



**HAL**  
open science

# Victor Segalen. L'Empire du Milieu, à la croisée des systèmes sémiotiques

Charlène Clonts

► **To cite this version:**

Charlène Clonts. Victor Segalen. L'Empire du Milieu, à la croisée des systèmes sémiotiques. 66ème Congrès de la Société de Littérature Française de Kyushu, Nov 2019, Fukuoka, Japon. pp.13-26. hal-02499426

**HAL Id: hal-02499426**

**<https://hal.science/hal-02499426>**

Submitted on 5 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**66<sup>ème</sup> congrès de la Société de Littérature Française de Kyushu**

**30 novembre 2019, Université de Kyushu, Japon**

\*

**Victor Segalen. L'Empire du Milieu, à la croisée des systèmes sémiotiques**

Charlène CLONTS

## **Résumé**

Victor Segalen publie le recueil *Stèles* (1912) à Pékin dans un format et sous une forme qui reflètent une symbolique propre à la Chine ancienne (liseré rappelant les estampes, couverture précieuse, etc.). On évoquera ainsi l'objet-livre en s'intéressant plus précisément à l'effet de cadre, de forme et de formule dans l'ouvrage. Il s'agit aussi de montrer que la matérialité du livre, par-delà le palimpseste historique et littéraire chinois, crée un rythme dans l'ouvrage et dans la succession des poèmes. En outre, la dénomination même du recueil suggère une poétique du temps et de la mort en lien avec les stèles placées notamment à l'entrée des temples. Enfin, il s'agira ainsi de souligner le croisement des systèmes sémiotiques dans cet art « lapidaire » qui fait aussi apparaître des idéogrammes. Suivant les travaux d'Anne-Marie Christin, on se demandera dans quelle mesure l'écriture de Segalen propose une poétique idéogrammatique, entre texte et image.

## **Mots-clés**

Victor Segalen, idéogramme, sémiotique, lapidaire, objet-livre, cadre, forme

Médecin en poste à Pékin dès 1909 et s'étant préparé à son départ un an auparavant en débutant l'apprentissage du chinois (avril-mai 1908)<sup>1</sup>, Victor Segalen effectue des expéditions archéologiques et des visites en Chine centrale (1909-1910) et méridionale (1914). C'est dans ce contexte que le médecin devient poète et publie en 1912 sa première édition du recueil de poèmes *Stèles*, quelques années après l'ouvrage *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel, alors consul à Shanghai. Segalen se procure très rapidement des traductions de textes canoniques chinois et s'appuie sur sa propre connaissance de la langue. Son « essai-préface<sup>2</sup> » aux *Stèles* présente ainsi des aspects historiques et anthropologiques qui signalent une grande connaissance des pratiques rituelles chinoises ancestrales<sup>3</sup>.

## 1. Matérialité du livre-objet

Le recueil a d'abord été publié à Pékin par l'Imprimerie du Pei-Tang dans un format et sous des formes qui reflètent une symbolique propre à la Chine ancienne. Deux versions de l'ouvrage ont été créées. Dans la première, les pages du recueil, enserrées en accordéon entre deux plaques de camphrier, sont maintenues fermées grâce à des cordelettes de soie. Dans la seconde, il s'agit d'une couverture cartonnée recouverte de soie chinoise<sup>4</sup>. Imprimé sur un papier épais de Corée et comportant trois sceaux rouges chinois, l'ouvrage reprend les proportions de la *Stèle nestorienne de Si-gnan-fou* attribuée à Jing-Jing<sup>5</sup> (大秦景教流行中國碑 *Da qin jing jiao liu xing zhong guo bei*<sup>6</sup>). En outre, publié d'abord en 81 exemplaires, l'ensemble fait référence à l'autel circulaire du Temple du Ciel (天壇 *Tiān Tán*) : le dernier cercle comprend 81 dalles dont le multiple est le chiffre neuf au caractère céleste, qui est aussi un symbole du *yang* et de la plénitude dans le taoïsme<sup>7</sup>. En plus de leur association avec des idéogrammes chinois, les poèmes sont encadrés par un liseré noir qui rappelle la bordure des lithographies chinoises

---

<sup>1</sup> D'après Henri Bouillier repris par Marie Dollé, « Une Esthétique de l'équivoque : la Chine dans *Stèles* de Victor Segalen », *Littératures*, n° 41, 1999, p. 112.

