

De l'énergie à l'energeia : les essais médico-littéraires de Victor Segalen

Autor(en): **Cordonier, Noël**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870607>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DE L'ÉNERGIE À L'ENERGEIA

LES ESSAIS MÉDICO-LITTÉRAIRES DE VICTOR SEGALEN

Une thèse de doctorat peut mener à tout à condition d'en sortir: celle qu'a soutenue Victor Segalen, en 1902, adhère à la théorie contemporaine des fluides imaginaires, mais, dès sa seconde étude consacrée aux métaphores synesthésiques, où il expérimente la force créatrice et imageante des mots, le jeune médecin voit glisser sa conception de l'énergie d'une psycho-physique utopique vers la rhétorique. Affaire à suivre, car ses premières œuvres de fiction découleront directement de ces essais...

Introduction: vitalité du figural

Les études de Marc Fumaroli sur Corneille sont portées et orientées par un projet de «rhétorique générale» appelé à «servir de dénominateur commun non seulement à la correspondance des arts, mais à la cohérence interne d'une civilisation qui, comme l'art oratoire lui-même, cherche à concilier la vitalité et l'ordre¹».

Ce projet ouvre de telles perspectives qu'on serait tenté de le détacher du dix-septième siècle où il s'est développé et de l'appliquer à d'autres périodes: là encore, les articles de Fumaroli, par exemple ceux consacrés à M. de Guérin ou à Huysmans, peuvent accompagner utilement qui chercherait à intégrer la rhétorique dans le cadre de l'«histoire totale» d'une époque. Or, plus l'on progresse dans le dix-neuvième siècle, plus il s'impose de redessiner le champ de la discipline. En effet, n'impute-t-on

1. Marc FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève: Droz, 1990, p. 289.

pas à cette période la disparition de l'institution oratoire? Toutefois, une réélaboration de la rhétorique devrait partir non pas du constat traditionnel de son décès mais, au contraire, de celui de sa pérennité. Certes, l'héritage classique, qui s'était souvent restreint à l'exercice scolaire d'identification des parties du discours et des figures, s'est progressivement étiolé. Mais si une typologie des écarts s'est perdue, l'expérience des écarts et, plus largement, celle de l'ensemble des «modes d'actualité de la forme²», elle, ne peut pas disparaître, étant donné qu'«il suffit qu'un locuteur et son destinataire aient [...] deux représentations de la langue divergentes pour que le discours de l'un soit d'emblée figuralisé par l'autre³».

S'appuyant sur la phénoménologie de l'expérience esthétique, la néo-rhétorique de Laurent Jenny ne considère plus les écarts de sens dans une hypothétique fixité mais les ramène constamment au présent et à la singularité du lecteur qui les rencontre. Les anciennes figures stratifiées sont alors supplantées par le «figural», que Jenny définit comme «le processus esthético-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité⁴».

Par cet intérêt pour le sens qui se forme, L. Jenny pourrait bien poser les bases d'une rhétorique compatible avec l'esthétique de la modernité⁵. Celle-ci peut se mesurer dans une saisie différente du mandat poétique traditionnel. Si pour Aristote, «ce qui est important, c'est d'exceller dans les métaphores» (*Poétique*, 1459a), pour Paul Ricœur, «le poète est cet artisan en langage qui engendre et configure des images par le seul moyen du langage⁶».

Les fondements historiques de cette promotion de l'imaginaire et de la confiance dans les représentations construites par le langage pourraient être demandés soit à l'œuvre charnière de Rimbaud, lauréat de concours scolaires puis auteur de poèmes qui égarent la référence coutumière, soit aux réflexions de Paul Valéry, qui a prospecté l'ensemble du savoir de son temps avant

2. Laurent JENNY, *La Parole singulière*, Paris: Belin, 1990, p. 40.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. *Ibid.*, p. 14.

5. Cf. à ce propos les travaux de Hans Robert JAUSS, notamment «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique*, 61 (1985), p. 3-21.

6. Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris: Le Seuil, 1986, p. 220.

d'asseoir sa poétique. Délaissant cette voie royale, on préférera observer le pouvoir créateur des images chez Victor Segalen fortement impressionné par celles de Rimbaud et proche d'un Valéry par sa volonté d'interroger les sciences de son temps, même s'il s'en éloigne en élisant les disciplines que l'auteur des *Carnets* condamnait: la psychologie d'une part, la métapsychique — le nom d'époque de la parapsychologie — et l'hyperphysique d'autre part. Plus folle, sauvage et souvent indifférente à la partition de l'épistémologie en disciplines académiques et parascientifiques, l'entreprise de Segalen est précieuse par ses excès même: ses contradictions, ses croisements de références incongrus, ses coups de force argumentatifs illustrent spectaculairement la conception vitaliste ou même organiciste du texte littéraire que peut impliquer cette nouvelle esthétique.

Les premières ébauches littéraires de Segalen ont pour héros un médium qui matérialise un être idéal, fruit de son rêve. Le scénario repose sur un *a priori* optimiste: il suffit au jeune homme, à ce Pygmalion du verbe, de tendre avec ferveur vers l'objet de son désir pour que celui-ci prenne peu à peu les traits d'une femme parfaite. Ces premiers récits qui posent l'imaginaire comme facteur de perfectionnement et qui dotent le langage de la capacité de procurer des images sensibles deviennent des récits premiers illustrant par analogie l'heureux pouvoir réalisant, plastique et figuratif du langage.

Mais dans quel sens faut-il considérer ces images, ces figures que l'œuvre dit créer? Quel est leur mode d'existence et comment se manifestent-elles? Doit-on les rechercher dans le domaine thématique ainsi qu'invitent à le faire, dans les narrations de Segalen, les scènes de face à face? S'agit-il encore d'un événement ou faut-il déjà parler d'un avènement? Enfin et surtout, comment les images circulent-elles du créateur au lecteur?

Sans être avouées ou prioritaires, ces questions sont partiellement traitées dans les essais médico-littéraires de Segalen, notamment dans sa thèse de médecine, *Les Cliniciens ès-lettres*, soutenue en janvier 1902 et dans «Les Synesthésies et l'école symboliste» publié dans le *Mercure de France* en avril de la même année. Ces études, qui ont précédé de quelques mois le premier canevas spirite, réfléchissent toutes deux sur l'acte de lecture et proposent un double modèle de communication littéraire. La thèse, fortement redevable de quelques concepts mobiles dispensés par le scientisme ambiant, construit le sien sur la notion physico-chimique d'énergie: généreuse utopie mais im-

passé. L'article sur les métaphores synesthésiques reprend lui aussi cette notion d'énergie, laquelle, en régime rhétorique, et dans des conditions qui apparaîtront progressivement, peut s'appeler *energeia*: impasse apparente, nouvel embarras mais simultanément découverte du pouvoir des images et de la vérité du subjectif.

