vision d'un corps comme suspendu dans le temps.

Cet effacement du mort, presque instinctif, se retrouve dans la « lettre dix » où Victor Segalen relate la mort de Chabaneix : « jamais je n'ai suivi d'agonie comme celle-là. Après cela, tout geste qu'on fait est plein de grande volupté; mais il semble qu'on lui dérobe et qu'on lui dispute en en jouissant cette beauté qu'il aimait dans la vie. »<sup>7</sup>. La mort, négation radicale, s'expulse d'elle-même de l'œuvre qui affirme le divers de la vie.

---

<sup>4</sup> T II, p 446.

<sup>5</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>6</sup> T II, p 569.

<sup>7</sup> T II, p 714.

L'agonie, espace et temporalité où l'être est livré vivant à la mort qui s'approche, l'agonie alors, plus que la mort - sa version encore vivante si l'on veut -, est l'expression exacte du funèbre selon Segalen. En témoigne l'Hommage à Gauguin : « l'agonie de Paul Gauguin, dans sa triple période maorie (...) a ceci de complet qui exalte une vie humaine : l'équilibre sans cesse compromis et sans cesse rétabli entre les forces destructrices et les forces créatrices ; entre la férocité du pain quotidien et l'impondérable nourriture ; entre la prévoyance et la joie ; le métier, le travail et l'œuvre. (...) Agonie veut dire combat ». <sup>8</sup>

La mort a pour conséquence - ou cause - l'équilibre définitivement compromis, le triomphe des forces destructrices sur les forces créatrices. Dans cette œuvre qui privilégie l'autre, elle aurait, peut-être, pour un esprit moins épris du sensible, pu incarner l'Autre radical, le radicalement Autre, ce mystérieux inconnu. Ce serait, alors, ignorer que, lorsque la victoire est complète, il ne reste que l'un, négation du divers, « le triomphe cadavérique de la mort, de la chair sur l'esprit ». Et il n'y a plus de soi, encore moins d'espace du « dedans », puisque l'extérieur n'existe plus. Que serait un dedans sans le dehors ? Rappelons-nous, aussi, le rejet du bouddhisme, lors du séjour à Colombo : « Je récusé avant tout sa première « noble vérité » : la Vie n'est pas Souffrance. La Vie est joie, le désir est joie, la Sensation est bonne à sentir. Et ce sera l'éternel conflit ».

---

<sup>8</sup> T1, p 362

Le bouddhisme aspire à supprimer tout conflit, alors que l'œuvre de Segalen expose le combat de la chair et de l'esprit, de tout ce qui peut s'opposer, de quelque ordre, ou quelque forme, que ce soit (corps / âme, réel / imaginaire, etc.).

C'est pourquoi Victor Segalen met plutôt en œuvre, dans chacun de ses livres, l'agonie comme approche de l'autre - dans la confrontation, le face à face tendu -, instant fragile, ultime point d'équilibre, où vie et mort livrent leur dernier combat. L'agonie de Paul Gauguin, étirée sur plusieurs années, est l'espace même où éclate le génie du peintre, qui puise, dans cette approche de la mort, un équilibre « étonnant ». Le séjour en Polynésie donne au poète le cœur de son œuvre future, avec la notion d'agonie. C'est là, je crois, l'enjeu des Immémoriaux.

Par l'hésitation fatale de Térîi, dès la première scène du roman - « Or, comme il achevait avec grand soin sa tâche pour la nuit (...), voici que tout à coup le récitant se prit à balbutier... (...). Un silence pesa, avec une petite angoisse »<sup>9</sup> - commence l'agonie d'une parole. Relevons que cette première hésitation s'accompagne du mot angoisse qui a la même racine qu'agonie. Cette agonie est développée tout au long de l'ouvrage - tandis que la tonalité sombre croît avec l'angoisse - jusqu'à la fin, lorsque l'étranger, l'autre, dira à Térîi : « Les Paroles sont donc mortes avec lui ». C'est-à-dire les noms, et en particulier celui de Térîi, qui devient lakoba, puis, ultime effacement, dans la dernière page, seulement « le diacre », Il n'y a plus de nom (et surtout pas

---

<sup>9</sup> T1, p 109.

de « nom caché » comme pour l'Empereur de Chine), il ne reste que des « fonctions » d'une société chrétienne, signe de la victoire de la civilisation occidentale.

