Le chinois - langage idéographique et métaphorique et l'intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise

Xiaoxia Wang

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/139>

DOI : 10.4000/lcc.139

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Xiaoxia Wang, « Le chinois - langage idéographique et métaphorique et l'intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise », *Les chantiers de la création* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 07 novembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/139> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.139>

Le chinois - langage idéographique et métaphorique et l'intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise.

Xiaoxia WANG, Aix-Marseille Université

Nous avons essayé de traduire le sonnet « Causerie »¹ de Baudelaire en chinois dans l'intention de mesurer les difficultés de la traduction de poésie entre ces deux langues apparemment différentes à tous niveaux. L'accomplissement relativement aisé de cette tâche nous fait penser plutôt que la langue chinoise, langue métaphorique (toutes les formes métaphoriques existent en chinois : métaphore attributive, métaphore désignative, métaphore substitutive...²), et beaucoup influencée par les langues occidentales depuis presque un siècle³, pourrait peut-être déjà s'adapter à toutes les expressions poétiques en langues étrangères... Ceci dit, nous nous rendons toujours compte des aspects intraduisibles entre les deux langues. Par exemple, pour le mot « limon » du dernier vers du premier

¹ Causerie 交谈

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !	您是秋日美丽的天空，粉红而晴朗！
Mais la tristesse en moi monte comme la mer,	我的忧伤却像大海翻涌，
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose	退潮时在我暗淡的唇上
Le souvenir cuisant de son limon amer.	留下苦涩的海泥浸润过的回忆。

- Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme ; -你的手徒然滑过我精疲力竭的胸膛：
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé 朋友，它所找寻的，是一片狼藉地
Par la griffe et la dent féroce de la femme. 被女人的锋利爪牙劫掠。
Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé. 不要再觅求我的心，野兽已将它残食。

Mon coeur est un palais flétri par la cohue ; 我的心是一座被嘈杂的人群玷污了的宫殿：
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux ! 他们在那里放纵、斗殴、自相残杀！
- Un parfum nage autour de votre gorge nue!... - 一股香气围绕你赤裸的脖颈游弋.....

O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux ! 啊，美人，灵魂冷酷的灾难，是你所求！
Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes, 你似火的眼睛，闪烁着节日的狂欢，
Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes ! 把野兽吃剩的残骸烧成灰烬！

2006年2月

王晓侠译

(Traduit par Wang Xiaoxia, février 2006).

² Nous empruntons ici la classification d'Eric Bordas (2002, 143-57).

³ Du Mouvement de la Nouvelle Culture chinoise en 1919 jusqu'à aujourd'hui.

quatrain, il est impossible de trouver un mot chinois qui signifie à la fois « boue et sables de la mer » et « le fruit amer lui-même » ; l'intention du poète d'utiliser différents pronoms personnels qui devraient désigner la même personne (tantôt « vous », « votre », tantôt « tu », « ta », « tes ») nous paraît aussi trop subtile pour être transposée en langue chinoise ; et enfin la forme et la prosodie du poème sont quasiment complètement intraduisibles. Pensant que cette intraduisibilité résulte de la différence morphologique, lexicale, syntaxique et rhétorique des deux langues, nous présenterons ci-après la langue chinoise sous ces quelques aspects.

1. Aspect idéographique et monosyllabique

A la différence des langues occidentales, la langue chinoise est une langue idéographique. A partir d'un nombre limité de caractères simples, on obtient un grand nombre de caractères complexes. Un exemple simple mais significatif : le caractère « bois » (林) est composé de deux caractères identiques qui signifient deux arbres (木), et le caractère « forêt » (森) est alors une combinaison du caractère « arbre » (木) en haut et du caractère « bois » (林) en bas, donc trois arbres en total, et selon le taoïsme, le chiffre trois se trouve à l'origine de l'infini... Mais le cas le plus général d'un caractère complexe est du type idéophonogramme composé d'un radical et d'un signe phonétique : le radical est censé indiquer la rubrique à laquelle appartient le mot, l'ensemble des mots chinois est reparti en 540 rubriques, réduit par la suite en 214 clés (Pimpaneau, 2004, 75). Toutes ces clés indiquent une relation intime entre signe et monde, entre homme et univers. On a clé de l'eau, clé du bois, clé de la terre, clé du feu, clé de l'homme... L'autre partie, le signe phonétique, donne au caractère complexe la prononciation par sa propre prononciation. Cela crée, bien entendu, de nombreux cas d'homonymie, d'où les quatre tons qui visent à distinguer le mieux possible les caractères au même signe phonétique. Mais il existe toujours de nombreux caractères homophones, et l'homonymie est un des procédés les plus courants pour s'exprimer de façon détournée, procédé auquel les poètes ne se privent pas de recourir. Ainsi le « poisson » indique aussi l'« abondance », la « chauve-souris » se prononce pareillement au « bonheur ». D'autre part, les poètes chinois ont été sensibles à la musicalité que donnent les combinaisons tonales. La poésie chinoise régulière est régie en effet par des règles tonales rigoureusement définies. La distinction entre le ton « plat » (le premier des quatre tons) et les tons « obliques » (les trois autres

