

**L'homme du musée
Victor Segalen et la représentation des
mondes disparus**

« On ne mettra point leurs dieux en vitrines... »
Victor Segalen, « Penseurs païens »

De son voyage en Polynésie et de son séjour à Tahiti, Victor Segalen a tiré plusieurs textes de nature différente : non seulement ce roman étrange, mal reçu à sa parution et redécouvert dans les années 60, *Les Immémoriaux*, mais aussi un journal, rédigé de 1903 à 1905, quelques articles, des ébauches, des réflexions sur Gauguin, et un projet de récit dont Gauguin lui-même aurait été le héros, sous le nom de « Maître du jour »¹.

1. Donnons quelques indications bibliographiques : le *Journal des Iles* a été publié par Fata Morgana, Montpellier, 1989. Le recueil intitulé *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1986, contient deux textes sur Gauguin : celui de 1904, « Gauguin dans son dernier décor », et celui de 1916-1919, « Hommage à Gauguin ». Un extrait du *Maître du jour* est paru dans le volume collectif *Regard, espaces, signes*, Paris, L'Asiathèque, 1979. Ce texte, dont le manuscrit inédit compte une centaine de pages, est commenté par G. Manceron dans le chapitre 20 de sa biographie [*infra*]. « Penseurs païens » a été publié, avec d'autres ébauches contemporaines, dans *Gauguin dans son dernier décor et autres textes de Tahiti*, par les éditions

Dans son appréhension de la culture maorie, l'œuvre de Paul Gauguin, mort en 1903 à Hiva-Oa, fut pour Segalen une introduction capitale. Lorsqu'il se rend dans l'île, quelques mois après la mort du peintre, pour recueillir officiellement ce qui reste de ses œuvres, puis lorsqu'il médite sur les travaux qu'il a pu acheter pour lui-même, Segalen institue Gauguin en médiateur dans sa démarche vers le monde maori. Il le rappellera encore longtemps après :

Nul voyageur désormais ne peut se vanter d'avoir pleinement vu le pays de ces îles et les vivants de ces îles, qui n'en a point reçu, des toiles de Gauguin, la révélation et l'exégèse².

Segalen confère à l'art de Gauguin un rôle d'initiation et fait du peintre une sorte de compagnon et de prédécesseur pour l'entreprise qu'il se proposera lui-même de réaliser. À travers la peinture de Gauguin, c'est non seulement la capacité de comprendre de l'intérieur une culture exotique, d'autres valeurs, une autre façon d'être dans le monde, d'habiter le corps, de vivre ensemble, que pense acquérir Segalen. Lui dont l'approche de la civilisation polynésienne est d'emblée aimantée par la conscience qu'il a sous les yeux les ombres d'une humanité désormais disparue, c'est surtout la possibilité de *représenter* ce monde effacé par l'Histoire, qu'il entrevoit grâce à Gauguin.

Modèle épique et modèle archéologique

Mais, pour redonner à son tour leur sens aux lieux et ouvrir aux hommes l'accès à ce qui n'est plus, il lui faut faire entendre par les mots, et dans le milieu du langage, ce que le peintre a donné à voir dans ses dessins, tableaux, sculptures :

Fata Morgana. *Les Immémoriaux*, rédigés de 1904 à 1907, sont cités ici dans l'édition Plon, «Terre Humaine», 1982. La bibliographie la plus récente est parue dans l'ouvrage très informé de Gilles Manceron, *Segalen*, Paris, J.-C. Lattès, 1991.

2. « Hommage à Gauguin », (commencé en 1916), *op. cit.*, p. 114.

J'ai essayé « d'écrire » les gens tahitiens d'une façon adéquate à celle dont Gauguin les vit pour les peindre : en eux-mêmes, et du dedans au dehors. Et ce n'est pas la moindre admiration vers lui que cette illumination de toute une race, répandue dans son œuvre tahitienne.³

