Ecriture chinoise, écriture occidentale : variantes de l'appréhension du monde

Jui-Chu Tung

▶ **To cite this version:**

Jui-Chu Tung. Ecriture chinoise, écriture occidentale : variantes de l'appréhension du monde. Philosophie. Université de Franche-Comté, 2012. Français. NNT : 2012BESA1029 . tel-01371921

HAL Id: tel-01371921
https://theses.hal.science/tel-01371921

Submitted on 26 Sep 2016

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.

UNIVERSITE DE FRANCHE-COMTE
ECOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIETES »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
Philosophie

ECRITURE CHINOISE, ECRITURE OCCIDENTALE

VARIANTES DE L'APPRÉHENSION DU MONDE

Présentée et soutenue publiquement par

Jui Chu TUNG

Le 3 décembre 2012

Sous la direction de M. le Professeur Louis UCCIANI

Membres du jury :
Louis UCCIANI, Professeur à l'université de Franche-Comté
Françoise QUILLET, Professeur à l'université de Franche Comté
Jean-Michel Le LANNOU, Professeur à l'université Paris III, Rapporteur
Pierre-Henry DE BRUYN, Professeur à l'université de La Rochelle.
Stéphane HABER, Professeur à l'université de Paris X, Rapporteur

REMERCIEMENTS

Monsieur le Professeur Louis UCCIANI : mes remerciements pour m'avoir permis de mener cette recherche, originale et particulière, de m'avoir fait confiance et guidée vers l'essentiel dans mon travail et dans les démarches administratives.

Monsieur Pierre-Henry DE BRUYN, professeur à l'Université de La Rochelle, remerciements pour sa spontanéité, pour avoir pu trouver la possibilité de participer à mon jury malgré ses obligations professionnelles à l'étranger.

Le Père BOSCO, Jésuite, mon professeur de Philosophie à Taiwan, pour ses encouragements, me persuadant de mener cette recherche.

Madame Françoise QUILLET, professeur à l'Université de Franche-Comté, pour ses conseils, son professionnalisme, sa disponibilité dans le suivi de cette recherche.

Monsieur Jean Marc QUILLET, son époux, professeur au Conservatoire de Région, pour ses conseils et ses encouragements renouvelés.

Monsieur Michel LU, Représentant de TAiWAN en France pour son encouragement moral et son aide administrative

Monsieur Remy TSAI, professeur à l'Université de TungHai, Taiwan, pour son soutien moral et ses suggestions méthodologiques

Monsieur Robert PEPIN, professeur d'anglais et interprète (Défense), remerciements pour son travail d'accompagnement, de traduction et ses commentaires de documents de source étrangère ainsi que la relecture de l'ensemble

Madame Frédérique MARTIN, mes vifs remerciements pour l'aide apportée au traitement de la documentation.

Mademoiselle Céline LAMBERT, grands remerciements pour son aide technique, depuis le bout du monde (Chine, Alliance française).

Madame Nadine EYBERT-BAUD pour ses conseils professionnels dans le travail de présentation et structure

Monsieur Pierre MIDOL pour son aide à la relecture.

Sans oublier ma fille Sarah et mes parents : sans leur soutien matériel et spirituel, ce long travail n'aurait pu être accompli.

Sans oublier aussi toutes les personnes proches qui ont pu contribuer à leur manière à ce que le résultat de cette recherche voit le jour.

Quand je parle de la pensée chinoise, je ne présuppose en elle aucune essence particulière, mais désigne seulement la pensée qui s'est exprimée en chinois (et de même la pensée grecque est celle qui s'est exprimée en grec). D'autre part, quand je m'arrête à la question de la langue, je ne considère pas que la langue prédétermine la pensée mais que, d'une certaine façon, elle la prédispose. Je tiens notamment cette attention de Nietzsche.

François Jullien

Dès qu'il y a parenté linguistique en effet il est inévitable que, en vertu d'une commune philosophie grammaticale, les mêmes fonctions grammaticales exercent dans l'inconscient leur empire et leur direction, tout se trouve préparé pour un développement et un déroulement analogues des systèmes philosophiques, tandis que la route semble barrée à certaines autres possibilités d'interprétation de l'univers.

Nietzsche

TRANSCRIPTION

Les termes chinois sont transcrits en pinyin, ou Wade selon les documents d'origine.

NOTE DE L'AUTEUR

ECRITURE CHINOISE, ECRITURE OCCIDENTALE

VARIANTES DE L'APPREHENSION DU MONDE

Résumé

L'idée générale serait que les langues à alphabets, la plupart des langues occidentales, tendent à nous éloigner de la Nature, non seulement par leurs caractéristiques graphiques (celles des lettres de leurs alphabets) mais aussi en structurant la pensée, les modes de pensée. Les étapes de cette étude partiraient de 8000 av. J.C., passeraient par Platon, Aristote, les Stoïciens et arriveraient aux 19ème et 20ème siècles avec la démarche de Mallarmé, de Segalen, de Michaux et d'Ezra Pound. Ces derniers n'étaient pas satisfaits quand ils avaient à s'exprimer sur la Nature avec le registre du symbolisme ; ils se tournèrent vers l'idéographie parce que les codes symbolistes n'éclairaient pas suffisamment et de façon authentique la pensée. L'idéographie, plus précisément la sinographie pouvait être une solution. Le sinogramme partait de la divination, il avait partiellement perdu son caractère pictographique (sous la dynastie Han) pour se tourner vers l'idéogramme, structurant la pensée chinoise à sa manière, la rendant plus proche de la Nature à travers ses composants et parce qu'il n'était pas basé sur le discours ou les effets de rhétorique de l'Occident. Les Grecs s'affrontaient dans des jeux de rhétorique et montraient que le langage pouvait trahir, puisqu'un bon orateur pouvait prouver n'importe quoi – et bien entendu son contraire- par une utilisation habile du langage. Au contraire, Taoïsme et Confucianisme mettaient en évidence qu'il y avait d'autres moyens de s'exprimer, même différents du langage, et qu'un message riche de signification pouvait tout aussi bien être transmis. En effet, « Est-ce que le Ciel parle ? »

En Chine, il n'y a pas vraiment de barrière entre les différentes disciplines à la manière de l'Occident. En effet, la Nature inspirant auteurs ou artistes doit être considérée comme un tout : c'est l'esprit de l'homme qui essaie arbitrairement de dresser des barrières. Comment des limites peuvent-elles être perçues dans la Nature 'au travail' ? C'est totalement inconcevable : les Arts auraient remplacé le langage s'il n'avait pas existé, mais les hommes ont inventé le langage…

Quand nous abordons les Arts, nous savons que l'esthétique est attachée aux territoires et il faut fabriquer des concepts qui seront des outils pour rendre les Arts possibles, que ce soit le dessin, la calligraphie, la peinture, la sculpture, les mathématiques, la musique… La pensée, la philosophie, les Arts se nourrissent de l'idéogramme, indivisible, puissant, d'origine divinatoire. L'idéogramme influence la pensée et les Arts, ils en sont dérivés, et il nourrit aussi la poésie. La poésie connaît le dissyllabisme et le parallélisme, c'est aussi le cas du Théâtre capturant les composants des sinogrammes et les utilisant comme modèles dans les paroles, dans la chorégraphie ; l'intuition et les événements fortuits peuvent composer le 'récit', le procès permanent des changements de la Nature est partout.

Ma recherche se divise en trois parties : d'abord, j'ai souhaité rappeler ce qu'était l'Ecriture, en Occident et en Chine, pourquoi les langues étaient différentes et comment elles fonctionnaient. Dans une seconde partie, l'évolution de la pensée est décrite dans chaque cas, ce qui est sous-jacent en fait et les philosophies qui en dérivent. La question demeure la même : sommes-nous plus proches de la Nature avec l'idéographie, dans la poésie en particulier, plutôt qu'avec les langues à alphabets ? La dernière partie est consacrée à quelques auteurs occidentaux qui ont montré leur intérêt pour les langues (Mallarmé, Segalen, Michaux, Ezra Pound) … l'idéogramme et la poésie chinoise.

Les auteurs que j'ai choisis pouvaient percevoir qu'avec un usage différent de la langue, par les expériences menées sur les langues, une autre approche de la Nature était possible. Les symboles à disposition dans les langues à alphabets avaient leurs limites et touchaient difficilement le cœur. Ils se tournèrent donc vers l'idéogramme, avec plus ou moins de succès (ils devaient appréhender, à leur époque, la nature réelle de celui-ci) et ils sont partis à la recherche d'une autre rationalité, venant d'une autre partie du monde.

Le symbolisme n'était pas la solution pour ces écrivains : le message poétique pouvait se justifier d'une autre façon, pas avec les alphabets, les lettres, les mots, mais avec les sinogrammes montrant la Nature plus concrètement, les traces (traits) de celle-ci, cachés quelque part au sein des éléments. Pouvons-nous avancer une signification de l'univers grâce à eux ? Les scribes et les devins, pendant des siècles, ont trouvé des méthodes pour rassembler les composants sémantiques, phonétiques et pictographiques des sinogrammes, ils devenaient de puissantes entités, synthétisées.

Ce qui demeure fondamental, c'est que les lettres ou groupes de lettres des alphabets ont une signification qui leur vient de 'l'extérieur', du discours, de la pensée discursive et de règles spécifiques (notamment grammaticales), alors que le sinogramme évolue de ' l'intérieur', avec sa propre histoire, son étymologie, avec les devins, les scribes, leur rationalité, imagination, et créativité.

Le philosophe François Jullien a montré ce qui sous-tendait la philosophie chinoise, très concrète, les images des transformations permanentes de l'Univers et les accumulations d'idées bâties à partir du sinogramme, de 'l'intérieur'. Il ouvre en outre la voie à une interculturalité en expliquant chaque civilisation à la lumière de l'autre, mais le transculturel n'existe pas chacune a suivi une voie différente. L'Occident a suivi un autre chemin reposant sur les sens, les conséquences de l'application de la Raison, le travail de l'esprit humain de 'l'extérieur', reposant aussi sur une phénoménologie … en Chine, la Nature, telle qu'elle se présente, agit sur le cœur, provoque les émotions, et en retour l'artiste, quelle que soit son activité, réagit spontanément. Cette approche ressemble au procès du monde, spontanéité de l'événement et de la réaction, on ne peut arrêter la Nature, en fait, qui peut l'arrêter ?

On peut ainsi comparer les deux types de civilisations, leur mode d'écriture, de pensée, et leurs rapports avec la Nature : lequel des deux doit toucher nos cœurs, nous faire ressentir une véritable vibration et nous faire oublier les représentations artificielles ?

Nos sens sont limités, mais ce voile, cet écran nous séparant de la Nature ne devrait-il pas se réduire grâce au sinogramme ?

Mots-clés : alphabets – Arts – Chine – écriture – idéogramme/sinogramme – Nature - Occident – procès – Raison – symbole/symbolisme

CHINESE WRITING, WESTERN WRITING
WAYS OF APPROACHING AND APPREHENDING THE WORLD

Abstract

The general idea could be that languages with alphabets, mostly Western languages tend to put a distance between us and Nature, not only through their graphic characteristics (those of alphabets) but also by structuring thought(s), modes of thinking. The steps that could be defined are from 8 000 (B.C.) then towards Plato, Aristotle, the Stoics and later in the 19th and 20th centuries, approaches by Mallarmé, Michaux, Segalen, Ezra Pound. The latter were unsatisfied when it came to expressing themselves on Nature with the register of symbolism ; they turned to ideography because symbolist codes did not provide enough 'enlightment' or a genuine way of conveying thought(s). Ideography or more precisely sinography could be a solution. Sinograms started from divination, partly lost their pictographic nature (under the Han dynasty) to turn towards ideograms, structuring Chinese thought in their own way, making it closer to Nature because of their components and because they were not based on the speech or rhetorical effects of the West. The Greeks used to compete in rhetorical games and showed language as something treacherous, since a good orator could prove anything- and of course its contrary-through clever use of language. On the contrary, Taoism and Confucianism brought to light that there were other means of expression even different from language and that a meaningful message could be conveyed as well. Indeed, "Do the Heavens have to speak ?"

In China there is no real barrier between the different disciplines the way they are divided in Western countries. Indeed, Nature inspiring authors as well as artists has to be considered as a whole : it is the human mind which arbitrarily tries to set up barriers. How can limits be perceived in Nature when it is at work ? That is totally inconceivable : Arts would have to replace language if language had not existed, but men invented language…

When we turn to Arts, we know that aesthetics is attached to territories and concepts have to be built as tools to make Arts possible, whether it is drawing, calligraphy, painting, sculpture, mathematics, or music. The 'food' for thought, philosophy and Arts is the ideogram, indivisible, powerful, originating from divination. The

ideogram influences thought and Arts, they are derived from it, it nourishes poetry as well. Poetry knows dissyllabism and parallelism, it is also the case with the Theatre capturing the components of the sinograms to be used in a play for words, or as models in choreography ; intuition and fortuitous events can make up a 'story', the permanent process of change of Nature is everywhere.

My research falls into three main parts : first I wished to remind the reader of what Writing was, in Western countries and in China, why languages had to be different and how they worked. In a second part, the evolution of Thought is described on both sides, what is underlying in fact and philosophies which can be derived from it. The same question is kept at the back of the mind : do we get closer to nature with ideography, through poetry in particular, rather than with alphabets ? The last part is dedicated to some Western writers who showed an interest in languages (Ezra Pound, Mallarmé, Michaux, Segalen…) and Chinese poetry and ideograms.

The authors I chose could perceive that through another use of language, through experiments in languages, another approach to Nature was possible. The ready-made symbols of alphabets had their limits and it was difficult with them to touch the heart. So they turned to sinograms, more or less successfully (they had to apprehend, at their time, the real nature of the sinogram) and they did look for another rationality, coming from another part of the world.

Symbolism was no solution for those writers : the message of poetry could justify itself in another way, not with alphabets, letters and words, but with sinograms showing Nature more concretely, traces (traits) of it, hiding somewhere in their components. Could we give a meaning to the universe thanks to them ? Scribes and diviners at work over centuries found methods to get semantic, phonetic and pictographic components of sonograms together, they became powerful, synthetic entities.

What remains fundamental is that, whereas letters of alphabets or groups of letters get their meanings from 'outside', from speech, discursive thinking and specific rules (in particular grammar), the sinogram evolves from 'inside', with its own history or etymology in the hands of diviners and scribes and their rationality, imagination and creativity

The philosopher François Jullien showed the underlying strata beneath Chinese philosophy, definitely concrete, images of the permanent changes of the universe and collections of ideas built on the sinogram from 'inside'. Besides, he shows the way

towards the intercultural, explaining each civilization in the light of the other one, but the transcultural does not exist, each one followed a different path. The West followed another path based on senses, the consequences of reasoning, the human mind working from 'outside', also based on a phenomenology… whereas in China Nature itself, such as it is, impresses the heart, causes emotions, and in return the artist, whatever his activity, will spontaneously respond. This approach is seen like the process of the world, a spontaneous event and response, Nature cannot be fixed, indeed who could fix Nature ?

So we can compare both civilizations, their mode of writing, thoughts and relationships with Nature : so which one should touch our hearts, make us experience a real vibration and forget artificial representations ?

Our senses are limited, but shouldn't this veil or screen that interferes between us and Nature become thinner thanks to sinograms ?

Key-words : alphabets - Arts – China – ideogram/sonogram – Nature – process – Reason – symbol(ism) – West(ern) - Writing

ÉCRITURE CHINOISE
ÉCRITURE OCCIDENTALE

VARIANTES DE L'APPRÉHENSION DU MONDE

INTRODUCTION

APPREHENSION DU MONDE

La mondialisation que nous connaissons est-elle devenue une menace pour la Culture, pour les cultures ? Les phénomènes d'interactions que nous vivons quotidiennement nous confrontent, peu ou prou, bien ou mal, aux cultures de tous les pays. Certains modes de pensée tendant à prédominer, la diversité des visions du monde peut-elle en être pour autant fragilisée, condamnée ?

Dès le siècle dernier, l'effet d'occidentalisation et d'uniformisation a pénétré en Chine - d'aucuns diront même bien avant, lorsque les premiers missionnaires posèrent le pied sur le continent asiatique au 17ème siècle.

Dans quelle mesure l'occidentalisation peut-elle représenter un danger pour la civilisation chinoise ?

Dans les domaines linguistiques et philosophiques plus particulièrement, on observe qu'un certain lexique véhiculant des concepts occidentaux a été importé, au détriment même de la pensée et de la langue chinoise. Ainsi la notion de Beau, cher à l'idéal grec, s'impose progressivement en Chine, de même que différentes écoles de pensée, dès la fin du 18ème siècle, comme le symbolisme, et plus tard le structuralisme, amenant les Chinois à adopter les modèles occidentaux.

Par rapport à la période classique, constate-t-on une évolution particulière, de part et d'autre des continents ?

L'Occident n'a pas été insensible à la Chine, à sa culture et son écriture : comment l'ont reçue certains auteurs occidentaux ? Qu'en ont-ils retiré, compris ? Avaient-ils beaucoup à apprendre de la Chine ?

Univers, Ciel, Terre, Cosmos, Création, Monde, Nature, Réalité, Choses, Réel … Le choix d'un de ces termes, pouvant s'apparenter à de la synonymie, s'impose pour cette recherche, sans doute étayé par la fréquence du mot à l'ère contemporaine, son emploi dans les ouvrages de la bibliographie consultée plus que par ses possibles connotations et une étymologie satisfaisante.

Appréhension du monde s'est aussi ici imposée, peut-être par processus d'élimination si l'on songe aux emplois de ces différents termes dans la langue dite 'standard', langue emprunte d'un certain souci de modernité, comme serait la nécessité du choix du nom de baptême d'un nouveau-né, évitant un côté désuet.

Terre, Ciel : sans doute trop précis, Univers et Cosmos : termes scientifiques, Création : fait songer à un acte et sous entend un créateur, Nature : s'oppose peut-être trop à artificialité, Réalité : semble le plus approprié avec Monde, dans un vocabulaire philosophique. Monde ajoute, semble-t-il, une dimension supplémentaire, à la fois universelle et cosmique à Réalité, évoquant déjà la constatation d'une perception et sous-entendant la manifestation d'une réaction d'éveil plus que le travail de réflexion qui s'ensuit.

« Monde » a le privilège d'être synonyme à la fois de civilisation et d'histoire humaine, également d'univers physique se prêtant à la perception et à l'empirisme. Il dénote une nature sans frontières et des cultures, très diverses, mais rassemblées. Si le terme latin *mundus* peut signifier comme substantif 'monde, univers, terre habitée, globe, ciel…', comme adjectif il signifiera 'propre, élégant, raffiné …', reprenant par emprunt le sens du terme grec *cosmos* (substantif) et *cosmios* (adjectif dérivé) avec le sens de : en bon ordre, bien réglé, décent, qui vit à travers le monde. La définition précise en outre 'en bon ordre', ce qui signifie que le monde n'est pas perçu comme le chaos mais des lois, des règles régissent l'ensemble, il s'agit de mieux les appréhender[12].

Toujours dans les domaines des définitions, les phénomènes que nous percevons par les sens, impliquant matière, temps et espace, pourront s'appeler 'monde' dans la

---

[1] Entrées du dictionnaire latin Gaffiot, Hachette 1960 et du dictionnaire grec Bailly, Hachette 1961

[2] Selon le dictionnaire grec-français Bailly :
En tout premier lieu, le mot 'cosmos' suggère l'idée de 'bon ordre', ordre dans la maison, ordre dans les déplacements des personnes, pour donner ensuite dans un sens moral 'bon ordre' avec l'idée de 'bienséance' ou 'convenance'. En traduisant le mot sous forme verbale, on peut obtenir la périphrase 'comme il convient' .Outre l'idée de bienséance, honnêteté, sagesse, prudence, discipline sont parfois mentionnés comme sens dérivés. Concrètement, l'idée d'ordre dans le domaine architectural donne 'construction', mais si l'on aborde le côté social ou politique, il sera question d'ordre établi, c'est-à-dire l'Etat, le cérémonial, les institutions en général et les coutumes. Chez les Pythagoriciens, bien entendu, il s'agit de parler d'univers, de monde, puisque par définition un ordre naturel est perceptible dans l'univers, mais l'emploi du pluriel nous amène aux diverses parties du monde, soit 'les mondes', et le sens 'astres' (traduction possible au singulier en français, 'ciel').
Dernière signification : nous mettons aussi de l'ordre dans notre apparence physique, nos vêtements, et 'cosmos' sera dans un contexte féminin toute 'parure' ou 'ornement' pour femme. Au sens figuré, il pourra être question de 'gloire, honneur ou considération', qu'une parure ou une apparence soignée confère aux individus. Le mot 'système' : du grec 'sustêma, atos' : le même dictionnaire donnera comme premier sens 'ensemble' ou 'regroupement' de personnes, c'est-à-dire 'foule', et de façon plus spécialisée 'compagnie' ou 'assemblée politique'. En songeant à l'administration de la Cité grecque, la politique, il sera fait référence au mot 'système' comme un ensemble d'institutions, de doctrines politiques ou philosophiques. La signification passe ainsi d'un sens descriptif, statique, à un sens plus dynamique conduisant à une fonction.

mesure où il y aura interaction, c'est à dire que le 'monde' pourra agir sur nous et nous pourrons à notre niveau agir sur lui.

Indépendamment du mot choisi, le concept philosophique de 'monde' recouvrira, en songeant à la définition de Parménide (5ème siècle avant J.C.) l'idée d'un Tout (l'Être) inépuisable : au-delà des apparences, l'existence d'une réalité sous-jacente qui ne peut changer et qui n'a pas été engendrée (doxa de Parménide) ; par contre, selon l'appréhension et le fondement de la philosophie de Platon, il sera bien sûr question de deux 'mondes', le sensible et l'intelligible avec la présence d'un démiurge. La structure intellectuelle du monde occidental nous renvoie souvent à une conception individualiste, avec la présence de la logique du 'logos', la présence de l'atome dans sa physique et l'énonciation du monothéisme dans sa métaphysique. Dans ce monde occidental une symbolisation s'est construite, on recherche la représentation, le réel se dédouble, un monde des idées s'est mis en place, et l'homme étudie le rapport entre l'être et l'apparence, le monde déclenche ainsi une démarche spéculative.

Plus proches de nous, des philosophes comme Schopenhauer (1788 –1860), Wittgenstein (1889 –1951) et Heidegger (1889–1976) analyseront les 'représentations' et 'interprétations' humaines du monde, tentant de cerner la réelle capacité des individus à l'appréhender : cette appréhension pourrait-elle avoir un caractère d'immédiateté, de spontanéité, ou y aurait-il des 'choses' ou étapes intermédiaires et quel serait le 'monde' ainsi perçu ?[3]

---

[3] En philosophie, ce peut être tout ce qui constitue la réalité, c'est-à-dire le monde physique. Le terme peut aussi avoir une portée ontologique spécifique. Au 20ème siècle en tous cas, cette notion n'a pas encore été résolue : Parménide : selon Parménide, la perception des réalités quotidiennes nous conduit à l'erreur, le monde au contraire est un Tout, il ne change pas, n'a pas été créé et reste indestructible.
Platon : partant de l'allégorie de la Caverne, Platon en déduit un monde sensible et un monde intelligible, les formes et les idées, deux mondes distincts ; pour Hegel, l'Histoire, à la manière d'un tribunal, jugera les hommes et leurs actions. Les Sciences naissent du désir de transformer le monde en fonction de l'Homme. Nous assisterons à l'avènement d'un monde essentiellement technique ; Schopenhauer considère que la volonté humaine est pour nous la seule ouverture sur le monde qui puisse percer les représentations. Le rapport entre représentations et choses peut se comprendre par analogie au rapport entre la volonté et le corps humain ; Kant considérait pour sa part qu'il était impossible d'atteindre les choses ;Wittgenstein : première définition « le monde est tout ce qui se présente à nous ». Traçant par là la voie du positivisme logique (niant toute métaphysique et privilégiant l'empirisme) Wittgenstein affirme qu'il n'y a qu'un monde, englobant la totalité des actions, faits, événements… indépendamment de ce que peut penser chaque individu ; pour Heidegger, le monde est un environnement commun à tous, mais nous le percevons chacun différemment. Le monde est la chose dans laquelle nous sommes précipités comme 'étants-au-monde', et nous devons nous en accommoder ; selon Freud, nous ne vivons pas dans un monde qui nous est commun, par

Si l'on s'en tient à notre choix occidental du terme 'monde' pour désigner l'objet de notre perception, quelle peut être la notion chinoise la plus proche, et surtout quel peut être l'équivalent idéographique le plus approprié, d'un point de vue sémantique et étymologique ?

Pour la Chine, un simple mot, le DAO.

Il serait vain de chercher parmi plusieurs mots ou plutôt notions traduites des équivalents recoupant les définitions et synonymes de 'monde' évoqués plus haut. Déjà, les notions occidentales de « transferts, structures, analyse, symbolisme » etc. souvent introduites en Chine au 19ème siècle par le biais du Japon, à l'intérieur du monde sinisé, n'ont pas eu de strictes équivalents puisqu'elles n'existaient pas toujours dans la langue et la pensée en Chine. Par contre si l'on songe à 'air, atmosphère, mouvement, transformation etc…' le mot chinois trouve un équivalent, et ce peut être les langues occidentales qui posent problème. Nous disposons donc pour monde des termes tels que : 世界 *Shìjiè*=monde, limite générale, 天下 *Tiānxià*=au-dessous du ciel, 江湖 *Jiānghú*=rivière +lac, 人世間 *Rénjiān* =ce monde ici-bas, 人間= entre monde, , 四維 *Sìwéi*=Les quatre points cardinaux, 時空 *shíkōng* = l'espace et le temps ; 乾坤 *Qiánkūn=*天地 *tiāndì* etc…Parmi les diverses traductions possibles du mot monde, il faudra tenir compte de la notion abordée pour faire le choix de l'une de celles-ci.

Le Monde traduit par 宇宙 « *yǔzhòu* » fait allusion à la notion de temps et d'espace mais non abstraits, c'est-à-dire non détachés du monde physique. Cette notion est également dite 'couplée' car les deux termes sont inséparables. Etymologiquement, les deux idéogrammes dans leur partie supérieure évoquent un toit 宀, les deux toits ne sont pas séparés et ne peuvent s'affranchir de leur support. Leur signification globale serait « le monde en tant qu'il s'étend » et « le monde en tant qu'il dure ». En d'autres termes, le monde se définit comme une réalité mais que l'on ne peut localiser, et il se définit aussi dans la durée, sans que l'on puisse en préciser le début ou la fin.

---

contre nous avons un processus mental commun et unique. Une seule chose motive toutes nos actions, le désir.

Divers : toute une école philosophique, dont David Lewis est à l'origine, pense que les concepts tels que possibilité, probabilité et nécessité, de nature métaphysique, s'analysent en comparant *le* monde à toute une série de mondes envisageables.

宇 *Yǔ* se rapporte aux quatre directions (conception chinoise), ainsi que le haut et le bas

宙 *zhòu* fait allusion au passé et au présent avec le sens de « ce qui s'en va comme passé » et « ce qui s'en vient comme présent ». Les notions de passé et de présent étant rendues par les verbes s'en aller et venir. On note le strict parallélisme des deux formules et leur bipolarité.

Les notions classiques occidentales de passé, présent et futur ne peuvent être envisagées ici puisque l'on ne considère que deux notions opposées et complémentaires, ce seront donc celle du passé et celle du présent qui seront retenues, et qui sont continues selon le procès du monde.

Dans le contexte de « *yǔzhòu* », il est en effet à noter que le Tao est bien présent, selon les traductions proposées, puisque le temps tel que nous le concevons en Occident n'est pas abordé, il n'est précisé ni point de départ, ni fin, il est seulement question de durée et d'espace, sans limites.[4]

Le Monde traduit par « *Shìjiè*» est désormais le choix le plus répandu en langue moderne. Ce mot est tiré du Canonique bouddhique[5].

世 *Shì* évoque l'idée de mutation, mouvement et fluidité, et entraînera les notions de passé, présent, futur (bouddhisme : trois notions possibles)

界 *jiè* évoquant l'idée de direction pourra se concrétiser en Nord, Sud, Est, Ouest, Sud-Est, Nord-Est, Nord-Ouest, haut et bas.

---

[4] Description du Tao et notion de *yuzhou* d'après Hainanzi : « Le Dao, recouvre le ciel et supporte la terre, il s'étend dans les quatre directions et les huit extrémités. Sa hauteur ne connaît pas de limite, sa profondeur ne peut être sondée, il contient le ciel et la terre et engendre le sans-forme comme le cours d'eau qui jaillit de la source, d'un filet d'eau il devient petit à petit un torrent, tumultueux et boueux, puis de trouble il devient petit à petit limpide. Ainsi à la verticale il comble l'espace terre ciel, à l'horizontale il se répand sur les quatre mers, son pouvoir est infini et il ne connait ni ascension ni déclin. Déroulé il peut couvrir l'univers, enroulé il tient dans la main, concentré il peut s'étendre, sombre il peut devenir brillant, faible il peut devenir fort, souple il peut devenir dur, étendu sur les quatre horizons il contient le yin et le yang, enserrant l'univers il régule les trois lumineux. » *Yuandao,* Hainanzi

[5] Le Sūtra Shūrangama ou Sūrangama, nom chinois Dafoding shoulengyan jing (大佛頂首楞嚴經) ou Lengyanjing (楞嚴經), fut vénéré dès la dynastie Tang par toutes les écoles du Bouddhisme chinois et beacoup commenté au cours des siècle suivant. Sa popularité fut particulièrement grande auprès des syncrétistes (sanjiaoyiyuan 三教一源) des dynasties Song et Ming, Il devint progressivement l'objet d'un intérêt particulier pour les maîtres de l'école Chan dont Changshui Zuxuan (Song), Han-shan Te-ching 憨山德清 (Ming) et vénérable Xianhua (1918-1995) , qui ont beaucoup contribué à sa diffusion et à sa compréhension.

L'ensemble « *Shìjiè* » reste assez abstrait, pour désigner le monde habité en général, ainsi que l'univers personnel des individus, les personnes, le milieu social, et un domaine d'activité. Il peut être traduit par « le monde de… »[6]

Dans la pensée chinoise, le plus courant désigne un monde spirituel, le mot sera 境界 (*Jìngjiè*) au sens d'origine « délimitations, frontière et territoire », les aspects du bouddhisme chan, le niveau de la vision du Tao (unifié avec la Suprême Unité). Il n'existe pas d'autre monde au-delà de ce monde. *Jingjie* peut traduire un monde à l'intérieur d'un monde spirituel qui se démarque de l'absence, sa présence s'étend : les deux mondes sont mêlés, car rien ne se peut se construire à part de ce monde.

Si nous raisonnons en termes confucéens, il s'agira surtout d'un monde que perçoit la Chine à travers des rapports fondamentaux, qui nous fournissent notre vision du monde ; si nous nous rapprochons du Taoïsme, nous songerons aux positions antagonistes telles que 'ombre' s'opposant à 'lumière', 'beauté' à 'laideur', soulignant par là un principe intangible dans l'univers, le *Dao* source de vie, de renouvellement, de mouvement entre deux extrêmes qui s'opposent et se complètent. Le terme 'monde' pourra là aussi se rapprocher de la notion de 'signe', un monde où tout est relationnel, 'corrélatif' surtout dans la manière dont le langage le décrit. C'est un monde 'allusif' se prêtant à un certain flou car tout est ici soumis au changement, pas de représentation, pas de symboles, pas de symbolisation : le mot un monde 'modèle' idéal est inutile, il ne se référerait en aucun cas à l'intériorité de l'individu ; tout rapport au monde sera spontané, se conformer au procès se fera dans un élan naturel. Ainsi pourra-t-on parler de 'monde' en Chine.

---

[6] 大千世界 Grand chiliocosme, terme bouddhiste explique par Etienne Lamotte de ce terme : « les bouddistesz ont défié un grandiose système cosmique qui apparaît déjà dans les textes du Petit Véhicule, mais gagna encore en importance dans ceux du Grand. CE système distingue trois sortes d'univers complexes : 1. Le petit chilicosmosme…comprenant mille univers à quatre continents ; 2. Le moyen chiliocosme …comrenan mille univers du type précédent ; 3. Le grand chiliocosme… mille univers du type précédent, soit un milliard d'univers à quatre continents. *Histoire du bouddhisme indien. Des origines à l'ère Saka*, Publications universitaires & Institut orientaliste, Louvain, 1958

ECRITURE CHINOISE, ECRITURE OCCIDENTALE

La brièveté d'un titre se fait parfois à dessein, d'aucuns linguistes vous le diront, pour permettre un certain flou, pour montrer qu'un sujet ne doit pas être d'emblée restreint mais laisser présager une multiplicité de versions – le terme *parataxe* aura l'occasion d'être utilisé plusieurs fois dans cette étude - et à l'opposé une phrase longuement construite imposerait une détermination trop forte. La solution n'est pas originale, elle est intermédiaire.

Ce titre reflète une passion : celle de se familiariser avec le langage et les œuvres d'auteurs occidentaux, notamment anglo-saxons et français sans oublier qu'il existe un autre monde, le monde sinisé, connaissant en particulier l'idéogramme non simplifié donnant accès à une vaste culture, culture qui fait souvent défaut aux jeunes générations de la Chine à la recherche de racines authentiques, et qui n'ont connu que modification et simplification de l'idéogramme.

Parmi nos contemporains, qui pourra être nos maîtres et modèles dans cette passion? Tout simplement ceux qui essaient de jeter un pont entre Asie et Europe depuis de nombreuses années : beaucoup de penseurs, de chercheurs pour ne nommer que François Jullien, Anne Cheng, François Cheng… sans oublier ceux qui les ont précédés depuis la plus haute antiquité en Chine comme en Grèce et qui, sans nécessairement connaître l'Occident depuis la Chine, ou la Chine depuis l'Occident, se sont un jour penchés sur le Langage.

Pourquoi maintenant Ecriture dans le sens de manifestation langagière ? Citons :

« Mais on a passé tout le XXème siècle à s'en préoccuper ! Comme on dit vulgairement, il y en a marre du langage ! Je préfère m'intéresser aux contenus »[7], propos de Peter Sloterdijk (1947-) dans une réaction qu'il reconnaît ironique.

Parole, discours, écriture, lecture, langue, langage, disons manifestations langagières : que revêtent ces termes et quels sont leur histoire pour susciter cette réaction ?

Nous avons pensé précédemment *Ecriture chinoise, écriture occidentale : variantes de l'appréhension du monde*. Il semblerait que le Monde que nous percevons, demeure un lieu où tout n'est que temporaire, transitoire, où tout est appelé à disparaître mais aussi à se renouveler, l'Ecriture apparaîtrait ainsi une nécessité, un système créé par l'homme comme une 'solution', une sorte de moyen d'ancrage

[7] Peter Sloterdijk, Magazine Littéraire n°496, avril 2010

parmi d'autres, pour s'affirmer et se montrer à lui-même qu'il existe. Au stade le plus primitif, on imagine un cri en réaction à toute la réalité qui nous entoure, un monde peut-être hostile et l'homme réclame protection. Ce cri par la suite aurait évolué, se serait nuancé, il aurait oscillé entre une certaine fixité permettant la simple communication ou de s'exprimer sur la nature, et la soumission à certaines lois le modifiant, à la fois naturellement et arbitrairement. Beaucoup de constructions humaines ont pu être réalisées grâce à lui : dans notre recherche des constructions mentales en particulier, c'est précisément à la fois les origines, l'évolution et les conséquences de ces 'constructions' qui nous feront voir plus clairement ce que nous devons au cri mais aussi les inconvénients.

Les systèmes qui nous seront proposés admettront-ils certaines limites ? Nous permettront-ils de nous exprimer pleinement sur la réalité ? Si ce n'est le cas, pourraient-ils être la réalité elle-même ? Autrement dit, les mots signifient-ils les objets… ou se contentent-ils de les désigner ?

DECOUVRIR LE MONDE

Etre de son temps, à l'écoute du monde, de l'humain et de son environnement, suivre régulièrement, passionnément l'actualité, savoir en vue d'intervenir et agir par intérêt ou au contraire avec désintéressement, savoir pour savoir – quoi de répréhensible ? – voilà quelques buts qui animeront aussi bien l'homme-recherche que tout simplement l'homme-responsable. Mais quelle est l'origine de ces divers desseins ? Que peut-on découvrir plus profondément caché en parlant de motivation ? Sans doute un besoin, une nécessité qui invite à comprendre, à saisir l'époque par la pensée. Peter Sloterdijk, philosophe allemand contemporain, pense « qu'il faut être déchiré par une chose qui dépasse pour penser » : on ne peut y voir qu'une saine réaction. En ce début de 21ème siècle, faut-il penser plus que précédemment, penser plus fort parce que les défis sont plus forts, percevoir quelques développements qu'il ne faudrait à aucun prix manquer, repérables, peut-être proches. Un critère est bien présent : la nature humaine cherche à comprendre, pose que le monde est compréhensible – elle s'efforce de le rendre compréhensible par confort, par désir. Une perception occidentale cloisonne le monde, le répartit en catégories pour le rendre plus malléable, pour qu'une réponse construite soit satisfaisante

Est-ce bien ainsi que tout se passe ? Percevoir est légitime, et la stimulation (provocation ?) est bien là. Au-delà de cette perception, n'oublions pas que nous sommes au 21ème siècle : les générations qui nous ont précédés ont-elles éprouvé comme nous la sensation d'un monde qui s'éteint, remplacé par un autre ? Le nôtre s'est transformé, est encore en train de se transformer. Nous le percevons au niveau de la communication. Auprès de nos contemporains nous cherchons souvent un langage commun, nous découvrons des individus 'parlant comme nous', c'est-à-dire utilisant un même registre, ou un même style ou encore un vocabulaire semblable. Mais de nos jours aussi, de générations en générations, nous constatons que nous n'avons plus la même mémoire, nos centres d'intérêt divergent, l'information nous parvient en masse et un tri s'impose, difficile et indispensable. L'apparition et le développement de l'informatique, l'accélération de la technique, des techniques en général amènent à mieux cerner cette explosion.

Zhuangzi, déjà à son époque (IVème siècle avant J.C.) ne paraissait guère optimiste en parlant de la créature-homme et de son devenir :

« Grand savoir embrasse ; petit savoir divise.
Grands mots s'enflamment ; petits mots babillent
Endormie, l'âme de l'homme voyage.
Eveillé, son corps s'agite.
S'il touche quelque chose, il s'y empêtre.
Jour après jour, il lutte avec aisance, ruse et prudence.
Ses petites frayeurs s'agitent,
Ses grandes peurs flamboient.
Rapide comme une flèche, il file
Pour arbitrer le vrai et le faux.
Immobile comme celui qui jure,
Il garde jalousement sa victoire.
Comme ceux d'automne et d'hiver,
On peut dire que ses jours perdent leur éclat.
Englouti par ses actes, rien ne le fait revenir.
Comme s'il était scellé, il se ferme ;

On peut dire qu'il dépérit…»[8]

Quant à la Parole, qui à notre siècle pourrait apparaître source privilégiée de communication, elle va 'subir' une définition toute taoïste de la part de Zhuangzi, elle peut être solution, nous conduire vers la Vérité qui ne peut être qu'entière, elle a une définition :

« Parole n'est point que souffle, parole a un dire.
Ce qui est dit n'est jamais fixe : parole y a-t-il donc ?
D'aucuns la distinguent des pépiements de l'oisillon.
Y a-t-il lieu à distinction ?
Qui assombrit la Voie et distingue le vrai du faux ?
Qui obscurcit la parole et la fait nier ou affirmer ?
Où donc est la Voie pour sembler absente ?
Où donc est la parole pour sembler impossible ?
Par de menus accomplissements la Voie est cachée.
Par sa splendeur fleurie la parole est voilée (…)
Toute chose a un « ceci » et un « cela »,
Qui part du « cela » ne verra pas ;
Qui part du « soi » saisira.
Ainsi dit-on :
« Cela » émerge du « ceci »,
« Ceci » dépend du « cela ».
« Ceci » et « cela » ensemble sont nés.
Vie et mort,
Admissible et inadmissible : états simultanés.
Approbation et réfutation : modalités réversibles.[9] »

Quelques lignes plus loin, Zhuangzi précise à la lumière de sa pensée ce que peut être pour lui la nature de la Parole :

« Si je profère une parole,

---

[8] Zhuangzi, chapitre II, *De l'équivalence des choses et des discours,* cite dans le *Zhuangzi* , *Les Chapitres Intérieurs*, traduit de chinois par J.C. Pastor, introduction d'Isabelle Robinet, Patrimoines taoïsme, Paris, cerf, 1990, p.43.

[9] *Idem.*.

Diffère-t-elle ou non de l'assertion ?

Si ce qui en diffère et ce qui n'en diffère pas

Sont fondus dans la même catégorie,

La différence de l'autre s'évanouit.

Cependant, laisse-moi dire :

Origine, non-origine,

De l'origine,

Non-origine de la non-origine

De l'origine.

Présence. Absence.

Non-origine de l'Absence,

Non-origine de la non-origine de l'Absence (…)

Je viens de parler, mais ai-je affirmé quelque chose

Ou n'ai-je rien affirmé ?[10] »

Conscient d'un héritage et des générations, on peut envisager le problème sous différentes descriptions, dont la comparaison :

En Occident, il est question de penser, en Chine il est question de vivre l'instant. Comment peut se définir cet héritage dans chaque cas ?[11]

En Occident la pensée est guidée par la raison et elle envisage des concepts et des modèles. Des changements peuvent être prévisibles et dans ce cas des solutions s'élaborent. Des représentations viennent à l'esprit.

En Chine, les choses et événements paraîtront naturels, ordinaires, les changements ne sont pas spectaculaires, ils transmettent des émotions. Les représentations, si elles existent, font partie même de l'individu, la nature les imprime en lui et l'anime.

En Occident, des mythes sont souvent présentés qui permettent de mieux connaître le pays, la société, les traditions : par voie de conséquence, ils ne font qu'engendrer des constructions, des principes, des valeurs et des modèles se dégagent auxquels les individus sont censés adhérer.

En Chine, il y a la nature qu'il suffit de suivre, il y a le présent et le procès prend en charge l'individu en quelque sorte, une décision n'est pas une rupture ni un modèle immuable. Il faut savoir reconnaître les signes, sans se livrer d'emblée à une spéculation conduisant à un plan.

---

[10] *Ibid.,*

[11] Cf., François Jullien, *Philosophie du vivre*, Gallimard, Paris, 2011

Si en Occident, les signes perçus sont ceux d'une écriture, la nature abstraite de celle-ci lui fera présenter un sujet invitant à l'action selon un modèle dit logique. En Chine, par contre, le signe écrit ne sera pas une surprise, il pourra de toute façon évoluer avec le procès. Il s'adresse à la sensibilité et entraîne l'adhésion. Il met au contact de l'univers, il ne cache rien car il n'est pas abstrait et sa lecture est directe. Il n'est pas non plus représentation qui entraînerait vers un idéal et une métaphysique : le monde de la Chine est un monde unique, le monde présent, où naissance et mort sont des processus permanents, et il n'est pas la copie imparfaite d'un monde meilleur. Les ressources de ce monde sont inépuisables, les êtres le ressentent et la notion de manque n'existe pas.

Le poème occidental peut transporter son lecteur par son langage symbolique et le faire rêver, mais ce langage reste insuffisant et limité, il ne parvient pas à se détacher de son support, un alphabet théorique et abstrait, imparfait à communiquer l'invisible, l'indicible. Le sinogramme utilisé par le poète comme par le calligraphe, va remplir instantanément le temps et l'espace, le trait par sa force sémantique figurera le monde et fera ressentir le qi, le souffle qui le parcourt. Sera-t-il la solution ? Y en a-t-il d'autres ?

LA PAROLE

La Parole, telle qu'on a tendance à l'appréhender, reste un acte, une action controversée dans la mesure où sans être complexe sa définition est multiple. En premier lieu, on la considère comme une action plutôt légère, la parole s'efface presqu'aussitôt après sa naissance, sa trace peut être durable par le biais de l'Ecriture, par le biais de la mémoire des humains qui la captent pour servir leur esprit, mais si ce n'est le cas, que reste-t-il de sa matérialité après quelques instants ? Irait-on jusqu'à dire qu'elle est immatérielle, à cause de cette fuite, cette disparition ? Elle est issue du néant et semble retourner au néant, son caractère instantané nous montre que comme le langage elle participe à la vie de l'esprit et permet d'animer celui-ci de façon assez unique. Elle crée un lien entre deux mondes que l'on pourrait qualifier provisoirement et simplement monde de l'esprit et monde de l'univers.

En fait, peut-on un instant imaginer l'homme à ses débuts ? Les organes que nous utilisons pour la parole, pour produire des sons n'avaient peut-être pas ce but à

l'origine : ils avaient, à l'intérieur du corps, leur place, leur utilité et fonction. L'homme a cherché à produire des avertissements vis-à-vis de ses congénères, exprimer sa surprise, sa curiosité, son inquiétude… il y a de sa part désir, volonté, ingrédients indispensables à une production, quelle que puisse être la nature de celle-ci. Comment va-t-il communiquer ses sentiments, ses émotions ? Ce peut être par des signes caractéristiques, des expressions du visage, des mimiques mais ce peut être aussi en tentant de produire des sons, émettre des cris, une infinité de possibilités sonores s'offrant à lui (qui donneront naissance aux langues du monde …) L'homme a sans doute pris très tôt conscience de cette formidable puissance, le côté affirmation du Moi et par là, par réciprocité, la conscience de la présence de l'Autre. Ce désir, cette volonté lui a fait appréhender une certaine distance entre les êtres, mais comment cette distance pouvait-elle être en partie comblée, et quelle était la nature des rapports qu'ils entretenaient ? Il pouvait aussi songer à un certain domaine secret, intérieur, qu'il allait livrer plus ou moins spontanément, ce secret entrant dans la sphère publique, par la présence d'un ou plusieurs témoins.

Cette formidable puissance de la parole, ou originellement d'un désir de communication, va donc livrer à l'homme autrui et aussi à lui-même. Dans une certaine mesure il va reprendre, imiter la puissance de la Nature autour de lui, en voir tous les effets qui lui permettront à son tour d'exercer sa puissance. Au fur et à mesure que le 'cri' primitif prendra une tournure plus élaborée, se complexifiera en adoptant le support d'un langage, c'est-à-dire d'un code qu'il adoptera et reconnu par sa communauté, l'homme va chercher à évoquer, décrire cette nature. Tout le problème va désormais venir de la démarche : pour évoquer et décrire la nature, ne faut-il pas se détacher de celle-ci, l'observer à distance, avoir un regard extérieur. Occident et Chine vont-ils adopter la même démarche ? On pourrait imaginer un choix nuancé, dosé : peut-on encore appartenir à la nature si l'on porte ce regard extérieur à elle pour mieux l'appréhender, la décrire ? Mais le 'choix', si l'on peut utiliser ce terme, sera beaucoup plus tranché. L'Occident avec Aristote décrit l'univers objectivement, le divise en catégories, a en quelque sorte un regard extérieur 'impitoyable' et d'autant plus affiné… le mode de pensée occidental en découle. La Chine de son côté pourrait se livrer à la même démarche, mais elle perçoit la nature par la sensibilité, par le rythme, par le souffle-énergique, elle ne lui est pas supérieure, en aucun cas elle ne cherche à la dominer, à la maîtriser. Il s'agit de capter aussi bien dans le corps des humains que dans les choses une énergie

transportée les circulations vitales (脈絡 *màiluò*), telle que l'enseigne la tradition taoïste : en ressentant ainsi l'univers, ne peut-on pas parler de quelque chose que l'on vit ? Une étape a été franchie, une forme de pensée s'est précisée, une décision a été prise… d'où vient cette différence ?
La Chine grâce au signe graphique est toujours restée proche de la Nature, et la Parole telle qu'elle a été envisagée met en rapport le monde invisible et le monde visible. En fait, la Parole dans un sens très général, en tant que manifestation accordant matérialité à l'Esprit, peut être remplacée par la peinture, la calligraphie (geste du peintre et du calligraphe) et par le poème qui par son 'idéographie' continue à nous relier à la Nature par ses origines divinatoires et oraculaires. Le modèle grec, tel qu'il est évoqué précédemment ne perd pas sa validité, mais il s'agit d'une autre Ecole de pensée qui a donné à l'homme, à son existence terrestre, une place et interprétation différentes ; les 'productions' littéraires qui ont suivi le montrent en suivant leur propre cheminement, ne cherchant pas à opposer ces modes de pensée.

Ce qui demeure fondamental, c'est ce transfert, cette sorte d'osmose perpétuelle qui s'effectue entre le sujet (tel qu'il se perçoit, mais doit-il être nécessairement conscient de l'opération qu'il suscite dès la prise de parole ?) et la Nature. L'invisible, issu de l'esprit, va pendant un instant prendre corps de façon discrète, une pensée prend matériellement naissance par la parole qui tente tant bien que mal de la traduire et elle va désormais appartenir au monde des choses, au monde des hommes selon sa fonction, en résumé elle va figurer dans le monde. Cet instant privilégié offre une infinité de possibilités de créations, aussi bien spontanées que réfléchies. Qui a permis ce passage à la matérialité, qu'elle soit sonore ou tôt ou tard matériau écrit ? C'est la Nature. Elle interviendra dès que la volonté ou le réflexe du sujet (cri ?) se sera exprimé et cette nouvelle production rejoindra l'ordre de l'univers, l'ordre du cosmos. Une opération s'est jouée en quelques instants qui nous a permis de coopérer à une œuvre de création. La question posée précédemment demeure : dans cette démarche sommes-nous devenus suffisamment extérieurs pour mieux appréhender la nature et l'apprécier comme création, ou lui appartenons-nous pour qu'en aucun cas nous n'ayons à porter de jugement sur elle, l'évaluer, adopter une attitude critique, ce qui voudrait dire que nous sommes à la recherche d'une 'autre' Nature que celle-ci, plus idéale, moins ingrate ? En Occident, l'effet de puissance par la manifestation de la

pensée et la prise de parole correspond à ce que les individus souhaitent être et ils le deviennent en le disant ; cet effet permet-il de tout dominer, tout maîtriser par le désir d'expression, par le Verbe ou plus modestement faut-il que les individus reconnaissent que cette Nature leur est nécessaire, est un moyen sans lequel il leur serait difficile d'être, et que sa moindre manifestation est signe de vie, indispensable à la vie, que la puissance est plus de son côté que du leur.

CRÉATION OCCIDENTALE ET CRÉATION CHINOISE

Que contient la tradition occidentale ? D'une part, les Occidentaux ont considéré qu'il fallait faire une différence entre Créateur et Créé ou Création ; d'autre part il y a eu l'idéalisme d'Aristote, une dimension anthropologique, littéraire et historique, montrant l'homme en tant que création qui agit. Ce modèle s'est imposé comme une évidence en Occident, la Bible traitant de la création rappelle : 'Dieu vit que cela était bon' [12]et le Timée de Platon 'réaliser l'idée du meilleur possible.[13]. Le Créateur est représenté comme un artisan, parfaitement extérieur, tout allait donc à l'opposé de la tradition chinoise qui ne voyait aucun sujet agissant, s'engageant dans des actes, à un moment donné, mais considérait que la nature des choses leur confère propension, évolution et transformation spontanées, sans motif, sans dessein, sur un mode impersonnel, sans intention. Il ne s'agit plus d'évoquer le Démiurge dans le *Timée* qui éternel et parfait va élaborer l'objet qui sera copie, image terrestre de lui-même. On peut imaginer un réservoir d'images célestes qui auront leurs copies sur Terre, autrement dit les choses réelles. Si Ciel et Terre sont également bien présents dans la tradition chinoise, leur création repose sur le Procès, l'invisible comme le visible. Même si la tradition populaire (époque des Han etc…) a pu faire allusion au motif de la Création, dans des récits de type mythologique, la tradition lettrée a évacué la plupart de ces récits. Le Procès, dans le processus de Création insiste sur l'alternance, la transformation ; le récit biblique quant à lui largement basé sur des mythologies mésopotamiennes, conserve sa part de mystère à la Création,

[12] La Bible, *Genèse* 1,31 Alliance Biblique – Le Cerf, Paris, 1991.
[13] Cf. *Timée*, 48a. *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Flammarion, Août 2008.

selon un Principe, mais hors du temps, de l'espace, de la matière : il y a incarnation de la transcendance par un type de croyance.

Par rapport à la pensée biblique et la pensée hellénique, la pensée chinoise ne connaît pas de rupture sous la forme d'un commencement qui ferait effraction- ce commencement entraînant un devenir- pas plus que la recherche d'une origine partant d'un présent pour remonter à un passé lointain conduisant à un fondement éternel.

La pensée chinoise est de type processif, s'il y a événement c'est sous la forme d'une amorce ou d'un amorçage, par lequel tout peut se produire, à tout instant et se renouveler, sans le plan d'un devenir qui serait imprévisible. En Chine, pas de personnification avec apparition de divinités entraînées dans un conflit, pas de Dieu unique extérieur et par là pur et bon. Peut-on aussi parler de monde ordonné s'il n'y a pas eu précédemment désordre ou chaos ? Peut-on imaginer une transcendance ? Il n'existe qu'une forme d'amorce, n'entraînant pas de tension, mais une régulation qui permet de maintenir un équilibre dans toute transformation.

DÉMARCHE PHILOLOGIQUE

Notre étude sur la perception de la nature nous amène à quelques précisions relatives aux définitions de la philologie, de la linguistique et de la philosophie respectivement, dans un but essentiellement pratique dans le domaine qui nous concerne.

Toute démarche de type philologique nous sera utile : en effet, s'il est reproché à la philologie par définition de s'attacher plus à la langue écrite qu'à la langue parlée, cette attribution ne nous contraint pas dans la mesure où le chinois écrit, en particulier, a été l'outil de communication de tous les pays sinisés et le travail effectué sur l'idéogramme par les scribes au cours de l'histoire a été permanent et quantitativement impressionnant. Chaque langue possède aussi sa philologie, en d'autres termes, il s'agit de toute une civilisation ou de tout un peuple qui peut être concerné, sa société, ses traditions. La discipline philologique, si l'on peut parler de discipline, est généralement synonyme d'humanisme, c'est un terme remontant à l'Antiquité, alors que 'linguistique' apparaît au début du siècle avec Ferdinand de Saussure. Nous serons donc amenés à raisonner 'philologiquement' lorsque notre

approche sera textuelle, y compris littéraire. 'Linguistique' évoquera davantage une approche analytique, scientifique cherchant à long terme à dégager des lois générales applicables aux différentes langues, des grammaires de type descriptif plutôt que normatif.

DÉMARCHE LINGUISTIQUE

Par comparaison, une étude de type 'linguistique' nous permettra d'entamer une étude de type comparatif, travaillant sur l'axe synchronique plus que sur l'axe diachronique. Pour l'étude d'un mot donné, le rappel de son étymologie ne sera pas inutile (l'étymologie est rattachée à la philologie) mais on observera davantage comment celui-ci se définit ou se comporte dans le temps présent vis à vis de ses 'pairs', de ses voisins, dans une phrase sur l'axe syntagmatique. A titre d'exemple, le cas d'une étude étymologique suivie d'une étude syntagmatique s'appliquera tout aussi bien aux langues occidentales qu'au chinois : on remontera à la racine germanique, latine ou grecque d'un mot pour voir ensuite son sens, son utilisation, ses constructions possibles au XXIème siècle dans un contexte technique, moderne (e.g. les mots qu'il a fallu récemment préciser ou créer dans le vocabulaire informatique). En langue chinoise on observera, pour un mot qui a peu varié depuis environ 2000 ans (fixation d'une grande partie des idéogrammes de la langue écrite) l'évolution des éléments, des différents types de traits qui composent l'idéogrammes – ce sera la démarche philologique - et l'on pourra même remonter ainsi aux pictogrammes, voire même le sens de ceux-ci dans un contexte divinatoire ; dans la démarche linguistique ce pourra être l'étude des tensions sémantiques des mots entre eux, du sens de ceux-ci entraîné par les juxtapositions (parataxe) à l'intérieur d'unités ou d'ensembles donnés (chez nous les phrases).

Si les domaines philologiques et linguistiques nous donnent en somme un aperçu analytique sur le langage, c'est-à-dire une étude du passé puis du présent afin de mieux les cerner, il conviendrait aussi de savoir par quel biais, par quel lien possible ces deux disciplines avec le matériau dont elles disposent, pourraient nous laisser entrevoir le monde, le réel, les travaux de réflexions et réponses de plusieurs de nos contemporains.

DÉMARCHE PHILOSOPHIQUE

Dans son ouvrage sur Michel Foucault, David Macey à propos de *Les mots et les choses* précise que le thème majeur de Foucault n'est pas la spatialisation des signes et leur interprétation, mais la nature infinie de l'interprétation.[14]

Les signes tels que nous les livre celui qui les a perçus peuvent déjà être à un certain stade d'élaboration. A propos des mots Nietzsche pensait que la philosophie est un exercice de philologie sans fin ; les mots n'indiquent pas leur signifié : ils imposent une interprétation[15].

Macey ajoute dans le sens de Foucault : « Quoique virtuellement indéfinies, les interprétations défaillent inéluctablement ».[16]

Que se passe-t-il donc au XXème siècle pour que l'on voit Foucault réagir à l'histoire, apparemment approuver Nietzsche et s'interroger sur le langage ?

Pour lui l'existence s'est pendant des siècles identifiée au discours, et ne s'est fondée que sur des à priori. Il faut voir la pensée occidentale sous un angle nouveau, un nouvel existentialisme est né, le monde scientifique et technique est devenu le monde réel, l'humanisme s'est banalisé. L'ordre verbal représenté par le pouvoir du discours et fixant l'ordre des choses est remis en cause par le langage qui « s'agite » , le XXème siècle n'a plus de fondement à offrir au discours, le langage 'glisse'. A l'âge classique, on imaginait le langage pouvant recueillir « la totalité du monde », la totalité des représentations. Le langage avait une fonction élémentaire représentative et permettait l'articulation de la pensée, une grammaire identifiait les similitudes et différences et par un effort taxinomique proposait l'ordre des choses. La grammaire par l'étude normative de la langue devait « réformer les mots dans leur fonction représentative (…), le langage doit traduire la pensée ». C'était l'époque où l'on imaginait la possibilité d'une langue artificielle (ou naturelle !) capable de traduire la pensée sans ambiguïté. Etait-ce réalisable ? Comment fallait-il envisager la relation entre les mots et les choses ? Foucault constate en tous cas qu'au XXème siècle la relation est rompue, il ne s'agit plus d'énoncer des règles d'emploi qui vont tout

---

[14] Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 229

[15] Par philologie on doit entendre... l'art de bien lire, - savoir déchiffrer des faits, sans les fausser par l'interprétation...Nietzsche, L'Antéchrist, § 52, traduite par Eric Blondel, trad. E. Blondel, GF-Flammarion, Paris, 1996

[16] Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 251

résoudre, mais de parler de fonctions des mots, et le langage devient objet comme les autres objets à analyser.

Foucault va apparaître très négatif à ses contemporains, leur reprochant leur aveuglement, leurs préjugés, leur discours ; la civilisation de la science et de la technique annonce pour lui la disparition de l'homme…

Comme nous l'avons vu, il y a infinité d'interprétations, les signes ne sont plus dans un espace homogène, éléments d'une histoire naturelle régie par une grammaire générale mais il y a glissement du langage, rupture de la relation mots/choses et le philosophe dans ce cas doit devenir philologue vigilant, linguiste vigilant puisque les mots n'indiquent pas un signifié mais imposent perpétuellement une interprétation.

Quel est désormais notre repère pour un ordre des choses ?

Quelle nouvelle relation peut s'établir entre mots et choses pour nous proposer un discours moins arbitraire, plus proche du réel ?

EXPOSE DES APPRÉHENSIONS DU MONDE ET LEUR RECEVABILITÉ

Dans un premier temps au cours de notre étude, nous observerons l'Ecriture occidentale et l'Ecriture chinoise, leur développement.

Nous pouvons déjà noter la nature particulière de la langue chinoise classique ne possédant la grammaticalité d'une langue occidentale : c'est davantage la langue de l'allusion, où rien n'est imposé mais plutôt suggéré. Pas de développement cherchant à expliciter un dogme, un modèle : on peut y découvrir une certain esprit de conformité, mais de façon inévitable il s'agit de références à des citations, aux *Classiques* et aux *Canoniques* écrits précédemment par les Lettrés. L'intertextualité peut par exemple se définir comme le travail écrit d'une génération, avec sa culture du moment et commentant le présent par ses réflexions personnelles. Le mode même d'écriture ne va pas prévoir de longs développements, mais repose sur un écrit discontinu et des réflexions dispersées.

Dans un second temps nous nous tournerons vers la pensée, c'est-à-dire sur quoi se sont ouverts les modèles linguistiques proposés et référence sera bien sûr faite au Tao.

François Jullien n'a pas de solution méthodologique infaillible à proposer mais pense que l'on peut s'abstenir d'une théorie existante et se lancer dans des 'voies

d'investigations inconnues'… les philosophes en tant que précurseurs, ne se sont-ils pas arrachés aux idées de leur temps pour ouvrir des voies nouvelles ? A l'époque moderne, la difficulté sera d'interpréter le sens et l'origine des écritures, de préciser les concepts d'autres civilisations (le beau ou le nu dans l'art grec et son impossibilité dans la peinture chinoise : pourquoi ?)

La question posée concernant le monde restera souvent la même : quel rapport peut-on établir entre les mots et les choses ? Que ce soit l'œuvre d'art ou l'écriture, quel intermédiaire vient se glisser entre la chose et l'œuvre d'art ou la chose et l'écriture dans ce que propose l'Occident ou ce que propose la Chine ?

Dans un troisième temps, nous verrons les propositions poétiques tantôt de la Chine, tantôt de l'Occident qui caractérisent les différentes approches de la Nature.
Des écrivains et auteurs comme Joubert, Chateaubriand, Mallarmé, Pound, Claudel, Segalen, Michaux et Barthes se sont exprimés à leur manière sur le monde par de nouvelles formes de poésie en tentant de dépasser le symbolisme traditionnel de l'écriture.
Roland Barthes en observant de plus près la civilisation japonaise remarque que le sens n'est pas figé, que les signes observables offrent une multiplicité de sens, le paradigme tel qu'il est proposé en Occident est remis en question.[17] Pound réservera un traitement particulier au sinogramme. Même constatation avec Victor Segalen lorsqu'il imagine des peintures chinoises et élabore des poèmes à partir d'elles (*Stèles*) [18]: il nous invite à nous oublier nous-mêmes, notre ego. Quels sens, sonorité, résonance peuvent prendre les mots dans d'autres contextes ? L'écrit reste le support dans l'étude de l'altérité et Henri Michaux suit la trace de Segalen avec des poèmes, commentaires possibles des toiles de Zao Wou-Ki….[19]
Ce que propose la Chine nous montre d'emblée que le poème chinois ne pourra pas se lire comme le poème occidental. La parole a produit des images sonores mentales : rien de tel avec le poème chinois. Le langage à travers le poème est en outre pour la Chine un moyen de communication parmi d'autres : l'appréhension du signe peut se

---

[17] Roland Barthes , *L'Empire des signes*, Skira, Paris, 1970.
[18] *Stèles* est un recueil de poèmes publié par Victor Segalen en 1912.
[19] Henri Michaux ,*Jeux d'encre. Trajet Zao Wou-Ki*, L'Echoppe et la maison des amis des livres, Paris, 1994.

traduire dans la calligraphie, la peinture, la musique et pourquoi pas le silence ! Appréhender le monde, garder ce contact avec lui, cela doit-il se solder par un discours éternel, permanent ? Le monde, la nature sont perçus en Chine en mutation permanente, en perpétuel procès, l'invisible n'a jamais été aussi proche du visible, la métaphysique est le procès de transformations perçues dans le quotidien. Le poème ne sera pas dans ces conditions le discours, la vérité à tout prix, mais grâce au sinogramme que saura 'dessiner' le poète, souvent bon calligraphe, le lecteur sera au contact du monde par le signe, une autre écriture, avec le trait à l'origine : la Chine parlera avant tout avec le graphisme produisant instantanément une image. Pas de fixité, pas de vérité imposée par le poète : le ton n'est pas celui de l'explicatif, un sujet n'a pas à s'imposer dans le procès de la nature, mais simplement montrer qu'il y adhère et comment il y adhère. Le poème ne transmet pas un savoir : si c'était le cas il transmettrait une contrainte, peut-être l'éducation, et ici le rituel suffira. Concrètement, si le poème vient à décrire un paysage, ce sera une occurrence qui ne cherchera pas à s'inscrire dans le temps mais plutôt un instant très éphémère (selon des critères occidentaux), le paysage décrit avec un lac et quelques montagnes appartiendra à un registre inépuisable, celui du monde en fait, et pourra instantanément se modifier. Le sinogramme à la disposition du poète n'est pas pris comme mot à la manière occidentale, dans une structure grammaticale qui précisera son sens, sa fonction : par ses origines, sa forme, son sémantisme, il sera plus indépendant, plus libre, et le poète selon son choix pourra lui juxtaposer un autre sinogramme, une autre image ou dessin, sans contraindre le lecteur à une lecture linéaire. Face au poème, le lecteur est face à un tableau dont il percevra la composition sur un mode très aléatoire, un ensemble se constituera : le poème, comme le tableau, se veut la vie même et toutes les occurrences sont possibles.

Quelle forme d'écriture peut-on rechercher, peut-on découvrir, qui nous fasse accéder aux choses du monde ? Cette écriture existe-t-elle ? Finalement, est-ce une écriture, une autre pratique ou un autre art qui nous rapprochera du réel ?

PREMIÈRE PARTIE

MOUVANCE DES ÉCRITURES

CHAPITRE I

DÉVELOPPEMENT DES ÉCRITURES CHINOISES ET DES ÉCRITURES OCCIDENTALES

A – Proximité de la nature

A-1 Transformations : les saisons, la nature, que nous imposent la nature et le langage

Le peuple chinois proche de la nature, de la terre, fin observateur du climat, des modifications que celui-ci pouvait entraîner sur la nature, sur les activités humaines, nous invite à une leçon de modestie car son calendrier est un chef-d'œuvre de précision. Les termes, le lexique utilisé, n'ont pas toujours d'équivalents dans notre langue, ce peuple d'agriculteurs a façonné à long terme des notions propres à ses besoins et la langue s'est enrichie de notions différentes, indispensables et adaptées. La notion de transition dans ce mouvement perpétuel que la nature impose est analysée, toute une série de termes nuancés rendent compte de celle-ci, ce qui signifie entre autres que les civilisations qui ne reconnaissent pas ces modifications ne développeront pas ce type de lexique.