I — Hésitations

De quelle esthétique Segalen se recommande-t-il au cours de cette période qui s'étend de sa thèse, sévère à l'endroit du naturalisme à son étude sur Gustave Moreau (1908), dure à l'endroit du peintre symboliste? Ses déclarations poétiques occupent simultanément les deux extrêmes du tableau. Voici par exemple une pétition naturaliste: «Voir le monde, et puis, ayant vu le monde, dire sa vision du monde» (*GM*, p. 377). C'est à l'aune de cette injonction qu'est jugée puis dévalorisée l'œuvre de Gustave Moreau. Mais la consigne prend aussi du service dans les notes contemporaines sur l'exotisme où c'est sa propre poétique qui lui est confrontée:

... j'aurai ainsi rempli mon rôle. «Voir le monde et puis dire sa vision du monde.» Je l'ai vu sous sa diversité. Cette diversité j'en ai voulu, à mon tour, faire sentir la saveur. [*Exot.*, p. 30]

En distinguant deux instances bien clivées, l'observateur et le monde, et deux temps bien distincts, la perception de l'extérieur puis l'expression subjective, Segalen retrouve la problématique majeure de l'école naturaliste, partagée entre la vérité objective et le tempérament personnel. Si celui-ci est responsable des variations individuelles de la vision, le monde qu'il réfracte existe antérieurement à son inventaire et attend d'être appelé à la connaissance. Garantie de la solidité des représentations, le monde qui est proposé aux lecteurs reste reconnaissable malgré

7. Les citations de Segalen seront suivies de références abrégées qui renvoient aux œuvres et éditions suivantes: *Clin.*: *Les Cliniciens ès-lettres*, Mortemart: Fata Morgana, 1980. *Syn.*: *Les Synesthésies et l'école symboliste*, Mortemart: Fata Morgana, 1981. *DR.*: *Le Double Rimbaud*, Mortemart: Fata Morgana, 1979. *GM.*: *Gustave Moreau, maître imagier de l'orphisme*, Mortemart: Fata Morgana, 1984. *Exot.*: *Essai sur l'exotisme*, Mortemart: Fata Morgana, 1978. *CGS.*: *Chine, la grande statuaire*, Paris: Flammarion, 1972.

les déformations plus ou moins marquées qu'impose le tempérament: dans sa version naturaliste, la poétique de Segalen vise un taux de communication élevé et le genre qui la fascine est celui du roman populaire à grand tirage.

Ce manifeste naturaliste est contesté dans l'œuvre de Segalen par des proclamations idéalistes diamétralement contraires, telle celle qu'il attribue à son héros Max défendant ses pouvoirs médiumniques de matérialisation:

Mais tous, tous les hommes, et tous les êtres qui ont ce petit phénomène conscience [sic], c'est-à-dire tous passons notre vie à [...] courir après cette portion de nous-mêmes extériorisés. Nous fabriquons notre monde extérieur, et puis nous l'anisons! Nous façonnons un être à notre image — notre image agrandie, c'est vrai — nous l'appelons «dieu», et puis nous l'adorons! Moi je me fabrique un être, à mon reflet, qui complémente mon être, je l'appelle Amour, et je l'aime!

[«Pour le Double», in *Fantômes*, 19 janv. 1906, inédit]

Cet aveu implique un parti-pris idéaliste: la relativité de toute connaissance et le subjectivisme conduisent à un repliement solipsiste et à l'exaltation du désir individuel. Ceci entraîne une conception aristocratique de l'activité artistique. L'affectivité dont le créateur charge l'image et qui commande son essor assigne un rôle marginal voire clandestin au lecteur. Comme il n'y a plus de représentation collective possible, le taux de communicabilité est très bas, et, à l'exemple des *Illuminations*, c'est une poésie hermétique qui sert à présent de modèle.

Les pré-supposés des deux camps, Segalen les a synthétisés dans le vers du «Bateau ivre»: «*Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir*».

Dans ces dix derniers mots, tous d'un usage ultra-quotidien, banal, s'enclôt vraiment un frisson d'inconnu. C'est le face à face glorieux avec cet imaginaire absolu dont toute réalité ne semble que le reflet terne; c'est l'emprise immédiate par autre chose que des frissons de nerfs, de l'immuable, du surhumain.

[DR., p. 18]

La césure sépare deux modes de voir étrangers. Là, l'image se présente comme un «pour soi», comme le privilège d'un individu qui en fait son titre de gloire malgré les épreuves de déstructuration psychique que l'accès à cette connaissance laisse supposer. Ici, jaloux du voyant, l'homme commun et objectif s'hypnotise sur les symptômes, les manifestations somatiques,

«les frissons de nerfs» qui trahissent l'existence d'un autre état de la visibilité; il souhaite que les images dont l'autre se repaît deviennent aussi un «en soi», un reflet du monde objectif, qu'elles lui soient accessibles mais, aveuglé par le primat scientifique du visuel, il s'interdit dans le même temps d'atteindre le domaine qui commence au-delà du tangible. Affirmation de jouissance plénière mais non partageable d'un côté, objectivité d'un regard aiguisé mais banalisant malgré lui tout ce qu'il atteint de l'autre, voilà l'arrière-plan sur lequel se formuleront les questions qui occupent Segalen à l'heure d'entrer en littérature et qui dessinent la croix sur laquelle il se divise: comment une image peut-elle être un événement à la fois privé et trans-subjectif? Comment résoudre l'écart qui, pour rester dans le seul camp idéaliste, implique d'une part un subjectivisme absolu (c'est le credo de Max) mais accrédite d'autre part la préexistence d'un monde idéal (c'est le commentaire du «Bateau ivre»)?

II — Les Cliniciens ès-lettres: *l'énergie*

«Cantando il duol si disacerba⁸»: la poétique du premier Segalen, influencé par la parascience, se greffe sur la confiance accordée à l'effet cathartique dégagé par l'œuvre qui retrace sa propre origine:

L'artiste dolent écrit et se calme. Oh! l'apaisement lumineux qui surgit quand, l'esprit en détresse, on entrevoit cette possible genèse d'une œuvre d'art, fille de sa détresse ainsi fécondée.

[*Clin.*, p. 74].

Pour décrire les modalités de la communication trans-subjective qu'entraîne une telle poétique, Segalen ne recourt pas, à ce moment, aux conventions du code lyrique ordinaire où le *je* de l'auteur se voit investi par tout lecteur, mais il donne dans des explications d'allure scientifique plus conformes à ses ambitions médico-littéraires. C'est ainsi que surgissent de l'arrière-plan de son commentaire des notions comme celles d'ondes, de rayonnement, de vibrations, qui circulaient dans les disciplines scientifiques avec une liberté telle qu'il est difficile d'arrêter leur

8. «En chantant la douleur s'adoucit» (PÉTRARQUE, *Canzoniere*, XXIII, v. 4., trad. du comte Ferdinand de Gramont).

véritable statut et de décréter si, pour leurs utilisateurs, ces notions renvoyaient à de véritables substances ou ne servaient que de simples métaphores. Pour illustrer cette mobilité d'un exemple toujours actuel, une assertion comme celle de Michel Foucault prétendant que «l'importance historique de Freud vient sans doute de l'impureté de ses concepts⁹» pourrait bien être concrétisée par l'attitude ambiguë que ce dernier adopta face à l'occultisme en général, rejeté en bloc mais seulement après qu'il eut «métabolisé, grâce à l'outil psychanalytique, la télépathie¹⁰».