Car le peintre, qui, dit-il, « possédait en lui [un] démon d'archaïsme » et réussit à retrouver « l'homme des anciens jours », ne propose à Segalen aucun modèle pour le travail de l'écriture. C'est d'autres inspirations qu'il doit trouver pour faire œuvre littéraire. Nombreux sont les textes liés au voyage tahitien, dans lesquels il s'interroge sur les modèles possibles de son roman. Dans les « Pensers païens », rédigés en 1905, il crée une sorte de « philosophe sauvage », doué à la fois d'un esprit occidental et d'un savoir maori, intermédiaire capable de faire passer l'un dans le langage de l'autre : comparable à l'Indien Chactas, auquel Chateaubriand fait jouer un rôle d'interprète entre deux mondes dans *Les Natchez*. Ce personnage écarte les divers modes de transmission et de conservation qui ont pu servir, ailleurs, à garder la trace des peuples disparus, tout comme il déclare inadéquates les descriptions et explications des ethnologues. Il eût fallu, pour préserver la mémoire maorie, le souvenir des faits et gestes, des héros, des croyances, un grand poète épique : un Homère tahitien. *L'Iliade* est l'un des modèles auxquels Segalen fait appel, ouvrant un vaste réseau métaphorique dans lequel Tahiti apparaît comme une Troie des mers du Sud, enfermée dans ses remparts de corail, abandonnée par les dieux ; ou plutôt, qui aurait abandonné ses dieux pour accueillir ceux des étrangers, introduits subrepticement parmi eux. Ce modèle épique est fortement sollicité dans *Les Immémoriaux*, non tant pour les thèmes et les épisodes, que pour les procédés d'écriture : analogies, périphrases, nominations éponymes, grossissements, composition par scènes... On en reconnaît la prégnance dans la plupart des procédés stylistiques archaïsants

3. Lettre à Daniel de Monfreid, 12 avril 1906, cité in G. Manceron, *op. cit.*, p. 227-8. Sur Gauguin et la culture maorie, on lira la belle étude de Peter Brooks, « Gauguin's Tahitian Body », *Yale Journal of Criticism*, vol. 3, n° 2, 1990.

dont abonde le roman, et que les commentateurs ont remarqués, d'abord pour les critiquer, puis pour les louer.

Dans «Le Maître du jour», que Segalen projette comme une sorte de continuation des *Immémoriaux* apparaît un personnage qui accomplit le chemin inverse du sage des «Pensers païens» : européen en rupture de civilisation, il s'est réfugié chez les polynésiens et s'attache à comprendre leur vie, à retrouver leur histoire⁴. Comme Segalen imagine que cela est arrivé à Gauguin, le héros de son récit est bouleversé autant par la beauté des paysages, des corps, d'une culture qu'il pressent, que par la conviction que tout cela est voué à la mort. Il ne retrouve que peu de choses du passé, quelques légendes, quelques formes, quelques chants, et désespère de l'inconscience des indigènes, de leur refus de l'aider à préserver leur mémoire et leurs traditions. Avant d'entreprendre de recréer le monde disparu au moyen de l'art, il est tenté par le mépris et la colère, et rêve, au lieu de la mort lente et sans gloire à laquelle s'abandonnent les Maoris, d'une destruction brutale et grandiose :

Il souhaite que les cônes et les pics, pulvérisés soudain, se missent à rugir en soufflant de la fumée qui desséchera, des flammes qui mordraient, de la belle lave en pâte rouge qui moulerait, dans des attitudes convulsées, peut-être héroïques, peut-être belles enfin, — cette race qui s'en allait trop paisiblement⁵.

On reconnaît, dans ce désir d'une apocalypse volcanique, le rêve «pompéien» qui possède déjà, au début du XX^e siècle, une longue tradition littéraire, depuis la publication des découvertes archéologiques du XVIII^e et les voyages en Campanie, en passant par le célèbre roman historique de Bulwer-Lytton, *Les Derniers Jours de Pompéi*, puis les récits fantastiques de la littérature européenne⁶. L'un des moments forts de cette fascina-

4. En quoi il ressemblerait à un René, pour reprendre la référence à Chateaubriand.

5. *Regard, espaces, signes*, p. 165. Cité aussi par G. Manceron, *op. cit.*, p. 241, qui montre la relation entre l'ébauche du roman de peintre et un article écrit par Segalen sur la suggestion de Debussy (*Voix mortes : Musiques maori*).

6. E.G. Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompei*, 1834. La belle nouvelle de Gautier intitulée *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi*, est parue pour la pre-

