



# Victor Segalen. *Stèles*. La religion du Signe

COMMUNICATION DE JACQUES MARX  
À LA SEANCE MENSUELLE DU 14 JUIN 2025

## SEGALEN, POÈTE-ARCHÉOLOGUE

Elles sont des monuments restreints à une table de pierre, haut dressée, portant une inscription. Elles incrustent dans le ciel de Chine leurs fronts plats. On les heurte à l'improviste : aux bords des routes, dans les cours des temples, devant les tombeaux. Marquant un fait, une volonté, une présence, elles forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces. Dans le vacillement délabré de l'Empire, elles seules impliquent la stabilité<sup>1</sup>.

Ces quelques lignes, inspirées, qui ouvrent le recueil poétique *Stèles*, publié par Victor Segalen en 1912, révèlent la fascination de leur auteur découvrant, lors de son premier voyage en Chine, en 1909-1910, les stèles de pierre éparpillées un peu partout sur la terre de Chine. Médecin de marine et voyageur lettré engagé sur les routes maritimes de la France coloniale, d'abord sur les traces de Gauguin en Polynésie française, il a ensuite participé à plusieurs campagnes de fouilles consacrées à la grande statuaire chinoise : en 1909-1910, avec son ami Gilbert de Voisins (1877-1939), lui aussi passionné de littérature<sup>2</sup> ; en 1913 jusqu'à la déclaration de guerre<sup>3</sup>, et enfin en 1917-1918. On lui doit même la découverte du plus ancien monument de pierre de tout

---

<sup>1</sup> Victor SEGALEN, Présentation de *Stèles*, in *Œuvres*, Christian DOUMET (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2020, t. 1, p. 703. Désormais, LP.

<sup>2</sup> Surtout connu pour son roman *Le Bar de la Fourche* (1909). Il avait épousé Louise de Heredia, fille du poète parnassien, et divorcée de Pierre Louÿs, dont il avait été l'ami.

<sup>3</sup> À nouveau avec Gilbert de Voisins, et Jean Lartigue (1886-1940), chargé de reconnaissance du cours supérieur du Yangzi, engagé par l'expédition comme interprète.

l'Extrême-Orient, le cheval dit de Huo Qubing<sup>4</sup>. Et il est aussi l'auteur de communications publiées dans diverses revues spécialisées.

Pourtant, s'il s'est imposé de se plier aux règles objectives de l'écriture scientifique, qui ne fut pour lui qu'un exercice obligé, il a surtout considéré la découverte des anciens monuments de la Chine comme une expérience existentielle. Le premier contact de Segalen avec l'empire du Milieu n'a, en effet, pas eu lieu dans le pays lui-même, mais en France, par le biais de l'apprentissage de la langue, lorsque, en vue d'obtenir le diplôme d'interprète de marine, il suivit, à l'école des langues orientales vivantes de Paris, les cours d'Arnold Vissière (1858-1930), qui avait été consul général à Shanghai et ministre plénipotentiaire.

Avant même de mettre les pieds sur le sol chinois, Segalen se trouvait donc lesté d'un bagage philologique et érudit considérable, chargé d'images préparatoires. Or, la Chine livresque, mandarinale et lettrée dont il rêvait, n'existait plus : le pays était en proie aux exactions des « seigneurs de la guerre », et bientôt aux désordres de la révolution chinoise (1911). Le spectacle de cette désolation venait renforcer son aversion pour la décadence, déjà contractée alors qu'il lisait le traité *Dégénérescence* (*Entartung*, 1892) de son confrère, le médecin allemand Max Nordau (1849-1923). Celui-ci présentait le style de vie et les productions des artistes fin-de-siècle comme des manifestations pathologiques liées à l'affaiblissement des valeurs morales traditionnelles. Segalen protesta dans une étude sur « Les Synesthésies et l'école symboliste » parue dans le *Mercur de France* en 1902, en montrant les potentialités créatrices des corrélations sensorielles comme moyen d'animer, disait-il, « cette mécanique souvent poncive et froide dite *le style*<sup>5</sup> ». Il les concevait comme un outil figuratif susceptible de servir de matrice au développement du système métaphorique. En Polynésie française, alors qu'en tant que médecin, il observait les effets ravageurs sur la population des maladies introduites par les Européens, il avait pris conscience, très concrètement, de ce que « décadence » voulait dire. Dans *Les Immémoriaux* (1907), il déplorait le sort d'une civilisation détruite, reniée par ses propres descendants, « [...] où, sous un soleil de fête et des lunes amies, une belle race agonisait avec indifférence dans la suite parfumée des jours<sup>6</sup> ». À l'époque, ses premiers écrits importants concernaient le même espace que celui des écrivains coloniaux, mais son propos allait

---

<sup>4</sup> Victor SEGALEN, *I. Œuvres critiques. III. Chine. La Grande statuaire*, Philippe POSTEL (éd.), Paris, H. Champion, 2011, fig. 1, p. 81. Il s'agit d'une statue de cheval terrassant un barbare Xiongnu, située à Xingpingxian (Xaanxi) devant l'entrée du tombeau de Huo Qubing (140-117 av. J.-C.), un général servant l'empereur Wu de la dynastie Han.

<sup>5</sup> Victor SEGALEN, *Œuvres complètes*, Henry BOUILLIER (éd.), Paris, R. Laffont, 1995, t. 1, p. 79.

<sup>6</sup> Dans *Le Maître-du-Jonir*, un texte inachevé, dont la première version date de mars 1907, publiée pour la première fois par H. BOUILLIER (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 300).

au-delà : il englobait un passé révolu, plus ou moins fabuleux. À sa mère, inquiète de voir son fils se plonger dans l'étude des civilisations anciennes, plutôt que de se consacrer aux examens de l'École de médecine de Bordeaux, Segalen répondait : « Si les vieilles civilisations m'attirent, c'est surtout en tant qu'art et symbolique<sup>7</sup>... » Son intérêt pour le destin des civilisations disparues a beaucoup contribué à nourrir sa conception de l'exotisme. À son ami Jules de Gaultier (1858-1942), théoricien du bovarysme, introducteur de Nietzsche en France, et « professeur de désespoir » pour reprendre l'expression de Michel Brix<sup>8</sup>, il écrivait :

En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré<sup>9</sup>.

Où trouver l'énergie d'échapper à la malédiction des « tristes tropiques », sinon, peut-être, chez Nietzsche, « dompteur éternel des cimes de l'esprit », à qui il dédiera son poème *Thibet*<sup>10</sup>, et dont l'ombre portée règne sur son projet de drame lyrique *Siddhârta*, confié à son ami Debussy<sup>11</sup> ?

Or, sur la terre de Chine, balayée par les vents mauvais de la sédition et de l'anarchie, il avait espéré trouver dans la statuaire monumentale les traces d'un enracinement, dont la haute antiquité lui paraissait constitutive de l'essence profonde de l'art lapidaire chinois. Malheureusement, en parcourant les campagnes constellées de monuments anciens, sa sensibilité esthétique se trouva offusquée par les trop nombreux vestiges de la dégénérescence des formes, dont son livre sur *La Grande Statuaire* offrait des exemples désolants. Alors qu'il parcourait les campagnes, son intention n'était certainement pas d'inventorier des types, d'organiser des classifications, mais bien de retrouver l'élan vital enfermé dans la pierre, de libérer une puissance. On le sent bien en lisant sa fougueuse description d'un lion de pierre, qui mérite d'être lue comme un « avant-texte » de son art poétique :

Je n'oublierai jamais le geste impérieux, décisif, formidable ; total sous lequel il m'apparut [...] Il naviguait ainsi, cabré, révolté, furieux, depuis quinze cents ans,

---

<sup>7</sup> Cité par H. BOUILLIER, *ibid.*, t. 1, p. 7.

<sup>8</sup> « Flaubert et les professeurs de désespoir », *Francofonia*, 54 (2008), p. 23-36, ici p. 33.

<sup>9</sup> Cité par Gilles MANCERON, *Segalen*, Paris, J.-C. Lattès, 1991, p. 260-261.