Les oeuvres « chinoises » poursuivent cette recherche du face-à-face entre soi et l'autre, dont René Leys est le médiateur. Combat du narrateur, dans ce roman, pour parvenir à rassembler le maximum d'informations sur la Cité Interdite, et à y pénétrer. Dès lors que le doute naîtra quant à la validité de cet informateur, le savoir accumulé sur l'Autre, son « existence » même, risque d'être invalidé. C'est pourquoi nous ne saurons jamais exactement si René Leys disait la vérité ou fabulait. Et c'est le doute même, énoncé par le narrateur, qui permet à l'hésitation entre vérité et affabulation de persister. Car, tant que le doute demeure, le face-à-face perdure, et la parole reste possible : « J'ai relu ce manuscrit, mot par mot, dans *un corps à corps*<sup>10</sup> et une émotion grandissante, non plus avec mon doute ni ma défiance, - mais établissant l'irrécusable certitude de ma propre culpabilité.<sup>11</sup> ». Invention, certes, du narrateur, mais parce qu'il faut être « vrai à la chinoise » et, parce que, dans le « corps à corps » avec l'écriture, s'énonce le conflit entre soi et l'autre. Maintenir l'ambiguïté revient à préserver ce face à face entre deux sens, qui définit, selon Segalen, tant le divers que l'agonie, c'est voir, dans un visage mort, un « charme indécomposable ».

---

<sup>10</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>11</sup> TII, p 571.

Dans Le Fils du Ciel, le face à face le plus essentiel est celui de l'Empereur avec son simulacre, empereur par substitution. Le simulacre n'a pas de nom, n'est qu'une fonction exhibée sur la scène sacrée, une sorte de bouffon tremblant, alors que le Nom de l'Empereur est toujours déjà caché - et non effacé - dans la fonction sacrée, et la parole même de l'origine repose sur cette dissimulation, cette impossibilité de dire le nom : « Il vécut, vraiment, sous son nom de vivant, mais indicible... Lui, - et ne pouvant dire le nom, je donne au pronom européen tout l'accent incliné du geste mandchou (les deux manches levées par les poings réunis jusqu'au front baissé) qui Le désigne... Lui demeure la figure et le symbole incarné du plus pathétique, et du plus mortel des vivants. - On lui réserve des actes impossibles... et c'est possible qu'il les ait bonnement commis. Je suis sûr qu'il est mort comme personne ne meurt plus : de dix maladies toutes naturelles, mais avant tout de cette onzième, - méconnue, - qu'il fut Empereur, - c'est-à-dire la victime désignée depuis quatre mille ans comme holocauste médiateur entre le Ciel et le Peuple sur la terre.... »<sup>12</sup>.

L'empereur, face à son simulacre, bien plus « réel » que « Lui », est réduit au rôle de présence fantomatique, un mort-vivant, un double pâle du vivant, renvoyé, par la vertu de ce simulacre, au monde des morts : « et l'Un et l'Autre sont longuement restés face à face. Puis l'Empereur s'est détourné de lui avec horreur comme d'un miroir sans fond et sans image » .

---

<sup>12</sup> T II, pp 457-458.



On le sait, les morts n'ont pas de reflet, leur image ne s'inscrit pas sur les miroirs, et, regardant son double, l'Empereur, refusant de voir son reflet, de le reconnaître comme tel, se voit mort... Le simulacre le prive de son moi, et ne lui laisse d'issue que dans la division interne : « Moi seul, envahi, conquis, pris de peur, ne sais plus que m'opposer à moi-même, me divisant, et donnant des coups ici et là. »<sup>13</sup>, et le dialogue avec les morts, puisqu'on le surprend à reproduire les gestes, voire à endosser la personnalité de certains de ses prédécesseurs, et à se prendre, à son tour, comme le « tenant-Lieu », le simulacre d'un Empereur déjà mort. Et, cela, d'autant plus que le Fils du Ciel est, « naturellement », le porte-parole des morts, sa fonction comme ses paroles étant celles de ses prédécesseurs, j'y reviendrai un peu plus loin.