Les civilisations occidentales imagineront un découpage du temps pour leur monde, où leurs besoins sont mis en évidence, mais surtout, à long terme, elles généraliseront cette pratique à divers domaines, utilisant leur propre rationalité, c'est-à-dire tous les environnements théoriques qui ne seraient pas nécessairement tirés de la nature, de son observation et de ce qu'elle impose. Les termes proposés dans le lexique chinois font davantage allusion à des transitions, des mouvements, des changements à peine perceptibles plutôt qu'à des termes synonymes de fin, de continuation et d'aboutissement ; le lexique chinois suggérera un registre plus nuancé que précis et tranché quand il s'agira de caractériser les saisons. Là encore, un besoin ou un état de la nature sera identifié, mais il restera à la langue à développer des moyens pour en rendre compte si possible : la langue se révélera-t-elle un système adapté, immédiatement adaptable, ou tout dépendra-t-il de l'urgence du besoin pour voir le lexique se construire ?

Dans les lignes qui suivent, pour passer « d'Agriculture à Culture » peut-on dire que nos ancêtres ont eu un combat à mener, sous quelle forme un certain esprit religieux a pu intervenir ? Quel glissement a parfois pu s'opérer, qui les a vus

s'éloigner de la nature ? Le mot « culture » peut en fait englober de multiples modes d'expression, artistique, esthétique.

A l'origine, en Occident comme en Chine, nos lointains ancêtres étaient des peuples proches de la nature, en contact intime avec elle. Ils observaient celle-ci, voyaient ce qu'ils pouvaient en tirer dans la mesure où se nourrir était primordial, tout aussi vital que communiquer, et passant du nomadisme à la sédentarité ils continuèrent à vivre proches de cette nature, affinant toujours plus leur connaissance de celle-ci. Ce pouvait être une relation très « agricole », très terrienne, mais la dimension cosmologique n'était pas à écarter, ils percevaient le ciel, les astres, le cycle des saisons. Les Grecs parlaient des Dieux, du supra-céleste, et quand les religions monothéistes se précisèrent, les hommes évoquaient déjà le Paradis, comparable à une immense sphère céleste, englobant toutes les autres sphères qu'ils pouvaient définir en percevant la nature et le cosmos proche d'eux. La nature restait synonyme de bonté pour qui savait patiemment l'étudier sans chercher à la maîtriser. Virgile nous a parlé de la manière de produire les plus beaux fruits, les plus belles fleurs, le meilleur miel, de la manière de tailler les arbres, d'orienter les ruches…

En résumé, on apprend à connaître la nature par l'observation, l'intelligence, l'habileté, mêlés à une dose d'empirisme… ce n'est pas par les livres que l'on acquiert ce savoir-faire ! … Que s'est-il donc passé ? Cette communion, cette fusion avec la nature, cette entente avec les Dieux qui collaboraient, qui n'avaient jamais écarté les hommes de la nature, ces hommes qui étaient aussi bien « agriculteurs » qu'écrivains ou poètes dans cet environnement, tous ont soudain vu l'apparition du TEXTE, en d'autres termes l'apparition de la parole, du discours, de l'écriture, de la lecture, dans le domaine du religieux en particulier. La nature n'était désormais plus elle-même, elle était interprétée, on n'écrivait pas la nature, mais l'on écrivait sur la nature, elle devenait un objet extérieur et le TEXTE offrait sa vérité, il contenait les réponses aux questions des hommes, aux énigmes, parce qu'il était TEXTE il faisait s'éloigner l'homme de la nature, de son socle naturel, cosmologique, pour lui offrir désormais son contenu, ce pouvait être une croyance, une foi, le TEXTE venait se poser en intermédiaire apportant explications et représentations, et la force du Verbe pouvait être énorme. Un divorce naissait entre les hommes et la nature, et si ce n'est

divorce, un écran en tous cas se posait à travers lequel la nature était désormais perçue. S'ouvrait l'ère de la culture.[20]

A-2 Transformations silencieuses

Il est des transformations que nous ne voyons pas, lorsque nous grandissons, vieillissons, lorsque la matière change d'état (eau passant à l'état de glace ou de vapeur ou inversement). Lors d'un déplacement nous voyageons d'une région déterminée que nous appelons Nord vers une autre région que nous appelons Sud. En fait, nous constatons un résultat, mais pouvons-nous observer le point précis du passage, et plus exactement, ce point existe-t-il ? La transition se déroule dans l'infiniment petit et sans parler de lenteur, on peut en tous cas faire allusion à une progression difficilement perceptible.

Temporellement, deux moments se juxtaposent, qui sont extérieurs l'un à l'autre, deux états s'opposent, y a-t-il un « espace-lieu », un « espace-temps » véritable que l'on pourrait établir et qui rendrait compte de cet intervalle au-delà duquel nous avons constaté un changement ?

Linguistiquement, en Occident la langue utilise les mots « passage, transition, entre, puis », peut-être pouvons nous parler de la disparition d'une forme et d'un « remodelage » de la réalité en une autre forme. Toujours dans la logique occidentale, nous essayons d'imaginer « l'intermédiaire » de la délimitation de deux états, de deux extrêmes. Par contre, si l'on se tourne vers la Chine, on entrevoit un découpage de la réalité avec, dans la langue, des formules idéographiques très brèves, souvent monosyllabiques, la rupture signalée plus haut disparaît et peut être rendue par un terme tel que (traduction possible) « modification-continuation » : ces deux

[20] D'après une diffusion de France-Culture sur le possible, le virtuel et le réel (août 2011) ; voir aussi BARTHES Rolande, *S/Z*, Paris, 1970 ; *Le Plaisir du texte*, Paris, 1973 ; *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985 ; DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, 1967 ; KRISTEVA Julia, Scmeiytikc. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969 ; *Le Texte du roman*, La Haye-Paris, 1970 SCHEFER Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Paris, 1968 ; P. SOLLERS, *Logiques*, Paris, 1968 ; T. TODOROV, « Texte », in O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972.

conditions ne s'opposent pas mais s'ajoutent et chaque terme va en quelque sorte contenir la condition de l'autre.

La langue nous montre que l'état intermédiaire que nous essayons de décrire ne s'actualise que par la langue précisément. Que nous prenions l'exemple d'un voyage s'effectuant du Nord au Sud avec les particularités observables dans l'environnement lorsqu'insensiblement nous glissons d'une région à une autre ou que nous essayons de mieux percevoir ce qu'il advient de l'eau se transformant en glace ou en vapeur… la constatation reste la même : nous ne percevons pas de processus parce que notre intelligence isole, divise. Henri Bergson dans ses réflexions sur les langues parle de ce découpage et se pose la question de savoir s'il s'agit d'un travers de l'intelligence ou d'un fait de langue, en l'occurrence la langue dans laquelle on pense. Lorsque l'eau se transforme en glace ou inversement, le système que nous utilisons et qui organise la parole en prédication n'est peut-être pas le système adéquat pour décrire la transition, le sujet se voyant attribué une série de qualités s'énonçant séparément.[21] La pensée grecque articulée dans la langue de l'Etre prévoit ce genre de déterminations, l'énoncé prédicatif dissocie les faits. Par contre, la pensée chinoise envisagera un contexte global car la transition est elle-même globale, comporte une série d'éléments, de signes, de traits trop nombreux et variés (e.g. le passage d'une région Nord à une région Sud implique la nature du terrain, la végétation, l'habitat, le relief etc… superposés ou intervenant au cours de différentes séquences dans le temps) pour que la transition puisse s'effectuer instantanément, revêtant un caractère critique, accidentel. Ce n'est pas ainsi que la nature va œuvrer, elle ne nous présente pas de déterminations exclusives.

Le mot transition nous a amenés à préciser ce que pouvait être la pensée grecque, son fonctionnement, par rapport à la pensée chinoise. Chaque individu, chaque peuple, réagit en héritier de sa tradition, de sa pensée : la langue nous est apparue un facteur déterminant dans tous les cas, la pensée ou philosophie grecque étant prise dans l'idiome et n'étant apparue en fait qu'après l'idiome pour mieux nous livrer la tournure prédicative. La pensée chinoise quant à elle ne se fixera pas sur une appellation donnée, ses termes ne sont pas délimités par un sens donné, mais

---

[21] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. P.U.F, Quadrige, 1985, p. 123. *Le Rire*, P.U.F, p. 117-118.

permettent de passer d'un segment à un autre par « modifications-continuations » ininterrompues, rendant compte de la complexité de la réalité. Chaque héritier, s'il baigne à un moment dans l'interculturalité, saura mieux apprécier sa tradition respective ou… faire un autre choix ?

A-3 De pensée… à langage

Sur le point de nous exprimer à l'oral ou à l'écrit, ne nous sommes nous jamais posés la question : « Comment dire ? » par réflexe ou en éprouvant le besoin d'une pause dans le discours ? Nouvelles questions : une pause, dans quel but ? Quel besoin, quelle nécessité avons-nous éprouvée, au moment où notre pensée était bien là, présente et…volontaire ? Avant toute expression langagière que nous allions choisir, toute extériorisation ou actualisation de notre pensée, une phase de transition prenait place au cours de laquelle il fallait (consciemment ?) faire appel au langage, monopoliser le lexique, le signe (signifiant/signifié), les structures, et par là, la syntaxe de la langue. Par une démarche spontanée, un choix discriminant, il nous fallait puiser dans notre culture, une mémoire, des pratiques antérieures… nous avions alors conscience d'une solution à notre quête, mais était-ce la bonne ? Intuitivement, la démarche aboutissait, mais plusieurs possibilités ne s'étaient-elles pas offertes et cette actualisation menée à son terme nous satisfaisait-elle pleinement ? Des propositions infinies se sont offertes à nous, l'une d'elles a actualisé notre pensée, pouvons-nous parler d'un choix conscient ou spontané ? Pouvons-nous parler de frustration… si le choix effectué se révèle pour nous imparfait ?

Que le discours réagisse à l'oralité ou à l'écrit, que ce soit une pièce de rhétorique ou la description d'un paysage, le même sentiment de contrainte lié à l'avènement, l'adoption du langage nous est perceptible. Dans le cas d'un paysage, d'un tableau, d'un décor de type cinématographique, la démonstration est particulièrement convaincante : comment rendre par les mots, les détails de l'image, le pointillisme de l'œuvre ? Comment la linéarité du discours pourrait-elle rendre compte d'un « graphisme » que le regard embrasse d'emblée parce qu'il obéit à d'autres lois, d'autres niveaux, d'autres points de focalisation ? Parlant même grammaticalement, quels seraient alors les « sujets » à choisir, quels seraient les objets à choisir ? Un vocabulaire impressionniste particulièrement étudié saurait-il

mieux rendre compte que l'impression visuelle ? Certes non, cette limitation imposée par le langage est bien réelle, mais sommes nous sur le même plan pour parler de contrainte, voire de frustration ? Voir avec discernement et émotion et décrire avec brio restent des actes de la vie courante et le « Comment dire ? », sans tomber dans la banalité, peut trouver une solution.

En Occident, le phénomène d'alphabétisation de la plupart des langues, l'abstraction à laquelle il soumet, rehausse cette limitation, cette contrainte et frustration par son artificialité ; comme le souligne Paul Ricœur (1913–2005)à propos de la traduction[22], une langue dite universelle ne pourrait-elle pas s'interposer et résoudre le passage d'un système linguistique à un autre, ici, en l'occurrence, le passage de la pensée au langage ? Vœu pieu, certainement, mais l'Universalité d'une telle langue reste un critère.

L'Universalité, dans notre étude, nous mènera aussi à considérer la pensée et la langue chinoises : le locuteur ou l'écrivain ne seront-ils pas confrontés au même problème ? La réponse est oui dans la mesure où tous deux disposeront, de la même façon, de mots et structures potentiels monopolisables, d'après un choix actualisant mais en même temps contraignant. Le matériau, ici le sinogramme, et non pas les lettres d'un alphabet, impose une réalité différente que nous apprend l'histoire des écritures. Des signes naturels, interprétés par la Divination, ont abouti à des graphismes, bases de toutes écritures, mais le chinois, comme il sera précisé, a évolué de façon particulière.

La recherche de la vérité, ce qui nous force à penser, notre nature même, ou la perception d'un signe nous incitent à spéculer, nous ne sommes pas satisfaits du monde mais notre constat d'impuissance peut se révéler constructeur. Comment pouvons-nous nous exprimer, créer… Si nous parlons d'Art, d'Esthétique, de Peinture, etc. nous faisons allusion à un de ces modes d'expression. C'est une forme de combat, pour beaucoup –Schopenhauer- le combat est perdu d'avance, mais pourtant nous le menons. Il s'agit en fait, si l'on généralise, de la plupart des actions que nous menons dans la vie, et si l'on parle d'Art, il convient non pas de VOIR une

[22] RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Bayard Culture, Paris, 2004. 69 p.

œuvre d'art, mais de VOIR AVEC cette œuvre. VOIR simplement signifierait quelque chose de purement extérieur, VOIR AVEC signifierait que nous sommes inclus dans le processus de création.[23]

Si nous acceptons le monde, cela signifie-t-il que nous pouvons renoncer à l'Action, au Combat, à la Création ? Parce que nous serions satisfaits, nous n'aurions plus à nous livrer à la spéculation ? Peut-être peut-on répondre positivement avec certaines formes d'Art, certaines formes d'expression, mais linguistiquement parlant cela paraît plus difficile à admettre… un langage, une langue, auraient-elles pu ne jamais exister si nous n'avions pas eu de combat à mener, si nous avions renoncé, dans notre état de satisfaction, à ce combat. C'est peu probable, un mode d'expression élémentaire semble nécessaire, plausible, songeons aux cris, aux balbutiements des enfants ou des premiers êtres, qui par la suite s'affineront…

A-4 La clé d'une énigme ?

La pensée chinoise confiée à ce type d'écriture d'origine divinatoire n'a pas suivi les chemins de la pensée occidentale. Si cette écriture est la nature même par son tracé, ses formes, loin de l'artificialité d'un alphabet représentant et codifiant des sons de façon abstraite, il ne sera plus nécessaire en Chine d'évoquer l'Etre, un Sujet de référence, une présence « ontologique », la Nature se présentant elle-même, dans ses modifications permanentes, dans son procès. Inutile d'être guidé ou d'avoir le commentaire d'une « extériorité », puisqu'elle forme un tout auquel nous sommes rattachés, auquel nous participons totalement, c'est l'origine de notre vie et notre intériorité en découle. Dans ces conditions en effet que deviennent philosophie, ontologie, anthropologie, littérature, grammaire… si chères à l'Occident. Point de quête pour se lancer à la poursuite d'un Modèle, d'un Idéal supra-céleste, d'une Métaphysique dont notre monde serait la copie imparfaite. Modèle, Idéal, Métaphysique sont « ici et maintenant », un monde en permanente mutation. Pas de démarche explicative, étiologique, ne sera non plus nécessaire puisque le monde connaît de perpétuelles transformations[24] (« silencieuses » d'après la formule de François Jullien), cette causalité sur laquelle se focalise le monde occidental n'ayant

---

[23] « *Sur le besoin de s'exprimer, le besoin de création, Deleuze, Guattari, Leibniz, Bergson.* » D'après une diffusion de France-Culture sur le possible, le virtuel, le réel (août 2011)

[24] JULLIEN François, *Les transformations silencieuses*, Grasset, Paris, 2009

pas de raison d'être dans un monde évolutif qui s'efface et se renouvelle. La grammaire telle que nous la connaissons, qui découpe, segmente, divise en catégories, ordonne et explicite le langage, ne correspondra pas à une nécessité dans le monde de l'idéogramme où tout n'est souvent qu'allusif, déclenché et porté par la juxtaposition (nature parataxique de la langue). Littérature, épopée ont leur « sujet », elles parlent de « l'autre », d'événements extérieurs, de façon descriptive, narrative, linéaire. Avec elles, il est question de « rupture » dans la réalité, de « tragique » le cas échéant, il ne sera donc pas possible de s'inscrire dans le cours d'un procès où il y a simultanéité, superpositions de facteurs, ceux-ci se contenant les uns les autres et étant soumis au procès. Poésie, théâtre n'auront pas à nous présenter de « sujet » agissant extérieurement, influençant le cours des événements, celui-ci n'ayant, en quelque sorte, pas de pouvoir, puisqu'inclus dans le grand Tout, le Tao; le lecteur ou spectateur pourra se dispenser d'un « sujet » guide, d'un intervenant, son rôle ne pouvant se concevoir dans un cadre où nous sommes tous participants, auteurs, acteurs, spectateurs… dans un monde se renouvelant perpétuellement.

A la question « Comment dire ? » la réponse consistait à reconnaître qu'il y avait contrainte pour un auteur, qu'il soit occidental ou chinois, puisqu'il disposait de mots et structures potentiels monopolisables et qu'il lui revenait de faire un choix actualisant, plus ou moins volontaire, et ressenti parfois contraignant. Notre première observation ici est de constater les limitations et contraintes imposées par la toute puissance du langage, que ce soit l'Occident ou la Chine et de voir dans quel saut qualitatif la pensée peut être entraînée. Nous remarquerons que la question « Comment dire ? » impliquait un choix et si le locuteur chinois est lui aussi soumis à un choix, ce choix fait partie du procès, il est allusif, révisable, son discours sera amené à évoluer : rien de comparable avec le discours occidental qui se fige dans un choix déterminé.

Cette fixation est particulièrement bien explicitée par le texte « *Mathématiques en Chine* » de François Jullien[25] montrant comment l'on peut voir un écart se créer, en observant le discours occidental et la pensée chinoise. La Chine n'a pas cherché à expliquer « l'inexplicable » par la théorie et a ainsi connu un

[25] JULLIEN François, *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Seuil, Paris, 2009.

décalage pour ne pas dire un retard par rapport aux sciences occidentales, depuis plusieurs siècles. Ne se tournant pas vers la formalisation grecque, et n'utilisant pas une langue abstraite, claire, la langue de « l'idéalité », n'isolant pas certaines règles mathématiques ou physiques qui doivent être fixes pour être exploitables, la Chine n'a pas fait le saut qualitatif attendu. En outre, l'idéogramme offrant un lien réel avec ce qu'il représente, ne peut constituer un « mot » au sens occidental du terme, c'est-à-dire un ensemble de signes abstraits interprétables oralement ou par une écriture transcrivant cet oral. L'idéal est absent de cette langue, il n'est pas possible de se projeter dans un modèle abstrait, celui d'un calcul théorique, qui impliquerait d'autres abstractions sans jamais partir de calculs empiriques.

Déjà à une époque correspondant sensiblement à l'Antiquité, les mathématiques en Chine avaient un but utilitaire, et pouvaient s'appliquer aux calculs de surfaces des terrains, aux documents d'arpentage, à la construction des digues et des canaux, à l'élaboration des calendriers. Les opérations pouvaient être posées avec les sinogrammes mêmes, vérifiées avec des systèmes de preuves nécessaires à leurs applications concrètes ; en résumé il ne fallait y voir aucune idéalité, tout s'appliquait aux phénomènes et les empereurs, avec autorité et à des fins bureaucratiques, veillaient à ce qu'un code unifié existe.

Vers la même époque, les Grecs au contraire formalisaient les mathématiques, pour eux les mathématiques pures existaient et exerçaient même une tutelle sur la pensée, en étant inséparables de la philosophie. La clarté et la langue abstraite des mathématiques séduisaient et pouvaient s'appliquer aux modes de réflexion, de pensée. Pour Platon, la géométrie en particulier était un passage obligé, la philosophie « une mathématique » et le raisonnement démonstratif avec hypothèses et conclusions inévitables. Les mathématiques par leur nature faisaient passer du phénoménal à l'idéalité. Le recours au monde sensible n'était pas fondamental, le raisonnement venant suppléer, faisant remonter à « l'essence » si l'on découvrait des contradictions. Si les Chinois étaient de fins astronomes grâce à des calculs rigoureux dérivés de l'observation, les Grecs contemplaient ainsi l'univers par le raisonnement, la géométrie, en résumé la pensée et la logique en général. Platon restait toutefois l'homme du compromis, reconnaissant que l'on ne peut se satisfaire d'absolu et que l'expérience, l'approximatif que nous vivons quotidiennement est un fait, notre intelligence nous fait percevoir cette tension entre empirisme et idéalité : pour lui il

n'y avait pas de séparation entre sciences pures et appliquées, celles-ci se complétant, se suppléant.

Que s'est-il passé pour qu'au XVIIème siècle une révolution scientifique se produise en Europe et pas en Chine ? Plusieurs explications peuvent venir à l'esprit :

Pour les Chinois, les mathématiques ne sont pas un langage, pas plus qu'une philosophie, ce sont seulement des connaissances utiles, liées au phénoménal, débouchant sur des inventions précises (sismographe, horloge…) et ces connaissances ne peuvent servir la physique lorsqu'il faut se hisser au-delà du phénoménal en vue d'éclaircir « l'inexplicable ». Les sciences progressent dans le pays de façon imprécise, par tâtonnement… il n'y a pas de vérité, de modèle. En Europe, le saut qualitatif est énorme : on parle une langue mathématique, rangeant les phénomènes naturels dans le domaine géométrique en particulier et les lois mathématiques vont venir servir la physique lorsque les connaissances empiriques ne permettent plus d'avancer et qu'une étape ne peut être franchie… L'investigation chinoise, pragmatique, n'a pas débouché sur le fondamental, celle-ci par ses préoccupations n'était pas suffisamment désintéressée pour abandonner l'empirisme. Les découvertes technologiques étaient certaines, étudiées, reprises, mais elles n'ont pas connu de formalisation suffisante. Cette révolution dans les esprits s'est aussi expliquée par les contextes économiques de l'époque : si la Chine étatique fonctionnait bien commercialement, servant des intérêts privés, l'esprit de libre entreprise « européen » de l'époque, servi par un capitalisme naissant, a fourni un élan particulier ; cette influence était essentiellement extérieure, la Chine de l'époque n'était pas suffisamment ouverte, n'était pas historiquement prête pour ce saut.

C'est grâce à Galilée, reprenant Platon, et rompant avec Aristote qui ne pouvait se hisser à l'idéalité, que le pas qualitatif déterminant a été franchi en Occident. Si l'on restait au niveau du sublunaire, du monde phénoménal, imprécis, complexe, bien des explications ne pouvaient être fournies : la chute des corps par exemple était soumise à la loi des nombres, une modélisation des phénomènes était possible, il fallait aller vers des simplifications, des abstractions. Les modèles mathématiques rencontrés étaient purement théoriques et ce qu'ils concevaient n'existait pas dans la nature, mais une explication théorique rationnelle était satisfaisante pour l'appliquer

ensuite aux phénomènes terrestres variables et complexes. Pythagore en son temps avait essayé de découvrir dans les nombres un rapport idéal aux choses, et ici Galilée et les mathématiques viennent nous élever au-delà du sensible pour nous dévoiler une harmonie de l'univers à partir des nombres.

Rappelons qu'à l'origine était le chaos et le vide foncier, les conflits (monde de Cronos) … puis l'ordre de Zeus s'est imposé et selon Hérodote les Dieux ont présidé à la répartition des choses et l'harmonie provenait ainsi d'un ordre extérieur pour que les éléments opposés s'agencent. Seul Héraclite et la Chine pensaient et pensent que la cohérence vient d'un rapport interne des choses, une harmonie des contraires sans intervention extérieure, le Ciel initie et la Terre accomplit (régulation interne du yin et du yang). Au XVIIème siècle l'harmonie numérique a donc prévalu en Occident, elle forme l'ordre cosmique, c'est une harmonie ajoutée et c'est l'esprit qui est séparé du tout pour mieux s'exercer sur lui. Lorsque l'on dit « cosmos » on pense à une beauté visible de celui-ci, bien structurée et intelligible et à une beauté invisible, intérieure, qui doit porter l'être à la perfection, il y a en quelque sorte deux cosmos. Le statut de l'idée a été révisé : doit-on toujours considérer l'idée comme un modèle fixe à copier, l'idée ne doit-elle pas tout simplement être pensée ? Le Nu, le Beau, Zeus etc. siègent dans notre esprit mais existent-ils vraiment ? A quoi ressembleraient-ils s'ils venaient à être devant nos yeux ? Dans cette démarche et avec ces questions, le XVIIème siècle a donc franchi une sérieuse étape vers la modernité, la perfection harmonique découverte et exploitée va permettre d'appliquer ici-bas des lois pensées.

En Chine avec Confucius l'abstraction n'avait pas cours, il n'était pas de règle de conduite sans application, pas question d'avoir des règles isolables, il y avait une régulation ininterrompue, le monde étant perçu comme matière inépuisable soumise aux mutations, l'implicite éclairait l'explicite et réciproquement. On pouvait donc dire : « Il n'est pas d'autre monde que le nôtre ». Il ne peut non plus y avoir quête d'objets, tension, effort vers une activité dans la mesure où ceux-ci ne sont que des **«** éléments d'ambiance » temporaires, renouvelables, donc rien de modélisable à long terme, l'immanence de la régulation ne laissant pas d'idée ou de représentation dans l'esprit. Sans doute comprenons-nous mieux ainsi, sous un autre éclairage, pourquoi le pays n'a pas connu ce que l'Occident a connu. L'influence taoïste prônant l'observation des rituels, les mœurs simples, la vie communautaire, montrait

une société produisant et consommant à sa guise, mais qui n'avait pas de force de proposition. Si l'observation des rituels venait à dégénérer, il s'ensuivait peut-être des révolutions, l'effondrement des dynasties, le mandat d'une famille régnante arrivait à son terme, mais il n'y avait pas instauration d'un ordre fondamentalement nouveau… c'est donc récemment, de l'Occident que la Chine a appris l'utilisation de l'abstrait dans le domaine scientifique.[26]

[26]Le confucianisme et le taoïsme, exprimant deux tendances de l'âme chinoise, sont deux modèles à la fois opposés et complémentaires comme philosophies de l'en-delà et philosophies de l'au-delà. Le premier a donné aux anciens leurs idéaux et croyances, en prêchant le perfectionnement moral par un retour aux pratiques et préceptes des sages souverains de l'Antiquité. La connaissance universelle doit mener les hommes à pratiquer le *ren* « humanité et respect de l'homme »et le *yi*, traduisible par « équité et justice ». C'est une morale terre à terre et peu métaphysique. Le second, ou taoïsme prôné par Laozi, illustre le principe d'immobilité, le Tao, principe ineffable et unité originaire, qui est ni être ni non-être, produit le non-agir et agit par le non agir, de façon spontanée, en harmonie avec le rythme de la vie universelle. Référence : Fong Yeou -Lan, *Précis d'histoire de la Philosophie chinoise*, Le Mail, Payot, 1952, p.26-30.

B – Divination et interprétation des signes

La perception des signes écrits.

Au troisième millénaire (vers 2300 avant J.C.), les empereurs mythiques *Yao et Shun*, sans oublier *Cangjie* scribe de l'empereur *Huangdi* qui traça les premières graphies, avaient la réputation d'un don de clairvoyance amplifié, leurs yeux et leur oreilles semblaient plus développés que ceux du commun des mortels.

> Jadis, lorsque le vénérable Bao Xi régnait sur le monde, il leva yeux et observa (*guan*) les phénomènes (*xiang*) dans le ciel ; il les baissa et observa (*guan*) les conformations (*fa*) sur la terre. Il observera (*guan*) les signes des oiseaux et des animaux aussi bien que les aspects pertinents (*yi*) de la terre. Ayant pris l'inspiration en lui-même et à distance des existences, il commença sur cette base à former les huit trigrammes (*gua*) de sorte qu'il pénétra (*tong*) les vertus de la sublime clarté (*shen ming zhi de*) et qu'il classa les tendances (*qing*) propres des dix mille existences. (*Zhouyi*, Sentences annexées)

Pourquoi cette insistance sur le *guan*, c'est-à-dire le fait de regarder et d'observer ? L'étymologie du mot (composition de l'idéogramme) fait référence à un oiseau, doué pour l'observation, sans doute le héron, et on utilise ce terme en divination pour rendre compte du vol des oiseaux, dans un cadre de vision et de prévision. Le mot 觀 (simplifié 观, *guān*) : son origine est le mot : 雚 : en style oraculaire désigne un grand oiseau, un héron ou une cigogne, voir une grue, avec le spécifique des formes, parmi les oiseux à aigrette, les rapaces nocturnes : chouette, hibou, grand duc, oiseaux tous caractérisés par leurs grands yeux ronds qui leur permettent de voir dans le noir. La partie droite (voir), avec : . Les mots composés se renforcent l'un et l'autre dans le sens d'une prise de conscience, la partie droite (voir) évoque une perception parvenue à l'entendement et la parte gauche (chouette) une perception de l'invisible.[27]

---

[27]觀 prononcé avec le quatrième ton signifie 'monastères taoïstes'. Ils sont souvent perchés sur de hautes montagnes, peuvent offrir une vue panoramique,' explicative'. Cet idéogramme est utilisé ultérieurement, au-delà du fait de percevoir, pour noter « la modification qui en découle dans la conscience de celui qui a vu ». En français, traduit par contemplation, ou point de vue, il précise qu'il faut se défaire d'un regard ordinaire et remettre en jeu sa manière habituelle ou artificielle de voir. En contexte Zen ou Chan, la pratique de *guan* est destinée à prendre à contre-pied la raison ordinaire, et à

Un regard nocturne, englobant, intérieur, et qui explore avec acuité le monde extérieur, sonde le « latent-subtil », XICI (Sentences annexées) conclue ce phrase : « C'est au moyen du Yijing que les anciens sage ont scruté les choses les plus secrète (infime) et pénètre les plus subtiles 極深研機 *Jí shēn yán jī* , parce qu'il est profond, il sert à comprendre tout ce qui existe ». Dans la pratique de l'observation divinatoire, s'avère pour décrypter les mystères cosmiques, la vision y joue un rôle primordial. Cette perception du monde spécifique chinoise, ce mythe va inventer des huit trigrammes qui composeront les soixante-quatre hexagrammes du Yijing, illustrer un carte du monde.

Si Xu Shen (58-147 après J.C.) dans son dictionnaire étymologique analyse banalement le terme en le classant comme idéo-phonogramme (fait d'une part de figuratif et d'une part de phonétique), il a sans doute le tort de ne pas repérer et insister sur l'importance de la vision humaine, à la base de tout décryptage du cosmos.[28] Il y a chez ces personnages hors du commun une volonté de vouloir tout saisir, tout repérer, et tenter de rassembler le monde (nature, êtres, faits) sous une forme synthétique, globale, expliciter toutes situations, rassembler toute connaissance, mais qui n'a rien à voir avec le contenu d'une science occidentale.
C'est une connaissance qui rend compte du monde dans la mesure où elle est le monde, elle lui appartient, elle ne s'en détache pas pour le commenter, mais le suit pas à pas dans ses manifestations. Les trigrammes d'origine qui donnèrent les soixante-quatre hexagrammes du *yi jing* sont de ce domaine de perception. Le *guan* est cette capacité de percevoir non seulement le visible mais d'avoir accès à l'invisible, l'ensemble nous présentant le phénoménal conservant une part de mystère. Des éléments significatifs repérés sur terre et dans le ciel, notamment par Fuxi, après les Han, ont permis à celui-ci de tracer des lignes divinatoires, les ancêtres des idéogrammes. *Guan* implique un regard dynamique, une dimension indispensable pour percevoir spontanément les choses, il est à la base de la philosophie chinoise qui se veut avant tout observatrice plus que spéculative, ne reposant pas sur l'intellect ni

---

dissoudre les barrières qu'elle dresse entre l'être et le monde, il faut se libérer des certitudes, modifier la perception.

[28] « *Guan* signifie observer dans les détails, il est formé de *jian* et de phonétique *guan*. » GHIGLIONE Anna, *La Vision*, Editions You Feng, libraire et éditeur, Paris, 2010, pp. 136-143.

le raisonnement abstrait qui nous éloignerait du monde. Ainsi peut se concevoir le *yi jing* et tout l'esprit et la tradition qui ont suivi.

Wang Fuzhi[29] reconnaît que nos capacités sensorielles sont limitées mais qu'elles sont utilisables, il cherche à connaître un "fonctionnement" de la nature, l'Occident s'est tourné vers des modélisations abstraites basées sur la rationalité. " « Le pouvoir d'organisation, ou principe (*Ii*), est inhérent aux deux formes de l'énergie, le Yin/Yang et le monde ne cesse de se détruire en même temps qu'il se construit ? Il n'y a donc aucun accroissement ni déperdition. Le monde animé en permanence d'un mouvement de flux et de reflux (Taixu) est bien réel et asservi à cette raison des choses. Nos sens nous donnent une perception inexacte de ce monde, mais bien qu'elle soit partielle, l'image que nous en avons est la seule à pouvoir nous aider à comprendre son fonctionnement. »

[29] Wang Fuzhi (王夫之, 1619–1692), de son nom de plume Chuanshan (船山 Chuan-shan), également connu sous les noms de Wang Fuzhi ou Wang Zi, était un philosophe chinois de la fin de la dynastie Ming et du début de la dynastie Qing.

B-1 L'écriture oraculaire

Image tirée de
Léon Vandermeersch
« La langue graphique chinoise »
Études sinologiques
Paris, PUF, 1994
p. 252

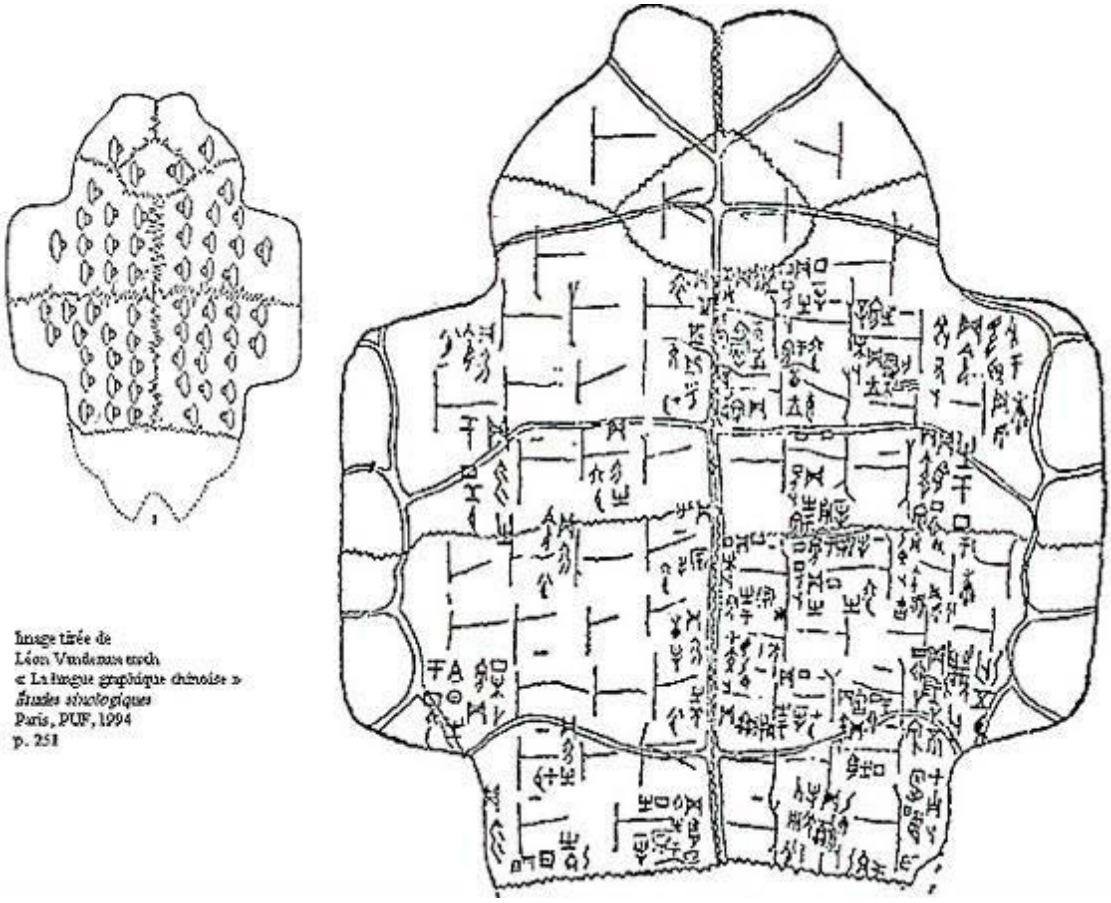


Image tirée de
Léon Vandermeersch
« La langue graphique chinoise »
Études sinologiques
Paris, PUF, 1994
p. 251

Images 1 : graphismes oraculaires sur plastron de tortue

L'interprétation des signes remonte à la plus haute Antiquité. En Grèce, en particulier, les prêtres chargés de la divination étaient attachés à des lieux, les lieux-mêmes où ils pratiquaient celle-ci, mais au fil du temps ils finirent par former une classe distincte et l'on fit appel à eux pour toute interprétation : ils faisaient dès

lors figure de spécialistes. Dans les poèmes homériques –VIIème siècle avant J.C– Calchas, devin, est déjà mentionné. Chez les Etrusques –VIIIème siècle– on interprétait les signes dits de première classe, c'est-à-dire les signes « provoqués » par les hommes lors des sacrifices : observation des flammes, de la fumée, craquelures sur les carapaces des tortues, les omoplates des bovidés, etc.

Chez les Grecs et les Romains, en dehors d'éventuels sacrifices, on interprétait les signes de seconde classe : signes naturels tels que l'observation du vol des oiseaux, les comportements animaliers, etc. Les sibylles ou devineresses, fait intéressant, étaient souvent d'origine asiatique et interprétaient les augures, transportant avec elles des livres sacrés les aidant dans leurs interprétations. Avec Homère, et en allant même jusqu'à Virgile, on pratiquait le tirage au sort des pages d'un livre, puis d'une ligne et d'un mot pour en tirer des enseignements sur le présent et l'avenir, ce livre pouvait être un livre de poèmes (rhapsodomancie) par la suite on a même pu utiliser la Bible (bibliomancie). Toutes ces méthodes de divination, dans le même esprit, ont donné naissance dans les temps modernes à la chiromancie, la numérologie, etc.

Un point important est à rapporter ici : les signes de première classe, comme nous l'avons vu, sont des signes « provoqués », et les formes observées, faites de lignes (tracés) naturelles, droites ou craquelées peuvent être utilisées comme éléments composants d'un système « d'écriture » qui se développe de façon logique par la suite. « Ecriture » est un mot à utiliser avec prudence avant toute évolution car lorsqu'on évoque le Livre des Mutations ou *Yi Jing*, nous avons affaire à une pratique remontant au troisième millénaire et qui, tirée du graphisme divinatoire, va être une base, une référence, un outil unique pour toutes les générations ; donc pas d'idéogrammes, pas de mots ni de lettres bien sûr au sens où nous l'entendons, mais un système de traits déployés dans une logique inexistante jusqu'alors.

B-2 Nature du Yi Jing

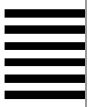
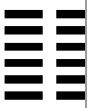
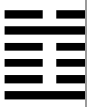
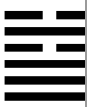
N°	Hexagramme			Nom français	Nom chinois
	Image	Unicode	Simplifié		
01		□	⚊⚊⚊⚊⚊⚊	le Créatif, le Ciel	乾 qián
02		□	⚋⚋⚋⚋⚋⚋	le Réceptif	坤 kūn
03		□	⚊⚋⚋⚋⚊⚋	la Difficulté initiale	屯 chún
04		□	⚋⚊⚋⚋⚋⚊	la Folie juvénile	蒙 méng
05		□	⚊⚊⚊⚋⚊⚋	l'Attente	需 xū
06		□	⚋⚊⚋⚊⚊⚊	le Conflit	訟 sòng
07		□	⚋⚊⚋⚋⚋⚋	l'Armée	師 Shī
08		□	⚋⚋⚋⚋⚊⚋	la Solidarité, l'Union	比 bǐ
09		□	⚊⚊⚊⚋⚊⚊	le Pouvoir d'apprivoisement du petit	小畜 xiǎo chù
10		□	⚊⚊⚋⚊⚊⚊	la Marche	履 lǚ

Tableau 1 : Les dix premiers hexagrammes du yi jing

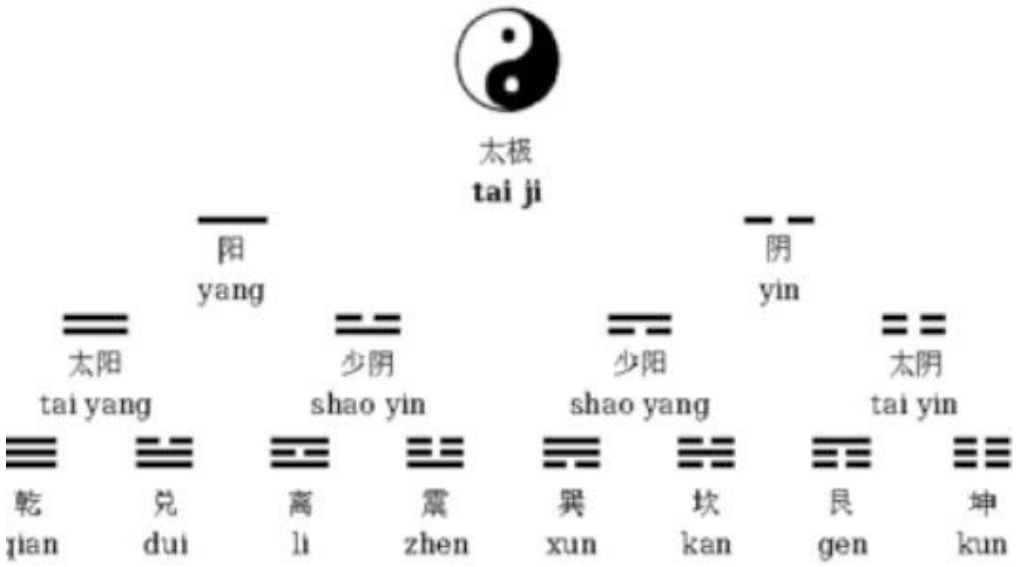


Image 2 : Exemples de trigrammes

Contrairement à la tradition occidentale, le *Yi Jing*, ou Livre des Mutations, n'est pas là pour enregistrer une parole originelle par une trace écrite (c'est le cas de la Bible), mais il est en tout premier lieu trace écrite, plus exactement tracé écrit rendant compte du continuel procès de transformation de la nature que nous enseigne le Tao.

Le *Yi Jing* n'est pas à considérer comme un ensemble d'images qui seraient des représentations des moments du cosmos, il s'agit ici de signes qui rendent présentes ces manifestations du cosmos. Le signe, quel que soit le domaine où on le voit apparaître – langage, esthétisme en général et plus précisément poème ou peinture – ne transmet pas au spectateur la réalité mais son effet, il a vocation à la rendre présente ; il s'approprie non seulement du semns, mais il a le pouvoir de ce qu'il signifie, ce pouvoir s'imposant à notre disponibilité naturelle.

Rappelons d'abord qu'un langage est reconnu en tant que tel à partir d'un certain degré d'articulation et de fixité des signes qui le composent et qui satisfont les humains parce que du sens est obtenu. Cette trace écrite, comme il est dit précédemment, peut n'être que l'enregistrement de la parole, mais c'est une représentation abstraite et elle peut donc satisfaire l'entendement ; avec le temps, elle

peut amener davantage à la communication si le degré de sophistication des signes augmente.

Le *Yi Jing* n'est pas une langue, n'a pas été conçu dans ce but, n'a jamais eu à transmettre un message ou provoquer la communication. Les penseurs chinois qui l'ont conçu, et surtout l'ont commenté, proposent une révélation directe de la réalité, révélation du monde et de son fonctionnement.

Le *Yi Jing* présente des figures composées de traits pleins ou brisés (le yin et le yang) continus ou discontinus et vise ainsi, sans le secours des mots, à des combinaisons, les plus variées possibles, laissant deviner le « sens » de situations les plus variées elles aussi. Un point que nous rappelle le Tao : « la réalité nous offre ordre et cohérence, le monde est sans confusion, et la logique qui l'anime se renouvelle sans cesse. La nature est un procès, continuel et généreux, inépuisable. Le Ciel a une influence universelle et ne peut se lancer dans une actualisation particulière limitant le procès auquel il participe. C'est la relation Terre/Ciel qui crée toute réalité dans une relation de dualité et complémentarité, dégage du *Yi Jing* des éléments de cohérence et les indices d'une logique qui est à l'œuvre.

> Le *Yi-King* ou *Livre des transformations* de l'archaïque magie chinoise apporte l'image la plus exemplaire de l'identité du Génésique et du Génétique. La boucle circulaire est un cercle cosmogonique symboliquement tourbillonnaire par le S intérieur qui à la fois sépare et unit le Yin et le Yang. La figure se forme non à partir du centre, mais de la périphérie, et naît de la rencontre de mouvements de directions opposées. Le Yin et le Yang sont intimement unis l'un dans l'autre, mais distincts, ils sont à la fois complémentaires, concurrents, antagonistes. La figure primordiale du *Yi-King* est donc une figure d'ordre et d'harmonie, mais portant en elle l'idée tourbillonnaire et le principe principe d'antagonisme. C'est une figure de complexité [30].

L'ordre de la nature existe bel et bien et le *Yi Jing*, remplaçant les signes ou les mots par des ensembles de traits regroupés en figures, veut rendre compte du monde plus sous l'aspect phénoménal que sous l'aspect de signes, cet aspect demeurant moins élaboré, plus élémentaire, cela demeure en tous cas une mise en forme logique de l'ordre que présente la nature.

Sous sa forme de schémas, de diagrammes, à base de tracés, le *Yi Jing* veut montrer une immanence, le cours d'états ou situations répertoriés toujours sujets à

[30] Edgar Morin (1977), *La Méthode 1. La Nature de la Nature.* Seuil, Paris, p. 228.

changements ou mutations selon le Tao ; les tracés en tant que représentations sommaires de phénomènes vont à l'essentiel, ce que ne pourrait faire une langue, quel que soit son degré d'abstraction. Si le Tao est le Principe, la matrice du Tout, le Yi Jing est en quelque sorte le « texte » figurant par ces tracés ce que cette matrice peut produire, toutes les représentations possibles dans le monde, l'univers à partir de celle-ci. On parle « d'archétexte », c'est-à-dire que le Livre des Mutations est un « texte » de base, originel, décrivant situations, variations, qui trouvent figurations dans l'univers (toutes figurations possibles…). On parle aussi de « prototexte » en faisant allusion au rapport qui s'établit dans le monde entre les figurations infinies et la possibilité de les représenter par l'Ecrit (Ecrit=tracé). Alors que la pensée occidentale dans son « Ecrit » est de nature explicative, inventive et transcendantale, s'appliquant à l'exploration de l'extériorité, le *Yi Jing* se fonde sur l'immanence, la dynamique interne de cette pensée, animée d'éléments d'une même source, ignorant l'altérité puisqu'éléments issus de cette matrice originelle unique. Le *Yi Jing* ne se fonde pas sur le récit, le narratif, mais sur l'approfondissement d'une situation, dans un esprit de repérage et détection, n'oublions pas sa fonction divinatoire d'origine que nous rappelle la matérialité de ses traits. Il nous montre que « l'Ecriture » cherchant à représenter le monde peut (pourra) se présenter sous les formes les plus variées.

Comment cela est-il concevable pour un Occidental ?

Le Père Joachim Bouvet(1656-1730), au temps des missions, dans une lettre adressée à Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), faisait cette remarque élogieuse : « La combinatoire composée à partir de la série des figures est l'œuvre d'un génie extraordinaire et constitue une méthode générale des sciences… mais elle s'est ensuite corrompue au travers des commentaires… »[31]. Ces « commentaires » auxquels le Père Bouvet fait allusion s'étalent sur près de trois mille ans, Confucius y a largement participé.[32]

---

[31] Cyrille J.-D. Javary, *Le discours de la tortue-découvrir la pensée chinoise au fil du Yi* Jing, Albin Michel S.A., Paris, 2003. pp. 555-565.

[32] On attribue à Confucius de la période des Printemps et des Automnes le commentaire *Shiyi* (十翼) (dix ailes), aussi appelé *Yizhuan* (易傳) (« commentaire du *Yi Jing* ») à partir de Han Wudi. Le *Yi Jing* et le *Shiyi*, inséparables en Chine, forment le *Zhou Yi* (周易) . Il a fait l'objet de nombreux commentaires secondaires, que l'on peut ranger en deux grandes catégories : philosophiques (ex: Wang Bi, Cheng Yi

Le Yi Jing : applications faites par Leibniz (1646-1716)

Gottfried Wilhelm Leibniz a observé les figures du *Yi Jing*, selon les combinaisons des traits interrompus et pleins et il lui est apparu que les mutations pouvaient s'apparenter à un système de calcul binaire, avec 0 pour *yin* et 1 pour *yang*, et que les croissances et décroissances proposées étaient mathématiquement faciles à repérer et clairement démontrées avec les chiffres. En outre, il est possible de générer les hexagrammes, figures plus complexes puisque présentant plus de combinaisons, par différentes méthodes, et au cours des siècles, de nombreux auteurs s'y sont essayés. Il s'agirait surtout d'une façon de présenter les mutations, les gloses ou commentaires ne seraient pas modifiés.

Les Confucéens n'ont jamais eu d'autre problème philosophique que de savoir comment se comporter. Ils limitent le problème à : « Comment dois-je me comporter vis-à-vis de mes semblables ». Le Yi King est horizontal, il se situe au niveau humain. Confucius parlait de ce qu'il y avait au-dessus ou en-dessous, ce qui l'intéressait, c'était « comment puis-je m'améliorer sans cesse dans mes relations avec les autres » et le Yi King aide à cela.

Les Taoïstes, eux, s'intéressent à : « Comment puis-je me rapprocher au plus près de ce qui fait que les choses fonctionnent ? Cela, ils l'ont appelé Tao parce que c'est un terme général. C'est cette confusion qui fait que l'on pense que le *Yi King* est taoïste, alors que son essence et son objectif est de nous aider à augmenter le degré d'humanité dans les relations entre les êtres humains. Il est donc confucéen. Le texte, malgré les difficultés de traduction est quand même compréhensible.

Globalement, le *Yi King* comporte 4096 couples de situations, 4096 types de réponses, cela dénote un niveau de finesse important. Le fait qu'il y ait un texte est essentiel parce qu'il empêche les dérives. Il reflète l'âme confucéenne et, il est remarquable de penser que des symboles qui n'ont pas de sens, les lettres, ont produit un système d'images sans texte alors que les Chinois qui écrivent avec des tracés ont produit un texte sans images car les hexagrammes sont des représentations du *yin* et du *yang* sous forme d'un trait redoublé ou d'un trait continu.

(程頤) 1033-1107) et pratiques (ex : Jing Fang (京房) des Han occidentaux, Shao Yong (邵雍) 1011-1077).

B-2-1 Mutations, leur présentation

Ce livre classé parmi les Canoniques va représenter sous une forme particulière les situations concernant les êtres et les affaires, envisageant également leurs mutations cycliques possibles.

Le mouvement primordial dans l'univers se manifeste selon le *yin* et le *yang* (appelés « principes »). Le *yin* étant une phase de repos, résumant l'aspect terrestre alors que le *yang* est une phase d'activité résumant l'aspect céleste. Un système de « *xiang* »[33] (définition) au nombre de quatre va ainsi être mis au point en faisant figurer le *yin* par un trait interrompu et le *yang* par un trait plein et en superposant chacun d'eux sur deux lignes en mettant au-dessous deux traits *yin* puis deux traits *yang*. Bien entendu, il s'agit de choisir un ordre de présentation de ces possibilités : soit selon un ordre logique abstrait avec décroissance du *yin* pour atteindre l'apogée du *yang*, soit selon un ordre cosmique concret représentant après une montée un déclin progressif.

Si les traits combinés se superposent sur deux lignes on obtient des *xiang* au nombre de quatre, nous l'avons vu. Si on ajoute une ligne supplémentaire yin, (une troisième ligne) sous les quatre premiers *xiang* puis une ligne de *yang* sous les quatre *xiang* suivant on obtient des trigrammes au nombre de huit… et de la même façon que précédemment on pourra présenter ces trigrammes dans un certain ordre, soit l'ordre

---

[33] 象 *xiang*, « image » ， éléphant,: (écriture oraculaire) un grand animal, herbivore, généralement représenté avec un long nez, un corps énorme. Sa silhouette reste élégante, le nez stylisé, il produit un fort impact visuel. Les Anciens sont allés jusqu'à utiliser cette image pour symboliser tous les objets du monde. (les dix milles êtres : *wan wu*). La forme de cette représentation a été modifiée dans l'écriture bronze. Une autre écriture présente une silhouette d'éléphant 。 L'écriture des Sceaux a utilisé dans la partie supérieure, l'élément homme remplaçant la trompe 。 (L'écriture régulière) a fait disparaître définitivement l'image de grand animal avec une grande trompe. Han Fei Zi : « Si les os de l'éléphane sont facile à procurer, peu de gens ont vu un tel animal vivant. Les gens se figurent donc l'allure vivante de l'animal en se fiant à leur faculté de représentation iconique. Aussi nomme-t-on désormais tout ce que l'on conçoit dans l'imagination. » *xiang*, donc est l'imagination. Dans yijing *xiang*, le système figuratif qui(la série des soixante-quatre hexagrammes) s'élabore dans les Mutations fait fonction de médiation entre le langage discursif et l'indicible. La figure n'est pas la représentation ou la reproduction d'une chose, elle est un stade dans le processus de sa formation, lequel passe par l'avènement avant d'en arriver à la figure.

dit logique abstrait (croissance continue), soit l'ordre cosmique concret (ordre de la nature avec montées et déclins), en faisant un choix combinatoire de croissances ou de décroissances.

Le Néant (Wuji) engendre le délimité, c'est l'Absolu.
Le Taiji engendre deux formes, nommées Yin et Yang.
Les deux formes engendre quatre phénomènes, nommés, petit yang, grand yang, (Taiyang signifie aussi le soleil), petit yin, grand yin (Taiyin signifie aussi la lune)
Quatre phénomènes agissent sur les huit trigrammes, huit sont soixante-quatre hexagrammes

Dernière étape : si les huit trigrammes sont combinés deux par deux on obtiendra les soixante-quatre hexagrammes, une superposition de six lignes. De la même façon, ceux-ci pourront être présentés dans l'ordre logique abstrait ou l'ordre cosmique concret, en suivant des schémas de croissances et de décroissances spécifiques. Des rapports précis s'établissent entre les trigrammes *yang*, par exemple, et le ciel, la lumière, le feu, la chaleur alors que les trigrammes *yin* sont en rapport avec la terre, l'obscurité, l'eau et le froid.

Origines et dates

Les origines et les dates d'apparition des trigrammes et des hexagrammes restent encore incertaines. A la fin de la dynastie Shang (-1600,-1112) aucune trace n'a été trouvée, relevée sur les carapaces de tortue ou sur les os de bovidés. Les hexagrammes en principe postérieurs aux trigrammes auraient été élaborés sous les Zhou (-770) et les premières explications ou gloses commentant ceux-ci auraient suivi. A l'époque des Han (orientaux : vers 206) le commentateur du nom de Cheng Hsüan parlait d'un premier système élaboré sous les Xia (-2100, première dynastie) qui commençait par un hexagramme (Ken) ou ensemble de deux trigrammes (Ken) représentant le concept de « chaîne de montagne » mais ce système pouvait être modifié avec un hexagramme (= deux trigrammes) de début différent et d'autres systèmes pouvaient encore exister en changeant le premier élément.

L'ordre actuel dans lequel se présentent les hexagrammes est l'ordre traditionnellement attribué au roi Wen (Wen Wang) sous les Zhou (1046-256 av.J-C)

mais il a été établi qu'il était en fait postérieur à cette époque, et que l'ordre original avait plusieurs fois été remanié.

Il est toujours possible de dresser un tableau comparatif de l'ordre dit « logique abstrait » et de l'ordre dit « cosmique concret », le but est de mieux évaluer les situations soumises aux forces *yin-yang* et de voir où les situer à l'intérieur d'un phénomène cyclique. Que ce soit les *xiang*, les trigrammes ou les hexagrammes, nous sommes en présence d'un puissant outil d'analyse de l'univers. L'ordre logique abstrait représente une croissance continue, l'ordre cosmique concret représente l'apparition, la montée, le déclin et la disparition de la puissance vitale du soleil, c'est ainsi la représentation du cycle concret de la vie.

Exemples de commentaires :

Hexagramme n°6 Sung = Conflit, moment où l'on rencontre l'opposition et où il faut user de diplomatie avec souplesse

Hexagramme n° 20 Kuan = Perception de l'invisible, moment où l'on saisit l'influx des énergies cachées

Hexagramme n° 46 Sheng = Promotion, moment où l'élément faible fait effort pour s'élever à un niveau supérieur

Hexagramme n° 60 Chieh = Modération, moment où un élément modérateur limite les excès et assure l'union.

.

S'agit-il d'un moyen de prédire l'avenir ? Non car le *Yi Jing* ne se situe pas dans un contexte humain d'intérêts et d'ambition. Il présente une situation à un stade donné, les facteurs présents à ce stade sont précisés, si l'un d'eux apparaît par exemple dominant, la situation d'origine évoluera dans une certaine direction, il conviendra de se reporter dans ce cas à une nouvelle situation, elle-même soumise à d'autres facteurs selon l'avancement de son développement et ainsi de suite. Le lecteur peut en tirer une sagesse sous la forme d'un enseignement précieux.

On remarquera dans les commentaires qu'un rapport de temps est souvent établi, il est question d'un « moment », d'une certaine ponctualité où un changement va se concrétiser, qui est utilement repérable. On peut noter aussi que les situations ou états proposés peuvent être simultanés ou cumulés et qu'ils décrivent des interactions.

Nous sommes en présence de situations ou dispositions humaines vécues, mais on peut noter dans de nombreuses formules qu'avec ce vocabulaire abstrait (prépondérance, modération, engagement, stabilité, ébranlement…) tout est susceptible d'évolution. Ce que la glose au long des siècles a pu tirer du *Yi Jing* confirme ainsi une tendance de la pensée et de la tradition chinoise à savoir pas de vision dramatique du monde comme en Occident, un ordre de la nature est certain et peut être présenté sous de multiples formes et mouvements, et il ne s'agit que de se positionner à un certain stade par rapport à un cycle d'états et de situations.

B-2-2 Le Yi Jing et le sens

Le *Yi Jing* nous enseigne la richesse du sens. Ainsi, comment passer d'un hexagramme 1 à un hexagramme 2 (n'oublions pas que l'hexagramme est constitué de traits continus et discontinus superposés et qu'a priori sa structure paraît manipulable). Un choix, une sélection sera faite, les trois traits inférieurs pourront être sélectionnés à partir du haut ou du bas, les trois traits supérieurs de même, et par combinaison des trigrammes, un nouvel hexagramme pourra être constitué. De même, si les traits de l'hexagramme sont numérotés de 1 à 6, il existe des trigrammes dits internes et externes en sélectionnant les traits 2, 3, 4 ainsi que les traits 3, 4, 5 et par combinaison de ces trigrammes d'autres hexagrammes pourront être obtenus. Ce qui importe ici n'est peut-être pas le choix fait pour aboutir à un hexagramme d'un sens nouveau, mais le fait que le nouvel hexagramme conservera « en mémoire » une partie du contenu du premier, il ne pourra s'en abstraire totalement, tout en possédant un sens nouveau. Les possibilités de création d'hexagrammes à partir des trigrammes sont donc multiples. Liu Xie[34], au vème siècle de notre ère, parle de « échos secrets et correspondances complémentaires », fait allusions à des oppositions et complémentarités possibles dans les changements inhérents à l'intérieur de chaque mot (mot=sinogramme) ou de chaque expression, comme cela a pu se produire avec les hexagrammes.

François Jullien interprète :

[34] Liu Xie (劉勰, 465-522) est un écrivain chinois. Il est l'auteur du plus important ouvrage sur l'esthétique littéraire chinoise, *Le Cœur de la littérature et la sculpture des dragons* (文心雕龍). Dans la première moitié, il décrit 34 différents styles d'écriture (celles qui existaient jusqu'à son époque), et il continue en analysant les méthodes de composition : style, émotion, parallélisme, métaphore, diction, organisation, et ainsi de suite.

> Le sens caché correspondrait aussi à la totalité d'un autre sens, homogène au premier, pouvant exister indépendamment de celui-ci ; ni encore du seul phénomène du symbolisme, bien que le recours au modèle du Livre des Mutations, éminemment symbolique, y puisse induire, puisque rien ne précise ici comment s'opère d'un point de vue herméneutique le procès de « transformation » qui permet de passer d'un sens à l'autre de même que rien ne détermine quels peuvent être les indices d'une telle symbolisation. Le rapport du visible et de l'invisible, une perspective essentielle, de l'actuel et du latent, du transparent et du secret : le fait d'une autre présence qui reste contenue, d'une absence dont on perçoit néanmoins la trace. Plus il existe de sens enfoui, plus riche est ce surplus de saveur qui nous baigne en nous englobant. Impossible à fixer précisément mais infiniment présent et sensible à la subjectivité.[35]

Toute évocation littéraire (l'hexagramme s'étant transformé en sinogramme) montrera un lien tissé entre deux hexagrammes, un processus de transformation se mettant en place dont le résultat nous échappe en partie. Il y a conservation partielle d'un patrimoine antérieur et en même temps une rupture à cause du sens nouveau élaboré. Les éléments constitutifs se redéploient d'une certaine façon, et si l'on imagine, ce qui est le cas, le processus sans fin, on peut deviner l'extraordinaire richesse des liens sémantiques qui ont pu se nouer à partir d'un hexagramme donné. Tous les sinogrammes vont s'interpénétrer, s'interdéfinir. Il existe une dynamique permanente.

Partant du Un, les traits *yin* (discontinus) et *yang* (continus) combinés par deux vont engendrer quatre formes présentées sur deux lignes. Si l'on ajoute une troisième ligne on engendre par combinaison les huit trigrammes et une quatrième ligne nous donnera les soixante-quatre hexagrammes. Un sens est profondément ancré au sein d'un hexagramme et ce sens devient autre, mais il ne peut renier ses origines, son appartenance primitive. On voit par le *yin* et le *yang* que l'on peut rapidement remonter à un Tout, à une Unité primitive, ce sera le Dao ou l'Indifférencié.

Mais que se passe-t-il réellement au sein des éléments de l'hexagramme et ensuite du sinogramme ? Dans quel rapport un second sens peut-il exister vis-à-vis d'un premier ? Un texte littéraire donné nous plonge dans un procès, son propre procès, et les capacités diverses de ses signes mis en relation nous amène à un sens caché (des sens cachés) au-delà des mots, se prolongeant au-delà du texte lui-même. Il y aura l'expression littéraire qui ne pourra être que limitée (*wen*) et le sens (*yi*) qui

---

[35] « Figures de l'immanence, *Pour une lecture philosophique du Yi king* », Grasset, 1993, p. 284.

s'échappe et va tendre vers l'infini. En d'autres termes, le texte a une fin, mais le sens n'en a pas. Ce dernier va se rattacher au monde, tout en se répandant à travers la subjectivité d'un lecteur.

En résumé, ce livre donne la vision du monde chinois :

> A la différence de la linéarité de nos textes, les chiffres ou les signes dont la place est à elle seule significative se déploient à l'intérieur d'un ensemble organisé qui a donc relief et profondeur. Mais on pourrait ajouter le moment à la position, le temps à l'espace qui, conçues de façon concrète, sont liés dans les conceptions chinoises. Les hexagrammes du livre des complexités à tous leurs niveaux (les 4 dispositions possibles des deux énergies yin et yang représentées par des lignes interrompues (*yin*) et continues (*yang*) soumises à mutation, les 8 trigrammes et les 64 hexagrammes que permet de former la superposition de ces trigrammes) ainsi que dans le fonctionnement interne de chacun de ces niveaux. Ainsi s'explique sans doute l'intérêt porté par les mathématiciens et jusqu'aux spécialistes du droit à cet ancien manuel de divination. Chaque hexagramme, construit à partir du fait même de la mutation des 4 dispositions possibles du yin et du yang. Les opérations font intervenir un très grand nombre de facteurs, sans parler des anciens commentaires qui portent sur les différentes parties des hexagrammes. Il ne peut être question d'entrer ici dans leur détail, mais on comprend que l'étude du Livre des Mutations ait pu donner naissance à de nombreuses conceptions originales[36].

C – La Divination - l'origine de l'écriture chinoise

Dans notre contexte, la Divination est ce qui peut se définir comme la faculté de repérer, expliquer les signes que nous présente le monde. C'est en effet un acte de repérage plus que de voyance par lequel il ne s'agira pas de prédire mais observer l'indication de tendances. Un signe par définition a acquis les propriétés de la chose qu'il représente, et devient efficace par lui-même, c'est en outre ce qu'impriment à notre perception les différentes figures du *Yi Jing*. Par l'observation des signes du monde, par les efforts des devins et des scribes on pourra aboutir à la production des signes écrits Ils appliqueront des tisons sur les os des bovidés offerts en sacrifice dans le but de savoir quelle est la disposition des Dieux, ou du Ciel, à l'égard des hommes.

Puis la forme de la carapace de la tortue, assimilable à la forme de la voûte céleste, incitera les hommes à s'intéresser à cet animal : ils observeront les craquelures sur le corps de l'animal et pourront même provoquer l'apparition de celles-ci par

---

[36]GERNET Jacques, « *Langage, Mathématique, rationalité, catégorise ou fonctions. » in La Pensée chinoise aujourd'hui,* Gallimard, Folio 2007 ; dirigé par Anne Cheng.

opérations de brûlage à l'aide de tisons. Les devins seront guidés par un rationalisme bien spécifique, celui des traditions rituelles des époques antérieures.

> Craquelures produites par le feu sur des carapaces préalablement sacrifiées, signes célestes, constellations... dont les interprètes furent ces scribes, devins, archivistes et astrologues au temps de la cour royale des Shang (XVIème-XIème siècle avant l'ère Commune).[37]

Peu à peu les graphismes seront plus nets, plus facilement interprétables, en tous cas la lisibilité augmentera. Toute une série de modalités seront appliquées, à l'aide du feu, pour « rationaliser » les signes, les rendre plus clairs. A côté de la langue parlée qui ne décrit que de façon banale l'apparence des choses, une langue purement graphique se dégagera, véritable représentation du réel, grâce à un graphisme de mieux en mieux adapté. Cet effort de rationalité sera dû aux techniques de divination de plus en plus élaborées et cette langue se détachera de son origine sacrificielle. Elle pourra ainsi évoluer vers des signes oraculaires relatifs à des questionnements sur le temps, l'opportunité d'engager une bataille. Les devins verront sur les carapaces de tortue, par la pensée analogique, une modélisation du cosmos, des événements susceptibles de s'y produire. Cette langue, gagnant toujours en expression, deviendra commentaire sur la manière dont se passe une divination. Rien de spontané pour que les marques divinatoires d'origine se transforment en signes d'écriture : il y a bien eu volonté délibérée de la création d'une langue permettant des annotations diverses, au départ des noms de personnes, de devins participant aux cérémonies ou des noms de défunts, puis des noms d'objets.