tons : ton montant, ton partant et ton rentrant) est fondée sur le principe que le premier ton est uni et à syllabe longue, mais les autres tons sont modulés et à syllabe brève. Parlant de la syllabe, il nous paraît nécessaire de souligner le fait que le chinois est une langue monosyllabique (Zhang, 2000, 23) : chaque caractère compte invariablement une syllabe et en chinois ancien, un mot se compose souvent d'un seul caractère ; le chinois d'aujourd'hui tend vers un plurisyllabisme, la plupart de son lexique moderne est formé de mots composés ou de mots redoublés, c'est-à-dire d'une séquence de deux ou plusieurs morphèmes pour former un seul mot, mais dans le langage poétique, surtout pour la poésie régulière, on garde toujours la tendance à utiliser des mots monosyllabiques. Par exemple, dans le cas de Jueju (quatrain en chinois) ou Lüshi (huitain régulier), la syllabe est l'unité de base, il n'y a donc pas de décalage entre le niveau des signifiants et celui des signifiés, chaque syllabe ayant toujours un sens : cela donne au poème un aspect très « économique », très concis et cela produit de magnifiques effets musicaux⁴.

2. Mobilité syntaxique

Une autre composante de la langue chinoise qui joue un rôle capital en littérature est celle de la syntaxe. Le chinois est une langue invariable: pas de conjugaison ; pas de distinction entre singulier et pluriel ; souvent les mêmes mots peuvent être employés à la fois comme nom, verbes, adjectifs ou adverbe : par exemple, en chinois classique, « frère » peut aussi vouloir dire « agir en frère », donc un verbe, ou « à la façon d'un frère » donc un adverbe, ou encore « qui est comme un frère », donc un adjectif. Ce qui confère à chaque caractère une autonomie et en même temps une grande mobilité quant à sa possibilité de se combiner avec d'autres idéogrammes. Cette caractéristique du chinois de l'Antiquité a bien laissé sa trace dans le chinois d'aujourd'hui, comme en témoignent quelques petits exemples : quand on dit « 这是痛苦的结束 », traduction mot à mot : « cela est triste (tristesse) fin », donc cela peut être « c'est la triste fin », cela peut être aussi (c'est la fin de la tristesse) ; quand on dit « 鸡不吃了 », traduction mot à mot : « poulet ne plus manger », on peut le comprendre comme « Le poulet ou les poulets ne mange(nt) plus », on pourrait aussi le comprendre « on ne mange plus de poulet ». Tout dépend du contexte où l'on parle ; ce sont les mots qui précèdent ou qui suivent qui décident du vrai sens d'un mot,

⁴ Pour le problème de la prosodie du poème chinois, nous renvoyons au livre de François Cheng, « Yin-Yang : les formes et les prosodies » in *L'écriture poétique chinoise* (1996, 59-84).

d'une expression ou d'une phrase (Peng, 1998, 8-96). Pour citer Jacques Pimpaneau, « Il n'y a sans doute pas de langage où le contexte soit plus important que le chinois ; il faut avoir une grande culture, avoir rencontré la même tournure ou le même mot plusieurs fois pour pouvoir en saisir le sens » (2004, 22). Prenons encore un exemple pour voir comment des adjectifs sont utilisés comme des verbes dans la poésie. Il s'agit de deux vers d'un poème de Meng Haoran, « 野旷天低树 江清月近人 », traduction mot à mot : « Plaine immense ciel *bas* arbres ; fleuve limpide lune *proche* hommes », les adjectifs « bas » et « proche » sont ici employés comme verbes, ce qui donne le sens suivant : « Plaine immense : le ciel *s'abaisse* vers les arbres ; Fleuve limpide : la lune *s'approche* des humains »⁵.

