

*Agnieszka Kukuryk*

Université Pédagogique de Cracovie

PERCEPTION ET LECTURE  
DANS *PEINTURES*  
DE VICTOR SEGALEN

**Perception and reading in *Peintures* by Victor Segalen**

ABSTRACT

Focusing on the search for a new form of artistic creation, French doctor, archaeologist and poet, Victor Segalen (1878–1919) created a collection of poems titled *Peintures* in which the literary and artistic space coexist and influence each other. In his poetic work, Segalen, considered above all to be the founder of an intercultural poetics between East and West attempted to recreate Chinese paintings through words. The aim of this paper will attempt to show that the “spoken paintings,” as he called them, were inspired by real Chinese paintings and the creative process of Chinese painting itself. The poet succeeds in producing within the reader’s consciousness a painting by enabling him to visualize images suggested by words and to create a “magic space.” Segalen moves away from linearity principle of a text and gives it the third dimension creating a total work of art.

KEYWORDS: Victor Segalen, bilingual masterwork, French modernism, “spoken paintings.”

Mon rôle est autre envers vous et ces Peintures, qui est de vous les *voir*, seulement.  
Ce sont des Peintures parlées.  
(Segalen 1995 : 155)

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle les écrivains français participent aux mouvements d’avant-garde en réclamant une liberté créatrice qui s’oppose aux règles traditionnelles de la poésie. Il paraît que l’œuvre du poète symboliste, Stéphane Mallarmé, reste une grande source de tout ce qui irrigue en modernité la poésie du nouveau centenaire. Les créations d’analogies par juxtaposition et rapprochement brutal, la destruction du « je » au profit d’une « obsession lyrique de la matière », donc de la corporalité, deviennent les exemples d’une nouvelle esthétique où la dimension spatiale du littéraire reste un aspect crucial de l’expérience et de l’interprétation de la littérature. C’est aussi l’époque où les poètes manifestent un vif intérêt pour les civilisations extra-occidentales. À titre d’exemple, Victor Segalen découvre l’art pictural de l’Extrême-Orient et reste fasciné par les traits calligraphiques, l’utilisation du pinceau et de l’encre. Dès son arrivée en Chine, en 1909, le poète, frappé par l’absence de mimésis de la peinture chinoise qui est d’ailleurs monochromatique, commence à s’intéresser aux rapports entre l’image et le réel. Quatre ans

après la parution de *Stèles* (1912), recueil de quarante-huit poèmes, « (...) monuments restreints à une table de pierre, haut dressée, portant une inscription » (Segalen 1995 : 35), il crée un genre littéraire nouveau reposant sur la substitution de l'écriture à l'image. Dès le début jusqu'à la fin, il entraîne le lecteur dans un univers doublement exotique, celui de la Chine. Ce sont des *Peintures littéraires* où deux genres d'énoncé coexistent au sein de l'ouvrage.

L'idée de cet article vise à examiner les rapports entre la littérature et les arts visuels dans l'œuvre segalienne, située au carrefour de deux cultures et de plusieurs disciplines, fortement novatrice en matière de formes et d'idées. La réception de l'univers extrême-oriental dans la sensibilité occidentale, la simultanéité de deux systèmes de signes ainsi que la transgression des frontières permettront à la fois d'étudier la collusion et la collision de genres et de formes aussi bien artistiques que littéraires, l'expérience initiée par Stéphane Mallarmé.

## VISUALITÉ DE L'ÉCRITURE EXTRÊME-ORIENTALE

Les textes figuratifs du début du XX<sup>ème</sup> siècle abordent souvent le problème de l'analogie du signe iconique. La situation change avec la publication en 1992 par le Groupe  $\mu$  du *Traité du signe visuel* où les auteurs font la distinction entre le signe iconique et le signe plastique. Par conséquent, Jean-Marie Klinkenberg, dans *Précis de sémiotique générale* note :

Le signe iconique nous est déjà connu : il est analogique et renvoie mimétiquement à un objet de la réalité. Le signe plastique, quant à lui, mobilise des codes reposant sur les lignes, les couleurs et les textures, prises indépendamment d'un quelconque renvoi mimétique (Klinkenberg 2000 : 379).

Une telle distinction, comme le fait remarquer George Roque, permet « d'étudier le signe plastique comme un signe à part entière, sans plus faire du plastique le signifiant d'un signifié iconique » (Roque 2010 : non paginé). Quant au plastique, l'accent est mis sur le signifiant, tandis que dans l'iconique, celui-ci se place plutôt sur le signifié. Les œuvres de René Magritte en paraissent des exemples parfaits. Qu'il suffise de rappeler *La trahison des images* (1929) ou *La reproduction interdite* (1937).