tion est constitué par l'ouvrage de Marc Monnier, *Pompéi et les Pompéiens*, publié à Paris en 1864. Monnier raconte lui aussi les derniers jours de la petite ville romaine, comme un voyageur antique qui nous promènerait d'une rue à l'autre, nous ferait visiter le marché, le théâtre, les thermes, nous emmènerait dans les boutiques et les intérieurs d'une cité pittoresque et paisible. Mais, s'il ne donne le récit de l'éruption et de la pluie de lave qu'au dernier chapitre, Monnier introduit le thème funèbre de la destruction et de l'exhumation dès son entrée en matière : «Le Vésuve», dit-il, «n'a pas détruit Pompéi, il l'a conservée.» Un double jeu d'affects est ainsi sans cesse ménagé au lecteur, entre le parcours heureux d'une ville animée, et la visite angoissante d'une cité des morts. L'emblème de ce paradoxe archéologique, habilement transposé en un dispositif narratif, figure au début du livre, lorsque l'auteur raconte un épisode singulier des fouilles récentes. Jusqu'alors, explique-t-il, lorsque les ouvriers dégageaient un espace bâti, ils avaient coutume d'en extraire les objets qu'ils y trouvaient, en éliminant sans précautions la terre et les cendres accumulés. Or un jour, l'architecte responsable des fouilles, nommé Fiorelli, appelé devant une excavation béante où l'on distinguait de vagues formes dans les plis du gâchis cendreux, commanda d'y couler du plâtre. Lorsque celui-ci eut séché, et qu'on l'eut dégagé des résidus adhérents, les assistants virent apparaître quatre corps rigoureusement moulés, saisis dans des attitudes extraordinairement expressives : quatre statues vivantes, dont l'une ouvrait la bouche dans un cri d'épouvante, dont l'autre, jetée à terre, s'efforçait de ramper pour s'éloigner, dont la troisième tendaient les bras en un geste suppliant... Le succès de ce récit, où se concentre l'imaginaire

mière fois en 1852 : elle repose sur la puissance évocatrice du moulage d'un sein, contemplé par le héros au Musée des Studii, à Naples. On rappellera le récit de Jensen et le commentaire qu'en donna Freud, parfaitement contemporains de la rédaction des *Immémoriaux* : W. Jensen, *Gradiva. Ein Pompejanisches Phantasiestück*, paru en 1903; et Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*, 1907. Le phantasme archéologique, évoqué par Segalen, n'a rien d'inédit, et est largement partagé par son époque.

archéologique du XIX^e siècle, a été répercuté par le *Dictionnaire* de Pierre Larousse, qui mentionne à plusieurs reprises l'ouvrage de Monnier dans son article «Pompéi», et cite l'anecdote *in extenso*.

Segalen puise à cette source lorsqu'il prête à son personnage le souhait d'un moulage mortel, capable de garder la trace, fût-elle convulsive, d'une civilisation qui se contente de disparaître par anémie. Au-delà de l'esthétisme symboliste dont est empreint son «Maître du jouir», un tel vœu témoigne de l'existence, chez Segalen, d'un modèle archéologique de conservation du passé, plus dramatique et plus puissant que le modèle homérique précédemment évoqué, parce qu'il relève, non du seul souci de perpétuer une mémoire, mais d'une structure de deuil où le monde anéanti est ressaisi à la lumière de sa disparition. Dans cette structure, le temps indéfini de la mort perpétue le moment le plus intense du vivant; l'accomplissement de la perte s'égale au surgissement de la plus violente expression de la vie⁷. Il y a de plus, lorsqu'on se place du point de vue du moulage opéré par la nature dans l'acte même de la destruction, un apologue de la constitution du symbolique qu'a pu méditer l'auteur futur des *Stèles*. Fiorelli et ses ouvriers sont en face de l'état minimal de la trace, du contour d'une absence, même pas d'un vestige ou d'une relique: à la fois le degré zéro de la ressemblance, et l'envers (mais non la négation) du contact⁸. Et cette rétention sémiotique se retourne en un prodigieux pouvoir de signification, dès lors que sont rendues visibles, par remplissage, les opérations qui l'ont provoquée. La ressemblance se révèle totale; absolue, la contiguïté entre les corps et le support

7. Cf. mon étude, «Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus», in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 41, printemps 1990, p. 83-100.

8. L'anecdote est historiquement significative. Jusque vers le milieu du XIX^e siècle, dans les fouilles, seul comptait le vestige matériel. Par la suite, la reconstitution archéologique cherchera à s'appuyer sur la présomption de présence, qui n'apparaît que comme absence de trace. Les reconstitutions, largement imaginaires, de Schliemann, sont autorisées par ce statut nouveau de la trace.

de leur empreinte... Certes, rien ne demeure de l'être qui avait été là, mais ce rien est devenu la marque pleine de la réalité enfuie.