<sup>10</sup> *Œuvres complètes*, H. BOUILLIER (éd.), t. 2, p. 609.

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 569-616. Voir BEI HUANG, « Victor Segalen, un taoïste nietzschéen en Chine », in Michel ESPAGNE *et al.* (éd.), *Conférences chinoises de la rue d'Ulm*, Paris, Demopolis, 2017, p. 485-503.

luttant pour ne pas être submergé, avec ce rejet orgueilleux, ce *geste des Leang* si affirmé<sup>12</sup>...

Belle occasion de méditer sur une constante de la pensée chinoise, qu'on peut décrire comme un «à-rebours» fixé sur la valorisation d'un passé mythique, incarné par les dieux et les rois légendaires. En Chine, le mouvement de la mémoire s'est constamment appuyé sur un immense et scrupuleux inventaire d'antécédents, consignés dans des annales, mais aussi, comme l'a souligné Simon Leys, dans des *traces* inscrites dans des lieux<sup>13</sup>. Sur la «terre jaune aux vagues de boue chargées d'or, délitées par les sécheresses<sup>14</sup>», les innombrables stèles rencontrées dans les campagnes, le long des chemins, dans les champs, offraient par contre l'image de la durée et de la résistance à l'érosion, de la verticalité dressée vers le Ciel, devenu orphelin de ses Fils impériaux depuis le déclin de la dynastie des Qing. Elles lui donnaient l'impression de figer un moment de la durée, et prirent bientôt l'allure, dans son imaginaire poétique, de séquences épiphaniques. Déjà, dans son texte de jeunesse, *Le Double Rimbaud*, il avait parlé, à propos du célèbre «voyant», des «instants divinatoires désignant les poètes essentiels<sup>15</sup>». Ce sera le sujet, dans son recueil poétique, de la stèle «Moment», qui déplore la difficulté à retenir le «moment pétrifié» de l'illumination, à empêcher l'évanescence de l'étincelle sacrée des mots, engloutie dans ce qu'il nomme les «limons insondables» de la mémoire défaillante<sup>16</sup>. Le dernier verset, balbutiant, exprime en effet la fugacité du dire poétique, entrevu, mais qui, soudain, se dérobe. Segalen avait, par ailleurs, envisagé de donner d'abord à son livre le titre *Moments chinois*: il y a renoncé, peut-être pour ne pas enfermer son texte dans l'espace conventionnel de ce qui aurait pu apparaître comme une concession à l'orientalisme traditionnel.

## LA STÈLE DE SI-NGAN-FOU

Or, tandis que leur expédition était enlisée par des pluies torrentielles à Xi'an, à l'extrémité de l'ancienne route de la soie, les deux voyageurs mirent à profit cet arrêt

---

<sup>12</sup> *La Grande Statuaire*, *op. cit.*, fig. 41, p. 225. Le lion couché (*shizi* 狮子), gueule ouverte, langue pendante, défendait la tombe du prince Xiao Jing, dans les faubourgs de Nanjing.

<sup>13</sup> Simon LEYS [Pierre RYCKMANS], «L'attitude des Chinois à l'égard du passé», in *Essais sur la Chine*, Paris, R. Laffont, 1998, p. 739-756, ici p. 745.

<sup>14</sup> «Terre jaune» (*Stèles*, LP., t. 1, p. 780). L'expression «terre jaune» (*huang tu* 黄土) désigne le vaste plateau de loess, constitué de dépôts sédimentaires, de la Chine du Nord.

<sup>15</sup> LP., t. 1, p. 206.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 800-801. L'épigramme 名可名 非常名 *ming ke ming feichang ming*, inspirée du *Daodejing* de Laozi, dit: «Le nom que l'on peut nommer n'est pas le nom éternel.»

forcé pour visiter, dans les environs, la « forêt des stèles », rassemblant un nombre considérable de pierres porteuses d'inscriptions.

Ce fut le choc.

Parmi les stèles admirées, l'une d'entre elles allait occuper une place privilégiée dans l'œuvre à venir : la stèle dite de « Si-ngan-fou », érigée en 781 ap. J.-C., source et modèle du recueil *Stèles*. Le monument était célèbre, pour deux raisons essentielles.

D'abord, parce qu'il supportait une importante inscription, qui fut longtemps le plus long texte chinois connu en Europe : il faisait en quelque sorte figure de « pierre de Rosette » de la proto-sinologie. L'inscription, qui comportait également d'énigmatiques caractères syriaques, avait fait l'objet d'une tentative de traduction par le jésuite Athanase Kircher (1602-1680), étonnante figure d'érudit polymathe<sup>17</sup>, sorte de Pic de la Mirandole passionné par les doctrines ésotériques circulant au XVII<sup>e</sup> siècle, auteur d'un imposant *in folio* intitulé *La Chine illustrée*, somptueusement agrémenté de planches gravées<sup>18</sup>. Mais Kircher n'était jamais allé en Chine, il travaillait en chambre, au *Collegium romanum*, le scolasticat fondé à Rome en 1551 par Ignace de Loyola. Il ignorait la langue, mais ne s'en improvisait pas moins sinologue, sur base des relations écrites et des témoignages oraux de ses collègues revenus d'Asie. Sa traduction était très incorrecte, et ne sera rectifiée que bien plus tard<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Paula FINDLEN (éd.), *Athanasius Kircher. The Last Man who Knew Everything*, London-New York, Routledge, 2004 ; Joscelyn GODWIN, *Athanasius Kircher. Le Théâtre du Monde*, Paris, Imprimerie nationale 2009, p. 13-23.

<sup>18</sup> *China Monumentis qua Sacris qua Profanis, Nec non variis Naturae et Artis Spectaculis, Aliarumque rerum memorabilium Argumentis illustrata*, Amstelodami, apud J. Janssonium, et E. Weyerstraet, 1667. Traduction française : *La Chine illustrée d'Athanasie Kirchere de la Compagnie de Jésus, illustrée de plusieurs Monuments tant Sacrés que Profanes, et de quantité de Recherches de la Nature et de l'Art...*, trad. F. S. DALQUIÉ, Amsterdam, J. J. Jansson, E. Weyerstraet, 1670. Sur l'ouvrage, voir : Boleslaw SZCZEŚNIAK, « Athanasius Kircher's China illustrata », *Osiris*, 10 (1952), p. 385-411 ; Haun SAUSSY, « China illustrata. The Universe in a Cup of Tea », in Daniel STOLZENBERG (éd.), *The Great Art of Knowing. The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, Stanford, Stanford University Libraries, 2002, p. 105-114.

<sup>19</sup> Henri HAVRET, *La Stèle chrétienne de Si-ngan-fou. I<sup>re</sup> partie. Fac-Simile de l'inscription syro-chinoise*, Chang-Hai, Imprimerie de la mission catholique, 1895, in *Variétés sinologiques*, 7 ; II<sup>e</sup> partie. *Histoire du monument*, Chang-Hai, Imprimerie de la mission catholique, 1897, in *Variétés sinologiques*, 12 ; III<sup>e</sup> partie. *Commentaire partiel et pièces justificatives*, Chang-Hai, Imprimerie de la mission catholique, 1902, in *Variétés sinologiques*, 20. À compléter par : Thomas-Joseph LAMY et Albert GUELUY, « Le monument chrétien de Si-ngan-fou : son texte et sa signification », in *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. 53 (1895), p. 3-125 ; et Paul PELLIOT, *L'Inscription nestorienne de Si-ngan-fou*, Antonio FORTE (éd.), Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1996. Segalen a pu avoir connaissance de l'ouvrage, qui a d'abord circulé sous forme manuscrite.