Victor Segalen démontre de la relation entre ces deux systèmes de signes dans ses *Peintures* (1916). Il traite la Chine comme « l'Empire calligraphique et littéraire » (Segalen 1995 : 155). La calligraphie est pour lui l'intermédiaire de ces deux éléments car il ne faut pas oublier, comme il le note dans son premier manuscrit du 21 décembre 1911 que : « En Chine, la peinture est fille des caractères, fille de Wen qui veut dire littérature. Toute peinture ; par un procédé remontant, il est donc permis d'en faire la description » (Segalen 1995 : 147).

Le rapprochement de l'Orient et de l'Occident a donné lieu à une nouvelle approche de la question de la relation entre la littérature et l'art. Remarquons pourtant que dans la culture orientale, langue écrite et écriture, texte et signifiant visuel, par leur racine commune, fusionnent en une seule réalité. Les poètes sont des auteurs à double vocation peintre/écrivain ou écrivain/peintre. C'est Wang Wei (699–759) qui a initié la grande

tradition appelée « peinture de lettrés » ou « peinture lettrée » mettant en relation peinture, poésie, calligraphie et sceau dans un même espace pictural. Dans toute sa peinture il y avait une poésie et dans tout son poème il y avait une peinture. Cette double pratique selon laquelle poésie s'identifie à la peinture et inversement, a beaucoup inspiré Segalen qui avait une ambition de montrer toutes les possibilités de l'alliance entre la littérature et la peinture. Le poète pense que l'artiste peut recourir à la littérature pour faire voir une peinture ou à la peinture pour faire entendre un poème. Cette réflexion l'a conduit à trouver sa forme nouvelle, les « peintures littéraires ». Il s'intéresse ainsi, comme le souligne Muriel Détrie, à la pratique esthétique chinoise selon laquelle la peinture porte le nom de poésie silencieuse » ou « poésie visible », et la poésie le nom de « peinture invisible » ou « peinture vocale » (Détrie 1986 : 64). Remarquons tout de suite que sa création poétique repose sur une autre optique que celle de son ami Paul Claudel présentée dans *Cent phrases pour éventails* (1946). L'œuvre de Segalen montre des « peintures parlées » qui font appel à l'oreille et à l'imagination tandis que le recueil claudélien constitue un ensemble de « poèmes peints » qui se réfèrent à l'œil et à la contemplation.

### (D)ÉCRIRE ET VOIR L'IMAGE

Précisons, tout d'abord, qu'il existe trois manuscrits de *Peintures*. Au sein de l'ouvrage coexistent deux genres d'énoncé. Les peintures sont insérées entre deux textes, la préface et la conclusion où l'auteur interpelle son interlocuteur. Chaque poème constitue une œuvre littéraire de l'art dans laquelle l'auteur transpose les caractéristiques physiques et techniques de la peinture chinoise. Il est donc non seulement « l'illusion de la référence », ce que constate Michael Riffaterre dans son « Illusion d'exphrasie » où il démontre que « le texte exphrastique représente avec des mots une représentation plastique » (1994 : 211). Chez Segalen, la « peinture parlée » ne repose pas sur une reproduction fidèle de la figuration picturale et sa dénotation<sup>1</sup>. Il ne s'agit pas de faire des commentaires ni des descriptions d'images poétiques car celles-ci n'existent pas, il n'y a pas leurs équivalents dans le monde réel. Les mêmes observations seront présentées par Roland Barthes dans *L'Empire des signes*, le recueil d'« impressions » rapporté d'un voyage au Japon où l'auteur notera que :

Le texte ne « commente » pas les images. Les images « n'illustrent » pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes (Barthes 1970 : 9).

Les textes segaleniens ont un caractère autoréférentiel, ils sont autonomes, ce que souligne le poète lui-même dans la préface : « Et si même on ne découvrait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement ! »

<sup>1</sup> La dénotation du représenté dans le langage visuel repose sur les traits pertinents de la reconnaissance, c'est-à-dire sur les éléments du réel visuel grâce auxquels nous pouvons identifier les objets. Le travail de dénotation dans le cas de l'image consiste surtout à identifier, décrire les éléments du signifiant et du système de relation entre ces différents éléments.