Dans son historique des fluides imaginaires, J. Starobinski¹¹ est amené à distinguer, pour étudier le moment où le magnétisme de Mesmer est remplacé par l'hypnotisme, deux types de fluides, l'un extérieur au sujet, l'autre agissant à l'intérieur de son corps. Cette division, qui permet à Starobinski de saisir la position d'un Liébault hésitant à arrêter sa théorie chosiste des phénomènes psychologiques à l'organisme individuel et tenté d'invoquer un agent général cosmique, est également utile pour progresser par étapes jusqu'à Segalen.

a) climat

1) La psychologie volontariste d'Alfred Fouillée refuse toute place à un inconscient. Mais pour que sa célèbre «Idée-force» puisse dépasser la simple représentation et porter à l'action, Fouillée, qui ne peut plus recourir aux mobiles de l'affectivité, va donner dans une psycho-physique imaginaire. Cautionné par l'adage «rien ne se perd dans la nature; tout se métamorphose», il ne se contente pas de définir la sensation de manière analogue au mouvement ondulatoire mais fait de celle-ci, le modèle et la source de celui-là; le fluide intérieur informe le monde extérieur, ce qui permet de poser les bases d'une communication intersubjective utopique où l'hypnose et la télépathie ne deviennent plus que des modalités d'un rayonnement généralisé:

9. Michel FOUCAULT, «La Psychologie de 1850 à 1950», *Revue Internationale de Philosophie*, 173 (1990), p. 167.

10. Djohar SI AHMED, *Parapsychologie et psychanalyse*, Paris: Dunod, 1990, p. 8.

11. Jean STAROBINSKI, «Sur l'histoire des fluides imaginaires», *La Relation critique*, Paris: Gallimard, 1970, p. 196-213.

Le moyen de transmission, pour la pensée, doit être un mode d'énergie vibratoire transmise par un milieu: c'est là le seul procédé par lequel des changements, dans une portion de matière, se reproduisent eux-mêmes en une autre portion de matière éloignée. [...] Ce qui se reproduit, c'est une idée-force, avec ses effets moteurs¹².

2) Dans la sociologie de Gabriel Tarde, la référence aux ondes et aux vibrations est multiple et massive, comme le montre un exemple longuement filé, l'imitation de *La République* de Cicéron. Cas d'ondulation matérielle, ce manuscrit ne serait jamais parvenu jusqu'à l'époque moderne si «les molécules du parchemin n'avaient duré et certainement vibré (ne serait-ce que par l'effet de la température ambiante)¹³». Cas d'ondulation biologique: encore faut-il, pour lire Cicéron, que la chaîne humaine ne se soit pas interrompue. Le péril guette, en effet: car «la génération est une ondulation libre dont les ondes font monde à part¹⁴» et tendent à s'autonomiser. Cas d'ondulation sociologique enfin: l'imitation à laquelle Cicéron convie les modernes, l'influence de son esprit n'est autre qu'une génération à distance; en d'autres termes, «Par l'action contagieuse d'esprit à esprit, toute onde de l'âme, pour ainsi dire, se prolonge en ondulations infinies, indéfiniment évoluant¹⁵». Tarde n'omet certes pas de rappeler que cette propension générale à rayonner est de nature métaphorique. Pourtant comme elle assimile le lien intersubjectif à l'hypnose où un agent — Cicéron, si l'on veut — exerce une suggestion sur le patient, elle tend à substantialiser cet échange et à tenir l'attention pour un fluide. Ainsi tout comme Fouillée, qui évacue l'inconscient mais consolide les liens interpersonnels sensibles, Tarde peut-il, grâce à la croyance en une attention matérialisée, rejeter l'école de Durkheim qui explique le lien social en recourant à la conscience collective ou au moi social.

12. Alfred FOUILLÉE, *La Psychologie des idées-forces*, Paris: Alcan, 1893, t. II, p. 389.

13. Gabriel TARDE, *Les Lois de l'imitation*, Paris: Alcan, 1895² (1890), p. 37.

14. *Ibid.*

15. G. TARDE, *L'Invention considérée comme moteur de l'évolution sociale*, Paris: V. Giard et Briève, 1902, p. 5.

Si la vibration est dite métaphorique, c'est d'abord un indice de traitement artistique et, en effet, le sociologue finit par développer une esthétique de l'onde qui déploie ses harmonieuses vagues géométriques entrecroisées sur l'ensemble spatio-temporel des réalisations humaines:

Considérée ainsi, comme une expansion d'ondes émanées de foyers distincts, et comme un arrangement logique de ces foyers et de leurs cortèges ondulatoires, une nation, une cité, le plus modeste épisode du soi-disant poème de l'histoire, devient un tout vivant et individuel, et un spectacle beau à contempler pour une rétine de philosophe¹⁶.

Mais cette esthétique est surtout prisée pour son schématisme rigoureux et pour sa potentialité à tolérer encore plus de cohérence; et Tarde, en homme d'ordre, de louer l'uniformisation sociale créée par la suggestion:

Chaque acte d'imitation a donc pour effet de préparer les conditions qui rendront possibles et faciles de nouveaux actes d'imitation de plus en plus libre et rationnelle [...]. Ces conditions sont la suppression graduelle des barrières de castes, de classes, de nationalités, j'ajoute la diminution des distances par la rapidité des moyens de locomotion et aussi par la densité de la population. [...] Supposez toutes ces conditions réunies [...], la transmission imitative d'une initiative heureuse apparue n'importe où sur toute la masse humaine serait presque instantanée, comme la propagation d'une onde dans un milieu parfaitement élastique¹⁷.

Pour légitimer ce qu'il admet être un «étrange idéal», Tarde vante, dans un récit d'anticipation intitulé *Fragment d'histoire future*, les mérites d'une «République génocratique¹⁸», où les masses se subordonnent aux suggestions des esthètes et des créateurs qui suscitent progrès et évolution et qui se réservent, à ce titre, quelque privilège: «Le droit d'engendrer est le monopole du génie et sa suprême récompense, cause puissante d'ailleurs d'élévation et de sublimation de la race¹⁹.»

16. G. Tarde, *Les Lois de l'imitation*, p. 119.

17. *Ibid.*, p. 399.

18. G. Tarde, *Fragment d'histoire future*, (1896), Paris/Genève: Slatkine Reprints, 1980, p. 89.

19. *Ibid.*, p. 106.