Léon Vandermeersch explique que le devin n'est plus un aruspice qui déchiffre les signes des caprices des Dieux sur les os de victimes sacrificielles, il est un scientifique qui étudie la modélisation des événements sur le modèle général du cosmos qu'est la carapace de tortue. Et c'est la recherche du perfectionnement de cette modélisation qui le conduit à préparer le brûlage de la pièce divinatoire par l'aménagement de cavités qui permettront d'obtenir des fissurations en forme de diagrammes standardisés.

---

[37] Jacques Gernet, *L'Intelligence de la Chine : le social et le mental*, Paris, Gallimard. 1994.

Citons Léon Vandermeersch sur le développement de cette écriture et de l'histoire :

> « Le nom que porte l'histoire en chinois, 史 *shi*, est originellement celui d'une très importante fonction de l'administration d'Etat : celle des *devins*. A l'époque de la royauté Yin (fin du IIème millénaire av. J.-C.), les devins jouent un rôle considérable car toutes les activités sociales sont réglées par divination. Ce sont eux qui ont inventé l'écriture, d'abord à seule fin d'enregistrer les divinations directement sur les pièces divinatoires. Ils sont également chargés d'observer les météores, les mouvements des astres, ce qui fait d'eux les *astronomes* et les *calendéristes* de l'Etat. Puis ils deviennent des *scribes*, au fur et à mesure que l'écriture déborde du domaine de la divination. Cependant, longtemps encore le domaine de l'écrit ne couvre que celui du sacré. L'écriture est employée notamment pour enregistrer sur les vases de bronze sacrificiels des actes royaux et seigneuriaux particulièrement importants auxquels est ainsi conférée une valeur quasi oraculaire. Mais son emploi se modifie en même temps que la religion se ritualise, pour s'étendre à l'enregistrement de tout ce qui est rituel, contenu du cérémonial courant comme du cérémonial liturgique, et notamment les chants qu'il comporte, ainsi que les décisions, dispositions, déclarations gouvernementales, de plus en plus ritualisées.
>
> Les documents écrits produits de cette façon font l'objet d'une codification par catégories; et ce que l'on appelle les *canons (jing)* du confucianisme est le dernier état de certains de ces codes ultérieurement remaniés. Jusqu'à Confucius, le patrimoine littéraire chinois n'est composé que de ce type d'écrits officiels, dont les scribes avaient seuls la maîtrise […] Ce sont en Chine les antécédents de l'histoire. Leur marque, très profonde, est double. D'abord, l'histoire chinoise est toujours restée une affaire d'Etat. Ce qui ne doit pas s'entendre seulement au sens superficiel d'un contrôle étatique exercé de l'extérieur sur l'un des foyers les plus importants de germination des idées politiques, mais en ce sens radical que, aussi organiquement qu'ailleurs la théologie émane au premier chef d'un magistère d'Eglise, l'histoire *more sinico*, née avec la nature d'une fonction officielle, a continué d'émaner au premier chef d'un magistère d'Etat. Ensuite, l'historien chinois ne s'est jamais entièrement dépouillé de l'idiosyncrasie de son précurseur, le scribe-devin, lequel était avant tout un magicien des graphismes, cherchant à formuler les événements dans une écriture divinatoire rendant lisible leur sens caché. Le scribe-devin, astronome et calendériste, n'a rien de l'*historicos* grec se lançant dans de vastes enquêtes pour découvrir comment, dans les affaires qui l'intéressent, se sont combinés les faits. Les faits, son rôle d'annaliste consiste seulement à en réaliser le chiffrage orthographique, pour ainsi dire, au fur et à mesure qu'ils se produisent au jour le jour. De là vient que l'histoire chinoise est restée articulée, de façon fondamentale, en deux moments : un moment historiographique et un moment historiologique, au sens où l'on parle d'ethnographie et d'ethnologie.»[38]

Cette écriture ainsi créée occupera une fonction bien particulière, elle est liée au monde et non pas à la parole : elle revêt un caractère sacré aux mains des scribes qui plus tard vont l'affiner en traçant des graphies nouvelles, élaborant des sous-graphies rappelant les anciennes. Les scribes par tradition continueront à développer les écrits relatifs aux différentes périodes de l'histoire, tout sera consigné, sur les bambous, les

---

[38] Léon Vandermeersch, «*Vérité historique et langage de l'histoire en Chine*», *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 9, 1987; repris dans ses *Etudes sinologiques*, Paris, PUF, 1994, pp. 319-329; ces deux passages se trouvent aux pp. 319-321.

rochers, le bronze, l'or, le jade pour en faire une référence éternelle. C'est la naissance par analogie, à une époque fort reculée, - 3000 avant J.C. et au-delà, d'une pensée divinatoire.

D – Etude comparative : écritures alphabétiques et idéographiques

Il ne s'agit pas pour l'instant de se lancer dans de complexes comparaisons mais d'observer ce qui s'est passé et donc une certaine évolution des écritures et alphabets, tels qu'on a pu les retracer, en partant d'une très haute antiquité, et rappelons d'abord qu'un système graphique, quel qu'il soit, ne représente pas la parole mais qu'il rend la parole visible. Les deux modes de communication, écrit et parole, sont en effet au départ incompatibles, étrangers l'un à l'autre, mais les civilisations ont senti la nécessité d'utiliser l'image et de lui faire représenter la nature verbale des échanges. L'image et son utilisation en écriture allaient avoir le même support, il s'agissait donc d'un extraordinaire défi visuel puisque l'on donnait au futur « lecteur » des images *à lire* autant qu'à voir… rien d'impossible en fait puisque la nature primitive a toujours été pour nous une immense réserve de signes que notre esprit, à la recherche du divin, du surnaturel, ne cherchait qu'à interpréter. Les images sont des représentations de la réalité, mais ne sont-elles pas, telle l'écriture, le mode même de cette manifestation de la réalité ?

D-1 Mésopotamie et au-delà

La Mésopotamie et sa civilisation peuvent nous être fort utiles puisque dès -9000 avant notre ère, agriculture, petits villages se développent ainsi que les échanges ; avant -5000 ces peuples mettent en pratique l'irrigation, connaissent des modes de cultures de sol élaborés et fabriquent des objets de céramique. C'est vers -3000 qu'une écriture de type cunéiforme apparaît dans les cités-états de ces régions. Pourquoi cunéiforme ? Comme très souvent, c'est le type de support que l'on pouvait connaître à l'époque et les instruments permettant d'écrire ou de graver seront déterminants (pierre, bois, plus tard peaux, papier, etc. ; coins, stylets, plumes, etc.)

Cette écriture, comme la plupart des modèles de l'époque dans d'autres parties du globe, était à la fois pictographique, idéographique, syllabique et phonétique.

Avant de considérer les sons, considérons de vastes champs notionnels regroupant par exemple des parties entières du corps ou de vastes pictogrammes appelés textogrammes, ancêtres de nos textes administratifs, parlant de biens à céder, de contrats, de propriété… Il s'agira tôt ou tard d'aller vers la simplification, les objets ne pourront à long terme se représenter tous graphiquement, et les textogrammes ou les pictogrammes évolueront vers l'idéogramme ou le syllabogramme, c'est à dire des formes plus élémentaires. Par rapport au pictogramme, l'idéogramme pourra aussi gagner en abstraction, ne représentant plus un objet ou une famille d'objets, mais diverses actions et gestes liés à cet objet. Ils perdront de leur sens pour aboutir à des entités plus abstraites, progressivement rattachées aux sons. Les signes syllabiques reproduisant alors les articulations de la langue seront des marqueurs de prononciation ou des outils grammaticaux, les homonymes dans les différentes langues pourront eux aussi subir un codage phonétique. Ce passage de champs notionnels à ensembles plus élémentaires aboutissant à des entités vides de sens ne peut se concevoir que par une pré-connaissance orale nécessaire du sujet abordé, surtout si l'on se place dans la démarche de lecture, plus que d'écriture. À l'origine, il fallait par exemple reconnaître des noms de rois, des objets symboles de pouvoir, des contrats avec biens à céder, à échanger, avant d'imaginer faire un repérage visuel de véritables énoncés linguistiques articulés. Les langues dites alphabétiques dérivent de ce principe.

Nous avons parlé de la Mésopotamie, mais il en est de même pour Sumer, la Perse, l'Egypte et ses hiéroglyphes, la Phénicie, une grande partie du Proche-Orient. L'écriture peut sans doute être le reflet de procédés naturels et logiques de l'esprit humain et les peuples de l'Antiquité ont parfois pu la considérer comme un « don des dieux », mais les scribes se mettront au travail en lui appliquant en quelque sorte la loi « impitoyable » de la simplification, visant les pictogrammes pour aboutir à des symboles d'ordre phonétique. L'écriture d'une langue a fait qu'un objet a été remplacé par un signe qui rappelait la forme de l'objet et au cours du temps plus d'affinement et d'abstraction ont conduit à un signe qui pouvait rappeler l'objet, phonétiquement cette fois. Quelles que soient les langues, le pictogramme et la combinaison des pictogrammes ont toujours fourni la matière première de tous les signes même si maintenant, comme c'est le cas du Chinois, ceux-ci ne représentent qu'environ 6% de l'ensemble des signes graphiques.

Que découvrons-nous grâce à l'histoire, l'archéologie ? Les spécialistes considèrent essentiellement deux souches : la souche chinoise et la souche sémitique. De la souche sémitique dérivent toutes les langues à alphabets que nous connaissons actuellement, partant de la Mésopotamie en passant par les Phéniciens, Grecs, Latins…. L'apparition du syllabisme, liée au fait qu'il est difficile de remplacer chaque mot par un dessin, permettra et consistera à remplacer par un seul signe phonétique le nom de l'objet et il n'est pas difficile d'imaginer qu'une lettre unique – ultime simplification – représentant le début du signe syllabique et le son initial du mot soit conservée, comme ce fut le cas en Egypte ; ainsi se développe un alphabet qui tente de couvrir l'ensemble des sons de la langue.

Citons Anne Marie Christin sur le visible et le non-visible dans une comparaison entre langues alphabétiques et idéographiques :

> Le refus de reconnaître la vision comme l'acte du sujet, en considérant que la parole, et plus encore l'énonciation, l'emporte en nécessité et en valeur sur toute autre expression de soi.
>
> Le problème du refus du visible – travesti dans l'affirmation de ses « manques » - peut être aborder sous plusieurs angles. J'ai choisi de le faire ici sous celui de l'écriture. De toutes les inventions humaines en effet, l'écriture est celle où l'interrogation visuelle d'une surface a conduit au résultat le plus prodigieux : la création d'un système de signes qui ne servent pas seulement de support à la communication mais à un mode de pensée nouveau. Or il se trouve que l'écriture que nous utilisons en Occident , l'alphabet, apparut à l'issue d'une évolution de trois mille ans qui a mené l'idéogramme au système consonantique sans entraîner de bouleversement majeur dans ses principes initiaux, et celui qui, le premier de tous, et le seul, a rompu ses liens d'origine avec le visible – et par conséquent avec le blanc.
> Notre alphabet est une écriture aveugle, plus encore qu'elle n'est sonore ; les consonnes et les voyelles qui définissent son champ verbal sont des concepts phonologiques, qu'il suffit d'additionner mentalement pour obtenir la chaîne sonore nécessaire à leur prononciation. Contrairement aux systèmes idéographiques et sémitiques, l'alphabet ne repose pas sur l'évaluation sémantique du contexte dans lequel ses signes sont inscrits et du conditionnement matériel de leur support ; savoir lire revient strictement, selon ce système, à déchiffrer. L'alphabet […] est bien l'écriture du manque et de l'absence, puisque rien de ce qu'il permet de nommer ne lui est immédiatement accessible. […] la « lettre » en tant que telle ne résulte pas d'une analyse phonétique menée de façon rigoureuse (ce qui explique l'inadéquation endémique de l'alphabet non seulement aux langues « à tons », mais à toutes les nuances nécessaires à la définition véritablement orale d'une langue quelle qu'elle soit). Elle est née de l'état visuel de l'écriture qui la précédait. L'alphabet grec reproduit une structure graphique préexistante, celle du phénicien […] pour y inscrire le seul schéma phonétique plus ou moins adapté à sa langue qui pouvait y trouver

place. Une nature aussi hybride rend difficilement crédible l'hypothèse selon laquelle serait identifiable dans notre cerveau une supposée « conscience phonologique »[39]

D-2 La Souche chinoise

De la souche chinoise dérive la langue chinoise ayant conservé une partie de ses pictogrammes avec leur évolution propre. Dans l'Antiquité chinoise, l'écriture est le moyen essentiel de communication entre les peuples et le graphisme, indépendant des sons, donne un accès direct au sens – type de lecture qui peut se concevoir mais qui reste difficile à pleinement appréhender en Occident. Les « signes » chinois d'origine divinatoire, dont les formes sont issues des craquelures observées sur les carapaces et ventres des tortues ainsi que sur les omoplates de bovidés (pyroscapulomancie, etc.) sont devenus véritablement signes d'écriture lorsque leur « articulation » s'est réalisée.[40] Les variétés de craquelures se limitaient au nombre de sept, elles se sont vite stéréotypées par souci de simplification mais on ne peut leur enlever leur origine à caractère divinatoire : le sens des premiers mots semblait être synonyme de « faste, très faste, néfaste etc. », le vocabulaire s'enrichissant par la suite, faisant allusion à la nature des augures. Ces systèmes de signes articulés (donc écritures) furent aussi utilisés dans les textes officiels, relatant les fonctions divinatoires des empereurs rattachant leurs territoires à l'univers, à un environnement cosmologique ; ils furent utilisés pour les annales, les chroniques… ils restaient au service du pouvoir. En parallèle se développaient donc cette langue écrite, savante, utilisant des graphies qui évoluaient et une langue orale, considérée triviale, celle des devins.

Mais que s'est-il donc passé pour que le chinois n'adopte pas un alphabet comme les autres langues ?

Les écritures d'origine pictographique évoluaient vers les idéogrammes et risquaient de connaître une prolifération incontrôlée. Mais ici, le travail des scribes et lexicographes a été d'une telle rationalité que quelques dizaines de composants combinés ont suffi à la composition d'idéogrammes aux formes bien arrêtées

---

[39] A.M. Christin sur les langues alphabétiques, « *l'alphabet est bien l'écriture du manque et de l'absence* », Anne-Marie Christin, Poètique du Blanc, Peeters Vrin, 2000

[40] Redouane Djamouri, *Ecriture et divination sous les Shang*, Extrême-Orient, Extrême-Occident, n°21, 1999.

(constitution du « zhuwen »). Si des marques graphiques datant du Vème millénaire avant notre ère ont pu être retrouvées, la scapulomancie n'a cessé d'évoluer, de se préciser jusqu'à la fin du IIème millénaire et au-delà ; l'influence du « rationalisme divinatoire » [41] (terme utilisé par Léon Vandermeersch) qui a eu un impact considérable sur la pensée avec la constitution d'annales chronologiques - selon l'ordre des divinations en jours, saisons, années - a eu un effet tout aussi considérable sur l'écriture, rapport de contenu à contenant et vice-versa : avec la cosmologie, la dynamique du *yin* et du *yang* et les commentaires du *Yi jing*, Livre des Mutations, ce rationalisme n'a cessé de s'appliquer à l'écriture idéographique.

Autre évolution : cette langue a tendu comme les autres langues vers un système syllabique, voire monosyllabique et sa spécificité faisant qu'elle possédait des quantités d'homophones (se rapportant souvent à des objets)…les scribes, toujours au service des empereurs, utilisèrent tout aussi logiquement et méthodiquement les pictogrammes ou graphies déjà existants pour éviter toute prolifération. La base de travail pouvait être l'homophonie et dériver vers des solutions phonétiques, mais le souci restait le rappel de l'oraculaire, de la divination et le résultat dicté par les graphies et l'effort rationnel. Les signes codés idéographiques ont été « taillés », traités habilement par les scribes, utilisant des graphies et sous-graphies des premières et un stock d'éléments avec fonction soit sémantique soit phonétique. Le travail s'est révélé suffisant pour que les homophones en énormes quantités puissent être représentés sans avoir recours à une langue phonétique dense et trop complexe.

Le système d'écriture s'est aussi perfectionné au niveau des mots (première articulation) pour qu'il ne soit pas nécessaire au niveau des phonèmes (deuxième articulation). Il y aurait eu dans ce cas des milliers de « signes de sons » : quel alphabet essentiellement phonétique aurait pu en rendre compte ? De plus, la simplification chère aux langues de la souche sémitique s'avérait redoutable si partant de la syllabe, pour chaque mot, on tentait d'aboutir à une simple lettre portant le son initial du mot. La langue chinoise a donc conservé des graphies primitives, des dérivées de celles-ci et par d'habiles combinaisons des graphies nouvelles n'ont pas été nécessaires pour les homophones ; une dimension idéographique minimale a été conservée et les éléments sémantiques au niveau des graphies ont pu bloquer une

[41] Léon Vandermeersch, Etudes sinographique, *La rationalisme divinatoire,* P.U.F, Paris, 1994 ; pp.163-189.

« intrusion » phonétique trop complexe. La restructuration du lexique s`est faite grâce aux corrélations entre les mots, ceux d'une simple langue écrite transcrivant la langue parlée et une langue graphique plus élaborée, appelée langue du WEN (WEN = idéographie d'origine divinatoire pouvant signifier honneurs, ornements, rites et correspondant à LETTRE dans l'écriture alphabétique occidentale). Au 1er siècle, le premier dictionnaire, du lexicographe Xu Shen pouvait ainsi se limiter à 9000 graphies.

Avec cette véritable opération de traduction d'une langue en écriture idéographique au cours du temps, il ne peut être reproché à la langue chinoise de ne pas intégrer un vocabulaire nouveau moderne, la réserve inépuisable de ses graphies, de ses sous-graphies et autres éléments de combinaison, lui permettra à toute époque de trouver des solutions.

E - Une vision de la nature par l'écriture

A partir de la Divination nous pouvons appréhender de multiples aspects de la civilisation chinoise. Les signes, issus des animaux, observés, interprétés, travaillés, nous présentent une vision du monde, de la nature. L'écriture apparaît un moyen de révélation, de transcendance : la *lettre*, ici l'idéogramme, possède originairement une immense richesse sémantique. Rien d'ornemental, nous sommes au contact de la sémantique du monde, du moins celle que tout un peuple a conçue et qui a orienté les Arts, les Lettres, les Sciences Humaines s'y rattachant – poésie, calligraphie, dessin, peinture, littérature, théâtre… Le lecteur chinois a l'immense privilège de voir à travers l'écriture, ce que ne peut nous offrir un système alphabétique, apparaissant comme une transcription phonétique de la langue et s'élaborant comme relais de la parole. Un mode d'expression impersonnel nous est présenté où nous pouvons ainsi appréhender directement une vision de l'univers, ou ce peut être un mode plus personnel lorsqu'un auteur va utiliser la toute puissance sémantique de l'idéogramme (la langue du WEN, WEN équivalent à LETTRE, infiniment plus forte sémantiquement par son origine divinatoire) lui permettant de nous livrer sa vision.

Ne sommes-nous pas envieux de la personne possédant à un haut degré la double culture, et désireux de lui demander : Que vois-tu ? Comment lis-tu ? Perçois-tu un rythme ? Si ton regard s'anime, quels mouvements l'idéogramme imprime-t-il ? Une langue occidentale ne nous permet pas de répondre à des questions de cette nature.

En Occident, un dictionnaire est réparti en entrées, distribuées dans un ordre alphabétique, ce qui permet à l'utilisateur de faire une recherche sur le mot pour son sens, son orthographe, sa prononciation etc…

Comment utiliser un dictionnaire chinois, le cas échéant, lorsque notre recherche est du même type ? L'ordre alphabétique n'existant pas, la polysémie va engendrer des éléments composés, distribués dans un ordre donné, en fonction du nombre de traits des sinogrammes, le nombre de traits allant généralement de 1 à 22 voire 24. Clé rationnelle de toutes les passions, le 'cœur' est la racine graphique de presque tous les premiers caractères composés destinés à transmettre des idées, comme les caractères primitifs représentant l'eau, la terre, l'arbre, l'artisan, l'oiseau qui sont devenus autant de radicaux à l'intérieur de composés avec leur signification respective.

Si nous sommes à la recherche du sens d'un mot ou de sa prononciation globale, il s'agira d'abord de compter le nombre de traits en tête du mot et de déterminer ainsi la clé, puis compter les traits restants, le dictionnaire donnant l'idéogramme suivant en fonction du nombre de traits. Le trait –ou tracé- est l'élément constitutif, de base, de tout idéogramme, avec un maximum de 24 traits pour l'idéogramme le plus complexe, Si l'on parle chiffres, le nombre d'idéogrammes est d'environ 57 000 si un dictionnaire peut en faire l'inventaire total, comparé au dictionnaire d'Oxford ou au Chambers, pour l'Anglais, qui peut aller jusqu'à 500 000 définitions … sous un nombre d'environ 80 000 entrées. Ces écarts chiffrés ne sont cependant pas comparables puisque les mots des écritures alphabétiques connaissent les procédés de dérivation et composition à partir des racines et que l'idéogramme en Chine, à partir de méthodes de classements et catégorisations, est la représentation sous une certaine forme d'un référent, la 'chose'.

CHAPITRE II

LE MOT

Philosophie et philologie

A – La Grammaire occidentale et le Sinogramme

En Occident une phrase dans sa construction peut utiliser des moyens grammaticaux tels que la déclinaison ou l'inflexion des formes – noms, adverbes etc… Les mots s'enchaînent dans la phrase ; des formes grammaticales logiques se répètent, il faut toujours vérifier les accords qui permettent d'aboutir aussi à du sens. En Chine, ce type de lois grammaticales n'est pas nécessaire avec le sinogramme : chaque sinogramme en lui-même est une unité chargée de sens (origine oraculaire sacrée reliée à l'ordre du monde qui ne réclame pas de « sujet »). En outre, la morphologie du sinogramme reste simple, isolée, avec absence de flexion et contient une composante phonétique (plus de 80% des sinogrammes sont des idéophonogrammes).

A-1 Wen et littérature

Les sinogrammes ne sont pas simplement des mots en rapport avec les choses. L'art du mot, ne serait-ce pas la littérature ? L'expression littéraire suprême en Chine est la communication avec le Dao. Parce qu'à travers le *wen* on peut communiquer avec le Ciel, la Terre et l'Homme (astres dans le ciel, relief et tracés à la surface de la terre). Le pouvoir « figurateur » qu'incarne le *wen* apparaît simultanément à chaque moment du procès générateur du Monde, comme figuration-manifeste naturelle du Dao.
Wenzi (idéogramme), *wenxue* (littérature), et *wenhua* (connaissance) sont considérés comme des tripodes, englobant tous les phénomènes manifestes (forme et son) du monde civilisé.

A-2 Accéder à la pensée en Occident et en Chine

En Occident, l'investigation philosophique se fonde sur les concepts de la signification et de la compréhension de la proposition, la méthode est d'analyser les

phrases pour en saisir l'essence, identifier les différences. Construire la pensée, c'est-à-dire construire un ensemble logique, va constituer un système.

Pour accéder à la pensée, il faut savoir analyser le texte, et ensuite l'interpréter. Des méthodologies sont basées sur les différents types de langages. Si l'on peut résoudre les problèmes de langage, tous les problèmes philosophiques peuvent se résoudre, et l'analyse philosophique contemporaine proclame qu'il n'y a pas de problèmes philosophiques mais des problèmes de langue. Linguistes et philosophes ne sont pas tous d'accord sur la théorie analytique ou la logique empirique (syntaxe = organisation logique = rapport S+V+O) mais il est indéniable que l'analyse des phrases est une méthode, un principe commun : en analysant la structure, la fonction, les injonctions et en classant ou comparant des catégories… etc, on obtient la compréhension d'une phrase. Tandis qu'en Chine, c'est à partir d'une source qui est le mot qu'il faut d'abord réfléchir, approfondir sa nature afin de trouver la signification. A l'époque Qin il existait déjà des formules ou unités de phrases telles que : « ce qui s'appelle …. est….. » 所謂…者, 謂…, ce pouvait être la formule « *suo wei x, wei* …..» ou la formule « *suo wei x zhe, y… ye* », 所謂 x 者, y 也, *x* représentant le mot à définir et *y* représentant le mot fournissant l'explication. *x* ne peut que la réponse y, mais souvent a, b, c, d, e…. , un nom a pluseiurs sens.

A-3 Accéder au sens par le mot, le début de la pensée philosophique

La différence entre les langues occidentales et le chinois est peut-être la suivante : la langue chinoise peut se contenter d'un mot pour expliquer un autre mot (n'oublions pas la puissance sémantique de l'idéogramme) alors qu'une langue occidentale utilise une proposition, ou phrase, entière explicative construite. La question « qu'est-ce que c'est ? » ne s'est pas posée en philosophie chinoise, et une réponse explicative impliquant une structure syntaxiquement bien construite (occidentale) n'existe donc pas. Philosophie et philologie sont étroitement liées par le sinogramme et un autre mode de pensée s'ensuit avec une autre démarche philosophique.

Il n'y a pas de questionnement ni de dialectique argumentée, simplement on peut montrer des différences-interprétations d'un mot.

Les formules sont présentées telles que la subtilité ou les nuances d'interprétation exigent des philosophes (ou philologues) un engagement de toute leur énergie : comment utiliser les mots pour qu'unité et cohérence soient établies : Confucius est le centre du dispositif de légitimation de la dynastie, *Annales des Printemps et Automnes* (Chunqin)[42], un mot peut distribuer « louanges ou blâmes » ; 微言大義 (*wēiyándàyì*) « le propos est subtile et le sens en est vaste ». En plus la polysémie conduit la philosophie chinoise sur la voie d'un style simple mais condensé dans les phrases.

En conclusion, l'intérêt de l'investigation philosophique n'est pas dans le domaine de l'« extension » ou acception de concepts mais dans le domaine du contenu, synthétisé. La pensée chinoise pense à partir d'une unité, d'un mot, en examinant le mot, son origine, et son évolution, on cherche à cerner son sens.

Exemple : l'expression chinoise 格物致知 *géwù zhìzhī*

On ne fonctionne pas en analysant des phrases. L'origine de cette phrase est dans le Canonique *Le classique des rites, La Grande Etude* : 致知在格物，物格而后知. *zhìzhī zài géwù, wù gé ér hòu zhī* : « Chercher le principe des choses et le comprendre à fond ». C'est un important courant concurrent de l'école du Principe *(理學: Lǐxué :心學 Xīn xué* l'étude de l'esprit, littéralement, qui peut se dire aussi 道學 *Dàoxué,* qui qualifie l'étude des saints, comme un courant intellectuel au sein du néo-confucianisme). On ne peut pas considérer ces quatre mots comme une phrase, ou injonction. Mais on peut analyser chaque mot, le remettre dans le contexte afin de cerner le sens et avoir une compréhension totale.

> Ceux qui, dans les temps anciens, voulaient faire briller, partout sous le ciel, les illustres vertus, commençaient d'abord par bien gouverner leur propre pays. Ceux qui voulaient bien gouverner leur pays, commençaient par mettre de l'ordre dans leur famille. Ceux qui voulaient mettre de l'ordre dans leur famille, commençaient par cultiver leur propre personne. Ceux qui voulaient cultiver leur personne, commençaient par rectifier leur cœur. Ceux qui voulaient rectifier leur cœur, commençaient par rendre authentique leur pensée. Ceux qui voulaient rendre authentique leur pensée, commençaient par développer au plus haut point leur savoir. Un tel développement du savoir dépend de l'examen des choses.[43]

---

[42] Les *Annales des Printemps et Automnes* (春秋 *Chūn Qiū)*, ou *Annales du pays de Lu,* est une chronique des règnes des douze princes de l'État de Lu, de 722 à 481 av. J.-C.

[43] Couvreur, Séraphin. *Li ji, Traité des Rites* (*Li ji*), Daxie, (Grand apprentissage), Chapitre I, http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9raphin_Couvreur.

Il s'agit d'approfondir le sens de chaque mot. On commence ainsi à philosopher. Le travail de base de la méthode philosophique chinoise commence par l'examen d'un mot, parvenir à une compréhension du mot. On peut saisir le li 理 *Lǐ* (cohérences et valeurs de l'univers), ce qui est le fondement des choses et des cohérences. [44]

> Les caractères s'enchaînent pour former une phrase, la phrase se construit à partir de l'enchaînement des caractères (parataxe). Si un caractère demeure incompris, les autres caractères ne nous donnent pas nécessairement la compréhension globale.[45]

Les caractères se combinent (sémantiquement), ils se subordonnent, c'est-à-dire l'un peut dépendre de l'autre : ce sont des moyens lexicaux et ils n'ont pas à avoir recours à des structures grammaticales pour donner du sens.

La grammaire au sens occidental du terme n'existe pas, par exemple pas de singuliers ni de pluriels : le chinois résout ce problème par des moyens lexicaux (suffixes, mots-vides, mots de liaison, adverbes, auxiliaires, le redoublement de certains mots ou leur place dans la phrase). Ces moyens lexicaux permettent de donner un sens à d'autres mots, et il n'est pas nécessaire d'avoir une forme grammaticale logique et répétée, comme en français, pour aboutir à un sens.

Le *wen* est véhiculé par le Dao. Par l'écriture, par le mot se manifeste le Dao. L'investigation sur les mots est un moyen d'appréhender le monde : li (=cohérences et valeurs de l'univers).

L'écriture a été considérée comme une force primordiale pour les êtres et leur évolution. Entreprendre une activité de lecture, et pas seulement littéraire, est aussi une quête d'absolu.

N'est-on pas obligé de justifier une telle adéquation au nom d'une même logique d'ensemble des représentations quand une théorie esthétique se fait jour dans la tradition occidentale ? Mais aussi à partir de quoi, par rapport aux catégories matricielles de la pensée occidentale, une telle conceptualisation est-elle progressivement devenue possible ?

Parallèlement, vis-à-vis de la culture chinoise, il conviendrait non seulement de considérer le destin propre de telle représentation particulière mais d'envisager aussi,

---

[45] *Idem.*.

plus généralement, en rapport avec elle, les questions qui se posent sur la logique d'ensemble, ici une certaine cohérence, et son origine et sa potentialité d' existence.

B – LE SHUOWEN JIEZI, par Xu Shen, établit les six catégories ou *liushu*

B-1 Nature et origines : les lois de construction des caractères et le concept de genre

L'objet de ce glossaire était d'aider à la lecture : c'est un modèle cognitif dans la catégorisation traditionnelle des caractères chinois.

B-2 Shuowen Jiezi : philosophie et philologie

Xu shen est un cognitiviste né sous le règne de l'empereur Mindi (57-75 A.D.) et mort sous *Shundi* (125 -144 A.D.) Avant le *Shuowen jiezi*, il composa le *Wujing yiyi*, une interprétation différente des Cinq Classiques, mais cette ouvrage n'existe plus, puis le Le *Shuōwén Jiězì* (說文解字/说文解字) « *Explication des signes (wén) et des idéo-phonogrammes ou caractères (zì)* » : Théorie des graphismes primitifs et explications des graphies dérivées. Composé de quinze chapitres, le dernier ou postface étant les notes de l'auteur sur l'origine et les méthodes de formation de l'écriture. Ce livre a été considéré comme le premier dictionnaire de caractères chinois à proposer une analyse de leur composition et à les classer à l'aide des clés (selon les radicaux). C'est aussi le premier dictionnaire du monde.

Il a constitué le dictionnaire le plus complet sur l'origine de l'écriture chinoise, qui donne une explication de la logique des combinaisons des caractères. Ses méthodes de création de l'écriture donnent une description des moyens de la perception des phénomènes du monde par les hommes (*Yi Jing)* et celui de *Cang Jie*,

scribe légendaire, sur la manière de transcrire la connaissance du monde sous une forme graphique.

D'ailleurs, à partir des clés, il établie ses critères sémantiques en fonction de conceptions cosmologiques dominées à cette époque par la scolastique du *yinyang* et des *Cinq Agents*, ce qui distinguerait le *Shuowen jiezi* des manuels de caractères précédents qui présentaient les caractères sous forme de suites rimées, de thèmes ou de listes de synonymes.

> Dans ce qui fut le premier véritable « dictionnaire » raisonné des caractères chinois, à côté d'une analyse de leur phonétisme tout à fait consciente de leur lien avec la langue et la prononciation, l'auteur inscrivait l'écriture de leur lien dans un vaste système cosmique, avec lequel cette écriture entretenait un réseau serré de correspondances symboliques, ce qui avait pour résultat de lui faire dépasser complètement l'ordre du langage [46].

Sous la dynastie Han, il a été question d'établir des catégories selon le concept de « genre » pour les « choses » de la réalité, et pour les caractères afin de mieux affiner leur construction. L'établissement de ces catégories selon des « genres » pouvait être comparable à la démarche d'Aristote en Occident, il fallait organiser la réalité et chaque chose devait trouver sa place, c'est-à-dire sa catégorie selon son genre. Les caractères, déjà formés, se classaient selon des radicaux, dégagés de six catégories. Le travail pour l'ensemble des « choses » devait connaître une certaine rationalité, puisqu'il fallait que l'ensemble des « choses » et caractères soient classés et commodément retrouvés, avec le minimum de confusion, dans le cadre de la compilation d'un lexique

Le *Shuowen Jiezi* a succédé au *Erya,* mentionné dans cette recherche. Dans son effort de classification, qui aurait pu être comparable au *Erya*, Xu Shen a intégré les évolutions intellectuelles et scientifiques considérables de l'époque, ce qui signifiait une augmentation des caractères en appliquant des réformes graphiques nécessaires. L'époque connaissait notamment l'influence de la pensée cosmologique taoïste, et l'organisation des classes de caractères s'en imprégna. Ainsi, le fait que l'homme forme unité avec les notions de Ciel et Terre, avec yi=un pour Ciel, er=deux pour

---

[46] Rainier Lanselle, *La résistance de la signification,* http://www.lacanchine.com/Ch_L_Lanselle_signification.html.

Terre et san=trois pour l'homme - ou troisième force - est repris au début de la classification avec les caractères yi, er et san comme premiers « radicaux » ou « clés » de classification. Priorité est également donnée au domaine de l'homme avec 236 clés sur 540 qui lui sont réservées.

Cet ouvrage a désormais été utilisé comme source d'investigation philologique, et révèle une méthode philosophique fondamentale, une façon de penser, surtout par les moyens de l'intelligibilité, l'observation, le jugement, la réflexion analogique et analytique, ce qui révèle en fait la cosmologie chinoise, le monde des phénomènes, le monde social et politique, donc les études socioculturelles sur les époques où les caractères furent configurés et utilisés.

B-3 Les liushu et définition de l'écriture (書 shu, écrit et non écriture)

1. Les déictogrammes *Zhǐ shì* 指事. On peut les distinguer au premier coup d'œil, et on en comprend l'intention, en les observant. Comme *shang* 上 dessus, dessous *xia* 下.

2. Les pictogrammes *Xiàngxíng* 象形. Ce sont des représentations de choses par la méthode du dessin : ils se plient à la configuration des choses : Le «日 soleil » et la «月 lune » en sont deux exemples

3. Les idéophoniques *Xíngshēngzì* 形聲. A partir d'une chose (réalité), on fait un caractère, que l'on complète par une image (phonétique). « Fleuve bleu » 江 *jiang* et « Rivière jaune » 河 *he* en sont deux exemples.

4. Les idéogrammes *Huìyì* 會意. En organisant ensemble des catégories sémantiques (=*lei*) et en unissant leur sens, on suggère ne direction. « Guerrier »*wu* 武, composé des graphies « arbalète » et *ge* « arrêter » *zhi*, ou encore confiance *xin* 信 (composé de la graphie de l'homme, *ren* et celle de la « parole » *yan*, en sont deux exemples).

5. Pour les *Zhuǎnzhù* 轉注, on établit une catégorie sémantique dans laquelle les caractères de même sens sont liés. *Kao* 考« vieillard » et *lao* 老« vieillard aux cheveux blancs » en sont deux exmples.

6. Les prêtés *Jiǎjiè* 假借 « emprunter » et « échange réciproque ».

L'idée de genre est en étroite corrélation avec la définition de ces six catégories. La première *xiangxing* peut interpréter (« à la ressemblance des formes selon les genres des choses ») les six types de caractères et essaie d'en retracer l'origine à partir des documents existants. Cette division en six types de caractères aurait permis à Xu Shen d'élaborer sa méthode originale de classement par clés.[47]

Le *Shuowen* utilise la formule pour expliquer la plupart des phonogrammes : « Suivant telle chose (représentée par tel élément graphique), avec telle phonétique » indique à quel genre de réalité est rattaché ce dont il s'agit. A partir des documents qui existent déjà, il essaie d'en retracer l'origine, d'analyser préalablement le caractère en ses différents éléments composants. Il permet notamment de distinguer entre les éléments phonétiques et les éléments dits « sémantiques » (ou déterminatifs) généralement retenus comme clés. Ce qui facilite au lecteur le suivi des explications, même si on ne connaît pas ou on ignore tel caractère.

D'ailleurs, à partir des clés, il établit ses critères de sémantique en fonction de conceptions cosmologiques dominées à cette époque par la scolastique du *yinyang* et des *Cinq Agents*, ce qui distinguerait le *Shuowen jiezi* des manuels de caractères précédents qui présentaient les caractères sous forme de suites rimées, de thèmes ou de listes de synonymes.

B-4 Paoxi : l'observation du monde et ses conséquences

Dans le postface de shouwei jiezi, Xu She cite :

> Il y a très longtemps un homme qui s'appelait Paoxi gouvernait le monde. En levant la tête, il percevait les phénomènes du ciel ; en baissant la tête, il observait toutes les vies sur terre. Il remarquait les traces laissées sur terre par les oiseaux et les animaux et les marais configurés par les paysages. A partir des figures des êtres dont il pouvait

[47] La CLÉ (ou classificateur, ou radical) catégorise et donne le sens général (clé de l'eau, de la terre, de l'homme, de la montagne, du bois...) se nomme en chinois, *bushou* « chefs de classe », son nombre a varié suivant les époques pour se fixer à 214 clés. Ces clés sont la première entrée du dictionnaire, la plupart du temps située à gauche du caractère, sinon au-dessus, au-dessous et même parfois à droite ; la clé est un véritable champ lexical, très composite et peu définissable (jusqu'à 300 entrées sous la clé de l'eau) mais en revanche « définissante » des termes qui y sont classés.

> s'approcher, et des choses au loin qu'il pouvait regarder, il créa les 64 hexagrammes afin d'enregistrer les manifestations des existences du monde. Jusqu'au temps de *Shengnong*, on ordonnait les choses en nouant des cordes, mais cette mesure d'enregistrement ne servait plus à une société où les acticités de production prospéraient et les fautes et les fraudes se multipliaient. Donc *Cang Jie,* le scribe officiel de l'Empereur Jaune, inspiré par les variations des traces des oiseaux et des animaux, comprit que la divergence des phénomènes était visuellement distinguable. C'est pourquoi il créa l'écriture, et grâce à cette création, les affaires des états furent mieux administrées et toutes les choses furent bien contrôlées [48].(Postface au Shuowen Jiezi)

Selon ce texte, les signes tels que les huit trigrammes ont été inventés pour « manifester tous les aspects des lois de l'univers ». Lorsque les trigrammes et les nœuds sur cordelettes ne furent plus suffisants pour noter les affaires, il fallut inventer l'écriture « en observant les traces laissées par les oiseaux et les animaux ». Il ne s'agit sans doute que d'une légende, mais cela donne à penser que la naissance de l'écriture trouve ses origines dans son lien avec des objets concrets.

Que l'on ait affaire à des signes oraux ou des signes écrits, tout usage naturel de ceux-ci préexiste à un usage conventionnel. A l'origine Cangjie aurait associé des signes de la langue orale à des signes graphiques préexistants pour composer des écrits, cette association formant convention. D'après Xu Shen, ces signes étaient une imitation de la langue orale. Les signes graphiques préexistants que Cangjie utilisa venaient notamment de son observation de la nature, des traces d'animaux. Sa démarche pouvait ainsi s'analyser : ce qui lui apparaissait des formes sur terre renvoyait à des réalités, la forme pour lui était une perception – par opposition par exemple à un bruit ou une odeur- et il put les utiliser pour composer des « formes » écrites en les différenciant et en les imitant. Beaucoup plus tard, sous la dynastie Han, il a fallu par souci de clarté différencier les types de caractères : l'ancien terme « liushu » fut réutilisé mais il fallut se conformer à sa signification et distinguer six catégories possibles, termes de classification et en même temps matrices lexicogéniques.

[48] Xu Shen, publié en 121 av J-C, ,*L'origine des caractères chinois (Shuozenjiezi*), le premier dictionnaire du monde. http://www.universalis.fr/encyclopedie/xu-shen-hiu-chen/.

La contribution de Cangjie ne fut pas négligeable : les écrits ont permis de transmettre l'enseignement des Anciens et ont facilité le gouvernement des souverains en détaillant les pratiques vertueuses.

C – Nommer le monde

C-1 Les premiers signes

Les caractères primitifs et les caractères dérivés ont été uniformisés. Xu Shen remarque dans le Shuowen Jiezi que les pictogrammes étaient basés sur une ressemblance formelle, ce type de caractère fut nommé « wen » (signifiant dessin) par la suite, les dessins furent accolés aux éléments phonétiques pour produire des graphèmes complexes que l'on appelle « zì».

Les choses nommées, c'est-à-dire les noms, sont devenues des radicaux en tant que caractères simples ; ils correspondaient à un niveau élémentaire de perception humaine, et ce sont les meilleurs exemples de noms (*wén*) qui puissent correspondre aux objets physiques existants, modèles cognitifs de toutes formes, un mot correspondant à une chose (comme Paoxi et Cang Jie le présentent). Xushen, l'auteur, nous révèle ce fait comme cognitiviste dans l'histoire des études sur l'écriture chinoise ; il a en outre classé, selon les « clés » ou « radicaux » créés, toutes les formes de caractères (morphèmes).

D'un point de vue général, un des rôles premiers d'un dictionnaire est de fixer et de normaliser les usages ou les interprétations déjà établis. Il peut proposer une rationalité nouvelle, elle-même créatrice d'un réseau de significations, mais ce dernier ne saurait être posé comme le reflet exact d'un ordre extérieur qui relèverait de la langue ou du monde.
Tout classement ou mise en ordre constitue le lieu d'une rationalité où vient s'exercer une revendication exégétique. Par ce biais, une certaine prise sur le réel peut se manifester, notamment à travers une quête de légitimité symbolique.

> En d'autres termes, dans la création des premiers signes, ceux-ci étaient perceptibles visuellement de la même façon que les choses. Nous pouvons nous

référer au *wen*, le plus ancien caractère né il y a plus de trois mille ans. Au cours de l'évolution, l'usage de symboles et d'une écriture systématisée ont été de plus en plus nécessaires pour exprimer des idées plus complexes. Dans cet objectif les hommes utilisaient les sons des signes existants pour créer des caractères composés, les *zì*. (Postface au Shuowen Jiezi)

C-2 文wén et 字zì : catégories fondamentales - modèles de perception - une interprétation cognitiviste

> Au début de sa création de l'écriture, Cang Jie imitait la forme des choses selon leur classification, on appelle *wen* – les caractères simples. A partir des signes, il combina la forme et les sons pour former les *zi*, les caractères composés. Les signes sont les résultats de l'observation directe des phénomènes du monde. Les caractères en sont la propagation, car le sinogramme zi porte le sens original d' « enfanter » symbole de la reproduction : *zi*.[49] (Postface au Shuowen Jiezi)

En ce qui concerne les méthodes de création de l'écriture, Xu Shen mentionne la notion de « classification « lei » et confirme que les premiers sinogrammes simples sont des transcriptions par analogie des choses du monde.

Il semble qu'il y ait confusion au niveau de la définition, étymologique : il n'a pas précisé la différence entre 文 *wén* et 字 *zì* , ce sont des signes graphiques où 字 *zì* fait référence à l'usage phonétique qui est fait des *wen*. A travers son analyse graphique, propose-t-il un découpage qui introduit en fait une réflexion phonétique ? Le travail a été intense dans ce domaine à partir des Tang, période où les études phonologiques prennent leur essor. La distinction entre signe graphique et signe phonétique n'existe pas, nous n'avons pas affaire à une catégorie différente de caractères. En outre, tous les caractères peuvent-ils se classer logiquement en six catégories distinctes ?

Le caractère 文wén « la représentation iconique, forme des wen », a le même sens que son homophone 紋wén « veine ». Le caractère 字 *zì* est composé du caractère de l'enfant et du caractère représentant un toit « mien », signifie « caractère » ou « signe », et signifie à l'origine « procréation » ou « naissance ».

---

[49] Serruys, Paul L-M. (1984) "On the System of the *Pu Shou* 部首 in the *Shuo-wen chieh-tzu* 說文解字", *Zhōngyāng yánjiùyuàn lìshǐ yǔyán yánjiùsuǒ jíkān* (中央研究院歷史語言研究所集刊, Journal of the Institute of History and Philology, Academia Sinica), v.55:4, pp.651-754.

Aussi les 字 *zì* ont-ils été créés sur la base de wen. Seuls les字 *zì* peuvent être nommés idéogrammes chinois.

Les chinois appellent l'écriture en général 文字 *wén et zì*. Le sens de 文 wén est « texte »[50].

C-3 Génération de mots

Dans le système chinois, l'attention est attirée sur les graphismes, à l'inverse d'une langue alphabétique reposant sur la conceptualisation et la phonétique. Le caractère est une représentation directe de la chose, même si les tracés se sont stylisés au cours des siècles Le sens d'un sinogramme se révélera par la mise en relation des trois éléments suivants : la signification, la forme et la prononciation. Notre esprit doit en avoir une perception directe, spontanée. La création des sinogrammes étant un processus dit « cogito créatif », un travail de même nature est effectué quand on les décrypte. On peut dire aussi que les sinogrammes sont une invention de la science divinatoire avec une forme de mentalité pré-scientifique, un certain besoin de rationalité. Les inventeurs de l'écriture ont été des gens inspirés sachant lire la nature et ses secrets : les premiers spécimens connus d'écriture chinoise sont les textes divinatoires gravés sur les os de bovidés et les écailles de tortue. Les tracés sont indépendants des sons et totalement invariables, ils ne sont en aucun cas support de la langue parlée, ils sont ainsi transcription de la pensée sans l'intermédiaire des sons. On peut bien sûr voir dans les signes des significations, mais ils restent ainsi coupés de la parole, il s'agirait plutôt de parler de signes « phénoménaux » permettant

---

[50] Avant la dynastie Qin, le caractère 字 *zì* n'avait pas encore le sens de « mot » (wenzi)
字 *zì* pouvait à l'origine signifier donner naissance (dans le *Yi Jing* = être entêté et dans le *Shi Jing daya* = nourrir) (*Zuozhuan,zhaogong*)
« *Wén* et zì sont utilisés pour la première fois ensemble sur la stèle de Langye, et notés par Simaqian dans *Mémoires Historiques* : « Les armes offensives et défensives sont de dimensions identiques; il a rendu uniformes les caractères primitifs et les caractères dérivés. ».
Il y a quatre mots similaires :
文 *wén*: écriture, caractère, langue, composition, écrit, texte, langue classique, culture
書 *shu* : noter, écrire, livre, document, lettre
字 *zì* : caractère, mot, écriture, calligraphie
詞 *ci* : mot, terme, parole, expression, locution
文字 *wén zì* : Le sinogramme

d'interpréter les mutations ou transformations observables sur cette terre selon l'ordre cosmologique. En les décryptant, on peut parfois aboutir à des interprétations différentes, toute possibilité est largement ouverte pour qui veut apprendre. Les homophones étant fort nombreux (près d'une centaine pour « *shi* »)[51], chaque mot a pu recevoir une représentation idéographique distincte grâce aux combinaisons infinies des éléments graphiques. Un signe a ainsi pu définir une pensée, et chaque nuance de la pensée a pu recevoir une peinture spéciale, chaque mot posséder sa physionomie particulière.

L'esprit va projeter sur eux un sens, une idée. C'est pourquoi ce type d'écriture est aussi appelé « écriture de la pensée » : c'est une véritable opération de l'esprit qui montre déjà une démarche philosophique.
La plupart des sinogrammes ont des pictogrammes pour base, les caractères fondamentaux s'appellent 初文 = *Chū wén,*

Le mot 字 *zi,* enfant emmailloté, a donné le sens de « multiplier ou se propager, ou se reproduire ». Nous avons vu qu'un sinogramme est composé d'éléments donnant sa signification, sa forme et sa prononciation : ceux-ci n'occupent « proportionnellement » pas la même place dans le sinogramme. On se trouve devant un système cohérent. L'écriture permet de diminuer le nombre d'éléments constituant les graphèmes, tout en augmentant la capacité d'expression. C'est une langue idéographique et non pas phonétique. La morphologie peut manifester directement le sens : exemple avec 冊=冊 *cè* évoque la forme d'un livre ancien, plus exactement des cordelettes de cuir cousues sur des bambous (sens de *ce* : registre, livre, volume, tome).

A la fin de la dynastie Qing, le philologue Zhang Taiyan[52] nomme les sinogrammes *xiangxing* désormais 初文 *chū wén* ce qui a une forme unie, pas encore développé en caractères combinatoires. En les combinant avec les déictogrammes

[51] Exemple : *shi*. 獅 *shī* lion 師 *shī* maître 詩 *shī* poème 失 perdu *shī* 濕 *shī* humide 食 *shí* manger, 十 *shí* dix, 石 *shí* pierre, 時 *shí* temps 使 *shǐ* ambassadeur 史 histoire *shǐ* 是 être *shì* 示 signe divin *shì* 事 *shì* affaire 識 *shi* conscience.

[52] Zhang Binglin (trad: 章炳麟, simpl: 章太炎) ou Zhang Taiyan, né le 25 décembre 1868 et mort le 14 juin 1936, est un philologue chinois, critique littéraire et révolutionnaire anti-mandchou.

ainsi que leurs dérivés, les caractères 準初文 *zhǔn chū wén* et en les combinant, il établit au total 510 sinogrammes. Tous les sinogrammes sont issus de ces 510 sinogrammes, en logeant les sons abstraits dans les signes graphiques concrets. Il faut souligner que les pictogrammes et les déictogrammes sont basés sur l'image et la forme concrète, à partir de cela, les scribes construisent les notions abstraites.

La méthode consiste à étudier les noms en profondeur, le *Shuowen Jiezi* différencie les sens d'origine, en extension ou en emprunts, c'est-à-dire les sens d'un sinogramme ne pouvant pas se concevoir seul par définition. Chaque mot développe de multiples sens depuis son origine. Le *Shiming* va examiner les sons possibles contenus et permettre ainsi d'élucider les connotations d'un sinogramme. La dynastie Han est une époque importante pour l'écriture chinoise. La maîtrise de l'écriture est un atout fondamental. La culture personnelle et l'éducation sont les conditions nécessaires pour devenir lettré ou avoir un poste officiel.

Ouvrages sur l'écriture : 蒼頡 Cang Jie, 凡將 Fan Jiang (*Sima Xiangru*) Xunzuan 玄篇 et 方言 Fang yan (*Yang Xiong*) ; Yuanshang 元尚 *(Li Chang)* ; Ce sont des ouvrages édités pour l'apprentissage élémentaire des enfants, mais en même temps ce sont des moyens de consolider le système d'écriture avant l'apparition du *Shuowen Jiezi* et du *Shiming*, ces derniers devant parfaire le système.

C-4 Classification, Identité et tentation d'interprétation universelle.

> Cette histoire de la connaissance, depuis les Grecs, n'a pas trouvé de meilleur moyen que celui, d'abord, de donner une identité aux choses, de les penser et de les nommer donc de les classer, c'est-à-dire de les relier entre elles pour enfin organiser ces classes de choses en catégories.[53]

En ce qui concerne les méthodes de création de l'écriture, Xu Shen mentionne la notion de « classification = 類 *lei* » et confirme que les premiers sinogrammes simples sont des transcriptions par analogie des choses du monde. Cette classement est déjà mentionné dans le *Yi Jing* : « Les principes sont classé par genres, les êtres

[53] Georges Vigaux, *Le démon du classement : penser et organiser*, Paris, Seuil, 1999, p23.

sont divisés par groupes », Mencius rajoute ainsi : « procéder à des reconnaissances sur tous les êtres du monde […] les prendre par genres, les rendre par genres. » Ces exemples aideront à mieux comprendre l'importance ancienne de l'idée de genre.

L'intérêt de cette classification, outre la relative facilité de retrouver un caractère dans un dictionnaire, est qu'elle suppose une analyse préalable du caractère en ses différents éléments composants. Elle permet notamment de distinguer entre les éléments phonétiques et les éléments dits « sémantiques » (ou déterminatifs) généralement retenus comme clés.

> Les méthodes ont été regroupées en fonction des similitudes, et les choses distinctes ont été réparties en classes. Les caractères qui appartiennent à une même branche (division) sont liés, ceux qui dépendent des mêmes principes sont unis entre eux. Il y a bien quelques mélanges parmi les clés, mais sans excès, car c'est en fonction de liens graphiques que le tout s'organise [54].

« Donner une identité aux choses », est, en fait, étroitement lié à la création d'une classification en extension. Pour cela, il faut d'abord les « penser », ensuite les « nommer », et savoir comment relier les choses entre elles, d'où le geste classificateur.

La meilleure façon de les gérer est de relier les choses entre elles, d'où la notion de classification. C'est-à-dire, de les représenter dans une typologie. La nature systématique des liens entre objets nous facilite leur perception, ainsi que l'accès à leur connaissance. On peut recueillir des indices et informations disponibles sur un environnement donné et rattacher ces indices à certaines classes d'objets : ces classes donneront accès à une meilleure compréhension pour les mémoriser et les utiliser ultérieurement. Réaliser ainsi leur identification permet une mise en forme synthétique et une structure de la pensée. Le but de *Xu Shen* pour cela est d'« organiser ces classes de choses en catégories », c'est-à-dire de les présenter au moyen d'une typologie.

---

[54] Redouane Djamouri "Françoise Bottéro : *Sémantisme et classification dans l'écriture chinoise. Les systèmes de classement des caractères par clés du Shuowen jiezi au Kangxi zidian*. In: Cahiers de linguistique - Asie orientale, vol. 27 n°2, 1998. pp. 229-247.

Cette classification est une réflexion sur tous les êtres révélés et concrétisés à travers des études systématiques sur le sinogramme. Il affirme son véritable objectif d'études classiques sur l'herméneutique de l'écriture : ***« J'ai composé ma théorie afin de catégoriser tous les êtres ».*** Il a noté les signes pour le ciel et la terre, les démons et les dieux, les montagnes et les fleuves, les herbes et les arbres, les oiseaux et les animaux, les insectes et les bêtes, les choses utiles et les choses exotiques, les cérémonies officielles et les coutumes populaires dans son ouvrage afin que tout ce qui est visible soit enregistré. Le philologue des Qing, Duan Yucai, a interprété la phrase de l'auteur :

« *J'ai composé ma théorie afin de catégoriser tous les êtres.* »

Duan Yucai [55] a expliqué qu'il s'agissait pour *Xu Shen* de donner une explication de la raison de l'existence des êtres à travers des signes et des caractères. « L'organisation des choses en catégories ». Ce procédé d'enregistrement prend sa base de classification et de réflexion sur « tous les êtres » qui sont révélés et concrétisés à travers l'investigation de l'écriture pour donner une nomination globale à l'univers.

Par dérivation de la méthode, on parvient aux Dix mille Origines. Enfin, j'ai terminé par la graphie *hai.* » (Postface au Shuowen Jiezi)

On peut remarquer que l'agencement des clés dans le *Shuowen* est plus ou moins lié à la vision des choses à l'époque de l'auteur, notamment la vision holiste du Taoïsme, du *Yin* et du *Yang* et des Cinq Eléments. L'organisation des classes de caractères dans ce grand dictionnaire commence alors par 一 *Yī* (un , le suprême dans l'ordre du ciel) et se termine par 亥 *hài* (le dernier dans l'ordre de la Terre).
De un 一 *Yī* à 亥 *hài* se forme un cycle. On peut dire que *Xu Shen* utilise cette vision de l'Univers à des fins d'interprétation de chaque nomination. Il établit un classement pour chaque mot de la cosmologie, chacun a sa place. Les 9353 mots sont les illustrations de ce monde. Chaque mot a son sens d'origine, ses extensions éventuelles, les emprunts auxquels il peut être lié etc. Il s'agit de la Nomination du monde.

---

[55] Duan Yucai (1735-1815), philologue chinois de la dynastie Qing. Il a notamment contribué à la rédaction de *Histoire de la philologie chinoise* et à sa propre édition annotée du *Shuowenjiezi*.

Classification des « six types de caractères » considérée comme le modèle cognitif dans la catégorisation traditionnelle des caractères chinois, la connaissance humaine telle qu'elle se manifeste dans l'écriture chinoise est structurée par des modèles cognitifs, et ces modèles cognitifs, en même temps, sont utilisés dans l'organisation du raisonnement et dans la formation des catégories.

一 *yī* , un; un seul; unique. Il est le signe de l'abstraction, le plus représentatif de la philosophie chinoise, le plus simple comme emblème de l'origine de l'Univers, et aussi celui de l'unité et de la totalité des êtres, le niveau le plus élevé de l'être, considéré comme un Tout. Il est l'objet privilégié de la contemplation dans les écoles de Méditation (太一 *Tàiyī*) .

Le caractère d'origine est l'unité, le plus petit nombre cardinal. Le Taoïsme considère que l'Un est issu du Dao. « Le Dao engendre l'Un, Un engendre Deux, Deux engendre Trois, Trois les dix mille êtres. Les dix milles êtres portent le *Yin* sur le dos et le *Yang* dans les bras, Mêlant leurs souffles, ils réalisent l'harmonie. (Laozi §42). C'est-à-dire, la Commencement absolu est l'Un ou Unité de "一". A partir de ce "一" , il y a division en deux "二" : le trait du haut figurant le Ciel, le trait du bas la Terre, un trait de plus "三", l'homme. L'Un est l'unité, il est le principe fondamental et l'origine de tout être.

Le Ciel et la Terre ainsi que l'Homme engendrent les mille êtres. Le dictionnaire Shuowen cite : Unité. Au commencement, le Tao était Un, et celui-ci s'est divisé en Ciel et Terre, se transformant en tous les êtres de l'univers. Toutes les choses en rapport avec « l'Un » comportent le trait 一 à l'intérieur du caractère tel que 元、天、丕、吏. L'ancienne écriture de "一" est 弋.

Un est initial ; c'est le commencement absolu ; une fois la Voie établie, Un, Ciel et Terre sont produits et distingués. Les Dix milles être sont évoqués et s'accomplissent.

Encore quelues exemples de son explication du mot

【 [天]】顛也。至高無上。從一、大。他前切。

Ciel (tian) : indique le sommet (dian). Le point le plus haut que rien ne peut dominer. Le caractère est composé de 'Un' et 'Grand'. Prononciation :- [T+IAN]= tian.

【　[上]】高也。此古文上。指事也。凡上之屬皆從上。時掌切。【　】篆文上。

‘Au-dessus’ ou ‘situé en hauteur.’ Caractère archaïque de 上, signification principale : ‘montrer une situation’. Tout caractère avec le sens de ‘au-dessus’ comporte 上 comme élément, (帝、旁、下). Prononciation : [sh+ang]=shang. représente en Petit Sceau le caractère 上

【　[帝]】諦也。王天下之號也。從上、朿聲。都計切。【　】古文帝。古文諸上字皆從一，篆文皆從二。【二】古文上字。辛、示、辰、龍、童、音、章，皆從古文上。

L’Empereur (di) est prudent (di). Terme utilisé pour désigner le véritable souverain sur terre. Provient de ‘au-dessus’ et du son de 朿 prononcé [ce] ou [qi]. Prononciation : [D+I]= di. est le caractère archaïque de 帝 . Tous les caractères de style ancien avec le radical 上 s’écrivent avec un simple trait, les caractères du Petit Sceau avec un double trait 二, le double trait étant la forme archaïque de 上 . Les caractères suivant empruntent l’ancien 上 : *xin* (tige céleste), *shi* (montrer), *chen* (rameau terrestre), *long* (dragon), *tong* (jeune), *yin* (son) et *zhang* (strophe).

[人]】天地之性最貴者也。此籀文象臂脛之形。凡人之屬皆從人。如鄰切。

L’Homme: le plus digne de tous les êtres, entre Ciel et Terre. C’est un caractère de Grand Sceau, représentant les bras et les jambes de l’homme. Tout ce qui est en rapport avec l’homme comporte cet élément 人. Prononciation : R+IN=(ren)

【　[老]】考也。七十曰老。從人、毛、匕，言鬚髮變白也。凡老之屬皆從老。盧皓切。

Vieux ou âgé : 70 ans est considéré comme âgé. Comprend les caractères de l’homme, des cheveux et du changement, ce qui signifie que la barbe et les cheveux peuvent devenir blancs. Tout ce qui est en rapport avec l’idée de vieillesse 耆、壽、

孝 inclut ce caractère 老 comme élément. Prononciation : L+AO=(lao)

【　　[考]】老也。從老省、丂聲。苦浩切。

Agé ou vieux : le caractère est composé d'une version abrégé de lao 老 et d'un élément à valeur phonétique 丂 le son de kao. Prononciation : K+AO=(kao)

【　　[土]】地之吐生物者也。二象地之下，地之中物出形也。凡土之屬皆從土。它魯切。Terre ou Sol 土: ce que la terre produit pour les êtres vivants. Les deux traits horizontaux représentent respectivement la couche de terre supérieure et la couche de terre inférieure, le trait vertical représente tout ce qui est vivant et peut être produit ou peut sortir de terre. Tout ce qui est en rapport avec la terre (sol) comporte cet élément. Prononciation : T+U= (tu)

【　　[地]】元氣初分輕清陽為天，重濁陰為地。萬物所陳列也。從土、也聲。徒內切。【　　】籀文地，從隊。

La Terre (par opposition au Ciel) : le souffle primordial a séparé tout ce qui apparaissait clair, léger, brillant, c'est à dire le Ciel, de ce qui était lourd, terne et sombre, c'est-à-dire la Terre. C'est ce qui a mis en place les dix mille êtres. Le caractère est dérivé de 'terre'(=sol) et de l'élément représentant le son 'ye'. Prononciation : T+EI= (di). Il existe également pour ce caractère 地 un caractère de Grand Sceau dérivé de 隊.

【　　[甲]】東方之孟陽氣萌動，從木,戴孚甲之象。一曰：人頭空為甲。甲象人頭。凡甲之屬皆從甲。古狎切。【　　】古文甲，始於十，見於千，成於木之象。

Bouclier : soit le premier des Rameaux Célestes ; quand le souffle du printemps, venant de l'est, se fait sentir, les poussent commencent à sortir de terre. Le caractère représente une poignée en bois surmontée du bouclier de la confiance. Avec un crâne évidé utilisé comme bouclier, le caractère représente une tête d'homme. Tout ce qui en rapport avec un bouclier a l'élément 甲 faisant partie du caractère. Prononciation : G+IA=(jia). est l'ancien caractère pour 甲 illustrant : commencer par dix, se révéler avec mille, se terminer par un arbre.

【　[子]】十一月陽氣動萬物，滋人以為俔。象形。凡子之屬皆從子。李陽冰曰：子在中足併也。即里切。【　】古文子，從川象髮也。【　】籀文子，囟有髮臂脛在几上也。

Fils, ou la première des Branches Terrestres. Au onzième mois, le souffle anime les dix mille êtres, procurant à l'homme nourritures en accord total avec la nature. Le caractère est une image (celle d'un enfant). Tout les caractères en rapport avec l'idée d'enfant contiennent 子 comme élément (exemple : 孕、字、孿、孺、季、孟、孽、孳、孤、存、疑. Li Yangbing précise : l'élément représente un bébé enveloppé dans ses couches et les pieds joints. Prononciation : J+I=(zi). est l'ancien caractère pour 子 , trois traits pour représenter les cheveux. est le caractère d'écriture de Grand Sceau, la fontanelle portant des cheveux, et étant munie de bras et de jambes et reposant sur une petite table.

Xu Shen conclut :

> Les caractères d'écriture qui permettent que l'enseignement des anciens se propage à la cour royale, et que l'homme de bien répande la prospérité matérielle autour de lui et devienne respectueux en se consacrant à la vertu » [56]. (Postface au Shuowen Jiezi)

La possibilité de retrouver les principes fondamentaux qui gouvernent les êtres à travers la représentation graphique des mots : il ne mentionne pas moins les limites de cette ambition en soulignant que les liens entre les caractères sont établis sur la base de leur forme graphique et qu'il y a là source d'une relative confusion. D'un point de vue général, un des rôles premiers d'un dictionnaire est de fixer et de normaliser les usages ou les interprétations déjà établis. La mise en ordre qu'un dictionnaire propose peut certes introduire une rationalité nouvelle et être elle-même créatrice d'un réseau de significations, mais ce dernier ne saurait à mon avis être posé comme le reflet exact d'un ordre extérieur qui relèverait de la langue ou du monde.

[56] Traduction en chinois moderne (site de l'Université de Taiwan http://ceiba.cc.ntu.edu.tw/Character-Lecture/discuss_2/references_ch2/ch2-003.html)

D - Un canonique : le ERYA

D-1 Origines et but de l'ouvrage

Erya (=index des sens corrects) est le premier glossaire des caractères apparu au II ème siècle avant notre ère. Ce livre fut compilé vers l'époque des Royaumes combattants (475 – 221 av. J.-C). *Erya* est le modèle cognitif dans la catégorisation traditionnelle des caractères chinois : l'étude du raisonnement chez l'homme permet la connaissance humaine telle qu'elle se manifeste dans l'écriture. Elle est structurée par des modèles cognitifs et ces modèles cognitifs sont aussi utilisés dans l'organisation du raisonnement et dans la formation des catégories.

On a l'habitude de considérer que *Erya* est un glossaire d'étude des caractères. Il comportait une présentation de 19 catégories, les trois premiers groupes étant les explications des mots des Classiques, concernant la rhétorique et les sens. C'était un dictionnaire de l'explication des noms, mais aussi des rites et des données plus abstraites, comme les données morales, sociales ou littéraires.

D-2 Erya : ouvrage canonique et lexicologique

Le mot *er*" 爾 est un pronom personnel (=tu, vous en français). Il peut aussi s'utiliser comme particule adverbiale. Son homophone : *er* 邇 signifie « proche, approche ». La deuxième partie du mot est *ya* 雅 =propre; correct; raffinement; élégant. Cet ouvrage fait partie des 13 canons, c'est le plus ancien traité chinois de lexicographie. Il se compose de listes de synonymes classés par champs sémantiques, formées sans doute à partir des gloses les plus classiques des textes canoniques que les étudiants avaient à apprendre par cœur, le plus important est le quatrième qui fournit une liste des appellations des relations de parenté de grande valeur sociologique.