Double funéraire et représentation

On voit comment ce modèle archéologique puissamment paradoxal, apte à mobiliser l'imaginaire, pourrait servir d'emblème à l'entreprise de représentation du monde maori que poursuit Segalen. Il y a certainement réfléchi, et l'a inscrit dans son œuvre par le parti qu'il a choisi de raconter la disparition d'un univers humain, et de donner à comprendre cet univers à travers ce qui a occasionné sa destruction. Pourtant, il recourt à un autre modèle encore, plus proche d'un ordre cultuel, lié au sacré et à la répétition, et rendant ainsi mieux compte de la réactualisation du passé dans l'écriture et dans la lecture, offrant, au-delà de la conservation ou de la restitution, une sorte de présence maintenue du monde disparu.

En 1905, à Brest, retour du séjour polynésien, et alors qu'il est plongé dans l'écriture de son roman, Segalen prononce une conférence où il parle de son voyage autour du monde, des musées qu'il a vus et de la conservation des œuvres anciennes, particulièrement des sculptures⁹. Le conférencier commence par une virulente critique des musées: «Rien n'est plus faux qu'un musée.» Et il ajoute quelques phrases plus loin: «Le musée, en art, occupe souvent un échelon égal à celui des agences Cook et Cie, en matière d'exploration.» Il exhorte les visiteurs des musées à faire sauter mentalement vitrines et murs pour rendre la vie aux objets enfermés, devenus funèbres, puis entraîne ses auditeurs dans un immense périple, commençant par les musées américains, qu'il décrit comme des assem-

9. Le texte fut publié posthument, en avril 31, dans *La Revue européenne*, sous le titre de «Quelques musées de par le monde». J'ai eu connaissance de ce texte — et d'autres informations tout aussi précieuses — grâce à l'amitié de Noël Cordonier, que je remercie vivement.

blages hétéroclites et irréflechis de copies stériles et de choses mortes. Arrêté devant la statuaire du musée de New York, section « Arts du Pacifique », il critique la prétention à constituer un art par la juxtaposition d'objets, par nature dispersés dans l'espace, le temps et l'usage social, et extraits de civilisations qui ont à peine connu la fabrication de simulacres monumentaux, ou la production d'objets représentatifs. Détachés des lieux sacrés d'où ils tiraient leur force symbolique, ces objets apparaissent dénués de toute signification et, en somme, tués une seconde fois :

L'espace à condenser est immense, et ces pauvres débris, relégués avec ordre sur des étagères ou précieusement enfermés dans des tiroirs ne font pas que moisir, ils meurent complètement. Tout au plus peut-on espérer former ainsi des sortes de collections documentaires, sur le passé d'un peuple qui est aujourd'hui le premier à le renier, le premier à le laisser périr d'oubli¹⁰.

Aux Maoris migrant d'île en île était échu un bonheur impalpable, qu'il est illusoire d'étiqueter, ou de vouloir comprendre à travers ses résidus matériels, si misérables qu'ils ne suffisent pas même à fixer un deuil...

Cherchant alors à remonter le cours du temps, le conférencier évoque la statuaire hindoue, puis en arrive à l'Égypte, l'« aïeule immémoriale », qu'il place à l'origine des migrations et des races. Les Égyptiens, explique-t-il, réussirent à lier trois éléments, qui partout ailleurs ne se rencontrent que séparément : le passé, le culte, l'œuvre d'art. Non seulement ils cherchèrent à préserver les corps de la décomposition par l'embaumement ; ils voulurent encore garantir aux morts une sorte de présence perpétuée parmi les vivants, en conférant à la représentation des disparus une valeur de suppléance, et comme de *double* de l'âme occupée de sa navigation souterraine. Les effigies ainsi forgées n'étaient pas considérées simplement comme des images ou des apparences ressemblantes, elles étaient en quelque sorte « le mort rétabli en sa forme palpable ». Elles représentaient le

10. *Loc. cit.*, p. 304.

défunt dans tous les sens de ce terme : au sens diplomatique, car elles étaient ses délégués et ses porte-parole ; au sens théâtral, puisqu'elles pouvaient tenir, à l'instigation des proches, ses rôles habituels ; et au sens sémiotique, puisqu'elles ressemblaient au corps qu'il habitait dans la plénitude de sa vie¹¹. L'effigie se substituait au défunt, effectuant à sa place toutes les fonctions d'un *comme si* vivant : voir, entendre, parler, manger... – selon le rite des évocations quotidiennes, des cultes funéraires, des tombeaux remplis d'objets usuels, telles des enceintes magiques où s'accomplissaient les désirs du mort.