Il reste à considérer un dernier aspect du conflit, celui dont traite Équipée. Il s'agit, là, de la confrontation du Réel et de l'Imaginaire d'où procède « l'un des moments mystérieux les plus divinissables par la qualité d'exotisme qu'il contient, sa puissance du Divers » . Il s'agit, aussi, de porter « le conflit au moment de l'acte », et, ce faisant, de « chercher en quelles mystérieuses cavernes du profond de l'humain ces mondes divers peuvent s'unir et se renforcent à la plénitude. Ou bien, si décidément ils se nuisent, se détruisent jusqu'au choix impérieux d'un seul d'entre eux, - sans préjuger duquel d'entre eux, - et s'il faut, au retour de

---

<sup>13</sup> T II, p 368.

cette Équipée dans le Réel, renoncer au double jeu plein de promesse sans quoi l'homme vivant n'est plus corps ou n'est plus esprit.<sup>14</sup> ». Double jeu, le conflit entre l'Imaginaire et le Réel, n'a de valeur qu'autant qu'il permet de préserver l'unité de l'être dans l'antagonisme persistant de ces deux forces, leur confrontation agonistique permanente, en se demandant « où est le lien, où est le lieu de certitude - ou d'angoisse - du réel ?<sup>15</sup> ». Cette « équipée » connaît plusieurs étapes. J'en relèverai, ici, trois. La première, dont j'ai déjà parlé, est l'épisode du mort, et se conclut sur le rejet de la mort ; la seconde est la découverte d'une communauté inconnue de tous et qui a conservé les caractères du passé, en un lieu tout aussi inconnu - des cartes du moins ; découverte qui a pour premier effet de faire naître l'angoisse : « Mais je reste devant eux, étonné, sans voix, sans autre émotion que cette angoisse ». Tout au long de la rencontre, Segalen mettra l'accent sur l'aspect mort-vivant de cette communauté, qui, sortie du temps et de l'espace, vit selon un ordre révolu. Et il s'éloigne pour éviter qu'un chinois de son escorte ne le rejoigne et ne fasse ainsi comprendre à ces vieillards « que leur droit de vivre est passé, que leur vie est périmée, que leur ville, déjà décédée par acte, déclassée, est inexistante et de trop. - Peut-être que ces vieillards doux et chevrotants tomberont en poussière, sur mes pieds.<sup>16</sup> ».

---

<sup>14</sup> T II, p 266.

<sup>15</sup> T II, p 270.

<sup>16</sup> T II, p 305.

La fuite signifie, aussi, la rupture du combat, l'acceptation, pour que l'autre persiste, que l'un s'efface, ce qui paraît relativement paradoxal mais montre combien l'exotisme est fragile, à moins qu'il ne s'agisse, en fait, que d'un « rêve de marche, un rêve de route, un sommeil sur deux pieds balancés, ivres de fatigue, à la tombée de l'étape... »<sup>17</sup>.

Il résulte de cette double conclusion que, soit l'exotisme est préservé dans le Réel au prix de le fuir, soit il n'est qu'un « rêve ». Dans les deux cas il y a rupture de fait avec le réel et déplacement du conflit sur le plan de l'écriture, la « véracité » de l'écriture, selon un mouvement que nous avons déjà vu à propos de René Leys.