3. Aspect métaphorique, langage allusif

Pour reprendre ce qu'on a dit plus haut, la langue chinoise est un langage hautement métaphorique, et les Chinois se servent abondamment des expressions métaphoriques dans la langue courante, souvent inconsciemment. La cause en est à chercher dans la nature de l'écriture elle-même, et également dans le rapport établi entre l'homme et les éléments naturels. Chaque idéogramme est, d'une certaine manière, une métaphore en puissance. Par exemple, soleil + lune veut dire « clarté » (明) ; cœur + automne veut dire « mélancolie » (愁) . Le rapprochement de deux ou de plusieurs idéogrammes offre souvent un contraste frappant et crée de riches connotations. Par exemple, quand on dit « 天地 donc ciel-terre », cela veut dire l'univers ; quand on dit « 手足 donc main-pied », cela veut dire sentiment fraternel⁶. D'ailleurs, le poète s'efforce toujours d'établir une correspondance, une harmonie entre les éléments de la nature et ses émotions ou ses idées : le saule deviendra signe du départ ; le pin, de la pérennité ou de la rectitude ; l'oie sauvage, du messager d'un être lointain ; le singe, de tristesse à cause de son cri... Les nuages flottant peuvent signifier une vie errante ; l'eau qui coule peut indiquer le temps qui passe ; le cheval amaigri veut dire que le voyage est pénible ; le pont fait penser à la séparation ; le vent venant de l'ouest fait ressentir le froid de la solitude... L'ensemble des idéogrammes, par les rapports qu'ils ont avec les choses désignées et entre

⁵ Voir « Anthologie des poèmes des Tang », in François Cheng (1996, 131).

⁶ Voir François Cheng (1996, 94).

eux-mêmes, constitue un système métaphoro-métonymique, et les poètes font largement appel à ces figures évocatrices dans la poésie.

Ceux qui connaissent bien le chinois pourraient aussi sentir que cette langue a toujours tendance à suggérer plus que de dire. C'est parce qu'un tel langage s'est développé dans une civilisation qui fut toujours autocratique, où parler ouvertement pouvait être dangereux. Il était en effet plus prudent d'être dans une position où le discours était si allusif que l'on pouvait toujours prétendre n'avoir rien dit. Souvent ce langage détourné était encore mieux capable de convaincre ou de riposter. Une anecdote classique : un roi qui veut humilier un ambassadeur étranger, fait amener, au cours du banquet, un voleur et lui fait finalement avouer qu'il vient du royaume de l'ambassadeur. Comprendant que le roi sous-entend qu'il vient d'un pays de voleurs, l'ambassadeur ne va pas se disculper ni se mettre en colère, mais seulement dire au roi que les mêmes orangers, d'un côté du fleuve, donnent des fruits sucrés, et sur l'autre rive, des oranges acides. Sans avoir besoin de dire que dans son pays, cet homme n'aurait pas été un voleur et que c'est en venant dans celui du roi qu'il l'est devenu, cet ambassadeur arrive non seulement à se défendre mais aussi à humilier le roi arrogant sans s'être mis dans une situation de danger. Ce genre de métaphore est souvent employé sans que son thème véritable soit exprimé pour garder le langage allusif dans la poésie. Un petit poème typique de ce genre :

朱庆余 闺意献张水部

洞房昨夜停红烛， 待晓堂前拜舅姑。

妆罢低声问夫婿， 画眉深浅入时无？ (Peng Zeng an, 1998, 6).

Nous essayons de le traduire en français :

Zhu Qingyu *Précaution de la nouvelle mariée au ministre Zhang*

La nuit nuptiale passée, la chandelle rouge fut éteinte,

Elle attend l'aube pour saluer ses beaux-parents dans la grande salle.

Une fois parée, à voix basse, elle demande à son mari :

L'épaisseur de mon maquillage convient-elle à pareil moment ?