(Segalen 1995 : 156). Ce qui est aussi exceptionnel dans ce type de création littéraire, c'est l'invitation du lecteur à la participation active dans l'élaboration des « peintures littéraires ». En effet, le lecteur apparaît souvent dans les poèmes sous la forme d'un Vous. Segalen lui donne des conseils dans la lecture et dialogue même avec lui au cours de son œuvre. L'auteur explique l'originalité de cette entreprise dans une notice adressée aux journalistes au moment de la parution de *Peintures*, texte reproduit par Haiying Qin dans *Segalen et la Chine* :

La forme littéraire adoptée dans ce livre est neuve. Brisant net avec le procédé « roman » où des personnages dialoguent et feignent de vivre pour la joie ou l'ennui du lecteur – ici, l'auteur prend à partie le lecteur ou du moins le « spectateur » et en fait un « comparse », un « complice ». Il y a un retentissement réciproque. Cette hypothèse est menée pour la première fois et, semble-t-il, sans défaillance, d'un bout à l'autre d'un livre complet<sup>2</sup> (Qin 2003 : 141).

Le poète soulève ici un problème linguistique, celui de l'allocution et plus largement celui de l'énonciation<sup>3</sup>. Le premier est compris comme l'acte où un locuteur s'adresse à quelqu'un d'autre. Le deuxième cas est un acte où un locuteur produit une suite de phrases. L'analyse de ce jeu faite par Qin montre bien que cette manipulation est, à côté de l'exploitation de l'espace du texte, un moyen efficace pour écrire la peinture. Segalen engage ainsi le lecteur/spectateur dans la création des tableaux littéraires comme il le dit dans sa lettre :

(...) Vous êtes là, vous attendez, décidés peut-être à m'écouter jusqu'au bout ; mais destinés ou non à bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu'au bout ? – Je ne mendie point des promesses : je ne veux d'autres réponses ou d'autre aide que le silence et que vos yeux. D'abord, savez-vous ce qui se montre ici et pourquoi se tient cette PARADE ? Ce sont des Peintures Chinoises (Segalen 1995 : 155).

Le terme dont le poète se sert pour qualifier les textes-peintures pourrait évoquer le poème « Parade »<sup>4</sup> de Rimbaud où l'auteur fait un portrait de groupe. Notons que Segalen était fasciné par ce poète voyant. Les deux auteurs, comme le constate Haiying Qin, sont des visionnaires. Chez Rimbaud il s'agit de la « voyance », chez Segalen c'est « cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette *clairvoyance* [qui] peut tenir lieu pour quelques-uns (...) de toute la raison du monde, et du dieu » (Segalen 1995 : 156).

La « parade » dont Segalen parle dans la préface, est une forme neuve non seulement par rapport à ce qu'il avait créé jusque-là, mais aussi par rapport à l'ensemble des formes littéraires existantes. *Peintures* est donc accompagné d'un mode

<sup>2</sup> Texte écrit par Victor Segalen, à la demande de Paul de Cassagnac pour la publication de *Peintures*. Daté du 26 juin 1916.

<sup>3</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, dans leur *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage* (1972), définissent la situation d'énonciation comme un acte au cours duquel des « phrases s'actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles précises » (405–406). D'après cette définition, la situation d'énonciation peut être décrite comme une petite scène inscrite dans un lieu et dans un temps donnés et exécutée par des acteurs qu'on appelle les actants : (le locuteur) celui qui parle et (l'allocutaire) celui ou ceux qui l'écoutent. Temps, lieu et actants sont les éléments principaux de ce que l'on appelle la situation de l'énonciation.

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, « Parade » du recueil *Illuminations*.

d'emploi. La lecture mise en scène devient une sorte de jeu et constitue un élément essentiel de l'œuvre.