Le dernier épisode scelle la fin de l'équipée et du livre. Après la rencontre avec le mort, après la rencontre avec une communauté survivant à la mort de son univers (et dont la rencontre transforme Segalen en l'Autre), voici l'auteur se survivant à lui-même, aux prises avec son double : « Moi-Même et l'Autre nous sommes rencontrés ici, au plus reculé du voyage. (...) Ceci m'arrive, après cette étape, la dernière de celles qui prolongeaient la route ; la plus extrême, celle qui touche aux confins, celle que j'ai fixée d'avance comme la frontière, le but géographique, le gain auquel j'ai conclu de m'en tenir. (...) - et j'étais debout, marchant malgré moi un peu plus loin qu'il ne m'était permis. C'est alors que l'Autre est venu à moi. Nous nous sommes trouvés (doucement) face à face ; l'Autre, comme s'il me

---

<sup>17</sup> T II, p 305-306.

barrait silencieusement le chemin prolongé en dehors de moi, malgré moi. Je l'ai reconnu tout de suite (...). L'Autre devenait fumée, avant de m'avoir répondu. Cependant, avant qu'il ne disparaisse en entier, j'avais eu le temps non mesurable, mieux : j'avais eu le *moment* d'en recueillir toute la présence, et surtout de le reconnaître : l'Autre était moi, de seize à vingt ans. - Un pan sinueux et fantôme de ma jeunesse à moi, casanière et éberluée. (...) Mon visage a changé de direction en revoyant l'autre visage. Je suis orienté sur le retour. »<sup>18</sup>

S'étant avancé au-delà des confins (mot déjà présent lors de la rencontre avec le mort), au-delà de l'extrême pointe du réel, Segalen bascule dans l'« Imaginaire », mais un « Imaginaire » qui laisse voir, en filigrane, le paysage réel. Son double est transparent, et superpose, à l'espace présent, un temps passé. Le double indique la fin du voyage, et une fin sans tension, parce que le double n'est pas un simulacre, il n'est pas non plus l'inconnu, il est l'autre sans angoisse, puisque reconnu comme tel. Segalen, dans cet ultime « face-à-face », confronté à « un pan sinueux et fantôme » de sa jeunesse, est contraint de faire demi-tour, de revenir sur ses pas, de s'orienter « sur le retour ».

En excédant les limites du Réel qu'il s'était fixées, l'auteur excède les bornes du temps et de l'espace, mais, ce faisant, le Réel ne succombe pas plus que l'Imaginaire, les deux se superposent, se soutiennent l'un l'autre, se maintiennent, à l'extrême pointe de ce combat, dans la perception d'un « temps

---

<sup>18</sup> T II, pp 312-314.

non mesurable ». Pour cela, il aura fallu « excéder », sortir des limites, dépasser la mesure : « tout enrichissement prévu a rarement le don de dépasser ce que j'avais décidé qu'il serait ». Si les trois épisodes que j'ai relevés participent de l'excès, c'est qu'ils étaient, dans leur leçon, imprévisibles. Négation du mort, effacement du passé, apparition du Double, leur contenu, leur leçon imprévisible (ils excèdent les « prévisions » du narrateur, et s'imposent comme « visions immédiates ») constituent l'essence même de cette « Équipée ». Ils posent, « mystérieusement », les contradictions du voyage, mais aussi, par les contradictions, le Choc possible, le heurt entre Imaginaire et Réel qui rend l'écriture possible, la musique même du divers : « Dans ces centaines de rencontres quotidiennes entre l'Imaginaire et le Réel, j'ai été moins retentissant à l'un d'entre eux, qu'attentif à leur opposition. - J'avais à me prononcer entre le marteau et la cloche. J'avoue, maintenant, avoir surtout recueilli le son.<sup>19</sup> ». Il n'y a ni vainqueur ni vaincu. Réel et Imaginaire se superposent (comme dans l'épisode du Double), chacun puisant sa force dans sa confrontation avec l'autre.

Ayant eu perception d'une limite que l'on ne peut excéder sans mettre fin au combat, le narrateur revient pour préserver cette perception : « Je me souviendrai, certes, de ce que j'ai revécu », cet instant de rémission, où, les forces s'équilibrant, l'agonie se résout en calme, en paix, surseoit à toute victoire de l'une ou l'autre force, et s'affranchit du temps et de l'espace, au

---

<sup>19</sup> T II, p 318.

bénéfice de la résonance que l'événement a dans l'âme du protagoniste.