3) Médecin mondain qui, à l'inverse de Remy de Gourmont ou de Vigny, estime que le médecin n'occupe pas encore dans la société le rôle auquel il a droit, le Dr. Maurice de Fleury vulgarise à l'intention d'un public cultivé les principales réussites de la psychologie expérimentale. Confident des écrivains, conteur bavard et parfois pontifiant, de Fleury aime les effets appuyés, et son renvoi aux mouvements ondulatoires est remarquable non pas pour les qualités scientifiques ou pseudo-scientifiques qu'il développerait mais, en lexicologie, comme un exemple de sociolecte, comme un témoin de ces expressions à succès qui circulent quelque temps parce qu'elles condensent sous une forme élégante les incertitudes de l'heure:

Toutes ces périphéries sensibles ne peuvent rien envoyer d'autre à notre cerveau que des vibrations nerveuses que nous nommons sensations [...] Et l'homme nous apparaît comme baigné dans un océan de vibrations diverses, qui se changent, au contact de nos nerfs, en vibration nerveuse, et qui parviennent, sous cette forme, jusqu'à l'écorce grise, lieu de la conscience.

Ces vibrations qui nous affectent et qui nous modifient incessamment, c'est, disons-le encore, tout ce que nous savons du monde. Vibrations de quoi?... De la Matière, peut-être. Je dis peut-être parce que nous n'en savons rien²⁰.

Bien que dans sa thèse Segalen recoure à l'idée-force de Fouillée et cite souvent Maurice de Fleury, bien que Tarde figure au titre de ses lectures — mais la trace attestée est postérieure: 1907 —, les exemples ci-dessus sont moins avancés comme des références ponctuelles que dans le but de confirmer la vivacité et la souplesse, dans le *Zeitgeist*, des ondes et vibrations qui sont assimilées tantôt à l'éther, ce support universel qui ne sera vraiment éliminé que dans le premier quart du XX^e siècle, tantôt à une énergie psychologique trans-subjective, tantôt à la force nerveuse. Cette disponibilité de la vibration permet de transiter du magnétisme de Mesmer à la libido de Freud, quoiqu'il faille rappeler que Tarde et Fouillée demandent précisément aux vibrations de limiter le rôle de l'affect: leurs ondes sont des remparts contre l'irrationalisme et contre la pression des éventuelles forces subliminales. Pour eux, si tant est qu'il existe, l'in-

20. Maurice DE FLEURY, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris: Alcan, 1897, p. 206-207.

conscient, contrairement à ce qu'il devient chez des métapsychistes optimistes comme Myers ou Joseph Maxwell, n'est digne d'aucune valorisation et porteur d'aucune créativité. Dès lors, si dans cette histoire des fluides Segalen a quelque originalité à avancer, c'est dans la mesure où se trouvant à mi-chemin entre les deux tendances, il intègre dans son schéma de la communication les ondes imaginaires mais, en porte-à-faux avec les inconditionnels de la raison, il les fait émaner d'une conscience divisée et souffrante.

b) vibrations

Sujet et domaine d'application y obligent, *Les Cliniciens ès-lettres*, qui sont une enquête sur les sources documentaires des écrivains naturalistes, approchent le monde par la douleur et la souffrance. Physique, morale, métaphysique, la douleur sur-exploitée par le naturalisme, devient, pour Segalen, une condition de l'initiation et de la communication artistiques réussies. De ce point de vue, l'isotopie du malheur est complétée par celle de la fécondité:

Parmi le nombre infini de «documents humains» [...] il en existait une catégorie particulièrement féconde, les documents *pathologiques*.

[*Clin.*, p. 48]

La neurasthénie à forme cérébrale [...] est tout aussi féconde. Elle a présidé, de l'aveu formel des Goncourt, à la genèse douloureuse de leur œuvre totale.

[*Clin.*, p. 76]

L'examen du rendement littéraire de la souffrance est appuyé dans la première publication de Segalen par une importante logistique qui emprunte aux théories fluidiques. Celle-ci, conformément à une définition courante, se construit sur l'identification préalable de la douleur et de la vibration.

La douleur est une vibration forte et prolongée des centres nerveux conscients qui résulte d'une excitation périphérique forte et par conséquent d'un brusque changement d'état dans les centres nerveux²¹.

21. Définition de Charles Richet, rapportée sans références par Théodule RIBOT, *La Psychologie des sentiments*, Paris: Alcan, 1911⁸ (1896), p. 25.

La vibration qui pour C. Richet est une propriété du mal physique définit métonymiquement pour Segalen le véritable artiste: «Cette réaction au contact de la réalité dolente, est surtout l'apanage des sincères, des vibrants, des profonds artistes...» (*Clin.*, p. 66). Mais la souffrance est qualitative: marque de sacerdoce ou abrutissement muet, elle permet d'une part de séparer les artistes des hommes communs et d'autre part de répartir les artistes selon les écoles littéraires. Dans des termes qui préparent sa lettre-manifeste à Olympe Rollet de 1902²², Segalen définit implicitement le naturaliste comme celui qui s'étant fait violence pour s'intéresser à la douleur extérieure commune peut assouvir en retour une certaine complaisance morbide:

Il en coûte à l'artiste de sortir brusquement des spectacles expurgés de la rue ou de la maison, pour scruter sans délais des nudités douloureuses, écouter des plaintes voilées, rauques ou lointaines, flairer des relents de cadavre, se pénétrer enfin de tout ce cortège lamentable et mesquin de la souffrance vulgaire.

[*Clin.*, p. 65]

Si féconde que soit cette souffrance objective, Segalen lui préférera la douleur intérieure qu'il attribue aux maladies psychiques et qui, en fait, est une version pathologique de l'immémoriale mélancolie:

Hyperacuité d'une part, plus grande intensité de vie de l'autre, ces deux qualités communes à toute introspection s'exaspèrent ici du fait qu'il s'agit d'*introspection douloureuse*. Car la douleur — surtout mentale — est aiguisante et féconde, elle affine le cerveau qu'elle épreint, l'évade pour un instant de sa médiocrité.

[*Clin.*, p. 73]

Recherchée et même cultivée, la douleur est alors examinée dans les termes de la physique et de la mécanique. Ainsi là où le premier principe de la thermodynamique établit que...

si, dans un système isolé, il disparaît un certain travail ou équivalent de travail appartenant à diverses formes de l'énergie, le même travail doit apparaître sous d'autres formes²³.

[*Clin.*, p. 74]

22. Publiée dans *Le Goéland*, n° 78, 31 janvier 1947.

23. *Histoire générale des sciences*, tome III, *La Science contemporaine*, vol. 1, *Le XIX^e siècle*, éd. René Taton, Paris: P. U. F., 1961, p. 108.

...Segalen adapte et pose qu'amorcer une introspection douloureuse,

c'est par une loi mentale analogue à la loi physique de l'équivalence des forces, en transmuant le retentissement douloureux en un autre mode de vibrer, la *création esthétique*, où l'énergie totale n'a nullement diminué.