D'ailleurs, le poète veut doter l'écriture d'un pouvoir imageant. En effet, celle-ci devrait non seulement faire image mais « faire l'image ». Par la suite, Segalen devient un narrateur appelé par lui le « bonimenteur »<sup>5</sup>, qui s'impose devant le spectateur et guide son regard. Muriel Détrie dans ses *Études de « Peintures »* de Victor Segalen fait à ce propos une autre distinction. Il s'agit d'une opposition entre le narrataire et le narrateur. Elle renvoie ainsi à Gérard Genette qui dans son ouvrage *Figures III* appelle le destinataire du récit le « narrataire »<sup>6</sup>. Selon l'auteur il faut faire la différence non seulement entre l'auteur et le lecteur mais aussi entre le narrateur et le narrataire, c'est-à-dire les personnes fictives qui semblent communiquer dans le texte et qui existent, elles, dans le monde textuel. Le narrateur est créé par l'auteur, c'est la voix qui raconte l'histoire à l'intérieur du livre. Il n'existe qu'en mots dans le texte. Le narrataire est celui auquel le narrateur s'adresse dans l'univers du récit. Il n'a qu'une existence textuelle, il est construit par le roman. Le rôle de chacun des deux est aussi important et fait partie de l'œuvre. Entre ces deux pôles a lieu un acte du discours sur la peinture, inscrit dans l'espace littéraire qui construit le tableau. Le processus se déroule selon trois approches différentes. D'abord, il y a un commentaire où Segalen s'inspire de ses expériences avec la peinture de Paul Gauguin. Le deuxième énoncé repose sur la substitution de l'écriture à la peinture. Il ne s'agit pas de montrer la supériorité du pouvoir de la poésie sur la peinture ni l'inverse. La « substitution » est pour Segalen une occasion de mettre en jeu ces deux domaines artistiques différents. Les mots restituent le contenu de la peinture qui reste toujours dans le contexte imaginaire. Il n'est pas possible de rendre vraiment visibles les lignes et les couleurs. Le dernier genre d'énoncé se trouve dans la structure de l'œuvre qui met en jeu la lecture des « peintures littéraires ».

## LECTURE DES « PEINTURES LITTÉRAIRES »

Dans une note de janvier 1912, au début de son essai intitulé *Place nette* Segalen écrit :

En somme, prendre une attitude simple, même banale ; la dominer ; la renouveler. On a tant dit sur l'attitude « contes ». On a tant raconté. Je voudrais ici prendre simplement l'attitude parade. Baguette en main. – Une surface et des mots. – Je fais le *boniment*. Et s'il n'y a pas de toiles et pas d'images, tant mieux ; les mots restent seuls et feront images (manuscrit 1912 : 4).

<sup>5</sup> Notons qu'au XIX<sup>e</sup> siècle un *bonimenteur* [dérivé de l'argot bon(n)ir] était une personne qui racontait de « bonnes histoires » pour créer une illusion, elle voulait séduire ou convaincre le public. À l'époque du cinéma muet, le bonimenteur (ou *benshi* dans la culture japonaise), commentait les films, lisait les intertitres et énonçait les dialogues des acteurs durant la diffusion. Comme le démontrent André Gaudreault et Germain Lacasse, cet « explicateur de vues » en direct, est devenu une figure quasi mythique de l'histoire du cinéma des premiers temps (1993 : 133–147).

<sup>6</sup> L'auteur se sert ici du modèle de l'opposition proposé par Algirdas Julien Greimas entre destinataire et destinataire.

Le bonimenteur devient ainsi celui qui, au lieu de voir, fait voir. Le « boniment » ne consiste plus à représenter mais à montrer « une baguette en main » comme le fait un chef d'orchestre. Pour produire cet effet, Segalen établit pour chaque séquence du tableau une topographie générale. Il se sert souvent de l'expression déictique « voici » au début du texte qui correspond au geste de montrer. L'auteur oriente précisément le regard du lecteur et suggère même comment lire le texte. Il emploie ainsi l'italique pour les mots qui doivent être prononcés avec une intonation particulière, se sert de nombreuses assonances et allitérations ou même utilise des mots propres à la langue parlée. Tous ces procédés facilitent le travail du lecteur qui doit substituer le texte entendu au texte lu. Celui-ci est guidé dans la démarche dès le début du texte. Le « je » s'adresse à un « vous » et lui demande de ne plus regarder ailleurs que dans les mots. Le bonimenteur crée devant le spectateur une image mais il exerce aussi un grand pouvoir sur lui. C'est le point cardinal qui distingue l'écriture de Segalen du phénomène de l'*ekphrasis* défini par Roland Barthes comme un « morceau brillant, détachable (...), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art » (Barthes 1968 : 86). Le texte ekphrastique peut accompagner l'image sans l'assujettir à une description plate. Il ne vise pas à une image concrète, mais « étend sa perspective vers le projet, le geste et le commentaire en mots (...) » (Koziej 2017 : 160–161). Segalen ne tient pas la peinture pour un simple référent. Son travail ne repose pas sur une représentation de l'image. L'ambition du poète est plutôt de la faire apparaître dans sa dimension totale. Le passage d'un art plastique à la littérature implique alors une transformation de l'image en parole. En effet, le discours narratif consiste à jaillir des peintures parlées : « [m]on rôle est autre envers vous et ces Peintures, qui est de vous les faire *voir*, seulement. Ce sont des Peintures parlées » a constaté Segalen (1995 : 155).