Ainsi, dans l'écriture des *Immémoriaux*, Segalen considère simultanément trois modèles de représentation du passé : l'un, épique, est propre à l'évocation poétique et héroïque ; l'autre, archéologique, vise à restituer le pays des morts ; le troisième enfin, religieux, assure la présence continuée d'un peuple anéanti par l'Histoire. Il a recours aux trois, dans les degrés d'un approfondissement interne de son projet, cherchant en même temps à construire une représentation qui dise poétiquement le passé, qui retrouve la mémoire perdue, et qui donne vie, dans l'actualité de la lecture, aux effigies du monde disparu. Son roman tout entier sera un *double* à l'égyptienne, image de *l'autre* et substitut du passé dans le présent. C'est ainsi d'ailleurs qu'il comprend l'œuvre de Gauguin, ses bois sculptés et ses dessins de divinités maories, ses tableaux où de jeunes femmes au corps éternellement juvénile semblent attendre du spectateur le regard désirant qui doit les animer. Autant de doubles d'un monde que le peintre n'a pas pu contempler de ses yeux, mais qu'il donne à voir par la création de ses effigies funéraires.

Pour donner forme, littérairement, à ce projet, Segalen élabore une esthétique singulière, qui lui permet un triple dépassement. Il rejette autant les exercices formels des évocations à la Leconte de Lisle, que le naturalisme exotique façon Loti, en ne prétendant pas reproduire la réalité, mais en tentant bien plutôt

11. Ces trois perspectives forment, de manière très éclairante, le canevas de l'article « Représentation », dû à Jean Ladrière, dans l'*Encyclopedia universalis*.

de produire une représentation telle que la réalité disparue s'y recrée. D'autre part, il s'efforce d'oublier le modèle symboliste en cherchant, non à renvoyer les significations du monde hétérogène et inconnu à un au-delà dont nous n'aurions que l'ombre portée, mais à fabriquer un simulacre où la signification transparaît, comme une connaissance vive présente dans l'esprit du lecteur.

La comparaison

Peut-on décrire cette esthétique ? Analyser les effets qu'elle produit ? Elle se laisse saisir, d'une part, comme un réseau stylistique dense où se croisent des tournures archaïsantes et des emprunts aux langues polynésiennes ; et d'autre part comme un dispositif narratif dans lequel l'équivoque est maintenue le plus possible sur l'énonciation¹². Très explicitement, Segalen cherche à donner la parole à l'autre... Mais, au-delà de l'esthétique, tous les procédés employés ouvrent sur une épistémologie du littéraire, parce qu'ils visent à permettre au lecteur de prendre une connaissance immédiate de la manière dont les anciens Maoris construisaient leur réalité, — du moins de la manière dont Segalen, documenté par ses lectures ethnologiques, pense ce problème... Le travail textuel cherche ainsi à donner directement accès à l'outillage mental propre aux habitants de Tahiti du temps de leur « pensée sauvage ». L'ambition de la représentation littéraire, comme le montre toute la pratique de Segalen, dans *Les Immémoriaux* comme dans ses autres récits et poèmes, est de fabriquer ce type de simulacre cognitif.

Un des instruments privilégiés de ce dispositif est la comparaison, extrêmement fréquente dans *Les Immémoriaux*¹³. On

12. Ces effets textuels ont été mis en valeur par les commentateurs : cf. A. Geiger, C. Doumet, J. Jamin, et, plus récemment, M. Gontard, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990.

13. En privilégiant les figures de ressemblance, parmi lesquelles la comparaison, Segalen fait sienne une conception traditionnelle, reprise par Rousseau,

en retiendra, pour l'analyse, la définition la plus commune : mise en rapport de deux entités au regard d'un terme tiers (action, qualité, etc.). Différente en cela d'autres figures, on sait qu'elle requiert l'usage d'une expression de comparaison et la présence dans l'énoncé du comparant et du comparé.

Comment classer les comparaisons dans *Les Immémoriaux* ? Envisagées selon leur nature, elles apparaissent soit *catégorisantes* (opérant une sorte de classification, indiquant une identité), soit *iconiques* (exposant une ressemblance, faisant surgir une image). Voici un exemple de catégorisation :

1. La grotte est sainte ainsi qu'un maraé [terrasse consacrée].

Et un autre où s'exerce l'analogie imaginante :

2. Des pirogues l'entouraient, serrées comme des poissons dans un banc.

Certaines de ces comparaisons (qui sont les plus fréquentes, et les plus intéressantes pour nous), font appel à des réseaux complexes d'expressions figurées :

3. Un présage que Terii flairait de loin, qu'il décelait, avec une prescience d'inspiré, comme un cochon sacré renifle, avant l'égorgement, la fadeur du charnier où on le traîne.