Cependant « le retour est frappé de stérilité et d'ignorances », et c'est pourquoi Équipée s'achève (en dehors d'un ultime chapitre de réflexion sur les « acquis » du livre) brutalement. Le retour ne donne qu'une impression de déjà-vu où le combat ne s'opère qu'à pointes émoussées. Revenir - comme on parle d'un revenant, celui qui re-vient - ce n'est plus « s'exposer ». On arpente, seulement, le déjà connu alors que « l'objet que ces deux bêtes se disputent, - l'être en un mot - reste fièrement inconnu. »<sup>20</sup>. Ultimes mots d'Équipée (qui pourraient être, certes, interprétés comme un aveu d'échec, mais peut-être plus parce qu'il a fallu tout simplement revenir) qui laissent à penser une autre signification du Double. S'il faut revenir, c'est parce que ce double de lui-même auquel Segalen est confronté, il le connaît déjà, c'est la figure de son passé, ce n'est pas l'inconnu. À l'issue du voyage, il *se retrouve*, certes, mais retrouver suppose le déjà-vu ; « ex-céder » n'est plus sortir, « ex-céder » est revenir. C'est pourquoi, le pas de trop - la transgression - est pas déjà sur le chemin du retour ; l'être demeurera inconnu.

J'ajouterai que le double a pour ultime fonction de reconduire la parole à son origine. Venu du passé de Segalen, il marque les limites du présent, en enseignant, « la vanité de ce que je suis venu rejoindre ici ». Le voyage « réel », quand bien même on en transgresserait les limites, comme ici, ne saurait

---

<sup>20</sup> T II, p 320.

donner l'inconnu, seule l'écriture pourrait y parvenir en étant, véritablement « le moment d'en recueillir toute la présence ». De plus, l'épisode du Double a, en commun avec les deux épisodes antérieurs, de priver de la parole. Le mort est, bien sûr, muet, mais Segalen lui-même est « sans voix » devant les vieillards issus du passé ; enfin, le Double ne répond jamais à ses questions. Il n'y a, donc, plus de résonance possible. Reste le monologue d'un esprit aux prises avec son propre indicible, enjeu et source de l'écriture, avec ses angoisses physiques et morales ; il se heurte aux parois d'un « monde sonore » avec lequel, soudain, il n'assone plus. Et je lirai, dans Thibet, l'empreinte de ce double qui pousse Segalen à poser son œuvre au-delà des lieux que le Réel lui aura fait arpenter, à inscrire la parole dans ce « non-lieu » dont la dernière partie de Thibet porte la trace, « *Po-Youl* », le pays « qui ne sera jamais obtenu, innommable », c'est-à-dire qui laisse « sans voix » puisqu'on ne peut le nommer - tout en le nommant pourtant.

Mais Thibet demeure inachevé, était inachevable, parce que la leçon du Double est contradictoire : « Moment d'équilibre » il est cette « agonie » qui meut l'écriture, mais, simultanément, « mort d'années » qui saisit le vif, il est ce qui provoque - voire rend nécessaire - le « rituel » de l'écriture, « re-produit » ce qui a, déjà, eu lieu.

La question du rituel hante l'ensemble de l'œuvre depuis Les Immémoriaux jusqu'au Combat pour le sol. Question majeure

dans la mesure où le rituel semble être le contraire de tout ce que l'œuvre avance.

Bien plus que de paradoxe, il s'agit, là, d'une contradiction qui constitue le cœur même de l'œuvre - qu'est-ce qu'une contradiction ? La confrontation, le face à face ou corps à corps, le combat entre deux éléments internes à un ensemble. La contradiction, ici, est la condition sine qua non de l'écriture, la confrontation de deux aspirations opposées, dont la résolution est impossible. L'écriture a pour charge d'énoncer cette impossibilité, et de la maintenir vivace, de la « mémorialiser ».