<sup>2</sup> Victor Segalen, lettre à Jeanne Perdriel-Vaissière, 20 décembre 1910, *Correspondance (1893-1912)*, t. I, Paris, Fayard, 2004, p. 1143.

<sup>3</sup> Voir l'édition de *Stèles* par Christian Doumet, mais aussi l'article de Marie Dollé (*op. cit.*).

<sup>4</sup> D'après le catalogue de vente « Edition originale – Littérature XX<sup>e</sup> siècle », Librairie Koegui, Bayonne, 13 novembre 2019.

<sup>5</sup> Victor Segalen fut fasciné par le ville de Si-gnan-fou, comme le souligne les notes d'Henry Bouillier dans Victor Segalen, *Le Fils du ciel*, Paris, GF Flammarion, 1985, p. 220.

<sup>6</sup> Jing-Jing, *Stèle nestorienne de Si-ngan-fou*, 4 février 781, Paris, BNF, notice Gallica du catalogue général, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13534768k>. Voir aussi Aubin Françoise, « Pelliot (Paul). *L'Inscription nestorienne de Si-gnan-fou* », *Archives de sciences royales des religions*, n° 106, 1999, pp. 89-90.

<sup>7</sup> D'après Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », p. 663.

(semblables à celles des calendriers chinois du début du siècle<sup>8</sup>) ou le cartouche qui encadre certains idéogrammes, notamment lorsqu'il s'agit de sceaux. Victor Segalen écrit que son recueil est « une impression personnelle, vêtue d'une idée chinoise<sup>9</sup> ». Dans une autre lettre, il insiste aussi sur le fait qu'il s'agit de « toutes sortes de pensées [s]iennes, vêtues de notions et d'habits archaïques chinois, mais dépouillées de toute chinoiserie<sup>10</sup>. » En effet, son projet se précisant quelques années plus tard, le poète conclut ainsi : « Ce n'est donc pas l'esprit ni la lettre, mais simplement la forme "Stèle" que j'ai empruntée. — Je cherche délibérément en Chine non pas des idées, non pas des sujets ; mais des formes<sup>11</sup> ». Constituant l'objet de mon propos aujourd'hui, l'étude de la poétique ségalénienne est donc aussi une étude de la forme et du *medium* poétiques.

## 2. Au croisement des systèmes sémiotiques

Etymologiquement, le mot *forma* est en latin « l'ensemble des traits extérieurs qui caractérisent un objet<sup>12</sup> ». Chez Cicéron, l'expression *formae litterarum* est la forme des lettres que l'on trace. L'auteur classique emploie le terme de diverses manières. La forme est ainsi structure, agencement et cadre. Elle est « formes et figures dans les arts plastiques », mais aussi « figures de pensées et de mots<sup>13</sup> ». Elle évoque en même temps la représentation de l'homme et de son corps. Les « formes » évoquées par Segalen dans sa correspondance expriment tout à la fois ces sens différents issus de l'art oratoire antique. Tout d'abord, la poésie de Segalen met en évidence une pratique synesthésique qui trouve des correspondances avec l'écriture d'Arthur Rimbaud et de Charles Baudelaire. Ainsi, le corps du texte entre en relation avec le corps humain. En effet, par-delà l'écriture amoureuse et légendaire, le poème « Pierre musicale<sup>14</sup> » associe l'inscription dans la pierre (autrement dit l'écriture) à la voix et à la musique, mais l'associe aussi à la vue et la (re)présentation<sup>15</sup>.

### PIERRE MUSICALE

<sup>8</sup> Voir l'iconographie d'Alain Arrault, « Les Calendriers chinois : l'image du temps, le temps dans les images », *Arts asiatiques*, t. 66, 2011, pp. 15 et 17 notamment.

<sup>9</sup> Victor Segalen, lettre à Jeanne Perdriel-Vaissière, *op. cit.*

<sup>10</sup> Victor Segalen, lettre à Claude Debussy, 6 janvier 2011, *Correspondance, op. cit.*, p. 1148.

<sup>11</sup> Victor Segalen, lettre à Jules de Gautier, 26 janvier 1913, dans *Stèles*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1999, p. 340.

<sup>12</sup> D'après *Le Gaffiot*.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Victor Segalen, « Pierre musicale », *Stèles*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1999, p. 154.

<sup>15</sup> Voir aussi les notes de Christian Doumet, *ibid.*, p. 156.