En se référant à cette loi d'équivalence des forces, Segalen prétend obéir à un mouvement général de l'épistémologie, comme il l'affirmera en réfutant les accusations de dégénérescence portées à l'encontre des synesthésies:

[Les éléments], de nos jours, se rapprochent et refusionnent aux tendances unitaires de la chimie moderne, cependant que les forces révèlent leurs équivalences et leurs infinies transmutations (Jou[l]e, Maxwell [James, et non pas Joseph, le métapsychiste]).

[Syn., p. 48]

Au moment de sa formulation, en 1902, la sentence est à replacer dans la controverse scientifique entre les énergétistes et les atomistes. Les atomistes, partisans de l'hypothèse (puisque les preuves n'étaient pas encore établies) de la discontinuité de la matière s'opposaient aux traditionnels, les énergétistes qui, s'appuyant sur les travaux d'optique de Fresnel, l'électromagnétisme de James Maxwell et sur la mécanique classique défendaient l'image d'un monde plein, réglé par les lois de la conservation de l'énergie et de l'augmentation de l'entropie. Etant donné que la pensée artistique est entendue comme une quasi-substance et une force analogue à celles qui régissent la mécanique traditionnelle et vu qu'en quittant les limites corporelles elle se propage encore sous une forme subtile, fluide mais matérielle, Segalen se retrouve, à ce moment et malgré son vœu de modernisme, dans le monde homogène des physiciens classiques, des énergétistes: dans cet univers, l'artiste qui jouit d'un prestige pareil à celui que Tarde avait célébré, rompt l'équilibre des forces initial et transforme, comme chez Fouillée, une idée en agir. Or cette dernière opération ne se contente pas de transférer l'énergie première dans un mode équivalent. Dans un bel élan vraisemblablement redevable des théories évolutionnistes ambiantes, Segalen dote cette énergie d'une charge exponentielle et la fait irradier: dans son vocabulaire, cette opération se nommera plus tard une «transsubstantiation». Ici, dans sa première et laborieuse saisie mécaniste, il tente de cerner le

pouvoir singulier de l'acte de narration, qui restaure l'émotion événementielle primaire dans un mode nouveau et restitue épi-phaniquement son présent au lecteur.

Mais cette transformation de la douleur en production artistique n'est pas absolue: la vibration douloureuse a changé de rythme. Elle n'est pas étouffée: elle subsiste encore en partie à l'état d'Idée-force; et l'artiste qui, ayant pleuré, rappelle ses larmes, ayant péché avoue sa faiblesse, est encore, à l'instant même de son aveu, sanglotant et ému. Voici donc pourquoi l'observation du «soi-même» est forcément vivante. C'est que les documents passés se raniment à cette émotion résiduelle, sous laquelle tremble encore la main qui les écrit.

[*Clin.*, p. 74-75]

Cependant la théorie déborde largement le projet en cours. Parti pour examiner les sources documentaires des naturalistes qu'il veut vilipender, Segalen en vient à magnifier les qualités littéraires du romantisme qu'il méprise. En effet, lui qui n'a que dédain pour «ces fouillis fades où se répandirent les Rousseau, les G. Sand» (*Exot.*, p. 35), loue précisément les innovations généralement attachées aux *Confessions* que sont la rhétorique de la répétition et l'immixtion du temps de la narration dans le récit des faits passés. De l'impassibilité naturaliste, le voilà à l'épanchement sentimental.

Par ailleurs, cette théorie substantialiste ne tardera pas à être éprouvée par une expérience de lecture aussi fascinante que déroutante: c'est, bien sûr, la rencontre de Rimbaud.

Dans les ondes qui vibrent alentour de chacun, l'on ne peut chercher qu'un écho très lointain de la personnalité dont elles émanent; avec l'espoir très lointain que ces ondes, si elles traversent en nous des cordes harmoniques, les feront sonner au passage. Les *Illuminations* et quelques poèmes sont, dans l'œuvre de Rimbaud, ces vibrations accordées pour lui seul. «J'ai seul la clef de cette parade sauvage!» Qu'avons-nous, dès lors, à en espérer? Rien; qu'à recueillir ce qui par hasard nous émeut, en considérant sans dédain le reste.

[*DR*, p. 23]

La théorie de la vibration se déprend de sa rigueur et, alors qu'elle était censée établir la communication «en dur», elle doit invoquer le hasard comme agent de transmission: autant dire que l'espoir fou d'une communication parfaite s'éteint. Mais s'il faut admettre l'échec, il est également possible de déceler les

linéaments de la seconde attitude qui constitue l'alternative ségalénienne. Un des principaux défauts de la communication substantialiste est de croire à l'existence d'universaux de la sensation. «Seules nous émeuvent les données *généralisables* auxquelles nos propres souvenirs peuvent s'analogier» (*DR.*, p. 21), dira Segalen. Or, en allant de la science aux arts, en remplaçant le lexique des fluides par celui de la musique («cordes harmoniques», «sonner», «accordées», ...), cet art qui suscite les commentaires les plus divers, Segalen laisse apparaître les conséquences heureuses de son plaidoyer en faveur des synesthésies: le report de cette fameuse énergie dans les mots et, pour l'apprécier, la confiance dans le jugement de probabilité qualitative.

III — *Les synesthésies et l'école symboliste: l'energeia*

a) résistances

Mais si nouveauté il y a, elle n'est pas allée sans réticences et, dans cet article, tout se passe comme si l'examen des synesthésies était l'occasion d'un débat plus ample. Pour commencer par des généralités, l'inadéquation des instruments d'enquête par rapport à ce que Segalen dit être son but est frappante. Alors qu'il insiste dès l'introduction sur l'«usage rigoureusement personnel» (*Syn.*, p. 21) de «phénomènes dont la *subjectivité* même est la règle» (*Syn.*, p. 18), il s'obstine à les examiner au nom de la «Science impersonnelle et objective» (*Syn.*, p. 18). Délaisse-t-il la voie scientifique pour aborder les éventuels usages littéraires de ces phénomènes, il les amoindrit soudain jusqu'à n'en faire plus que de «délicates suggestions» berçant le lecteur ou l'auditeur (*Syn.*, p. 31) quand bien même, au début de la chaîne, elles étaient pour l'auteur de «puissants moyens d'art», de «prodigieux outils» (*Syn.*, p. 21).

Cette inadéquation entraîne plusieurs ambiguïtés. Ainsi, dans le combat qu'il engage pour prouver que les synesthésies sont un facteur de progrès et non de dégénérescence, Segalen, sur le terrain de l'évolutionnisme où il se place, en arrive à une contradiction que la critique n'a pas manqué de signaler: «Comment un phénomène dont le caractère subjectif et personnel a été tant de fois dénoncé peut-il être la preuve d'un progrès général de l'es-

prit?²⁴» De même, mais en visant le contexte général de l'article et non seulement un passage, Eliane Formentelli décéléra à son tour une inadaptation de l'outil de Segalen à son matériau: «Parti pour aborder un phénomène en savant, [...] Victor Segalen rencontre quelque chose d'inassimilable pour la science comme pour le regard positiviste²⁵.»