Le rituel est la parole des morts mémorisée, par laquelle ils maîtrisent et conduisent le présent, sinon la répétition, à l'identique, d'un événement originel. La terre, pour le Fils du Ciel, n'est, dès lors, plus peuplée que de fantômes, d'édits et d'écritures anciennes qui dictent l'ordonnement du présent. C'est cette parole funèbre (voire mortifère) qui habite Les Immémoriaux, où l'on assiste à la mort d'un monde commandé par les morts, la parole des origines étant aussi parole des premiers morts. Et cette parole, mettant en oeuvre une mémoire fossilisée, voire vaine, est rituelle, inerte, puisque incapable de construire un futur, et, qu'elle déserte (c'est là le sujet du roman) le présent.

D'où la tentative désespérée du Fils du Ciel de ne pas être « conforme ». Car dans cet univers totalement ritualisé, le grand mot est « conforme », répétition, dans le présent d'un passé inaltérable (cf. Le Combat pour le sol où l'échec du sacrifice résulte du fait qu'il n'est pas « conforme »). L'interrogation



majeure devient : une parole créatrice « conforme » est-elle possible ?

Le combat véritable, l'agonie majeure est dans cette lutte entre préservation du rituel et renouvellement, entre conformité et non-conformité, entre répétition et commencement, entre départ et retour.

Toute la création de Segalen n'est-elle pas aux prises avec cette contradiction qui veut dire le conforme mort selon une parole nouvelle et non conforme par conséquent. D'où, peut-être, la diversité de cette œuvre qui use de tous les genres, cherche une « conformité » diverse pour effacer la non-conformité générale. D'où, également, peut-être, l'inachèvement de tant de manuscrits qui, s'ils avaient été, achevés, auraient dû trancher dans le combat, auraient dû donner la victoire à l'écriture.

Achevés, ils auraient dû rendre l'écriture, d'une certaine façon, conforme à son but, ce qui aurait été la fossiliser, en supprimant l'ambiguïté, autre maître mot de l'œuvre ; ambiguïté qui préside à l'achèvement de René Leys, ambiguïté présente, aussi, dans chacun des écrits du « Fils du Ciel » ; ambiguïté, surtout, du Combat pour le sol, qui s'oppose durement au Repos du septième jour de Claudel : « Il tenait entre ses deux grands poings un conflit, l'un des plus grands conflits qu'on puisse imaginer sous le Ciel puisque le Ciel de Chine rencontrait le Ciel Latin. Le résultat : deux forts longs sermons ennuyeux. »<sup>21</sup>. La critique ne

---

<sup>21</sup> T II, p 709.

résulte pas, seulement, de la question religieuse (il y a longtemps, je crois, que Segalen ne se pose plus la question du catholicisme ou de la foi, elle n'affleure d'ailleurs presque jamais dans l'œuvre sinon par dérision, comme lors du mort rencontré dans Équipée) ; elle résulte, surtout, du fait que Claudel résout le conflit au lieu de le poser : « ceci pouvait se racheter par le conflit signalé : mais un conflit suppose deux adversaires. L'un, le Fils du Ciel est déjà bien terne, embarrassé, verbeux à l'extrême. L'autre, le Fils de Dieu, n'est pas encore devenu le magnifique Dieu claudélien qui n'existe qu'en tant que l'homme le crée, qui a besoin que l'homme l'aime pour être aimé - Et je ne puis pas dire autre chose que l'ennui douloureux de voir un aussi grand sujet enterré sous des pelletées de mots. »<sup>22</sup>. Le Combat pour le sol a, lui, pour sujet essentiel un conflit. L'intéressant est de voir ce conflit perdurer au-delà même de la victoire apparente de l'Empereur : « Nous seul aurons donc encor faim. Nous avons gagné le Combat, mais livré notre cœur en nourriture. Et mêlée aux fumées quelque chose d'insaisissable et d'inconnu s'est enfuie... »<sup>23</sup>.