## ŒUVRE RÉCIPROQUE DU NARRATEUR ET DU LECTEUR

D'ailleurs, le bonimenteur invite le lecteur/spectateur à tout un spectacle : « Laissez-vous donc surprendre par ceci qui n'est pas un livre, mais un dit, un appel, une évocation, un *spectacle*. Et vous conviendrez bientôt que voir, (...) c'est participer au geste dessinant du Peintre » (Segalen 1995 : 157). Segalen est persuadé que les mots, comme les lignes et les couleurs, peuvent rendre la surface peinte. Mais la production de ces peintures littéraires exige l'engagement des deux parties car :

Ceci est une œuvre réciproque ; de mon côté, une sorte de parade, une montre, un boniment... Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s'il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur. Donc, une certaine attention, une certaine acceptation de vous, et, de moi, un certain débit, une abondance, une emphase, une éloquence sont également nécessaires. Convenez de cette double mise au jeu (Segalen 1995 : 156).

Le poète intègre ainsi dans son entreprise le parleur/montreur et son auditoire. Le premier est responsable de la perception et de l'action, le deuxième doit écouter et voir. C'est le parleur qui donne les règles du jeu et qui suggère : « Ceci n'est pas écrit pour être lu, mais entendu » (Segalen 1995 : 156) et l'explique en continuant : « Ceci ne peut se suffire d'être entendu, mais veut être vu » (Segalen 1995 : 156). Pour que le lecteur

puisse voir l'image, il doit travailler son imagination. Mais, comme Ninette Boothroyd l'a bien signalé, c'est un acte de communication/collaboration entre le Montreur et son récepteur. Et c'est leur interaction qui crée la signification (Boothroyd 1987 : 99–100). Le lecteur/spectateur est ainsi invité à pénétrer dans une sorte d'espace magique. Avant d'y entrer, il est obligé de « tout oublier à l'entour », de sortir de son système de références. Le bonimenteur lui propose de « voir seulement » (Segalen 1995 : 155), d'imaginer des peintures auxquelles il n'est pas habitué.

Il est nécessaire de préciser que pour montrer des peintures imaginaires issues du monde chinois, Victor Segalen se sert de son esthétique du Divers. Il crée l'image par les mots mais cela exige une exploration du temps et un art du récit. Dans les *Peintures*, « voir, (...) c'est se mouvoir dans l'espace dépeint ; c'est assumer chacun des actes peints » (Segalen 1995 : 157). D'après Marc Gontard, c'est une narration-déroulement qu'il appelle « une cinétique textuelle » (Gontard 1990 : 230). Pour traduire ce phénomène, il se rapporte au tableau chinois qui, une fois achevé, est enroulé. Il devient un univers fermé sur lui-même. Lorsque le spectateur déroule le tableau, il accomplit le geste créateur et, par l'action du Vide, accomplit l'union de l'Espace et du Temps dans le développement temporel et spatial du tableau. L'analogie avec le travail de Segalen est bien visible. De même que le rouleau chinois est le support d'un espace-temps, les *Peintures* créent une illusion d'un parcours visuel dont les deux composantes sont la durée et la spatialité. Le poète promène le lecteur/spectateur dans le tableau décrit. Celui-ci traverse le paysage évoqué croyant que c'est le temps du parcours/lecture qui engendre l'espace et le texte.

Cependant, après avoir délimité la séquence du tableau à l'aide des mots déictiques, le bonimenteur continue sa mission de la création d'une image. La parole descriptive emplit l'espace peint à l'aide de détails figuratifs. Cet enrichissement du texte lui permet de créer une image et de rendre l'œil sensible à certains éléments. « Libération de Ming » en est le cas exemplaire. Le motif central est un arbre « énorme, qui remplit toute la surface peinte » (Segalen 1995 : 249). À partir de ce fondement, le bonimenteur commence à l'enrichir en ajoutant ses parties constitutives telles que le feuillage, les branches, le tronc, les racines. La naissance de l'image se déroule aussi bien au niveau littéral que littéraire. Le lecteur est conduit progressivement de la contemplation d'un arbre plein de splendeur à celle d'un « arbre chargé de chaînes », ce qui paraît paradoxal jusqu'au dernier passage où il se révèle que cet arbre « fut héroïque et coupable [car] il a supporté qu'un Empereur (...) se pendit aux hautes branches et mourût ! » (Segalen 1995 : 249). L'absurde auquel se réfère Segalen relève d'une intention délibérée. La linéarité du texte est ainsi confrontée à la perception globale imposée par la représentation picturale. Il ne suffit donc pas d'énoncer mais de faire voir, bien que chaque poème dans *Peintures* apparaisse comme une surface poétique résultant des moyens de création propres à la littérature.