樂  
石

Voici le lieu où ils se reconnurent, les  
amants amoureux de la flûte  
inégalé ;

Voici la table où ils se réjouirent l'époux habile  
et la fille enivrée ;

Voici l'estrade où ils s'aimaient par les tons  
essentiels,

Au travers du métal des cloches, de la peau dure  
des silex tintants,

À travers les cheveux du luth, dans la rumeur des  
tambours, sur le dos du tigre de bois creux,

Parmi l'enchantement des paons au cri clair, des  
grues à l'appel bref, du phénix au parler  
inouï.

Voici le faîte du palais sonnante que Mou-Koung,  
le père, dressa pour eux comme un socle,

Et voilà, — d'un envol plus suave que phénix,  
oiselles et paons, — voilà l'espace où ils  
ont pris essor.

○

Qu'on me touche ; toutes ces voix vivent dans  
ma pierre musicale.

Associé au titre du recueil, le substantif « pierre » évoque d'emblée la stèle. Dans le dernier vers, le possessif « ma » peut alors correspondre à deux réalités. D'une part, le poète clôt le texte sous la forme d'une chute autoréférentielle qui va de pair avec l'idée ségalénienne que le poème doit revenir au *je* poétique malgré l'inscription du texte dans l'Histoire et les légendes. En ce sens, la pratique scripturale de Segalen correspondrait à la *signature* ou à l'état *spongieux* dont parle Jacques Derrida à propos de Francis Ponge :

Capable alternativement du gazeux et du liquide, « de se remplir de vent ou d'eau », l'éponge c'est surtout l'écriture. Comme toute chose. [...] « [...] malgré la très certaine non-discontinuité entre la pensée et son expression verbale, comme entre l'état gazeux et l'état liquide de la matière, — l'*écrit* présente des caractères qui le rendent *très proche de la chose signifiée*, c'est-à-dire des objets du monde extérieur, tout

comme le liquide est très proche du solide. » [...] l'éponge constitue non seulement le terme d'une analogie (allégorie ou métaphore) mais aussi de surcroît le *milieu* de toutes les figures, la métaphoricité elle-même. [...]

En tant qu'elle ingère, absorbe, intériorise tout, propre ou non, l'éponge est certes « ignoble ». [...] Mais elle peut aussi, avec application à la surface, éponger, essuyer, effacer<sup>16</sup>.

Ainsi, d'autre part, le possessif « ma » du dernier vers du poème peut renvoyer à la stèle elle-même qui prendrait alors la parole. Cette dernière interprétation est confortée par la position de complément d'objet direct conférée au pronom « me ». De la sorte, le pronom « on » indique la présence anonyme du passant et des croyants qui vénèrent la mémoire légendaire véhiculée par la stèle. En la caressant, ceux-ci raniment les voix mythiques portées par la stèle, comme le font aussi les morceaux de musique qui ravivent chacun la pensée d'un sage chinois dans le roman du *Fils du ciel*<sup>17</sup>.

En outre, dans le poème, le point-virgule matérialise une continuité entre les deux dernières phrases<sup>18</sup> : marquée par l'usage du point chinois (句号 / 句號 *jùhào*) comme d'une séparation qui serait aussi une liaison, la chute du texte force ainsi le lecteur à faire une lecture rétrospective qui fait évoluer le premier niveau de sens. A rebours, on comprend mieux comment l'idée de musique/bien-être et l'idée de pierre présentes dans les idéophonogrammes peuvent s'associer au texte de Segalen. La vie mobile de l'une et l'immuable de l'autre s'agencent dans la poésie elle-même. Celle-ci fait coexister les images de langage avec l'image des mots, représentée par l'usage d'abord graphique des idéogrammes (notamment pour un lecteur qui ne serait pas familiarisé avec les langues idéogrammatiques). Le métissage des textes du recueil permet de déplacer les frontières, d'ébranler les certitudes et les cloisonnements<sup>19</sup>.

Par ailleurs, le poème évoque implicitement le pouvoir de nomination de la poésie. La reprise anaphorique de la formule « Voici + nom commun + proposition subordonnée relative » insiste sur la proximité d'un objet que l'on désigne. Empruntant certains éléments formels de la litanie<sup>20</sup>, le poète joue aussi sur l'aspect votif de la stèle. Mais au lieu de calquer la fixité même

---

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *Signéponge*, Paris, Seuil, 1988, pp. 59-60.

<sup>17</sup> Victor Segalen, *Le Fils du ciel*, *op. cit.*, pp. 197-201.