Apparemment c'est un poème qui décrit l'émoi d'une jeune mariée qui, le lendemain de ses noces doit aller, selon la coutume, saluer ses beaux-parents. Mais en réalité, le poème a été écrit par le poète à la veille de son examen national pour être fonctionnaire de l'empereur, à un examinateur qui s'appelait Zhang. C'est le titre qui nous

révèle qu'en fait, tout le poème est une métaphore derrière laquelle est complètement caché le thème : le poète se compare à la jeune mariée qui va voir les beaux-parents pour la première fois après le mariage comme un candidat doit passer l'épreuve devant les examinateurs dont ce Ministre Zhang fait partie. A l'époque, la communication avec les examinateurs avant l'examen était très importante pour se faire remarquer parmi de nombreux candidats, donc on recourait à tous les moyens possibles pour retenir l'attention mais on ne devait en aucun cas briser la convention de discrétion, d'où ce procédé de poésie hautement métaphorique.

4. Deux procédés stylistiques : Bi et Xing

Dans la poésie chinoise, il existe deux procédés de base de stylistique, à savoir le « bi » et le « xing », qu'on pourrait traduire par « comparaison » et « incitation » (Cheng, 1996, 92). D'après la définition traditionnelle de la rhétorique occidentale, la métaphore est fondée sur l'analogie et consiste à user d'une image symbolique pour représenter une idée ou sentiment ; et la métonymie, fondée sur la contiguïté, consiste à associer des idées ou des images ayant des liens proches. On pourrait bien considérer le « bi » comme proche de la métaphore et le « xing » comme proche de la métonymie. En effet, le « bi » est employé par le poète pour figurer une idée ou un sentiment en faisant appel à une image, donc comme un processus de comparaison de l'homme à l'univers ; et le « xing » en revanche est utilisé lorsqu'un élément du monde extérieur suscite chez le poète « un souvenir, un sentiment latent ou une idée jusque-là non exprimée » (Cheng, 1996, 93), donc à la manière d'un processus de citation de l'univers à l'homme. Citons deux huitains réguliers pour illustrer ces deux procédés :

Tout d'abord un huitain pentasyllabique de Li Bai intitulé *A un ami qui part*.

送友人

青山横北郭 白水绕东城 此地一为别 孤蓬万里征
浮云游子意 落日故人情 挥手自兹去 萧萧班马鸣

A un ami qui part

Mont bleu côtoyant les remparts du nord
Eau claire entourant la muraille à l'est
En ce lieu nous allons nous séparer
Tu seras herbe, sur dix mille li, errante
Nuage flottant : humeur du vagabond

Soleil mourant : appel du vieil ami
Adieu que disent les mains. Ultime instant :
On n'entend que les chevaux qui hennissent (Cheng, 1996, 207)

Les trois premiers vers indiquent bien qu'il s'agit d'une scène d'adieu entre deux amis, et ensuite, presque chaque vers évoque une image métaphorique qui relie l'homme et la nature : d'une part, « l'ami qui part », humeur du vagabond, sentiment du vieil ami, ultime instant ; d'autre part, herbe errante, nuage flottant, soleil couchant, chevaux qui hennissent. Bref un procédé qui part des sentiments humains pour arriver aux images naturelles, un bel exemple de la figure « bi ».

Un autre huitain heptasyllabique de Cui Hao (崔顥) pour illustrer la figure « xing » :

黄鹤楼

昔人已乘黄鹤去 此地空余黄鹤楼 黄鹤一去不复返 白云千载空悠悠
晴川历历汉阳树 芳草萋萋鹦鹉洲 日暮乡关何处是 烟波江上使人愁

Le pavillon de la Grue Jaune

Les Anciens sont partis, chevauchant la Grue Jaune
Ici demeure en vain l'antique pavillon
La Grue Jaune disparue jamais ne reviendra
Les nuages mille ans durant à l'infini s'étendent
Rivière ensoleillée, arbres verts de Han-yang
Herbe fraîche, foisonnante, île aux Perroquets
Où est-il, le pays, par-delà le couchant ?
Vagues noyées de brume, homme de mélancolie (Cheng, 1996, 196).

Le pavillon de la Grue Jaune est un lieu symbolique depuis toujours pour les poètes chinois qui y composent des poèmes sur le thème de l'adieu à un ami partant au loin. Et ce poème commence par la description des images naturelles autour du pavillon de la Grue Jaune, le pavillon vide, les nuages blancs de mille ans, les arbres datés de l'ancienne époque, le soleil couchant, les vagues et les brumes sur la rivière, tout cela est agencé pour introduire finalement la mélancolie de l'homme, loin de son pays natal et plongé dans la nostalgie suscitée par l'univers qui l'entoure.

5. Intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise

A travers cette analyse, on voit encore que, par-delà les considérations d'ordre stylistique, ce qui est impliqué plus profondément par ces deux figures, c'est le rapport

éternel entre l'homme et la nature, entre le sujet et l'objet. Pour reprendre ce qu'on dit plus haut, le « bi » incarne le processus du sujet à l'objet, celui qui va de l'homme vers la nature, tandis que le « xing » introduit le processus inverse, de l'objet au sujet, celui qui part de la nature pour revenir à l'homme. Cette relation entre l'homme et la nature constitue « l'image » dans la poésie chinoise. S'il existe différentes explications et définitions de ce thème un peu flou dans la rhétorique occidentale pour désigner cette notion d'« image » dans la tradition poétique, les Chinois se servent toujours de termes explicites composés de deux caractères tels que « yi-xiang » (idée-figure), « yi-jing » (idée-scène), ou « qing-jing » (sentiment-paysage) (Cheng, 1996, 85), ce qui met en évidence la corrélation constante entre l'homme et l'univers. Aux yeux d'un Chinois, souvent profondément influencé par le principe unitaire du taoïsme, (selon lequel l'homme et le monde fusionnent en une même réalité), le « moi » fait partie du monde et le monde tel qu'il existe est le monde de « ma » conscience. D'ailleurs les images dans la poésie chinoise sont à la base de ce langage et participent activement à sa construction. Ce sont les images chargées de contenus à la fois subjectifs et objectifs qui ont permis, dans un vers, la suppression de certains éléments de liaison ou de narration, et par là, toute l'économie de structure.

Pour restituer aux idéogrammes leur nature ambivalente et mobile et introduire une subtile symbiose de l'homme et du monde, symbiose exprimée par la combinaison de ces deux termes « qing » et « jing », donc « sentiments intérieurs » et « paysages extérieurs », les poètes chinois procèdent souvent à des réductions ou des ellipses des « mots vides ». Sur le plan lexical et syntaxique du chinois, il y a une opposition entre les mots pleins et les mots vides (Zhang 26) (Cheng 37-57). Les mots pleins comprennent les substantifs et les deux types de verbes : verbes d'action et verbes de qualité ; les mots vides sont l'ensemble des mots-outils qui indiquent des « relations » comme les pronoms personnels, les adverbes, les prépositions, conjonctions, mots de comparaison, etc. Il nous paraît nécessaire de souligner le fait que la langue chinoise, contrairement aux langues occidentales, est une langue invariable – il n'y a ni flexion, ni déclinaison – ce sont les mots vides qui permettent de marquer les relations personnelles, temporelles ou spatiales, et c'est en maniant une série d'ellipses de mots vides que le poète parvient à produire des effets spéciaux dans un poème. L'absence des pronoms personnels est fréquente et pratiquement totale dans la poésie régulière chinoise. Cela donne naissance à un langage qui situe le sujet personnel dans un rapport particulier avec les êtres et les choses. En

effaçant sa présence, le sujet interiorise les éléments extérieurs, ou exteriorise les éléments intérieurs. Nous citons ici un quatrain composé par Wang Wei, un grand poète de la dynastie des Tang.

鹿柴

空山不见人 但闻人语声
返景入深林 复照青苔上

Le Clos-aux-Cerfs

Dans la montagne vide on ne voit personne
Des bruits de voix humaines seuls se font entendre
Les derniers éclats du soleil pénètrent la forêt profonde
Et se réfléchissent sur la mousse verte (Pimpaneau, 2004, 188)

Nous mettons ici la traduction de Pimpaneau en contraste avec celle de François Cheng :

Le Clos-aux-Cerfs

Montagne déserte. Plus personne en vue
Seuls résonnent quelques échos de voix
Un rayon du couchant pénétrant le fond
Du bois : ultime éclat de la mousse, vert (Cheng, 1996, 136)

Si l'on fait une traduction littérale :

Le Clos-aux-Cerfs

Montagne vide / ne voir personne
Seulement entendre / humains parler voix
Ombre retournée / pénétrer forêt profonde
Encore éclairer / mousse verte dessus (Cheng, 1996, 136)