Considérées du point de vue de leur énonciateur, les comparaisons devraient dépendre du narrateur ou de l'un des personnages. Mais, on l'a dit, le roman tout entier laisse planer l'équivoque sur l'origine de la narration, mettant en avant un narrateur quasi « médiumnique », parfois mal distingué d'un personnage, et parfois doué d'un savoir supérieur à celui des personnages. Mais, de toute manière, la compétence analogique est en fait également répartie, et il y a peu à tirer de cette distinction.

Voici pour témoignage deux exemples de comparaison relevant du narrateur :

4. Ses blocs de corail taillé, ébréchés comme une mâchoire de vieil homme.

5. Les nuages la ceinturaient comme un maro non serré.

selon laquelle le langage primitif est fondé sur le figuré, le conceptuel et le rationnel apparaissant ultérieurement. Il endosse également la théorie romantique de la métaphore comme expressivité, affleurement de l'affect dans le discours.

Et deux autres, d'un personnage :

6. Une lame de fer, incrustée de signes comme une peau de prêtre;

7. Les inspirés ne sont pas plus redoutables [...] que le crabe dont la pince est amarrée, et qui tourne en rond.

On voit que, quel que soit l'énonciateur, la perspective narrative reste indéterminée. On comprend aussi que, même si elle prend parfois ses modèles dans le registre stylistique de l'épopée, la comparaison n'est jamais ornementale. Même si elle décrit des états d'âme et des sentiments, qu'elle émane d'un sujet individuel, qu'elle apparaît chargée de connotations affectives, elle n'est jamais non plus psychologique. Les valeurs expressives qu'elle transmet revêtent toujours d'abord la forme d'un « discours sauvage », hétérogène. Voici Teri déprimé :

8. Maintenant, son chagrin était plus tenace, ses regrets constants. Il ne pouvait plus les jeter par-dessus l'épaule comme font les pêcheurs d'une pêche empoisonnée.

Le comparant est une sorte de traduction du comparé, qui aurait lieu dans le discours maori lui-même. Le lecteur n'est pas appelé à faire passer dans sa langue et son mode d'intellection propres les contenus psychiques étrangers ou les éléments du réel, il est au contraire invité à pénétrer dans la compréhension indigène, à produire avec elle le processus comparant, en découvrant la perspective tierce sur laquelle repose l'analogie. La démarche est la même, sur le plan de la signification, que celle qui est requise du lecteur au niveau phonétique, lorsqu'il doit rétablir « Cook » dans le dissyllabe « Tutti », « Britanniques » dans « Piritane », « Christ » dans « Kerito »... La comparaison, dans *Les Immémoriaux*, est un instrument ethnologique. Elle répond exactement au but qu'un anthropologue comme Clifford Geertz assigne à sa discipline : « entendre l'entendement »¹⁴.

Ce caractère des comparaisons apparaît mieux encore si on les dispose dans la perspective des deux classes qui les forment,

14. Voir C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973; en particulier la première partie, « Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture ».

en établissant la liste des termes qui composent l'univers du comparant d'une part, et d'autre part l'univers du comparé.

L'univers du comparant, situé à droite du *comme*, pour ainsi parler, est celui où aboutit le processus de comparaison : il constitue son point d'arrivée, sa résolution. Il comprend les activités humaines (pêche, navigation, cueillette, marche, guerre, etc.), notamment les activités religieuses et rituelles; le corps, ses parties, ses fonctions, ses parures; les mœurs et l'organisation sociale, peu distincte des rites et des cultes; le monde animal, peu varié (poissons, crabes, cochons); la nature, ses montagnes, ses récifs, les vagues et les vents de la mer... C'est là l'univers des référents maoris : en faire la liste, c'est prendre connaissance des virtualités cognitives qu'il comporte et s'initier aux configurations du monde que l'auteur attribue aux anciens habitants de Tahiti. Cet univers est simple et clos, et constitue le tableau quasi complet d'un état anthropologique : il ne comporte pas d'agriculture, pas d'organisation commerciale, très peu de techniques instrumentalisées ou d'arts imitatifs, pas de termes abstraits. Il est enserré dans le contexte naturel, centré sur le corps, les activités élémentaires, scellé par les liens communautaires; le religieux y imprègne tout, au point de se confondre avec les phénomènes naturels et les faits collectifs. On pourrait certes étoffer quelque peu le réseau des référents, en analysant d'autres formations analogiques dans le roman : la métaphore, par exemple, riche et densément présente, ou les désignations par périphrase. Les conclusions n'en seraient pas modifiées. Pour les Maoris de Segalen, l'univers du comparant représente les choses connues, le monde familier, ce qui n'empêche nullement l'intervention des prodiges et les apparitions surnaturelles, qui en font partie comme d'une donnée permanente.