Ensuite, parce que le monument avait joué un rôle majeur dans l'histoire religieuse des relations entre la Chine et l'Europe<sup>20</sup>, comme le signale la magnifique inscription occupant sa partie sommitale,

中教大  
國流秦  
碑行景

c'est à-dire : *Da qin jing jiao liu xing zhong guo bei* (« Stèle de la propagation de la religion radieuse du Da Qin dans l'empire du Milieu »). Elle relatait les circonstances dans lesquelles un groupe de moines se présentèrent en l'an 635, sous le règne de l'empereur Tang Taizong (626-649), aux portes de Chang'an, ancien nom de Xi'an, et capitale de l'Empire sous les Han et les Tang. Les religieux demandèrent aux autorités chinoises l'autorisation de s'installer, de bâtir une église et de célébrer leur culte, qui leur fut accordée. Les détails fournis sur le plan historique, l'analyse des noms en caractères syriaques, les fonctions ecclésiastiques décrites ne permettent pas le doute : l'inscription évoquait l'arrivée d'une communauté nestorienne, cette église chrétienne condamnée en 451 au concile d'Éphèse en raison de sa position doctrinale relative à la personne divine, ou humaine du Christ – hérétique, donc, mais bien implantée dans une bonne partie du Moyen Orient, en Syrie et en Chaldée. Elle était donc originaire du *da qin*, le « Grand Empire », en fait l'Empire romain d'Orient.

La stèle avait été enfouie, mais elle fut redécouverte par les missionnaires jésuites présents à la cour impériale, en 1625. On voit de suite l'intérêt que pouvait présenter pour eux la mise au jour du mémorial de Si-ngan-fou. Il venait à point nommé rappeler que des chrétiens avaient *déjà*, dans le passé, reçu l'autorisation de s'installer dans la région. Il montrait que le christianisme avait *déjà* fleuri dans cette contrée et qu'il avait *déjà* été reconnu par les empereurs. L'exhumation de la stèle permettait donc d'espérer pour le christianisme en Asie la restauration d'une légitimation ancienne. Évidemment, la position adoptée par les jésuites faisait bon marché du caractère *hérétique* de la stèle, puisque la religion nestorienne avait été condamnée. Mais ce n'est pas tout : le rôle joué par les jésuites dans cette affaire parut très suspect aux yeux des adversaires de la Compagnie de Jésus, de sorte que l'authenticité du monument fut contestée. Ce fut l'œuvre de deux « poids lourds » du mouvement des Lumières, tous deux liés au cercle de Frédéric II de Prusse : Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens (1703-1771), et Voltaire en personne. Le premier, ex-libertin devenu « militaire philosophe », dénonça ce qu'il appelait une « fraude pieuse » dans des *Lettres chinoises* présentées, à la manière

---

<sup>20</sup> Alexis BALMONT, *Le Christianisme chinois du haut Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2025.

des *Lettres persanes* de Montesquieu, sous forme d'une correspondance fictive entre épistoliers chinois<sup>21</sup>. Quant au plus sinophile des philosophes des Lumières, Voltaire, dont toute la vie et l'œuvre ont manifesté un intérêt permanent pour les mœurs, la pensée et la religion des Chinois<sup>22</sup>, il ne manqua pas, comme à son accoutumée, de persifler sur le sujet en observant que Dieu envoya exprès un hérétique pour « pervertir le beau royaume de Chine<sup>23</sup> » ! Il faut préciser qu'aux yeux de l'historiographie moderne, ces doutes ont définitivement disparu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'aujourd'hui plus personne ne conteste l'authenticité du monument<sup>24</sup>...

Segalen, poète « savant », érudit et lecteur infatigable, connaissait cette histoire, comme le montre son poème « Religion lumineuse<sup>25</sup> », qui reproduit à l'identique l'inscription gravée au fronton de la stèle de Xi'an, et reprend les termes des traductions qui ont été données du texte principal. Le poème prend la forme d'un décret impérial fictif, qui approuve le message nestorien, mais seulement dans ce qui s'accorde avec les traditions cosmologiques chinoises. L'Incarnation du Christ, la Passion, la Résurrection ; bref, tout ce qui relève des « mystères de la foi », fait l'objet de la prohibition impériale. La critique a cru y déceler la trace des convictions antichrétiennes de l'auteur<sup>26</sup>, mais paraît plus significative la confirmation que livre Segalen de sa conception de l'exotisme : accepter le syncrétisme religieux qui, en Chine, était une réalité. De nombreux transferts dogmatiques s'effectuaient entre les traditions religieuses en présence : taoïsme, bouddhisme, mais aussi manichéisme, mazdéisme, arrivés eux aussi dans le Céleste Empire.

Par ailleurs, tout comme, dans *Les Immémoriaux*, il donnait la parole à un récitant maori, Segalen se glissait ici dans le costume de l'empereur de Chine. N'avait-il pas avoué que « le transfert de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-même est constant<sup>27</sup> » ? Une déclaration qui offre la clé de son œuvre...

---

<sup>21</sup> Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'ARGENS, *Lettres chinoises*, Jacques MARX (éd.), Paris, H. Champion, 2009, t. 2, lettres 146 à 148, p. 1137-1156.

<sup>22</sup> Arnold H. ROWBOTHAM, « Voltaire, sinophile », *PMLA*, 47, 4 (1932), p. 1050-1065 ; Basil GUY, *The French image of China before and after Voltaire*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1963 ; R. ÉTIEMBLE, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard, 1989, t. 2, p. 207-306 ; SHUN-CHING SONG, *Voltaire et la Chine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989.

<sup>23</sup> « Sur l'ancien christianisme qui n'a pas manqué de fleurir à la Chine », in VOLTAIRE, *Lettres chinoises, indiennes, et tartares, à M. Paup, par un bénédictin (Œuvres complètes de Voltaire, Louis MOLAND éd.)*, Paris, Garnier, 1879, t. 29, p. 465.

<sup>24</sup> Nicolas STANDAERT (éd.), *Handbook of Christianity in China*, t. I (635-1800), Leiden, Brill, 2001, p. 15.

<sup>25</sup> LP., t. 1, p. 719.

<sup>26</sup> Henry BOUILLIER, dans son édition critique de *Stèles*, Paris, Plon, 1963, p. 61.

<sup>27</sup> Victor SEGALEN et Henry MANCERON, *Trabison fidèle. Correspondance, 1907-1908*, Paris, Seuil, 1985, p. 108.

## L'OBSESSION DES CARACTÈRES

En découvrant à Xi'an la forêt des stèles, plus encore que les vestiges monumentaux inscrits dans le paysage, ce sont les inscriptions dont elles étaient dépositaires qui ont retenu son attention. Il envisagea alors d'écrire un *Essai sur les Caractères*, afin, dit-il, de « révéler cette sorte d'art, ni peinture ni littérature, vraiment inconnue à l'Europe<sup>28</sup> ». Si, donc, la rencontre de Segalen avec la Chine a été celle d'un *savoir*, elle fut surtout celle d'une culture inséparable de la chose écrite<sup>29</sup>. La leçon des *Immémoriaux* n'était-elle pas que la décadence d'une civilisation passe par l'oubli des mots ?

Comme Claudel, qui voyait dans les caractères chinois des « personnes scripturales<sup>30</sup> », Segalen était fasciné par la configuration visuelle des sinogrammes, une fascination résultant en grande partie de leur origine partiellement pictographique, dont la préface de *Stèles* conserve la trace :

Leur graphie [des caractères] ne peut qu'être belle. Si près des formes originales (un homme sous le toit du ciel [*tian* 天], – une flèche lancée contre le ciel [*zhong* 中], – le cheval, crinière au vent, crispé sur ses pattes [*ma* 馬], – les trois pics d'un mont [*shan* 山], – le cœur, et ses oreillettes, et l'aorte [*xin* 心]<sup>31</sup>...

Sans doute, 馬 *ma* et *xin* 心 ont effectivement une origine pictographique. Par contre, l'interprétation que propose Segalen pour le caractère 中 (*zhong*: « le Milieu »), omniprésent dans la culture chinoise, puisqu'il désigne la Chine elle-même, « l'empire du Milieu » (*zhong guo* 中国), est hautement fantaisiste : *zhong*, « [...] c'est le milieu marqué par le triomphe dans le but : le trait vertical, flèche traversant la cible<sup>32</sup> » !