Karlgreen (1931) explique que le livre *ERYA* « n'est pas un dictionnaire *in abstracto*, c'est un recueil de gloses directement en relation avec des passages concrets

d'anciens textes ». Le texte qui nous est parvenu contient 2094 entrées, soit environ 4300 mots, pour un total de 13.113 caractères. Il est divisé en 19 chapitres, le premier se subdivisant en deux parties. Le titre de chaque chapitre combine *shi* (=expliquer, élucider) avec un terme précisant les mots définis.

Sept chapitres (4, 8, 9, 10, 12, 18, et 19) sont répartis en catégories taxonomiques.

Ainsi, le chapitre 4 précise les termes pour : parents côté paternel, parents côté maternel, parents côté épouse, parents côté époux : « Paternal relatives (宗族), maternal relatives (母黨), wife's relatives (妻黨), husband's relatives (婚姻） ».

Le texte original comprend, au début, trois chapitres définissant de façon hétérogène les noms abstraits, puis par la suite seize autres chapitres définissant les noms concrets classés sémantiquement. Les sept derniers chapitres concernent : herbes, arbres, insectes puis reptiles, poissons, oiseaux, animaux sauvages, animaux domestiques – avec la description de plus 590 espèces tirées de la faune et de la flore. C'est un document précieux d'histoire naturelle et de bio-géographie historique.

Erya fonctionnait déjà selon une présentation en 19 catégories, les explications des mots des classiques concernaient la rhétorique et les sens plus abstraits, comme le sens moral, le sens social ou le sens littéraire.

Les 19 catégories

1 釋詁 Shigu : explication des anciens termes, verbes, adjectives, adverbes, particules grammaticales.

Expressions d'ancêtres (shigu diyi) par exemple :

« Le succès vertueux signifie une cause juste ; une action d'éclat est synonyme d'exploits ; épreuve honnête ou réussite à un examen s'expliquent par le mot accomplissement »

2 釋言 Shiyan : explication verbes, adjectifs, adverbes

3 釋訓 Shixun : explication adjectifs, adverbes, la plupart redoublés

4 釋親 Shiqin : explication parenté, mariage

5 釋宮 Shigong : explication habitations, architecture, ingénierie

6 釋器 Shiqi : explication ustensiles, outils, armes, vêtements, leur utilisation

7 釋樂 Shiyue : explication musique, instruments musicaux, danses

8 釋天 Shitian : explication le ciel, l'astronomie, l'astrologie, la météorologie, le calendrier

9 釋地 Shidi : explication géographie, géologie, coutumes et traditions régionales

10 釋丘 Shiqiu : explication relief et topographie, vocabulaire du Fengshui

11 釋山 explication montagnes, montagnes célèbres

12 釋水 Shishui : explication rivières et fleuves, navigation, irrigation, batellerie

13 釋草 Shicao : explication plantes, herbes, fines herbes et simples, grains, légumes

14 釋木 Shimu : explication arbres, arbustes, termes de botanique

15 釋蟲 Shichong : explication insectes , araignées, reptiles

16 釋魚 Shiyu : explication variétés de poissons, amphibiens, crustacés, reptiles

17 釋鳥 Shiniao : explication oiseaux, oiseaux sauvages, ornithologie

18 釋獸 Shishou : explication animaux, animaux sauvages, animaux légendaires

19 釋畜 Shichu : explication animaux domestiques, bétail, animaux familiers, volailles, termes de zoologie.

E – Le *Shiming* ou Explication des noms

Comme le *Erya* et le *Shuowen Jiezi*, le *Shiming* est une étape importante dans le domaine de l'étude sémantique et phonologique de la langue chinoise. Il s'agit ici d'un dictionnaire traitant de « l'Explication des Noms », faite à partir de gloses phonologiques : la signification des noms est donnée sous la forme de définitions comportant des jeux de mots. Le chinois peut ainsi jouer sur la prononciation de la diphtongue « ai » qui au quatrième ton signifie « amour » et au premier ton signifie « peine », la rédaction de la définition tentant de définir « amour » par rapport à un mot dont le sens est pratiquement opposé « peine ». L'idée d'utiliser la prononciation comme méthode d'explication d'un mot remonte en fait à la « Rectification des mots » ou « zhengming », cher à l'esprit confucéen, partant de l'hypothèse qu'il y avait un lien, une correspondance entre le mot et la réalité : l'étude du mot, de la réalité et du lien permettrait peut-être de remonter à l'origine des mots (des noms en général).

Au total, 1502 définitions se rapportant aux activités humaines en général ont été abordées vers l'an 200 de notre ère par l'auteur soit Liu Xi ou peut-être Liu Zhen, tous deux auteurs célèbres à leur époque. Par la suite, l'ouvrage a été fréquemment complété et commenté par les lexicographes des différentes dynasties, parce qu'incomplet en ce qui concernait les titres officiels (relations de parenté, décorations, canoniques et classiques, militaires…).

Traduction

Exemples de traduction :

- Les mots *tian* Ciel, *yu* satisfait, *si* diriger, responsable, *gun* vêtement de cérémonie, et *ji* espérance, sont prononcés avec l'arrière de la langue. Le Ciel *tian* est manifeste *xian*, éminent et dominant les choses de toute sa hauteur. Ciel *tian* :, se prononce en quatre mots « *yu, si, gun, ji* ». A *Tian* correspond le son *xian*, donc '*tian* égal *xian*', c'est-à-dire 'manifester', le Ciel est en haut, donc il prend le sens de manifestation. On prononce aussi *qin , xu*, en voix de tête. *Tian* égal tan' (plat et étendu) : le Ciel est clair, franc et ne se cache pas, il est aussi tout en grandeur et insondable. Le Ciel a deux prononciations, ceci

montre qu'il y a deux compréhensions (dans les dialectes chinois, c'est également le cas)

- Les mots *qing* bleu-vert, et *xu* calme, sont prononcés avec la pointe de la langue. Le Ciel *tian* est un autel *tan*, haut et large, dans une ambiance de paix
- Le Soleil *ri* est entier et a atteint sa maturité *shi*. Il brille d'un grand éclat et sa maturité est totale. La Lune *yue*, montre sa faiblesse *que*. Lorsqu'elle est pleine, elle sert de mesure pour évaluer le manque.
- L'éclat *guang* éblouit *huang*. Il éblouit et aveugle. On peut dire aussi que l'éclat se diffuse largement *guang*, parce que son rayonnement est immense.
- L'obscurité *yin* est comme une pousse *yin*. Tant que l'énergie vitale est concentrée intérieurement, les pousses restent dans la partie la plus intime (du noyau). La lumière du soleil *yang* se répand *yang*. Le souffle est extérieur, se diffusant tout autour.
- Le froid *han* résiste *han*. Il empêche toute possibilité de mesure. La chaleur *shu* permet la cuisson *zhu*. La chaleur est aussi intense que celle nécessaire à la cuisson.

F– Le *Zheng ming* : rectification des noms ou des appellations[57]

« Le choix poétique du mot juste a des implications profondes dans la relation qu'entretient avec l'objet ainsi désigné l'homme qui le prononce. Capable de donner à la chose le nom qui lui convient le mieux, cet homme se trouve avec le monde dans un rapport profondément harmonique.»

Une définition de *Zhengming* ou Rectification des noms

Si les étapes *du Erya, Shuomen Jiezi* et *Shiming* ont été évoquées, quelques mots devaient être consacrés au *Zheng ming* ou rectification des noms/appellations. Cette rectification a participé à la construction de la langue chinoise par une démarche originale, et peut intéresser la philologie dans sa volonté de classement mais son contexte d'application apparaît toutefois spécifique : quelle est en effet à cette époque, celle de Confucius, VIème siècle avant J.C., la signification possible de noms/appellations et le but recherché ? La question posée à Confucius par un de ses disciples a été la suivante : « Maître, si vous étiez amené à gouverner une principauté, quelle serait votre première action ? ». La réponse de Confucius fut sans ambiguïté : « rectifier les noms ».[58]

La classification qui s'établira sera une classification de valeurs plutôt que de choses. Il n'est pas ici question d'une philosophie du langage, ni de rapports de mots

---

[57] Les mots sont-ils conformes à la nature des choses ? Remarque sur l'étymologie :
Le sens du mot étymologie a évolué : pour une langue telle que le chinois qui est représentée par une écriture sémantique et non pas phonétique (comme les langues à alphabets) l'étude étymologique à l'heure actuelle est devenue l'étude des relations des mots avec des éléments plus anciens ; elle a perdu son sens de recherche d'une forme primitive qui aurait permis de remonter au sens exact d'un mot.

[58] Zilu demanda : "si le seigneur de Wei vous invitait à gouverner, que feriez vous en premier?" Confucius répondit : « Je corrigerai le langage, c'est certain ! » Zilu dit : « Quoi ? Vous divaguez ! Pourquoi le corriger ! » Confucius dit : « Vous n'êtes qu'un paysan, Zilu ! Ce qu'un honnête homme ne sait pas, il ne peut que le taire. Quand le langage est incorrect, le discours ne peut suivre. Quand le discours ne suit pas, les affaires ne peuvent aboutir. Quand les affaires n'aboutissent pas, les rites et la musique ne peuvent s'épanouir. Quand les rites et la musique ne s'épanouissent pas, les lois et les châtiments manquent leur cible. Quand les lois et châtiments manquent leur cible, le peuple ne sait plus sur quel pied danser. Aussi, l'honnête homme veille à ce que son langage se traduise en discours, et que son discours se traduise en action. Pour ce qui est du discours, l'honnête homme ne laisse rien au hasard. » (*Lunyu,Zilu* 13), http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?lang=fr&l=Lunyu.

à choses, mais de marques de respect adressées aux personnes, le point fondamental est la marque utilisée comme moyen de classification de tout comportement humain, tout rituel, et les termes noms/appellations peuvent être pris au sens de simples mots de la langue, pas seulement titres. Confucius reprend l'ordre ancien, les institutions des dynasties précédentes sans chercher à innover. Il observe que le vocabulaire concernant l'homme est beaucoup plus changeant, mouvant que celui des noms d'objets adopté par convention par les peuples. Le discours dans ce type de vocabulaire apparaissait imprécis et il s'agissait aussi de rendre service au souverain afin qu'en évitant une certaine polyvalence, les noms déjà utilisés et reconnus par la plupart soient mieux fixés. Il s'établirait ainsi une meilleure entente de souverain à sujet et réciproquement. On a pu par la suite faire allusion à la rectification des noms/appellations en y voyant un moyen de contrôle social : on peut plutôt ici parler de fixations de noms pour que les conventions sociales soient clairs et que tout terme corresponde à une réalité et une seule. Le vocabulaire relatif à l'homme pouvait bien sûr rentrer dans un ensemble plus vaste (comme le prévoyait le Erya, par exemple, déjà à son époque) et des éléments classificateurs – ensembles de traits - à l'intérieur même du sinogramme pouvaient y contribuer, mais le but était beaucoup plus social et politique que philologique.

Si l'on compare avec la Grèce, le contexte chinois de la « Rectification des noms/appellations » peut nous apparaître plus clairement. En effet, en proposant cette rectification, le contexte chinois ne pense pas opposition, avis contraire… le contexte grec en pareil cas peut y voir conflit, la langue elle-même, ne l'oublions pas envisage la tragédie plutôt que le procès c'est-à-dire le changement permanent, un état conflictuel qui ne saurait durer. Au niveau du langage également, le mot en Chine suffit comme vérité, il n'est pas emprisonné dans une structure, une proposition grammaticale, pour que sa signification se révèle, le mot est en quelque sorte une base et se suffit à lui-même. A l'époque où cette « Rectification » telle que la conçoit Confucius peut être envisagée, il s'agit pourrait-on dire d'un moindre mal, dans la mesure où celle-ci est faisable dans le contexte chinois et est bénéfique à long terme pour le souverain comme pour le peuple. Confucius ne recherche pas une rupture, il met en évidence la tradition, rappelant : « Que le prince se comporte en prince, le père en père, le fils en fils », pas de contrainte mais adhésion attendue.

Comme l'ensemble des étapes mentionnées, le *Zheng ming* reste une démarche modeste et naturelle.

G – Le signe graphique : constructions sinographiques

Laissant de côté la vision diachronique, la sinographie ou étude typologique des caractères s'est penchée, à l'ère moderne et avec l'aide de l'informatique, sur une étude fine des composants des caractères.
Les caractères peuvent être à l'origine répartis en deux catégories : *wen* désignant les caractères simples ou indécomposables et zi désignant les caractères composés, dits aussi complexes.

Xu Shen à son époque, le premier siècle de notre ère, distingua six catégories précises de caractères (les *liushu* d'après l'ouvrage de référence *Shuowen jiezi*) qui font foi auprès des grammatologues.
Ils comprenaient :
- des caractères simples, symbolisant des idées : les déictogrammes
- des caractères simplifiés, à l'imitation du réel, les pictogrammes
- des caractères simples ou composés comportant un élément sémantique et un élément phonétique, les idéophonogrammes
- des caractères comportant deux éléments sémantiques, les idéogrammes composés
- séries de deux caractères à sens identique, mais avec deux prononciations différentes
- caractères ayant changé de sens mais conservant leur prononciation d'origine (emprunts).

Un caractère ou sinogramme, quel qu'il soit, possédera une forme spécifique invariable, un sens très général (d'aucuns diront assez vague) car rappelons-nous qu'un ensemble de plusieurs caractères peut former un mot français, et aura une prononciation de type monosyllabique

Malgré les nouvelles typologies, la typologie *liushu* reste la typologie dominante de référence au XXème siècle.
Le terme idéogramme utilisé la plupart du temps recouvre en fait une réalité plus complexe pour plusieurs raisons : l'écriture chinoise a évolué au cours du temps en

suivant les logiques de constructions des scribes, les caractères peuvent comporter des éléments phonétiques et certains éléments graphiques n'ont pas de fonction.

La sinographie est donc apparue pour concevoir des classifications en ne laissant pas de zones d'ombre, si possible, et pour rendre compte des caractères dans leur variété. Le terme dérivé, sinogramme, désignera tout type de caractère. Celui-ci sera composé au maximum de trente traits et le nombre de sinogrammes effectivement différents sera d'environ vingt mille. Le trait comme élément de base peut intégrer un ensemble ou composant minimal et au-delà appartiendra à un bloc-composant constitutif d'un sinogramme.

La typologie la plus courante au XXème siècle prendra en compte les éléments de l'idéogramme dans leur fonction, tels qu'ils se présentent à leur actuelle dans la structure de l'idéogramme.

Les blocs-composants signalés précédemment seront appelés graphèmes, et seront de nature purement graphique, phonétique ou sémantique. Les graphèmes dits graphiques, phonétiques ou sémantiques auront respectivement un lien graphique, de prononciation ou de sens avec le caractère auquel ils appartiennent.

Comme exprimé précédemment, le but des typologies nouvelles au XXème siècle est de savoir classer sous une rubrique tout type de sinogramme.

Parmi les typologies élaborées, citons celle de Dai Junren (1934) avec quatre grandes catégories : pictographiques, idéographiques, picto-idéographiques et phonétiques (14 subdivisions seront précisées). Cette typologie par ses nombreuses subdivisions est dite « hiérarchique ». Elle visait en particulier à se détacher des « liushu ».

En 1968 paraissait la typologie de Lung Yu-chun, avec sept catégories : pictographique, idéographique, phonétique, picto-phonétique, picto-phonétique, idéo-phonétique, conventionnelle.

Par leurs dénominations, on voit que ces catégories soulignaient le rôle fonctionnel des graphèmes ou blocs composants.

En 1990, le linguiste Qian Nairong proposait sa typologie dite en hiérarchie : deux catégories essentielles, les monogrammes (caractères *wen* indécomposables) et les polygrammes (caractères *zi* composés), les polygrammes se subdivisant en cinq sous-catégories comprenant les combinaisons :

- Caractères à deux composants sémantiques
- Caractères à un composant sémantique et un composant phonétique
- Caractères à un composant phonétique et un composant neutre
- Caractères à un composant sémantique et un composant neutre
- Caractères à deux composants neutres

Par la suite, Su Peicheng modifia la classification de Qian Nairong pour y adjoindre des mono-neutres et des poly-neutres.

Toutes ces démarches de l'époque moderne avaient un rôle fonctionnel sans doute, mais aussi explicatif et pédagogique visant à simplifier l'apprentissage et la lecture de l'idéogramme, en se basant pour une des premières fois sur l'écriture d'aujourd'hui.

G-1 Forme et fonctionnement de l'écriture chinoise

Un texte chinois est composé de caractères de taille homogène, séparés par des espaces égaux. Ils sont invariables, leur tracé ne change pas, quelles que soient les formes qui les précèdent et les suivent. Les éléments sont isolés les uns des autres, un caractère pouvant être un segment parlé, un mot liant son et sens, un signe-mot ou signe-syllabe (selon Bloomfield) et l'écriture peut donc être de nature morphémique lorsque l'on isole le plus petit élément de sens dans un énoncé (Benvéniste). Chaque caractère compte un nombre déterminé de traits, segments de droite, plus ou moins allongés et diversement orientés, devant être tracés dans un ordre défini et qui s'organisent en configurations – quelques centaines. Une configuration peut constituer un caractère simple ou un élément de caractère complexe. Dans la parole, l'unité essentielle en chinois est la syllabe. Un système syllabique semble en effet le plus cohérent pour découper la langue, mais il ne correspond pas toujours à la segmentation du discours comprenant des pauses. Le problème est résolu dans les langues occidentales puisqu'à une syllabe correspond une forme, dans la langue

chinoise une syllabe correspond à un certain son pouvant prendre des formes multiples (homophonie), mais chaque forme assumant une face sonore donnée n'aura qu'une face sémantique.

Un caractère correspond donc à la fois à un segment sonore, la syllabe, et à l'un des sens que peut avoir cette syllabe. Ainsi il ne renvoie pas à des objets ou à des notions mais à un mot – ou à un élément de mot ayant un sens et une prononciation. La différence avec l'alphabet est que le caractère ne comporte pas une analyse de la prononciation du mot en phonèmes – comme celle que réalisent les lettres. Le fait qu'il y ait autant de caractères différents que de mots ou éléments de mots dans la langue semble constituer un défi pour l'apprentissage. Cependant, le nombre de caractères en usage à une époque donnée est bien inférieur au total de ceux attestés. Il est, pour chaque individu, proportionnel à l'étendue de son vocabulaire. On estime que deux mille caractères suffisent pour comprendre la plupart des ouvrages de vulgarisation, et qu'avec quatre à cinq mille on peut lire tout ce qui paraît. Il s'agit d'un ensemble ouvert, que chacun complète au fur et à mesure de ses lectures. En fin de scolarité, un adolescent chinois maîtrise aussi bien la lecture qu'un Européen du même âge.

G-2 Continuité de l'écriture

Le graphisme d'un sinogramme met en relation sa signification, sa forme et sa prononciation respectivement. L'esprit a une perception directe, spontanée de celui-ci. La création des sinogrammes est un processus de cogito, et un travail de même nature est effectué quand on les décrypte. Les homophones étant parfois fort nombreux (près d'une quarantaine pour «*yi* » [59]), ce qui va les différencier peut être le graphisme, la tonalité, et bien entendu le contexte qui pourra préciser la partie du discours.

Chaque mot a pu recevoir une représentation idéographique distincte grâce aux combinaisons infinies des éléments graphiques entre eux. Un signe a ainsi pu définir

---

[59] Bernhard Karlgren (1949), *The Chinese Language. An Essay on Its Nature and Histoire.* New York, The Ronald Press company, 1949, p.7-8.

une pensée, et chaque nuance de la pensée a pu recevoir une peinture spéciale, chaque mot posséder sa physionomie particulière.

La création des sinogrammes relève d'un processus cogito-créatif. L'esprit va projeter sur eux un sens, une idée. C'est pourquoi ce type d'écriture est aussi appelé « écriture de la pensée » : c'est une véritable opération de l'esprit qui montre déjà une démarche philosophique.

Le changement est considérable dans les tracés en raison des substitutions de supports, d'outils et d'usages, et la plus grande originalité de l'écriture chinoise est sa continuité.

Le sinogramme, comme toute écriture, prend une forme propre, on peut dire qu'il est fortement matérialisé, et l'évolution des styles et des formes va en partie dépendre des changements de matériaux sur lesquels on l'écrit.

jiǎgǔwén 甲骨文(inscriptions oraculaires) sera le style repérable sur les carapaces de tortue et les os, dynastie Shang (-1500~-1000)

jīnwén 金文 (l'écriture sur le bronze*)*, le style sur des objets de bronze. (-1000~-200)

zhuànwén 篆文, caractères officiels en style sceau, fin des Zhou, Dynastie Qin (-221~-206) et Han (-200~200) avant la généralisation du papier.

dàzhuàn 大篆 (Grand Sceau) ainsi que 籀文 *zhòu wén*, écriture officielle des Zhou (1046-256 av. J.-C). Il y a prolifération de variantes à la fin de la période ; puis unification en 小篆

xiǎozhuàn (Petit Sceau), le style de la gravure sur les sceaux (plus régulier que le précédent) et codifié sous le premier Empereur (221-206 av.J.C .)

Lìushū 隸書 (l'écriture des clercs ou écriture de Chancellerie) est à l'origine d'une écriture qui prolifère dans les textes médicaux, les classiques, collectionnés par la population aristocratique. Utilisés comme accompagnement des objets funéraires sous les Royaumes Combattants, les écrits à l'encre de Chine sur bambou rapportent des textes médicaux aussi bien que les classiques et donneront naissance au premier

style moderne, élaboré par les fonctionnaires impériaux, ils permettent un tracé plus rapide que l'écriture des sigillaires.

Kǎishū 楷書, style régulier, est devenu la norme comme modèle des études philologiques du chinois classique jusqu'à nos jours. Plus tard, sous la dynastie Han en tant que style officiel il passera sur papier ou sur soie, et restera le style le plus populaire. C'est celui que l'on apprend à l'école, qui est employé dans les écrits soignés et dans la plupart des imprimés. Des normes sont imposées dans les examens du mandarinat, où l'usage de graphies non répertoriées dans les dictionnaires officiels est sanctionné comme une faute grave, voire éliminatoire.

Cependant, il existait des styles d'usage privé, au tracé simplifié, qui furent une base, précisément à l'époque où l'écriture régulière fut codifiée. Le développement de la calligraphie fut concomitant de l'émergence de ces styles plus libres, personnels et informels, notamment le :

Xíngshū 行書 (semi-cursif) style courant des écrits familiers qui permet la notation de la parole vive.

Cǎoshū 草書 (cursif) est un style cursif rapide ou en herbes qui n'est d'usage courant qu'en calligraphie en principe. Il sera aussi utilisé pour la poésie et la prose, en chinois classique et pour les notes personnelles. C'est une forme d'écrit informel très utilisé pour la correspondance privée. Les traits ne sont plus identifiables et souvent plusieurs caractères consécuitifs sont liés.

Il faut souligner que depuis les inscriptions sur plastrons de tortues et omoplates de bovidés (inscriptions oraculaires) jusqu'aux caractères qui s'inscrivent sur nos écrans d'ordinateur, il n'y a pas eu de rupture. Certes, les styles suivent les évolutions des graphies durant les diverses principautés et royaumes qui constituent la Chine antique, et le premier empereur fin du III siècle av. J.C, Qin Shihuang, [60]uniformisa l'écriture, les poids et les mesures, et la monnaie. Depuis, la forme des caractères sigillaires et notariaux a été régularisée et uniformisée, l'ensemble des traits de chaque caractère a été rendu parfaitement équilibré. Les caractères archaïques ont été réduits, les structures compliquées avec beaucoup de variantes ont été simplifiées, il a fallu songer à une normalisation à cause des graphies particulières pouvant entraîner certaines confusions d'un pays à l'autre. Les écritures antiques ont été unifiées en un seul style, celui du petit sigillaire.

*G-3 Un changement déterminant de l'écriture : le Li bian(*隸 變 *Lì biàn*

, 隸 *li =lì shū,* Ecriture des clercs ou écriture de Chancellerie[61] ; 變 *biàn* =changement)

: un changement de l'écriture des caractères paléosigillaires aux néosigillaires, puis aux caractères notariaux, aux caractères d'écriture rapide et aux cursifs.

---

[60] « Le mérite du souverain empereur s'est appliqué avec diligence aux occupations fondamentales. Il a mis en honneur l'agriculture ; il a proscrit la dernière des professions, les têtes noires ont alors été heureuses. Dans tout ce qui est sous le ciel, les cœurs se sont appliqués, les volontés se sont unies. Les armes défensives et offensives ont eu des dimensions identiques ; il a rendu uniformes les caractères primitifs et les caractères dérivés ». Se-ma Ts'ien, Mémoires historiques, Annales principales , Chapitre VI , Ts'in Che – hoang, traduits et annotés par Edouard Chavannes.
http://www.chineancienne.fr/traductions/se-ma-ts-ien-les-m%C3%A9moires-historiques/#extrait1
.

[61] Naissance et évolution du style des *scribes* : Selon la tradition, 程邈 *Chéng Miǎo,* directeur de prison sous la dynastie Qin (221-206 avant l'ère chrétienne), créa à partir du style sigillaire un style plus simple à tracer, plus régulier et permettant la rapidité. L'administration chinoise souhaitait se doter d'une écriture facilitant l'apprentissage et la prise de notes, renforçant par là son pouvoir en renforçant le pouvoir de l'écrit. Le style des *scribes* est donc celui des fonctionnaires. Existant en même temps que le sigillaire sous les Han (IIème siècle), il finira par le remplacer sauf en calligraphie. Dans la pratique, le style des scribes (隸書 *lìshū*) se caractérise par des traits épais, carrés et aplatis et relativement espacés. S'ils étaient encore étirés et ondulés sous les Hans orientaux, ils deviennent par la suite et jusqu'à notre époque plus réguliers, leur verticalité leur donne une allure majestueuse. Outre la calligraphie et les documents administratifs, ils seront utilisés pour illustrer slogans, citations, titres…

Image 3 : Style sigillaire petit sceau

Les points essentiels de cette évolution sont les suivants : avec les caractères sigillaires, passage du trait incurvé au trait droit; puis passage du tracé au pinceau arrondi au tracé carré ; puis passage de la structure voûtée à la structure mouvante, de l'exécution lente et minutieuse des tracés à l'exécution rapide et enlevée.[62]

Le processus se produit entre les dynasties Qin et Han ; il est le point de départ d'une nouvelle évolution des caractères chinois. L'étude de la philologie chinoise en tant qu'activité cognitive ne pouvait pas négliger cette transition.

[62] Le style sigillaire (篆書 *zhuànshū*) est le plus ancien des styles utilisé en calligraphie : (dynastie Qin, 221-206 avant l'ère chrétienne). De nos jours, utilisés dans la confection des sceaux, les caractères sigillaires, archaïques, étaient autrefois destinés à être gravés dans le bronze ou la pierre. Les lignes sont fines et d'épaisseur constante. Il n'y a pas de réelle contrainte dans le style, la forme des caractères est assez libre, c'est un peu le tracé que l'on obtiendrait de nos jours avec un feutre, c'est-à-dire courbe, peu anguleux. Il y a souvent équilibre entre les intervalles et la largeur du tracé s'il s'agit de gravure, et les caractères complexes donnent une impression très compacte.

Image 4 : Style des scribes

La modification de *xiǎozhuàn* (petit sceau) à *lìushū* (écriture officielle ou scribe) va se généraliser pour créer l'écriture chinoise, elle transforme l'ancienne écriture en écriture contemporaine tout en conservant les structures des composants. C'est elle qui précède l'écriture régulière qui est utilisée de nos jours pour la langue chinoise. Concrètement, c'est à cette époque que se fixent les éléments graphiques ou morphèmes (永 *yǒng*: servant de référence et contenant les huit éléments graphiques utilisables).

Huit principes de Yong : Trait horizontal (一); trait vertical (丨); Point (丶); Crochet (乙) ; Courbe oblique à gauche (丿) ; le « crochet final » (亅) ; trait diagonal gauche (乀) ;trait diagonal droit (丿).[63]

Il ne s'agissait pas que de réduire le nombre de traits et de les simplifier, fixer des prototypes que sont les clés pour faciliter la reconnaissance des caractères, mais trois passages qui sont essentiels : avec les caractères sigillaires, passage du trait

[63] Les huit traits assemblés du mot 永 *yǒng* signifient 'éternité' : ce mot est un caractère clef pour la calligraphie chinoise puisqu'il montre à lui seul les huit traits calligraphiques les plus courants que les calligraphes chinois présentent, ce sont les huit principes de *yǒng*. La pratique régulière de ce caractère permet d'acquérir la souplesse calligraphique pour maîtriser son écriture. Les éléments graphiques mentionnés ci-dessus sont donc au nombre de huit, mais en synthétisant, on ne compte que huit traits nécessaires, puisque le crochet suivi d'un trait oblique peut n'être compté que pour un seul tracé ainsi que le crochet suivi d'un trait vers le bas. Les huit graphismes utilisés sont les graphismes fondamentaux de l'élaboration des sinogrammes de la langue chinoise : il n'y a que ces six éléments de composition pour constituer tous les sinogrammes. Le nombre de graphèmes, comparé aux langues d'origine indo-européenne avec systèmes alphabétiques de plus de vingt lettres, est donc extrêmement réduit. Le tracé d'un sinogramme fera essentiellement référence au sens mais un élément phonétique s'y ajoutera.

droit au trait incurvé, passage du tracé au pinceau arrondi au tracé carré, puis passage de la structure voûtée à la structure mouvante, de l'exécution lente et minutieuse des tracés à l'exécution rapide.

Le nombre de traits s'est réduit, il fallait limiter la variété trop abondante et complexe, le côté pictural a aussi été abandonné car difficile à représenter, les courbes ont disparu et ont été remplacées par des traits rectilignes, se coupant à angle droit. Par exemple : l'herbe 艸 simplifié en ⺾ ; le tonnerre 靐 ; trois rizières réduit en un seul 雷. En plus, les clés de différentes formes vont servir d'éléments idéographiques et seront placées en différents endroits : le cœur 心 , stylisé en 忄 sont placés à gauche ; les autres représentations 恭 ou partie 心 déplacée vers le bas.

En résumé, des modèles de base comme la main ou le cœur sont fixés et leur place dans le sinogramme est précisée, c'est-à-dire dans la partie droite en haut ou en bas. Les clés telles que : 亻(homme)、口 (bouche)、火(feu)、木(arbre)、冫(glace) sont fixés à gauche ; 力(la force)、見(voir)、刂(couteau)、 鳥(oiseau)、斤(arche) sont du côté droit ; 冖(le toit)、雨(la pluie)、穴(grotte) se placent au-dessus ; 凵(récipient)、心(cœur)、皿(plat) sont mis en dessous.

La simplification des caractères est une étape nécessaire : l'utilisation des clés et la place des éléments à l'intérieur de l'idéogramme sont devenues systématiques mais les représentations multiples de certaines clés ou de certains éléments (mains, cœur, pieds) complexifient l'idéogramme et le rendent souvent peu reconnaissable. Les caractères suivants sont les clés de la main, mais les parties perceptibles qui existent dans l'écriture archaïque sont désormais inconnues, peu identifiables : 父、尹、書、爲、左、右、妻、友、爭、鬥、受、弄、秦、授、舁、興、與. Dans ces mots, reconnaîtrons-nous, combien de mains sont dissimulées ? Les groupes des pieds tels que 出、之、前、定、步、陡、降、舛、舞、韋、复, ont-ils la forme de pieds ?

Malgré cette variété et complexité du sinogramme, il existe des moyens de l'analyser et d'identifier des sous-parties reconnaissables (par mnémotechnique) indiquant par exemple le son ou le sens.

Ces classes de reconnaissance sont au moins au nombre de six :

1 – le corps et les membres :手 main、止 pied,、人 homme、女 femme、耳 oreille、目 yeux、口 bouche….etc.

2 – les activités et caractéristiques physiques : 大 grand 立 debout、攵、夂、步 marche、身 corps、彳、亍 pas.. .etc.

3 – les phénomènes naturels : 日 soleil、月 lune、山 montagne、石 pierre、水 eau、火 feu、土 terre、雨 pluie…etc.

4 – la végétation et les animaux : 牛 buffle、羊 mouton、犬 chien、馬 cheval、隹 oiseau、魚 poisson、竹 bambou、木 arbre、米 riz、來 blé、艸 herbe……etc.

5 – la culture et la vie quotidienne : 斤 戈 armes、門 porte、宀 toit、皿 récipients、耒 outils agricoles、幺、 衣 habit、 豆、酉 tonneaux、田 rizière、刀 couteau、冊 livres、車 voiture、貝 coquillages、玉 jade、言 parole、示 manifester au-delà……

7 – les déictogrammes : nombres 一 ou 八 et présentations de mots horizontalement verticalement, à l'envers…

H – Définition de la langue et sa place par rapport à l'esprit

Humboldt a précisé :

> « Bien que l'esprit aspire toujours et partout à l'unité et à la nécessité, il ne peut développer l'une et l'autre que progressivement à partir de lui, et seulement à l'aide de moyens plus sensibles. Parmi les plus utiles de ces moyens, il y a pour lui la LANGUE qui nécessite, en raison de ses fins les plus conditionnées et les plus basses, la règle, la forme et la légalité. Plus il trouve formé en celle-ci ce qu'il aspire aussi à trouver pour lui-même, et plus intimement il pourra s'unir à elle […] . Si l'on considère à présent les langues selon toutes les exigences dont elles font ici l'objet, elles ne les satisfont que si elles possèdent d'authentiques formes grammaticales… » [64]

[64]Homboldt/Abel-Rémusat, *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise,* Presses universitaires du Septentrion, Paris, 1999, p. 38.

En ce qui concerne le chinois, Humboldt s'étonne car pour individualiser la pensée qui se produit grâce à la langue, il faut des relations entre les concepts par des moyens spécifiques, des formes spécifiques, permettant ainsi la continuité. Un concept entre en relation avec un autre concept soulignant des ressemblances, des différences, une portée et surtout un sens. Le chinois ne possède pas de moyens permettant de marquer les transitions : par les signes graphiques qu'il envoie, il ressemblera, ce qui n'est pas négligeable, à un langage gestuelle, un signe nous rapprochera de la chose, sans passer par du sens.

Si une définition du mot SENS pouvait être avancée ici, on pourrait dire que plus un signe linguistique – graphique, gestuel, phonétique ou autre- nous rapproche de la chose par sa nature, par sa force de suggestion pour nous faire accéder au réel, moins il a besoin de SENS comme médiation entre nous et l'objet ; si au contraire le signe doit davantage acquérir à nos yeux de SENS, c'est que nous sommes éloignés de l'objet, de la nature et que la nature du signe, son contexte d'emploi et son élaboration par les relations avec les concepts qui l'entourent doit être précise : nous serions à ce moment-là un mauvais poète, mal placé pour accéder à la réalité, l'écran entre nous et elle serait épaissi ; dans un contexte linguistique une langue plus intuitive, plus « naturelle » nous serait nécessaire pour accéder à l'invisible.

Une approche cognitive de l'écriture chinoise peut se faire par :

- une analyse des sinogrammes en tant que système de transmission de la connaissance. Ce système est créé et a évolué selon certains mécanismes de la perception du monde et des choses, constituant l'expression des expériences de l'homme. Ce modèle de la perception et de l'expression révèle un état psychologique du savoir qui est une partie de notre réflexion sur la forme de l'écriture chinoise comme « miroir » de l'activité cognitive. Certains aspects de cette activité peuvent représenter les propriétés universelles de la cognition humaine.

- le rôle du codage du sinogramme**,** c'est-à-dire la configuration de sens à travers la forme d'une écriture, ainsi son mode de catégorisation dans la structuration sinographique ayant pour but son décodage (c'est-à-dire la compréhension du sens dans la lecture). Cela était une préoccupation de certains savants, comme 许慎

Xu Shen, et constitue un grand avantage au plan pédagogique : le mécanisme psychologique et subjectif des apprenants peut être harmonisé et favorisé par cette approche cognitive dans le système.

De ce fait, si une approche cognitive pouvait nous aider à progresser dans le domaine pédagogique à partir de la nature des perceptions humaines, bénéfice pourrait en être tiré pour justifier les efforts de retourner à la logique interne de la langue et au mode de pensée correspondant : l'écriture (les pictogrammes, les déictogrammes et les idéogrammes) qui intègre traces de signifié et découpage du réel dans un langage. Autrement dit, nos élèves, déjà équipés d'une capacité intellectuelle à partir de leur propre expérience linguistique et socioculturelle, ont besoin de comprendre le contexte socioculturel pour mieux apprendre l'écriture chinoise.

H-1 Les tenants d'une approche cognitive de l'écriture chinoise

Le sinogramme a évolué parallèlement à l'expérience du monde chez l'homme selon la perception qu'il en avait. Cette activité cognitive de l'écriture chinoise n'est pas étrangère à l'activité cognitive humaine en général.

L'écriture se livre au découpage du réel par des traits significatifs construisant les signifiés, la langue possédant en même temps une logique interne liée à un mode de pensée bien spécifique. Tout va reposer sur la nature de la perception pour un groupe humain donné. Un apprenant partant de sa propre expérience linguistique devra donc dans une démarche cognitive appréhender un contexte socioculturel qui n'est pas le sien en identifiant du mieux possible la nature de cette perception : ce pourra être la clé de son apprentissage.

H-1-1 Pictogrammes

Les pictogrammes sont nommés *xiangxing* (象形) : ce qui veut dire : « image de la forme, de l'apparence ou image schématique », ils donnent de façon stylisée un dessin de l'objet ou de l'être censé être évoqué. Le pictogramme est un première étape de l'écriture, elle n'est pas différente des autres écritures anciennes, qui ont

commencé par des « dessins ». Tout peut être compris dans n'importe quelle langue dès lors qu'il s'agit simplement d'associer un mot de la langue au « dessin » de la chose qui correspond à ce mot. Un dessin ou un pictogramme se détache du monde iconique, il peut devenir un signe d'écriture.

Les graphies archaïques peuvent être attestées au cours d'une période s'étendant entre 8000 à 1600 ans av. J.-C., sur des supports variés : os d'omoplates de buffles ou carapaces de tortues qui servaient pour la divination. On écrivait une question sur un de ces supports avant de soumettre le tout à l'épreuve du feu. Les craquelures qui apparaissaient révélaient, par leur configuration par rapport aux caractères, la réponse des dieux.

Tous ces caractères subsistent encore aujourd'hui, ayant évolué historiquement dans la forme, mais étant restés inchangés quant au sens. L'embryon des systèmes d'écriture est l'objet concret, représenté plus ou moins schématiquement, et plus ou moins reconnaissable sous forme de « pictogramme ». On pourrait lire homme, femme, enfant, bouche, soleil, etc., aussi bien qu'on pourrait les « lire » dans la version chinoise.

Illustrations de xiangxing

車
車车 *Chē,* véhicule 輛 輪 軸

門
門门 *mén,* porte 開/开 關/关 間/间 開/開 /問/问

糸
糸纟 *mì*, fil 紡 織 綢 絹 綿 紅 綠 結 經 級

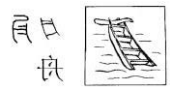
衣
衣衤 *yī,* vêtement衷 裏/裡 裝 袋 初 被 袖 褲/褲 裙

皿
皿 *mǐn*, récipient 盆 盅 盘/盤 簋

麥
麥麦 *mài*, le blé 麵/面

zhú, bambou, 筍 筒 箭 笛 簫 笣 笆 笨 第

niǎo, oiseaux 鳴/鳴 鴿 鴇 鷹 雞 鴨 鵝 鴉 鳳/鳳 鴕

 *Zhōu*, bateaux 船 艦 舢 艇 航 舵 般

dōng, l'est 西方、西面、西歐、西非、西洋、東西

xī, l'ouest 西方、西面、西歐、西非、西洋、東西

nán, le sud 南方、南面、南曲、南胡

běi, le nord 北方、北面、北國、東北、西北、華北

Le pictogramme est en fait une des méthodes les plus courtes : quand les anciens observaient le Ciel et la Terre, ils utilisaient des formes pour créer les mots. Même si le pictogramme peut être une représentation concrète, il contient déjà une part d'abstrait, car dessiner les choses ne signifie pas nécessairement imiter exactement tous les détails, quelques traits peuvent suffire à suggérer celles-ci. Une méthode d'abnégation ou d'abstraction.

Exemples : les mots niu et yang, 牛 *niú* buffle et 羊 *yáng* mouton ne sont représentés que par quelques traits suggérant la tête. Les cornes et les museaux nous permettent tout de suite de distinguer les différences.[65]

---

[65] 牛 *niú* buffle : , L'écriture oraculaire évoque le dessin d'une tête, insiste sur la tête d'un animal. Il souligne ses deux grandes narines et sa paire de cornes qui se prolonge en se recourbant vers l'arrière. 。A l'origine **:** mammifère avec un corps fort et solide et pouvant travailler dans les champs, tirer des chariots. A l'oraculaire, la période antérieure simplifie la partie 'narines'.

Un autre caractère 女 *nǚ* , la femme, est représentée par la silhouette d'une femme, les mains croisées sur la poitrine, indiquant réserve et discrétion, un autre mot qui désigne la mère, *mǔ(*母**,maman),** souligne la poitrine : **(**乳 *rǔ),* avec une scène d'une maman donnant le sein à son bébé affamé. Un ou deux petits traits attirent l'attention sur ces différents sens. Ce qui compte n'est pas l'existence physique des objets, mais la perception sensorielle que nous en avons et qui nous mène à dégager des ensembles, liés par des rapports d'identité, qu'on peut aussi dénommer.

Dessiner quelque chose d'invisible représenté par un objet peut aussi être source d'idée. L'arbre 木 *mù***,** un tronc avec les branches et les racines ; **sa forme** et archaïque, et le tronc à la partie supérieure présente des branches et des feuilles qui ont poussé，la partie inférieure enfonce ses racines vers le sol. *Shuowen* explique : mu, surgir, surgir du sol, la partie inférieure présente des racines, tout l'arbre représente la clé mu.

Quelque chose d'invisible n'est pas représenté, non pas un objet mais une idée.

L'écriture de bronze est la même que la précédente. Puis, l'écriture des sceaux renforce le trait du milieu , la partie 'narines', et les cornes perdent leur caractère. L'écriture des clercs aligne les cornes en deux traits , perdant le côté figuratif de l'animal. Buffle mâle : 牡 *mǔ* , femelle : 牝 *pìn*, 特 *tè* désigne le veau pour le sacrifice rituel. *Shuowen Jiezi:* buffle, grand animal. Buffle, 件 *Jiàn*, signifie aussi article, pièce, la cohérence de choses. Le mot fait songer à trois têtes et à une gueule. Tout ce qui est de la catégorie 'buffle' utilise cette clé.

羊 *yáng* Oraculaire : les cornes sont retournées les narines en forme de "V" Sens d'origine : cornes recourbées, tempérament doux, animal herbivore. On utilise souvent au cours des sacrifices rituels une extension du sens signifiant « de bon augure ». Plus tard, on rajoute la partie "示" donc "祥 *xiáng*" remplace le sens « de bon augure », ou « aisance, sérénité » A la fin de l'oraculaire, on rajoute un trait entre la gueule et les cornes donc . L'écriture de bronze modifie la forme de gueule en , donc . Puis l'écriture des sceaux suit avec , simplement les cornes sont devenues . L'écriture des scribes attache encore la tête en , ressemblant à la clé de l'herbe. Désormais, les cornes, la gueule sont plus difficiles à discerner.

Caractère *mù* , arbre.

Il s'agit d'une vision du monde abstraite, comme indiqué plus haut, l'aspect cosmologique, une conception du fonctionnement vital, une scansion dans une dynamique globale qui sera appelée « loi des cinq éléments »

> Ce qu'affirme cet idéogramme, c'est la particularité des arbres par rapport à bien d'autres plantes, notamment les céréales et les annuelles : pousser sans cesse. Au cours de la période *Yang* de l'année, printemps et été, les arbres poussent vers l'extérieur, ils font des branches, des fleurs et des fruits. Ensuite, au cours de la période *Yin* de l'année, automne et hiver, ils poussent vers l'intérieur, produisant des racines qui s'enfoncent dans la terre.
> Ils sont en mesure de faire remonter cette sève depuis le bout de leurs racines jusqu'aux bourgeons qui attendent un renouveau depuis près de six mois. Sans ses racines, le caractère arbre perd cette dimension qui permet de comprendre pourquoi les acupuncteurs l'ont choisi pour désigner la forme qui prend l'énergie vitale au moment du printemps [66].

L'autre sinogramme en rapport avec la clé de l'arbre mu : 東西 *dōngxī* « chose » est composé des points cardinaux « Est » et « Ouest ». L'Est ***dōng*** signifie le bois, que *Xu Shen* explique ainsi : dong, c'est le mouvement avec la clé 木 « arbre ». Selon le point de vue de Quan Po, ce mot est composé du soleil et de l'arbre et signifie « le soleil se lève dans le bois. » Ecriture oraculaire : ce mot est un sac serré par des ficelles . Ce pourrait être l'emploi de cet objet pour faire du feu à partir du frottement de deux morceaux de bois. Selon le fonctionnement des cinq éléments, l'Ouest signifie le métal ou l'argent, qui servent à initier les échanges de la vie matérielle. Ce qui compte n'est pas l'existence physique des objets, mais la perception sensorielle que nous en avons et qui nous mène à dégager des ensembles, liés par des rapports d'identité, que l'on peut aussi dénommer. Dans la plupart des cas, les pictogrammes gardent un lien d'évocation visuelle.

日 : *rì*, « le soleil est plein, la lune est vide » : en le regardant, on ne voit qu'un objet rond d'où émane de la lumière. A l'intérieur de ce caractère, un point indique qu'il est plein, 日 rì : soleil, 月 *yuè* : lune, et au niveau de la représentation, la lune avec deux traits, n'est pas une lune pleine mais une lune décroissante. Ces deux caractères présentent déjà deux idées, le plein et le vide. C'est le résultat d'une appréhension de

[66]Idem... Cyrille J.-D. Javary dans « *Le Discours de la Tortue* »

l'expérience : le soleil montre sa force, la lune engendre le sentiment de changement, de croissance et de décroissance.

Donc ce que l'on appelle pictogramme n'est pas à proprement parler une forme, mais une signification.

Les premiers caractères de formation complexe furent ainsi composés d'après une méthode purement idéographique. Le caractère de l'homme, 人« *Rén* », peut présenter plusieurs formes, tantôt debout , tantôt couché, ou accroupi . Il s'agit ici du caractère 人« *Rén* », homme debout. La caractéristique de l'homme est la station debout, qui le différencie de l'animal. L'homme debout a un air majestueux (le mot da, grandeur). Il ne s'agit pas d'une simple traduction du réel, chaque mot renvoie à une intelligibilité dans le choix et l'appréhension de la nature.

L'explication de Xushen : l'Homme, le plus digne de tous les êtres, entre Ciel et Terre. C'est un caractère de Grand Sceau, représentant les bras et les jambes de l'homme. Tout ce qui est en rapport avec l'homme comporte cet élément 人.

Prononciation : *Rén*

Dans un entretien Zao Wu-Ji nous révèle comment il s'est initié aux caractères chinois :

> « Pour m'apprendre à lire, mon grand-père traçait sur chaque objet les caractères qui le désignent : j'ai appris en même temps à dessiner et à lire, à appréhender la nature même des choses. Dans la calligraphie, chaque caractère est un signe. Regardez ces idéogrammes : celui-ci représente le ciel, celui-là le cœur. Paul Klee aussi a utilisé des signes qui l'ont amené, à partir du souvenir d'un petit port tunisien, à atteindre un au-delà des apparences » [67].

H-1-2 Idéogrammes

Les indicateurs 指事 *zhǐshì*, idéogrammes ou déictogrammes : les indicateurs « indiquent une action ou un état » ou sont des « symboles indicatifs» et traduisent en signes les idées abstraites. La construction est faite par ajout à un pictogramme d'un ou de plusieurs signes conventionnels.

---

[67] France Huser (2003), « *Brève rencontre avec….. Zao Wu-Ji* », in *Le Nouvel Observateur* N° 2034, jeudi 30 octobre 2003.

On voit que les idéogrammes traduisent directement une idée abstraite au moyen d'un signe explicite ou bien en complétant un pictogramme préexistant. La plupart du temps, ce sont des points ou des traits placés sur un pictogramme qui indiquent ce qu'il faut regarder. Ces indices sont suggestifs et sous-entendent « là, c'est … » ou « …est là », une fonction déictique. Quelques figures simples ne sont pas seulement la figuration d'objets mais symbolisent des notions.

Les caractères signifiant « dessus » et « dessous » forment une paire graphique et sémantique. Un trait est placé de part et d'autre de la ligne d'horizon. ; 下 xià « dessous » ; 上 shàng « dessus ». : l'écriture sigillaire en forme de , grâce au trait vertical qui sert d'indice et donne le sens « dessus », la notion devient compréhensible.

Le mot *dan* 旦 , le matin. Au dessous du soleil un trait est rajouté et signifie la ligne d'horizon : ***ce*** n'est pas qu'un symbole qui nous indique le temps abstrait mais aussi un accord avec le rythme des lignes vivantes de la nature. Le soleil levant du matin, il s'agit du symbole en action, idée dont est tant imprégné l'esprit, l'écriture est le reflet des lignes de force réunissant les étoiles de la constellation, d'où sa puissance spirituelle comme miroir du cosmos.

En se servant d'un ou deux traits, et en plaçant ces traits sur le pictogramme de l'arbre, on en désigne des parties (ci-dessous : arbre-racine-bois-cime)

本 *běn*, « racine », représente un arbre, 木 *mù* « bois » ou « arbre » dont on désigne la base au moyen d'un trait ; 末 *mò*, « cime », à l'inverse de 本 *běn*, représente un arbre dont on indique le sommet.

Il est évident que les deux sens ne sont pas identiques, les traits donnent simplement une indication supplémentaire, ce n'est pas le sens propre. Le couteau 刀 *dāo* renvoie immédiatement au couteau, le tranchant 刃 *rèn* est difficile à figurer par une image, donc on rajoute un point pour l'indiquer.

Le *xiangxing* se réfère immédiatement à une chose ou à une notion ; quant aux *zhǐshì*, ils indiquent les choses abstraites qui n'ont pas de formes précises auxquelles ils

pourraient ressembler, par rapport aux pictogrammes, ils se fondent davantage sur l'abstraction, demandent davantage de réflexion aux lecteurs.

Il y a trois catégories de signes selon de Charles S. Peirce : icones, indices, et symboles [68]; Romain Jackobson divise les icones en trois sous-catégories : images, diagrammes et métaphores. [69] Les écritures de *Zhishi* sont les représentations analogiques et graphiques des relations d'une chose ou d'un phénomène [70].
Toutes ces catégories regroupent pour la plupart des pictogrammes/déictogrammes, utilisés plus tard comme clés. Ce sont des unités se situant au niveau élémentaire de la perception. On trouve en outre une analogie assez évidente entre les choses et les signes graphiques, ils ont une fonction sémantique en tant que caractères simples, et c'est précisément pour cela qu'ils vont fonctionner comme radicaux en tant que clés, en tant que têtes de chapitre des différentes familles de caractères, correspondant à tous les types de choses dans le monde et à tous les types d'idées qui y sont associées.

Xu Shen témoigne de l'évolution des pictogrammes et idéogrammes: ciel, soleil, matin, et grandeur de l'homme :

天 *tiān*, ciel, illustre dans l'écriture oraculaire. En rajoutant un carré comme un signe de déictogramme sur la tête d'un homme （人 l'homme adulte）l'homme qui est debout sur la terre, porte le ciel sur sa tête et va incarner un esprit résolu, indépendant, qui ne craint pas les responsabilités. Les Anciens utilisaient la forme carrée ou un pentagone qui indiquait l'espace au-dessus de la tête pour suggérer l'espace universel infini.

---

[68] Charles S.Peirce, *Ecrits sur le signe*, traduit par Gérard Deledalle, Paris, 1978, p.144.
[69] PierreThibaud, « *De la logique de Sharles Sanders Peirce, De l'Algèbre aux Graphes* », éditions de l'Université de Provence, 1975.
[70]L'identification n'est pas si évidente, quand il s'agit de s'exprimer en image.
« Le tableau de Réné Magritte "Ceci n'est pas une pipe" est représentatif de cette force indicatrice. C'est le titre même qui est l'indicateur et qui ouvre la question : l'image, même la plus fidèle n'est pas l'objet qu'elle est censée représenter ; mais elle peut avoir beaucoup d'autres fonctions, donc celle de *zhishi*, c'est-à-dire qu'elle peut renvoyer au-delà du référent de premier degré. Une image de pipe peut avoir d'autres significations plus ou moins indirectes » Réflexions sur les idéogrammes, Canadian Social Science, Vol. 6, No. 6, 2010, PP. 104-112.

Le mot : 日 le soleil ne s'épuise jamais ; 旦 le soleil se lève, l'espace s'éclaircit**.** Au-dessus de notre tête, l'univers est infini. A la fin de la période oraculaire**, l**e ciel , se transforme en signe déictogramme indiquant le sens de « au-dessus', donc le ciel est l'espace au-dessus de la terre。L'écriture de bronze transforme ce signe en , rendant l'univers spacieux. A l'origine, l'état de chaos, mettait aussi l'accent sur l'espace. L'écriture sigillaire suit celle du bronze. Ecriture officielle : dans la partie sigillaire, le trait courbe a été mis à plat, devenant rectiligne . Ce caractère est devenu en philosophie le terme unique désignant la capacité inhérente au réel de se transformer sans cesse et faire advenir une virtualité indéfinie de sens, un fonds.

H-1-3 Idéo-phonogrammes

Les phonogrammes portent le nom de *xíngshēng* = «forme-son» ou «complexe phonique» (sème+phonème) : composition d'un élément figuratif (la clé) et d'un élément phonétique.

Les premières questions que l'on peut se poser sur la langue chinoise et la diaspora chinoise de différents pays concernent la nature même de cette langue. En effet des marques de son emploi « sonore », contrairement à ce qui a pu être affirmé durant des siècles, sont incontestables.

Si la Chine et les pays voisins possédaient des caractères d'écriture semblables en usage dans des langues différentes, on pouvait encore penser à cette époque (jusqu'au 18ème siècle environ) que le chinois écrit était une langue universelle, un véritable moyen de communication qui exprimait les choses. C'est à tort que les caractères chinois ont été baptisés en Occident « idéogrammes », car on ignorait qu'ils conservaient un rapport phonique avec la langue orale. Des penseurs comme Rousseau vont rapidement établir un lien avec la langue parlée, car pour lui un certain degré de civilisation implique l'adoption de signes conventionnels, acceptés par les peuples capables de les interpréter, et implique aussi des habitudes particulières. Ce sera par la suite le cas dans des pays tels que ceux de la diaspora chinoise : on reconnait implicitement que le registre parlé reste incontournable.

Comment la diaspora chinoise s'est elle comportée vis-à-vis de l'utilisation des caractères, répondant d'une certaine manière à ce que les penseurs au-delà de Rousseau finissaient par constater, à savoir des repères de sonorité que contenaient les caractères [71] ?

« *Derrière le phonétisme se cache une couche de signification* » précise Rainier Lancelle dans son article « Ecriture ou langue graphique ». Les éléments phonétiques et sémantiques sont présents tous les deux sous forme de graphèmes, mais il faut surtout retenir que le caractère possède un contenu phonétique non négligeable. Les jeux sémantiques internes des idéo-phonogrammes *« relevant de couches psychiques plus archaïque que celle du sens syntaxique-logique, un dépôt inconscient sensoriel dont le sujet pensant ne serait jamais définitivement coupé, et qui est le laboratoire par excellent de ses évolution, des ses innovations, et ses résurrection. »*[72]

Julia Kristeva « La rencontre de la culture occidentale et de la Chine moderne : un dialogue est-il possible ? »

Cette méthode n'existe pas avec les lettres alphabétiques, l'analyse de la prononciation en phonèmes ne relève pas de la cognition. A l'inverse, la décomposition en éléments donne une indication directe sur la prononciation ou le sens, simplement la prononciation présente sous forme graphique.

L'unification et simplification sous les Qin (fin du III siècle), la complexification en plusieurs graphèmes distincts des inscriptions sur bronze a réduit la structure des idéogrammes à un seul élément figuratif et un seul élément phonétique. L'élément figuratif nous permet de reconnaître au premier coup d'œil à quel genre de référent dans le monde renvoie le caractère. L'eau, l'arbre, la montagne,…. nous indique de quoi il s'agit.

Les caractères composés sont des idéo- phonogrammes ou complexes phoniques :

---

[71] Rousseau « La seconde manière d'écriture est de représenter les mots et les propositions par des caractères conventionnels, ce qui ne peut se faire que quand la langue est tout à fait formée et qu'un peuple entier est uni par des lois communes, car il y a ici double convention telle est l'écriture des Chinois, c'est là véritablement peindre les sons et parler aux yeux ». Rousseau J-J, *Essai sur l'origine des langues*, chap.V. éditions La passe du vent, 2012. p. 128.

[72] Julia Kristeva, *« La rencontre de la culture occidentale et de la Chine moderne : un dialogue est-il possible ? »* http://www.kristeva.fr/

Utilisant à nouveau le pictogramme du soleil,日 prononcé *ri*, accolé à gauche du caractère signifiant « 王 le roi », prononcé 旺 wang, on compose un caractère signifiant « brillant », « éclatant », qui se prononce également wang. L'élément de droite prend dans ce cas une valeur phonétique. Tous les noms d'arbres et par extension les objets fabriqués dans ce matériau sont logiquement pourvus du pictogramme de l'arbre combiné à des graphies qui donnent des indications de prononciation : 柏 *bo* « le cyprès » ou 棕 *zong* « le palmier », de même que 板 *ban* « la planche », 欄 *lan* « l'enclos à bestiaux » ou « la barrière », 桌 *zhuo* « la table » Comme on le voit pour les caractères du soleil ou de l'arbre, un même caractère simple peut intervenir dans un caractère complexe, soit pour sa valeur sémantique, soit pour sa valeur phonétique.

Selon Léon Vandermeersch :

> La structuration du lexique des morpho-phono-grammes était d'autre part si claire qu'on s'est efforcé d'y intégrer toutes les autres catégories de graphies. Les syllogigrammes ont été systématiquement interprétés comme composés d'une partie forme et d'une partie phonétique, même quand leur prononciation ne provenait pas d'une de leurs sous graphies ; et les pictogrammes ont été pour ainsi dire désossés d'un élément susceptible d'être pris pour forme de la graphie, à moins qu'à l'inverse n'ait été ajoutée à la graphie une phonétique superfétatoire. Le quatrième procédé d'écriture [les morpho- phonogrammes], le plus remarquable par sa nature mi-logique mi-conventionnelle, le plus important pour la quantité des graphies dérivées produites, a ainsi fini par envahir tout le terrain lexical[73].
>
> Tout en devenant la représentation de la chose, il ne la perd pas, mais ne fait que la transposer sur un plan où elle s'ordonne avec d'autres dans un système réglé : c'est ainsi que « langue » et « réel » sont une seule et même chose. Guillaume, dans sa terminologie psychosystématique, indiquait ce fait comme suit : « Tout le particulier qui s'introduit dans le mot chinois est, sitôt appréhendé, soumis à une tension singulisatrice dont l'effet est une approche croissante du mot qu'on prononce et de la chose qu'il évoque. Quand cet effet d'approche avoisine son maximum, le mot n'est pas loin de satisfaire à l'équation mot-chose... Le mot devenu alors dans l'esprit du locuteur la chose elle-même, par une subjective mais irrésistible impression d'identité, en emporte avec soi toute la réalité, et toute l'efficience[74].

À propos de la pensée chinoise, Julia Kristeva écrit encore au sujet des signes et des sons :

---

[73] L. Vandermeersch, *La Langue graphique chinoise,* p. 245-247. 280.

[74] Julia Kristeva , *Le Langage, cet inconnu.* Julia Kristeva, « *Le Langage cet inconnu* », « *une initiation à la linguistique* », Seuil, Paris, 1981, P. 34

> « Cette soudure du concept, du son et de la chose dans la langue chinoise qui fait que la langue et le réel construisent un ensemble sans se poser face à face comme l'objet (le monde, le réel) et son miroir (le sujet, la langue), est matérialisé par et dans l'écriture chinoise : écriture idéographique, vieille de plus de trois mille ans, la seule qui n'a pas évolué vers l'alphabétisme (comme ce fut le cas de l'écriture égyptienne ou de l'écriture cunéiforme. » [75].

Le tracé va unifier l'idée et le son et les répartir selon une certaine logique, l'écriture ainsi obtenue ne permet pas d'abstraction à cause de la nature même de l'idéogramme, unique, et ses éléments intimement soudés :

> « Les signes sont phonétiques en ceci que chacun représente non l'idée elle-même, mais l'idée en tant qu'elle est exprimée par un ensemble phonique (il faut rectifier : graphique) défini. Ils sont idéographiques en ceci que ce qui est exprimé, ce n'est pas le son considéré en tant que tel, mais le mot, c'est-à-dire l'association d'un sens et d'un son. Les signes sont – en partie au moins – d'anciennes représentations ou d'anciens symboles, mais qui n'ont pas, pour la plupart, de lien reconnaissable avec les idées indiquées par les mots qu'ils représentent [...]. L'étymologie des caractères chinois se recherche ainsi à l'intersection des valeurs sémantiques aussi bien de la phonétique que du radical de chaque graphie, compte tenu des glissements entraînés par corruption graphique ou contamination d'homophones. Les véritables familles de mots graphiques ne sont ni les lignées de graphies du même radical, ni les rangées de graphies de mêmes phonétiques, mais des groupes de mots dont la parenté bilatérale (tant du côté du radical que du côté de la phonétique) ne peut être mise en évidence que par de difficiles recherches paléographiques portant autant sur les prononciations archaïques que sur l'aspect figuratif des graphies primitives. Il faut se garder de croire que la parenté phonétique des caractères peut nous renseigner sur ce qu'aurait été la structuration lexicale de la langue parlée archaïque. La coupure est bien trop profonde entre l'organisation graphique des prononciations des graphies et l'organisation phonétique des mots de la langue parlée. » [76]

Le caractère : 米 *Mǐ,* style oraculaire , signifie la tige d'un épi de blé mûr. Les caractères contiennent cette prononciation comme phonogramme : 迷 *mí* 謎 *mí* 糜 *mí* 醚 *mí* 敉 *mǐ* 侎 *mǐ, etc.* Tous les mots ont un sens en rapport avec le caractère 米 *mǐ.*

> Les caractères chinois sont composés à la fois d'un élément qui rappelle une figure et d'un élément qui rappelle un son. Leur très grande majorité est constituée par les idéophonogrammes... donc, à l'époque Yin, à la fin du 11e millénaire av. J.C., l'écriture a déjà alors une fonction de représentation des sons…. Dans les caractères chinois, l'aspect signe des sons est l'aspect principal ; l'aspect signe figuratif est seulement accessoire[77].

---

[75] *Ibid*

[76] *Ibid.,* p. 267.

[77] « *Caractères chinois et Poétique, in Ecritures systèmes idéographiques et pratiques, expression* – Actes du colloques international de l'Université de Paris VII, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 272

H-1-4 Emprunts 假借 jiǎjiè

Quelques caractères dits « d'emprunt » existent, lorsqu'une homophonie existait à l'origine pour un caractère donné, mais le sens du caractère a pu changer au cours du temps.

Les caractères d'emprunt, de sens différents, sont utilisés pour des raisons d'homophonie.

Dans le premier cas, il s'agit d'une extrapolation vers l'abstraction d'un mot concret. Par exemple, le caractère *bei* signifiant « Nord » est figuré par deux hommes dos à dos

(le dos se prononce en effet aussi *bei*). Par transfert de sens, cette graphie vient à signifier le point cardinal auquel on tourne le dos.

Dans le cas des caractères empruntés, on utilisera un caractère homophone pour la notion que l'on veut transcrire. Ainsi, 萬 *wàn* « dix mille » emprunte la graphie d'un mot de même prononciation signifiant d'abord « scorpion ».

Réutilisation des caractères existants :
Les deux dernières catégories évoquées par Xu Shen puisent dans le fonds des caractères usuels et les ré-exploitent, ce qui permet d'augmenter le vocabulaire sans créer de nouvelles graphies. Il s'agit d'une utilisation lexicale détournée ou déviée de graphies existantes.
Toutefois, l'apprentissage de l'écriture et de la lecture est avant tout global, certains éléments sémantiques ou phonétiques servant davantage d'aide-mémoire que de véritables indicateurs du sens ou de la prononciation. L'élément phonétique, d'ailleurs,

issu d'une prononciation fort ancienne, n'est souvent plus évident pour des lecteurs modernes et l'élément tonal, pourtant fondamental, est absent.
En effet en général, il est logique de noter simultanément le son et le sens lors de la création d'un mot, sous la forme d'une relation cohérente. Ils ont cependant incorporé des sonorités qui correspondent souvent aux onomatopées dans les langues anciennes.

Ainsi, le mot *pu* ト, (l'écriture oraculaire et bronze)

Premier mot de la langue chinoise (son et forme de craquelure au moment où le feu est appliqué en divination), à partir de son idéographie, combinera son et sens de façon naturelle ; la catégorie des idéo-phonogrammes censés apparaître plus tardivement combinait en fait son et sens de façon harmonieuse dès leur début : on remarque en outre que les emprunts *jiajie* fournissaient des éléments de la partie phonétique (empruntée) pour engendrer un autre sinogramme, l'élément « son » apparaissant déjà dans les pictogrammes. Il ne faut donc pas imaginer un processus de formation se déroulant linéairement dans le temps mais une simultanéité forme et son dès l'origine de l'écriture.

On ne peut en aucune manière comparer ce processus combinatoire à la formation des mots à l'aide de « signes » arbitraires que sont les lettres dans les langues alphabétiques, on peut observer que les sinogrammes comportant primitivement son et sens (graphie) sont des modèles cognitifs et aboutissent globalement à une langue de signes.
Exemple : pour imaginer le sinogramme et ses éléments applicables à la notion de piment, on peut faire intervenir de multiples formes de perception telles que forme, goût, toucher, couleur etc… chaque domaine pouvant être concrétisé par un élément pictographique et cognitif.

> Cet exemple nous fait constater un fait important : si les caractères simples, qui cherchent à «signifier d'eux-mêmes », frappent par leur aspect gestuel et emblématique, ici, même lorsqu'il s'agit d'un élément purement phonique, on s'ingénie encore à le relier à un sens. Supprimer le gratuit et l'arbitraire à tous les niveaux d'un système sémiotique fondé sur une relation intime avec le réel, en sorte qu'il n'y ait pas de rupture entre signes et monde et, par là, entre homme et univers : tel semble être ce vers quoi tendent depuis toujours les Chinois. Cette constatation permet de pousser plus loin la réflexion sur la nature spécifique des idéogrammes.