Le discours n'est pas une simple transcription du langage pictural en langage littéraire. C'est le récit qui crée la surface peinte et avec elle le monde imaginaire. D'après Segalen, le point commun entre la peinture picturale et la peinture littéraire réside dans la conviction de l'artiste que le monde créé par l'art est autonome par rapport au réel.



## L'ESPACE PICTURAL ET L'ESPACE LITTÉRAIRE

Soulignons encore que la singularité des textes-peintures ne se réduit pas au sens métaphorique de son titre. Pour « faire voir » les tableaux, Segalen doit visualiser le texte comme des objets tridimensionnels situés dans l'espace. Afin d'analyser cette démarche artistique, Haiying Qin propose une distinction, empruntée à Gérard Genette dans *Figures II*, entre la spatialité signifiée ou représentée et la spatialité signifiante ou représentative (Genette 1979 : 43–48). Dans les *Peintures segaléniennes*, la narration se réfère à la spatialité signifiée, le texte parle de l'espace, décrit des lieux pour représenter le monde extra-linguistique. D'autre part, il y a le texte écrit, donc l'espace matériel qui, à l'instar de l'art plastique, fait parler l'espace. C'est la spatialité signifiante.

Dès le début, Segalen suggère au lecteur/spectateur de changer ses habitudes et sa façon de percevoir le monde :

Et résolument, ne comptez sur aucun « effet » prévu ; aucun de ces mirages fuyants dont la « perspective » occidentale joue et décide avec sécurité : si les parallèles se rejoignent ou non à l'infini... (...) si les personnages dessinés ont une dimension dans l'espace, ou deux ou trois... (Segalen 1995 : 155)

Le poète veut que non seulement le lecteur voie d'autres choses, mais encore qu'il les voie autrement. Pour atteindre son objectif, Segalen s'inspire de la « perspective isométrique » présente dans la peinture chinoise de format allongé qui propose au spectateur plusieurs points de vue. Il s'agit d'un long rouleau de peinture qui se découvre successivement au fur et à mesure et que le spectateur déroule. Notons à ce propos qu'à la différence de la peinture occidentale classique avec sa perspective géométrique ou linéaire, la peinture orientale est sans plans, ou elle n'en contient qu'un seul. C'est une impression plate, un espace imaginaire, où le regard suit le mouvement vertical ou horizontal. Dans son premier manuscrit déjà évoqué, l'auteur exprime ce phénomène de la façon suivante :

Quel espace, cependant, celui-ci, qui n'est pas, figuré, mais fictif. – quelle étendue. – L'on croit butter un mur sombre et tout d'un coup *voici le lieu qui se divise*, la surface qui s'évapore et que le regard dissout. – Comme qui, naviguant sur un cours aux détours nombreux de l'eau ; – arrivant dans un golfe sans issue, barré par les montagnes, – il voit tout d'un coup s'ouvrir une grotte claire dans le ciel (Segalen 1912 : 26).

Ce moment de surprise du voyageur lorsqu'il trouve l'issue de la grotte, illustre bien l'intention de la perspective qui permet au regard du spectateur de contempler sans aucune restriction. Celui-ci parcourt les étapes successives de différents points de vue pour construire enfin son tableau imaginaire. Le bonimenteur combine ainsi deux dimensions. La « Fête à la cour d'un prince Ming... » qui est inspirée du paravent de Segalen en est l'exemple parfait.

Aussi bien dans l'espace pictural que dans l'espace littéraire, la vue se déplace à chaque fois avec la scène peinte :

Suivez donc ces deux directives : l'une, qui commence dans le coin droit, tout en bas, s'en va jusqu'en haut et à gauche. C'est l'axe, la chaîne véritable, la grande voie médiane honorifique. L'autre, qui la double en diagonale aiguë, marque de ses traits parallèles la pers-



pective non fuyante, et donne libre accès et l'habitat dans ces palais imaginaires. (...) Dans cet espace isométrique, sans crainte de nous voir arrêtés ou écrasés par les premiers plans, libérés du « point de vue », menant jusqu'aux lointains notre taille, nous pouvons, considérant la Fête, y prendre notre part à l'égal des hôtes et du Prince recevant ses hôtes (Segalen 1995 : 172).