Ces jeux sur les formes sont sans véritable pertinence, mais ils ouvrent la voie à une *rêverie sur les signes* susceptible de se servir des caractères comme tremplins vers l'imaginaire. Si ceux-ci devenaient ainsi source d'inspiration poétique, ce n'était toutefois pas tellement en raison de leur origine pictographique, mais plutôt parce que leur configuration visuelle les rendait susceptibles de suggérer des idées, des sentiments, non par désignation directe, mais par des associations. Comme on le voit dans le caractère *an* 安 (« la paix »), résultat de la combinaison de deux éléments, l'un

---

<sup>28</sup> Lettre à sa femme, 10 décembre 1909 (G. MANCERON, *Segalen, op. cit.*, p. 317).

<sup>29</sup> QIN HAIYING, « Leçon de chinois ou le rêve de l'étranger », in Christian MORZEWSKI et QIAN LINSEN (éd.), *Les Écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle et la Chine*, Arras, Artois Presses Université, 2001, p. 225-230.

<sup>30</sup> Paul CLAUDEL, « La religion du signe », in *Connaissance de l'Est (Œuvre poétique)*, Jacques PETIT éd., Paris, Gallimard, 1957, p. 52-55.

<sup>31</sup> LP., t. 1, p. 706. Les caractères entre crochets sont de nous, et ne figurent pas dans le texte de Segalen.

<sup>32</sup> V. SEGALEN, « Notes bibliophiles sur l'édition de *Stèles* » (LP., t. 1, p. 827).

冂 qui désigne le « toit »; l'autre « la femme » 女 (*nu*) : quoi de plus poétique, pour signifier « la paix », que l'évocation d'une « femme sous un toit » ? Les signes de l'écriture chinoise deviennent alors des réservoirs de formes, qui nous dévoilent la nature profonde des êtres ou des choses.

On pense à une étonnante spéculation de Claudel, que celui-ci exposait avec un certain brio, dans sa présentation du sinogramme *yong* 永 – qui veut dire « toujours », mais peut également signifier « éternité »<sup>33</sup>. Or, il se trouve que le chinois connaît un autre caractère qui lui ressemble beaucoup : 水 *shui*, « l'eau ». Claudel en déduisait que l'idée d'impermanence s'exprime en chinois par recours métaphorique à l'idée de « l'écoulement de l'eau » – mais par rapport à un point fixe. Or, nous savons, grâce au *Shuowen Jiezi* (II<sup>e</sup> siècle), première tentative de classification des caractères, que l'idée d'Éternité est effectivement liée à l'image de l'écoulement de l'eau – perpétuelle ! Mais, pour Claudel, le recours à un point fixe était nécessaire : on devine, bien entendu, l'arrière-plan religieux de cette spéculation apparaissant sous la plume du grand écrivain chrétien.

Segalen procède de même, à propos du caractère 天 *tian*, le sinogramme peut-être le plus important du vocabulaire de la Chine ancienne, indissolublement lié à l'idéologie impériale, l'empereur étant le « Fils du Ciel » (*tian zi* 天子) – titre du roman que lui a consacré le poète<sup>34</sup> – figure déifiée étendant son pouvoir sur l'ensemble du monde connu (天下 *tian xia*, « tout ce qui est sous le Ciel »). L'élément associé désignant l'homme, *ren* 人, symbolisait à ses yeux l'effort prométhéen du poète en quête d'Absolu :

[...] l'homme, jambes déliées et souples, les bras tendus horizontaux sous l'implacable trait plus haut que lui, qui le limite ou l'écrase. C'est ce trait, ce dôme, cet arrêt, cette voûte, ce toit du monde, ce toit du front que le Poète a prétendu percer<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> QIN HAIYING, *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 43.

<sup>34</sup> Publié seulement en 1975 (LP., t. 2, p. 1107-1160).

<sup>35</sup> « Prière au ciel sur l'esplanade nue » (*Odes*, in LP., t. 1, p. 860).

Un idéal promis à un bel avenir, comme on le voit chez quelques écrivains, pour qui les caractères pouvaient servir d'introduction au monde imaginaire, comme Claudel, Ezra Pound<sup>36</sup>, Henri Michaux dans *Idéogrammes en Chine* (1975)<sup>37</sup>, ou Gérard Macé<sup>38</sup>.

Décoder les sinogrammes devient alors une tentative de briser l'arbitraire du signe, de créer un lien de ressemblance formelle entre le signifiant et la chose signifiée. Une entreprise aventureuse, encouragée par une espèce de « préjugé idéographique » assez répandu parmi les intellectuels occidentaux, en partie en raison de l'origine pictographique d'un certain nombre de sinogrammes, et aussi parce qu'en Chine, la figuration graphique a toujours été perçue comme quelque chose de magique, de sacré. Ainsi, le caractère 佛 *Fo*, qui désigne le Bouddha, gravé sur les rochers, conserve, dans la culture chinoise, quelque chose de la réalité qu'il désigne<sup>39</sup>. Segalen en est conscient : dans le Hua shan, une des cinq montagnes sacrées de la Chine, il observe un temple – cette fois-ci confucéen – et il dit : « Ceci est vraiment enfin le culte des très sacrés et très ancestraux Caractères<sup>40</sup>. » En contrepartie du spectacle débilitant de la réalité chinoise présente, les inscriptions gravées semblaient heureusement procurer une échappatoire : elles renvoyaient à une « autre » Chine, une Chine disparue, dont elles étaient « les plus belles figurations symboliques et monumentaires qu'un style ait creusé sur la pierre<sup>41</sup> ». Ainsi se mettait en place, pour qui se révèle enclin à la contemplation des signes, un mythe de l'écriture censé fonder une relation avec le spectacle inépuisable d'un monde chinois parcouru par des flux invisibles, l'« arrière-monde », que Nietzsche nommait *Hinterwelt*<sup>42</sup>. Alors qu'il interrogeait les monuments de pierre du Sichuan, Segalen pensait-il au temps où, dans sa Bretagne natale, il dialoguait avec les êtres sans parole – l'arbre, le sentier, la mer, la pierre levée – dans la forêt de Huelgoat et la forêt de Brocéliande, qu'il traversa lors d'une randonnée cycliste relatée dans *A Dreuz an Arvor* (1899), le premier texte qu'on connaît de lui ?

---

<sup>36</sup> QIAN ZHAOMING (éd.), *Ezra Pound and China*, University of Michigan Press, 2003.

<sup>37</sup> Jean-Gérard LAPACHERIE, « Henri Michaux et les idéogrammes », *Textyles*, 7 (1990) p. 203-211 ; QIANG DONG, « Acérer la plume, lacérer le vide. Une lecture d'*Idéogrammes en Chine* », *Littérature*, 115 (1999), p. 55-69.

<sup>38</sup> *Leçon de chinois*, Montpellier, Fata Morgana, 1981, p. 47.

<sup>39</sup> Jean-François BILLETTER, *L'Art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989, p. 14.

<sup>40</sup> Dans *Briques et tuiles* (LP., t. 1, p. 522).

<sup>41</sup> « Note sur les restaurations architecturales chinoises », in *Briques et tuiles* (LP., t. 1, p. 517).

<sup>42</sup> « Effrayante d'arrière-monde et de rêve réalisé – Ceci est la Chine » (*Briques et tuiles*, LP., t. 1, p. 569).

## STÈLES : UNE ÉCRITURE BILINGUE TRANSCULTURELLE ?

Le recueil *Stèles* lui-même, merveille de bibliophilie et objet-livre de fabrication artisanale, s'inspire directement des proportions de la stèle de Xi'an (deux fois plus haute que large, 14 x 29 cm). L'ouvrage, d'apparence extérieure très élaborée, se présente à nous « en sa robe de mandarin » : pliage en accordéon imposant une lecture frontale, « à plat », comme pour des estampages, reliure en bois de camphrier, liettes, papier coréen impérial difficile à trouver à l'époque où, comme il l'écrivait à Debussy<sup>43</sup>, le poète travaillait à sa réalisation dans l'imprimerie des Lazaristes, dans le quartier de Xujiahui, à Shanghai, en espérant que son manuscrit échapperait aux bombes révolutionnaires.