Réflexion sur la nature spécifique des idéogrammes : pourquoi utiliser le pictogramme du scorpion pour indiquer dix mille? Parce que le scorpion suggère une idée de quantité, d'insectes, petit et nombreux, et la prononciation a été emprunté au mot scorpion. Le nom d'origine a été progressivement oublié. C'est une façon d'utiliser un mot concret pour exprimer une abstraction. Le caractère simplifié auquel on a abouti existe déjà comme caractère oraculaire avec la même prononciation. C'était à l'origine le nom d'une tribut de danseurs et de musiciens

> 它*tā* (il) a une forme de serpent , ce mot devient pronom de la troisième personne. Ce pictogramme ressemble à l'origine à un serpent, aujourd'hui, 蛇 *Shé* le serpent est élément de droite de l'idéogramme, celui de gauche est celui de la clé de l'insecte , pourquoi utiliser l'idéogramme du serpent pour traduire le pronom personnel, troisième personne du singulier ? L'idéogramme correspond au neutre anglais "it", il ne s'agit pas de faire l'économie d'une prononciation nouvelle, mais il s'agit de l'extension du sens d'un pronom.
>
> Xu Shen explique ce mot par sa forme de serpent : long corps, prolongé d'une gueule courbe. Autrefois, les gens qui vivaient dans les prairies sauvages craignaient les serpents et se posaient la question « y a- t-il un serpent ? », 無它乎? *wú tā hu*? en Chinois.
>
> Le mot est devenu le concept abstrait d'une chose en général constituant un environnement.

Autre exemple : le caractère 來 *lái* signifiait, anciennement, « blé ». Le verbe *venir* étant homonyme de ce mot, on a emprunté le caractère en question pour noter le verbe *venir*. La prononciation du mot « blé » a changé aujourd'hui (*mài*) ainsi que le caractère (麥) : l'homophonie a disparu.

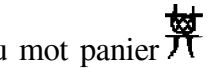
La méthode des emprunts *jiajie* est une méthode conceptualisant le sens abstrait. Expérience et connaissance humaines sont des processus mentaux complexes, il est naturel de toujours créer davantage de mots pour s'exprimer, et le *Shuowen* précise que la création de mots doit passer par l'emprunt d'éléments phonétiques (peut-être d'onomatopées), la manière de concrétiser une idée abstraite à l'aide d'un mot pouvant s'opérer par l'emprunt de sens entre deux mots de même sonorité, ayant une

affinité de signification. C'est-à-dire, certains sinogrammes, dont les formes graphiques sont différentes mais avec des sonorités proches peuvent partager la même signification en se substituant l'un à l'autre.

Les emprunts comportent en fait deux groupes de mots : soit un emprunt pur des mots pour leur sonorité sans se référer au sens, soit un emprunt de mot sans référence particulière au sens mais uniquement à cause de la sonorité.

Exemples :

萬 *wàn* (=10 000) vient du pictogramme du « scorpion »

其 *qí (mot vide)*vient du mot panier  (箕 pour récolter) et est devenu un mot vide.

我 *wǒ* (moi) vient d'une arme avec lame en dents de scie

來 *lái* (venir) vient de la forme de l'épi de blé

莫 *mò* (négation) vient de soleil couchant

而 *er* (mot vide) vient de la barbe

于 *yú* (mot vide) est un instrument de musique, la flûte .

須 *xu* (barbe) a pris le sens de falloir, nécessité en général

Le deuxième groupe concerne des emprunts-extensions à partir d'un sinogramme et avec la forme une association est faite conduisant à un autre sens plus abstrait que le sens d'origine.

Exemples :

自己 *Zìjǐ* (moi-même) a la forme d'un nez

能 *Néng* (capacité) représente un animal puissant, l'ours

它 Tā (il) a une forme de serpent , ce mot devient pronom de la troisième personne.

Même principe avec les exemples suivants :

年 nian (année), 月 yue (mois), 日 ri (jour), figurent successivement un homme portant des épis de blé, la lune, et le soleil. Ils présentaient une division du temps et un rythme de la nature, ils ont pris le sens de calendrier.

Ainsi, une association, une extension basée sur l'imaginaire et l'analogie du sens permet à ces mots de passer du concret à l'abstrait.

Il s'agit d'un moyen facile et rapide de création de mot. Il peut se faire qu'à l'occasion d'un trop grand emploi du *jiajie* un seul sinogramme couvre le sens de plusieurs mots, il conserve en même temps l'élément phonétique de chacun de ces mots. On ne peut donc pas réellement dire que le chinois pictographique soit une langue purement graphique à ses origines.

H-1-5 Défléchis

Pour les 轉注 *zhuănzhù*, on établit une catégorie (sémantique) dans laquelle les caractères de même sens sont liés. 考 *kăo* «vieillard» et 老 *lăo* « vieillard au cheveux blancs » en sont deux exemples. Il s'agit de doublets historiques, au même titre, que *chance* et *cadence* en français, qui dérivent tous deux du même étymon latin *cadentia(m)*, « chute ». Cette méthode regroupent sous une même clé un certain nombre de choses de même sens pouvant être employées les unes pour les autres, comme c'est le cas pour lao et kao. Deux exemples de *zhuanzhu* cités par Xu Shen : *lao* 老 et *kao* 考 sont deux caractères qui se trouvent en relation à la fois allosémique, allographique et allophonique. (allo = d'un autre type de graphie). En privilégiant l'un ou l'autre des aspects de cette relation, on obtient des interprétations divergentes. Peut-être en chinois on préfère privilégier le seul caractère allosémique (synonymique) de la relation.

L'écriture est organisée à partir d'une présence de la chose qui réside toujours dans son effacement, la sémantique du graphème est chargé en même temps d'une valeur phonétique. Une clé est un élément donné a priori et à partir duquel le signe graphique est construit. Dans l'évolution de l'écriture chinoise, il n'est pas rare de constater que la composante généralement retenue pour clé est venue s'ajouter tardivement à la composante phonétique qui, à l'origine, pouvait suffire à elle seule à

représenter graphiquement un mot de la langue. C'est le cas du mot grammatical 唯 *wéi* (mot vide, marque d'emphase en début de phrase) qui dans les inscriptions Shang (I4ème siècle av. JC.) s'écrivait 隹. Ce mot prononcé *zhuī,* signifie oiseau à longue tête et bec pointu. Ce mot s'est vu adjoindre ultérieurement l'un des trois déterminatifs suivants : 口(bouche), 心 (coeur) ou 絲 (fil de soie). Les trois variantes ainsi obtenues, 唯 惟 et 維 sont trois entrées différentes dans les dictionnaires, selon le déterminatif qui les compose et qui est retenu pour clé. Cela prouve aussi que l'élément phonétique ne vient pas plus tardivement. Le problème est que les paroles articulées préexistaient à l'usage conventionnel qui en a été fait à des fins de communication langagière, ou de la même manière, les signes graphiques auraient préexisté à leur usage dans la communication écrite.

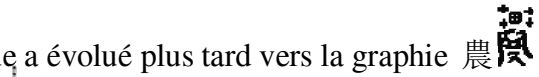
Une multitude de caractères produits par les clés graphiques associées à des éléments porteurs de valeur phonétique forment la catégorie *xingsheng*, « forme » et « son » dominante puisqu'elle correspond à environ 90 pour cent du stock des caractères. Leur nombre croît de façon exponentielle et leur majorité écrasante fait qu'une analyse interne des caractères n'aboutit pas à une logique satisfaisante. L'élément phonétique n'est pas choisi au hasard et s'avère souvent justifié sémantiquement, ce qui n'apparaît parfois qu'a posteriori. La méthode *zhuanzhu* permet d'engendrer des séries des caractères qui viennent de « cognates ou mots apparentés», et portent des similitudes de prononciation et de sens. Xu Shen, rappelons-le, définit comme imitation de la langue orale les variantes graphiques d'un même mot, elles diffèrent par leur composante dite sémantique : « Il est permis de penser que les commentateurs Han, dans leur souci de légitimer leur découpage, aient utilisé le terme ancien de *liushu* pour nommer les différents types de caractères. Dès lors, pour satisfaire à cette dénomination, ils se seraient trouvés devant l'obligation de distinguer effectivement six catégories distinctes. »

Les éléments phonétiques ou phonogrammes : 聲旁 *Shēngpáng,* avec les déterminants sémantiques, constituent ce qu'on appelle *xingsheng*, servant de notation pour l'apprentissage, car à partir d'une prononciation va se développer une série de mots en « grappes ». Exemple : 包*bāo* = tissu embryonnaire, phonème

qui se réalisera avec de multiples idéogrammes 跑 *pǎo* 泡*pào* 砲*pào* 胞 *bāo* 庖 *pào* 雹*páo* 鞄*páo* 刨*páo* 炮*pào* 咆*bāo* 抱*bào* dans lesquels l'élément graphique de la prononciation « bao » « pao » apparaîtra employé avec d'autres éléments (les clés telles que 足 les pieds, 水 l'eau, 石 la pierre, 肉 la chair, 雨 la pluie, 面 visage, 刀 couteau, 火 feu, 口 bouche, 手 main) , et le caractère pourra prendre de multiples significations plus ou moins voisines, avec notamment les sens de : embryon, fœtus, sac, enveloppe, être rassasié, robe, prendre dans ses bras…Parce que les significations des caractères ont pu évoluer au cours du temps, il est difficile de se passer des étymologies.

La langue chinoise possède un lexique où les mots vont par « grappes ». Toutes les diversifications sémantiques se sont opérées à partir de sens originels comme dans le cas de *bao*, ils sont dérivés les uns des autres, et là encore, les parties figuratives permettent de reconnaître les liens.[78]

Exemples de M. Rainier Lanselle dans son article : « *La résistance de la signification* »

« 農(simplifié) 农 prononcé *Nóng,* a pour sens premier celui de « dense », « épais », « fort ». Sa forme archaïque  a évolué plus tard vers la graphie 農 encore en usage aujourd'hui. Accompagnant les spécifications particulières de la notion de « dense » avec de nombreuses sous-significations de ce premier terme, des graphies se sont multipliées, mais toutes s'organisent autour du graphème 農 porteur de prononciation. Ainsi :

濃 « rosée abondante », « eau »

襛 « vêtements épais », « vêtement »

[78] Duan Yucai 段玉裁 (1735-1815) est maintenant très généralement acceptée par les spécialistes, chinois ou non, de la prononciation du chinois archaïque. Il s'agit du principe dit *tóng shēng bì tóng bù* 同聲必同部 : s'agissant des rimes du *Shijing,* "des caractères possédant le même élément phonétique appartiennent nécessairement au même groupe de rimes (= riment ensemble)".

欜/檹/穠 « végétation dense », « bois » 木 ou « graminées », « céréales » 禾, , , , ,

醲 « alcool fort » « boissons fermentées » 酉

噥 « saveur prononcée », « bouche » 口

癑 « pus », « maladie » 疒

鬞, « chevelure en broussaille », « chevelure » 髟

鼢, « hypersécrétion nasale » « catarrhe », « nez » 鼻…

Dans cette série, les différentes connotations d'un même phonème – ici monosyllabique – sont différenciées graphiquement, l'écrit permettant de lever les équivoques de la langue : des éléments graphiques surajoutés à 農 permettent de discerner à quel sens particulier de la même syllabe « *nong* » nous avons affaire. Le rôle de l'écriture pour lever les ambiguïtés lexicales est universel, mais là où les écritures alphabétiques recourent à des ressources orthographiques (« soit » / « soi » / « soie », « curry » / « curie »), en chinois les éléments différenciateurs sont sémantiques. Dans la série ci-dessus, il est facile de repérer dans sa logique le lien existant entre chaque caractère et sa signification, par le biais de la « clé » graphique qui lui est accolée : respectivement « clé » de l' « eau » 氵, du « vêtement » 衤, du « bois » 木 ou des « graminées » / « céréales » 禾, des « boissons fermentées » 酉, de la « bouche » 口, de la « maladie » 疒, de la « chevelure » 髟, du « nez » 鼻… »

La méthode *zhuanzhu* et celle des « emprunts » (=*jiajie*) représentent deux modes d'utilisation des caractères permettant, entre autres, d'augmenter le vocabulaire sans créer de nouveaux caractères. Elles développent des sens nouveaux par l'association de deux sémantiques, en prenant pour base certains caractères existants, en ajoutant quelques traits aux diagrammes et en conservant les mêmes clés. Tout est créé par analogie avec une réalité perçue et chaque idéogramme a un nouveau sens.

La production des mots se fait par analogie. On peut la comparer à la dynamique de l'analogie linguistique que signale De Saussure. Il s'agit dans l'analyse de la réalité des langues de trouver, par la perception des différences, des classes et des

catégories pouvant englober l'essentiel des formes. Une langue peut se construire à partir d'onomatopées, de mots inventés par les individus, de mots d'étymologie populaire (e.g. courte-pointe au lieu de coutte-pointe, coutte étant mis pour couette), mais ce sont des cas secondaires de production par rapport à l'agglutination et l'analogie.

Ce propos concerne l'analogie, mais l'agglutination a précédé l'analogie à laquelle elle a fourni des modèles. En effet le processus d'agglutination va rassembler deux mots en une seule unité non divisible, opérant une synthèse sémantique et automatique d'un groupe de signes linguistiques. Dans la langue, l'original est oublié et le mot nouvellement produit acquiert un statut véritable. La langue chinoise est basé par les morphèmes visuelles, affirmé de nouveau par Wilhelm von Humboldt.[79]

H-1-6 Idéogrammes composés 會意 huìyì

Idéogrammes composés/rencontres d'idées/réunions sémantiques.

D'autres façons de composer les caractères se sont développées, tel « réunion sémantique » ou « agrégats logiques » ou idéogrammes associant deux ou plusieurs pictogrammes. Dans toutes les langues, « bonjour » est une salutation universelle. mais que signifie au juste ce « bonjour » ? Formule de politesse, assurément.

好 *hào*, « bon », « bonne », « bien » est le résultat de la fusion de deux caractères distincts. D'une part 女 *nu,* qui signifie femme, fille, et d'autre part 子 *zi,* qui signifie fils ou enfant ou également une fille et un garçon amoureux tel que l'ancien caractère nous le révèle :

nu une fille + zi, un garçon, signifie deux gens jeunes amoureux. : écriture de bronze, : écriture sigillaire hérite de l'oraculaire jusqu'à l'écriture de Chancellerie notant : , la partie « fille' = , l'autre partie = 。

[79] Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Seuil, Paris, 1974. P.427

Xu Shen attribue plutôt ce sens : ce qu'il s'appelle *hao* est la beauté d'une fille, c'est pourquoi la clé de 女 *nu*, la fille, est adoptée. La femme-mère et son fils-enfant ou une fille et un garçon jeunes sont censés incarner ensemble l'image même du bien.

Des combinaisons de deux ou plusieurs pictogrammes ont donné des signes complexes dits « complexes logiques », ou « complexes associatifs » : ainsi *hao*, comme verbe « aimer » et comme adjectif « bon ». Ce simple mot peut porter une multiplicité de sens : la beauté, l'amour matériel, et peut aussi signifier comme verbe « unir », « joindre », « s'entendre », comme noms « amitié » « bonheur » et comme adjectif « heureux ».

Le monde physique est souvent influencé et modifié par des phénomènes physiques difficiles à appréhender dans une analogie simple. C'est l'expérience du monde qui a permis à l'homme de développer sa capacité à observer, analyser et raisonner. Et c'est précisément cette intelligence qui se reflète dans la logique de combinaison de l'écriture idéographique pour faire naître des images mentales.

Exemples :

Le caractère 東 *dōng*: l'idée de ce qui se cache derrière un soleil 日 visible seulement à travers les arbres 木 *mù,* signifie l'est, le soleil se lève à l'est.

Ainsi 林 *lín* bosquet est représenté par deux arbres 木 + 木, et forêt 森 *sēn* par trois arbres 木.

Lumière et clarté sont des expériences plus difficiles à représenter graphiquement, toutefois si l'on réunit 日 *rì* soleil et 月 *yuè* lune , on obtient l'idée de lumière 明 *míng*, résultat satisfaisant.

休 *xiū,* «se reposer» avec «homme» 人 *rén,* homme qui se repose près d'un « arbre » 木 *mù* .

Il s'agit d'un pur idéogramme, il peut être considéré comme une sorte de « rébus », un composé logique ; 集 *jí* « le marché », « se rassembler », « un oiseau » 隹 *zhuī* sur un « arbre » 木.

焚 *fén,* brûler : est composé de feu 火 *huǒ* sous un bois 林 *lín*

Huiyi est une méthode d'organisation qui permet la création de mots nouveaux et qui exige de l'imagination.

1. 从 *cóng* 從 deux hommes l'un derrière l'autre: se suivent
2. 化 *huà* deux hommes tête bêche: retourner, changer, transformer.
3. 比 *bǐ* deux hommes encore, identiques: comparer.
4. 北 *běi* deux hommes dos à dos: derrière. Ce caractère représentera le Nord, car en Chine du Nord, le vent froid vient de cette direction et les maisons tournent le dos au vent.

Le deuxième 化 *huà* appartient au groupe de *huiyi,* avec l'écriture oraculaire, deux hommes tête bêche, l'un tête vers haut, l'autre tête vers le bas, l'un à l'endroit, l'autre à l'envers, cela signifie le changement. Les quatre saisons changent sans cesse, les « mille êtres » aussi.

Le caractère 愁 *chóu* dénote l' « affliction » et la « tristesse » : outre la clé du cœur, sa graphie utilise le caractère de l'automne. Mélancolie, mot d'origine grecque. *Melankholia,* signifie bile noire, une humeur qui selon les théories de l'ancienne médecine, poussait à la tristesse. Au lieu de rattacher un organe à la mélancolie, les chinois préfèrent le rapporter à une saison de l'année, l'automne, saison pendant laquelle le ciel revêt une limpidité et une transparence peu communes. L'automne symbolise communément l'approche de la fin de l'année, fait ressortir la nostalgie des beaux jours enfuis et des chaleurs passées. 愁 *chóu* se réfère à un passage du temps avec une force particulière.

秋 *qiū* automne， : à la période antérieure de l'écriture oraculaire, représentait une sauterelle avec deux longues antennes , les pattes . La période postérieure

oraculaire rajoute un nid , et signifie que le temps est devenu froid, la sauterelle niche dans le nid.

L'écriture de bronze modifie les antennes en forme de tiges de céréales. Son corps est trempé et devient "龟" (=tordu)，le nid de forme devient avec le feu pour représenter une chaufferette.

Peut-on interpréter l'image de la sauterelle sur le feu ? Pendant l'automne, les paysans mettaient le feu pour chasser les sauterelles. C'est une image qui vient de leur vie réelle. Depuis l'époque de l'écriture des Sceaux, le mot automne est parvenu jusqu'à nous. : omet le côté « tordu » et combine deux caractères, 禾 *hé* (céréale) et "火 (feu).

Le mot date de la période des Clercs, les traits sont rangés côte à côte 秋.

Shuowen：*qiu*，les céréales sont mûres. Avec céréale(s) comme clé la prononciation est *shen* , l'écriture de bronze n'a pas utilisé la même prononciation.

愁 *chóu*， se compose de deux éléments, 秋 = automne et = cœur. La clé du cœur signifie les pensées et les sentiments avec la graphie du caractère de l'automne. Ce sinogramme est attaché à une fonction organique, l'automne. Lorsque les deux belles saisons (printemps et été) sont passées, les feuilles tombent et le sentiment des choses disparues serre le cœur, car l'espoir d'un renouveau naturel est envisageable cependant.

Il existe un grand nombre d'idéogrammes composés de deux ou plusieurs éléments de caractères. Ils se distinguent des indicateurs en ce sens qu'ils mettent en jeu la réunion de deux sens pour en obtenir un troisième, c'est-à-dire un idéogramme est le schéma d'une idée associant un autre schéma d'idée, et donnant une nouvelle signification. Mais il y a des traces de ses deux graphismes d'origine, et leur rapport demeure même si un nouveau sens apparaît. On voit là que l'idéogramme ne peut en aucune façon être assimilable à une lettre d'alphabet par sa nature et sa construction

interne. L'une des conditions de ce procédé consiste en la préexistence de caractères à combiner ; c'est en fait l'association de deux images et non de deux caractères. Ce sont des composants graphiques concrets, (il y en a une centaine à peu près) qui se lient entre eux de façon aléatoire afin d'arriver à des idées abstraites, «logeant le sens abstrait dans le concret » tel que Humboldt l'affirmait sur l'écriture chinoise.
Les mots composés et dérivés des écritures alphabétiques, (par combinaison de deux racines sémantiques pour les composés ou par l'ajout d'affixes tels que contra-, inter-, ness- ism-, er pour les dérivés) ne fonctionnent pas ainsi dans leur formation, rien n'est à rechercher au niveau d'une structure interne comme dans le cas de l'idéogramme. La méthode *huiyi* est faite à partir d'images composées, tel que Xu Shen explique « plusieurs *lei*= radicaux s'agrègent sémantiquement pour qu'on comprenne ce qui est indiqué comme *wu* et *xin*… ».

> « L'intérieur du caractère chinois est en lui-même un espace idéographique ou idée. Ce qui importe, c'est qu'il y a de l'intercommunication entre plusieurs parties et plusieurs éléments à l'intérieur de cet espace idéographique. Dans un mot alphabétique, ce n'est même pas une communication, c'est un flux visuel unidirectionnel. Tout est monovalent. Un caractère chinois est synthétique. »[80]

H-1-7 Le terme Wen (écrit)

Le choix d'un mot dans l'énoncé d'une langue occidentale est à la croisée de deux axes, l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique[81]. Le choix d'un mot par un locuteur se fera simultanément dans un corpus « imaginaire » de paradigmes, et un corpus de syntagmes. Au niveau des paradigmes, un choix essentiel sera fait puisqu'il fixera une signification à retenir (le signifié) pour un contexte donné, à titre d'exemple on pourrait ainsi prendre la notion « d'assassin'. Dans une seconde étape, la notion retenue pourra s'exprimer à travers différents signifiants tels que « tueur, meurtrier, assassin'… Pourquoi le choix se portera sur « tueur » par exemple, ce sera selon le contexte syntagmatique, le locuteur décidant sciemment (ou par réflexe) qu'un terme conviendra mieux qu'un autre selon l'axe linéaire, en fonction du contexte lui-même, du niveau de langue, du degré de violence, du son plus évocateur, de sa fonction au sein d'une structure grammaticale etc… Les constructions

[80] Yin Ying-da, *Réflexion sur les idéogrammes*, Canadian Social Science Vol. 6, 2010, pp. 104-112
[81] André Martinet (1968), *La linguistique synchronique, études et recherches*. P.U.F, 1965. p.34..

syntaxiques et grammaticales des langues occidentales laisseront sans doute peu de choix à chaque étape, que la linéarité soit du domaine de l'expression orale ou écrite, que le facteur temps intervienne si l'on parle par réflexe ou avec réflexion. Tout peut changer, le mot choisi qui sera un aboutissement sera sans doute variable d'un individu à un autre, mais le sens global du message sera conservé.

Dans son évolution le *Wen* était dit « syntagmatisable »[82] au stade le plus élémentaire, n'étant qu'une simple image, il était de nature pictographique ou iconique, son impact sémantique était considérable, en tant que pictogramme il était indécomposable et doué d'énergie par sa création et sa « lecture ». Il était peut-être assimilable à un « signifié » mais bénéficiait d'une totale autonomie car il était tiré de la nature même, il était plus « chose » que « mot ». Après avoir franchi l'étape de « signifié », il ne lui restait plus qu'à se réaliser. Comment un signe « iconique » peut-il se réaliser ? (peut-être par d'autres moyens que par l'écriture). En tous cas, il s'est réalisé en tant que « signifiant » par un signe d'écriture, utilisable c'est-à-dire « syntagmatisable » dans un ensemble linéaire, une production écrite ou sonore, linéaire de toute façon, que ce soit pour une langue occidentale ou le chinois. Yonda Yin insiste sur le fait qu'en tant que pictogramme, il bénéficiait d'une grande autonomie car sémantiquement riche et indécomposable - un « signifié » dans une langue alphabétique, quel qu'il soit, étant déjà une construction dans son impact d'image sonore. Lorsqu'il se place sur l'axe des syntagmes, il sera de la même façon utilisable, mais en tant que pictogramme d'origine, il appartiendra à un riche réseau sémantique qui accentuera sa présence, et il n'aura pas à s'intégrer à une structure grammaticale stricte pour lui donner une fonction grammaticale et une identité. Un sinogramme peut, par la richesse de ses composants, représenter une phrase, un processus, un concept, une fonction naturelle, vitale.

(Wen, équivalences proposées : écriture, caractère, langue, composition littéraire, écrit, texte, note, message, document, langue classique, recueil, dossier, monde littéraire, culture, civilisation, connaissance, savoir, civil, élégant, style…)

---

[82] Yin Ying-da, *Réflexion sur les idéogrammes*, Canadian Social Science Vol. 6, 2010, pp. 104-112

De l'ensemble de cette étude et de ces lois dégagées, on peut considérer l'idéogramme comme un espace dans lequel le sens (domaine du signifié) le son (signifiant) et chose (référent) se retrouvent exprimés en un seul tracé. Il exprime plus qu'un concept au sens occidental du terme, mais il évoque une quantité d'images qui ne peuvent être fixées. Seul, il a une charge sémantique considérable que ne peut posséder la lettre d'un alphabet, simple abstraction utilisée comme outil phonétique. Il s'intègre aussi dans un système qui est la langue, transposant sur le plan de celle-ci les images qu'il représente et qui s'associent : le trait, leur point commun, détient le secret de ces associations, trait simple ou enveloppé dans des schémas qui se font écho. Globalement, sur ce plan de la langue, il reconstitue les choses et peut donc être très proche du réel.

La langue chinoise actuelle en question

Langue parlée, langue graphique et langue écrite

Tout linguiste au 21ème siècle ne peut être que frappé par cette altérité que constitue la langue chinoise par rapport aux langues indo-européennes.
Langue parlée, langue graphique et langue écrite : d'après les différents qualificatifs attribués ici à la langue, quels jalons peut-on planter ?
La langue graphique chinoise (文言 *wényán*), comme toute langue, a pour origine une langue parlée, ce ne peut être nié, mais ce qui va la caractériser, c'est le travail de structuration qui va être opéré aux cours des siècles par les scribes-devins. Scribes bien sûr à cause du travail d'experts dans lequel ceux-ci s'investissent pour créer à partir de caractères et radicaux graphiques de base de nouveaux ensembles et sous-ensembles graphiques complexifiant ces caractères, sans référence au parler, et devins dans la mesure où les signes écrits ont dans leur forme une origine oraculaire et qu'ils manipuleront les pièces chélonéomantiques (inscriptions sur les carapaces de tortues) et les pièces de scapulomancie (inscriptions sur les os de bovidés). Les devins en outre interprétaient des traces qu'ils organisaient en signes, ils étaient les seuls à savoir le faire, les formes graphiques qui en sont nées ne s'identifiaient que par le voisinage et la puissance sémantique qu'elles rayonnaient – les phonèmes des langues verbales sont au contraire identifiés par les permutations possibles. Cette origine sacrée des signes d'écriture est le début de leur histoire étymologique, toute

entière basée sur la forme et il est certain qu'au cours des siècles langue parlée et langue graphique pourront connaître des évolutions parallèles, s'influencer ou évoluer indépendamment. Dans *Ecriture et Littérature en Chine* article [83]par Léon Vandermeersch, il est précisé :

« La spécificité de la langue graphique est son caractère visuel […] aucun texte chinois de langue graphique ne peut être compris à la seule audition des prononciations des caractères qui le composent, à l'écoute de sa lecture à haute voix […] le visionnage des caractères est toujours nécessaire ».

Outre l'origine oraculaire, formelle des graphies, qui est comme on vient de le voir l'expérience du monde, le système graphique a pu emprunter un mot homologue de la langue parlée, un signe qui n'a pas une origine orale, un signe qui ne représente pas une parole. A long terme, il s'agit donc d'une écriture graphique qui n'aurait aucune raison d'être alphabétisée (voire romanisée) vu sa nature pictographique ! Peut-on même imaginer pouvoir retrouver des idéogrammes d'origine à partir d'une prononciation même très élaborée et codée ? Le passage de l'écrit vers l'oral, ou de l'oral vers l'écrit des langues alphabétiques n'est pas du tout de même nature en ce qui nous concerne ici.

A l'heure actuelle, les découvertes archéologiques confirment la tradition d'une langue graphique d'origine divinatoire grâce aux matériaux utilisés pour la naissance de cette écriture et les inscriptions la représentant : pourrait-on à l'avenir découvrir par l'archéologie qu'il pourrait exister une autre écriture, qui ne serait pas d'origine divinatoire, pas nécessairement 'graphique' avec la connotation que cela implique, et qui aurait pu être antérieure ou parallèle à l'écriture graphique : il faudrait que les supports utilisés pour l'inscrire puissent nous parvenir dans un état convenable et en apporter les preuves. Le problème reste aussi celui de la divination et de son existence même : la naissance d'une écriture peut-elle être autre que 'divinatoire' et quelles formes de divination – différentes de nos connaissances actuelles ! -

[83] Vandermeersch, Léon, 2003. *Idéographie chinoise et divination*. in : *Actes du premier forum international du Centre de Calligraphie de la Bibliotheca Alexandrina*, 24-27 avril 2003. Paris : Bibliotheca Alexandrina, 81-96. Document en ligne sur le site du Centre d'étude sur l'écriture et l'image (Paris 7).

pourraient être imaginées ? Ces questions ouvrent des perspectives difficiles à traiter pour l'instant !

Qu'entend-on maintenant par la langue dite 'écrite' (ou *shumianyu* = langue officielle, formelle, de la forme écrite)

Une langue écrite s'est effectivement développée, avec un va et vient possible entre les formes écrites et les formes orales ou prononciations des mots. Les caractères chinois peuvent ainsi s'utiliser phonétiquement – la nature orale du langage à l'origine fait qu'un caractère portera une composante ou élément phonétique- mais on ne peut nier les approximations auxquelles ces correspondances peuvent conduire, vu leur nature avant tout sémantique. En résumé, la langue orale se réfère à des symboles d'ordre sémantique, qui eux-mêmes sont originaires de la langue parlée. Cette adaptation ne se fera que très progressivement, vu la nature des deux systèmes, et la langue écrite s'affirmera davantage à partir d'emprunts à la langue parlée au fil des années. A l'inverse, il est difficile d'introduire pour les scribes des éléments de la langue parlée dans la langue graphique, ce qui montre la nature différente de ces langues. Son adaptation sera toutefois possible puisque lorsque la langue parlée évoluera, la langue écrite sera en mesure de suivre cette évolution par la richesse des emprunts accumulés pour constituer à long terme la langue écrite.

A partir d'un certain moment, langue graphique et langue écrite évolueront donc parallèlement, de façon plus ou moins heureuse, tantôt se rapprochant, tantôt s'éloignant, en donnant deux types de littérature.

La langue graphique, plutôt langue d'enregistrement de la divination (conditions, lieu, noms des participants) des enregistrements administratifs, des consignations, des annalistes, évoluera vers la langue du commentaire des Canoniques, des cours professés par les lettrés conduisant parfois à des recueils de réflexions d'auteurs, chose apparemment imprévisible d'après sa nature d'origine. Elle pourra aller jusqu'à rimer, être rythmée, être la langue des courts poèmes (poèmes locaux de Confucius), les scribes tentant de la rapprocher parfois de la langue parlée en pliant les graphies à des notations destinées à la langue orale. Les scribes veilleront à son codage, en observant scrupuleusement les relations pouvant relier un idéogramme à un autre, son nombre de traits, sa configuration.

La langue écrite ou *shumianyu* sera par définition ce que ne pourra être la langue graphique, c'est-à-dire se rapprochant de la vie quotidienne, de l'expression populaire, de l'expression personnelle immédiate, des chants de même type, de l'imagination,

du sujet qui se nomme… en résumé, même en étant tardive, elle gagnera la confiance des populations, abolissant souvent la frontière entre œuvre écrite et orale, en particulier dans les Odes du *Shijing* . Elle apparaîtra aussi formellement moins brève que la langue graphique, avec la dérivation et la composition des mots (idéogrammes), s'étoffant en vue de son utilité pour la communication.
Par comparaison, on peut ainsi voir que la langue graphique, telle qu'elle se révèle, apparaît confisquée, moins disponible pour la population. Avec celle-ci, les textes canoniques sont continuellement redécouverts et reformulés et l'usage de la citation est intensif.

D'autre part, avec cette influence de la langue parlée se fixant en une simple écriture apparaîtront l'épopée, le théâtre, le roman. Deux 'littératures' vont se côtoyer, il y aura au long des siècles interactions.

La pensée sera ainsi fortement imprégnée du souci d'unité, du souci du Tout. Jusqu'au 19ème siècle, siècle au cours duquel l'influence du monde occidental sur la Chine s'est particulièrement accentuée, soit directement soit par le biais du Japon, il n'existait que cette seule langue graphique canonique pour traiter à la fois des sciences astronomiques, mathématiques et médicales, elle-même héritière de la langue du '*wen*' ou '*wenyan*', plus élaborée et distincte de la simple langue écrite (*shumianyu*) transcrivant la langue parlée dès le deuxième millénaire avant notre ère.
Lorsqu'on évoque le Mouvement du 4 mai 1919, peut-on parler de révolution culturelle au sens strict, faisant délaisser la langue graphique au profit de la langue populaire *baihua* ? Marcel Granet [84]fait remarquer

« Indépendante des prononciations locales qu'elle tolère, elle a pour principale avantage d'être ce qu'on pourrait appeler une écriture de civilisation »

Cette remarque date de 1934, ce qui montre qu'au-delà de 1919, langue graphique ou *wenyan*, langue écrite ou *shumianyu* (style écrit de la langue populaire *baihua*) pouvaient coexister et que les emprunts ou adaptations entre ces langues se

[84] Marcel Granet, *Quelques particularités de la langue et de la pensée chinoises,* 1920, un document produit en version numérique par Pierre Palpant, dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales » dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi. Site web :Hppt://www.uqac.uquebec. ca/zone30/classiques des sciences sociales/index.html.

poursuivaient, produisant un vaste éventail de genres littéraires en perpétuel mouvance. Ne pourrait-on pas dire - vu l'extrême concision de la langue graphique ou classique (utilisation en particulier du parallélisme littéraire) et les rapports qui vont s'établir avec une langue parlée populaire qui ne cesse de s'imposer- que la langue graphique vivra éternellement grâce à ses origines lui assurant un permanent déploiement ?

Problèmes de simplification et romanisation en Chine

Le rôle de la sémantique vu à travers la forme graphique de l'écriture chinoise dans la poésie est une manifestation de la particularité des sinogrammes, incomparable avec les écritures alphabétiques. Il n'est pas difficile d'imaginer une lecture en transcription phonétique romanisée, dans laquelle les signifiés, seulement perceptibles à travers une analyse graphique de tous les aspects sémantiques et spatiaux, sont perdus, ce qui ferme alors un univers herméneutique de sens cachés par l'intention du poète.

L'image est symbole ou plus largement peut évoquer un processus de figuration : l'analyse du caractère chinois originel est révélatrice, elle nous met en présence d'un objet. Ce qui compte n'est pas l'existence physique des objets, mais la perception par nos sens (limités) que nous en avons et qui nous mène à dégager des ensembles, liés par des rapports d'identité. Chaque objet peut être nommé à l'origine, mais ce sont ensuite des ensembles qui sont nommés. A l'arrivée, il y a rapport univoque entre une dénomination et une réalité, il n'y a pas de place pour la polyvalence des termes. La métaphore, procédé par lequel la signification des mots s'est étendue, n'est pas pensée. La trace de vie et le registre de culture ont disparu : c'est une perte pour l'anthropologie humaine

I – Sinogrammes et évolution

I-1 Un point de vue à la fin du 18ème début de 19ème siècle

Ci-dessous un passage révélateur, ce que pensaient William Warburton et Boswell qui à leur époque n'appréhendaient pas véritablement la valeur des idéogrammes :

> « Leur système de langage a limité leur pensée : ils ont considéré que la langue indo-européenne était le seul critère ou modèle supérieur à l'idéogramme. L'idéogramme n'était pour eux qu'une digression de la langue, puisque celle-ci n'a pu évoluer en système alphabétique. Le système de pensée d'une langue idéographique n'a rien à voir avec une langue qui peut devenir alphabétique. Une langue à base d'idéogrammes présente une pensée fondée sur la réalité concrète des objets et pourra utiliser des images offrant une idée abstraite, une ambiance »[85].

Un point de vue d'Ernest Renan : Les langues indo-européennes et le Chinois

> « Or, pour ne parler ici que de la Chine donc la langue et la civilisation nous sont mieux connus, écrit-il, la langue chinoise, avec sa structure inorganique et incomplète, n'est-elle pas l'image de la sécheresse d'esprit et de cœur qui caractérise la race chinoise ? Suffisante pour les besoins de la vie, pour la technique des arts manuels, pour une littérature légère de petit aloi, pour une philosophie qui n'est que l'expression souvent fine, mais jamais élevée, du bon sens pratique, la langue chinoise excluait toute philosophie, toute science, toute religion, dans le sens ou nous entendons ces mots. Dieu n'y a pas de nom… »[86]

Renan poursuit :

> « Au contraire [des langues sémitiques], écrivait-il, de même que la recherche réfléchie, indépendante, sévère, courageuse, philosophique en un mot de la vérité, semble avoir été le partage de cette race indo-européenne, qui, du fond de l'Inde jusqu'aux extrémités de l'Occident et du Nord, depuis les siècles les plus reculés jusqu'aux temps modernes, a cherché à expliquer Dieu, l'homme et le monde par la science et a laissé derrière elle, comme échelonnés aux divers degrés de son histoire, des systèmes, toujours et partout soumis aux lois d'un développement rationnel ; de même, les langues de cette famille semblent créées pour l'abstraction et la métaphysique. Elles ont une souplesse merveilleuse pour exprimer les relations les plus intimes des choses par les flexions de leurs noms, par les temps et les modes si variés de leurs verbes, par leurs mots composés, par la délicatesse de leurs particules. Possédant seules l'admirable secret de la période, elles savent relier dans un tout les membres de la phrase ; l'inversion leur permet de conserver l'ordre naturel des idées

---

[85] *The Works of right Reverend William Warburton*, ed. R. Hurd, 7 vols (London, 1778) et Boswell's Life of Johnson, ed. G. B.Hill § L.F. Powell, III,389

[86] Ernest Renan, *De l'origine du langage,* Michel Lévy, Paris, 1864.

> sans nuire à la détermination des rapports grammaticaux ; tout devient pour elles abstraction et catégorie.
> Elles sont les langues de l'idéalisme. Elles ne pouvaient apparaître que chez une race philosophique, et une race philosophique ne pouvait se développer sans elles »[87] .

Lorsqu'Ernest Renan traita du Chinois par rapport aux langues indo-européennes au 19ème siècle, sa réflexion par ses comparaisons resta surprenante. Pour lui, les langues indo-européennes ont cherché à expliquer Dieu par la science, elles présentent en effet des développements rationnels, semblent créées pour l'abstraction et la métaphysique. Elles ont en effet une formidable souplesse grâce aux flexions des noms, aux temps et conjugaisons des verbes, elles permettent la création de mots composés, possèdent des particules tout en nuance, les membres de phrases sont reliés de façon subtile, l'inversion est fréquente et permet de suivre si nécessaire l'ordre subtil des idées etc. Ce sont des langues remplies d'idéalisme, faite pour des penseurs dont la préoccupation est la philosophie ; sans ces langues même en tant qu'outils, la philosophie ne pourrait pas se développer.

La langue chinoise quant à elle était connue au XIXème siècle à divers degrés par des penseurs, philosophes, écrivains… pour E. Renan en tous cas, le Chinois est langue incomplète, sèche à cause de son extrême simplicité, la juxtaposition des mots qu'elle utilise, ses liaisons et constructions peu élaborées (absence fréquente de conjonctions), l'absence de flexions et de conjugaison, le manque de précision dans les temps… toutes ces constatations font d'elle une langue destinée à la littérature légère, à la description des arts manuels, à la présentation d'une philosophie fondée sur le solide sens pratique, la religion, la science et la philosophie ne peuvent se développer de façon fine ou subtile.

En fait, ce que ne perçoit pas Renan, c'est la façon dont fonctionnent les catégories propres à la Chine ainsi que sa logique. La science et l'abstraction comme valeurs indo-européennes ne sont pas critères dans la langue chinoise : il n'est pas possible de parler de celle-ci avec des critères occidentaux. La Chine a ses propres problèmes, il ne s'agit pas de tenter d'appliquer des notions dont les équivalents n'existent pas, il faudrait par contre tenter de redéfinir des contenus de notions ou

---

[87] Ibid,

concepts pour arriver à un terrain d'entente mais qui soulignerait certes les différences des systèmes. Le découpage du réel auquel se livre le Chinois étant différent de celui du Grec, il a fallu des repères lorsque *qi* (souffle) par exemple a été confronté à *pneuma* (souffle), des notions et concepts ne se superposaient que partiellement. Mais la grande différence dans le contexte chinois est le fonctionnement par polarité, soulignant les opposés et leur évolution l'un par rapport à l'autre au cours du changement, *yin* et *yang*.

Le chinois, par la parataxe bénéficie d'une morphologie plus souple, même si à cause de cela la formulation de la pensée, traduite, apparaît déroutante vu la variété de combinaisons possibles entre idéogrammes

Dès l'Antiquité chinoise, en fait, les notions épistémologiques grecques ont été vues, mais la Chine ne s'est pas attardée sur cette conception du Savoir, elle n'a pas imaginée qu'un ordre extérieur puisse intervenir dans les choses, dans l'histoire, dans l'univers. Elle a considéré que l'homme était naturellement bon ou cruel, que l'utilité des choses était plus importante que les choses elles-mêmes, que le rituel était fondamental et que sa transmission était une évidence, que l'ordre du cosmos était immanent, un principe qui se répandait en toute chose. En résumé la nature des êtres répondait à des élans invisibles, le Moi et l'Agir ne pouvaient avoir de conséquences dans ce cas, et cette interdépendance générale faisait que le corps n'était pas dissocié de l'esprit, celui-ci n'était qu'une fonction particulière du corps.

L'appareil conceptuel chinois s'est développé différemment, langue et pensée ont évolué dans cette indétermination et cette sorte de conformisme à l'ordre global, l'ordre cosmique naturel des choses. Cette conception entraîne aussi l'adéquation au moment, rien ne peut s'ériger en dogme puisque soumis au procès permanent. On peut toutefois remarquer que si l'on s'exprime sur le moment, c'est-à-dire dans un présent spontané immédiatement renouvelable, Confucius, par l'orthodoxie morale qu'il a développée en reprenant l'enseignement des anciens, s'est livré qu'il le veuille ou non, à un véritable catéchisme. A l'époque Han il a dû momentanément et aussi de façon répétitive figer son propos pour en faire une règle, une doctrine : il ne pouvait en être autrement, et cette démarche montre qu'un enseignement doit figer certaines normes pour qu'il soit transmissible. L'argument que Confucius aurait peut-être pu utiliser aurait été de dire que le caractère de transmissibilité lui paraissait à long terme plus important que le contenu du propos lui-même, il n'en n'était pas à

l'origine et la participation d'un lecteur ou d'un auditeur était là à chaque instant pour le dynamiser.

Le propos de Renan nous ramène à réfléchir sur la relation entre la langue et la pensée.

> Au moins des éléments essentiels de la conception de Renan : Langue et pensée sont dans un rapport d'étroite interdépendance entre elles, mais aussi avec tous les autres éléments de la vie sociale et culturelle des peuples qui les parlent. La philologie comparée va donc constituer le fondement d'une anthropologie scientifique permettant de situer les peuples le long d'un continuum révélant leurs aptitudes intellectuelles et, par-delà, leur capacité à contribuer à la civilisation humaine[88].

I-2 Edifier une langue, construire du sens en Chine

A l'origine, les pictogrammes évoquaient par l'image ce qu'ils signifiaient. Pour exprimer des idées, on associait deux pictogrammes pour former un caractère. Au fil du temps, le vocabulaire s'enrichissant, d'autres procédés de composition ont été mis en œuvre. Ne reste qu'un petit nombre de caractères-images. Sans rompre avec le concret, l'écriture chinoise perdit ainsi de son caractère imagé. Il est évident qu'un signe qui rappelait la forme de l'objet, comme soleil, lune, eau, feu, pluie, terre, bambou, rocher, montagne, arbre fruitier, bois, oiseau, ver ou poisson, se rapproche de l'art pictural, mais il ne suit pas une logique d'imitation de la forme comme la peinture.

Un sinogramme est monosyllabique, sa morphologie étant accomplie, aucune variation morphologique n'est nécessaire. Un sinogramme désigne un événement, une idée, un état, une action. Il peut évoluer au cours du temps pour décrire une nouvelle activité humaine, dans la mesure où, s'il est homophonique, il peut engendrer une polysémie couvrant des sens divers : 易, *yì* ce mot a trois sens : la facilité, le changement, l'immobilité. La polysémie peut être courante dans les autres langues, mais avec ce principe, les caractères chinois développent davantage de sens, jusqu'à l'extrême.

---

[88] Djamel Kouloughli (2007), « Ernest Renan : *Un antisémitisme savant*, *Histoire Epistémologie Langage 29/II.* Université Paris Diderot, CNRS. *p. 91–112* .

I-3 Monosyllabes et expressions dissyllabiques

L'idée répandue que le chinois est essentiellement monosyllabique est fausse, surtout en ce qui concerne la langue parlée et les ouvrages modernes sont en langue parlée. Les caractères chinois sont en grande majorité constitués par l'association de plusieurs caractères simples dont les sens se conjuguent pour exprimer des idées abstraites.

Les caractères composés ont au moins deux parties ; l'usage les nomme « idéogrammes » lorsque toutes leurs composantes se rapportent au sens global du caractère.

Mais déjà en langue archaïque, on trouve des expressions dissyllabiques associant deux synonymes (*chu* et *jing),* deux antonymes (le haut et le bas = monde entier), un nom avec son qualificatif (belle vertu) ou encore deux qualificatifs reliés (superbe et glorieux).

Cette évolution n'est pas surprenante, car au cours du temps les écarts de sens qui ont pu se produire, suite à la confrontation de caractères anciens et nouveaux ont rendu les caractères imparfaits pour exprimer un lexème complet. De tout temps, le dissyllabisme permet donc de tous temps de rendre la langue plus claire et plus subtile grâce à l'élaboration du mot.

I-3-1 Variété de combinaisons

Les méthodes qui permettent d'engendrer les sens sont :

- le sens propre du mot, et son extension, e.g : 鉴 *Jiàn* ; le sens propre du mot Jiàn est *miroir* ; par extension, il désigne un avertissement ou une leçon ;
- l'emprunt : 求 Qiú, le caractère *Qiú* a pour sens primitif *fourrure*, et par emprunt homophonique, il sert à exprimer l'idée de demander ;
- une autre façon d'élargir cette polysémie est de changer les parties du discours ; le verbe peut se transformer en nom, ou en adjectif : 春風風人 *Chunfēng fēng rén*, 風 *fēng* le vent est un nom, 春風 *Chūnfēng* le vent du printemps, 風人 dans fèngrén, 風 fēng devient verbe, le vent souffle, prononcé sur le quatrième ton *fèng*. Ce mot peut aussi se matérialiser dans 風化, *fēnghuà* (coutume, culture), 風教 *fēng jiào*

(influence, éducation) , , 風土 *fēngtǔ* (coutume), le sens est incertain, il se précisera selon la partie du discours utilisable dans le composé.

- une autre évolution de type combinatoire consiste à combiner un sinogramme à un sinogramme vide de sens comme 有夏 *yǒu xià* 莞爾 *wǎn ěr* ou un sinogramme à un autre de même sens qui vient le renforcer, tels que 壁虎 *bìhǔ* 走路 *zǒulù*,吃飯 *chīfàn*, 工作 *gōngzuò*. La plupart des sinogrammes dans la langue moderne fonctionnent même en combinant plusieurs éléments (3 voire 4 syllabes) qui constituent des unités de sens fixes définitives qu'on appelle 詞 *Cí* (en pinyin, traduction approximative : mot ou terme). Ces combinaisons permettent une importante économie de mots. D'autre part, grâce à cette même démarche, les problèmes liés à l'homophonie ont pu être résolus. Un homophone pouvant comporter un nombre appréciable de significations, il n'a pas été nécessaire de créer de nouveaux graphismes d'ordre phonétique, qui auraient pu être des dizaines de milliers, pour rendre compte de concepts nouveaux (inventions, termes techniques, etc…).

Autre cas particulier : un mot portant un sens et son sens contraire en même temps. 落 *luò*, faner, tomber, 落花 *luòhuā*, les fleurs fanées, mais 大樓落成 *dàlóu luòchéng,* désigne le bâtiment qui vient d'être achevé (faner = tomber par opposition à achever=monter). Le langage reste dans tous les cas décoratif, tel que les homophones : « chauve-souris 蝙蝠 *biānfú* signifie aussi « bonheur', avec un idéogramme différent ; « poisson'魚 *yú* signifie aussi « abondance » avec un idéogramme associé...

I-3-2 Particules, mots vides, description et fonction

La grammaire du discours occidental compte huit catégories (verbe, nom, adjectif, adverbe, article, démonstratif, préposition, conjonction). Si on utilise la norme occidentale pour classifier les parties du discours en chinois, la grammatologie ajoute une neuvième catégorie, celle des particules, 助詞 zhùcí. Etant donné que l'article n'existe pas, celles-ci sont nombreuses (une trentaine) :

的 indique une liaison entre les mots, l'appartenance,

呢, *ne*, traduit l'affirmation, renforce le propos à la fin d'une expression

嗎 *ma* utilisé pour l'interrogation, en général placé après le mot ou la phrase sur lesquels il porte.

也 *yě* traduit par « aussi, également »

乎 *hu* marque une expiration

焉 *yā*, 哉 *zāi*... contribuent à exprimer le ton, l'expressivité dans les phrases. Il y a une trentaine de particules dans la langue chinoise.

> « Le chinois écrit laisse donc une place importante à l'allusion, aux sous-entendus, et exige un effort constant de conceptualisation, en même temps que de construction d'éléments qui sont simplement juxtaposés, si l'on met à part le rôle d'un très petit nombre de particules dont les fonctions sont uniquement grammaticales, telles que 之乎者也 *zhī hūzhěyě*. La logique chinoise apparaît donc comme une logique de la combinaison à la différence de cette logique de l'enchaînement et de l'accord formel qui est celle du grec et du latin » [89].

I-3-3 Mot vide – le pivot de la logique chinois

Dans le contexte de nos langues occidentales tout d'abord, les « mots vides » 虛字 *xūzì* par rapport aux mots dits « pleins » 實字 *shízì* correspondent à des mots non significatifs dont le classement peut dépendre de la fréquence d'emploi, emploi tout simplement répété pour un contexte donné et leur « usure » en quelque sorte les feront classer dans la catégorie « vide ». Dans ces conditions de définition, les mots vides seront en particulier des prépositions, des articles et des pronoms. Par opposition les mots dits « pleins » seront des mots « forts », plus riches lexicalement, d'un emploi moins commun que les mots vides, leur fréquence reste à déterminer selon le contexte.[90]

Le dictionnaire Grand Ricci apparaîtra moins discriminant dans ses définitions. Il faut rester prudent ce que recouvre la notion de « mot » d'une langue à l'autre : un

---

[89] Marcel Granet, *Quelques particularité de la langue et de la pensée chinoises,* version numérique, 1920. p.18.

[90] En langue chinoise, la base est, rappelons-le, le caractère idéographique – qui n'est pas nécessairement un « mot » – les mots vides seront classés de façons différentes. Ainsi dans « Mémento Grammatical du Chinois Moderne – collection Sinolingua Beijing », on trouve sous la rubrique « mots pleins » les noms, spécificités, numéraux, pronoms, verbes, auxiliaires, adjectifs et sous la rubrique « mots vides » les adverbes, prépositions, conjonctions, interjections, particules (modales, temporelles, structurales). Cette classification est bien sûr à prendre en compte à l'époque moderne, mais il est à noter qu'elle a subi une forte influence occidentale.

mot chinois est appelé « 詞 ci » et un caractère « 字 *zi* », un caractère peut être à lui seul un mot mais deux caractères seront nécessaires pour former un mot dissyllabique. Originellement, un mot est un « réel » (caractère pictographique d'origine divinatoire) qui peut fonctionner de deux façons, soit comme « mot plein », soit comme « mot vide », sa catégorie n'est pas définie, son emploi par un auteur et son environnement linguistique seront déterminants (n'oublions pas que nous sommes dans une langue parataxique). Selon Ricci, un mot « plein ou fort » sera dans les catégories occidentales un nom, adjectif, verbe, adverbe, un mot dit « à sens propre ». Un mot vide ou « *xu zi* » sera une particule marquant l'articulation de la pensée, de la phrase, du style, particule euphonique, exclamative, un mot-outil fonctionnel grammatical, un « indicateur ». Parmi les principaux mots vides, certains se placent en tête de phrase « *tu, wei, gai, qu* », certains en fin de phrase « *fu, zhai,yi, ye »*, les mots vides *« zhi, li, yu, yizhe »* appartiennent à un style plus ancien. Bien que « vides » tous ces mots ont leur utilité, dans la précision des tournures, du style, de l'expression, de l'intonation (particules interrogatives). L'auteur d'une des premières grammaires chinoises, *Ma Jian Zhong*,[91] faisait remarquer qu'il n'y avait pas d'articles en chinois, mais qu'un nombre appréciables de particules existaient, caractéristiques de la langue chinoise, environ une trentaine répertoriées depuis l'époque des dynasties Qin et zhou.

Logiquement les *mots pleins* ou 實字 *shí zì* relèvent naturellement de la description d'objets concrets ; ce sont des représentations pictographiques de la réalité, représentant des objets solides ou du moins appréciables par les organes des sens : la terre, l'eau, les nuages, le ciel lui-même pris dans l'acception du firmament. Ils ont été développés dès la fin de l'Antiquité pour nuancer l'expression de la pensée. A cause du manque de variations grammaticales, les rapports d'appartenance et rection (accord) étaient peu explicités et très éloignés des soucis de la grammaire européenne, les mots vides ont donc correspondu à un besoin. Le « mot vide 虛字 *xūzì* » n'a plus de valeur sémantique propre et fait essentiellement fonction de particule, telle que particule exclamative. Ils servent aussi à assurer une liaison logique mettant davantage en valeur les rapports d'implication et d'enchaînement. Ceux que nous appelons *termes abstraits* permettent de comprendre la relation entre différents

[91] Ma Jianzhong. *Strengthen the Country and Enrich the People: The Reform Writings of Ma Jianzhong*. Edited and translated by Paul John Bailey. Richmond, Surrey: Curzon, 1995.

termes ou différentes expressions. Ils servent en outre à exprimer la concordance chronologique ou simultanéité et la transition entre les actions. Ils assurent les liaisons entre les autres mots (valeurs d'implication ou d'enchaînement).

Exemples : 凡 f*án* ,也 *Yě*, 其 *qí*, 因 *yin*, 而 *ér*, 然 *rán*, 以 *yi*,且 *qiě*, 毋 *wú*, 弗 *foú*, etc...

Exemple de la traduction de mots vides et équivalents possibles :

La traduction de ces mots, d'après un dictionnaire courant, correspond souvent en français à des conjonctions, des indéfinis, des locutions ou des adverbes : pour les principaux on obtient :

凡 fán: tous, tout, chaque, quiconque 也 yě, aussi, à la fois, de toute façon, quand même, jusqu'à,其 *qí* , pronoms, ceci, cela ; 因 *yin* : cause, raison, à cause de, selon, suivre ; 然 *rán*, ainsi, tel, mais 而 *ér* : et, aussi, mais, cependant ; 以 *yi*,au moyen de, à cause de, afin de, selon, depuis ;且 *qiě*: et aussi, de plus, même, alors, mais, cependant ; 毋 *wú*, (négation) ne…pas 弗 *foú*, (négation) non, … ou non.

La variété des traductions montre qu'il faudra que les mots se trouvent dans l'environnement sémantique le plus précis possible afin de leur faire jouer pleinement leur rôle d'éléments de liaison dans l'articulation de la phrase (ou unité de sens). Ils peuvent être aussi amenés à faire découvrir le sens d'un contexte qui demeurait imprécis.

凡 *fán,* dans les textes chinois anciens a le sens de « tout ce qui », ce caractère est un marqueur qui dénote l'abstraction de la formulation par sa généralité, la langue chinoise a élaboré aussi d'autres marqueurs d'abstraction.

- La particule 以 *yǐ* (= de façon à) comme expression de conséquence peut signifier que l'attention est plus portée sur le rapport d'implication ou l'enchaînement que sur la mise en valeur de la construction et l'explication logique. Elle peut exprimer la simple concordance (ceci et en même temps cela, par exemple, « se conformer et ne pas s'opposer », « l'homme vit et en même temps est en relation d'interaction avec les autres existants ») ou le déploiement d'une même logique : ceci et par conséquent cela.

Chez les lexicographes chinois, une particule joue un rôle décisif dans un contexte dont le sens mérite d'être précisé.

- La particule 則 *zé*, =ceci entraîne cela, de même que la particule 以 *yǐ* =de façon à sera utilisée pour relier deux termes ou deux expressions en attirant davantage l'attention sur le rapport d'implication ou l'enchaînement que sur la construction et l'explication logique fournie. Ces particules peuvent également souligner un rapport de concordance : xxx ceci et en même temps cela (vivre et en même temps entrer en relation avec), un rapport de conséquence avec le déploiement d'une même logique : xxx ceci et par conséquent cela (naître et prospérer, se disperser et revenir au vide) ou exprimer la coexistence de deux aspects opposés : xxx ceci mais en même temps cela (« feuilles et rameaux sont desséchés mais racines et tronc sont toujours florissants »)
- Le mot vide 而 « *ér* » quant à lui peut avoir deux sens qui s'opposent (= et aussi, mais).

Dans *Lunyu*, chapitre VII 37, une phrase décrit la personnalité de Confucius, « Le Maître était doux, mais ferme, il en imposait sans intimider, il était grave tout en restant naturel » : dans le cas de « doux mais /et ferme = 温而厲 = *wēn ér lì*, 而« *ér* » lie ces deux qualités qui s'opposent en utilisant er, mot vide, signifiant à la fois l'opposition et la simultanéité, mais aussi deux stades différents dans la logique du processus. Confucius est « doux et ferme » c'est-à-dire qu'il montre la capacité de retenir ses qualités à un stade optimal sans sombrer dans l'excès.

Autres exemples :

Le livre 中庸 Zhong Yong (*Doctrine du Milieu ou Régulation*) est le premier des Quatre livres, fondements du Confucianisme par Zi Si sous la dynastie Zhou (vers 1046 av. J.-C.) : il utilise souvent les mots vides pour illustrer la pensée.

- 誠則明 *chéng zé míng* « sincérité ze lucidité », 則 *zé*, ici au sens de « ceci entraîne cela », c'est-à-dire « sincérité entraîne lucidité ».
- 君子之道，費而隱。*Jūnzǐ zhī dào, fèi ér yǐn* : la voie d'homme de bien à la fois se dépense et se retire.
- 而 Ér (= mais /de sorte que/ en même temps). Ici, le mot vide « *ér* » marque à la fois opposition et conséquence. De la même façon, le Dao se déploie et

en même temps se retire. Il frôle la logique du plan de perspective de la connaissance.

- 藏而著 *cáng ér zhe* « caché et manifeste, caché mais manifeste ». La traduction conduirait à une opposition paradoxale dont la logique est totalement étrangère au Confucianisme. Mais « caché mais devenant manifeste » en exprimant la coexistence des contraires d'un point de vue non pas statique mais dynamique, selon la perspective d'un devenir par substitution, apparaît acceptable.

-

Exemple tiré de Laozi

Plié mais entier (morceau complet)
Courbé mais droit
Vide mais rempli
Usé mais neuf
Ayant peu, mais demeurant comblé.
Ayant beaucoup, mais demeurant perplexe.
Ainsi le sage
Qui embrasse l'unité
Pour être un modèle du monde
Il ne se montre pas et met en évidence
Il ne s'affirme pas mais éveille
Il ne se loue pas mais son mérite s'impose
Il ne se vante pas mais il dure
Il ne rivalise avec personne
Personne ne rivalise avec lui.
L'ancien adage : plié mais entier
N'est pas parole vide.
Il permet de rester intègre
Sans cesse [92].

Laozi utilise six notions différentes couplées chaque fois (*qi zé quán, wang zé zhí, wā zé yíng, bì zé xīn, shǎo zé de, duō zé huò.*)
« ze » se traduit par « mais ».

- 無為而無不為 *wúwéi ér wú bù wéi* (Laozi, § 37, la célèbre formule taoïste) **:** **«** ne pas agir mais ; d'où ne pas agir » mot à mot en chinois**.** Si on traduit : « qui ne force rien peut tout ! » ou « ne rien faire ! », on perd complètement le fait que la seconde partie de la formule se borne à reprendre la première sur un mode négatif : en ne respectant pas ce renversement interne, il délaisse sa

[92] Laozi chapitre 22, *Le Lao-Tseu suivi des « Quatre canons de l'empereur jaune »*, trad. Jen Lévy, Albin Michel, 2009.

> valeur d'apparent paradoxe qui devait être également sensible aux contemporains du Laozi et sur laquelle celui-ci a lui-même insisté (…) ; ce type de formule se lit d'ailleurs en série, de concert avec d'autres : « savourer la non-saveur », « parler sans parler ». 而 ***ér*,** le « mot vide », autour duquel la formule néanmoins pivote et qui la fait basculer. Ce terme est comme outil de liaison, indique la conséquence « par suite », « alors » et l'opposition « mais », « cependant » (…). La richesse de cette formule vient précisément de ce qu'elle maintient ces deux sens adverses et dit à la fois : dans ces conditions, celle de la sagesse, « même si vous ne faites rien, rien ne sera pas fait » ; et en même temps : « parce que vous ne faites rien » (…) « tout se fait tout seul ».

La traduction doit insister sur les mots de liaisons, ils paraissent si banals dans une autre langue. Il faut comprendre dans le contexte chinois toute leur force, toute leur résonance dans l'accomplissement du procès.

I-4 Les éléments lexicaux et formes verbales

La grammaire, au sens occidental, n'existe pas : comment savoir par exemple si nous avons affaire à des singuliers ou à des pluriels. Le Chinois résout ce problème par des moyens lexicaux (suffixes, mots-vides, mots de liaisons, adverbes, auxiliaires 會 *hui (futur),* 過 *guo (passé),* 就 *jiu (liaison, actions consécutives, xiang (préposition)* –, redoublement des mots) ou place des mots dans la phrase.

La distinction entre passif et actif, réduite au strict minimum avec l'utilisation de *bei* et d'une forme verbale, souligne en permanence l'action au détriment du sujet et de l'objet. Cette forme verbale, invariable et constante - sans commune mesure avec la grammaire occidentale présentant soit une forme active soit une forme passive à l'aide de l'auxiliaire être –accentue aussi l'action au détriment du complément d'agent introduit par *bei*. Le sujet, en outre, prépondérant en Occident, n'est pas non plus mis en valeur car la graphie *wo*=je, représentant à l'origine une arme, souligne l'idée d'opposition- *wo* vient s'opposer à *ni* = tu ou toi – mais seule ici importe la relation, le rapport d'opposition entre les mots, et non pas les sujets représentés. Dans les textes chinois classiques, les actions soit se juxtaposent, soit se présentent

en parallèle, mettant en évidence un foisonnement sémantique, le ton se révélant très impersonnel dans cet environnement. Nous sommes loin des textes grecs articulés à l'aide de prépositions, cherchant à présenter des relations de causes à effets.

Comme nous l'avons vu pour la voie active et la voie passive, les formes verbales ne marquent pas davantage le rapport à la personne et le rapport de temps : pas de désinences pour distinguer les trois personnes des conjugaisons, pas de singulier ni pluriel, pas de marque du masculin, du féminin ou du neutre ; les rapports de temps s'expriment à l'intérieur des phrases par les équivalents de nos formes adverbiales – hier, aujourd'hui, demain- et comme précédemment, l'action s'en trouve renforcée. Il faut oublier l'articulation des mots « à l'occidentale » : à l'intérieur d'un poème, les éléments sémantiques réduits à leur plus simple expression – verbes « non conjugués », noms « non déclinés », prépositions inexistantes et avec pour origines des graphies - s'opposent ou s'associent dans une dynamique sémantique, une corrélation d'images sur un mode cinématographique, et le poème est sous-tendu par un « procès » créatif permanent. Les sinogrammes sont nos guides et l'appareil explicatif des langues occidentales disparaît au profit de la suggestion, de l'évocation, de l'image.

J – Elaboration de la pensée philosophique

Les sinogrammes, composés d'éléments pictographiques d'origine et développés par les lettrés, imprimeront à leur lecteur un certain rythme, feront le lien avec un passé culturel grâce au pouvoir évocateur de leur tracé (origine divinatoire) et la réalité ne s'appréhendera pas comme dans les langues occidentales, à partir de systèmes abstraits alphabétiques standardisés (entre vingt et trente lettres pratiquement identiques), possédant leurs propres règles de combinaisons et constructions. La pensée, les pensées, dépendraient-elles ainsi de la langue, du pouvoir d'un certain tracé d'origine. La philosophie, que ce soit en Occident ou en Chine, sera toujours elle aussi dépendante de la langue qui, dans le temps, l'aura précédée.

Lorsque Platon a parlé d'être, de détermination, de sujet, d'objet, de prédicat, de substantif, de substance… la pensée se trouvait ordonnée, articulée selon un modèle et le « logos » était tout puissant. Les Grecs pensaient « choses », il fallait rendre la pensée de la façon la plus claire possible et comment était-ce possible sinon par d'incessantes divisions, distinctions avant même que de penser au sens. De là naissait le renvoi à un Etre que la construction grammaticale allait identifier comme Sujet de l'action et sur lequel une fois nommé allaient se greffer toute une série de déterminations. La pensée chinoise ne relate pas l'Etre mais plus impersonnelle et plus « généraliste », elle se rattache à un procès, une régulation du monde, de la nature, des êtres, son souci est loin d'un état qui en quelque sorte se figerait pour qu'une détermination soit possible.

J-1 Une pensée et un sémantisme bipolaires

Ce que l'on peut appréhender du monde passe par une forme de rationalité, en Grèce comme en Chine, issue d'évidences selon nos mentalités.