<sup>18</sup> Catherine Rannoux remarque que le point-virgule chez Segalen « se fa[ic]it l'indice d'une tonalité qui se prolonge sur plusieurs mouvements du discours. » (*op. cit.*, p. 60)

<sup>19</sup> Reprenant la tradition impériale et le point de vue sous-entendu d'un Annaliste chargé de retranscrire et de fixer le quotidien de l'Empereur, on lit dans *Le Fils du ciel* : « les caractères demeurent la force inébranlable ». Victor Segalen, *Le Fils du ciel*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>20</sup> L'*Encyclopédie Larousse* définit ainsi la litanie : « Prière dialoguée, soit chantée, soit parlée, consistant en une série, parfois longue, de courtes invocations, auxquelles il est répondu par une même formule de demande et de louange. Le mot a désigné d'abord toute supplication répétée (*Kyrie eleison*), puis les processions où se chantaient

de la stèle chinoise et des personnages qui y sont loués, Segalen ouvre l'avant-dernière strophe en élargissant le « voici » en « voilà ». Distinguer les adverbes « ici » et « là », tout en les rassemblant dans un même espace, permet alors de retrouver la thématique du proche et du lointain très présente dans l'œuvre du poète. Depuis l'inscription de l'immuable dans la pierre jusqu'à l'« envol », l'ouverture apparaît à la fois dans l'image de l'oiseau et dans le jeu typographique avec les tirets cadratins doubles qui signalent l'élargissement des ailes. Il s'agit d'une évocation mallarméenne du livre qui se déploie<sup>21</sup>. Elle met aussi en valeur l'enjeu typographique et plastique des *Stèles* de Segalen. D'ailleurs, les mots-clés de la dernière phrase sont les substantifs « espace » et « essor », tous deux associés par le métagramme. De la sorte, si le poète sort de la page d'écriture pour aller vers la stèle, ce n'est que pour mieux y revenir en perturbant la fixité des formes traditionnelles. On comprend mieux l'expression « genre autrefois élastique<sup>22</sup> » employée par Segalen pour parler de la forme de ses poèmes qu'il compare à des poèmes en prose<sup>23</sup> et que l'on peut considérer comme des versets<sup>24</sup>.

Dans ce poème comme dans tous les autres, l'espace poétique est signalé simultanément par un liseré noir qui inscrit le texte dans le cadre de la page, comme on le ferait dans l'art de l'estampe, mais qui l'isole aussi par rapport aux marges. Ce filet noir crée pourtant une répétition au sein du recueil qui matérialise un lien entre les poèmes par-delà les divisions en stèles cardinales ou métaphoriques (« stèles face au midi », « face au nord », « orientées », « occidentées », ...). Les points cardinaux indiqués par les stèles qui semblent se tourner vers des directions opposées n'en sont pas moins réunis par leur position dos à dos, faisant apparaître en dernier lieu les stèles du Midi et les stèles retrouvées. Comme dans les poèmes, l'orient et l'occident sont joints par le geste scriptural, jouant littéralement et métaphoriquement les cinq directions de l'espace en Chine<sup>25</sup> : le Milieu constitue le cinquième espace. Graphiquement et métaphoriquement, plusieurs systèmes sémiotiques sont assemblés dans l'espace global du

---

de telles supplications (*litanies des rogations*), enfin la forme même des prières à répétition, d'où son acception actuelle généralisée. »

<sup>21</sup> Voir Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, « Le Livre, instrument spirituel », Paris, Poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1976, p. 268-269. On lit ainsi : « Jusqu'au format, oiseux : et vainement concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli. / Oui, sans le reploiement du papier et les dessous qu'il installe, l'ombre éparsée en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt. »

<sup>22</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1986, p. 31.

<sup>23</sup> D'après Jean-François Louette, « Traces alternées de Victor Segalen », *Littérature*, n° 83, 1991, p. 64.

<sup>24</sup> Catherine Rannoux, « Remarques sur la ponctuation de Stèles de Victor Segalen », *L'Information grammaticale*, n° 83, 1999, p. 59.

<sup>25</sup> Victor Segalen, *Le Fils du ciel*, op. cit., p. 220. Voir en particulier les notes d'Henry Bouillier.

texte : l'écriture en lettres romanes et l'inscription idéophonogrammatique, mais aussi plus généralement l'image et l'écriture poétique, se mélangent dans cet espace du Milieu.