Bref, une réalisation exceptionnelle, élitiste et difficile à reproduire : les rééditions modernes se distinguent par leur incohérence, sauf à se résoudre au fac-similé<sup>44</sup>. L'accès au texte semblait dès lors réservé aux *happy few*, impression que confirme le tirage de l'édition originale : 81 exemplaires non distribués dans le commerce, mais envoyés de Pékin par son auteur à ses amis parisiens, soigneusement tenus en lisière, comme s'il s'agissait de se parer, auprès de la lointaine Europe, des valeurs mandarinales ! Parmi eux : Claudel, Debussy, Saint-Pol-Roux, André Gide, Remy de Gourmont, Pierre Loti, Claude Farrère... Tout est d'ailleurs retranchement dans ces textes : sur une sorte d'historicité mythique des stèles, sur l'autonomie des textes, enfermés, également « à la chinoise », dans des encadrés verticaux et oblongs entraînant la clôture des dire poétiques sur eux-mêmes. Sur la contrainte visuelle de la mise en page, qui suggère un certain hiératisme. Le lecteur a parfois l'impression qu'il se trouve en présence d'un relevé de « paroles rapportées ». En effet, nombre de stèles semblent transcrire soit une parole impériale<sup>45</sup>, soit l'introspection d'un dignitaire<sup>46</sup>, soit une voix anonyme proférant une énonciation protocolaire et cérémonielle.

---

<sup>43</sup> 30 janvier 1912 (G. Manceron, *Segalen, op. cit.*, p. 375).

<sup>44</sup> L'édition du Club du Meilleur Livre (Paris, 1955), due à Annie JOLY-SEGALLEN, ignore les encadrés, tout comme celle de Pierre-Jean REMY, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973. Celle d'H. BOUILLIER dans les *Œuvres complètes (op. cit.)* élimine les encadrés dans les intertitres. L'édition traduite et annotée en anglais par Timothy BILLINGS et Christopher BUSH, reproduit par contre l'édition Crès de la « Collection coréenne » (Paris, 1914) en fac-similé.

<sup>45</sup> Qin Shi Huangdi (259-210 av. J.-C.) dans *Les Trois hymnes primitifs* (LP., t. 1, p. 714), qui aurait composé l'hymne de son règne intitulé « Les lacs », évoqué au premier verset ; Taizong dans *Religion Lumineuse* (LP., t. 1, p. 719), proclamateur de l'édit autorisant l'église nestorienne ; Jie Gui (1818-1767 av. J.-C.), un empereur qui se serait livré à toutes sortes de débauches pour satisfaire sa concubine, dans *Pour lui complaire* (LP., t. 1, p. 751).

<sup>46</sup> Un ministre de l'empereur Xuanzong sous l'ère Kaiyuan (713-741), qui reçut de son maître une « perle de mémoire » supposée restaurer le passé dans *Joyau mémorial* (LP., t. 1, p. 791).

La mise à distance, manifestement calculée, est renforcée par la présence de la « forêt des sinogrammes », en parallèle du texte français. Dès le grand titre, 古今碑錄 (*Gu jin bei lu*, « Transcription des stèles anciennes et modernes<sup>47</sup> »), elle suggère la pratique d'une intertextualité « bilingue », si l'on veut bien admettre que les « stèles d'aujourd'hui » – françaises – donnent l'impression d'avoir été composées d'après « celles d'hier » – chinoises : entendons porteuses des inscriptions gravées archaïques qui en constitueraient en fait les *pré-textes*, comme si leur transcription relevait de l'art de l'estampage, incontournable en matière d'épigraphie chinoise. Présence, en outre, visuellement presque agressive, des intertitres marquant les six sections du recueil qui organisent la répartition des stèles, conformément à la tradition chinoise, en fonction des quatre points cardinaux, encerclant un centre « milieu », une section supplémentaire rassemblant les stèles « erratiques », voire atypiques. Or, non seulement, les caractères envahissent massivement les intertitres en question, mais ils se présentent même à nous dans des parures différentes, en raison de l'emploi de plusieurs calligraphies : 隸書 *li shu*, de style archaïque, dite « écriture cléricale » ou « de chancellerie » pour le grand titre ; cursive 草書 *cao shu*, dite « dans le style de l'herbe » ou « écriture folle » (comme si elle avait été agitée par le vent) pour les intertitres ; régulière, 楷書 *kai shu*, pour les épigraphes. D'emblée, le lecteur se trouve donc placé dans une situation inconfortable, confronté à une altérité qui le dépasse, bien qu'il lui soit permis de ne pas se montrer insensible à la dimension esthétique de la calligraphie, qui excède la fonction de communication de l'idéogramme. Autre motif « d'étrangement », la présence, à différents endroits du recueil, de sceaux à l'encre rouge, conformément à l'habitude antique d'utiliser l'écriture sigillaire (篆書 *zhan shu*) comme marqueur d'identité<sup>48</sup>. Dans ce cas-ci, le procédé paraîtra peut-être plus légitime aux yeux du lecteur, dans la mesure où le recours à cette écriture stylisée – globalement utilisée en Chine au cours du premier millénaire avant notre ère – confère au livre cette tonalité archaïque qui séduisait tellement le poète et l'archéologue<sup>49</sup>.

Mais ce sont surtout les épigraphes, contenues dans les cartouches accompagnant en vis-à-vis le texte français, qui intriguent. Il n'est en effet pas habituel, dans un recueil poétique, d'accompagner chaque pièce d'une épigraphe. Leur inclusion dans l'encadré, en marge du texte français, semble inviter à considérer les poèmes comme des

---

<sup>47</sup> LP., t. 1, p. 701.

<sup>48</sup> Sceau à l'encre rouge sur fond blanc, dit « sceau mâle », en frontispice, comportant la devise des éditions Crès (*Crescam*, « je croîtrai ») ; à l'encre blanche sur fond rouge, dit « sceau femelle » sous la justification du tirage, reprenant le Grand Titre ; un troisième après la dernière stèle, reprenant les caractères du premier poème, « Sans marque de règne », pour indiquer la fermeture du recueil.

<sup>49</sup> Gabriel GERMAIN, « Victor Segalen, poète de la Chine primordiale », *Cahiers du Sud*, 368 (oct.-nov. 1962), p. 21-38.

traductions de textes chinois. Or, c'est loin d'être le cas. Certes, nous savons que Segalen a beaucoup emprunté à la tradition livresque de la Chine des citations extraites de sources bien connues<sup>50</sup> : les *jing*, c'est-à-dire les classiques chinois<sup>51</sup> ; les *Mémoires historiques* de Sima qian (145-86 av. J.-C.) ; les traductions des missionnaires français, qu'il a beaucoup exploitées<sup>52</sup> ; et, dans un certain nombre de cas, des expressions chinoises stéréotypées. Mais les sinologues ont également montré qu'il exploite ses sources très librement, déforme ou interprète à sa manière, voire même, invente ! C'est, par exemple, le cas du poème « Éloge de la jeune fille », qui ne repose sur aucune source connue, et qui est donc de la composition de Segalen lui-même. L'épigraphe, qui dit : 童女之績 *tong nu zhi song*, est parfaitement redondante par rapport au titre du poème français, et ne l'éclaire donc en rien. En tout cas, la situation est inversée : ici, c'est, au fond, le texte français qui fait office de traduction par rapport au texte chinois, dans la mesure où le lecteur comprend qu'il se trouve en présence d'un portrait de la femme idéale – en réalité un être « indéfini », conforme aux canons de l'esthétique symboliste. Ne subsiste finalement dans l'esprit du lecteur, soutenue par l'accumulation des formules négatives, que l'allégeance au pouvoir de séduction de la Beauté – la Beauté poétique ? – évoquée dans sa virtualité, et non dans son incarnation.