En Occident la pensée va s'organiser à partir de ce qui est, de ce qui se voit, ce qui est vrai par opposition au faux ainsi que de ce qui paraît essentiel par rapport au secondaire. De générations en générations se transmet une façon d'explorer le monde en y voyant un absolu, car celui-ci apparaît comme une solution pour dégager des concepts purs. Pour être capable d'appréhender le monde, un absolu est posé, dans l'immobilité, et les concepts resteront ainsi stables et utilisables. Le discours qui s'ensuit va porter sur le réel, le commenter à l'aide de ces notions indépendantes, pourvues de sens et identifiant le monde : leur mise en relation sera l'existence même du discours.

En Chine, on observera l'univers, son fonctionnement, sa mouvance, l'homme n'est pas en retrait mais à l'intérieur de celui-ci. L'univers, la nature ne présentent que des situations différentes les unes des autres, des contextes infinis, et les instruments d'analyse ne pourront être figés, le discours ET le réel sont deux pôles, il n'y a pas de discours SUR le réel. Le monde selon le *yin* et *yang* couplés et en action (l'un considéré comme principe passif, l'autre actif) se présentera sous un aspect visible et invisible et la vision de ces deux pôles ne pourra être que simultanée pour rendre compte du procès, de la vie, de la nature elle-même. Si l'on songe au « discours ET

le réel » et non pas au « discours Sur le réel », on comprend mieux ce que le poème chinois représente pour la Chine, il est à l'intérieur de la nature, dans son procès même.

Les termes suivants, opposés, s'identifieront à l'intérieur d'une relation, d'un réseau, et ne pourront être fixés isolément. Un événement ne peut être de la même façon isolé, il est lié à un contexte qui l'a amorcé et s'évalue sur une échelle d'intensité.

Exemples :

同異 *tóng yì* : similitudes et différences ; 有無 *yǒu wú* : Etre et non-être ; 進退 *Jìntuì* : avancer et reculer ; 高下 *gāo xià* : dessus et dessous ; 前後 *hòu qian* : avant et après ; 美丑 měi chǒu : beau et lai ; 曲直 *qūzhí :* fléchi et droit ;多少 *duō shǎo* : beaucoup et peu ; 新舊 *xīn jiù* : nouveau et ancien ; 輕重 *qīng zhòng* : léger et lourd ; 成敗 *chéng bài* : réussir et échouer ; 正反 *zhèng fǎn* : positif et négatif ; 主客 *zhǔ kè* : sujet et objet ; 凶吉 *xiōng jí* : de bonne augure et de mauvaise augure ; 生滅 *shēng miè* : faire vivre et détruire/vivre et disparaître ; 貴賤 *guì jiàn* : noble et vil ; 虛實 *xūshí* : faux et vrai ; creux et rempli ; vide et plein. ; 強弱 *qiángruò* : puissance et faiblesse, force et légèreté. ; 剛柔 *gāng róu* : dureté et douceur ; compact et fluide. : 動靜 *dòngjìng* : mobilité et stabilité ; dynamisme et passivité ; 内外 *nèiwài* : intérieur et extérieur ; dedans et dehors ; interne et externe. ; 快慢 *kuàimàn* : vitesse et lenteur ; 長短 *chángduǎn* : longueur et brièveté ; long et court ; 開合 *kāihé* : ouverture et fermeture ; dilatation et compression. Une chose, 東西 : *dongxi* l'est et l'ouest, chose.

Ces couplages servent à structurer la phrase et la pensée, les termes sont simples, les composant peuvent avoir recours à l'antonymie, mais le parallélisme, que le sens soit voisin ou opposé, résout les problèmes de nature linguistique. La logique occidentale offre une vision panoramique des choses. Elle organise la matière selon une certaine cohérence, un point de vue dominant, source d'homogénéité, en ayant recours à l'abstraction et au symbolisme. La logique chinoise ne procède pas par la raison, elle prévoit une pensée se déployant le long d'itinéraires variés et une succession d'étapes. C'est un chemin tracé le long duquel des paysages vont tantôt s'effacer, tantôt se matérialiser. Elle ne formule pas selon un principe dominant.

J-2 Associations : corrélation, polarité/dualité

La langue chinoise a développé des intuitions, des modes de pensée, qui s'inscrivent dans un rapport de polarité : chaud et froid/ haut et bas/ ciel et terre/ *yin* et *yang,* toujours par couplage. Ce sont à la fois des termes opposés et complémentaires, donc en interaction. La pensée chinoise pense en termes de processus. Processus par interaction entre deux pôles.
Cette polarité de pensée utilisée dans la dialectique comprend deux aspects : le premier est le Dao, notion prise comme absolu, seul réel dans un univers d'aspects ; cette unité du monde est une notion fondamentale. La deuxième est le *qi*, ce qui est dans l'Univers comme un Tout composé des éléments les plus variés, représentations et phénomènes, des réalités abstraires que concrètes.

Les catégories philosophiques chinoises 道 *dao e*t 器 *qi*, 心 *xīn* et 物 *wu* , 性 *xin* et 命 *mìng* ,陰 *yin* et 陽 *yang ;理Lǐ 勢 shì體 tǐ 用 yòng 有 yǒu 無 wú* doivent être différenciées et bien distinguées les unes des autres pour qu'il n'y ait pas de confusion ou de double sens. Certains couples d'opposés ont pris en effet chez les penseurs chinois une importance particulière ; ils leur ont servi de moyens d'analyse, de notions opératoires, de thèmes de réflexion. Ainsi, les termes associés ont pris une large extension au service d'une forme d'analyse, en associant deux catégories, telles que 道器 (*taoqi*, au-delà, en deça) *;* 心物 (*xinwu*, matérialité) ; 性命 (*xingmin*, nature humaine) *;* 陰陽 (*yin, yang*) *;* 勢 (*shi*, propension) ; 理氣 (*li qi*, principe de la raison) ; 體用 (*tiyong*, constitution, fonction) ; 有無 (*youwu*, avoir, non avoir) etc…

La distinction entre « émotion » et « paysage » par exemple reste purement nominale : si le paysage est du domaine du visible, de l'extérieur, et d'un autre côté si l'émotion est du domaine de l'invisible, de l'intérieur, en Chine la polarité les réunit, ils sont du même ordre et les deux termes ne peuvent pas s'employer l'un sans

l'autre (réunis dans le terme 山水 *chanshui* = montagne et eau). La polarité de la pensée est différente du dédoublement du monde, ce qui n'était pas le cas dans la métaphysique grecque avec le dédoublement du monde sur deux plans, deux ordres du réel : le sensible et l'intelligible, ou le sensible et le spirituel, c'est là toute la tradition philosophique inspirée par Platon.

Pour la Chine, il n'existe qu'un seul ordre commun de la réalité, le *qi* ou souffle, énergie, qui anime, forme le monde. Le monde est divisé initialement en deux parties, entre un monde de la « chose », du concret, et un monde de l'esprit, du spirituel, ou de l'intelligible. Il n'y a pas d'idée de réel à différents niveaux, l'un n'étant pas plus précieux que l'autre, mais il y a transition du concret au spirituel.

J-3 Multiples concepts et notions

Dans la langue philosophique, il est à noter que cette démarche combinatoire se limite à des « binômes » de sinogrammes : pour une notion philosophique donnée, e.g. ciel, le concept de ciel ne pourra se concevoir qu'en lui adjoignant un second sinogramme éclairant la première notion, e.g. terre et homme, nous conduisant à une notion mieux définie. Ainsi par ces emplois couplés la notion définie est utilisable philosophiquement. Toujours dans le domaine philosophique, « *xiang (image), wen (lettre), qi* (*souffle*) », en position initiale ou en position finale, donnent un sens au mot dans lequel ils sont éléments, en établissant une orientation du sens à l'intérieur du couple formé. Ciel, 天 *tian*, terme unique par excellence, véritable clef de voûte de la pensée du lettré, porte une virtualité infinie de sens, un fonds inépuisable de connotations et de résonances, il ne peut servir de concept à lui seul et pour lui-même et il s'associe à un autre terme pour étendre et enrichir le champ de l'implicite.

Dans la langue chinoise les termes fonctionnent moins à partir d'eux-mêmes, en fonction de leur sémantisme propre, que par corrélation avec les autres, en vertu d'un réseau d'associations. Une notion est plutôt une virtualité infinie, un fonds inépuisable de connotations et de résonances, un centre vide mais elle est d'autant plus riche d'implications.

Possibilités de compositions couplées :

天地 *tiāndì* : Ciel (*tian*) en relation avec « Terre » (*di*) sont deux instances du procès

天氣 *tiānqì* :« ciel » (*tian*)en relation avec « souffle » (*qi*=énergie matérielle) : atmosphère matérielle du monde.

天理 *tiānlǐ* : ciel (*tian*) en relation avec « ordre inhérent » (*li*) : le principe de cohérence des choses et leur nature intrinsèque .

天心 *tiānxīn* : ciel (*tian*) en relation avec « esprit-pensée » *(xin*) : la transcendance.

天人 *tiānrén* : ciel (*tian*) en relation avec l'« homme » (*ren*) : le fondement de la nature humaine .

天道 *tiāndào* : ciel (*tian*) en relation avec «voie » (Dao) : le cours régulier des saisons et l'engendrement sans fin des existants.

天文 *tiānwén* : ciel : (*tian*) en relation avec « capacité de manifestation par figuration » (*wen*) : configuration des astres ou de l'ordre humain » toujours au travers du double jeu d'opposition/association, ce type de composition permet de dégager une valeur déterminante.

Le champ sémantique d'un texte confère une homogénéité à l'expression de la notion de « procès ». La logique réside dans le couplage des représentations conceptuelles : le Ciel (*tian*) comme représentant de l'univers constitutif (*tianti*) et la Voie comme son fonctionnement (*yong*) ; celle du premier est la dimension de l'esprit invisible et le dernier est la transformation concrète. Les deux champs sémantiques sont différents mais se correspondent logiquement pour désigner le procès.

J-3-1 Importance de la corrélation

Les notions philosophiques occidentales possèdent une évidente diversité de sens au sein de la pensée en fonction de leur diversité d'emploi. Et c'est ce jeu qui permet à la pensée philosophique de se dialectiser.

En Chine, dans le Livre des Mutations, c'est le *yin* et le yang qui sont le fondement de diverses combinaisons et non l'énoncé d'un discours ou la formulation du sens d'un texte. Le *Yi Jing* illustre le monde à partir de seulement deux marques, traits continus et discontinus, pleins et brisés : le *yin*, ligne brisée, c'est le repos, le

monde terrestre, l'obscur, le féminin, le passif et le *yang*, ligne pleine, c'est le mouvement, le monde céleste, la lumière, le masculin, l'activité. Dans ces jeux de figures tout fonctionne par effet d'opposition et de corrélation, par possibilités de transformation d'où naît du sens. Une forme individualisée, isolée, exigeant d'être définie comme idée ne peut exister : elle est liée à un contexte qui l'a amorcée en amont et sera l'origine des événements qui succéderont.

Dans la pensée chinoise les termes fonctionnent conceptuellement à partir d'eux-mêmes, en fonction d'un sémantisme propre, et par corrélation avec d'autres (réseaux d'associations et dualité).

Les trois termes déjà utilisés à l'époque ancienne - 陰陽 *yīnyáng, yin* (négativité) –*yang* (positivité) /有 無 *Yǒuwú* (Etre et non-être ; actualisé ou non actualisé) /本末 *běnmò*, ben 本(racine) 末 mo (extrémité des branches) - fonctionnent par paires et se contiennent l'un l'autre à différents degrés même s'ils sont opposés.

Tous ces éléments dépendent l'un de l'autre et se complètent, selon l'expression chinoise 物極必反 *wù jí bì fǎn* (=une chose poussée à l'extrême se transforme en son contraire).

« *Le retour au non-être (produit) le mouvement du Dao.*

La faiblesse est la fonction du Dao.

Toutes les choses du monde sont nées de l'être ; l'être est né du non-être. »

« Le mouvement même du Dao »

Ceci témoigne aussi que cette loi universelle du changement repose sur les interactions du *yin* et du *yang,* parce que le *Dao* ne peut être appréhendé positivement par aucune définition ou détermination, et il ne reste plus qu'à l'approcher, non pas frontalement, mais à rebours. Le mouvement de retour est une possibilité de revenir au sens littéral du discours, manifesté dans les « noms » et les « formes », au sens caché, enfoui comme la racine, en passant par la médiation des « images ».

La chose identifiée est à l'intérieur d'une relation, ou d'un réseau de termes, ne pourra être fixée isolément. Un événement ne peut être de la même façon isolé, mais il est lié à un contexte qui l'a amorcé, et en aval des événements succéderont.

J-3-2 La définition du mot « beau »

Toute notion travaille avec les notions qui lui sont conjointes et se définit par rapport à elles. Si on adapte ce mot en tant que simple élément sémantique, le beau devient comme dans la langue européenne, une notion monopolisante et exclusive. « 美 » *měi* équivaut à « celui qui plaît à l'ouïe et à la vue », indique le monde extérieur phénoménal et représentatif, embarque ainsi le réel dans un rapport de forme à matière, la forme dominant la matière. Cette notion du beau est liée en Occident à une forme idéale. Par contre, les termes d'esthétique chinoise traditionnels vont donner naissance à des champs sémantiques toujours plus nombreux qui se démarquent les uns des autres en se regroupant discrètement : ils ouvrent un chemin vers une transcendance au-delà de la représentation. Les termes se référant en esthétique chinoise à la notion de beau, sont nombreux : 精神*Jīngshén*風流*fēngliú* 風骨*fēnggǔ*氣韻*qìyùn*高格*gāo gé*淡泊*dànbó* 疏朗*shūlǎng,* 神采*shencai,* 逸氣*yì qì*...Tout porte les sens de la résonance intérieure, le rayonnement intérieur, ou l'atmosphère qui se dégage…etc Le critique d'art ne fait que trois mots « shen », « qi » et « yun », ils lié avec l'atmosphère, ambiance…etc. La traduction « d'esthétique » comme « théorie du Beau » (*meixue*), par le néologisme « étude de beau » n'existe pas en Chine. Le terme sur la sensibilité qui est sous la sphère de la transformation énergétique, les dimensions sensibles (感性的 *gǎnxìngde*) et suprasensibles (超感性的*chāogǎnxìngde*), physiques (形而上的*xíngérxìade*) et métaphysiques (形而下的 *xíngérshàngde*) de l'expérience « esthétique » se distinguent tout en communiquant ensemble l'une avec l'autre. Le terme propre souvent recouvre quatre mots气類感興 ou (*gǎntōngxué* 感通學ou *tōngxué* 通學) : « théorie de la communication des sens » qui est imprégné d'associations classiques. Le philosophe Gernot Böhme propose une théorie générale de la perception, (*allgemeine Wahrnehmungslehre*) qui présente une dimension sensible-corporelle de la perception humaine.[93]

---

[93] Gernot Böhme (3 Janvier , 1937,) est un philosophe et auteur allemand, en philosophie des sciences, théorie du temps, esthétique, éthique, et anthropologie. Il est directeur de l 'Institut de Philosophie Pratique à Darmstadt depuis 2005.

La signification de *jué* comme « perception empirique » (*zhījué*知覺) correspond à cet aspect dans le concept de *juéxué* 覺學. En outre, l'aisthétique dispose d'une dimension du corps propre (*Leiblichkeit*), par laquelle il est possible d'approcher « l'esthétique des atmosphères » et « le travail esthétique », au centre d'une « nouvelle esthétique ». Ainsi correspond le deuxième niveau du concept chinois de *juéxué*, la compréhension de *jué* comme « sentir, éprouver, ressentir » (*gǎnjué*感覺) : au début se trouve l'attention à son propre souffle et à l'air, que nous respirons (l'environnement entre ici en jeu).S'ouvrent aussi la dimension du souffle-énergie (*qì*) et du corps énergétique (*qìhuà shēntǐ*).

Le côté éthique de *l'aistéthique* entre en jeu avec la troisième dimension de *juéxué*, à savoir la signification de *jué* 覺 comme « intuition » (*zhíjué*覺學) ou « illumination » (*juéwù*覺悟). L'esthétique devient éthiquement significative par la transition de l'ascétique esthétique, et en référence à Kant et Foucault pourrait s'appeler l'ascétique éthique (*ethische Asketik* « Ethique » est à prendre ici au sens d'un exercice de soi sur soi, d'une transformation ascétique de soi-même.

Il n'y a aucun rapport formel avec une forme intelligible. Ils aspirent plutôt à capter l'invisible au travers du visible, et l'animent. Le théâtre ou l'opéra chinois insistent plus sur la gestuelle que sur des paroles explicatives pour illustrer un sujet.

La notion de « beau » chez Lao-Zi

Lao-zi :

Tous dans le monde reconnaissent le beau comme beau,
ainsi est admis le laid.
Tous reconnaissent le bien comme bien,
ainsi est admis le non-bien.
En effet : l'Etre et le Non-être s'enfantent l'un l'autre ; le difficile et le facile se complètent l'un l'autre ;
le long et le bref sont formés l'un de l'autre ;
le haut et le bas se renversent l'un l'autre ;
le son et la voix s'harmonisent l'un l'autre ;
l'avant et l'après se suivent l'un l'autre. [94].

Une pensée emploie toutes les notions en polarité, (beau et laid/ bien et mal/l'Etre et le Non-être / difficile et facile/ long et bref.. etc) et la logique du processus s'effectue par interaction entre deux pôles, avec termes à la fois opposés et complémentaires. Lorsque les notions philosophiques possèdent une évidente

[94] Lao zi, chapitre II.

diversité de sens au sein de la même pensée, ces divers sens pourront s'expliciter à travers de multiples emplois ; ces emplois se confronteront au sein de la même pensée philosophique et pourront ainsi l'enrichir, la préciser par jeu d'oppositions et complémentarités. La notion de Beau s'inscrit dans une relation et dans un réseau de tension et d'interaction, donc, elle ne peut pas s'extraire du sensible ou s'enfermer dans un contexte isolé.

Le Beau est un procès, pas une connaissance ou une essence sur laquelle l'esprit s'élève et médite. Le Grec a édifié la métaphysique sur laquelle est fondé un monde de stabilité et de vérité, le Beau devient par suite, un outil indispensable à sa construction, à partir du beau on peut concevoir la transcendance de l'idée, (Phèdre 250 b-d). C'est le beau qui est le seul capable de se manifester sous nos yeux par rapport autres idées (le bien, la justice, la sagesse…).

Il nous donne un support pour penser, pour nous rapporter à l'idée au sein du sensible, parce qu'il est concret, objet concret sous nos yeux, manifestement imposé. Lui seul peut transformer cet idéel en idéal auquel on aspire.

Ainsi toute notion travaille avec des notions connexes et se définit par rapport à elles. Marcel Granet écrit, à ce propos : « Au lieu de constater des successions de phénomènes, les Chinois enregistrent des alternances d'aspects. Si deux aspects leur apparaissent liés, ce n'est pas à la façon d'une cause et d'un effet : ils leur semblent *appariés* comme le sont l'endroit et l'envers... »[95].

La peinture chinoise paysagiste en Chine est nommée 山水 *shānshuǐ* paysage (unit montagne 山 et eau 水), tandis que celle de l'Occident est désignée par *風景 fēngjǐng*, land-scape (= paysage) terme unitaire qui relève de l'expérience perceptive et définit une partie de pays. Le regard s'étend le plus loin possible, en vue d'une description globale de la nature. La peinture des « montagne et l'eau » envisage aussi la structure de tension par polarité pour chaque élément qui la compose.[96] Chaque

[95] Marcel Granet, *La pensée chinoise*, 1934, p. 329-330
[96] *L'unique trait de pinceau* d'Alain Jaubert Images d'Orient DVD *HOKUSAI SHITAO* 1997 - 2000, 90 min.

coup de pinceau imprime à la toile une énergie, telle qu'elle peut se communiquer, traverser les êtres et choses, vivre autant avec l'artiste qu'avec le spectateur.
Tout réel connaît une interaction entre deux pôles, celui du Haut et celui du Bas verticalement, deux pôles horizontaux, du compact et du fluide, de l'opaque et du transparent, de l'immobile et du mouvement… Ces dualités s'expriment dans le monde ainsi que dans les échanges infinis qui en résultent. Le jeu d'éléments qui s'opposent et se répandent, va se concrétiser par le pinceau de l'artiste.
Le pinceau figurera le procès des choses, le jeu infiniment divers des polarités et parallélismes où les choses se sous-entendent l'une l'autre et réciproquement se répandent.

J-4 La pensée analogique

.

La pensée chinoise est étroitement liée à la pensée fonctionnant par analogie et association. En effet, alors qu'Aristote, par une démarche abstraite, a cherché à travers les objets à établir des catégories dans lesquelles ceux-ci se répartissaient (les douze catégories d'Aristote), la Chine a fonctionné différemment. Lorsque la notion de « pierre » est évoquée, elle peut être associée à l'idée de forme plus ou moins définie, à l'idée de couleur, mais surtout à celle de dureté ; lorsqu'on évoque le soleil, les notions de puissance et de masculinité s'y associent, mais surtout celles de la rondeur d'un objet et de sa chaleur. Ainsi, dans la pensée chinoise un objet très concret va servir de référence idéelle pour illustrer le rapport du visible à l'invisible. Les objets concrets semblent être là pour nous aider à comprendre un monde insondable. Le vent ne peut être représenté, mais des effets comparables aux effets du vent peuvent être précisés dans un vocabulaire synonyme « d'influence » (par exemple dans le domaine éducatif, politique, etc.). L'image d'un arbre chez Aristote va évoquer une série de subdivisions qui pourront être le sujet d'études séparées, alors qu'en Chine, l'arbre sera une notion beaucoup plus globale de protection, de vie végétale, de renouvellement de la vie au printemps. Dans ce contexte, un mot devient intertextuel, évoque un autre mot, une phrase, un texte… il peut être mot « idéographique » (ou d'origine pictographique par l'écriture) mais il pourra avoir d'autres rapports.

Un des exemples les plus caractéristiques est celui du dragon omniprésent (dans l'architecture, l'ameublement, les vêtements, décorations…), il donne à penser la vie, il est tenu pour un être divin : la Chine n'ayant pas de religion révélée, l'image d'un paradis est totalement à imaginer. Le dragon se soustrait à tout contrôle, il apparaît et disparaît, il se déploie et se replie, sait échapper à ses ennemis et se cacher, ne se trouve jamais où il est attendu. Il est synonyme de dynamisme, de renouvellement de la vie, c'est une démarche de type analogique.

D'où est venue en fait cette démarche analogique ? La clé est le *Yi Jing*, ou *Livre des Mutations.* Ce livre était à l'origine une Anthologie des présages, de pronostics divers, anecdotes, propos de sagesse sur la nature regroupés en *hexagrammes*.

Wang Bi[97] nous donne cette définition, la capacité de rapport analogique permet, par regroupement de ses valeurs sémiques, la mis en valeur d'un sens abstrait.

> « Par rencontres analogiques (= chulei) on peut obtenir une représentation symbolique (xing) et par regroupement des différents contenus d'idées (heyi) on peut obtenir la mise en évidence du sens (zheng). »

Si nos pensées peuvent provenir d'un ordre de l'univers que nous avons perçu, une simple démarche analogique de notre part, peut-être même un réflexe de type analogique, va nous permettre de nous lancer dans une application et nous allons nous mettre à penser. L'analogie va nous plonger dans un monde de rapports de ressemblance, dans la création de formes nouvelles à partir des éléments que nous aurons perçus : outre la ressemblance, nous verrons entre ces éléments et les

---

[97] Wang Bi ou Wang Pi 王弼 (226 – 249), , lettré chinois de la période des Trois royaumes, est le créateur de la philosophie Xuanxue (qui propose, à partir de notions tirées du *Dao De Jing* (ou *Lao Zi*) et du *Zhuang Zi*, une base théorique cohérente ainsi qu'une justification métaphysique au système social et politique confucéen de l'époque. Le Xuanxue deviendra le courant de pensée dominant dans les classes cultivées, atteignant son apogée sous les Jin orientaux, avec une interprétation toutefois quelque peu différente de celle de son fondateur. C'est à travers cette théorie faisant du 'non-être' / 'non-avoir' (wu) (3) l'origine de toutes choses et le vocabulaire qui l'exprime que furent introduits en Chine les premiers textes du bouddhisme mahâyâna, en particulier la littérature prajnaparamita et le concept de 'vide' (sunyata). Wang Bi est également connu pour ses versions commentées du *Dao De Jing* et du *Yi Jing* qui devinrent la référence principale dans les siècles suivants, et sur lesquelles se fondent presque toutes les traductions en langues étrangères. Néanmoins, en toute rigueur Wang Bi n'est pas vraiment un taoïste, et il fait de Confucius, plutôt que de Lao Zi, le modèle du sage qui a "élargi la Voie".

nouveaux des rapports de correspondances, d'associations, les mots décrivant ces types de rapports sont en effet multiples.

Dans *La République*, Platon fait allusion au concept d'analogie, et il reconnaît les problèmes que posent ce concept, à cause de toutes ses possibles extensions, mais si le monde sensible peut nous conduire à l'intelligible, on ne peut s'installer dans l'intelligible et ce n'est que sur le sensible que l'on peut agir pour travailler dans le domaine de l'analogie… comment le travail dans la sphère de l'intelligible serait en effet possible ?

En écriture, on peut imaginer des caractères idéographiques proches les uns des autres graphiquement, ne différant que par un ou quelques traits « correspondant » ou « ressemblant » ou « s'associant » à une réalité perçue et donnant dans ce cas un sens différent à chaque idéogramme.

D'un point de vue concret, c'est ainsi que peut se révéler l'analogie dans le monde du sensible, mais le fondement premier de toutes ces différences en ce qui concerne la Chine demeure le *Yi Jing*, ou *Livre des Mutations*. On peut imaginer un dosage entre les extrêmes d'une polarité, ainsi au niveau des mots il ne s'agira pas d'opposer « chaud » à « froid », mais l'analogie que l'on peut faire avec la nature qui ne connaît bien sûr pas ces mots mais différents degrés de chaleur (ou de froid) nous donnera un moyen de mesure plus précis pour rendre compte de la sensation perçue, ce degré restant tout relatif.

CHAPITRE III

LA LANGUE, ETUDE NECESSAIRE

La Grèce et au-delà

Il a fallu franchir une étape fondamentale dans l'accès à la connaissance du monde au cours des âges : au départ, les Grecs se référaient aux idées. Le monde d'ici-bas n'était qu'un pale reflet du monde supérieur des idées qui était celui de la connaissance absolue, il fallait avoir la capacité d'accéder à ce monde supérieur ou de s'en rapprocher pour être sur le chemin du savoir.

Frege[98] va affirmer que le monde sensible a précisément la capacité d'ouvrir la voie vers l'autre monde, c'est pour lui à travers le langage et les signes linguistiques que cet autre monde sera abordable … comment ? Il faut observer les signes, apprendre à les connaître, puis à les maîtriser pour se rapprocher du monde que Platon avait pressenti. Les concepts et le travail qui peut être fait sur eux n'y sont pas étrangers.

Que recherchent finalement les Grecs et Frege, sinon sans doute instinctivement le sens de l'existence ? Comment ce sens pourrait leur être fourni ? La réponse semble être par la langue.

Nietzsche[99] a parlé du désir humain en disant qu'il était avant tout désir d'adaptation, désir instinctif d'adaptation, et que si ce désir était porté jusqu'au sublime, il comportait toujours une part de perversité. Sans aller jusqu'à cet extrême, on peut noter que nous nous sentons rassurés dans notre désir d'adaptation et pouvons donc d'autant mieux l'appliquer qu'autour de nous nous percevons une certaine sécurité grâce à des identités qui ont été précisées, identités des choses et bien sûr identité des êtres. Autrement dit le désir d'adaptation se réalise d'autant mieux que celui d'identité et par là d'identifier se réalise lui aussi en amont.

Le souci d'identifier s'est révélé il y a des milliers d'années lorsqu'il fallait repérer amis et ennemis sur les champs de bataille à l'aide de banderolles, c'était des signes qui venaient en quelque sorte remplacer l'écriture. Dans d'autres contextes plus évolués on pouvait avoir recours à des graphies précisant par exemple des spécialités artisanales telles que fabricants d'armes, avec la représentation d'armes, plus tard en d'autres époques serruriers (avec clés) ou chapeliers (graphie d'un ou plusieurs chapeaux) et bien sûr l'apparition de signatures plus ou moins grossières reprenant

---

[98] Frege, *Les paradoxes de la représentation, Chapitre 4, la Représentation*, Philippe de Rouilhan, Les Editions de Minuit, Paris, 1961.

[99] Nietzsche, *Œuvres, Le Gai Savoir, La Morale*, Flammarion.

un nom, un métier etc… donc on nomme, on dessine le monde dans le but d'identifier, c'est une façon de se rassurer et de faciliter une adaptation permettant d'intervenir ultérieurement dans le monde

Pour Platon, il n'est pas de modèle plus rigide que l'Ecriture par rapport à l'Oralité.[100] L'Ecrit est une véritable menace pour la Philosophie : en effet, la Philosophie dont le but est la vérité et la justice, est idéaliste par définition, elle nous mène à un idéal de connaissance que l'Ecrit reste imparfait à transmettre à cause de sa rigidité, face à l'Oralité qui par sa spontanéité nous permet de tisser un lien avec le monde réel. C'est l'Oralité et la méthode dialectique qui nous font nous élever par degrés, du monde réel en perpétuel changement, au monde des Idées. Un second écueil inquiète Platon, son auditoire : qui sera son auditoire en utilisant le mode écrit ? Comment sera-t-il interprété et commenté à l'avenir ? La menace est sérieuse, il y a véritablement danger en présence d'un auditoire mal intentionné, orgueilleux, flatteur, intéressé. Si Platon a recours à l'Ecrit, c'est parce qu'il essaie de distraire son lecteur, par le jeu, le Mythe, diverses façons de ne pas être pris trop au sérieux. Place donc à l'Oralité, à la Rhétorique, mais la Rhétorique qui élève, qui saura guider l'âme vers le monde des Idées, des Essences. A l'heure actuelle, de nombreux interprètes de Platon tentent de restituer l'enseignement oral de celui-ci à travers les textes qui ont pu leur parvenir, ce serait une avancée considérable si un jour la Parole de Platon pouvait nous être révélée.

Critique du discours

A la même époque, on observe que la lutte contre les Sophistes n'était pas sans fondement : en effet, que permettait le langage ? Il permettait de flatter, de convaincre, de démontrer quelque chose et son contraire par l'exercice de la rhétorique, il séduisait dans la mesure où l'on pouvait anticiper le discours qu'autrui souhaitait entendre. En résumé, par rapport à la réalité, l'écart était grand…Les hommes faisaient en fait usage du langage, il pouvait le manipuler, consciemment avec un but, ou ils en étaient les victimes. Les dictatures pouvaient s'appliquer, le discours des puissants suffisait, la violence pouvait régner, il suffisait de convaincre

---

[100] Platon (428-348 avant J.C.), *phédre*, Paris, Flammarion, GF, tr. Catherine Dalimier, 1998, p.274-276.

les hommes. Le langage venant d'un fonds lointain, se transmettait de parents à enfants, l'enfant continuait à l'acquérir, mais lui appartenait-il vraiment ?

En parlant, n'a-t-on pas l'impression de faire un emprunt, de reprendre ce que nous avons déjà entendu, d'utiliser des phrases qui satisfont notre interlocuteur, nous faisons usage du langage pour satisfaire un désir profond, un besoin, extérioriser partiellement notre force vitale, le langage peut en outre s'accompagner d'une gestuelle, montrer nos émotions de différentes façons, y aurait-il parfois spontanéité en plus du conformisme ? Cela est possible, mais il y a confusion entre les mots et les choses, nous passons par des constructions humaines, héritées, et nous ne pouvons nous en défaire. Tenant compte de sa nature, le philosophe pourra critiquer le langage, mais plus particulièrement l'usage de celui-ci, qu'il soit volontaire ou inconscient. Nous sentons à long terme une usure de celui-ci, par des répétitions incessantes au niveau des structures et des mots, un certain automatisme s'est établi, les phrases se succèdent, semblent toutes faites dans notre bouche, si nous essayions de lutter contre cette tendance nous pourrions courir le risque de ne pas être compris. Nous abordons un point délicat ici : le langage a-t-il une vie en lui-même, au-delà de ses locuteurs, et peut donc devenir l'objet d'une science observable, avec ses règles ? Pourrait-on aller jusqu'à dire que ce sont les confusions et malentendus auxquels nous expose la langue, qui n'a rien à voir avec la réalité et la vérité, qui entraînent le foisonnement de théories et hypothèses philosophiques parlant de l'existence, des interprétations, des significations ? Leibniz avait imaginé l'élaboration d'une langue philosophique avec des définitions et significations précises pour chaque mot qui permettraient aux hommes de dialoguer, mais comment cela est-il possible ? A partir de quoi peut-on élaborer cette 'langue' parfaite, universelle et philosophique ?

Au fil du temps, des penseurs du Moyen Age comme Guillaume d'Occam (v.1285 - 1347) et plus tard au 17ème siècle Spinoza (1632 – 1677) et au 18ème siècle Hume(1711 – 25 August 1776) et Helvetius (1715 –1771) se sont posé des questions semblables… Comment critiquer le langage dans la vie quotidienne pour parvenir à plus de vérité, plus de proximité de la nature ? La réponse pourrait être la poésie, se hisser grâce au poète au-delà de la langue, au-delà des images qu'elle évoque, des mots qu'elle utilise, en faisant un lecture profonde et non superficielle de la forme. C'est parvenir à savoir ce que la langue cache, ce qu'elle veut nous dire. L'utilisation que nous en faisons montre bien sa nature construite et artificielle.

Les rapports de la philosophie et du langage

« Qui considérera les erreurs, la confusion, les méprises et les ténèbres que le mauvais usage des mots a répandues dans le monde, trouvera quelque sujet de douter si le Langage considéré dans l'usage qu'on en a fait, a plus contribué à avancer ou à interrompre la connaissance de la Vérité parmi les Hommes. »

-John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduction Coste, Livre IV, chap. 11, § 4.

On parle et on pense, mais comme le disait Platon « ce n'est pas parce que l'on parle que l'on pense »… penser à quoi ? Sinon à la vérité.

Partant des réflexions de Platon, on observe donc que la philosophie s'est toujours préoccupée du langage : étude sur les significations, la pensée et le langage, la société et le monde moderne… le langage n'est jamais sorti du champ réflexif de la philosophie.

Des penseurs tels que Locke, Condillac, Humboldt, Leibniz, J.S.Mill et plus près de nous Frege, Russell, Wittgenstein, Carnap ont marqué leur époque parce qu'ils avaient à aborder les activités langagières.

Mais ce qu'on appellerait « philosophie du langage » reste détaché de la tradition philosophique. Cette philosophie peut entre autres s'inspirer de la linguistique générative (Chomsky), de la logique (Frege), des réflexions sur la langue depuis Platon qui se sont poursuivies au long des siècles. Ces réflexions s'inscrivent aussi la plupart du temps dans la philosophie traditionnelle analytique, avec plus ou moins de succès en intégrant ou non les thèses mentalistes (analyses des processus mentaux).

Ce qui peut être 'reproché' à ces analyses, c'est le corpus restreint de textes de base de leur fondement, l'application d'une méthode analytique particulière, et le manque de dialogue entre cette « philosophie du langage » et l'herméneutique. L'herméneutique, à la recherche de la vérité et de l'être, se préoccupe moins des emplois quotidiens du langage : il est fondamental d'étudier les rapports de l'homme et du monde à travers le langage, mais est-ce une philosophie analytique du langage qui va nous y conduire ? Les buts semblent diverger.

Tendances actuelles

Les grands problèmes philosophiques incluant les études sur la justice, les sciences, l'art, le corps, l'esprit, ne sont pas considérés comme problèmes de langage. Les penseurs cités plus haut, à commencer par Platon, font de la philosophie une critique du langage, donnent naissance à une philosophie linguistique qui veut que les problèmes rencontrés viennent du langage naturel (en songeant par exemple à ce qu'un énoncé dit en appliquant des règles grammaticales strictes et ce qu'il dit logiquement, soulignant par là la nature trompeuse du langage naturel).

Deux tendances se dégagent : une tendance dissolutive (dans un cadre néopositiviste) qui consisterait à refaire la langue de façon plus fiable, une langue artificielle, philosophique, pourquoi pas 'idéographique' d'après Frege, et une tendance résolutive ou constructiviste estimant que l'analyse de la langue ordinaire suffit pour la résolution des problèmes philosophiques. Cette tendance estime en outre depuis Socrate qu'il faut toujours clarifier la signification de certains mots pour préciser la connaissance, et que le travail à l'intérieur de la langue ordinaire suffit.

A l'heure actuelle, ces deux versions n'ont pas de raison d'être, la première dite dissolutive parce qu'un langage clair peut être utilisé pour traiter les problèmes et la seconde dite résolutive dans la mesure où l'analyse du langage ne suffit pas. En d'autres termes, l'analyse du langage se fait philosophiquement et il n'est pas nécessaire d'avoir recours à une langue parfaite artificielle à construire.

Les tendances qui sont apparues ne sont pas à négliger à long terme, d'autres pourront peut-être surgir. Pour traiter de problèmes philosophiques il est apparu un certain nombre d'idées sur le langage et celles-ci peuvent être utilisées ensuite pour traiter philosophiquement le langage. Il ne s'agit pas d'aller vers une langue parfaite – idéographique comme pourrait le proposer un logicien- car cette langue aurait le défaut d'être artificielle, de n'avoir pas vécu ou de ne pas vivre, quelle serait véritablement sa nature, son usage en tant que simple outil ?

A-PHILOSOPHIE DU LANGAGE

La philosophie s'est maintes fois préoccupée du langage (significations, fonctions, sémantique, pensée, monde externe, société…) de problèmes concernant le langage, mais aujourd'hui on parle de philosophie du langage en se référant notamment à Locke, Humboldt, et Frege.

Faut-il considérer que les travaux du passé ont une valeur intemporelle ou sont-ils liés étroitement à leur époque ? Il est certain que le langage apparaît comme un secteur particulier de la philosophie, comparé à l'éthique ou l'esthétique. Pourquoi 'la philosophie du langage', si le terme peut être employé, se détache-t-elle de la tradition philosophique ?

D'abord parce qu'elle est étroitement liée à la logique (Frege) et parce que, sans la confondre avec la linguistique, elle interagit avec la linguistique générative (Chomsky), elle est aussi interne à la philosophie analytique et au mentalisme.

On considère aussi que les philosophes dits' du langage' ont une méthode analytique imprécise et que leurs préoccupations se concentrent sur certains textes et problèmes restreints, par rapport à la méthode de la philosophie contemporaine.

Même si le langage est la préoccupation de l'herméneutique, il existe des différences entre celle-ci et la philosophie du langage : « l'être qui peut être compris c'est le langage » dit Gadamer, « le langage, la compréhension, définissent tout rapport de l'homme avec le monde »[101]. Les emplois quotidiens ou ordinaires du langage n'intéressent pas les herméneutes, et ils n'utilisent pas la philosophie analytique dans les mêmes buts. L'herméneutique est avant tout à la recherche de l'être, de la vérité, étudie la langue dans ses aspects qualitatifs, la révélation de l'être : la philosophie du langage observera davantage par l'analyse de la signification, les rapports communs des mots, voire même leur correction. On reprochera à la philosophie du langage d'être plus linguistique que 'philosophique' et de se pencher sur la résolution, l'analyse des phrases, des questions sur des corpus de mots ou phrases dont les réponses paraissent facilement déductibles, et qui ne se préoccupent pas du monde, du langage en tant qu'être.

En Occident, il n'existe pas de système d'écriture de signes qui corresponde au sens, aux signifiés, mais un système d'ordre phonétique avec les lettres des alphabets. Descartes, Athanase Kircher (1602–1680), John Wilkins (1614 –1672), Leibniz, en

---

[101] Hans Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Gadamer, Éditions du Seuil, 1996, pp.338-339.

prenant connaissance des sinogrammes grâce aux moyens de communication entre Orient et Occident à leurs époques, ont songé à un système d'écriture universel, au-delà de la langue, permettant une communication générale. Ce système n'a jamais été élaboré, mais il aurait pu être conçu à partir de morphèmes. Leibniz suggère en tout cas qu'un tel système doit davantage se baser sur une réflexion à partir de la forme, ce qui exclut un système alphabétique : ce système serait basé sur des sons déterminés obéissant à un ordre logique (mots formés), et sur des signes assumant par exemple une apparence d'objet (traits multiples d'un idéogramme disposés dans un espace graphique et se lisant par leurs relations.)[102]

Les idées de Frege, ainsi que celles de Wittgenstein dérivées de l'enseignement de Russell[103] ont toutefois laissé entendre que les problèmes philosophiques étaient des problèmes de langage, plus précisément que le langage dans son imprécision, son fonctionnement grammatical, sa logique, entraînait des confusions dont la philosophie héritait. Toute la philosophie nouvelle à laquelle Wittgenstein par exemple se propose de participer est une critique du langage – savoir comment il fonctionne, découvrir ce qu'il dit et non pas ce qu'il semble dire, imaginer une langue 'parfaite' qui remplacerait la langue naturelle - est-ce exact ? [104]Non, la philosophie du langage n'existerait pas en tant que telle, mais il existerait une critique du langage –lien entre la grammaire et la logique, fond et forme, énoncé et réalité- car la plupart des philosophes du langage ne pensent pas que les problèmes dont ils ont à traiter dans les domaines scientifique, de l'art, du rapport corps/esprit soient des problèmes philosophiques liés au langage.

On peut parler d'une philosophie linguistique dite 'dissolutive' chargée de mettre en évidence les problèmes philosophiques liés au langage dit 'naturel', par opposition à un langage artificiel créé pour rendre plus limpide la présentation de ces problèmes.

---

[102] Gottfried Wilhelm Leibniz, Discours sur la Théologie Naturelle des Chinois, Paris, L'Herne, 1987, p. 36.

[103] Russell Bertrand, *Histoire de mes idées philosophiques*, traduction G.Auclair, Gallimard, Paris, 1961

[104] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, (trad. Gilles Gaston Granger), éd. Gallimard Tel, 1993, p. 29.

On peut tout simplement dire que les problèmes philosophiques liés au langage peuvent dans certains cas relever de la signification des mots, poser des concepts implique la clarification des significations. Cette version 'constructive' de la philosophie linguistique reprend le langage naturel comme base de la philosophie, les problèmes philosophiques soulevés ne sont pas des problèmes de langage mais concernent le langage et ne se résolvent pas dans son analyse.

A -1 Philosophie du langage ou philosophie linguistique ? Frege contre le mentalisme

A -2 Wittgenstein et le langage

A l'heure actuelle, il semblerait que l'on arrive à un bilan.

En effet, si avec le *Cratyle*, Platon[105] s'était penché sur le langage en posant le problème de la relation entre les mots et les choses, d'où pouvait provenir le mot par rapport à la chose à laquelle il semblait s'attacher, de quelle manière il s'attachait à celle-ci…Cratyle repose en fait sur une ambition de l'universalité. Les noms sont justes par nature, c'est-à-dire qu' « il y a, par nature, une façon correcte de nommer les choses, la même pour tous, Grecs et Barbares »

il jetait les bases qui allaient alimenter une longue réflexion : une réflexion philosophique qui nous fournissait certaines pistes pour étudier le langage et une réflexion linguistique pouvant contribuer à enrichir la philosophie.

Pourquoi un bilan ? Si nous acceptons l'étiquette « philosophie du langage », on peut dire qu'une logique formelle qui est apparue essentiellement avec les recherches de Frege vers la fin du 19ème siècle n'a pas accepté la tendance mentaliste, l'analyse de processus mentaux pour expliquer la possession du langage. Cette tendance mentaliste qui est de tradition historique privilégiait un cadre rigide, psychologique, celui de l'être humain dans l'adoption, le développement, l'élaboration du langage. Une certaine logique sans doute explicative, à la recherche de modélisations dans l'apprentissage, dans l'acquisition des connaissances, un certain behaviorisme, faisait

[105] Platon (428-348 avant J.C.), *Cratyle*, Paris, Flammarion, GF, tr. Catherine Dalimier, 1998, 438a-440d.

la part belle à l'observation plus qu'à l'introspection. Frege accusait même le langage de 'tromperies', notait toutes les imperfections de la langue naturelle, le décalage entre le sens que conférait la grammaire à un énoncé et le sens effectif de cet énoncé, peut-on prétendre qu'un énoncé nous offre dans le langage ordinaire une signification, une interprétation unique ?[106]

Frege réagissait contre ce mentalisme, par la logique mathématique appliquée au langage, montrant qu'une grammaire générative des énoncés pouvait exister, donc une vie, une logique interne au langage.

Cette tendance non négligeable ne s'est pas révélée à long terme un champ pour la recherche philosophique, la tradition philosophique au sens strict, parce que tendance trop formelle. Le langage dans son emploi quotidien est sans doute source d'intérêt, mais l'intérêt apparaissait ici strictement linguistique, découvert de règles d'emploi, du fonctionnement de la langue. Lorsqu'il s'agit de langage, une philosophie va davantage traiter de signes, signes linguistiques, nous amenant sur le terrain de la perception et de la culture en général. L'appréhension du monde ne pouvait se résoudre par une approche utilisant la stricte analyse du langage, sans la moindre prétention de pouvoir découvrir les 'filtres' ou les 'voiles' qui nous séparent du réel, la philosophie en général considère le langage comme un instrument relativement acceptable pour se référer à des représentations d'objets ou de groupes d'objets tels que les concepts.

Remarque : une philosophie dite « philosophie linguistique » s'est démarquée de celle dite « philosophie du langage ». Il s'agissait d'une approche critique, non pas du fonctionnement du langage, mais de la signification même des mots (démarche de Schlick en 1932 et d'Austin en 1970.)[107] Une clarification des termes, l'emploi d'une langue plus précise après vérification de ceux-ci, pouvait peut-être aider à résoudre les problèmes philosophiques, sans exclure l'invention d'une langue parfaite (Frege) qui aurait été la solution de tous les problèmes. En Chine, Confucius[108] ne s'était-il pas lancé dans la 'rectification des noms' à son époque, dans un souci de 'légiste' et d'amélioration du rituel, assignant ainsi plus précisément

---

[106] Jean-Marie Schaeffer, dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, présente clairement cette tradition. p. 373.

[107] John Langshaw, AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, 1970, Seuil. §24 et §25

[108] *Entretiens de Confucius*, Traduit du Chinois par Anne Cheng, Editions du Seuil, 1981. Chapitre XIII. Yanyuan.

à chacun son rôle : *« Que le prince se comporte en prince, le père en père, le fils en fils… »* A un siècle près, nous étions à la même époque que Platon.

A -2 Wittgenstein et le langage

A-2-1 Les limites du langage, sens et signification

« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »

Ludwig Wittgenstein

La compréhension du lien entre monde et langage ne peut s'élaborer avec Wittgenstein qu'en précisant les formulations de plusieurs propositions successives.
Il ne faut d'abord utiliser le mot 'sens' qu'en rapport avec le monde, c'est à dire 'sens' du monde, de la réalité ou sens des différents 'états de choses'.
Le mot signification quant à lui sera réservé au mot, à la 'signification' du mot… ceci afin d'éviter toute confusion.
En effet, la pensée de Wittgenstein a évolué au cours de sa vie, et si à l'origine il voyait entre les mots et les choses des relations simples, biunivoques, et dans les propositions qui retiennent les mots prisonniers des images de la réalité, il a plus tard nuancé sa pensée en constatant philosophiquement que les 'problèmes de la vie' ne se résolvaient pas de façon uniquement théorique et logique.
Pour répondre à la question : « Quel est le sens de la vie ? »[109], peut-on cerner des limites au-delà desquelles il ne sera pas possible d'aller en observant le fonctionnement du langage, outil acceptable et accepté, si proche de nous ?
Parler de la vie, c'est en particulier reconnaître en premier lieu notre ignorance, mais reconnaître aussi qu'il y a quelque chose que nous ne pouvons exprimer : le mot est lâché 'exprimer', c'est-à-dire utiliser le langage, la parole. Pour pouvoir parler du monde, il faut tenir un discours pourvu de sens (ainsi que celui de l'investigation scientifique), et Dieu, le moi, un sujet humain, le sens du monde dans sa globalité sont indicibles, hors du champ de la parole. Et qu'avons-nous à reprocher ainsi à cette parole ? Tout simplement ses limites, les limites de son usage ; peut-être cela

[109], Ludwig Wittgenstein (1976), *De la certitude*, Paris, Gallimard.p.47, 229.

voudrait-il dire aussi que 'l'usage' que nous en faisons ne correspond pas à ce type d'investigation, qu'il faudrait explorer au-delà de cet usage : que pourrait être cet au-delà qui reviendrait à modifier le discours, au-delà du discours sensé ? Ce qui est sensé est 'dicible', appartient au champ de la parole et notre usage de la parole se réalise dans ce domaine : religion, sens du monde, sujet… n'appartiennent pas au langage en quelque sorte car ils ne peuvent être décrits par le discours sensé.

Allant plus loin dans la 'signification' des mots, Wittgenstein reconnaît que nous avons une fâcheuse tendance à avoir une conception absolue du monde, en d'autres termes, des mots tels que vérité, monde, réalité… ont la signification que leur utilisation dans la vie courante veut bien leur accorder. Le mot 'usage' des linguistes est aussi synonyme d'utilisation ou emploi, et parler de 'vérité' peut nous entraîner vers l'absolu, mais toutes les connotations du mot n'ont-elles pas un ancrage profondément humain, terrestre ? L'usage commun du mot, c'est-à-dire utilisé par la masse, même universellement, dépend entièrement de nous dans son acception comme expérience purement humaine. En considérant des termes tels que 'liberté', 'réalité', 'existence' etc… l'expérience humaine, terrestre, peut être très différente d'un individu à un autre, et davantage encore si nous nous lançons dans une comparaison avec le règne animal. Les formes de vie détermineront avant tout les utilisations et emplois mentionnés précédemment et le langage grâce aux moyens qu'il mettra à notre disposition apparaîtra un outil remarquable nous permettant de mesurer le monde, nous pourrons en apprécier les limites grâce à une philosophie active nous montrant ainsi les possibilités de notre entendement.
Ce que nous appelons pédagogiquement notions-fonctions d'une langue telles que 'demandes, remerciements, salutations, politesse, colère' … qui visent à enrichir nos modes d'expression dans l'étude de celle-ci, Wittgenstein les appelle 'jeux de langage'.[110]

A-2-2 L'anti-empirisme de Wittgenstein

[110], Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus,* suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard. 1961, p.125.243.159.

En tant que logicien, Wittgenstein ne reconnaît que la certitude du langage mathématique et pense, dans le *Tractatus*, que le langage humain obéit à des règles sans toutefois atteindre la perfection mathématique, les symboles mathématiques n'ont pas de sens en eux-mêmes mais la richesse de leurs relations les rend utilisables. La logique n'est pas universelle (contrairement à ce que pensaient Russell et Frege) mais elle est diverse et pour utiliser le langage nous devons manipuler des règles diverses de symbolisme et donc utiliser des logiques diverses pour parvenir à dire ce que l'on cherche à dire, du mieux possible. La philosophie va s'intéresser au langage car pour elle il y a mauvaise compréhension de la logique de notre langue depuis des siècles, ce qui a pu entraîner des malentendus sur le plan philosophique.
La logique n'est pas universelle, la construction d'une langue logique adéquate pour les mathématiques est peut-être possible, mais une logique appliquée au langage n'est pas possible car des problèmes d'expression ne peuvent être résolus par celle-ci.

En résumé il y a des règles, mais pas de moule logique universel. Comment dans ces conditions l'homme peut-il s'exprimer face au monde ? Le monde est la totalité des faits et non des choses, on peut nommer les choses mais on ne peut que décrire les faits. Le monde est en outre déjà une mise en relation des choses sans l'intervention d'un sujet, Wittgenstein apparaît par là anti-empiriste, les faits sont hors de notre connaissance mais les relations entre les choses peuvent nous servir de guide dans un mode d'expression recherché le plus vrai possible. On procède par le langage à une élucidation logique des relations entre les choses et le langage révèle ainsi une structure du monde.
Rappelons que Wittgenstein s'est fait traiter 'd'assassin' par Gilles Deleuze [111]lorsqu'il a parlé philosophie, en particulier lorsqu'en philosophie il a abordé la logique des langues pour dire qu'au fil des siècles, il y avait eu mauvaise compréhension de cette logique et que des malentendus s'étaient accumulés. Les problèmes philosophiques soulevés étaient les conséquences de problèmes de logique et dans la mesure où la logique de notre langue avait mal été appréhendée, la philosophie se retrouvait avec une série de malentendus. La philosophie du langage occupait donc une place non négligeable dans la pensée de Wittgenstein pour que les

[111] Deleuze Gilles, *Critique et Clinique, Paradoxe, Chapitre XVI, Platon les Grecs,* Editions de Minuit, Paris, 1993.

domaines de la philosophie en général puissent être investis. Il semble en outre que l'époque de Wittgenstein est celle où la logique se transforme, mais faut-il oser le faire ? Cela signifierait modifier la rationalité et modifier les rapports avec la philosophie du passé…

A-2-3 Le langage : ordre de l'apprentissage plus que du mental

En tous cas, le besoin de parler entraînait des modes d'expression divers, il ne pouvait y avoir de système englobant. Wittgenstein voit dans le langage des modes d'expression variés tels que impératifs, optatifs, des formules d'exhortation, de prière, de salut… il est impossible de rendre compte du langage car nous sommes enfermés, au moment où nous le décrivons, à l'intérieur de celui-ci et nous ne pouvons le décrire de l'extérieur. Nous en héritons, nous nous y adaptons par apprentissage en ressentant des sensations communes au genre humain et en observant des signes accompagnant toutes ces sensations et manifestations. Le langage est vie, fait de données prélinguistiques, cosmologiques pourrait-on dire, sensations et manifestations sont plus de l'ordre de l'apprentissage que de l'ordre du mental, de l'ordre d'une activité humaine… à long terme si cette activité peut être parfois partagée par des êtres, cela signifie qu'une certaine harmonie est possible entre deux civilisations, qu'une démarche anthropomorphique se réalise entre des êtres humains qui peuvent par exemple communiquer avec la parole.

A-2-4 Ce qu'enseigne la Chine

La recherche d'un interlocuteur dans la langue est aussi source dynamique de la signification. Le privilège de la langue, c'est de mettre l'accent sur la relation entre l'homme et la vérité, ce que Derrida nomme « logocentrisme ». La différence pour l'Occident est de privilégier la langue, alors que la tradition chinoise souligne l'importance de la lecture, des signes de l'écriture : ainsi le terme « *wen* » reste fondamental au sein de la tradition chinoise. Il représente l'ensemble des réalités du monde, toute manifestation phénoménale qui a forme ou son, sans oublier l'humain (de la manifestation de l'esprit à celle de la parole puis celle de la composition écrite), les représentations culturelles, et tout un réseau de valeurs symboliques. Il nous

enracine au plus profond de la vision du monde. L'homme emploie *wen* et *zi*, pour révéler le sens de l'Univers et de ses phénomènes en constante évolution. En Occident l'écriture a été considérée comme une trace de l'Eternel. Une écriture basée sur un alphabet ne peut exister de façon autonome, indépendamment de la langue. Le linguiste Ferdinand de Saussure distingue en outre langage et parole. La parole est selon lui, l'utilisation concrète des signes linguistiques dans un contexte précis. Par ce concept de parole, Saussure tente de distinguer l'usage concret du langage lui-même, considéré comme ensemble de signes.
Dans cet extrait, l'auteur fait remarquer, dans le contexte d'une langue purement alphabétique, le dynamisme que conserve la lettre, lorsque l'on peut remonter par l'étymologie et le graphisme au signe, à l'image.

. « L'image est pleine d'énigmes. Notre rencontre avec l'image produit la possibilité de ne pas se sentir enfermés dans des jugements trop vrais, et nous encourage à une autre parole…. Rien n'est plus glorieux dans le mot que l'image, puisqu'elle est son secret et sa profondeur, son infinie réserve. Au niveau de l'image, le discours n'est pas encore aliéné. L'image se prête à l'écriture, en même temps qu'elle résiste et désire lui demeurer étrangère. La vision des voix, la compréhension d'un discours par le regard, passe peut-être par cette forme pictographique enfouie mémoriellement dans chacune des lettres de l'alphabet. La lecture et l'interprétation dénouent les nœuds de langage puis les nœuds de l'âme […] travail d'ouverture qui consiste à rouvrir les mots à leurs sens multiples et éclatés, permettant à chaque individu de sortir de tout enfermement […] pour renaître à chaque instant. »[112]

Ces signes sont issus de l'univers, ils se caractérisent par leur immanence, ils ne sont pas là pour être utilisés ou porteur de sens que les humains chercheraient à élucider, ils sont reflets de l'univers, comme lui appartenant. Nous pouvons considérer que nous héritons du langage, langage dont nos parents ont eux-mêmes hérités… mais quel rapport peut exister entre le langage et la réalité ? Aucun, le langage n'est pas ici conçu pour renvoyer à quelque chose, à ce qui nous serait masqué, comme pour remplir un vide peu supportable, remplaçant un autre type de manifestation humaine possible. Il n'est pas là non plus pour établir des différences et des catégories – outils dont la Grèce a fait grand usage car elle était, par le langage,

---

[112] Marc.Alain Ouaknin, Les Mystères de l'Alphabet, Editions Assouline, Paris.1997.

à la découverte du monde, de la compréhension du monde mais cela conduisait conduisait à son asservissement. Le langage en Chine est avant tout l'écrit, l'observation de signes qui rendent présents l'univers lui-même : cela peut se concrétiser par la divination c'est-à-dire une observation directe de l'univers révélé sur les carapaces de tortues traitées par le feu[113], ou se concrétiser par des moyens d'enregistrement tels des cordelettes à nœuds indiquant les dettes, les échanges entre personnes et dont il doit rester une trace. Il n'est pas question d'une écriture de nature transcendantale, mais d'un présent immédiat et concret, observable à l'instant où il est observé, qui ne nous impose rien, pas d'autre monde ou d'idéal nous faisant tendre vers une finalité. C'est une écriture d'enregistrement, qui peut revêtir un caractère sacré. Nous adoptons ainsi la réalité qui nous entoure, elle est un Tout indivisible ; il n'est pas question de l'isoler et d'en tirer parti puisqu'à chaque instant cette réalité évolue et se transforme, elle est insaisissable. Le temps est aboli dans la mesure où celui-ci ne peut être que construction humaine et la réalité subissant son procès ne connaît qu'une sorte de présent instantané difficile à décrire avec des termes occidentaux. Lorsque la civilisation évolue et que le rituel reliant les êtres se transmet, l'écriture pourra se révéler moyen de contrôle si elle cherche à définir, à nommer, à préciser, mais elle reste moyen reconnu et souverain qui ne peut être remis en question, c'est l'ordre de l'univers que l'on perçoit au milieu de nous.

B - La réflexion de W.von Humboldt

B-1 L'empirisme selon W.von Humboldt (1767-1835)

Au début du 19ème siècle, W.von Humboldt possède une formation assez complète de philosophe et de linguiste : il parle ou étudie d'innombrables langues européennes (anglais, italien, latin, grec…) mais aussi asiatiques (chinois, japonais, sanskrit…) et s'intéresse aux langues amérindiennes telles que l'Aztèque… il est donc linguiste, grammairien, et en tant que philosophe, les écrits de Kant, Schlegel, Leibniz, Herder, Hamman etc… ne lui sont pas étrangers.

---

[113] Javary Cyrille, *Les rouages du Yi Jing, Introduction*, Picquier Poche, Arles, 2009

Ce qui va le distinguer de ses contemporains et montrer par là son génie, c'est de ne pas suivre la mode comparatiste de son époque, une étude essentiellement comparative et statique des langues mais il va avoir une approche beaucoup plus dynamique du langage, à savoir un mode de fonctionnement autonome et surtout une puissance génératrice, révélant le langage créateur de formes, en perpétuel renouvellement. Il se présente ainsi comme un précurseur, le père de la linguistique du 20ème siècle, époque où ses idées seront reprises.

Sa démarche originelle lui fait poser le principe que les langues, comme les individus, n'ont pas nécessairement un caractère d'espèce mais simplement un caractère propre, commun à toutes, une structure commune, et le langage est une totalité, englobant toutes les langues possibles. Notre esprit, celui des humains, va à tous instants utiliser les sons du discours pour ensuite donner naissance à la pensée. [114]

---

[114] W.von Humboldt. *On Language, On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Edited by Michael Losonsky, CUP 1999, pp. 25-64.

B-2 Un signe unique acoustique synthétisé

A la source, la langue serait selon Humboldt[115] « une émanation involontaire de l'esprit ». Est-ce à dire que la langue serait apparue par accident ? Il est rapporté que les organes de la phonation n'étaient peut-être pas à l'origine destinés à une production sonore mais réservés à la déglutition ? La langue ne serait alors nullement apparue comme un impératif de communication, douée d'une certaine logique, mais aurait permis l'agencement d'un chaos venu de l'esprit, venu du discours, les formes ainsi créées fonctionneraient au sein d'un ensemble doué d'une totale autonomie et qui serait le reflet de sa nature originelle.

L'expression humaine naîtrait donc de l'association de signes de tous ordres qui nous entourent, visuels, olfactifs, tactiles, nous laissant des impressions et se réunissant en un signe acoustique unique synthétisé spontanément par le langage, nous permettant ainsi d'interpréter la réalité. Le langage coordonnant la pensée est le résultat d'une analogie entre l'esprit du sujet et la réalité à laquelle il est confronté[116]. Quelle nuance existait-t-il entre Humboldt et ses contemporains Herder et Hamann concernant la priorité du langage sur la pensée ? Jean Leroux le précise en les citant : «Un système de représentation doit déjà être constitué pour que puissent se constituer des représentations » [117]mais pour Humboldt : « La langue est l'organe constitutif de la pensée » et Leroux le précise lui-même dans un commentaire sur Humboldt : « Humboldt rompt avec l'empirisme […], le langage conditionnant la pensée n'est plus lui-même conditionné par l'expérience préverbale ; il devient un principe d'organisation empirique de celle-ci ».

Ce que Humboldt entendait par empirisme reposait sur l'étude historique du langage et en particulier du discours, ce qui était offert au chercheur par rapport à la réalité. Cette définition le montre héritier de la tradition philosophique allemande en particulier, mais Humboldt formule aussi que le discours a un caractère individuel,

---

[115] W.von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais,* traduction de l'allemand *« unwillkürlich », « non arbitraire ».* p.147.

[116] « De ce riche spectacle nous retrouvons l'écho et l'analogie dans les accents de la langue qui possède le moyen de le mettre en scène. » p.200. *Ibid.,*

[117] Jean Leroux,« Langage et pensée chez W. von Humboldt », Philosophiques, vol. 33, 2006, pp. 379-390.

que l'on peut se livrer à un bilan statistique et historique du discours, des formes de la langue, la linguistique doit aussi se préoccuper du domaine production et génération des formes : la parole ou actualisation du langage, sera à l'origine de l'expression de la pensée mais il faut tenir compte de structures linguistiques qui ne sont pas acquises par l'expérience, la langue vient transcender l'expérience, ne s'organisant ni autour d'un sujet, ni autour d'une perception du monde.

A son époque, il a voulu se prononcer, aux yeux de ses contemporains sur un principe fondamental pour lui, l'hypothèse de Sapir-Whorf, selon laquelle le langage détermine la pensée[118] et que les langues dans leur diversité donneront différentes « visions du monde ».

B-3 L'énigme de la langue chinoise

Pour Humboldt, vers 1822, la langue chinoise pose une énigme, qu'il appelle 'l'objection chinoise' dans la mesure où cette langue a permis une riche littérature sans avoir recours comme en Occident à des formes grammaticales bien différenciées et souvent liées entre elles que nous appelons 'parties du discours'. Dans les années qui suivirent 1822, Humboldt approfondira sa connaissance de la langue chinoise sous l'influence d'Abel-Rémusat et se réconciliera davantage avec elle, mais cela prendra de nombreuses années.[119]

De façon générale, Humboldt voit dans la langue un système extrêmement dynamique, fondée sur l'individu et le genre humain qui ne cesse d'évoluer dans les domaines de la formation et de la culture, il faut donc un sujet d'une certaine qualité pour que la pensée soit objectivée. De plus l'individu comme le genre humain ont recours au mot car la pensée n'est pas une donnée immédiate de la conscience : le mot, ou langage, est le fruit d'un apprentissage depuis la naissance. Il insiste sur la notion d'apprentissage dans le sens où il y a chez l'homme une 'faculté de langage' qui s'inscrit dans la progression, s'approprier les langues montre les degrés de

---

[118] Roch Duval, Hypothèse de Sapir-Whorf s'applique-t-elle à la philosophie ? Brève réfelxsion sur les heures et malheurs du rapport de la langue à la culture avec la philosophie comme toile de fond , *Horizons philosophiques*, vol.12, n°1, 2001, p.28-52

[119] Humboldt-Abel Remusat, *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise.* Traduit par Rousseau (Jean), Thouard (Denis) Textes rédigés en français, Éditions du Septentrion, 1999.

progression du genre humain dans la diversité et avec des rationalités particulières. Chaque individu en tant que sujet porte une volonté de donner du sens, de communiquer ce sens, et cet acte est possible parce qu'en lui on peut voir l'essence totale de l'homme. Humboldt raisonne en naturaliste observant une genèse, celle du langage dans chaque homme rejoignant ensuite le groupe, la nation etc… comme un paléontologue observant un os de squelette et remontant à partir de la forme à la fonction et par la suite toute l'espèce des êtres vivants justifiant l'existence de cet os (qui n'a pas d'existence séparée du reste et n'aurait pas par là de raison d'être). Une langue est totalement humaine, Humboldt y a fait allusion en parlant d'apprentissage, elle appartient à un processus de formation totalement humain

En ce qui concerne le chinois, Humboldt s'étonne car pour individualiser la pensée qui se produit grâce à la langue, il faut des relations entre les concepts par des moyens spécifiques, des formes spécifiques, permettant ainsi la continuité. Un concept entre en relation avec un autre concept soulignant des ressemblances, des différences, une portée et surtout un sens. Le chinois ne possède pas de moyens permettant de marquer les transitions par les signes graphiques qu'il envoie, il ressemblera, ce qui n'est pas négligeable, à un langage gestuelle, un signe nous rapprochera de la chose, sans passer par du sens. Si une définition du mot 'sens' pouvait être avancée ici, on pourrait dire que plus un signe linguistique – graphique, gestuel, phonétique ou autre- nous rapproche de la chose par sa nature, sa force de suggestion pour nous faire accéder au réel, moins il a besoin de sens comme médiation entre nous et l'objet ; si au contraire le signe doit davantage acquérir du sens, c'est que nous sommes éloignés de l'objet, de la nature. La nature du signe, son contexte d'emploi et son élaboration par les relations avec les concepts qui l'entourent doit être très précise, sinon nous serions un mauvais poète, mal placé pour accéder à la réalité, l'écran entre nous et elle serait épaissi ; dans un contexte linguistique une langue plus intuitive, plus 'naturelle' nous serait nécessaire pour accéder à l'invisible.