Par opposition, l'univers du comparé (à gauche du *comme*, au point de départ du processus comparatif) est beaucoup plus complexe, et constitue une liste ouverte. On peut y retrouver les éléments qui figuraient dans l'univers du comparant, auxquels viennent s'ajouter des termes hétérogènes, non intégrés dans le stock des référents maoris. On y découvre des absents, des sentiments, des modes de discours, des comportements non analysés.

En voici quelques exemples :

9. Ses imprécations se perdirent [...] comme une rivière, même gonflée, disperse impuissamment sa limpidité dans la vaste mer saumâtre [inattention des auditeurs].

10. Mais un tel espoir, seul de tous les autres, l'assérénait un peu; il s'y raccrochait comme aux pirogues défoncées qui surnagent à peine, et qu'on sent couler sous le poids [dépression du héros].

11. Elles feignaient pourtant de fuir comme on fuit la machoire d'un requin [pudeur jouée des jeunes femmes].

12. Ils couraient à la manière des crabes méfiants qui cherchent des abris [peur].

On y découvre aussi, et surtout, les objets matériels et mentaux des «hommes blêmes», ces missionnaires méthodistes survenus dans l'île pour inculquer aux indigènes des pensées, des lois, des comportements inconnus. Les instruments dont ils se servent sont «traduits» par la comparaison. Voici les haches :

13. Ces outils de fer qui façonnent le bois comme une mâchoire écorche le uru.

L'écriture, technique plus mortelle que les armes à feu pour les Maoris des *Immémoriaux*, bien qu'elle eût pu sauver leur mémoire culturelle s'ils avaient su se l'approprier, est toujours désignée par des périphrases que leur valeur figurée, leur qualité d'images, rapprochent des comparaisons : «bois parlants» pour les tablettes gravées, «feuilletés à signes» pour les pages de la bible... Pour conclure cette liste, voici l'exemple, passablement retors, d'une jeune Tahitienne à laquelle son amant européen a offert un chapeau qu'elle pose sur sa tête

14. comme un poisson qu'on ferait nager à l'envers.

L'ignorance même d'un usage ou d'une technique, c'est-à-dire la non-existence, prise dans un procès de comparaison, peut trouver son expression, s'adjoindre un comparant répertorié, être finalement assimilée à un référent familier. Ainsi, cheval de Troie dans cette guerre de conquête que raconte Segalen, la comparaison introduit le monde étranger à l'intérieur de l'univers maori, entrouvert pour faire place aux choses inconnues. Elle *acommode*, au sens optique du terme, l'outillage mental d'une

culture à des réalités hétérogènes; et, au sens culinaire, elle *acommode* des réalités à des catégories qui n'étaient pas préparées pour les accueillir. Si Segalen rend compte remarquablement de ce mouvement, qui n'est autre que l'*acculturation* des sociologues et des ethnologues, il n'est sensible lui-même qu'aux ravages provoqués par l'immixtion d'éléments extérieurs dans ce qu'il conçoit comme pureté archaïque. Son «esthétique du divers» et sa théorie de l'exotisme constitueront une tentative de maintenir les civilisations et les individus dans le vase clos de leur différence. Rapportée au problème de la représentation du passé, cette théorie ne peut développer qu'une conception catastrophiste de l'Histoire ¹⁵.

Le roman comme effigie

L'usage de la comparaison dans *Les Immémoriaux*, bien loin de ne constituer qu'un procédé stylistique, est la mise en œuvre littéraire de la compréhension qu'a Segalen de la culture maorie tout entière, dans ses fondements religieux et magiques. Cette compréhension fait sentir ses effets aux divers niveaux du roman, où les jeux de l'identification et de l'image redoublantes sont partout présents. Segalen multiplie ainsi les épisodes de métamorphose par imitation. Il expose la conception «sauvage» des signes et des présages (qui relèvent tous deux d'un même mécanisme sémiotique) comme une pensée de la duplication. Il fait reposer la mythologie maorie sur la croyance au dédouble-