Plus généralement, ce sont bien les impressions personnelles, les sensations ressenties par le poète-voyageur en transhumance sur les chemins bordés de stèles du vaste empire, qui sont à l'origine des « inscriptions stélaires ». Prenons le cas des deux stèles qui se succèdent : « Aux dix mille années<sup>53</sup> » et « Ordre de marche<sup>54</sup> ». La première épigraphe dit 萬歲 萬萬歲 *wan sui wan wan sui* (« Dix mille ans dix mille dix milliers d'années »). La simple visualisation du texte chinois permet au moins de conclure à une forte itération. La seconde épigraphe dit : 萬里 萬萬里 *wan li wan wan li* (« Dix mille li ! Dix mille li<sup>55</sup> ! »). Outre l'itération, difficile de ne pas entrevoir l'existence d'un lien sémantique *probable* entre les deux stèles ! Et en effet, elles sont parfaitement symétriques, et sont peut-être même les vestiges d'un projet initial d'appariement.

---

<sup>50</sup> HO KIN-CHUNG, « La poésie chinoise dans l'œuvre de Victor Segalen », in Marie DOLLE (éd.), *Lectures de Segalen. Stèles et Équipée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 63-76 ; Muriel DETRIE, « Le modèle de la langue et de l'écriture chinoise dans *Stèles et Équipée* », *ibid.*, p. 193-220 ; Rémi MATHIEU, « Victor Segalen, lecteur des Classiques chinois », in Adrien CAVALLARO, Christian DOUMET et Andrea SCHELLINO, *Victor Segalen. La Connaissance de l'Est*, Paris, Hermann, 2023, p. 153-178.

<sup>51</sup> Le *Shijing*, le « Classique des poèmes » ; le *Shujing*, le « Classique des documents » ; le *Yijing*, le « Classique des mutations » ; le *Liji*, le « Mémoire sur les rites »...

<sup>52</sup> Principalement Séraphin COUVREUR (1835-1919), traducteur du *Shijing* ; et surtout Léon WIEGER (1856-1933), éditeur de Laozi et de textes taoïstes, également auteur d'un traité sur les *Caractères chinois* (1916).

<sup>53</sup> LP., t. 1, p. 724-725.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 726-727.

<sup>55</sup> Le *li* est une unité de mesure de distance représentant environ cinq cents mètres.

La première développe une expression rituelle, fréquemment utilisée sous forme d'incantation adressée à l'empereur, à qui l'on souhaite longue vie. Segalen l'a détournée de son usage traditionnel et transformée en méditation sur le temps. Le poème apostrophe, sur le mode emphatique, les « fils de Han » et les exhorte à refuser les pratiques des « barbares d'Occident » qui, confiants dans leurs capacités techniques, s'imaginent pouvoir défier l'inéluctable caducité des choses. À cette orgueilleuse conviction – présentée sur la stèle comme une marque d'ignorance –, il oppose un autre défi : celui de s'accommoder de l'impermanence, une notion bouddhique. Expression de la sagesse, elle postule que le *Fugit irreparabile tempus* concerne l'environnement matériel de la destinée humaine, mais non (dans le cinquième verset), l'éternité intérieure des hommes qu'il qualifie de « lents... continuels ». Les impressions ressenties « sur le terrain » débouchent donc sur une vision philosophique mettant en jeu le contact des civilisations. Mais on comprend bien que, comme dans la stèle *Moment* citée précédemment, Segalen s'interroge également sur la performance de la mémoire poétique.

La seconde stèle, descriptive, issue de l'expérience personnelle du poète après une visite aux tombeaux de l'Ancien Empire, confirme et accentue la leçon de la première, en la transposant non plus dans le temps, mais dans l'espace. Confronté à l'architecture chinoise, dont la fragilité lui paraissait en contraste absolu avec la stabilité massive d'autres vestiges millénaires, comme ceux de l'Égypte pharaonique, Segalen décrivait sa spécificité comme ce qu'il nommait une *orchestique* :

*Essai d'orchestique* sur l'architecture chinoise – Dépouiller enfin la monumentaire en Chine des deux qualités qu'elle récuse, et dont on s'obstine à l'accabler d'absence ; la stabilité, la durée<sup>56</sup>.

Une fugacité qui ne vient pas seulement de ses matériaux, périssables, mais peut-être plus encore du regard poétique qui l'anime et l'inscrit dans l'impression ressentie d'un certain chaos cadastral, quand il parle par exemple de « l'ondoyante, trop mobile architecture chinoise<sup>57</sup> ».

On voit donc que, dans l'obsession de la durée et de la stabilité, opposées au « vacillement délabré de l'Empire » évoqué dans notre citation initiale, le poète et l'archéologue se rencontrent. Ici, la démarche animiste, qui prête vie aux éléments architecturaux (« les cavaleries d'arêtes », les « hordes montées aux coins cornus »),

---

<sup>56</sup> *Briques et tuiles* (LP., t. 1, p. 556-557).

<sup>57</sup> *Lettres de Chine* (cité par BIE ZHI, « Les *Lettres de Chine* : une poétique de la rencontre », *Cahiers Victor Segalen*, 4 (2021), p. 23-35, ici p. 27.

anime la progression du dire poétique vers l'apothéose finale, très fortement assertive : seules les stèles demeurent, c'est-à-dire les poèmes. Derrière le travestissement chinois, nombre de composantes du recueil sont des projections de Segalen lui-même, de ses obsessions et de ses hantises, déclinées par des moyens indirects : ellipses, litotes, allusions codifiées, idéogrammes, qui contournent la réalité, comme étaient accoutumés de le faire les lettrés du palais, habiles dans l'art de voiler leur pensée, sans la dissimuler tout à fait.

Prenons encore comme exemple la stèle « Conseils au bon voyageur<sup>58</sup> », qui inaugure la section consacrée aux « Stèles du bord du chemin », censées échapper à la tradition classique. Observons d'abord que l'intertitre chinois (曲 *qu*, « courbe » ; 值 *zhi*, « droit ») ne correspond pas au titre français, sinon par extension de sens, l'objectif étant de réserver un espace poétique aux stèles « désorientées », atypiques<sup>59</sup>. L'épigraphe, qui ne s'appuie sur aucune source précise, signifie : 行路须知 *xing lu xu zhi*, « ce qu'il faut savoir pour voyager ». Ce dont il est question ici, exprimé sous forme de « règle de vie », d'impératif catégorique (conformément à l'expression chinoise *xu zhi*, clichée, désignant une orientation en vue d'un objectif à atteindre), c'est de se réclamer d'une méthode de perception que résume la sentence finale : « [...] parvenir aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve de la Diversité. » Elle se trouvait d'ailleurs déjà exprimée dans les notes prises au cours de la pérégrination en terre de Chine, où se trouvait exposé le principe d'alternance qui structure l'organisation du texte<sup>60</sup>. Toute la conception segalienne de l'exotisme se trouve impliquée dans cette recommandation, qui invite à ne se satisfaire, ni de la ville ou de la route, ni de la montagne ou de la plaine, ni de l'asile ou de l'étable. Refus, donc, des limitations, du cloisonnement, de l'enfermement. Invitation baudelairienne au voyage peut-être – on pense inévitablement, au vu du troisième verset, au « bain de multitude » du *Spleen de Paris* – et, surtout, méthode de jouissance du Divers dans le cinquième verset.

Aborder *Stèles*, c'est avant tout se retrouver en immersion dans un monde gorgé de références implicites, donnant l'impression d'un texte crypté. Les allusions sont multiples, opaques le plus souvent pour qui n'est point familier avec les données

---

<sup>58</sup> LP., t. 1, p. 776.

<sup>59</sup> Muriel DETRIE, « L'inscription de la langue et de l'écriture chinoise dans l'œuvre de Victor Segalen », *Cahiers Victor Segalen*, 3 (mai 1997), p. 65-84.