Le discours, en faisant alterner narration et description, et en multipliant les points de vue, présente les images peintes comme autant d'étapes dans ce voyage continué auquel est invité le regard du spectateur. À l'intérieur de ce voyage continué, chaque « peinture parlée » compose une unité autonome, avec sa temporalité propre, mais dans sa globalité, cette œuvre, structurée en trois parties distinctes reliées entre elles par le blanc, crée aussi une œuvre totale. La référence avec la superposition de différents points de vue appliqués par les peintres cubistes paraît assez claire. *Peintures* est une œuvre originale qui relève d'un ardent désir de l'auteur de défier le régime de coexistence entre la simultanéité du lire et du voir. Le bonimenteur conduit le regard sur l'espace fragmenté pour revenir à la scène principale où se trouve « le nœud, le pivot de cette fête ». Haiying Qin évoque à cette occasion l'effet d'un zoom. Le spectateur reste devant la perspective à la fois centrifuge et centripète (Qin 2003 : 162). Son regard peut voyager dans tous les coins ou se centrer sur un endroit précis. Le texte est une vraie virtuosité de Segalen qui transpose en littérature l'art pictural chinois dont le principe primordial est l'absence de perspective.

Revenons encore un instant sur la composition du texte, surtout sur le chapitre intitulé « Peintures magiques » qui présente une particularité au niveau de la typographie. Ici, les titres des textes-peintures, eux-mêmes, constituent le corps du texte. Écrits en majuscules, ce qui les distingue des autres lignes, ils sont insérés dans le contenu au début, au milieu, ou à la fin. Quoiqu'ils soient un « exergue », une « inscription » ou un « épilogue », ils se réfèrent plutôt à la tradition calligraphique de la peinture chinoise. À l'opposition de *Stèles* qui sont entourées de calligraphies chinoises, les *Peintures* se servent de la typographie pour signaler la présence de celles-ci dans l'espace de la peinture. Parfois, les titres mettent en relief la dimension spatiale d'une page, arrêtent le regard du lecteur ou stimulent sa lecture. Une autre fois, ils clôturent le texte. Le déroulement caractéristique pour des *Peintures* est aussi assumé par l'espace du blanc. Celui-ci isole chaque unité constitutive afin de la doter d'une autonomie. Cependant Marie Détrie interprète ce blanc de manière inverse. D'après l'auteure, il a notamment pour but de relier toutes les unités pour que « toutes les parties soient en relation et forment une totalité organisée » (Détrie 2002 : 170). Il se charge ainsi de la continuité entre les différentes scènes surtout dans « Cortèges et trophée » qui prétend être un long rouleau. Dans « Peintures dynastiques », le blanc, selon Détrie, évoque le temps de l'histoire de chaque dynastie marquant ainsi sa naissance et sa chute. Il assume donc à la fois l'isolement de l'unité et la continuité du temps. En tout cas, il n'est pas dénué d'intérêt et joue son rôle dans la compréhension de l'œuvre.

## CONCLUSION

Victor Segalen a inventé une forme littéraire entièrement nouvelle, la « peinture parlée », qui n'a pas plus d'équivalent dans la tradition culturelle chinoise que dans la tradition occidentale, mais qui résulte bien du choc provoqué par sa confrontation en tant qu'Occidental avec la Chine en tant qu'« autre ». Dans *Peintures*, le poète rêve d'établir une homologie entre la littérature et la peinture par le biais de la transgression<sup>7</sup>. Néanmoins, il importe de souligner que celle-ci n'est pas entendue comme une représentation fidèle du réel. Elle cherche plutôt à capter l'esprit des choses et le mouvement qui les anime. La surface picturale n'essaie donc pas de donner l'illusion du monde réel dans ses trois dimensions, mais elle constitue un espace « imaginaire », « fictif », obéissant à ses propres lois, ce que Segalen explique dans le manuscrit de la manière suivante : « Ce n'est plus donc la glace sans tain qui s'efforce avec tant de gaucherie à séparer ainsi le « trompe-l'œil » de la réalité. (...) Quel espace cependant, quel espace de rêve, que celui qui n'est pas figuré, mais fictif ! » (Segalen 1912 : 33).