La victoire se révèle un sacrifice où l'empereur s'est dévoré lui-même, s'est offert en victime expiatoire, mais aussi en combattant ignorant : «... et lequel des deux ciels a vaincu (...). Nous ne le saurons jamais »<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> T II, p 710.

<sup>23</sup> T II, p 707.

<sup>24</sup> T II, p 704-705.

Il ne peut , dès lors, y avoir de repos, car le combat est proprement sans issue pour être et demeurer le combat. L'« Influx » pourrait être une issue, étant avancé comme une explication. Cette issue est balayée d'un geste par l'Empereur qui fait exécuter, à la fin, le Duc grand astrologue.

Le combat pour le sol est une agonie qui « dure », et au-delà de l'œuvre même, puisque l'Empereur sait que son sacrifice est « non-conforme », mais que c'était là le prix à payer pour sauver l'empire, la destruction du rituel étant la seule solution qui puisse préserver le rituel. Segalen l'avait déjà énoncé lors d'un épisode d'Équipée, où, lui aussi fait un geste non-conforme qui, pourtant, assure la « conformité » de la suite du voyage :

« A ce moment, digne de l'illumination légendaire du noyé, j'ai « compris » que réciter l'apprié était la mort, qu'il fallait brusquer, inventer, même au prix d'une autre mort. Le passage était invisible, mais je jure avoir pressenti quelque chose. Peut-être aux mouvements profonds du sao, peut-être à un frémissement incalculable de l'eau, - qu'il y avait mieux et plus inconnu à faire...

Voici, pris sur le vif, la juxtaposition des deux Contraires : l'imaginé ou l'enseigné ; et la pierre d'achoppement ou de naufrage, le Réel. - Entre les deux, non commandé, non ordonné, la Bête brute de l'Instinct-sauveteur, souple comme l'eau caressante, avisé comme un paysan, matois comme un chat sorti on ne sait de quelles

caves ou de quels souterrains, vient interposer son à-propos et son énigme. La leçon est bonne »<sup>25</sup>.

Le rituel fixe le modèle, interdit l'expression de l'instinctuel. Il est le corps et la parole, pris au piège d'une « discipline » qui perd toute vertu face à l'imprévisible (c'est la raison de l'effondrement de la parole maorie comme de l'Empire chinois, pris au piège d'une discipline qui ne peut affronter l'imprévisible, une autre parole, un autre ciel). L'instinctuel est la parole rituelle, dépouillée de sa « discipline » au profit de l'origine énigmatique ; imprévisible, il est aussi le mystérieux inconnu des origines, et en-dedans, non au-delà.

Il est, du même coup, contraire au regard en arrière, ce regard auquel, curieusement, Victor Segalen se prétend condamné alors que ses héros se l'interdisent pratiquement tous, et le premier d'entre eux, Orphée, qui ne se retourne pas sur Eurydice, la laisse aux morts car là n'est pas le combat. Lorsque le « regard en arrière » a lieu, comme dans Le Fils du Ciel qui se tourne vers le passé, c'est que la mort, déjà, fait son œuvre, a fait son œuvre. L'Empereur meurt de cette ultime maladie qui est de ne pouvoir « sortir » du « conforme », d'être toujours renvoyé au passé, c'est-à-dire au combat résolu, achevé et non au combat se déroulant. Si tout déjà a été retracé par les Annales, alors il n'y a rien de nouveau, tout étant déjà écrit, il n'y a plus rien à écrire. Le « Combat », et en cela agonistique, est justement de maintenir, par le rituel, une écriture qui déborde le rituel, qui l'excède en

---

<sup>25</sup> T II, p 282.

prenant appui sur lui, le déborde au-delà de lui-même, maintienne la confrontation, comme dans Stèles, mémorial du Combat, où se dressent, face à face et corps à corps, caractères chinois et caractères occidentaux.

Benoit Conort

MCF, Université Paris-Ouest, Nanterre-La Défense  
Conférence rédigée en 1998 à l'occasion d'un colloque de la  
société des professeurs de français à Philadelphie.