B-4 Le conditionnement grammatical

Dans une réflexion toujours d'ordre général, Hegel comme Humboldt parle de grammaire comme 'conditionnement' à la culture logique, il n'existe pas de rapport

formel entre langage et pensée, mais si les rapports grammaticaux correspondent à des rapports logiques, l'expression de la pensée y gagne et plus la langue possède une grammaire riche – insistance sur les distinctions - plus l'esprit se porte sur la pensée formelle. Une réaction en chaine s'établit en quelque sorte passant de la forme grammaticale exercée sur la langue à la réaction de la langue sur l'esprit, produisant ainsi une culture formelle.[120]

Comment la langue chinoise agit-elle ?

Ses éléments se comportent comme de purs radicaux, sans désinences, sans appartenir à des parties du discours et s'ils ne sont pas simplement juxtaposés, ils se soumettent à une certaine relation d'ordre totalement indépendante d'eux-mêmes qui restent des entités sémantiques. La 'grammaire' au sens où nous l'entendons est une combinaison naturelle, extérieure aux mots, par opposition aux langues occidentales où un mot entraîne un autre mot pour des raisons de liaisons (grammaticales), de structures (formations de phrases), liées aussi à la nature même des mots (grammaticalement déterminées comme noms, verbes…). Cette 'grammaire' de type chinois venant de l'extérieur et imposant un certain ordre ressemble à une formule algébrique, qui n'est donc pas liée aux éléments qu'elle ordonne alors que précisément en Occident la 'grammaire' est élément intérieur et vient structurer la pensée, vient s'y ajouter, vient l'entraîner… Les mots, radicaux, unités sémantiques, sont à l'intérieur de formules 'algébriques', se déterminent les uns par rapport aux autres, les opérations de déterminations étant plus importantes en tant que règles que le contenu des mots eux-mêmes. Tout progrès de la pensée se trouve exclu - rien de démonstratif, rien de linéaire- par un système d'insistance ou d'accumulation venant à long terme proposer un développement argumentatif, de type rhétorique : les rapports de tous types existent, en poésie les parallélismes par exemple, le linéaire s'il existe n'est qu'un accident et non la règle.

Humboldt va donc découvrir successivement que la position des mots dans la langue chinoise ne marque pas les formes grammaticales mais qu'un mot de la phrase en détermine un autre, que celui-ci est pris dans un système symbolique avec des relations complètement extérieures aux termes eux-mêmes. La grammaire du Chinois

---

[120] G.W.F. Hegel, *Discours du 29 Septembre 1809*, in *Textes pédagogiques*, traduits et présentés par Bernard Bourgeois, 1990, Vrin, Paris, p. 85-86.

apparaît donc comme une écriture inconsciente qui ne met pas en scène un locuteur, sa pensée, les sons qui y sont rattachés.

Un dilemme est désormais posé à Humboldt : peut-on imaginer une humanité assez large pour y inclure toutes les langues dans leur diversité, ou faut-il voir des différences qui ne permettent pas de conserver ce côté humain, que la raison en Chine a un usage différent, qu'elle peut se passer d'une intention précisée par un sujet.

Si Humboldt fait allusion à une grammaire élargie, il sous-entend que les hommes se comprennent dans une langue donnée en utilisant des règles sans les connaître, il y a cohérence à l'intérieur d'un système sans nécessairement manipuler des formes grammaticales déjà formées. Peut-on désormais parler de grammaire en négligeant les formes et en ne retenant que la ou les structures ? Si c'est le cas, la langue chinoise suivrait la structure même de la pensée, en l'extériorisant éventuellement par la parole.

B-5 La langue et l'esprit

Humboldt nous dit :

« Bien que l'esprit aspire toujours et partout à l'unité et à la nécessité, il ne peut développer l'une et l'autre que progressivement à partir de lui, et seulement à l'aide de moyens plus sensibles. Parmi les plus utiles de ces moyens, il y a pour lui la langue qui nécessite, en raison de ses fins les plus conditionnées et les plus basses, la règle, la forme et la légalité. Plus il trouve formé en celle-ci ce qu'il aspire aussi à trouver pour lui-même, et plus intimement il pourra s'unir à elle […]. Si l'on considère à présent les langues selon toutes les exigences dont elles font ici l'objet, elles ne les satisfont que si elles possèdent d'authentiques formes grammaticales… »[121]

Au fil du temps, Humboldt [122]élargira la notion de formes grammaticales, transformant ainsi la notion générale de grammaire pour y inclure le système chinois, il est avant tout philosophe du langage et la démarche lui est possible (Abel-Rémusat, sinologue l'a en partie convaincu mais Humboldt n'ira pas jusqu'à adopter un nouvel

[121] *Lettres p.246.*

[122] Humboldt, *La Pensée dans la langue*, Humboldt et après, *L'Homme est fait pour le langage*, La Philosophie hors de soi, PUV, 1995.

universalisme). Au départ, Humboldt parlait de la perfection des formes conduisant à un meilleur développement des idées : dans sa nouvelle analyse incluant la Chine, il propose deux pôles entre lesquels se situeraient les langues, toute langue présentant un système cohérent pour ses auditeurs et locuteurs : à une extrémité le sanscrit avec une grammaire strict, celle des langues occidentales, à l'autre une véritable algèbre sur laquelle se calquerait le chinois.

B-6 Tradition lettrée de la Chine et conditions d'existence d'une langue graphique

Humboldt a toujours maintenu que le son, la sonorité, était le fondement de la langue, « la lettre renvoie au son qui la précède et la fonde » et pour lui c'est l'exposé rhétorique, dialectique surmontant les contradictions, qui montre la rapidité et l'acuité de la pensée. Si une littérature se base sur le son elle se vivifie, si elle se base uniquement sur l'écriture elle s'appauvrit. Le chinois va, indépendamment d'une langue orale, développer une langue autonome purement écrite, avec sa logique et son symbolisme. Si l'oreille perçoit des 'unités' de son, des 'unités' au niveau de l'écriture pourront de même se développer, mais les caractères chinois ne s'inscrivent pas dans la sonorité, et un flux de pensées en Occident devient une collection d'idées en Chine, les pensées s'associant à des réalités, les idées à l'inverse à des signes conventionnels. La langue chinoise ne sera pas animée de sens comme l'Occident entend ce terme, car elle ne se développe pas par rapport à la parole s'associant aux réalités mais c'est un rapport d'idées acquérant un sens par l'étymologie, l'analyse graphique de mots. En d'autres termes l'activité de l'esprit est tournée en Occident vers la pensée se concrétisant dans le discours, en Chine elle se tourne vers l'idée, et les lettrés seront par excellence dépositaire de la langue, de l'écriture et plus puissants dans la société qu'un simple locuteur.

Le facteur déclencheur de cette différence est peut-être la pauvreté phonétique du chinois à l'origine, l'oral comme dans toute langue a précédé l'écrit et celui-ci portait déjà des caractéristiques de l'écriture. L'esprit chinois était porté à l'abstraction, la langue a développé un modèle intellectuel, idéel, basé sur autre chose que la spontanéité et l'acuité, davantage les associations, constructions et classifications… finalement une grammaire complexe comme la grammaire occidentale élaborée à

partir du logos n'était pas nécessaire, la relation entre idées pouvait se faire indépendamment de tout signe, de moyens grammaticaux explicites (extérieurs).
Pour Humboldt et Hegel [123], le son demeure primordial, avec une conception phonocentrique du logos et une nette préférence pour les systèmes alphabétiques. Le son pour Hegel est la manifestation d'une intériorité en interaction avec la pensée (=activité) et cette manifestation prendra d'autant plus de sens que la pensée s'effacera, que la réalité se fera plus proche. Le son pour Humboldt serait en particulier le discours, la rhétorique dans la cité s'adressant à l'être comme réceptacle de qualité.[124]

Humboldt a donc accompli un long parcours, un parcours partiellement de réconciliation, les langues bâties sur une grammaire rigoureuse sont pour lui gage d'un meilleur développement des idées, mais il accepte à long terme le génie de la langue chinoise, il reconnaît une grammaire générale avec des concepts plus élargis où la Chine peut avoir sa place, il établit une polarité avec le sanskrit et le chinois pour extrêmes où les langues se placent selon une gradation. Sans bien connaître la Chine, il la pose au départ comme limite de la raison, irrationnelle pour la raison, la Chine est pour lui un désir métaphysique, le problème est qu'avec les connaissances qu'il acquerra grâce à Abel-Rémusat en particulier, il constatera que la Chine existe, il lui faudra donc aller au-delà de cette présence, toujours à la recherche d'une métaphysique.

C- Derrida et la science de l'écriture

Derrida voit en la Chine le procès des écritures symboliques et formalistes, il y voit un autre 'versant' de la métaphysique, ce que l'Occident pourrait établir comme métaphysique pour lui-même, par complémentarité plutôt qu'opposition, après avoir noté l'altérité de la Chine.

---

[123] Humboldt, *La Pensée dans la langue*, Humboldt et après, *Le Sens du langage*, La Philosophie hors de soi, PUV, 1995.

[124] Leçons sur l'histoire de la philosophie. *Le monde oriental,* traduction de J. GIBELIN, J. Vrin, Paris, 1963, pp.93-108.

De même que Freud traitera de l'appareil psychique et apprendra au penseur à se méfier des énoncés transparents, des métaphores du discours oral en particulier, à ne pas négliger les rêves pour ce qu'ils disent et surtout pour ce qu'ils ne disent pas, Derrida au 20ème siècle va traiter de la grammatologie ou science de l'écriture, en y incluant une démarche psychanalytique, car l'écriture n'est pas de l'ordre du visible ou de l'audible ; cette démarche, la linguistique générale ou science du langage ne l'a jamais faite. Pour lui, face à un texte, pas d'idéalisation, mais privilège de l'inconscient, aller au-delà de la pensée et relier les vastes domaines de celle-ci ; il devrait être possible de constituer un savoir de l'écriture. L'exercice de commentaire n'est pas un exercice neutre, mais il faut en permanence aller au-delà du texte, au plus profond, comme pour révéler un fantasme.[125]

La motivation de Derrida est l'existence de la hiérarchie qu'il perçoit dans la tradition philosophique occidentale d'une parole omniprésente et d'un écrit malmené. Il veut rétablir l'écriture, déterminer les conditions d'apparition de celle-ci dans la pensée passée, présente et avenir. Au sein d'un texte se loge une intention, un désir, que l'auteur ne saurait révéler explicitement, il reste à préciser ce dont le texte est capable, par ses propres lois internes, ses axes paradigmatiques. Derrida dégage le concept d'archi-écriture, travail sur l'écriture qui devrait non seulement permettre de retracer depuis les origines, le savoir de l'écriture mais aussi de dégager une valeur qui transcenderait tous les jeux stylistiques, sémantiques… qu'offre l'écriture. Elle est le lieu du signifiant et la grammatologie va tenter de connaître le rapport entre le contenu de la lettre du texte et toutes les variantes (jeux) que l'inconscient du texte peut présenter. Si l'écriture ne peut être soumise à une analyse phénoménologique parce qu'elle est le lieu de l'absence, elle est par sa nature le lieu de toute transmission et son 'essence' apparaît plus clairement lors des exercices de traduction devant toutes les possibilités de permutations de mots, de tournures potentielles synonymes s'offrant instantanément. Au sens où Paul Ricoeur l'entendait, nous ne sommes pas loin, au niveau de l'écrit, de cette langue universelle, support de sens, et servant d'intermédiaire entre langue source et langue cible en traduction. Si la grammatologie se cherche encore en tant que science avec un objet précis, son apparition est une étape de plus dans l'étude… de la pensée… au langage.

---

[125] Jacques Derrida, *De la grammatologie.* Paris, Minuit ,1967.P.37.

Avec les analyses de Jacques Derrida, Hubert Dreyfus, John Searle, le discours se réfère particulièrement au réel : langues et langage sont des sujets d'étude fondamentaux dans la philosophie européenne. Déjà les Grecs soulignaient que « l'on ne pouvait avoir connaissance de ce qui n'est pas, penser et être sont une même chose » (Parménide) et quand il s'agissait d'approcher la signification, fallait-il privilégier le rapport des mots aux idées ou le rapport des choses aux idées ? Avant la prise de parole se crée dans notre esprit un discours mental qui précède l'avènement des mots : non seulement les signes, mais les idées nous sont nécessaires, elles peuplent notre esprit rappelant des images mentales, des pensées, des sensations, mais elles sont indépendantes du monde réel. Les choses étant perçues se transforment donc successivement en images, en idées, en signes… la pensée serait elle alors un véritable langage ? Les mots sont-ils des entités subjectives ou objectives ?[126]

Tout semble reposer sur la correspondance entre la réalité et ce que l'énoncé propose : un énoncé tel que 'je viens' établit un parallèle entre langue et réalité, et l'action doit être vérifiée pour établir un rapport entre langue et langage de la pensée. On peut comprendre les énoncés qu'offre la langue mais ils ne sont pas nécessairement réels. On doit donc parler de métaphysique et d'ontologie du sujet pour jeter les bases d'une philosophie du langage telle que nous l'avons mentionnée. Le langage représenté par des actes de langage existera sans nécessairement dépendre de conditions de vérités.

Parmi d'autres conditions à réaliser, il est celle de concept : le sens d'un mot doit s'identifier à une classe d'objets établissant un concept ; là encore le concept doit

---

[126] Anne-Marie Christin, *Poétique du Blanc*, Peeters Vrin, 2000, à propos de la 'pauvreté' du vocabulaire.

(Dubuffet) « Ce ne sont pas des objets dont la figuration me paraît féconde mais c'est ce qu'il y a entre les objets, ce que le conditionnement culturel incite à regarder comme des vides […] Le continuum des choses a été découpé par la culture en vingt mille notions dont l'inventaire correspond aux vingt mille mots du dictionnaire. C'est ce clavier du vocabulaire qu'utilise la pensée. Il est pauvre, il est arbitraire. L'écrit n'en a pas d'autre à sa disposition, tandis que la peinture peut s'en libérer ; son langage de signes n'en est pas tributaire ; il peut dans ce continuum, fixer l'infini des points qui se situent en tous intervalles séparant les notions qui ont reçu un nom.(…) C'est la mission de la peinture […]de survoler, y introduire des points de touche ou points d'appui à tout instant changés qui créent pour la pensée toutes espèces de nouvelles trajectoires.

La vision des voix, la compréhension d'un discours par le regard, passe peut-être par cette forme pictographique enfouie mémoriellement dans chacune des lettres de l'alphabet.

La lecture et l'interprétation dénouent les nœuds de langage puis les nœuds de l'âme […] travail d'ouverture qui consiste à rouvrir les mots à leurs sens multiples et éclatés, permettant à chaque individu de sortir de tout enfermement (…) pour renaître à chaque instant.

être confronté à la réalité car en parlant au 21ème siècle d'un personnage célèbre tel que Napoléon, on devra supposer que les connotations relatives au personnage seront les mêmes pour tout auditeur, ce qui ne sera pas toujours le cas. La signification ne peut avoir une valeur uniquement psychologique, en se fiant à certaines représentations mentales. Un énoncé ayant le ton d'une promesse ou d'un ordre : « Viens, partons, je te promets… » ne comportera pas davantage de réalité mais grâce à la langue il aura été actualisé.

C-1 Le poème chinois n'est pas le lieu de l'absence

Dans le *Phèdre*, Platon a déjà considéré la lecture comme une substitution, une médiation, un registre de la langue, un outil loin de la vérité :

> « La vraie vie est absente, mais nous sommes au monde. La métaphysique surgit et se maintient dans cet alibi. Elle est tournée vers l'« ailleurs », et l'« autrement », et l'« autre ». Sous la forme la plus générale qu'elle a revêtue dans l'histoire de la pensée, elle apparaît, en effet, comme un mouvement partant d'un monde qui nous est familier - quelles que soient les terres encore inconnues qui le bordent ou qu'il cache - d'un « chez soi » que nous habitons, vers un hors-de-soi étranger, vers un là-bas.
> De ces réalités, je peux « me repaître » et, dans une très large mesure, me satisfaire, comme si elles m'avaient simplement manqué. Par là même, leur *altérité* se résorbe dans mon identité de pensant ou de possédant. Le désir métaphysique tend vers *tout autre chose*, vers l'*absolument autre*.[127] »

Puisque cette vérité est absente, il faut donc faire naître la nécessité d'un registre, l'écriture, pour mémoriser sa présence. L'écriture ne doit pas dépasser ou nuire au rôle de la langue.

En Occident, l'écriture est lieu d'absence ; elle est négative car non représentative de la vérité Derrida précise : « il est essentiellement question de mettre en acte une

[127] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Nijhoff, La Haye, 1961, p.21.

science de l'écriture sur le modèle de la linguistique, qui est la science du langage. »[128]

Il n'en reste pas moins que la science de l'écriture n'est pas tout à fait une science du langage, cette dernière se fondant sur une idéalisation du sens que refuse la linguistique structurale.

Le poème chinois ne se lit pas comme le poème occidental : l'écriture occidentale artificielle et phonétique a pour finalité l'énoncé d'une vérité. Elle joue sur la différence, la présence, l'absence : dans la pensée, nous restons depuis l'Antiquité dans la représentation, perdant contact avec les signes originels qui pourraient être nos guides. L'écriture finit par nous faire perdre toute authenticité, toutes les représentations que nous nous figurons dans notre quotidien deviennent aliénation, il y a désormais trop d'humanisme qui s'accumule… nous sentons que le langage nous conduit à une forme d'impasse par ses modèles toujours répétés… le contact avec la nature, cher à Confucius, et auquel nous devrions sans cesse revenir, se perd.

C-2 Prédominance du signifiant

Pour Lacan, la langue chinoise, le mot chinois est d'une grande richesse au niveau du signifiant.[129] Si sa transcription au niveau du pinyin correspond à la combinaison de plusieurs lettres d'un alphabet occidental, son aspect en tant que signifiant ne peut en aucun cas permettre de le décomposer, on peut le comparer à un dessin, mais c'est plus qu'un dessin.

Il n'atteint pas le degré d'abstraction d'une lettre alphabétique et n'est pas là pour nous permettre d'identifier ou repérer un son. Il est avant tout signe écrit, graphique, dont les origines remontent à la divination et ne pourrait être utilisé comme on pourrait le faire en toute logique dans la langue mathématique en posant par exemple une équation qui se lirait $y=ax+b$ (un langage mathématique de ce type montre bien que l'on peut construire tout un système abstrait uniquement sur des règles d'emploi sans jamais donné un sens à a,b,x ou y).Par contre si l'on a affaire à une langue il

---

[128] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil 1967, p. 239

[129] Cf. à consulter le site :*"Lacan et le monde chinois"* http://www.lacanchine.com/Accueil.html.

faudra donner un sens à chacune des lettres ou les employer pour former des mots et supposer des règles utilisables dans la langue créée.

La nature du mot chinois est donc particulière par ses origines, le sens unique qu'il possède, son caractère indécomposable, le fait qu'il soit graphique, parfois complexe par le nombre de traits qu'il nécessite, pas systématiquement reliés à un son, et du fait du nombre impressionnant de sinogrammes que renferme la langue chinoise elle-même. On peut aussi noter que le mot se suffit à lui-même et que ce n'est pas en rentrant dans une structure grammaticale ou syntaxique complexe qu'il prendra du sens, le sens que lui confère sa graphie peut par contre venir se combiner à un mot voisin par parataxie.

Au niveau du signifié, le mot ne pourra pas davantage noter un concept. Il vient en quelque sorte de la nature, évoque des milliers d'images. Cette particularité le rapproche de la réalité, l'éloigne d'une conception abstraite. Si nous sommes proches d'images, nous sommes proches de métaphores particulièrement concrètes puisque visibles rendues par le dessin analogique du sinogramme. Il peut donc se prêter de façon très concrète à la poésie, renfermant un sens et jouant par sa forme sur une représentation de la réalité.

Si l'on cherche à transformer une langue idéographique en langue alphabétique, un son unique sera systématiquement attribué à chaque lettre, ou aux combinaisons de lettres, il y aura effectivement simplification mais au détriment du graphisme… la perte culturelle est considérable. [130]

[130] Gottlob Frege, « *Archives de Philosophie* » p.761-773, , dans « *Ecrits logiques et philosophiques* » ; Nicole Sansonnens, « *Le recours à une idéograhie en science, est-il nécessaire ?* », novembre 2002. Cf ; histoire de la logique, http://logique.uqam.8m.com/histoire9.htm).

DEUXIEME PARTIE

PRESSENTIR LE MONDE

CHAPITRE 1

LE MONDE WEN : ECRITURE, LITTERATURE, CULTURE

LE WEN, DE DIVINATION À LITTÉRATURE

Des origines divinatoires

Nature et engendrement du *WEN*

Le WEN, terme fédérateur

Des critiques chinois ont souvent dit que l'écriture « wen » servait à véhiculer le *Dao*. En effet, dès la première œuvre de critique littéraire, on tentait déjà de distinguer la parole et l'écriture : «l'Homme est le cœur entre le Ciel et la Terre, de ce cœur (du Ciel et de la Terre) émane le *yan* (parole), et de *yan* éclate l'écriture, voilà le *Dao* originel ». Dans la même œuvre, se trouve aussi ceci : «le yan (parole) a pour tâche de satisfaire au besoin de l'expression de la volonté, le wen (écrit) a pour objectif de satisfaire au besoin de la transposition de la yan (parole). »[131]

Il est dit aussi que l'écriture en Chine n'est pas l'enregistrement de la parole mais l'enregistrement de tout l'univers, de ses variations visibles et invisibles, elle représente les choses du monde. Mais la tradition ne conférera pas à l'écriture une véritable spécificité, autrement dit elle aurait pu ne pas exister et un autre moyen que l'écriture aurait pu manifester l'ordre des choses du monde. Ce que la tradition développera, ce sera une heureuse 'invention', c'est le *wen* qualifié de terme fédérateur, signifiant aussi bien 'trace', 'signe' que 'texte' et 'écrit en général', 'action civilisatrice'. Le Roi Wen, figure légendaire, était censé manipuler aussi bien les signes d'écriture que les signes divinatoires, autrement dit le *wen* divinatoire ('trace') aussi bien que le *wen* d'écriture ('texte'), il reliait le visible à l'invisible et révélait ainsi l'Altérité. Le *wen* apparaît donc comme un terme particulièrement

---

[131] Wenxindiaolong (Coeur de l'écriture et dragon gravé) commence par un chapitre sur le Dao originel (*yuandao)*. Liu Xie fait reposer sa pensée esthétique sur la métaphysique, à savoir que les phénomènes sont des apparences du *Dao* et que les oeuvres littéraires sont elles aussi liées au *Dao* qui doit leur être sous-jacent. La liaison se fait par l'intermédiaire du « wen ». : Le pouvoir du « wen » est grand, il serait apparu en même temps que le Ciel et la Terre : toutes les couleurs sont nées des couleurs fondamentales du Ciel et de la Terre, de même que toutes les formes et leur répartition, et le « wen » en ferait partie.

polysémique : par comparaison avec l'Occident, aux origines, la Chine était donc loin d'avoir besoin d'un sujet parlant entraînant la présence d'un 'sujet' et d'un 'objet' pour déployer l'écriture. L'enregistrement de l'ordre des choses, de nature cosmologique (manifestations du Ciel, réponses du Ciel en divination), comme l'enregistrement de données relatives à la vie terrestre (identité, possessions) était ainsi assuré.

A l'origine, les fissures observées sur les carapaces de tortues, les marques sur les corps d'animaux, sur leurs os, ont été interprétées comme signes divinatoires puis repris, traités, ils ont permis de classer les êtres, il s'est dégagé un *wen* que l'on pourrait qualifier d'animalier. Ce *wen* utile aux devins pour leur permettre de rendre compte de leurs observations n'était pas une imitation de la nature, il était issu de la nature, il incarnait la nature, il était en fait la nature même, tirant sa force du réel, de la nature magique des fissures, marques ou traces observées par les hommes. Les devins, en tant que scribes, avaient à annoter leurs comptes-rendus , ils ont donc mis au point des graphismes, à partir de tracés très élémentaires, points, traits, courbes. Le *wen* tel qu'il pouvait alors se présenter et s'interpréter vers le 3ème millénaire avant J.C. servait de relais entre l'univers, la nature cosmique et l'homme qui s'y rattachait : on pouvait alors parler de *wen* humain. La pensée chinoise, différente de la pensée occidentale, dérive précisément du rôle particulier du *wen* quand l'écriture, autre nécessité, va apparaître. Après le *wen* animalier et le *wen* humain, il s'agit maintenant de montrer les différentes catégories des choses, distinguables entre elles, d'après leurs aspects analogiques, leur ressemblance formelle et d'en tirer des figurations symboliques… qui iront même avec Cang Jie jusqu'à des graphes de classements pour les professions de l'époque (un des premiers sens du *wen* étant « figurations symboliques»).

L'écrit était un besoin, il y avait chez l'homme, de même qu'il y a chez l'artiste, le besoin de créer, de s'exprimer avec une certaine esthétique et une certaine logique, le langage est même considéré comme une des premières manifestations de la liberté de l'homme. Les ingrédients semblaient donc réunis chez Can Jie pour que soient créés les premiers rudiments de l'écriture, en gardant toujours en mémoire l'origine divinatoire, la tentative de se rapprocher du principe de l'univers à travers un medium, de rendre compte du sens des choses.

L'écriture, en tant qu'ensemble de signes graphiques, va naître sous la forme de tracés pictographiques, ceux du *wen* dessin, qui resteront dans un premier temps sous la forme de pictogrammes élémentaires très ressemblants aux objets désignés. A l'origine, le caractère de wen était formé de deux stries verticales entrecroisées en leur partie basse et coupées en leur partie haute par une barre horizontale surmontée d'un point : il a ainsi le sens étymologique de son aspect, il signifie stries, rainures. Il provient des ornements les plus primitifs tracés par le potier sur le bord d'une écuelle, ou des traces d'oiseaux sur le sable ou des veines du bois ou de certaines pierres.

Une évolution logique s'ensuivit, élaborant les idéogrammes, ceux-ci allant au-delà des objets en rapportant des actions qui y étaient liées, puis apparurent des dessins (idéogrammes) mieux construits, avec des tracés servant de radicaux pour le classement sémantique- autrement dit par catégories- et des éléments phonétiques réduits pour préciser la prononciation possible. Avec le temps, les perfectionnements de la langue graphique s'accentueront encore, notamment sous l'influence, le rationalisme du *Yi Jing* (voir *Yi Jing*, ouvrage rendant compte de situations envisageables, commentées, se présentant à l'origine sous la forme de traits). A noter qu'en dehors des comptes-rendus divinatoires, les textes de l'époque pouvaient être des textes administratifs au service des gouvernants ainsi que les gloses du *Yi Jing* précisément : l'écriture se présentait sous un aspect essentiellement matériel et impersonnel.

Ainsi, le nouveau *wen* (*wen* = idéogramme/caractère était né). C'est précisément la nature idéographique de celui-ci qui allait avoir une influence déterminante sur la pensée, car contrairement à l'Occident qui, pour la livrer à l'analyse, divise la réalité, divise les questions complexes en éléments plus simples selon les différences, le principe qui préside à l'élaboration de l'écriture idéographique rapproche les signifiants par catégories englobantes, unifiantes, avec comme critère l'homogénéité. Jusqu'au 19ème siècle, il n'existait qu'une seule langue graphique canonique pour traiter des sciences, elle-même héritière de la langue du *wen* ou *wenyan* plus élaborée et distincte de la simple langue écrite (*shumianyu*) transcrivant la langue parlée dès le deuxième millénaire avant notre ère.

Yang Xiong (53 av. J.-C. - 18 ap. J.-C.) qui vivait au début de notre ère était allé au-delà du système binaire du *yin* et du *yang*, en élaborant un système « ternaire' incluant la Terre, le Ciel et l'Homme pour aboutir, non pas à 64 hexagrammes (*Yi Jing*) mais 81 quadrigrammes. Pour lui, la littérature doit combiner la spontanéité intérieure de la personne avec la nature extérieure particulièrement dans sa dimension cosmique. Les scribes et devins, interprètes du *wen* divinatoire, sont désormais remplacés par l'écrivain avec le « wen » littéraire. Le *wen* n'a donc cessé d'évoluer, il a une véritable histoire, sa polysémie inclut désormais la dimension littéraire.

Si le *wen* nous a été révélé chargé d'histoire, nous remarquerons que sa dernière valeur, celle à caractère littéraire, n'a rien perdu de sa force sémantique originelle, issue de la divination : le cosmos résonnera d'autant plus fort dans le cœur de l'artiste, de l'écrivain, du poète, que celui-ci retrouvera intacte l'empreinte de la nature.

A- Déterritorialisation et réterritorialisation de l'écriture

Gilles Deleuze et Félix Guattari sont à l'origine du concept de 'déterritorialisation' mentionné dans l'*Anti-Œdipe* en 1972.[132] Ce mot est synonyme de 'décontextualisation', et signifie par exemple pour une langue et pour un peuple, se transporter sur un autre territoire avec tout l'ensemble culturel qui leur est attaché et par la suite, se réapproprier l'essentiel de cette culture. Celle-ci se reconstruit par la mémoire, les événements, des forces mystérieuses en action, qui tiennent à la nature, aux circonstances de sa création, à la puissance qu'elle continue de transmettre à travers le temps. Pour notre étude sur l'écriture, la déterritorialisation se pose en termes d'équilibre, un territoire pouvant être comparé à une 'matrice' dans

[132] Gilles Deleuze, Félix Guatarri. *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris1972, p.1 « la déterritorisation est un moment qui ferait fondre la terre sur laquelle (telle ou telle chose) s'installe » ; une autre ouvrage : *Kafka Pour une littérature mineure,* Minuit. Paris,1975. P.30,,35-36 a mentionné la même propos.

laquelle la chose observée va croître et évoluer tout en étant à l'abri des influences qui lui seraient néfastes. A un moment donné, plus dans le temps que dans l'espace (le phénomène est plus diachronique que synchronique), on observe la prépondérance de la parole par rapport à la langue, à un autre moment le phénomène inverse est censé se produire. Il s'agira de repérer les lois essentiellement internes qui conduisent à cette prépondérance et d'expliquer les forces, la puissance qui est en jeu. L'exemple de la Chine et de l'idéogramme, en particulier, montrent comment l'écriture résiste devant la parole, quel que soit son support, quelles que soient les circonstances historiques (influence d'un pouvoir politique), la parole paraissant pourtant si proche du réel par sa spontanéité, son côté naturel à traduire les émotions.

Une langue naît, est parlée et peut mourir. Elle est généralement rattachée à un espace, un environnement, à un peuple d'usagers et peut être amenée à changer de territoire, lieu de naissance et de vie de ses usagers et se transplanter avec eux en un autre lieu.[133]

Mais qu'en est-il de l'écriture ?

Nous pouvons admettre que comme notation et transmission de la parole, celle-ci l'accompagne dans tout changement de lieu, mais au cours de la vie d'une langue l'influence du temps sur celle-ci sera plus marquée que l'influence de l'espace. Si elle vient jusqu'à nous, c'est par nos ancêtres, nos parents qui nous la transmettent avec le temps, indépendamment d'une réduction ou d'une expansion géographique qu'elle peut connaître. Rousseau comme Aristote pense que la réalité nous envoyant des signes naturels est mal représentée par la langue et pour nous la langue faite de signes verbaux audibles et de signes visuels graphiques ne nous livre que des constructions imparfaites à chacun de ces niveaux. Mais l'apparition des religions monothéistes n'empêchera pas l'utilisation de la langue, au contraire elle la confirmera et la Chine elle aussi verra dans le *wen* le véhicule du *Dao*[134], et Yang Xiong[135], penseur chinois voyait en la parole la voie de l'esprit et en l'écriture le

---

[133] Yin Yongda, *Idéographicité et plasticité*, op.cit., p.85-121, Edilivre, Paris, 2011.

[134] « l'écriture (*wen*) sert à véhiculer le *Tao* » Le propos de Han Yu (768-824), voir Jacques Pimpaneau, *Chine. Histoire de la littérature*, Éditions Philippe Picquier, Arles, 1989, rééd. 2004, p.452

dessin de l'esprit de l'homme de bien. Yang Xiong considère que écriture et parole tirent toutes deux leur source immédiatement de l'esprit, du cœur.

La langue comme l'écriture semble être acceptée dans les différents cas, peut-être comme pis-aller, mais qu'est-ce qui fait que plus particulièrement en Chine, le peuple n'a vraiment jamais voulu sa déterritorialisation, c'est-à-dire la perte de sa force, de son rayonnement par rapport à la parole ? Les classes lettrées pouvaient sans doute l'accaparer et asseoir sur elle leur pouvoir, elle conservait aussi son caractère divin – transmission des messages de la Divinité et du cosmos – mais elle renforçait par sa nature l'efficacité du message et invitait dans tous les milieux à un certain respect par le travail accompli sur elle et la volonté de la recherche de sens pour mieux comprendre l'univers.

Si la parole traduisait mieux les émotions et certains sentiments par son immédiateté, sa spontanéité, sa plus grande proximité du réel, qu'avait l'écriture en sa faveur pour se maintenir face à elle ?

Sans doute, la nature même de l'idéogramme peut largement expliquer cette résistance à la déterritorialisation. Si le sens du discours dans les écritures alphabétiques ne peut venir que de l'extérieur, c'est-à-dire d'un sujet avec ses émotions - l'alphabet n'étant que la notation d'une production sonore - l'idéogramme, le mot, n'a son sens qu'à partir de son intérieur, de sa composition basée comme tout mot - monosyllabe indivisible phonétiquement- sur une étymologie de départ qui par la suite a pu évoluer. Vers l'époque des Han(IIe siècle av.J.-C.-IIe siècle apr.J.-C) en effet, l'écriture chinoise de type sigillaire, imagée, c'est-à-dire picturale (ou pictographique) va abandonner l'image de l'objet pour se tourner vers le schéma, par un travail intérieur, celui de l'esprit, calquant la démarche même de l'esprit ; l'idéogramme moins asservi à l'image y gagnera en puissance par l'imagination et la créativité des scribes, ses diverses composantes signifiantes soit graphiques soit phonétiques prouveront son dynamisme interne (n'oublions pas le nombre impressionnant d'homophones et d'homonymes dans la langue conduisant à plus de 50 000 idéogrammes élaborés en vue d'une représentation du monde). Les idéogrammes ont l'allure d'espaces travaillés, peut-être fermés sur eux-mêmes, mais

---

[135] « La parole est la voix de l'esprit, l'écriture le dessin de l'esprit, c'est à l'indication donnée par la voix et par le dessin que se reconnaissent l'homme de bien et l'homme de peu» dans son ouvrage *Fa Yan.* (paroles pour guider) inspiré des *Analectes de Confucius.*

infiniment puissants, comme unités sémantiques, une fois confrontés les uns aux autres. Ils aboutissent à des expositions d'idées, donnant d'une certaine façon l'impression d'accumulation de véritables objets reconstruits. Le territoire – la territorialisation – de la langue écrite qu'ils forment semble ainsi ne pas être mis en danger grâce à son autonomie, aux lois internes qui l'animent.

A-1 L'écriture vue par la Chine

Pourquoi une telle vénération pour l'écriture en Chine ? Peut-être la remarque reste valable aussi pour l'écriture en Occident… Avant l'avènement des supports modernes d'écriture, celle-ci nous permet par simple contact visuel de transmettre un savoir, elle est plus qu'un objet car elle fait vivre le passé, elle redonne vie, elle réactualise, nous rappelle des enseignements, nous rappelle le réel tel que le concevaient les générations qui nous ont précédés. Objets comme êtres vivants ont une durée de vie limitée, l'écriture demeure, nous fait franchir les âges.

En Chine plus particulièrement, selon le chapitre 25 du Laozi,[136] toute réalité connaît une naissance, un cours et une mort, un cycle s'accomplit et c'est vrai de toute chose qui surgit de l'indifférencié, dans le Ciel sans limites extérieures (fond d'où surgissent les phénomènes par opposition à la Terre) et prend forme sur Terre.

Revenons à l'écriture : les signes sous la forme de craquelures et fissures que les premiers hommes pouvaient observer sur les os des animaux offerts en sacrifice, pouvaient se préciser, se normaliser, ils étaient un moyen de contact avec les divinités, l'univers, afin de mieux les connaître.

Ces signes allaient engendrer l'écriture, ils étaient avant tout principes énergétiques et n'avaient rien de conventionnel, ils avaient un caractère religieux mais au-delà de celui-ci, ils allaient s'engendrer les uns les autres sans le recours à la divinité et dans le cadre de l'humanité appartenir tout autant à la sphère intellectuelle qu'à celle de la religion. Chez les humains, la nature dite magique des signes leur conférait un

[136] « Quelque chose d'indistinct se forme avant mêmue le Ciel et la Terre. Silencieusement, subtilement, cette chose se développe et suit son cours, elle circule sans relâche. On peut la considérer comme la mère du monde. Comme j'ignore son nom, je l'appelle la `Voie' et je la dis grande. Elle est grande et s'épanche, s'épanche et s'étend, s'étend et se résorbe… » Lao-zi chapitre 25.

caractère spontané et non pas arbitraire, et ils allaient être mis en parallèle avec la parole spontanée, émanation de la sensibilité, de l'émotion, d'une forme d'invisible.
L'observation de l'univers inspira le héros légendaire Fu Xi, rendant compte de celui-ci par huit trigrammes, plus tard explicités par les 64 hexagrammes du *Yi Jing* : ils explicitaient philosophiquement l'avènement des formes sur Terre à partir du Ciel où elles se concevaient, et les trigrammes et hexagrammes construits étaient eux aussi dans leur ordonnancement les ancêtres des signes d'écriture.
La calligraphie gagna petit à petit son autonomie comme art, cherchant toujours à donner vie aux signes d'écriture, chaque geste du calligraphe permet une renaissance, il s'accompagne de la même énergie que celle du prêtre, nécessaire à l'interprétation des craquelures des sacrifices.
L'écriture n'est donc pas en Chine, comme en Occident, une rupture, un mode de transcription de langues multiples, elle cherche davantage à remonter dans le passé à la recherche d'une source, elle mêle toujours à l'énergie le visible et l'invisible, ceci à travers les écrits rituels taoïstes qui proposent protection, guérison, réconciliation dans le quotidien des individus.

A-2 L'aspect religieux de l'écriture

Si l'on peut parler de but, celui de l'écriture chinoise à l'origine n'était pas de noter la langue parlée, mais d'expliciter les messages des défunts à partir de craquelures observées et interprétées par les devins ayant appliqué le feu à des omoplates de cervidés, par exemple, ou des carapaces de tortue. Le *wen* signifiait à l'origine « lignes de force » avant de signifier « caractère écrit » et faisait repérer les lignes de force d'un événement imprimé dans le cours de la nature et que le devin, seul, interprétait. Nous sommes avant le 3ème millénaire. Par la suite, les traits et leur composition en écriture évoluèrent pour présenter des caractères plus uniformes, plus harmonieux, selon les époques. Outre le travail des scribes, la nature du matériel d'écriture, pinceaux, supports, a fait se diversifier l'écriture en de nombreuses variantes : officielle, brouillonne, détachée, cursive etc.

Selon diverses légendes, on parle de Fu Xi (époque néolithique) qui observa la nature, des inscriptions sur le dos des tortues et en tira des trigrammes, devenant par la suite des hexagrammes une fois redoublés (constitution du *Yi Jing*) : il s'agissait de symboles graphiques représentant des manifestations phénoménales de l'univers. On parle aussi de Cang Jie (3ème mllénaire) qui partant également de la nature (traces d'animaux) cherchait à mieux connaître l'univers, découvrir un sens, mais l'élaboration de signes graphiques d'après la nature n'était qu'actes d'imitation.

Le Tao est religieux et philosophique, religieux dans le sens de lien entre l'Homme et l'Univers, il a aussi un côté sacré et magique ; il y a contact avec l'invisible, les secrets, l'Homme ne cherchant pas ici une appropriation pour dominer, mais se contentant d'observer pour savoir, constater qu'il est inscrit dans l'Univers, quel que puisse être sens qu'il déduit. Ce qui donna naissance à l'Ecriture était un travail consistant à recopier l'Univers, comme plus tard recopier des manuscrits. C'est en se rapprochant du Taoïsme que l'on se rend compte que l'écrit de cette civilisation ne consiste pas à transcrire un discours oral mais de se pencher sur des 'dessins' de la nature à déchiffrer. Il y avait une hiérarchie à réaliser, partant des caractères célestes, pour passer ensuite aux caractères talismaniques et enfin à l'écriture ordinaire de textes révélés (les médecins *Zhu You* guérissant par incantations appuient leur pratique sur ces révélations transmises par manuscrits, sans cesse recopiés) [137]. Ici,

---

[137] En Chine, l'activité d'écriture n'est pas qu'un art littéraire, par rapport aux langues alphabétiques, l'écriture idéographique permet par sa nature de 'dépasser' l'art littéraire pour s'élever à des actes religieux, ayant même une portée médicale de guérison. C'est en particulier par sa nature et par son association au Tao qu'une telle activité est possible.

Le ZHU YOU KE 祝由科 manuscrit très rare traitant du ZHU YOU, c'est à dire traitement des maux par l'incantation, aurait été écrit par un prêtre taoïste du nom de Zhang Zun, selon une légende rapportée elle-même par Huangdi, l'Empereur Jaune. Il est question d'observer le Ciel et la Terre, autrement dit le cosmos, l'univers, et d'en tirer des remèdes selon ses lois. Dans la préface de l'ouvrage, il est dit que « le mot doit être employé comme l'emploierait un Général auprès de ses soldats », ceux-ci le colporteraient ensuite, et les mots continueraient à se répandre jusqu'aux pionniers (premiers intervenants). Le mot, d'origine divinatoire par l'écriture, rappelons-le, à l'imitation de l'univers reflété par les carapaces de tortues, pouvait ainsi agir de toute sa force. C'est dans le 13ème chapitre du livre ZHU YOU KE qu'il est question de l'application de toute la force du mot par l'incantation en vue de la guérison.

Les médecins ZHU YOU par des prières pouvaient mener l'esprit jusqu'à l'essence du QI, le Souffle de Vie de l'univers, et par le Souffle guérir le corps de différents maux. Cette application médicale de la force du mot de l'écriture par l'incantation s'adressait aux adultes comme aux enfants : pour les enfants ne plus pleurer la nuit, pour les adultes la guérison des blessures, des morsures, des fractures, intervenir sur le pouls, les douleurs de l'accouchement, les difficultés respiratoires, l'assainissement de l'environnement aussi par l'extermination des rats ou autres animaux nuisibles…

Cette croyance en le changement, dans le sens d'une vie meilleure, était donc basée sur l'écriture par définition et… tradition venant du livre, elle était à l'origine de l'incantation et son emploi semblait ouvrir de grands horizons à l'existence humaine. L'écriture est donc force cruciale de changement.

l'environnement ne conduit pas à se détacher du cosmos pour l'observer de l'extérieur et lui appliquer la Raison, l'explicatif, et intervenir sur lui. Un sens n'est pas non plus donné à la vie terrestre à travers la notion de Création : pour la Chine, la Nature est ce qu'elle est, elle se renouvelle et on peut imaginer qu'un Souffle originel continue de donner naissance à de la matière à divers degrés.

A-3 Signes dans l'Univers

Dans les *Entretiens*, Confucius entreprend une méditation sur le *wen* et reconnaît toute sa force civilisatrice. Le *wen* a une mission d'ordre supérieur, il incarne des valeurs morales dont les modèles peuvent être puisés dans le cosmos et la nature. Etymologiquement *wen* désignait les veinures visibles dans la pierre et le bois, elles aussi enrichissant l'écriture au même titre que les caractères issus de la divination. Le caractère *wen* va rendre un immense service à la société en général, d'une part en désignant tout moyen de développement de soi, en élargissant l'esprit de l'homme, et d'autre part comme moyen d'accès à l'écriture en tant que caractère littéraire. [138] Cao Pi souligne l'importance et la grandeur valeur des lettres : La littérature = *wenzhang* :

« La littérature est, en effet, la plus grande tâche dans le gouvernement des Etats, c'est quelque chose de manifique et impérissable. La vie ne dure pas longtemps, la gloire finit tôt ou tard. Celles-ci, qui sont vouées à disparatre toutes deux, sont beaucoup inféreiurs aux lettres, qui sont éternelles. »

Il va ainsi participer par l'écriture à l'amélioration de la civilisation (*wenhua* = culture, *wenming* = civilisation). Il sera aussi pivot de l'éducation de l'homme en tant que citoyen qui participe à ou respecte un gouvernement. Il précisera le culte des ancêtres et transmettra par l'intermédiaire des lettrés confucéens plus de structures et de hiérarchie afin que chacun occupe sa place dans la société.[139]

L'Ecole taoïste de Lingbao résumait ainsi son action : « sans écriture, pas d'illumination, sans écriture, pas d'intelligence, sans écriture, pas de résultat, sans écriture, pas de vie . »
La force de l'écriture et donc la force du mot se révélait tout aussi bien dans le domaine religieux que dans le domaine médical à travers le Taoïsme.

[138] CAO Pi (187-226) : fils de Cao Cao, fondateur de la dynastie Wei, il fut l'auteur d'un texte d'esthétique littérature, *Dianlun lunwen,* et un poète important.

[139]言之無文，行之不遠 *yán zhī wú wén，xíng zhī bù yuǎn,* dans le domaine de la parole, on doit incarner le *wen*. Confucius dit : "Selon les anciens mémoires, la parole sert comme complément du

Le rôle du *wen* est considérable. Par sa nature, il est caractère d'écriture, c'est-à-dire un mot et non pas une lettre. En tant que mot, sa fonction va être de faire découvrir, guider, orienter, il se réalise comme caractère graphique. Confucius parle du 'contenu de conscience de chacun' qui s'extériorise par la parole, le *wen* est de son côté 'caractère littéraire de l'expression' et si la parole lui est indispensable, il est indispensable à la parole, il va en témoigner et en conserver une trace, à sa manière, dans sa partie figurative comme dans sa partie phonétique d'idéogramme. Confucius a vu tout son intérêt.

Le texte fondateur du Taoïsme est le *Daodejing*, ou *Classique de la Voie et de la Vertu* (écrit par Lao Zi, contemporain de Confucius) et l'autre texte de référence est le *Yi-Jing* ou *Livre des Mutations.* Il est question d'écriture par les signes que l'Univers nous envoie et la trace en est notée par divers moyens, moyens dits d'écriture qui n'étaient au départ que des traits et qui revêtaient un caractère sacré, liés à l'invisible, aux secrets. Si l'on rapproche ce type de contacts de l'Homme avec son existence, on parle en Asie de Chamanisme. Des pratiques incantatoires à partir de textes révélés pouvaient avoir des effets bénéfiques pour l'Homme, son bien être. Dans ce domaine, le Taoïsme reconnait des écritures transmises à certains initiés, et transcrites en chinois profane.

Vers le 3ème siècle de notre ère, le Taoïsme apparaît une véritable religion, aux mains d'un clergé instruit, ils croient en les divinités et aux démons qu'il faut combattre, à l'aide de talismans par exemple. En ce qui concerne l'écriture, ils s'appuient sur un corpus de textes bien défini. Le Taoïsme religieux prône l'individu, sa conscience et sa vie spirituelle et attire une grande partie de la population. Il existe aussi un Taoïsme philosophique ne parlant pas de divinités, une école recommandant le retour vers les montagnes et forêts, utilisant la forme poétique bucolique ainsi que

---

contenu de conscience de chacun et le wen comme caractère littérature de l'expression comme complément de la parole. Sans le secours de la parole, qui peut connaître le contenu de conscience propre à quelqu'un et si la parole est dépourvue de caractère wen, celle-ci ne peut porter loin" Ici, Wen non seulement les significations de raffinement formel ainsi que de formation culturelle , les valeurs, ce sont des dimensions supérieurs de propre au wen, puisant son efficacité dans l'effet de cohérence harmonique émanant de l'ordre du Monde et permettant à l'expression de "porter loin". C'est à dire, dans le domaine de la parole aussi, qui incarne le wen n'est-il pas en mesure de "gagner le Monde"? Zhuozhuan, Xiang Gong, XXe année; cf.James Legge:http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Legge%2C%20James%2C%201815-1897

les peintures paysagistes. Dans les deux cas, l'écriture est hautement impliquée, mais le Taoïsme religieux se veut plus mystérieux. Les graphies permettent d'accéder à un monde occulte, donnent des pouvoirs contre les forces surnaturelles et les mauvais esprits. Les rites mortuaires étaient eux aussi réservés à des adeptes, et des graphies hermétiques servaient de référence pour ces pratiques. La calligraphie a constamment eu pour vocation de donner vie aux signes d'écriture afin de faire d'eux ce qu'ils étaient dans leurs principes : « des réalités vivantes à l'état naissant, (*shen* et *sheng*) ». On voit souvent, de façon pratique dans le cadre de la vie quotidienne, les maitres taoîstes exercer l'écriture pour guérir, protéger, réconcilier, etc. Ces écrits magiques sont tenus pour efficaces parce qu'ils sont des réalités en train de naître, émergeant à peine de l'invisible qui est activité universelle.

Remarque : on nomme cette écriture « écriture céleste (天書 *tianshu*), ou « écriture de nuages » (雲書 *yunshu, yunzhuan*) ou « signes vrais » (真文 *zhenwen*). Tous ces termes révèlent l'authenticité des écritures portant les traces d'un état invisible.

A l'opposé du Confucianisme, l'ordre dans la langue, la définition précise des notions en vue d'une amélioration de la société, ne sera pas recherchée.

L'écriture, l'idéogramme, plutôt que d'être soigneusement reproduits pour être lisibles par tous, vont s'orienter vers la cursive (*caoshu*) pour une question de liberté, d'absence de contraintes calligraphiques et d'ésotérisme, indispensable pour la transmission de secrets.

Le Taoïsme ne nie pas toutefois les courants de pensée confucianistes et bouddhistes qui insistent sur le caractère soigné de l'écriture qui perdrait son efficacité, ses pouvoirs, si négligée.

Pour ces « religions », un travail de calligraphie est considéré comme une offrande, par le choix d'un texte, son exécution par le geste, son utilisation pour exaucer un vœu auprès de parents défunts. Il est question de ferveur calligraphique, plutôt que religieuse, qui serait celle du Bouddhisme. Le signe écrit semble dans tous les cas accomplir un voyage, passer de générations en générations, transmettant son énergie première, en même temps qu'un message sur les règles de l'esprit appliquées par les Anciens. Ces pratiques vont être aussi du domaine populaire par l'élaboration de dessins magiques pour communiquer avec les esprits ainsi qu'avec des caractères

plus talismaniques que célestes. Des messages sur papier[140] pouvaient et peuvent être brûlés, accomplissant un voyage, celui d'un retour vers l'invisible. Selon le *Dao*, l'ésotérisme doit être considéré comme un effort pour une écriture plus proche de la nature, c'est en fonction des codes de la « belle écriture » que celle-ci, essentiellement cursive, pourra se définir.

Ces trois grandes tendances sont des étapes permettant de mieux cerner l'histoire et quelques principes de l'écriture chinoise.

A-4 Le poème chinois

Le poème chinois reste d'un abord difficile pour le lecteur occidental. Partant du principe que les problèmes de traduction ont été résolus et que celles-ci sont fiables, le lecteur va souvent se heurter aux citations, à l'allusif, à des jeux de mots, en résumé à toute une culture s'étalant sur des milliers d'années et qu'il ne peut dans l'immédiat appréhender.

Avec en particulier la musique, la poésie est un élément culturel essentiel, toutes deux engagent nos émotions et permettent de les communiquer. Déjà le *Livre des*

---

[140] Il est une tradition en Chine qui remonte à l'époque des Han ou peut-être même au-delà et qui pouvait concerner tout le peuple. L'écriture a toujours revêtu un caractère sacré, origines divinatoires et oraculaires de celle-ci. Il ne s'agissait pas, rappelons-le de consulter la divinité, mais simplement de suivre le cours des choses, de faire le calque en quelque sorte de ce que le cosmos pouvait présenter à un moment donné, un aspect, une situation, et d'en présenter le reflet ici bas par ce qui allait devenir l'écriture. Les caractères graphiques qui sont nés au cours des siècles ont donc conservé cette empreinte sacrée, plus cosmologique que religieuse, certains diront.
L'écriture, la calligraphie sur leur support, en particulier le papier lorsque celui-ci est apparu, ne pouvaient pas être jetées aux détritus, ni bien sûr assimilées à ceux-ci, ce qui aurait frôlé la profanation, vis-à-vis de la divinité peut-être, mais vis-à-vis aussi de l'univers et de son ordre. Le peuple, les familles ont pris l'habitude de brûler l'écriture et son support dans des sortes de tabernacles aménagés dans les jardins. L'écriture disparaissait ainsi, s'élevant vers le ciel, rejoignait le cosmos, retournait à ses origines, à ce qui lui avait permis d'exister en tant qu'empreinte. Un profond respect lui était ainsi témoigné, rien de ce qui était écrit ne devait être banalement jeté, et un peu partout les tabernacles faits de pierres ou de briques étaient érigés en bordure des jardins. Un proverbe chinois qui disait « respect de l'écriture, ménage le papier » était ainsi illustré. L'écrivain Paul Claudel a fait allusion à cette coutume dans son ouvrage « *Philosophie du livre* » et a apporté son témoignage. « 敬惜字紙 respecter l'écriture et ménager le papier ». Lu Xun 1934. Les caractères chinois inspirent toujours respect et admiration de nos jours, sur les murs sont accrochés des corbeilles portant les caractères 敬惜字紙 ; quant à l'efficacité médicale des charmes, elle dépend plutôt de leur côté mystérieux.

Odes ou *Shijing* parlait de pièces dansées jouées et récitées, où se mêlaient musique et poésie. Le rythme et la psalmodie des Odes vont aussi donner à la pensée chinoise rythme et musicalité, mais c'est son caractère essentiellement monosyllabique qui permettra souplesse et adaptabilité.

Les *Odes* selon les Lettrés doivent avoir la vertu d'engendrer l'émotion, la réflexion, un esprit communautaire et d'émettre des protestations (sur le mode allusif). L'empereur Shun, il y a près de 4000 ans précisait aussi : « la poésie exprime les sentiments ».

Il est certain que l'expression poétique, diffusée partout, écoles, lieux publiques, peut se révéler outil pédagogique, surtout lorsque le répertoire populaire va devenir grâce à la tradition un répertoire de réputation savante, conservant en parallèle l'évolution des langues écrites et parlées. En outre, la pensée procédant par couples de notions, généralement complémentaires ou opposées, et la poésie utilisant les mêmes méthodes avec entre autres la symétrie, l'écriture poétique va être soumise naturellement à un certain rythme. La cadence régulière du chinois, des formes monosyllabiques, les vers choisis, maintes fois répétés par le peuple et fournissant le matériau poétique des lettrés, n'y seront pas non plus étrangers. Enfin la démarche analogique établissant des correspondances entre la forme poétique et les figures du monde confirmeront ce rythme.

La culture lettrée sera là aussi pour faire savoir que la recherche de la vérité n'est pas un but comme en Occident, mais que le monde étant tel qu'il est, l'écriture comme construction peut établir avec lui des connivences. L'écriture n'est pas faite de signes arbitraires mais elle est la représentation naturelle de phénomènes et ce que lui a attribué la nature est moral ainsi que toute pratique artistique qui peut en dériver…..

En poésie**,** les « mots », la plupart du temps monosyllabiques, à la fois rimés et rythmés, pouvaient s'accorder avec un air musical. Le caractère particulier de la langue graphique, son origine oraculaire la présentant comme un jeu de traits, de graphèmes dans des dispositions et des réseaux particuliers, convenait bien aux rapprochements, aux allusions, la langue ayant la souplesse de fonctionner sur plusieurs registres à la fois. Si l'on songe que chaque caractère contient un son, un ton, une forme et un sens, on perçoit mieux cette accumulation d'entités, en fait

d'idées, prises dans une articulation minimale, mais infiniment proches des choses que les hommes de l'époque voyaient s'accumuler sous leurs yeux.

A l'époque des *Qi* du Sud (479-502) et de la *Dynastie Liang* 梁朝 (502-557), le chinois pris graduellement conscience d'une caractéristique phonétique de leur langue, les quatre tons dans l'écriture (les deux grands groupes de tons, le *pin sheng* 平: les tons plats et les trois autres *zes sheng* 仄 : les tons obliques). Il faut connaitre le propriétaire du yun (*shenglü* 聲律 : règles sonores, l'harmonie tonale*)*, et la vertu des rythmes afin de créer le poème, donc le rythme vient du poète. La création musicale vient directement de l'écriture. Harmonie des tons, en particulier par rapport à la poésie : les tons doivent se succéder les uns les autres, tout comme se mêlent les couleurs ; selon Lu Ji : [141]

"Quant à la succession des sons, c'est comme l'harmonie des couleurs. Les sons coulent et s'arrêtent spontanément, ces changements sans règle nous mettent dans l'embarras, mais si l'on arrive à comprendre l'ordre du changement, on conduit les sons comme le fleuve reçoit l'eau des sources."

Il garde l'idée traditionnelle de comparer les cinq notes de la gamme pentatonique *wuyin (gong 宫, shang 商, jue 角, zhi 徵, yu 羽)* aux cinq couleurs (bleu, jaune, rouge, blanc, et noir)

C'est bien le *Wen Fu* de Lu Ji qui introduisit cette idée dans le champ de la théorie littéraire, c'est-à-dire que la littérature n'est pas subordonnée à la musique ni ne collabore nécessairement avec elle, mais intégre la musique et les couleurs dans l'écriture poétique.

La poésie chinoise est détentrice à la fois du prestige, grâce à la position privilégiée de l'écrit, et du sens rythmique de la langue parlée. Dans la création du poème, la pratique du parallélisme est répandue, où les couples de notions cherchent l'analogie profonde entre le rythme de la langue et le rythme des choses du monde. Les effets poétiques, phoniques, sémantiques ou graphiques participent d'un Tout dont rend

[141] Lu Ji (261-303), poète et auteur d'un grand texte d'esthétique littéraire le Fu sur la littérature (Wen Fu)

compte le réseau général des correspondances.

« Le langage poétique chinois a représenté l'ordre sémiotique par excellence, il a servi de modèle à toutes les autres pratiques signifiantes du domaine chinois »[142] ; «L'écriture poétique constitue l'activité de base où se forme la conscience parce que le langage poétique reproduit de lui-même la logique inhérente au cours de la réalité. »[143]

« L'engendrement d'un univers sémiotique est régi par un mouvement circulaire où l'homme et le monde sans cesse s'impliquent et se prolongent. »[144]

Il ya donc bien une rencontre entre la perception chinoise du monde et l'expression poétique omniprésente en Chine.

A-5 L'Orient et le théâtral occidental du XXème siècle

Un regard occidental

Traditions, culture lettrée, signes phénoménaux, poésie avec des mots rimés et rythmés, un ensemble pouvant s'accorder avec un air musical, le tout va nous entraîner vers ce qui pourrait être le contenu d'un art théâtral asiatique. C'est une autre vision du réel, de son explicitation, de sa lecture qui s'élabore. Tout d'abord, un extrait de *L'Orient au théâtre du soleil* par Françoise Quillet, montrant ce que l'Occident a découvert de l'Asie lorsque les deux civilisations se sont rencontrées :

« Dès la fin du XIXème siècle, un contact direct avec l'art oriental de la scène s'opère grâce aux diverses expositions coloniales et universelles, aux voyages d'acteurs et de dramaturges et aux tournées européennes d'artistes (…) La réception des théâtres orientaux donne alors au théâtre une ouverture vers des modes d'appréhension différents de la réalité (…) Attirés par les aspects spectaculaires, [ceux qui voulaient réformer] découvrent l'exemple rêvé d'un art où canons, conventions, symboles permettent à l'acteur d'instaurer un rapport différent à la réalité. L'Orient propose une écriture scénique détruisant la classification étanche des arts. Ce qui séduit c'est la technique théâtrale, le chant, la musique, la stylisation des gestes, des maquillages ; le principe d'un langage qui est de créer un

---

142 François Cheng, *L'Ecriture poétique chinoise*, Éditions du Seuil, 1977 et 1996, p.7

143 François Jullien, *Procès ou création, Une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Paris, Seuil, 1989. p.252.

144 Idem.,p.25

univers théâtral à l'opposé du réalisme. Pour l'artiste occidental qui a perdu ses traditions (…) il est fascinant d'assister directement à des spectacles dans lesquels les traditions se sont maintenues.
Lors de l'Exposition Coloniale de 1931 à Paris, Artaud découvre dans les danses balinaises un langage physique « à base de signes et non plus de mots » élaboré « dans une impulsion psychique qui est la Parole d'avant les mots » (…) la puissance physique [de l'acteur] étant la manifestation d'une énergie spirituelle, mue par des forces qui le dépassent, « par le reflux des forces cosmiques qui l'assiègent. La convention théâtrale représente alors une voie d'accès à la métaphysique (…) Artaud, au nom d'une métaphysique, d'un horizon magique du monde à reconquérir (et Brecht) prennent en compte tous deux l'Orient pour élaborer des esthétiques divergentes. L'expérience théâtrale est le champ d'expérimentation (…) d'une autre vision du monde, d'un autre rapport au corps (…) à la différence de la mémoire du théâtre en Occident qui est celle des textes et des bâtiments, d'où les corps se sont retirés (…) En Orient la mémoire théâtrale est préservée par les acteurs eux-mêmes et le savoir-connaissances techniques – y est transmis par voie orale (…) L'internationalisme des groupes est la marque d'un travail pluraliste où le métissage permet une recherche amplifiée.(…) Le théâtre devient alors lieu d'exploration d'un autre type de rapport à soi et au monde. L'acteur est le centre de cette quête (…) c'est une quête de l'universel et de l'essence à travers le frottement des différences.(…) En cette fin de XXème siècle, quand Ariane Mnouchkine se tourne vers l'Orient, c'est pour élargir, approfondir et ouvrir l'œuvre occidentale. »[145]

Idéogrammes et signes du corps

Des auteurs tels que Brecht(1898-1956), Claudel, Michaux, Brook, au XXème siècle se sont penchés sur l'idéogramme chinois et ont tenté de mieux l'identifier, d'en repérer la nature et en particulier de connaître son rapport au corps. Brecht, en tant que dramaturge, était à la recherche d'un nouvel espace pour la scène, une contrainte de temps devait si possible disparaître, des décors pouvaient rappeler le vide chinois. Il était fait allusion en particulier au vide constructif de la calligraphie et de la peinture, qui devait suggérer plus qu'imposer et offrir des possibilités de transition, de réflexion, d'éviter une sorte de saturation lors du traitement d'un sujet. Il était souhaitable de laisser des vides pour que l'acteur comme le spectateur fassent une pause, respirent, ne soient pas saturés par des « pleins », par du sens à tout prix qui ne ferait que l'éloigner de la nature.

Dans le domaine du théâtre, cette démarche inspirée de la Chine, de la nature particulière de son écriture et de sa pensée, fut une démarche transculturelle applicable. « Transculturel » dans le sens où il y a eu adoption effective d'un modèle étranger, d'un système d'écriture théâtrale différent et par là d'un code, d'une discipline rigoureuse, ne laissant rien au hasard. Le théâtre chinois, qui comme la

---

[145] QUILLET Françoise, *L'Orient au théâtre du soleil,* l'Harmattan, Paris, 1999.

pensée, souligne, sans interférer, le procès du monde, ne proposait pas comme le modèle occidental de parler de l'avenir d'un ou de plusieurs personnages, ni de situations tournées vers un futur incertain, faisant connaître aux personnages toutes sortes de vicissitudes et leur proposant en fin de compte rédemption ou mort.
Les dramaturges ont fait remarquer que le corps et la parole ne coïncidaient pas, que le corps ne pouvait s'identifier à la langue, à une gestuelle tirée de celle-ci, sinon par quelque artifice, de plus la linéarité de la langue imposait une contrainte dans le temps et dans l'espace, comment utiliser le corps afin de mieux utiliser l'espace ? L'écrit qui, en Occident, est basé sur l'abstraction phonétique servait de support au corps, à son expression, il fallait donc trouver un moyen de se libérer de cette paralysie. Sans parler du contenu lui-même qui parlait des rapports difficiles de l'individu, de son corps. [146]

Des techniques très élaborées

Le Chant, principe vital, et l'Ecriture

La rédaction des livrets s'effectue sur un modèle dit de 'prose parallèle', genre littéraire qui fait alterner des phrases de 4 et de 6 caractères respectivement. L'idéogramme est essentiel pour la mélodie et la parole, basée elle-même sur la langue courante. Le travail du chant comporte des sons sur 7 degrés, basés sur l'idéogramme. L'articulation du mot est aussi une modulation sur ce mot. Le théâtre interprète des signes créés par des Lettrés, les livrets sont les œuvres d'écrivains célèbres et sont rédigés dans un style d'un profond raffinement

Le chant doit être précis et clair, les compositeurs indiquent l'accent à mettre sur le mot pour qu'il soit en parfait accord avec la mélodie. Rythme et mélodie doivent s'harmoniser avec les 4 tons du système tonal de la langue chinoise et respecter le principe du *yin* et du *yang*. Début et fin du chant et phases musicales doivent être marqués par des mots précis. Les nuances mélodiques du chant sont multiples, le mot a un rôle particulier dans 'l'attaque' de la mélodie que le son n'a pas. Le théâtre ainsi conçu devient la représentation d'une véritable modulation des

[146] Serge Ouaknin, *De l'idéogramme aux signes du corps, la contribution de la Chine au théâtre occidental*, in Revue de théâtre, n° 49, 1988, p. 117-126. Et Philip Wickham, « *Grammaire du corps : rencontre avec Serge Ouaknin »*, in Revue de théâtre, n° 89, (4) 1998, p. 170-174.

sons des mots. Nous observons quelques notions fondamentales à savoir une explicitation des rapports de l'homme avec son milieu naturel (influence taoïste), avec la société (Confucius et les rites). L'homme doit être pris comme élément du monde, l'anthropomorphisme si répandu en Occident n'a pas lieu d'être car rythmes, énergies, souffles sont les origines du vital. L'Art, c'est l'expression, mais une expression en totale modestie, qui ne devrait en rien interférer avec l'ordre du monde en voulant imposer un autre ordre, celui de l'humain, celui d'un sujet… mais comment notre conscience, notre perception sont-elles en mesure de nous amener à un Art embrassant la réalité, déchirant tous les voiles entre nous et elle ?. Nous avons parlé du langage, sous quelle nature apparaîtra-t-il dans le cadre d'une manifestation artistique théâtrale ?