<sup>60</sup> « Ville après solitude, et Plaine, au débouché des montagnes – Ne choisis jamais un extrême ou un autre ; cette qualité-ci plutôt que celle-là, mais bien l'une et l'autre, à condition qu'elles se suivent en des oppositions dont tu sois le maître. Alors seulement tu pourras te réjouir de la seule qualité qui ne déçoit pas, l'alternance, et en savourer la possession certaine. Repose-toi du son dans le silence ; mais plus encore, du silence, daigne revenir au son – Ne crois point à la vertu d'une vertu durable, mais romps-la de quelque épice qui te brûle, afin qu'en te lavant de cette morsure, tu rehausses le goût un peu fade qui la préparait... » (*Briques et tuiles*, LP., t. 1, p. 555).

historiques et socioculturelles chinoises. Dès la première pièce, « Sans marque de règne<sup>61</sup> », l'ancrage chinois est patent : tout un verset énonce une série d'anciennes dynasties, avant qu'apparaisse le nom de « Kouang-siu » – ancienne graphie pour celui de Guangxu. La stèle « Miroirs<sup>62</sup> » débute par une allusion à Ts'ai-yu (Caiyu), la suivante de l'impératrice Cixi, dont Guangxu était amoureux. La stèle « Les Cinq relations<sup>63</sup> » évoque les « cinq relations interpersonnelles » recommandées par l'éthique confucéenne : entre mari et femme, enfants et parents, frère cadet et frère aîné, serviteurs et maîtres, et entre amis. Dans « Prince des joies défendues » sont mentionnés « les cinq Monts gardiens » : ce sont les cinq monts sacrés de la Chine où s'opère l'union du Ciel et de la Terre, lieux de concentration des forces cosmiques<sup>64</sup>, etc.

Les épigraphes, en particulier, contribuent énormément à désorienter (sans jeu de mots !) le lecteur, et, de manière générale, même pour le sinologue, la traduction des épigraphes n'est guère gratifiante. Plusieurs d'entre elles, d'ailleurs – comme on l'a vu dans le cas de *Religion lumineuse* –, sont redondantes par rapport au titre. Mais est-il nécessaire de savoir que, dans *Conseils au bon voyageur*, les formes bipolaires et les motifs à la fois symétriques et opposés (la montagne/la plaine – le son/le silence – la solitude/la foule...) appartiennent à un système stylistique d'appariement, typique de la poésie chinoise ? Car l'imprégnation chinoise est majeure, et si le lecteur non sinologue ne la perçoit pas, il pourrait s'en rendre compte en lisant des traductions, comme celle de ces vers de Wang Wei (700-761), un poète de cour de l'époque Tang (618-907), qui fut l'âge d'or de la poésie chinoise :

Je marche jusqu'à un endroit où l'eau ne coule plus  
Et je m'assieds pour regarder les nuages qui s'élèvent<sup>65</sup>

où le jeu des parallélismes et des contrastes est très sensible dans les couples : mouvement (« je marche ») *vs* repos (« je m'assieds ») ; « l'eau qui ne coule plus » *vs* « les nuages qui s'élèvent » ; en association avec le couple terre/ciel ; ou encore, dans ce distique jouant sur les effets de luminosité :

---

<sup>61</sup> LP., t. 1, p. 712-713.

<sup>62</sup> LP., t. 1, p. 738.

<sup>63</sup> LP., t. 1, p. 750. Voir HSÜ DAU-LIN (XU DAOLIN), « The Myth of the *Five Human Relations* of Confucius », *Monumenta Serica*, 29, 1 (1970), p. 27-37.

<sup>64</sup> LP., t. 1, p. 798. Ce sont le Taishan dans le Shandong ; le Hengshan dans le Hunan ; le Huashan dans le Shaanxi ; le Hengshan dans le Shanxi ; le Songshan dans le Henan (Yolaine ESCANDE, *Montagnes et eaux. La culture du Shanshui*, Paris, Hermann, 2005, p. 25).

<sup>65</sup> « Ma résidence secondaire aux monts Zhongnan », in Jacques PIMPANEAU, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 415.

Le clair de lune distille dans les pins sa clarté ;  
Une source brillante coule sur les rochers<sup>66</sup>.

De fait, le recours aux parallélismes, structure basique de la langue littéraire chinoise, et principalement de l'écriture poétique, est parfois rendue nécessaire par la polyvalence des mots, dont il n'est pas toujours aisé de dégager le sens. En effet, dans les formes littéraires parallèles, une phrase éclaire souvent l'autre<sup>67</sup>. Dans *Stèles*, le procédé est systématique. La stèle « Miroirs » en fournit un exemple particulièrement suggestif, d'autant que, même sans connaître le chinois, le lecteur perçoit immédiatement l'organisation de l'épigraphe, où la spatialisation du texte est fortement accentuée, n'entraînant que la permutation d'un seul caractère : 人以銅為鏡 *ren yi tong wei jing* ; 人以古為鏡 *ren yi gu wei jing* ; 人以人為鏡 *ren yi ren wei jing* ; c'est-à-dire : « L'homme se sert du bronze comme miroir/L'homme se sert du passé comme miroir/L'homme se sert de l'homme comme miroir ». Ici, nous savons qu'il existe une source, puisée dans les *Annales des Tang*, qui mentionne une déclaration de l'empereur Taizong faisant l'éloge de son ministre Weicheng, qui venait de mourir. Taizong disait que les hommes s'observaient dans les miroirs pour rectifier leur apparence ; dans les exemples des anciens pour savoir s'ils faisaient l'objet d'éloges ou de blâmes ; et dans l'opinion de leurs contemporains pour savoir s'ils étaient populaires ou non », et il concluait qu'en ce qui le concernait lui-même, il avait perdu son miroir<sup>68</sup>.

Les épigraphes accompagnant les poèmes français pourraient-elles être supprimées ?

Rien n'est moins sûr, et, d'ailleurs, aucun éditeur ne s'est engagé sur cette voie, et peut-être serait-il possible d'envisager une subtile intertextualité, graphiquement visible, entre les idéogrammes et le texte français, sur lequel ils exercent une sorte de « rayonnement » insaisissable, mais néanmoins perceptible. On pourrait d'ailleurs soutenir que le fait de découvrir l'épigraphe, sans la comprendre, est une sorte « d'appel », d'incitation à chercher dans le texte français la solution de ce qui fait figure d'énigme. D'ailleurs, le lecteur ne trouvera-t-il pas plutôt avantage à *ne pas tenter* d'éclairer le contexte, à se laisser envelopper par l'*aura* qui s'en dégage et nimbe les mystères de la vieille Chine ? Après tout, un certain désemparement – qu'on pourrait identifier avec le fameux « choc culturel », que connaissent bien les voyageurs abordant pour la première fois le monde asiatique – n'est-il pas à la source de toute première

---

<sup>66</sup> « Soirée d'automne dans la montagne », in Rémi MATHIEU (éd.), *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 358.

<sup>67</sup> François MARTIN, « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 11 (1989), p. 81-98, ici p. 82.

<sup>68</sup> V. SEGALÉN, *Stèles*, H. BOUILLIER (éd.), *op. cit.*, p. 101.

approche de la réalité poétique ? Toute poésie n'est-elle pas, par définition, une langue étrangère ? C'est Gérard Macé qui disait : « La fascination devant la langue la plus étrangère est parente encore du premier éblouissement devant le poème : offert et chiffré. » Qu'on imagine l'affrontement du premier lecteur avec le célébrissime premier vers de Mallarmé : « À la nue accablante tu/Tu le sais, écume, mais y baves... ! »

## CONCLUSION

*Stèles* se présente donc à nous sous la forme d'un vaste réseau d'indices qui cherchent à emprisonner le lecteur dans l'altérité du Divers, que Segalen a tant scrutée. C'est, en réalité, à un immense « détour par la Chine » que le lecteur se trouve convié en vue d'accéder au monde intérieur d'un poète discret, réservé, peu enclin à sacrifier aux mondanités de la vie littéraire<sup>69</sup>. Mais il n'est pas prouvé que les ressources de la philologie et de l'érudition soient indispensables à l'élucidation des poèmes. En tout cas, le cœur du recueil est sans aucun doute le mythe de la Chine rêvée, qui s'offre comme un contre-exemple de soi-même : si « l'Autre » doit être vécu de l'intérieur, et non comme une altérité extérieure, alors il devient « l'Autre de soi-même », ce qui a peut-être déterminé le régime d'écriture : une poésie qu'on pourrait qualifier « d'enchinoisée », si le terme n'était pas péjoratif.