### 3. Du cadre à la structure systémique

Le cadre noir employé par le poète n'est pas uniquement décoratif et ne mime pas simplement la forme de l'estampe chinoise. En effet, le latin emploie le terme *formula* pour parler de « cadre, règles<sup>26</sup> ». Ainsi, le liseré noir constitue aussi une *formule*, c'est-à-dire l'un des processus *systématiques* de création du recueil *Stèles*. En outre, ces cadres forment aussi des ouvertures sur le monde chinois et sur le monde poétique de l'écrivain. Dans le poème « Pierre musicale », le lecteur voit littéralement apparaître dans le cadre noir les images évoquées par le poète, que ce soit « la table », « l'estrade », les instruments de musique, le « palais », les oiseaux et l'espace où ils s'envolent, autrement dit l'extérieur. Le poème fonctionne donc comme une fenêtre qui crée une charnière entre l'espace intérieur (l'intérieur du palais, mais aussi l'intériorité du poète) et l'espace extérieur (la stèle tournée vers le lecteur, la Chine, une certaine vision du monde). Le cadre-fenêtre de la stèle est donc aussi un porte-parole poétique. Il existe en ce sens un rapport esthétique entre l'imaginaire et la pratique poétique qui agence le texte et les images (au sens large) de manière signifiante. La stèle crée donc un pli, autrement dit se veut double. Cette dualité rappelle ainsi le fait que le signifiant et le signifié sont indissociables. D'ailleurs, lorsque Segalen découvre la « Forêt de stèles » (autrement dit la bibliothèque de tablettes à Xi'an/Si-ngan), il écrit à son épouse pour lui parler de ces « admirables estampages ». Il précise qu'il « faut révéler cette sorte d'art – ni peinture ni littérature<sup>27</sup> ». En outre, comme le montre Lévi-Strauss dans la *Voie des masques* à propos des masques à transformation, « les caractères plastiques » des objets étudiés en réseaux ont des « charges sémantiques » qui font « système<sup>28</sup> ». Ainsi, les charges sémantiques des *caractères plastiques* chinois des poèmes du recueil de Segalen se combinent par relation et opposition avec les charges sémantiques des *caractères plastiques* français. Les deux groupés se transforment alors mutuellement dans l'espace poétique.

### 4. Transformations

---

<sup>26</sup> D'après le *Trésor de la Langue Française*.

<sup>27</sup> Victor Segalen, lettre à Yvonne Segalen, 20 septembre 1909, *Correspondance*, op. cit., p. 1001.

<sup>28</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Paris, Plon, coll. « Pocket/Agora », 1979, p. 127.



Ainsi, la matérialité de l'objet-livre précieux que constituent les premières éditions du recueil *Stèles*, par-delà le palimpseste historique et littéraire chinois, crée un rythme nouveau dans l'ouvrage et dans la succession des poèmes. En effet, le rythme n'est pas la métrique, comme le démontre aussi Henri Meschonnic. Le rythme est le « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant<sup>29</sup> ». La répétition, page après page, du liseré noir qui borde les poèmes, mais aussi des marges qui l'entourent et de la place accordée aux idéogrammes, crée dans le recueil un rythme graphique. S'éloignant de la poésie traditionnelle française dont le rythme vient souligner la métrique, le rythme graphique dans le recueil *Stèles* permet de franchir les bornes des chapitres, les sauts de page et les découpes du vers libre<sup>30</sup>. Le recueil est donc, dans tous les sens du terme, le lieu du franchissement des frontières (géographiques, culturelles, artistiques, littéraires) et reste ainsi fidèle à la position de l'écrivain en tant qu'*exote*, c'est-à-dire étranger au même et tourné vers l'altérité. De la sorte, le rythme constitue un liant qui permet les transformations à l'intérieur même du recueil. Ainsi, Segalen fait souvent référence à des genres fixes chinois ou mongoles, comme dans le poème « Eloge de la jeune fille<sup>31</sup> » qui reprend la forme chinoise de l'éloge ou comme dans de nombreuses « Stèles orientées » qui évoquent les récits traditionnels mongoles. Cependant, ces formes sont métamorphosées par la réécriture ségalénienne qui s'en sert comme prétexte pour évoquer des réalités plus intimes. Les genres ne sont pour le poète que *provisoires*<sup>32</sup>.