Evidemment la traduction de François Cheng reste plus fidèle à l'original du poème par rapport à celle de Pimpaneau qui nous paraît plutôt une interprétation bien adaptée aux règles de la langue française. Cette différence intéressante nous permet de formuler le constat suivant: dans les deux premiers vers, par la suppression du pronom personnel « on » ou « je » (car le premier vers pourrait s'interpréter aussi par « dans la montagne vide, je ne rencontre personne »), le poète s'identifie complètement à la « montagne vide » ; de même, dans les deux derniers vers, on ne distingue plus si c'est le poète qui pénètre dans la forêt profonde avec son reflet illuminé par le soleil couchant sur les mousses vertes ou simplement le soleil couchant lui-même. Ce petit poème nous permet

aussi de constater l'effet de l'omission de la préposition. « Montagne vide » au lieu de « dans la montagne vide » permet au substantif d'apparaître comme sujet de la phrase et non comme complément locatif. Cette omission de préposition combinée avec l'omission du sujet personnel enlève en fait au verbe « toute indication de direction, suscitant par là un langage réversible, où sujet et objet, dedans et dehors, se trouvent dans un rapport de réciprocité » (Cheng, 1996, 45), marqué par une sorte d'« intersubjectivité » entre les êtres et les choses naturelles.

Parfois cet effet de fusion entre homme et nature pourrait aussi être obtenu par l'omission des mots de comparaison dans les vers qui comportent une comparaison. Ces mots de comparaison pourraient être des mots conjonctifs (tel, comme) ; ils peuvent aussi être des verbes (ressembler à, faire penser à, évoquer...) ; ou encore les copules (être, devenir...). L'omission des mots de comparaison n'est pas due à un simple souci d'économie, mais sert juste à créer un rapport de tension et d'interaction entre deux termes. Très souvent, il est difficile d'assigner à chacun des deux termes le statut de phore ou de thème, de sujet ou d'objet, mais on sent très bien que par ce procédé, le poète relie les faits humains à ceux de la nature (Cheng, 1996, 51). Nous reprenons l'exemple du huitain régulier *A un ami qui part* : dans les deux vers comparatifs : « nuage flottant / errant homme humeur », « soleil couchant / ancien ami sentiment », l'ellipse des mots de comparaison permet une double lecture : le premier vers peut aussi bien se traduire par « l'humeur du vagabond est comme le nuage flottant » que par « le nuage flottant a l'humeur d'un vagabond » ; de même, le second vers peut aussi être envisagé de deux manières, « les sentiments entre anciens amis sont comme le soleil couchant, beaux mais tristes », ou « le soleil couchant attriste encore les sentiments des anciens amis ». Ici la nature, tout en fournissant des images métaphoriques, est aussi impliquée dans le même drame que l'homme⁷. Ainsi discours objectif et discours subjectif coïncident, formant le dehors et le dedans d'un même discours.

Pour conclure, « le concept clé de la civilisation chinoise est celui d'harmonie : qu'il s'agisse d'ordonner les rapports des hommes entre eux, ou d'accorder l'individu aux rythmes de l'univers, cette même préoccupation d'harmonie anime et la sagesse confucéenne, et la mystique taoïste » (Leys, 1983, 11), cité par Annie Curien (1996, 13-4).

⁷ Ibid.

Cette conception de l'harmonie permet non seulement d'avoir établi une libre communion entre l'homme et l'univers mais aussi entre les signes linguistiques ; la flexibilité de la morphologie et de la syntaxe de la langue chinoise rend possible la suppression des cloisons entre le sujet et l'objet, et permet ainsi à son tour au poète de décrire un monde en perméabilité intersubjective perpétuelle. Ce devrait être là où se trouve la particularité de ce langage ambivalent qu'est la langue chinoise.

Ouvrages cités

Bordas, Eric. « L'expression métaphorique dans les Fleurs du Mal », in *Lectures des Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Cheng, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil, 1996.

Curien, Annie. *Lettres en Chine*. Paris : Éditions Bleu de Chine, 1996.

Leys, Simon. *La forêt en feu*. Paris : Hermann, 1983.

彭增安, , *语用 修辞 文化*, 上海, 学林出版社

(Peng, Zeng an, *Langage pragmatique, Rhétorique, Culture*. Shanghai, Éditions Xuelin, 1998.)

Pimpaneau, Jacques. *Chine, Histoire de la Littérature*. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2004.

张斌, 2000, *现代汉语语法分析*, 上海, 华东师范大学出版社

(Zhang, bin, *Analyse grammaticale du chinois moderne*. Shanghai : East China Normal University Press, 2000.)