Or ces incohérences, loin d'être contournées dans l'article, trouvent même une justification tacite aux toutes dernières lignes, dans le bref apologue récapitulatif qui, *via* Huysmans, renvoie à *La Tentation de St-Antoine*:

Ainsi, à l'entour du Sphinx impassible vole[t]ait avide et curieuse, la Chimère: «Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges et des plaisirs inédits». Mais le Sphinx, longtemps, restait impénétrable, immobile et muet.

[Syn., p. 54]

Dans l'ultime phrase, l'adverbe «longtemps», isolé par des virgules et desservant dans un usage rare un verbe à l'imparfait, renvoie à sa première apparition, à l'*incipit* de l'article:

Longtemps, il resta décent, dans le monde scientifique, d'afficher, à l'égard de la correspondance possible des données sensorielles entre elles, un vertueux dédain.

[Syn., p. 17]

L'allégorie selon laquelle l'adepte des synesthésies, la chimère primesautière, n'obtient, s'agissant de la pratique des correspondances sensorielles, aucune réponse du dépositaire du savoir universel, ne fait que confirmer à sa manière le scepticisme inaugural: malgré les vœux incessants de l'auteur, l'article, qui se ferme sur le même doute qui l'ouvrait, met en crise par sa structure circulaire les règles de progrès linéaire et d'accès à un savoir supplémentaire de la dissertation scientifique.

Si l'on poursuit l'enquête, on ne tarde pas à découvrir que ce qui n'est encore que l'indice d'une incohérence argumentative bénigne appartient à une symptomatologie plus étendue qui amène à découvrir une scission et un dédoublement plus inconfortables du rédacteur.

Une première preuve s'obtient au sortir d'un bref examen lexico-sémantique. Contrairement à la thèse, qui privilégiait

24. Henry BOUILLIER, *Victor Segalen*, Paris: Mercure de France, 1961, p. 43.

25. Eliane FORMENTELLI, «D'un Segalen l'autre...», préface à V. Segalen, *Les Synesthésies et l'école symboliste*, p. 19.

fortement l'isotopie de la douleur et de la mort, cet article développe l'isotopie de la naissance. Pour Segalen, les synesthésies apportent une réelle nouveauté et, à ce titre, elles sont «fécondes» (*Syn.*, p. 28), elles «engendrent» (*Syn.*, p. 39) des images ou contribuent à l'enfantement des idées (*Syn.*, p. 21). Biologique, cette naissance est aussi sociale et culturelle. L'«état civil» (*Syn.*, p. 18) de ces phénomènes est désormais solidement établi et leur «baptême» (*Syn.*, p. 20) a été administré dans les formes, les synesthésies ont maintenant une «existence légale» (*Syn.*, p. 18), l'heure n'est plus «au vertueux dédain» (*Syn.*, p. 17).

Or à peine cette isotopie est-elle installée qu'elle se voit sévèrement restreinte. Les synesthésies font bien «œuvre créatrice» (*Syn.*, p. 21) mais c'est à la manière de «forceps figurés, aidant à l'enfantement parfois douloureux de nouveaux Êtres» (*Syn.*, p. 21). Pis, elles contribuent à des «conceptions tératologiques» (*Syn.*, p. 22) et il faut donc soupçonner les «accouplements les plus monstrueux» (*Syn.*, p. 23) d'avoir engendré ces «bâtards». (*Syn.*, p. 18).

Ainsi quand *Les Cliniciens ès-lettres* glissent de l'isotopie de la douleur à celle de la fécondité, cet article décrit une trajectoire inverse, puisqu'il annonce un heureux événement mais, sans délai, le suspecte ou le dénature.

Une seconde preuve du dédoublement de l'énonciation se décèle dans le recours constant de Segalen au *nous* collectif de l'autorité médicale. Faisant l'économie d'un examen serré de l'argumentation, on se contentera ici de résumer ses caractéristiques: dans cet article où il s'adresse à un public non spécialisé, Segalen confère aux simples opinions du corps médical le statut de vérités scientifiques, escamote consciemment les avis contraires au sien (comme celui d'Alfred Binet, qui estimait que les synesthésies relevaient malgré tout de la pathologie) et, usant avec désinvolture des guillemets de citation, s'arroge sans vergogne des propos d'autrui. Ignorant les modalisations des médecins sur lesquels il s'appuie, Segalen n'a de cesse qu'il puisse poser ce qui lui importe: «L'*audition colorée* est, nous l'affirmons, compatible avec la plus saine mentalité.» (*Syn.*, p. 47)

Mais pourquoi Segalen insiste-t-il avec tant d'âpreté sur la normalité des correspondances? Pourquoi s'évertue-t-il à conférer une valeur scientifique objective à des phénomènes subjectifs par définition?

b) *vérité du subjectif*

Traitant un sujet en vogue, l'article de Segalen ne témoigne apparemment pas d'une grande originalité. Ses principales sources d'information sont deux thèses de médecine et, à travers l'une d'elles, l'étude *Des phénomènes de synopsie* (1893) de Théodore Flournoy. Pourtant le médecin frais émoulu qu'est Victor Segalen a quelques particularités à revendiquer: contrairement à ses prédécesseurs, il intègre des références occultistes (il cite *l'Initiation*, la revue de Papus), use de tours stylistiques précieux et, surtout, persiste à tenir les synesthésies pour un riche facteur de création artistique. Pour ce faire, il n'hésite pas à s'essayer en rhétorique.

Le Trope «synesthésie-figure» peut se définir: «manière de parler plus vive, destinée soit à rendre sensible l'idée au moyen d'une image, d'une comparaison, soit à frapper davantage l'attention par sa justesse ou son originalité.» Ce qui, en matière de rhétorique, est une définition parfaitement orthodoxe.

[Syn., p. 49]

De cette pureté définitoire, il n'est pas permis de douter, car Segalen, qui s'est lancé dans le domaine avec pour principal bagage le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Larousse) ne fait que recopier ici, mot pour mot et presque intégralement le début du développement encyclopédique de l'article «figure». Or, désinvolte quand il cerne sa synesthésie, Segalen aggrave son cas quand il découpe son territoire:

Nous les [les synesthésies-sensations] placerions volontiers sous l'épithète, grammaticale cette fois, de *synesthésie*, à l'issue des Figures de mots, aux environs de la métonymie.