Une telle stratégie nécessite une collaboration du peintre et du spectateur sous la forme d'un discours oral adressé par un « bonimenteur » à un « spectateur » chargé de participer à la création et à l'animation des « peintures ». Ce dernier est par la suite en mouvement perpétuel car le tableau de Segalen n'offre pas un point de vue unique comme la peinture occidentale soumise aux lois de la perspective. Les points de vue sont multiples. Le poète s'exprime à ce propos ainsi : « L'autre peinture, cette peinture, ne donne pas un seul plan inerte. Oui, l'on peut s'y mouvoir ; mais n'oublions pas que c'est l'œil, et lui seul, qui peut y voyager » (Segalen 1912 : 35).

Segalen, plus qu'un livre, veut créer une œuvre d'art qui soit le résultat d'une relation entre le peintre/narrateur et le lecteur/auditeur. C'est pour cette raison qu'il encourage ce dernier à un geste de création qui nécessite le passage de certaines étapes. Bien que le poète ait rêvé du caractère « imaginaire » de ses « peintures » qui se créent dans l'esprit du lecteur séduit par son jeu, il n'ignore pas la matérialité du livre et le caractère concret des signes qui le composent. Segalen veille soigneusement à la mise en page de son texte. Comme dans ses *Stèles*, le poète veut produire des effets visuels par la typographie, les blancs, les signes de ponctuation et même par l'insertion dans son texte de quelques idéogrammes.

La construction spatiale dans la peinture, ses spatialités signifiées, à savoir le contenu des textes-peintures et peintures-objets ainsi que sa spatialité signifiante qui est l'espace du texte aident le poète à réaliser son projet de rêve.

---

<sup>7</sup> Nous pensons au sens courant de ce terme, tel qu'il est donné dans *Le Nouveau Petit Robert* : « transgresser : passer par-dessus un ordre, une obligation, une loi, des règles ». Par extension, une transgression désigne le fait de « ne pas se conformer à une attitude courante, naturelle » ; « dépasser ses limites » (2007 : 2534). Victor Segalen transgresse les contraintes imposées par l'écriture et, poussée par le besoin de dire/peindre une autre réalité, cherche des moyens pour divulguer sa propre vision du monde, qui reste en dehors des normes.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, 1970, *L'Empire des signes*, Paris : Champs Flammarion, n° 83.
- BOOTHROYD Ninette, 1987, Victor Segalen et l'œuvre réciproque, *Europe* 696 : 99–100.
- DÉTRIE Muriel, 1986, Études de « Peintures » de Victor Segalen, Paris : Université de Paris-Sorbonne IV.
- DÉTRIE Muriel, 2002, *Peintures et la notion esthétique chinoise qiyun*, (in :) *Segalen : le rythme et le souffle*, Philippe Postel (éd.), Nantes : Pleins Feux, Coll. « Horizons comparatistes », 161–175.
- DÉTRIE Muriel, 2007, *Peintures de Victor Segalen et le modèle de l'esthétique chinoise*, Paris : 3<sup>e</sup> Congrès du Réseau Asie – IMASIE.
- GAUDREULT André, LACASSE Germain, 1993, Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps, *Cinémas* 4 (1) : 132–147.
- GENETTE Gérard, 1979, *La littérature et l'espace, Figures II*, Paris : Seuil.
- GONTARD Marc, 1990, *Une esthétique de la Différence*, Paris : Harmattan.
- HUANG Bei, 2007, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- KLINKENBERG Jean-Marie, 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris : Seuil.
- KOZIEJ Alicja, 2017, *Relations ekphrastiques dans la poésie contemporaine : André du Bouchet et Jacques Dupin*, Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- LAFFONT Robert (dir.), 1984, *Anthropologie de l'écriture*, Paris : Centre George Pompidou.
- POSTEL Philippe (dir.), 2002, *Segalen : le rythme et le souffle*, Nantes : Éditions Pleins Feux.
- QIN Haiying, 2003, *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris : L'Harmattan.
- RIFFATERRE Michael, 1994, *L'illusion d'ekphrasis*, (in :) *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du texte, 211–229.
- ROBERT Paul et al., 2007, *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert.
- ROQUE Georges, 2010, *À propos du Traité du signe visuel, Actes Sémiotiques*, disponible sur, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3128> (consulté le 10.01.2017).
- SEGALEN Victor, 1912, Premier manuscrit autographe de *Peintures*, BNF, Manuscrits, 4 vol. n. a. f. 25823–25826.
- SEGALEN Victor, 1995, *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, t. I, II.