De même, Segalen s'intéresse aux idéogrammes (mais aussi à l'anglais) parce ce qu'ils véhiculent d'après lui plus rapidement une idée. Ce surgissement particulier apparaît notamment dans l'épigraphe chinoise du poème intitulé « Sans méprise ». Cette épigraphe a été traduite ainsi par le peintre Ching Lou : « L'Orient se dirige vers la forme<sup>33</sup> ». Or, la forme, telle une silhouette, est bien ce qui apparaît en premier lieu, ce qui surgit. En effet, l'étymologie du verbe « surgir » indique son origine maritime avec le sens de « jeter l'ancre<sup>34</sup> ». Surgir, c'est donc d'abord s'inscrire quelque part, comme cela se produit pour le signe sur le support de l'écriture. Ce surgissement sémiotique marque aussi l'écriture poétique dont les lettres noires apparaissent à la surface de la page. Dans la même veine, Segalen note son « amour croissant du monosyllabe » et tente de créer une « rythmique spontanée<sup>35</sup> ». Les idéogrammes chinois,

---

<sup>29</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, p. 978

<sup>30</sup> Anne-Marie Christin parle de *poétique de l'enjambement* chez Stéphane Mallarmé. Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc – Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain, Peeters/Vrin, coll. « Accent », 2000, p. 180.

<sup>31</sup> Victor Segalen, « Eloge de la jeune fille », *Stèles, op. cit.*, pp. 167-170.

<sup>32</sup> Victor Segalen, « Stèle provisoire », *ibid.*, p. 163.

<sup>33</sup> Victor Segalen, « Sans méprise », trad. Ching Lou, *ibid.*, p. 134.

<sup>34</sup> D'après le *Trésor de la Langue Française*.

<sup>35</sup> Victor Segalen, extrait d'une lettre à Marie Manceron, 4 novembre 1918, dans *Stèles, ibid.*, p. 142.

dans leur rapport de contiguïté avec le texte français ramènent l'écriture poétique de langue française vers les pictogrammes de ses origines, voire vers une écriture idéogrammatique. Anne-Marie Christin écrit ainsi à propos de l'histoire de l'écriture que « la complexe architecture syntaxique de l'écriture proprement dite est absente du stade pictographique, mais [que] ces figures, loin d'adhérer aux choses et au réel, sont en fait l'amorce originale d'une verbalisation des images, c'est-à-dire d'une *lecture*<sup>36</sup> ». Le visible et le lisible se rejoignent donc dans et par l'écriture. Ils signalent aussi une perméabilité des temps et des espaces. De fait, l'art de Segalen est un art *lapidaire*, en ce qu'il suggère à la fois une poétique du temps et de la mort en lien avec les stèles placées à l'entrée des temples, mais aussi en lien avec une écriture du deuil comme le montre le liséré noir évoquant le faire-part de décès à la française. Cet art *lapidaire* est un artisanat poétique (un *faire*, du grec *poiev*) qui grave le minéral et taille les pierres précieuses, qui peut être à la fois un geste légal<sup>37</sup> et une maïeutique. Mais comme l'indiquent le poème « Jade faux » et le critique Christian Doumet, l'écriture « permet [un] contact » dans « la relation qu'elle instaure continûment entre le langage et la matière, et toutes [s]es variations imaginaires<sup>38</sup> ». Elle matérialise une fluidité héraclitienne entre les espaces, les langues, les idées, les textes, mais aussi leur impermanence et les échanges qu'elle signale. Les *Stèles* sont donc moins une imitation des tablettes sacrées chinoises qu'un « monument (...) mobile<sup>39</sup> » fait de hordes et de processions. Elles constituent surtout « un cortège de rythmes, d'ondulations, de dynamiques et d'impérennité...<sup>40</sup> », comme l'écrit Segalen, autrement dit un véritable projet poétique, un Empire du Milieu, à la croisée des systèmes sémiotiques.

---

<sup>36</sup> Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009, p. 73.

<sup>37</sup> De même, dans le roman *Le Fils du ciel*, la musique chez Segalen a le pouvoir de ressusciter les défunts et de provoquer la mort. Victor Segalen, *Le Fils du ciel*, op. cit., pp. 197-201.

<sup>38</sup> D'après Christian Doumet, *Stèles*, *ibid.*, p. 122.

<sup>39</sup> Victor Segalen, lettre à Yvonne Segalen, 25 juillet 1909, *Correspondance*, op. cit., p. 933.

<sup>40</sup> Victor Segalen, *Stèles*, op. cit., p. 92.