[Syn., p. 49]

Le jugement est surprenant, car il semblerait naturel de rapprocher les correspondances sensorielles des métaphores. Cependant Segalen, en sus de ses informations sommaires, a également quelques raisons de polémique locale à faire valoir: son classement remonte à la liste du Larousse où, en effet, la métonymie apparaît bien «à l'issue» de l'inventaire des tropes (en avant-dernière position). Mais pourquoi alors n'a-t-il pas élu la métaphore qui ouvre cette même liste? En fait, le terme est pour lui barré parce que la métaphore est déjà prise par ses adversaires, c'est-à-dire par ceux qui, comme M. Nordau ou A. Binet, tiennent les synesthésies pour un phénomène pathologique; ensuite

parce que selon Max Müller cette figure est l'une des plus primitives (*Syn.*, p. 51-52) et que lui, au contraire, fait de la sienne le dernier stade du progrès; enfin parce que la métonymie passe fréquemment à l'époque pour désigner l'ensemble des tropes:

Puisque le changement de sens est commun à tous les tropes, et que jamais un nom n'y est pris dans le sens propre, le mot métonymie conviendrait à tous les tropes²⁶.

A ce stade, les raisons ne manquent pas de lâcher l'imprudent rhétoricien. Accordons-lui toutefois un sursis, car sous une étiquette discutable, ce sont bien les phénomènes de l'invention métaphorique qui sont décrits.

Quand Segalen rencontre les synesthésies, il ne cherche pas, comme les symbolistes, une hypothétique propriété commune à deux sensations spécialisées, il ne donne pas davantage dans le mythe de l'universelle analogie, mais il fait l'expérience de la vivacité inépuisable (négentropique, pour retrouver son premier vocabulaire mécaniste) de ces correspondances. L'éloge qu'il leur tisse excède largement leurs fonctions dans les expérimentations symbolistes: «De leur usage systématique», le poète peut espérer «un ressaut de mentalité» (*Syn.*, p. 41). Les «synesthésies esthétiques» sont de «véritables *Alcaloïdes* de la chimie des idées», des «huiles essentielles», des «épices et aliments dynamiques» (*Syn.*, p. 41). Elles se présentent comme «Fonctions nouvelles de la mentalité» et marquent «un stade en littérature» (*Syn.*, p. 53). Que faut-il placer alors sous ces hyperboles, sinon le processus de la créativité sémantique que décrivent les théories de la métaphore?

Une caractéristique particulièrement intéressante de ces métaphores synesthésiques est leur irréductible vivacité, due sans aucun doute à l'usage fréquent du terme au sens propre: dans *Une couleur chaude*, l'épithète est interprétée à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré et l'usure complète de la métaphore semble difficile à envisager²⁷.

Quand bien même elle embarrasse le scientifique en lui, qui en appelle toujours, comme on l'a vu, à la vérification expériment-

26. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, art. «métonymie»; même remarque dans le *Littré*.

27. Jean MOLINO, Françoise SOUBLIN, Joëlle TAMINE, «Présentation: Problèmes de la métaphore», *Langages*, 54 (1979), *La Métaphore*, p. 34.

tale, Segalen découvre grâce aux synesthésies (et avec l'appui de T. Flournoy) la valeur de la connaissance subjective:

Deux images, même foncièrement dissemblables, comme une image visuelle et une image auditive, s'évoquent parce que l'une et l'autre produisent en nous même *réaction subjective*; parce qu'elles ont, dirions-nous, le même *tonus affectif*.

[*Syn.*, p. 25]

Or la théorie de la métaphore recourt précisément, elle aussi, à une sémantique subjective pour justifier la vivacité et l'inaltérabilité des métaphores synesthésiques:

Dans le domaine de la métaphore, deux entités peuvent nous apparaître comme semblables ou analogues parce qu'elles provoquent en nous une réaction analogue. [...] L'analogie positive n'est pas obligatoirement objective et peut seulement reposer sur des analogies subjectives, de type affectif ou cognitif²⁸.

Si sous l'étiquette «métonymie», ce sont donc bien les propriétés de la métaphore que rencontre Segalen, il reste encore à passer de celle-ci au «figural» et à repérer dans ses aventureux classements les premières traces de cette rhétorique de notre temps qu'appellent notamment les recherches de M. Merleau-Ponty, P. Ricœur, M. Deguy ou L. Jenny.

Ce domaine est une fois encore signalé par les qualifications pléthoriques de Segalen qui, faisant glisser les termes techniques de T. Flournoy du côté des occultistes voit les synesthésies déployer non seulement des «visions colorées» ou des «Photismes» mais des «matérialisations» (*Syn.*, p. 23), des «Formes, Figures, Schèmes géométriques» (*Syn.*, p. 34). Mêmes majuscules et même grandiloquence lorsqu'il conclut «à la beauté et à la réalité Figurale de la synesthésie» (*Syn.*, p. 49) ou lorsqu'il la décrit en tierce personne, en retrouvant dans un nouvel emploi le lexique de la vibration:

Il nous semble, en effet, que des sensations associées se dégagent autre chose qu'une plate juxtaposition: la sensation-écho n'est pas seulement évoquée par la primaire, mais, du même coup fécondée... Il en naît une émotion jeune, vibrante de fraîcheur et d'inattendu renouveau.

[*Syn.*, p. 28]

28. *Ibid.*

Parfois contradictoire, souvent excessif, toujours dépassé par la propre rencontre qu'il vient de faire et qu'il persiste à insérer dans le cadre trop étroit de la corrélation sensorielle, Victor Segalen paraît annoncer un aspect de la théorie actuellement dominante en matière de métaphore: selon P. Ricœur qui s'appuie à ce moment sur Marcus B. Hester, la métaphore en bloquant l'interprétation littérale, favorise et entraîne la construction des images, convoque le visible; ajoutant une dimension iconique à la théorie sémantique de la métaphore, elle fait «voir comme»:

le «voir comme» est la face sensible du langage poétique; mi-pensée, mi-expérience, le «voir comme» est la relation intuitive qui fait tenir ensemble le sens et l'image²⁹.

Ces images, Segalen en a dit le dynamisme, mais aussi, comme l'a montré sa thématique de la naissance contrariée, le pouvoir excessif qu'elles peuvent acquérir. Quant à l'acte-expérience du «voir comme» assurant le lien entre le verbal et le «quasi-visuel», il est signalé par l'étendue du champ conceptuel de Segalen appelant à la fois la psychologie expérimentale, la rhétorique et la métapsychique optimiste qui croit à la force matérialisante de la pensée. Enfin, de la vivacité irréductible que montre le langage dans l'exercice métaphorique, Segalen en a rendu compte, à l'aide du Larousse, par sa définition de la figure «synesthésie» qui, en fait, se coule dans celle de l'hypotypose.

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante³⁰.

Cependant le crédit des images créées par le langage est de nos jours tel que la définition classique semble trop restrictive, et L. Jenny se demande s'il ne serait pas opportun de considérer l'hypotypose non tant comme une «forme linguistiquement identifiable» mais comme «l'actualité la plus vive du figural, qui déchire le jeu des écarts réglés³¹». Dans ces conditions, l'identification ségalénienne de la synesthésie avec la figure en général, ainsi que l'éclectisme des disciplines qu'il convoque, sont moins

29. P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris: Le Seuil, p. 270.

30. Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion, 1968, p. 390.