On s'aperçoit finalement, après avoir parcouru les chemins bordés de stèles du vaste empire, qu'en effet, *Stèles* donne à lire une topographie intérieure enfermée entre les deux poèmes qui ouvrent et ferment le recueil. La toute première stèle, « Sans marque de règne<sup>70</sup> », inaugure la section des « Stèles face au Midi », le Sud étant la plus importante des directions de la Chine, du fait que toute l'institution impériale est censée lui faire face. Flanquée d'une épigraphe rédigée dans un chinois « déroutant » selon les spécialistes<sup>71</sup> – 無朝心宣年譔 *wu chao xin xuan nian zhuān* (« Composé durant la période sans avènement dynastique ») – la stèle, en position inaugurale, est intimement liée à la figure de l'empereur, dont Segalen endosse les habits sans en assumer la légitimité, étant donné que son règne n'est pas celui du souverain en charge de ce qu'on appelle en chinois le *nian hao* (年号), qui est en fait le nom ou « titre de règne » (correspondant à ce que les Japonais appellent « l'ère »), c'est-à-dire l'espace de temps pendant lequel l'empereur est resté sur le trône. Il est donc fait état d'une dynastie qui n'a pas eu d'avènement, plus exactement qui ne s'insère dans aucune filiation

---

<sup>69</sup> H. BOUILLIER, « Le détour par la Chine », in M. DOLLE (éd.), *Lectures de Segalen, op. cit.*, p. 31-46.

<sup>70</sup> LP., t. 1, p. 712.

<sup>71</sup> QIN HAIYING, *Segalen et la Chine, op. cit.*, 2003, p. 91.

dynastique connue, si ce n'est le seul empire ici assumé, dans les derniers vers : l'Empire du cœur. On passe donc du contenu traditionnel des stèles (les « tables mémoriales »), livrant à la postérité l'éloge des « sages », des « justes », dont les mérites sont retracés sous les pinceaux des lettrés, à un retour sur soi. Toute l'histoire de la Chine est balayée, des premières dynasties mythiques à l'avant-dernier des Qing, Guangxu. Mais le principe même de la promulgation – qui est la finalité de l'inscription stélaire – est nié au profit d'un projet poétique inédit : *explorer ce qui n'a pas été dit*, entrer dans une nouvelle ère (« l'ère unique, sans date et sans fin »), celle de l'histoire personnelle d'un poète engagé sur les traces de Rimbaud, le Voyant<sup>72</sup>. Lorsque, dans la stèle « Les trois hymnes primitifs<sup>73</sup> », il parle d'un face à face « avec la profondeur » et quand il évoque « la nuit sous la terre, l'Empire d'ombre », on voit bien qu'il parle des « profondeurs de l'esprit<sup>74</sup> », et même d'un monde intérieur angoissé, à l'idée qu'il pourrait n'être fait que de vacuité.

C'est ce que dit la stèle « Éloge et pouvoir de l'absence<sup>75</sup> », qui s'appuie sur une anecdote relative au premier empereur, qui aurait aménagé l'organisation de ses palais de façon à pouvoir y circuler sans qu'il soit visible. L'invisibilité de la personne impériale faisait l'objet, dans la Chine ancienne, de pratiques codifiées : ainsi, à leur arrivée à Canton, en l'absence du Fils du Ciel, les ambassadeurs étrangers étaient régulièrement invités à exécuter des rites de prosternation devant une tenture supportant des caractères, à la manière d'un blason. On n'exclura pas, dans ce cas-ci, une ambiance funéraire : la prosopopée porterait la voix de l'empereur défunt, occupant les salles d'un palais souterrain (effectivement présent, inviolé, à Xi'an), ce qui la rapprocherait du fameux sonnet en -yx de Mallarmé : « car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx<sup>76</sup>... » Il y a, en effet, dans ce texte, quelque chose de la démarche mallarméenne, qui pensait pouvoir recréer, par le langage, un monde d'essences pures, et extraire du néant « l'absente de tous bouquets<sup>77</sup> ». Car c'est bien de la production

<sup>72</sup> Si cet avènement n'a pas de légitimité officielle, il n'en est pas moins auroral (« À l'aube où il devient Sage et Régent de son cœur »), l'idée ayant été probablement suggérée par la polysémie du mot 朝 *chao*, qui peut se prononcer « zhao » pour désigner le matin, l'aube.

<sup>73</sup> LP., t. 1, p. 714-715.

<sup>74</sup> « C'est le face à face glorieux avec cet imaginaire absolu dont toute réalité ne semble que le reflet terne » (V. SEGALEN, *Le Double Rimbaud*, in *Œuvres complètes*, H. BOULLIER [éd.], *op. cit.*, t. 1, p. 488).

<sup>75</sup> LP., t. 1, p. 799.

<sup>76</sup> On trouvera une belle analyse du style de cette pièce dans Jean-François LOUETTE, « Traces alternées de Victor Segalen », in Marie DOLLE (éd.), *Lectures de Segalen*, *op. cit.*, p. 89-111, ici p. 100.

<sup>77</sup> « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » (Stéphane MALLARME, « Variations sur un sujet », in *Œuvres complètes*, Henri MONDOR et Georges JEAN-AUBRY (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1945, p. 368. Voir Muriel DETRIE, « Mallarmé a-t-il eu des disciples... après sa mort ? », *Littérature et Nation*, 15 (1995), p. 13-34, ici p. 30.

poétique elle-même que parlerait le texte, et plus particulièrement de son *pouvoir* – ce que ne dit pas l'épigraphe, qui signifie : « Éloge de l'Absence ». Son écriture même, avec le balancement de ses énumérations, de ses dénombremens, rappelle l'incipit du *Daodejing* :

La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la Voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le Nom éternel. (L'être) sans nom – est l'origine du ciel et de la terre ; avec un nom, il est la mère de toutes choses<sup>78</sup>.

Mais de la profusion même de ses négations répétées surgit le vrai pouvoir, celui de se retrouver, comme le dit le dernier verset, dans un lieu inatteignable, désincarné, une sorte de *nunc stans* fait d'éternité, d'immatérialité et de vacuité, que tente de décrire la dernière et la plus haute des stèles, titrée « Nom caché<sup>79</sup> ». Le poème, introduit par une épigraphe qui dit exactement la même chose que son titre (諱名 *hui ming* – le premier caractère étant surtout utilisé pour désigner un mot tabou), s'appuie sur une série de formules négatives qui rappellent la démarche apophatique des mystiques, et débouche sur le vide. Quelque chose, cependant, habite ce lieu, quelque chose qui nous propose ce qui, finalement pourrait bien être la leçon ultime de *Stèles* : la mission du poète n'est pas d'accéder à la connaissance, mais d'accueillir l'élan vital, « le torrent dévastateur des eaux dures ». Et cette fois, ce n'est plus Mallarmé, qu'on convoquera, mais Paul Valéry, réputé lui aussi « savant », ouvrant les portes du *Cimetière marin* : « si le vent se lève »... et les fermant sur ce cri : « il faut tenter de vivre<sup>80</sup> ! »

Copyright © 2025 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Jacques Marx, *Victor Segalen. Stèles. La religion du Signe [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2025. Disponible sur : <[www.arllfb.be](http://www.arllfb.be)>

---

<sup>78</sup> *Le Livre de la Voie et de la Vertu*, S. JULIEN (éd.), op. cit., p. 2.

<sup>79</sup> LP., t. 1, p. 806.

<sup>80</sup> Paul VALÉRY, « Le Cimetière marin », in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1930, p. 190.