15. Ce rapport est établi par Segalen lui-même, qui se réfère aux théories allemandes de l'historicisme, reprises et réorganisées par Croce. Cf. le projet d'«essai sur l'exotisme», dont la première mention figure dans le journal de voyage, à la date d'octobre 1904, en vue de Java, c'est-à-dire durant le retour de la Polynésie : «Écrire un livre sur l'exotisme. Bernardin de Saint-Pierre – Chateaubriand – Marco Polo l'initiateur – Loti. [...] Argument : Parallélisme entre le recul dans le passé (historicisme) et le Lointain dans l'espace (exotisme).» La maintenance de l'altérité dans son plus grand éclat implique pour Segalen un relativisme culturel; et s'appuie sur une analogie entre les formes lointaines de l'homme et ses effectuations disparues.

ment des dieux, qui se changent en choses – plumes multicolores, truie, vent, monde tout entier dans la genèse maorie. Il est fasciné par le récit d'origine qu'il fait commenter par le philosophe sauvage des «Pensers païens», et qu'il place, au centre des *Immémoriaux*, dans la bouche du vieux prêtre moribond :

Dans le principe – Rien – Excepté : l'image du Soi-même¹⁶.

Mais la comparaison conserve un statut un peu particulier : son usage est en fait doublement ethnologique. Elle constitue, on l'a montré, un mode de discours et de compréhension endogène, donné comme propre à la culture maorie, et qui lui permet (pour son malheur) d'assimiler des fragments étrangers. Mais aussi, à l'inverse, elle oblige le lecteur européen à reconnaître les objets de son propre univers dans la recatégorisation que leur a imposée la transposition analogique. Les référents les plus familiers du lecteur moderne – le papier, les caractères typographiques, les armes à feu, les chaussures, les chevaux, le péché, la punition, les inhibitions... – il les reçoit dupliqués, à la fois travestis et identifiables, et ayant, dans cette opération, perdu leur évidence et leur naturalité. Il est ainsi contraint de se les réapproprier, mais cette fois-ci lestés d'un doute et comme mis entre guillemets.

Il y a là, certes, un projet critique, qui stigmatise la colonisation et la prédication missionnaire, et valorise le primitif et le païen au détriment du civilisé et du chrétien. Ce projet ne constitue pourtant pas l'unique centre des *Immémoriaux*. L'intention essentielle de Segalen porte sur la représentation du monde disparu, avivée et rendue pathétique par la structure du deuil, mais surtout destinée à prendre corps comme un *double* de la civilisation polynésienne défunte. Par le travail d'image redoublante que produit la comparaison, autant pour être élaborée que pour être ressaisie, le roman s'apparente bien à une effigie égyptienne, dressant devant l'esprit du lecteur des simulacres que ses actes mêmes de compréhension rétabliront «dans leur

16. *Op. cit.*, p. 97.

forme palpable». Ainsi pourrait être racheté «l'oubli des mots» qui a perdu les anciens Maoris, à travers une écriture où ces mots se pressent et réveillent la mémoire des hommes. Du moins en est-il ainsi, semble-t-il, pour les associations culturelles des Maoris d'aujourd'hui, qui tiennent *Les Immémoriaux* pour une sorte de phare de leur tradition, un texte qui a pris en charge la conservation de leur passé, et d'après lequel ils reconstituent et sa destruction et sa signification¹⁷.

Les choses sont peut-être moins simples pour nous, qui replaçons l'ouvrage dans le contexte européen où il émergea. Nous voyons combien ce roman ethnologique et archéologique participe de l'effort de restitution qui obséda le XIX^e siècle, mais aussi combien il est dépendant des idées de pureté raciale et culturelle, dont les conséquences ont été si souvent funestes. Pourtant, nous devons voir aussi que ces idées sont mises en œuvre par Segalen à travers la structure du deuil ; elles ne trouvent leur écho que dans l'imaginaire, où la pureté ne resplendit qu'en tant qu'elle est perdue¹⁸. *Les Immémoriaux* répondent à un projet complexe, presque contradictoire : les êtres et les choses y sont rendues inaccessibles dans le moment où nous les découvrons. Mais le paradoxe de ce projet peut être finalement assumé, et levé, par l'instrument et dans le médium qui ont servi à lui donner corps : le langage et la littérature. N'est-ce pas précisément la force de la littérature que de nous donner à connaître, en même temps ou de façon dissociée, les manières dont un monde hors de notre portée a pu se former une image de lui-même, et les procédés convenus et datés par lesquels nous parvenons à produire une simulation de cette représentation ?

17. Cf. J. Scemla, «La dégradation du Divers», in *Europe*, n° 696, avril 1987, p. 20.

18. Ce que ne voit pas T. Todorov, dans son chapitre sur la théorie de l'«exotisme» chez Segalen : cf. *Nous et les autres*, Seuil, 1989.