31. L. Jenny, *La Parole singulière*, p. 40, n. 17.

aberrants qu'il n'y paraît et peuvent préparer notre esthétique tout en retrouvant l'*energeia* des anciens, cette figure que les manuels tiennent pour l'équivalent de l'hypotypose mais qui, plus largement, est un procédé qui assigne l'objectif de toute figure qui est la «représentation des faits [...] en termes si expressifs que l'on croit voir plutôt qu'entendre³²».

Conclusions et perspectives

En empruntant des exemples à ses œuvres postérieures ou plus connues, les observations recueillies dans les essais du jeune Segalen peuvent être résumées ainsi:

1) Dans une poétique vitaliste, le texte littéraire est «un quasi-individu³³». Les images engendrées et configurées par le langage ont un degré de réalité qui tend à les apparenter au vivant. Avant la période chinoise, l'écrivain est souvent assimilé, bien que Segalen soit convaincu de la totale ineptie des protocoles spirites, au médium dit «à matérialisations».

... le voici doué, enfin, d'une matière artistique nouvelle, infiniment plastique et plus vivante qu'aucune autre: il va s'efforcer à réaliser, sous forme d'un fantôme, l'œuvre d'art inachevée jusque là, pour lui, dans les autres formules.

[Lettre à Ch. Richet, 2 janv. 1906, inédit]

Même si cette thématique se dissipe dès 1909, la conception organiciste de l'œuvre perdure comme en témoigne *Logologie*, un curieux projet de 1918 qui fait allusion à Laurent le Mage et à l'alchimie:

Il y aurait donc une autre science, non plus «graphologique», à mettre au point, — celle qui pénétrerait une personnalité par l'analogique résonance des éléments littéraires: l'*extérieur*, l'épiderme et les *ongles du style*: *assonances*, *syllabisme*... et aussi les *cheveux* — qui se hérissent au moindre tact. Plus profondément: le *derme sensible*: c'est le *mot*; puis le *muscle*:

32. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris: Les Belles Lettres, tome V, livre IX, 2, 40, p. 181.

33. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 202.

c'est la *phrase*; puis sous la phrase, un *corps* vivant solide ou mou; c'est le *rythme des chapitres*; enfin l'œuvre entière prouvant le Soi.

[Extraits d'une lettre à sa femme, 17 janvier 1918, inédite]

2) L'image naît, croît, s'émancipe. Les livres de Segalen disent souvent comment eux-mêmes adviennent en tant qu'écrits et ils commentent ce surgissement d'images qui bouscule le créateur à son corps défendant. Mais si les modèles importés de la biologie permettent accessoirement de renouveler le thème de l'inspiration, ils le portent aussi à un point critique: surabondantes, les images envahissent le créateur qui perd toute maîtrise et finit par les subir.

Toute création esthétique est une épouvantable superfétation dans un cerveau: l'auteur assiste à l'évolution dans sa matière pensante, de ces êtres qu'il enfante littéralement.

[*Fantômes*, 6 août 1906, inédit]

Expansive mais tyrannique, naturelle dans son principe mais monstrueuse et effrayante dans ses conséquences, l'image littéraire de Segalen est examinée dans l'intervalle compris entre le sens spécialisé et le sens courant de «superfétation», entre la fécondité généreuse et la saturation, entre les modèles organiques et leur dénonciation, entre la biologie et la tératologie. Aussi Segalen ne manquera-t-il pas de mettre en garde contre les contraintes de l'imaginaire: «Garde-toi forte et toi-même, ou bien ces Idées, ces Formes et tout cet Art que j'ai *trop* vécu, peut-être, te disperserait, te disloquerait aussi³⁴».

Ce sort incombera et à René Leys, qui meurt sous le poids de la fiction qu'il a lancée, et à l'empereur Kouang-Siu (*Le Fils du ciel*) écrasé par la symbolique qui règle son mandat.

3) Quand les récits de Segalen inscrivent en abyme le récit de leur avènement, cette narration se présente fréquemment sous le thème d'une quête du visage. Or, étant donné l'ambivalence et du désir et des phénomènes artistiques qui se comportent tantôt comme de bons, tantôt comme de mauvais objets, ce visage est simultanément amical et hostile. Issu du désir du créateur, forme

34. Extrait d'une lettre de V. Segalen à sa future épouse, 13 mai 1905, cité par H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 78.

idéale non compromise avec la mécanique charnelle, l'être aimé entretient avec son auteur une relation très étroite et close sur elle-même:

Il songe alors à vivre dans un monde fantômal créé par lui; il désire la forme féminine issue de lui — le ragoût de l'inceste le plus complet qui fut jamais! Il s'épargne tout ce que l'œuvre de chair contient d'ordurier.

[«Premier projet du *Grand-œuvre*», in *Fantômes*,
13 nov. 1905, inédit]

Cependant cette entreprise de sublimation peut toujours être ramenée brutalement au point qu'elle tente de fuir. Alors, sans traits, le visage découvre soudain Méduse et ses attributs: le sexe dévorant et la mort.

Dans un pénultième chapitre d'horreur, ce n'est pas Ellen [l'être matérialisé] qui apparaît mais une larve immonde, dont Max [le créateur-médium] durant toute une nuit ne peut se défaire.

[*idem*, inédit]

Dans les œuvres de fiction, les personnages féminins (Eurydice, Krisha, les auditrices de «La Tête», ...) seront chargés de ces doubles prédicats. Mais cette quête du visage n'est jamais aussi émouvante que dans *Chine, La grande statuaire*, ce compte rendu de la mission archéologique où Segalen fouille désespérément le sol à la recherche d'une statue humaine complète de l'époque Han:

J'eus, durant quelques instants d'oppression, — la course, la ferveur de la trouvaille — l'espoir de contempler, visage à visage, un homme Han! Il fallait, à grands renforts de paysans, soulever, retourner, enfin dresser l'énorme individu. [...] Mais les premiers coups de pioche m'arrêtèrent: l'être était décapité! Ainsi toute chance d'une face humaine gisant là m'était refusée...

[CGS, p. 59]

En lieu et place de cette face, l'archéologue n'exhume que «masque horrible» (CGS, p. 59), «muet visage sans nez ni bouche, ni regard» (CGS, p. 75), ou «être grotesque à gros yeux ronds» (CGS., p. 78).

4) Enfin, malgré l'échec de sa tentative substantialiste, Segalen ne continue pas moins de rapprocher le lien entre le texte littéraire et le lecteur de la suggestion hypnotique. Comme le révèle avec la plus grande netteté le récit enchâssant de «La

Tête», l'écrivain est un agent chargé de confisquer l'imaginaire de l'autre et de l'«éblouir par des prestiges».

Ceci est la traduction élégante d'une formule latine: *Praestringere oculos*. Mais que le lecteur qui ouvre *Les Immémoriaux*, *Stèles* ou *Peintures* n'oublie pas que Segalen travaille sur le sens littéral de l'expression qui signifie «s'emparer des yeux».

Noël CORDONIER