Une forme d'idéographie ?... quelques repères

La Chine est la civilisation de l'idéogramme, celui-ci sert de modèle, il se chorégraphie en quelque sorte et va donc s'adresser au corps de l'acteur pour lui transmettre une sorte de partition sur laquelle s'exprimer.

En Occident, le discours l'emporte, l'oralité est la tradition, l'écrit n'est qu'un instrument de traduction de cette oralité, on imagine donc un travail de l'acteur fort différent, ayant à faire passer le discours tout en étant visible sur une scène.

Le 雜劇 *Zá jù* précédent les Han, est un mélange de danses et de chants, mais sous les Han, la musique devient un art indépendant. Le théâtre n'est pas lié à une histoire, un épisode historique, il est seulement lié au corps pour l'expression des sentiments, de la pensée, chorégraphies et attitudes selon des idéogrammes. Sous la dynastie Tang en particulier, ce type de « chorégraphie du corps » domine.

Sous les Song (Xe-XIIIe siècle), le théâtre restera un ensemble chants et danse, mais les décors vont l'enrichir, des récitations vont apparaître, autrement dit des récits donnant davantage le sens du réel. Cette tendance se poursuivra sous les Yuan, la danse restera liée à une histoire, le réel sera toujours présent, on racontera les choses. A cette époque, le théâtre intègre particulièrement la danse, la musique l'accompagne comme aide.

Le 戲劇 *Xì jù* apparaîtra ensuite comme véritable création musicale, la musique devient une aide de plus en plus précieuse pour l'évolution de l'art théâtral.

Le 戲曲 *Xì qǔ* il est à noter que l'opéra (*xiqu*) de la même époque, privilégiant lui aussi la musique plus que l'aspect théâtre, au sens de présence du corps, sera un genre beaucoup moins réussi même si les ingrédients sont les mêmes, sans doute un équilibre n'a pas été trouvé satisfaisant le spectateur.
Par la suite, il sera question de chansons, de mélodies chantées et un véritable art musical se développera. La danse ne sera pas absente, mais n'y sera pas nécessairement liée.

Le 詩 *shi* (ou poème) sera utilisé pour le chant, surtout à l'époque Ming, mais l'idéogramme utilisé en poème ou en prose et présent dans le théâtre, reste plus important que la musique, et le théâtre reste avant tout le lieu du poème – en tant qu'expression graphique- et de l'écriture en général. Selon cette tradition, cette empreinte, les conflits ou drames que l'on représente en Occident n'auront pas lieu en Chine, l'écriture qui est une certaine représentation de la nature, de ses rythmes aussi, reste la base de tout travail.

Art théâtral et Société

L'Art théâtral, outre l'utilisation de la langue, a eu dans ses origines un rôle social non négligeable : saynètes diverses pouvaient intervenir à l'occasion des banquets, des fêtes et cérémonies rituelles avec par exemple des conteurs itinérants honorant par des récits des personnages ayant vécu ou légendaires. Les personnages peuvent être célèbres, empruntés à une mythologie populaire basée sur la langue orale ou évoquer au contraire le quotidien.

Les influences bouddhiste et taoïste ne sont pas étrangères au traitement du quotidien… conflits riches contre pauvres, idylles… pas de sujets réellement dramatiques ni comiques comme l'Occident pourrait connaître, car n'oublions pas qu'il s'agit de la Chine et que si le récit, le narratif perce, c'est davantage sous l'influence de la langue orale ou vulgaire qu'il se manifeste, la langue graphique pouvant servir de support mais conservant son caractère sacré indépendant. La langue du théâtre a, pourrait-on dire, bénéficier de l'installation de l'Empire Mongol à partir du XIIIème siècle (dynasties YUAN) car la culture lettrée utilisant la langue graphique comme véhicule a imprégné la culture populaire afin de préserver la

culture chinoise menacée par les Mongols. Cette influence s'est manifestée sous la forme d'une lutte aussi bien quantitativement par la production théâtrale que qualitativement par un enrichissement du vocabulaire grâce aux créations poétiques. Cette influence s'est maintenue bien au-delà de cette période et de nos jours encore la poésie participe à cet enrichissement. Il est évidemment que les Lettrés interviennent dans la création du livret théâtral au sein de la culture populaire, une nouvelle source d'inspiration par un moyen d'expression populaire éveille leur intérêt. La culture lettrée est dotée de règles savantes, non pas visant la perfection qui se fige et se sclérose en un pur jeu de contraintes formelles mais une inspiration plus libre. Au contact des chants populaires et des répertoires des conteurs, la poésie classique peut se ressourcer à nouveau. La littérature orale et populaire s'est aussi servie de trames développées par la littérature savante. Il y a eu un va-et-vient constant entre les deux cultures qui se sont fécondées l'une l'autre. Les Lettrés s'inspirent des formes et des motifs populaires et la littérature savante nourrit l'imaginaire populaire à travers les prestations des conteurs professionnels.

Nous aboutissons aux mêmes notions fondamentales lorsque nous parlons d'art qui concernerait la sculpture, l'architecture, le travail des métaux à savoir une explicitation des rapports de l'homme avec son milieu naturel (influence taoïste), avec la société (Confucius et les rites). L'homme doit être pris comme élément du monde, l'anthropomorphisme occidental n'a pas lieu d'être : rythmes, énergies, souffles sont les origines du vital.

A-6 Que peut-on affirmer à l'heure actuelle ?

Parcours de l'idéogramme dans le poème, dans l'art théâtral et vis-à-vis du livre

En Occident ou en Chine, par voie de conséquence, va-t-on dire que le livre est sacrifié au profit du texte qu'il contient ? Le livre devient banal, c'est un objet que l'on se procure facilement, quel qu'en soit le contenu, on souhaite le stocker, l'avoir sous la main, nous l'oublions au profit de son contenu qui nous accapare. Dès que le livre en tant qu'objet, matière, est apparu, l'écriture s'est développée en parallèle.. En

tant que matière, support, il précède l'écriture, celle-ci pouvant trouver territoire où, théoriquement, bon lui semble. Le livre présentant ses pages blanches est comme un écran-support recevant un message… En d'autres termes, cela signifie que plus le texte abonde, plus l'écriture abonde, il se fait un retour à la lecture, à notre sensibilité orale par les signes que nous percevons. La narration courante dans une société orale réapparaît, tout support est occulté. A juste titre Jacques Derrida parle de 'différance', d'écart temporel dans l'emploi et peut-être aussi le sens des mots, au cours du temps, de leurs différentes réalisations à des époques données. Yongda Yin[147] reste prudent en parlant de cette différance et en examinant les signes oraux ou graphiques des langues et reprenant Derrida : « La différance, plus précisément l'écriture, a sans doute rendu possible une nouvelle façon d'examiner le discours grâce à la forme semi-permanente qu'elle donnait au message oral. »

Tout paraît cependant possible pour reconquérir le territoire de l'écriture si l'on porte davantage attention à nos choix : au choix du support, au livre lui-même en tant qu'objet précieux à travailler, si l'on veut bien considérer la mise en valeur de sa matière, ne pas lui conférer un statut d'objet ordinaire. Victor Segalen y est parvenu avec *Stèles* de façon très scrupuleuse, avec une présentation physique recherchée de son livre, du titre lui-même.

D'un auteur à un autre, le lecteur est souvent confronté à ce genre de problème que peut présenter un discours oralisé ou aspect visuel, graphique, avec un travail sur chaque mot, sur chaque unité, tel que le présente le détail d'un tableau ou un idéogramme.

[147] Yongda Yin, *Idéographicité et plasticité* in Etude textuelle et graphique de *Stèles*, *Idéogrammes en Chine et Cent phrases pour éventails* , pp.85-115.

B - Art, langue et écriture - appréhension de la nature

Tous arts confondus avec l'Ecriture

L'Art au sens général du terme est postérieur au graphisme. Aux origines était le tracé et la frontière est bien mince entre le figuratif et le tracé graphique. La scapulomancie, ou lecture de l'univers après application du feu sur les os des animaux, s'est rationalisée progressivement, et plus particulièrement les commentaires de cette lecture se sont eux aussi rationalisés au cours du temps pour donner naissance à l'écriture idéographique.

B-1 Calligraphie et peinture partagent la même ressource : l'écriture

Où est l'Art ? Où se situe la peinture par rapport à l'écriture ? Le trait matérialisant le sinogramme sera le même que le trait donnant naissance à l'Art : en Chine, tous deux d'origine divinatoire, oraculaire, peuvent tomber dans une utilisation profane pour des raisons de décoration, d'écriture parlant d'institutions à des fin politiques, pour nourrir la calligraphie… Parmi les différences que l'on peut établir, on peut dire que dans l'Art la peinture ne réclame pas de lecture orale précise, ne se rattache pas à la parole, et qu'une image ou une œuvre d'Art n'est pas directement communicable, n'est pas transmissible ou dicible, mais nécessite l'aide d'un support – en l'occurrence bien imparfaitement une écriture. L'œuvre peut comporter des éléments sémiographiques divers, ils ne s'interpréteront pas isolément mais rentreront dans des associations, des compositions. On peut se poser la question de savoir si le langage est vrai ou faux par rapport à ce qu'il commente, si sa structure peut calquer le réel pour mieux nous le faire comprendre et si des constructions formelles et logiques suffisent à décrire la réalité.

En présence d'une œuvre d'Art, nous ne nous poserons pas ces questions, même si en effet l'œuvre peut jouer le rôle de support, d'écran en quelque sorte, entre nous et un réel que nous cherchons davantage à percevoir, qui nous ferait véritablement vibrer. Sa lecture, si elle est possible, n'aura rien de linéaire, il faudra se contenter

d'une perception aléatoire, nous serons proches d'une pensée fondée non pas sur une vérité, l'illustration d'un modèle immuable (le modèle grec), mais une vérité relative fondée sur le temps, le lieu, qui ne se fixent pas et dans lesquels l'œuvre voyage, c'est le procès permanent du monde. Il reste vrai que pris dans un réseau rigoureux, une vision, une sorte de grammaire au sens didactique (ensemble de règles et de techniques), l'œuvre peut transmettre une connaissance du monde par analogie, c'est-à-dire rapprochement, et laisser percevoir du sens. Ainsi, sans aller jusqu'à une écriture faites de signes linguistiques, l'œuvre permettra par le rapprochement ou l'allusif d'apporter une aide au commentaire du réel, venant même par là compléter l'écriture.

Ne nous trouvons-nous pas dans le cas suivant ? Après un stade pictographique, les écritures peuvent se tourner vers l'alphabétique ou l'idéographique (sinographique) selon une vision du monde. Les sinogrammes ont leur origine divinatoire et possèdent leur propre sémantique, les écritures alphabétiques veulent par leurs constructions rendre compte de la parole, du discours. Mais l'Art est né et existe dans les deux cas … est-ce que cela ne signifierait pas, quelles que soient ses origines, qu'il s'est révélé nécessaire, que l'humanité a fait appel à lui et cela dans le but d'une compensation, d'un complément à l'écriture née avant lui, pour parvenir à une approche toujours plus fine du réel ? Un poète, qu'il soit occidental ou oriental, ne nierait pas lui non plus à travers ses œuvres cette proposition.

B-2 Comparaison avec le peintre classique occidentale

La comparaison entre une peinture dite « classique occidentale » et une peinture chinoise dite traditionnelle est saisissante : l'art occidental se veut précis, coloré, insiste sur le détail des paysages et des portraits, est le reflet le plus proche possible du modèle et sera souvent jugé d'après ce critère, alors que l'art chinois n'insistera pas sur les portraits et préférera mettre en valeur le paysage dans lequel se présentera le personnage, présentant des paysages sinueux, des montagnes dégageant des lignes de force et à l'aspect souvent massif, un aspect presque tellurique de la nature nous est offert.

Cette comparaison mène à des évidences, elle n'est même pas censée exister, pourquoi en effet juxtaposer des traditions si différentes qui à l'origine s'ignoraient, par contre la question qui pourrait se poser est la suivante : comment arriver à un tel écart ? Quelle analyse peut tenter de l'expliquer ?

La tradition occidentale aurait pu évoluer dans la même direction que la Chine, même pour des civilisations aussi distantes, la perception du réel et le développement d'une forme d'art, d'expression, sans adopter de plan explicatif de l'univers… mais il n'en a pas été ainsi avec les héritages hébraïque et biblique de l'Occident.

De multiples concepts naquirent, ceux de création, de désobéissance, de châtiment, de rédemption, de rachat, de paradis, de manque, et ils ont, dans le domaine des arts —puisque là aussi il fallait que ceux-ci naissent comme nécessité de compensation et sous forme de représentations— entraîné des formes et sujets de peinture auxquels le monde occidental ne pouvait se soustraire.

L'héritage biblique a considérablement influencé l'Occident, à la fois sous une forme de « mythe-histoire » comme rattachement à une identité et bien sûr d'un point de vue religieux (religion = rassemblement autour d'une divinité). La peinture s'est durablement imprégnée du « paradis perdu », de l'homme qui ayant péché devra « gagner son pain à la sueur de son front ». Il s'agira de transmettre la douleur, la tristesse, l'esprit de sacrifice, le repentir, en mettant en scène l'homme et Dieu, de montrer le jugement de celui-ci. Cette imprégnation de l'art occidental est souvent renforcée par la ferveur religieuse des croyants. Fait marquant en Occident, le concept de Foi, de Croyance, existe… est-ce à dire que ce que l'on appelle « religion » ou « croyance religieuse » en Chine se borne à l'adoption d'une philosophie, que cette notion de malheur, de persécution du corps et de l'esprit, cette conception de la religion sous une forme lacrymale – comme il est souvent dit dans le Judaïsme – est absente en Chine ? La réponse est oui, les représentations artistiques, les sujets traités sont là pour le révéler. Nous sommes la plupart du temps en présence d'une nature toute puissante, qui montre sa force, de véritables lignes de force, dans la peinture des arbres, des forêts, des rochers, des eaux tantôt calmes, tantôt tumultueuses. Parfois, les paysages concernés semblent soumis au souffle du vent qui, invisible, les fait ployer sous son effet. Les humains, s'ils sont esquissés, n'occupent qu'une place discrète, ne s'imposent pas comme ils le feraient en Occident en tant que sujets d'un tableau, ils n'ont pas à être traités comme sujets, y

a-t-il même un sujet qu'ils seraient censés illustrer ? Non, car à chaque instant la nature est la plus forte, est soumise à son propre procès de changement perpétuel, il est donc inutile de la fixer au nom d'une Histoire qui lui donnerait un commencement – par un acte de création- et un but ou une fin qui entraînerait un schéma explicatif. Pas de traitements explicatifs, l'univers est ce qu'il est, et toute forme d'art en découle et s'exprime avec d'autres priorités.
Avec l'exemple de Zao Wu-Ki, peintre chinois installé à Paris, nous pouvons évoquer quelques-unes de ces priorités : il a complété sa formation chinoise et abouti à un style personnel et original en tentant de se libérer de la contrainte des deux cultures.

Fusions, chaos, gaz, liquides, solides, nuages, vide, espace, évaporation, coagulations, distorsions etc… voilà quelques mots qui peuvent caractériser ce qu'on découvrira sur les toiles du peintre. Le *Dao* parle du monde en perpétuel changement, soumis au procès, de la matière passant d'un état à un autre, des transformations du monde, du vide qui est suggéré sur la toile et que l'on semble pouvoir pénétrer ; c'est une peinture qui tout en montrant le chaos révèle également le dépouillement inévitable, tout le vide qui pourrait être celui du cosmos comme celui de notre quotidien. Zao va montrer ainsi, à sa manière, sur la toile, le changement de façon directe, de façon authentique. S'il décide de peindre des montagnes, la peinture mettra en évidence l'unité de l'ensemble, et par ce sentiment d'unité le rapport au monde qui pourra changer dans l'instant suivant. Il se peut aussi qu'il s'attarde sur un détail, mais celui-ci appartiendra davantage à la nature qu'à un personnage qui pourrait y figurer, l'important dans ce décor n'est pas l'homme mais une fois de plus l'ensemble naturel qui vient tout englober. Les couleurs, vives ou discrètes, ne peuvent se contenter de matérialiser un objet et ses contours. Il va également 'montrer' ce qui ne se voit pas comme le souffle du vent, tout ce qui est latent et prêt à se manifester, à advenir. Sur la toile c'est donc le changement, le mouvement, la transformation permanente du monde, la manifestation de la nature pouvant remonter à ses lointaines origines.

Le peintre se considère plus un transmetteur qu'un créateur : son œuvre est en fait une création transmise, transmise par le geste. Son travail se fait sans esquisse généralement, le peintre ne sait lui-même pas comment l'œuvre va se terminer (un aboutissement est-il même nécessaire ? et il peint rapidement. « Quand est-ce que

l'œuvre est véritablement terminée, jamais ! » s'il faut le croire dans la *Mémoire de la main* de Louis Ucciani, « l'automatisme de celle-ci guide le pinceau ».[148] Pour Zao, en tant que transmetteur, quelque chose existait avant l'œuvre et quelque chose lui succédera.

Lors de la création, il 'efface' en quelque sorte ce qui a précédé pour créer, pour remplacer immédiatement. Il s'agit d'une transfiguration et non pas d'une représentation : s'il s'agissait d'une simple représentation celle-ci serait par définition un écran qui cache la réalité, la nature. Le peintre n'est pas là pour représenter la nature qui par définition se représente elle-même, mais la peinture qui vit le temps que l'artiste la projette sur la toile et qui pourra proposer une autre transfiguration du monde lors d'une création qui sera une suite, révèle la nature. Si plusieurs toiles venaient à être successivement produites, le peintre parle d'un véritable 'flux' naturel qui viendrait, tout envahir, se transmettre et l'œuvre n'aurait globalement ni début ni fin. Par son action, le peintre vient animer le réel, un certain tracé va apparaître sur la toile et si nous reprenons l'exemple des montagnes qui pourraient apparaître, un paysage tout entier se trouve ainsi actualisé. En outre, tout le corps du peintre participe à son geste, un certain rythme, un certain automatisme s'appliquent, mais tout est parfaitement maîtrisé : il est admis qu'une certaine réflexion peut s'effectuer avant l'accomplissement du geste, un éventuel espace de délibération mais la matérialité d'un tel fait ne doit pas entraver l'élan du peintre.
Un certain objet mis en lumière est précisé par sa forme : comme un physicien, ne voit-il pas en lui un ensemble de forces qui s'annulent ? C'est la structure même de la matière, si ces forces s'annulent, c'est parce qu'elles s'opposent, il reste donc à l'artiste, au peintre, à capter cette opposition permanente. Il en est de même du vide et de l'espace, il ne fait que conceptualiser le vide sans vraiment savoir comment le représenter, celui-ci fait partie d'un espace qui mérite lui aussi une évocation. Tous ces éléments, vide, espace, couleurs, vent, ont précédé les objets, ils en sont en quelques sorte l'essence. Le peintre doit servir la nécessité et s'exprimer sur la toile en luttant. L'intervention de l'intelligence ne saurait influencer l'acte de création ou de perception pure auquel il est soumis en suivant le cours du procès. Il s'agit aussi dans

---

[148] Louis Ucciani, *Mémoire de la main, in La Peinture des concepts*, l'Harmattan, nov.2003.

le geste de récupérer la trace profonde de ce qui a pu être un élément fondateur et qui essaiera de s'exprimer à chaque création. Rien n'est actualisé sur la toile qui soit extérieur au monde, au contraire l'œuvre fait partie du monde, elle vient s'y ajouter, s'y inclure. L'individu, devant cette toile, sera-t-il en mesure de percevoir ses origines et son devenir ? Une partie du monde invisible est devenue visible. S'il est des mondes invisibles, cachés, une fois l'œuvre réalisée, il y aura avènement sur la toile d'un monde possible… parmi d'autres.

B-3 Toute forme d'art est d'ordre cosmologique

Nous avons dit « toute forme d'art », l'art demeure la haute expression, rappelons-le, de quatre activités essentielles : outre peinture et calligraphie, il y a musique et poésie. Artisanat et art à caractère décoratif ne sont pas absents en Chine, au même titre qu'en Occident, c'est-à-dire la production d'un certain effet sur le spectateur, mais l'Art en Chine ne se pose pas comme un « ailleurs », quelque chose d'accessoire, supplémentaire du quotidien et de son environnement, peut-être même marginal… tel que l'Occident l'utilise. Quelles que soient ses manifestations, nous sommes en présence d'une relation à l'univers d'ordre cosmologique, d'une relation d'ordre moral et même philosophique, et bien sûr la tradition de l'Art lettré n'y est pas absente. Si l'ordre du cosmos, de la nature, est suivi, il se manifestera davantage sous forme d'énergie donnant naissance à l'Art par l'intermédiaire de l'artiste agissant spontanément, plutôt que, comme en Occident une représentation à tout prix, issue d'un mythe, figurative de la beauté. Il n'est pas question de la passation d'une information, d'un savoir à montrer, d'une histoire ou d'une fiction à expliquer ou expliciter, mais de faire sentir que l'œuvre existe comme emblématique de la réalité, qu'un certain rythme, un certain *qi* a participé à son apparition à travers l'artiste, que les objets – notations musicales à jouer, sinogrammes de poèmes, éléments peints ou calligraphiés, voire personnages - sont plus que des symboles, ils naissent et sont davantage des « condensations » d'énergies à différents degrés pour apparaître comme êtres.

Notion de xie

寫 *xiě* correspondait à la fois à écrire et peindre, et cette peinture auprès des hommes de l'époque répondait à certaines règles, notamment imprégnation d'un souffle et d'un rythme dans l'ensemble de la composition, ce pouvait être la manifestation de la présence de l'invisible. Les couleurs étaient les bienvenues avec un code selon les genres et les époques, et la disposition des objets ainsi que leurs formes proches de la réalité faisaient partie des lois de cette peinture. Toutefois une représentation minutieuse, d'après la tradition chinoise évoquée, n'était pas utile. Equilibre des vides et des pleins sur le support étaient respectés par l'artiste, et de la même façon une représentation figurative et totale s'avérait inutile. Peinture et calligraphie pouvaient avoir pour auteurs des philosophes, stratèges, hommes d'états… mais des couches modestes de la société pouvaient aussi y participer.

B-4 Musique et aspects sonores

La musique avait davantage un rôle social, chargée en particulier de canaliser les énergies, d'aboutir à l'harmonie entre les individus et donc de la société. La mélodie pouvait rendre lisible les émotions des personnes les faire connaître et partager. La musique par ses sons s'est toujours voulue en Chine très proche de la nature : vent, oiseaux, mer, matière en sont en quelque sorte les premiers producteurs, et les notes étaient plus une référence cosmique que des sons différenciés. Permettre aux individus rassemblés lors d'occasions festives de mieux appréhender collectivement les rites était là aussi un point essentiel.

Le Monde que nous percevons peut donc être envisagé sous son aspect sonore : l'ouvrage datant du 4ème siècle avant notre ère appelé *Li Ji*[149] (*Mémoire du Rituel)*

[149] *Traité sur la musique* : « Les sentiments du cœur sont excités par les choses extérieures. Lorsqu'un sentiment se produit en présence d'un objet, il se traduit par les sons de la voix. C'est dans des notes musicales que la musique prend naissance ; son origine est dans le cœur de l'homme en tant qu'il est ému par des objets. Ainsi, lorsque le cœur ressent une émotion de tristesse, le son qu'il émet est contracté et va en s'affaiblissant ; lorsque le cœur ressent une émotion de plaisir, le son qu'il émet est élevé et s'échappe librement ; si le cœur ressent une émotion de colère, le son qu'il émet est rude et violent ; si le cœur ressent une émotion de respect, le son qu'il émet est franc et modeste ; si le cœur ressent une émotion d'amour, le son qu'il émet est harmonieux et doux… »

évoque le *Qi* ou Souffle actif entre Ciel et Terre avec échanges, échauffements, refroidissements, bruits etc. les sons auxquels il est fait allusion n'ont pas de substance, ce ne sont que des mouvements, mouvements qui ont engendré la vie. Ces bruits, ces sons entendus en observant l'univers, en l'écoutant –vent, tonnerre, règne végétal comme règne animal- ont été écrits, transcrits par l'homme mais à l'origine il s'agissait de traditions orales d'animisme et de chamanisme. Expressions des sentiments par des sons que l'on prolonge, des paroles que l'on module, y avait-il un sens à donner à tout cela ? Ils pouvaient être utilisés pour la commémoration d'événements, pour renforcer le rituel, une solidarité humaine à l'image de la nature, enseigner …des règles immuables, celles de la nature, vont guider les hommes : ce sera la musique des sons de la Terre, du Ciel, des hommes eux-mêmes dans leurs différentes activités. A long terme le Taoïsme et Confucius nous parlent du silence qui serait la plus grande manifestation de l'harmonie, des sons extérieurs à nous qui viennent nous émouvoir mais qu'il est bon de ne pas pousser à leur extrême. S'il y a assourdissement, il y a asservissement c'est-à-dire mauvais usage et intention, désir, en résumé intervention humaine. Ce n'est pas le but, mais y a-t-il un but, un sens à tout cela ? Si le monde est notre « climat externe » on pourrait dire que la musique, comme manifestation du monde, touche notre « climat interne » et par l'oreille finit par atteindre notre cœur et satisfaire notre esprit. Foisonnement d'idées pour celui-ci, transformations affectives pour celui-là, c'est un travail énergétique permanent qui nous traverse et nous tenons peut-être là une explication de l'Etre, toutes ses énergies existeraient sans nous mais nous avons développé au cours du temps et pour plus de commodité la capacité de langage, de vocaliser, de nommer, c'est ce qui nous a permis de les réveiller. Certaines philosophies disent que le monde ne serait pas « habitable » ou « praticable » sans l'homme : que signifient ces termes ? Font-ils allusion à toutes les activités, à l'utilitaire, au langage même, à la communication et toutes sortes de maîtrises ? Pourquoi penser que ce n'est pas la nature qui a le dernier mot ? Nous l'avons oublié.

La musique chinoise

La tradition veut qu'en Chine référence soit faite à la nature pour que l'on se conforme à son ordre dans l'existence. On remarquera que l'écriture chinoise n'est pas une codification des sons comme le sont les langues indo-européennes et sa

nature graphique (divinatoire à l'origine) ne représentera pas la prononciation, la voix, n'identifiera pas de sons humains, elle se contentera, par les éléments du sinogramme, de signifier l'origine naturelle de tout ce qui peut être son comme le vent, les résonances, les bruits de la nature, l'harmonie qui peut en dériver et bien sûr aussi la musique produite par des instruments. Les cinq sons de la gamme pentatonique chinoise correspondent naturellement aux cinq éléments que nous connaissons à savoir la note *yu* correspond à l'eau ; la note *shang*, au métal ; la note *zhi* au feu ; la note *jue* au bois et la note *gong* à la terre.[150]La voix et les instruments de musique devront obéir à des règles, des lois, être en mesure de lire une partition, c'est-à-dire produire des sons à partir d'une véritable lecture de notes ou de la partition de la nature. Si l'on évoque le solfège chinois, ses règles se trouveront édictées par analogie en faisant appel à des sources naturelles, à des phénomènes nous entourant.

Des impressions venues du monde extérieur vont donc toucher le cœur de l'homme, son intériorité, qu'elles soient d'ordre sonore naturel ou produites par un instrument, c'est là le point essentiel, un certain rythme, un certain souffle vital nous est imprimé. L'énergie vitale du musicien sera sollicitée : il peut être mis en contact avec un paysage - tel un peintre appréhendant vides et pleins - ici sons et silences, 'choses' audibles selon un rapport *yin* et *yang*. Il n'est pas nécessaire de rechercher la perfection de l'exécution, ce serait sans doute se couper de la réalité et détourner l'énergie de son but. Le musicien comme l'auditeur doit sentir ce qui reste essentiel pour la société humaine et comment la nature peut nous imprégner. Un instrument, un instrumentiste peut essayer de rendre le bruit de l'eau, le chant de l'oiseau, le souffle du vent, le hennissement d'un cheval… il ne cherchera pas l'imitation parfaite de la nature, mais considérera que toute musique, quel que soit l'instrument utilisé, fait partie de la nature.

---

[150] Sima Qian (145?-86?) *Mémoires historiques (Shiji)* traduction de E.Chavannes, *Musique en Chine* , 1889, p. 242.

C - L'œuvre graphique : rythmique des traits

Si la pensée occidentale s'est développée avec pour modèle un monde intelligible doublant un monde sensible, la production philosophique et littéraire s'est orientée vers la représentation ou l'imitation de l'objet lui servant de référence, travaillant notamment le symbolisme en poésie, proposant en quelque sorte des solutions « idéales », satisfaisantes mais « extérieures » au vécu de l'auteur ou du lecteur. La langue de référence est une langue alphabétique, transcrivant la parole, proposant des constructions, elle aussi « satisfaisante » pour le message à faire passer, mais reconnue souvent limitée dans son appréhension et sa traduction de la réalité perçue.

Il est donc question de l'application d'une base fondée sur l'imitation et la représentation, les meilleurs possibles pourrait-on dire si l'œuvre est de qualité. S'il est un autre modèle, c'est ce qu'offrira la Chine, la base sera, depuis des milliers d'années, remontant ainsi à la divination, le trait. C'est d'abord une craquelure (sur écaille de tortue ou os de bovidés), réponse de l'univers aux humains pratiquant la divination. Mais le trait, considéré comme sacré et se rationalisant aux mains des hommes, utilisé sous diverses formes et dans des ensembles, atteindra une dimension inattendue. Non seulement en simple écriture, mais en peinture et calligraphie, il sera effectivement à la base de la plupart des arts.

La calligraphie, notre propos, connait des lois, c'est une discipline rigoureuse et elle est proche de la peinture. Elle est aussi le graphisme des poèmes et c'est par elle, par son propre effet, que le poème pourra rentrer dans la littérature en Chine. Elle est prioritaire sur la parole, mais elle est surtout du domaine de l'écrit, c'est-à-dire basée sur le trait sacré. Sans doute, les œuvres des calligraphes nous révèlent par les écritures diverses toutes les extensions possibles au cours des âges, et l'on peut imaginer un va et vient entre simple écriture et calligraphie permettant un extrême enrichissement, simple écriture comme source d'inspiration pour la calligraphie et figures calligraphiques donnant tout un prestige à l'écriture.

Mais que serait l'écriture et son contexte si l'on ne songeait aux principes fondamentaux qui l'animent ?

Le trait, d'origine divinatoire et religieuse (religieux dans le sens de rapport avec l'invisible) et même avant lui les signes venant de l'univers, sont dans la tradition taoïste chargés d'énergie, l'énergie qui circule partout, l'énergie du monde, qui, à des degrés divers de subtilité, forme le monde, les choses, êtres, animaux, plantes… Chaque être ou chose possède une énergie qui lui est propre ; ainsi des énergies invisibles, en action dans l'univers, agissant sur le visible et sur l'invisible qui nous entourent, vont nous rapprocher de la vie réelle, du souffle primordial dont elles sont issues. Partant du Dao, du néant, de l'invisible et de l'indifférencié, l'univers se constitue et cette énergie partout présente animera en particulier le geste de l'artiste.

Si en peinture les portraits ne s'attardent pas sur le détail, c'est parce qu'ils cherchent à capter l'intériorité d'un personnage, une certaine énergie émanant de lui, ce qu'il y a précisément d'invisible mais qui est bien présent. En calligraphie, de même, l'artiste appliquera en se concentrant toute son énergie à la réalisation d'un tracé et au fil du temps, cette énergie se conservera, sujette aux différentes périodes qu'elle traversera, pour aboutir en un temps donné, en un lieu donné, à un lecteur qui mêlera cette énergie à la sienne – comme un exécutant lisant une partition musicale – faisant revivre une fois de plus l'énergie première enfouie. Chaque acte de calligraphie donne vie aux signes d'écriture. Rien de statique ici, il y a perpétuellement brassage, agitation des énergies. Caractères poétiques ou calligraphiques ainsi que peinture manifesteront une énergie renouvelable avec chaque œuvre. Au sein d'un poème, l'écriture calligraphique va mettre en correspondance des signes – difficiles à appréhender pour ceux qui ne connaissent pas l'idéogramme et l'agencement de ses traits. La calligraphie, art en soi, avec le pinceau et l'encre, capte l'énergie de l'artiste, l'énergie de son corps : de ce point de vue, l'œuvre est le résultat d'un long et rigoureux apprentissage impliquant techniquement tout le corps de l'artiste, plus que sa main ou son poignet.

La calligraphie est étroitement liée aux sinogrammes qui sont composés de multiples traits, et elle sera aussi étroitement liée à la littérature par le poème tel qu'il se présente dans sa forme.

Les parallélismes à l'intérieur des poèmes permettent une lecture verticale (paradigmatique), transversale ou oblique après la simple lecture ligne par ligne, vers par vers. Cette lecture permettra d'associer les éléments qui se présentent parallèlement de façon corrélative, mais aussi associative, ou par opposition… ou autre, le sens des éléments en sera éclairé.

Si les éléments recouvrent des concepts, la démarche sera la même et les concepts pourront s'éclairer mutuellement (les éléments trouveront des partenaires à l'intérieur du texte). On parlera de 'pans du réel' si l'on a affaire aux concepts… Ce qui compte ici, c'est la structure (horizontale, verticale, transversale, oblique). Le poète l'a sans doute voulu ainsi, mais il laisse aussi du lecteur un vaste choix… corrélations imprévues ?

Le poème présente aussi une unité en soi, mais les 'unités' seront ici multiples, d'après les associations découvertes. La 'phrase' acquiert aussi un certain rythme, selon le mouvement naturel des éléments formant une unité de sens, le lecteur reste très attentif à la pensée – ou aux pensées- que peut exprimer la langue. Celle-ci apparaît victime de la pensée qui lui inflige un certain commentaire, toujours révisable.

D'un point de vue historique, on peut dire que la calligraphie sera liée à la littérature par la forme des poèmes. Le parallélisme permettant des lectures et associations horizontales, verticales, obliques livrera les caractères calligraphiés à un véritable jeu de traits et la calligraphie joue un rôle non négligeable en soulignant ces associations.

N'oublions pas qu'au départ, elle est la base même, la base graphique des poèmes et permet à ce genre d'entrer dans la littérature. Lorsque l'on parle du procès du monde, on pense à la régulation concernant toute chose et tout être, à un éternel renouvellement, la calligraphie est soumise elle aussi à ce procès. Le procès vu globalement est en fait la somme de tous les procès particuliers, harmonieux entre eux, s'accomplissant à leur propre rythme et leur propre échelle. L'objet est le caractère et il évolue selon le monde, selon une construction qui lui est propre après avoir intégré ses propres lois et établissant des relations de voisinage avec les autres caractères – complémentaires, opposées, diverses.

Si dans tous les aspects évoqués on perçoit bien une unité autour du vaste champ que suggère la calligraphie, on pourrait dire aussi que cette unité est placée sous le signe

du retour. Il est dit, à propos du légendaire Fu Xi : *« il s'inspira, tout près de son propre corps, et plus loin, des réalités extérieures et de tout cela tira les huit trigrammes »*. Ce passage nous fait remonter à une époque où l'écriture était en germe, les signes qui pouvaient la caractériser étaient des émanations spontanées de la réalité, l'origine des choses…

Peut-on un instant appréhender une unité et totalité dans laquelle le Souffle primordial d'énergie donne naissance, avec divers degrés de subtilité et de transformation, à la matière, faisant naître les êtres, eux-mêmes faisant naître une forme de communication, la parole et l'écriture ? Si l'on imagine un embryon, à quoi ressemble-t-il véritablement en tant que potentialité avant de se différencier ? A quoi pouvait ressembler la communication, qu'elle soit orale ou écrite ? Connaissait-elle une totalité ? Le modèle occidental nous propose l'exemple de la tour de Babel : les hommes ont été punis par la diversité des langues : il y avait donc là aussi une totalité, une unité antérieure ?

C-1 Poésie, peinture et musique : le blanc, le vide et le silence

Si l'on remonte au IVème siècle de notre ère, on note que c'est vers cette époque que la rythmique antique, reposant en poésie sur l'alternance des longues et des brèves dans les langues latine et grecque, va disparaître, tout cela cause de l'apparition des langues germaniques à accents forts. Ce sera un bouleversement des rapports poésie et musique. Les théories musicales sur lesquelles sont bâtis nos solfèges héritent de ce changement et au XVIIème siècle une rationalité est instituée avec la barre de mesure et la notation des temps sous la forme fractionnaire, Descartes y fait allusion dans *Compendium musicae* [151]. On fait alors coïncider l'accent dit 'rythmique' avec le temps fort, le premier temps d'une mesure. Si cette convention apparaît durable, et reste valide à notre époque, un conflit va toutefois naître rapidement face à cette fixité s'opposant aux résultats de recherches sur le rythme antique, le chant grégorien, et plus récemment les musiques orientales et africaines. Pourquoi lier le rythme, le mouvement rythmique [152] déjà perçu dès

[151] Exposé de Descartes de 1650, le *Compendium musicae*.

[152] Dom André Mocquereau, *Le Nombre Musical ou Rythmique grégorienne*, 2 tomes, Abbaye de Solesmes, 1927, T.1, p.19.

l'Antiquité, à une barre de mesure, une écriture conventionnelle, alors qu'il existe de façon naturelle chez tous les peuples de la terre, à toutes les époques?

En Grèce, il était question du couple élan/repos s'appliquant aussi bien à la danse qu'à la poésie et la musique[153], le mouvement des corps pouvant être lié à l'émission de sons, de chants. L'accent rythmique naturel est lié au souffle, aux pulsations cardiaques, à la façon dont on perçoit le monde. Une gestuelle des mains, du corps, mime les élans que peut fournir chaque instant une mélodie : un rythme primordial naît (par opposition à l'immobilité) qui ne s'arrête plus, qui peut engendrer des cadences, sortes de répétitions du premier instant.

On peut dans ces conditions tenter un rapprochement avec la peinture chinoise qui « figure » à sa manière l'énergie, qui par le simple trait [154] va nous suggérer le rythme de la nature, faisant naître les vides et les pleins dans la composition d'une œuvre : s'il est un temps où le Vide correspond au Souffle primordial, il sera suivi d'une phase où, par opposition, un élan se produira, un rythme apparaîtra. Un principe moteur se dégage qui va faire du rythme un créateur de forme. Que ce soit la peinture, la calligraphie, la poésie, la musique, on ne fait que passer d'un espace à un autre à l'intérieur d'une même œuvre et qu'occuper des vides et des pleins, des silences selon un certain rythme. En poésie ce sera le souffle animant la matière des mots. Que cherche à faire le poète ? S'il est symboliste, il pourra continuer à perfectionner son art s'il le souhaite, mais s'il cherche à libérer les mots, il va les employer dans une syntaxe ou une grammaire nouvelle, établissant ou ne cherchant plus à établir de rapports entre eux en vue du sens. Il va les manipuler comme les idéogrammes de la langue chinoise en les juxtaposant, les rapprochant, les éloignant, jouant ainsi avec des éléments déjà porteurs de sens eux-mêmes. Cette libération peut entre autres s'effectuer grâce à une figure de style, l'ellipse, qui permet d'élider certains mots, de créer des vides [155], d'imaginer ce que sont les mots dans une existence qui leur serait propre. On peut voir dans la présentation d'un poème tel que *Un Coup de Dés* de Mallarmé, une partition à lire, les espaces entre les mots figurant en musique les silences, ou aussi une scène de théâtre avec un décor plus sobre qu'à l'ordinaire, offrant plus à l'imagination. Mais face à de nombreuses tentatives faites

---

[153] Platon, *Les lois* (665 a).
[154] George Duhuit, *Les Fauves,*Editions des Les Trois Collines, 1949, p.34-36.
[155] Raymond Court, in Revu *Horizons philosophiques*, vol.2, n°1, 1991, p.23-35.

par les poètes en Occident, est-il facile d'arriver à un résultat ? Comment peut-on reconnaître la vie du langage livré à lui-même.

C-2 Poésie et peinture : une dynamique commune

Comme le philosophe Lacan l'a fait remarquer, n'est-ce pas une absence de satisfaction au niveau des objets de notre vie qui entraîne une forme de désir permanent ? Pourquoi se fixer sur un objet sachant que nous ne pourrons éprouver de satisfaction durable et que notre désir prenant plus d'importance que l'objet lui-même ne pourra pas non plus être constant ? Un glissement va donc s'opérer au niveau des objets, que ce soit ceux d'un tableau ou ceux du langage, les mots.
Dans un tableau comme dans le discours, des signes se dégagent, ils interagissent entre eux, ils sont multidirectionnels dans leurs relations les uns avec les autres, ils existent dans une certaine fluidité et l'on ne saurait élaborer ou imposer un ordre de lecture à l'image ou au poème.

Le « flou » observé dans la peinture chinoise, en prenant l'exemple de la représentation d'une montagne, reflète à la fois le particulier c'est-à-dire la montagne présente pour elle-même mais aussi l'essence : ne voyons-nous pas une montagne représentative de « l'espèce montagne » en même temps que l'objet figuré ? L'univers entier s'y implique, la force invisible permettant de manifester toutes les montagnes imaginables n'est-elle pas à l'œuvre à l'instant de la création ou de la lecture ? L'ordre de lecture concernant les autres objets du paysage sera tout aussi aléatoire, est-ce nous qui lisons ou n'est-ce pas plutôt les signes échangés entre ces éléments qui vont nous transporter dans des directions diverses, des va-et-vient, indépendamment de nous mêmes ?

Nous remarquons le caractère impersonnel de la poésie chinoise, alors que la poésie occidentale voit un sujet se nommer ou nommer un autre sujet. Ce sentiment de « flou » comparable à celui éprouvé face à un paysage, vient d'un sujet qui s'est effacé, s'est dissout dans le poème, sa présence n'est plus nécessaire, il appartient au

monde. Le contenu du poème qui peut faire lui aussi allusion à un paysage, une représentation, non seulement nous donnera ce sentiment d'intégration du sujet à la nature, mais il y aura au niveau des idéogrammes cette tension, cette interaction des signes, lisibles dans un ordre aléatoire, sachant que chaque idéogramme correspond à une unité sémantique, disons sensiblement à un mot.

Dans la peinture comme dans la poésie, nous captons un élément poétique ou pictural, qui peut être un signe, à la fois dans sa particularité et son essence, sans doute l'espace entre ses deux aspects peut-il être comparé à un vide, nous sommes à la fois dans le temps, celui du particulier, et hors du temps, celui de l'essence.

Un grammairien occidental pourrait se poser la question : où sont passés les pronoms dits « personnels » ? La réponse pourrait être que, dans cette approche, tous les compléments dits « circonstanciels » (lieu, temps, manière…) sont devenus les sujets ou objets réels de la représentation du monde, plutôt que de sa description, que nous avons face à nous.

Lyrique du Vide - LA PEINTURE DE L'INDIFFÉRENCIÉ

Si en Europe, le différencié est caractéristique de notre peinture – la démarche est philosophique au départ – qu'en est-il concrètement de l'indifférencié dans la tradition de la peinture chinoise, puisqu'on parle souvent de 'flou' de 'vague', 'd'indécis' ?

Dans '*La Grande Image n'a pas de Forme'*, François Jullien nous propose ces remarques : « Jusqu'où pourra-t-on pousser la figuration de cette perméabilité des choses, s'épanchant les unes au sein des autres, sans compromettre pour autant leur spécification, d'où vient le visible ? ». Un théoricien de peu postérieur à Shitao le développe sous la forme d'un conseil adressé au peintre : « *Quand on peint des nuages, ils ne peuvent ressembler à de l'eau et, quand on peint de l'eau, elle ne peut ressembler à des nuages.* » Ce principe est très « subtil » et l'apprenti qui se met au travail ne peut se permettre de le négliger. « *Mais une fois que ce principe est bien assimilé, on ne se demandera plus si c'est des nuages ou de l'eau : là où se porte le*

pinceau, si l'intentionnalité considère que c'est un nuage, alors c'est un nuage, et si elle considère que c'est de l'eau, alors c'est de l'eau. ».[156]

L'intentionnalité *(yi)* est donc là pour guider le geste du peintre, et la composante taoïque n'y est pas non plus étrangère lorsque François Jullien ajoute : « La 'Grande Image 'au contraire, efface cette alternative par l'idée taoïque de compossibilité, que manifeste le 'flou' et telle que l'un n'exclut plus l'autre, tous deux ouvrant sur l'indifférencié. »

Sans chercher à fixer une contrainte pour notre pensée, la peinture moderne s'écarte-t-elle de la tradition ? D'où vient pour elle le visible ? Philosophie et poésie sont-elles mêlées pour leur part à cette 'modernité' ou demeurent-elles chacune dans leur domaine une sorte de référence, un guide, lorsque le peintre se met à l'œuvre ? Autant de questions que notre siècle est en droit de se poser lorsqu'on aborde la question de méthode dans la peinture et que l'on parle de l'intentionnalité du peintre.

Une première constatation : philosophie et peinture ancienne gardent une certaine conception mimétique du rapport qu'elles ont établi avec le monde ; la philosophie en particulier ne connaissant pas une 'obligation d'expérience' au même titre que la peinture, son écart du mimétisme sera moins sensible. La peinture moderne, quant à elle, vient rompre avec la peinture ancienne, provoquant une rupture avec le statut de l'objet, car il n'est plus question de représentation mais d'une véritable exploration pouvant même échapper à la main du peintre… La représentation d'un objet demeure individualisante avec les contraintes de temps, lieu, d'angle de perception etc… un seul point de vue domine et il peut y avoir une nette insatisfaction du peintre comme du spectateur si aucune solution n'apparaît pour libérer l'image de la forme, la libérer d'un aspect. Il faut parvenir à faire varier les angles de vue, révéler des qualités d'image qui se superposent, éviter la 'réduction' de celle-ci par une prédominance écrasante de la forme. L'Occident connaît cette prédominance.

Que va mettre en évidence le *Dao* ? Vers quoi peut-il nous guider sans contrainte ? D'une part celui-ci ne se bloque dans aucune détermination car le réel, sujet à dualité et mutations ne peut se limiter, pour le peintre comme le spectateur, à

---

[156] Fang Xun (1736-1799), dans ses « *Propos sur la peinture à la demeure silencieuse montagnarde.* », in He Qing, *IMAGES DU SILENCE: Pensée et art chinois,* Editions L'Harmattan.1999, Paris, p.87.

une vision, à une perception, mais à une infinité de visions et perceptions. Le *Dao* ne contraint pas et n'a pas le pouvoir d'attirance, il nous met en face du procès des choses et nous invite à observer, sans engendrer de démarche explicative. Avec son pinceau, l'artiste expérimente les effets du réel, son geste en direction de la toile est même censé devancer sa pensée et sa maîtrise n'est pas le seul facteur qui le guide dans cette exploration spontanée.

L'artiste utilisant l'encre va faire surgir la forme à l'aide du pinceau, l'encre symbolisant en quelque sorte le chaos primitif. Avec le *Dao*, il saura également accompagner la forme du silence et de la pause dans la peinture elle-même. Le champ conceptuel du silence se manifeste ici par le vide qui participe à cette infinité de visions et de perceptions. Nous sommes à la limite de deux mondes, l'un visible, l'autre invisible et par l'œuvre, il nous est suggéré une sorte de cohabitation qui est la nature elle-même. Comment créer les conditions du visible pour que celui-ci nous conduise simultanément à l'invisible ? C'est tout l'art de l'artiste. Est-ce important de bien faire distinguer au spectateur la différence entre une immense plaine et une vaste étendue d'eau à l'arrière-plan d'une peinture ? La matière en présence se révèle à nous par des degrés divers de subtilité. Le vide dont nous avons parlé crée les conditions dans lesquelles le procès de la nature s'effectue et ici l'artiste nous le révèle. Le vide est ainsi le lieu où s'accomplissent les transitions, il est dans l'œuvre porteur d'une fonction, il permet à celle-ci d'illustrer le procès. Le *Dao* nous dit qu'aux origines, il n'y avait que silence, immobilité et l'univers était imperceptible, l'indifférencié régnait, et si le monde n'est que mutations et transitions, le vide permettra la circulation de tous types d'éléments, il doit donc bien figurer dans l'œuvre de la même façon qu'il figure dans l'univers par sa présence.

Concrètement dans la peinture chinoise, la représentation d'une vallée sinueuse entre les montagnes évoquera la circulation du souffle, l'endroit par lequel le souffle peut s'infiltrer.

'Montagne et Eau' 山水[157] seront choisies car elles sont les lieux où peuvent s'opérer les transformations, les nuages figurant les transformations elles-mêmes, la

[157] Le terme unitaire 風景 *Feng Jing* correspond à la définition de Landscape (paysage), un coin de pays, une partie d'un pays, rural ou champêtre : la nature se présente à nos yeux et s' étend à perte de vue, sa description relève essentiellement d'une expérience visuelle détaillée. Tandis que la peinture de Montagne et eau 山水, considère le monde comme une totalité fonctionnelle, un ensemble tiré

dissolution possible des éléments naturels. Une rapide courbe dessinée par le pinceau va montrer l'effet du vent, révéler toute la part d'invisible présent en permanence. On peut imaginer, dans cette atmosphère, des éléments esquissés masquant d'autres éléments prêts à se matérialiser mais restant occultés dans le décor.

Cette différence manifeste nous éclaire sur ce qu'est le modèle occidental. Nous avons évoqué le vide, sa présence, sa nécessité, ce qu'il permet : que serait et que provoquerait la présence du 'plein' ? Une contrainte, une chose qui vient s'imposer, une sorte de blocage ne laissant pas de place pour suggérer la transition, la métamorphose, la mutation, le mouvement en général.

« *Contrairement à la peinture occidentale, basée sur le principe illusionniste qui veut tromper les yeux du spectateur en lui faisant croire que ce qu'il voit c'est la réalité même, un segment de paysage réel dans le paysage chinois « insipide » ne cherche pas à séduire. Son caractère allusif lui donne l'impression d'inachèvement et d'intemporalité.* » [158]

Le 'plein' (ou 'les pleins') de la peinture occidentale laissent une impression très forte de détermination, de temps figé, inscription dans l'Histoire, n'inscrivant pas l'œuvre au sein de la nature mais 'à l'extérieur', comme une sorte d'enseignement, sinon de spectacle, parfois 'décoratif' ?

En Chine, au même titre que le langage pictural, le langage poétique va essayer de s'émanciper de la détermination ; c'est le langage poétique en fait, qui, le premier à inspirer le langage pictural dans cette démarche du 'flou'. Il s'agissait là d'un processus naturel, le poème chinois, sa langue, la structure de celle-ci, étaient là pour montrer la voie. Si le mot peut avoir un pouvoir imageant, suffisamment suggestif dans sa force sémantique, il ne doit pas cependant donner l'impression de sortir d'un 'moule' unique lui conférant un sens déterminé : c'est en relation, en corrélation avec les autres, qu'il évoquera non pas une image, mais toute une série d'images naturelles.

Comme il a été précisé au début de cette présentation, le 'flou' pictural apporte une solution au peintre, c'est ainsi que celui-ci doit être suffisamment en phase avec la

---

du réel, connaissant le procès de la nature. Le peintre appréhende le monde par le jeu du pinceau et de l'encre saisit les échanges infinis à partir de tous les pôles : le haut, le bas, l'horizontal, le compact, le fluide, l'opaque, le transparent, l'immobile, le mouvement. Chaque fois, il s'agit du jeu d'éléments appartenant à une globalité fonctionnelle et qui s'opposent en se répandant, c'est ce dynamisme qui, qu'elle qu'en soit l'échelle, sera chargé de saisir le pinceau.

[158] Katalin Kovacs, *Revue d'Etudes Françaises* (n°14–2009).

nature, avec le cosmos qui saura lui imprimer rythmes et pulsations pour la peinture d'une 'montagne' par exemple et celle-ci apparaîtra suffisamment vague pour donner au spectateur à chaque instant la sensation du changement, de la forme indifférenciée, de 'l'image sans forme'. Le *Dao* ne cherche pas l'actualisation, et considère que dans le pictural les éléments naturels tels que eau, feu, végétation… peuvent coexister indistinctement, se mêler, et témoigner ainsi du procès.

C-3 la culture de soi comme une expression artistique

C-3-1 L'Homme et le Monde

Les rapports de l'Homme au Monde, leur éventuelle unité, ont pu être diversement interprétés au cours des dynasties dans l'histoire de la Chine. Des périodes tantôt brillantes, tantôt sombres, des souverains tantôt éclairés tantôt peu scrupuleux se succédant, ont pu influencer l'évolution de la pensée. Des courants tantôt religieux, tantôt de tendance naturaliste ont pu naître aussi selon les conditions matérielles historiques de victoire ou de défaite.

Face au Bouddhisme prêchant le caractère illusoire du monde sensible et invitant à l'évasion, face au Taoïsme insistant sur tout ce qui n'est pas manifesté, à l'invisible, insuffisant pour nous guider, Wang Fuzhi vient nous rappeler la priorité de l'action, l'existence objective du monde, l'énergie éternelle et indestructible du *Qi*, souffle de vie, source de vie pour toutes sortes d'êtres qui naissent avec sa condensation et meurent avec sa dispersion, mais ce souffle reste permanent.[159]

---

[159] Remarque : contrairement à la conscience bouddhiste, la conscience chinoise est plus optimiste et confiante. Le Bouddhisme reste sans illusion en ce qui concerne le monde, tout est vain, il est inutile de chercher à 'construire' quelque chose, de chercher à civiliser l'homme, ce n'est pas notre domaine d'intervenir, de s'imposer, et notre environnement général de souffrance terrestre nous invite à 'faire le vide' pour être plus réceptif à la nature, à un ordre supérieur de celle-ci, se détacher de toute valeur terrestre progressivement. La conscience confucéenne ne parle pas de souffrance, il n'y a ni souffrance ni non-souffrance, mais des degrés de souffrance, autour de deux polarités. Rien n'est à soupconner ni à dévaloriser dans l'existence, ce sont des termes que la nature ne connaît pas. De façon très positive même, Mencius envisage ce point de vue en faisant remarquer que l'homme doit avoir le souci de participer à une œuvre civilisatrice, d'un certain sentiment moral intérieur à observer, invitant (instinctivement) à se laisser guider pour agir, et de l'action naît le rituel mais aussi une formation civilisatrice propre à la vie en communauté. Comme Confucius, Mencius croît à l'application des écrits des Anciens, les écrrits Canoniques, en vue de notre conduite. Il ne reste pas dans le non-agir.

Tout se crée par transformation, par interaction du *yin* et du *yang* nés de la scission du *Qi*, et à tous les niveaux de l'univers les deux principes à la fois opposés et complémentaires interagissent pour créer la diversité… les « Dix Mille Etres ». Ce principe énergétique, permettant de créer par condensation plus ou moins subtile, ne nous fait plus tracer de frontière entre esprit et matière. Pas de dualisme entre intérieur et extérieur du corps, tout n'est plus qu'énergie. Principes célestes et désirs humains sont en fait issus du même moule, lorsque l'Homme s'adapte pour l'action, c'est en fait le mode d'action de la nature qui le guide.

Wang Fuzhi rappelle qu'il en est de même pour les Rites, le talent des Hommes est simplement le Ciel se révélant au niveau humain. L'univers physique et le monde social, par exemple, relèvent eux aussi de la même analyse, les mêmes forces les animent, manifestation du *Qi*, et celles-ci s'auto-régulent pas le *yin* et le *yang* jouant leur complémentarité[160].

Vers la même époque (XVIIème siècle), Yan Yuan[161] prône les vertus qui dans l'Antiquité portaient sur l'action-rite avec étude de la musique, culture de la terre, exercice de l'art de la guerre : il s'agissait donc d'appliquer une culture non pas livresque mais pratique, c'était ainsi que l'on pouvait réorganiser le monde et la société et rétablir la prospérité après une période de chaos. Il était nécessaire aussi de rétablir les concours de recrutements des Lettrés qui en tant qu'érudits plus qu'hommes d'action pouvaient néanmoins se révéler d'habiles conseillers auprès des souverains. Les Académies familiales, plus que les Académies privées, se multipliaient et l'on vérifiait l'authenticité des Classiques lorsque celle-ci pouvait être remise en cause. Vers 1720, après étude, on s'apercevait d'un certain nombre

---

[160] *Yin* et *yang* sont à l'origine perçus comme manifestations de phénomènes concrets, de l'observation empirique des saisons, du chaud et du froid, de la lumière et de l'ombre… (*Livre des Odes* vers le 4ème siècle avant J.C.), ce n'est que plus tardivement, vers l'époque des Royaumes Combattants (3ème siècle) qu'ils seront perçus comme principes plus généraux de nature cosmique, issus de la scission du *Qi* et plus tard encore avec le *Grand Commentaire du Livre des Mutations*, comme unités sous-jacentes, invisibles, d'un monde dynamique, en perpétuel changement et alternance. Tout dans le monde est considéré comme phases du *Qi*, si l'Occident parle de phénomènes dans la réalité, formes de ruptures, ainsi la Chine parle plutôt d'aspects.

[161] Vers la même époque (XVIIème siècle), Yan Yuan prône les vertus qui dans l'Antiquité portaient sur l'action-rite avec étude de la musique, culture de la terre, exercice de l'art de la guerre : il s'agissait donc d'appliquer une culture non pas livresque mais pratique, c'était ainsi que l'on pouvait réorganiser le monde et la société et rétablir la prospérité après une période de chaos.

d'erreurs commises dans les commentaires des Classiques à l'époque des Song et Ming, il fallait maintenant grâce à l'étymologie et la paléographie retrouver la vérité des écrits et repartir sur de meilleures bases.

Rapports Homme - Monde : quelques valeurs dont le XVIIème siècle pouvait s'enrichir

Cet appel à référence a-t-il toujours existé ? Réponse oui, même à une époque reculée comme celle de Xunzi [162]et de son disciple Han Feizi, vers le 3ème siècle avant J.C., où les rapports Homme-Monde continuaient à se construire depuis des siècles déjà et se précisaient tout en se modifiant au gré des dynasties. A la période pré-impériale Xunzi a eu le mérite, et il fut le seul à l'époque, de présenter un discours rationnel et élaboré, traitant un par un, par chapitres, de sujets qu'il choisissait et il mit l'accent sur l'humain plus que sur le Ciel, il était urgent aussi que les Lettrés sachent correctement interpréter le *Dao*.[163] Sans doute, à l'origine, pour

---

[162] Mengzi (372-289 avant JC) et Xunzi (310-215 avant JC). Mengzi a proclamé l'impératif du gouvernement vertueux et affirmé la bonté naturelle de l'être humain. Son assertion selon laquelle le roi ne régnait que par mandat du Ciel a eu des implications révolutionnaires : si le souverain n'apportait pas de bienfaits au peuple, celui-ci avait le droit de le renverser. Les empereurs chinois en étaient bien conscients. Xunzi, le 3ème des grands classiques du confucianisme, a été moins accepté par la société chinoise. Contre Mencius, Xunzi affirmait que la nature humaine est foncièrement mauvaise. Il admettait la nécessité des rites et de l'étiquette, ainsi que de lois et de peines clairement définies, pour que l'on dispose de repères et d'encouragements dans la recherche du bon comportement. Ces idées furent reprises par l'école légaliste que mit sur pied le Premier Empereur, Qin Shihuangdi. En 213 avant JC, celui-ci prit des mesures draconiennes contre le confucianisme, qu'il croyait dangereux pour son régime autoritaire.

[163]道 *Dào* est formé à gauche de la clé 辶 [*chuò*] qui signifie mouvement ou marche. Dans la partie gauche,辶 *chuò* « mouvement », est une clé qui n'apparaît que très rarement seule. Elle se combine à d'autres caractères où elle apporte le sens à la fois de départ et d'arrêt. Cette clé, à l'origine est composée de *zhǐ*, 止(deux pieds symétriques paraissant très clairement dans de nombreuses versions anciennes du caractère *dào*). Le mouvement du *Dao* est donc déjà une alternance, une marche. Dans la partie droite, l'élément 首 *Shǒu*, signifiant « tête, chef » apparaît. Dans les inscriptions oraculaires, le caractère ressemble à une tête de singe, avec l'œil et les cheveux marqués. Sur les vases de bronze, il reste surtout des cheveux sur un œil, 目, *mù*. Une tête, des pieds, l'image semble bien organiser la distinction précédente : le « chemin » ou ce que tracent les pieds conduits par une tête. Le passage de l'idée de chemin à celle de cheminement étendra l'usage de ce caractère jusqu'à signifier « méthode ». Un autre niveau de sens de *dao*, plus social, est celui de « doctrine ». Dans ce cas, le sens verbal de *dao* sera : « dire, expliquer » : les pas qui mènent à une idée, une conduite à tenir. Enfin, dans le contexte du taoïsme philosophique, *dao* prendra le sens de « fonctionnement ». En effet, le contexte taoïste songeait plutôt à exprimer une réalité banale, omniprésente, « fonctionnement » dans le sens

résoudre les problèmes de son époque, il déclara l'Homme, comme être éthique et politique, indépendant du Ciel et de la Nature, sans toutefois y être opposé. Dans la Triade Ciel, Terre, Homme, l'Homme apparaîssait comme la troisième puissance de l'univers et il était invité à gérer ce qui le concernait, il n'était pas prouvé qu'il faille voir une résonance entre l'Homme et le Monde comme le prônait le *Yi Jing*. Si Mencius et Zhuangzi voyait une continuité entre Homme et Ciel, Xunzi songeait plutôt qu'après engendrement par le Ciel de la Nature, l'Homme devenait ordonnateur, et les Rites suivis sur Terre par Prince/Ministre, Père/Fils, Aîné/Cadet, Mari/Femme n'étaient pas de l'ordre de la Nature mais pouvaient conduire l'Homme vers la sagesse. L'Homme était pratiquement supposé mauvais, mais par l'observation des Rites, des normes, le développement d'un sens moral, d'une culture fabriquée, il pouvait s'amender et ses appétits animaux s'apaiser. Il lui fallait apprendre : pour Mencius le Ciel était moral et pouvait nous transmettre la moralité, pour Xunzi par contre, le Ciel était amoral et c'était à l'Homme par son intelligence et son discernement de faire les bons choix dans l'existence, c'est-à-dire d'avoir la capacité de voir ce qui est moral par le cœur-esprit (=*xin*), la capacité aussi d'appréhender les différences, les distinctions… C'était dans la culture et non la Nature que se fondait son Humanité et l'ordre du monde pouvait donc être la réunion de la Nature et du fabriqué par l'Homme. Il était possible, si tel était le but, de finir par dominer les choses en organisant mieux le monde, en répartissant mieux ses richesses, en développant davantage le sens moral par les Rites, développer l'Humanité de l'Homme avec des critères objectifs. Xunzi raisonnait en confucéen, pour lui les rites avaient une efficacité presque énergétique, et l'Homme avait le droit d'assouvir ses désirs sans excès face aux ressources dont il pouvait disposer, alors que le taoïsme préconisait d'abandonner les désirs et les moïstes d'abandonner les Rites. Dans la Nature, par l'intelligence, il sera possible de lire des principes structurant qui détermineront les forces de la culture, ce sera un pari sur l'Homme qui résoudra les problèmes humains par le consensuel et non pas comme le suggéraient les légistes, la force des lois.

« mouvement spontané animant tout ce qui existe ». Le contexte confucéen, parlant d'adaptation aux circonstances, songeait à l'idée de « conduite à tenir ».

Un thème confucéen très important, linguistique, se dégage également de la pensée de Xunzi, la « Rectification des Noms » : les hommes de discernement sauront établir des noms pour désigner des réalités et reconnaître ainsi dans le monde des catégories préexistantes, par convention et coutume ces noms s'établiront. L'épistémologie rejoint ainsi l'éthique fabriquée en quelque sorte par le sens moral de l'Homme. Un corpus pourra être fixé par le souverain et si grâce à la « Rectification des noms » on articule mieux les réalités, de même le *Dao* sera mieux explicité.

Toutefois, à la différence d'autres penseurs interprétant et construisant le *Dao*, la Nature, le Ciel et le *Dao* sont du même ordre, l'organisation des Rites les reproduit, comme fondements, le Ciel et la Terre engendrent, les Ancêtres fondent l'espèce et les Souverains veillent à l'ordre. En aucun cas le naturalisme ne l'emporte sur le ritualisme car la Nature n'est pas considérée ici comme source de valeurs, Xunzi reconnaît simplement une continuité entre les rites et les normes structurantes que la Nature comporte, l'Homme est avec la Nature au centre de ses préoccupations et celui-ci peut parvenir par son intelligence à mieux appréhender le monde extérieur, ses différences, son ordre.

Avec Han Fei[164], disciple de Xunzi, l'interprétation du *Dao* se veut plus totalitaire, force est à la loi, des techniques de contrôle existent, et le souverain règne en maître, Xunzi plus confucéen apparaissait davantage idéaliste. Les origines sociales de Han Fei, la haute noblesse, n'étaient peut-être pas étrangères à sa vision, Xunzi et beaucoup de penseurs de son époque n'appartenait qu'à une classe moyenne. Néanmoins, si les textes des légistes pouvaient être utilisés comme manuels pratiques pour exercer le pouvoir, ils avaient le mérite de ne pas être dépourvus de fondement philosophique. Toute la pensée, depuis la Chine ancienne, repose sur l'oscillation

[164] Han Fei Zi (韓非), philosophe et penseur politique chinois (mort en 233 av. J.-C.) du courant légiste, ayant vécu à la fin de la période des Royaumes combattants. Selon lui, l'ordre et la prospérité ne peuvent être apportés que par un État fort, qui repose sur des lois très strictes et non sur la morale et la compréhension, contrairement au confucianisme. Sa pensée inspira la politique autoritaire de Qin Shi Huangdi, le « Premier Empereur de Chine ». Si une grande partie de son œuvre nous est parvenue, sous le nom éponyme de *Han Fei Zi*, sa vie n'est connue, comme celle de la plupart de ses contemporains, que par des annales historiques postérieures à son décès, notamment le *Shiji* (史記 « les Mémoires historiques ») de Sima Qian (Ier siècle av. J.-C.).

entre le ritualisme basé sur un certain rationalisme et dégageant des valeurs et d'un autre côté le monde réel, le naturalisme : si l'observation des rites vient à s'affaiblir, le cours naturel des choses vient y suppléer comme source de sagesse, l'identité entre ordre naturel et ordre humain s'établit. Il est donc remarquable de voir que Han Fei propose les lois comme issues de la raison naturelle, elles viennent concourir à l'ordre de l'univers. Han Fei reprend la pensée de Laozi mais le Taoïsme ne doit pas rester pour lui amoral et sans contrainte, le légisme doit être là pour imposer la morale par la loi si nécessaire, la raison naturelle en est à l'origine mais elle peut construire humainement le cours des choses. Si le Taoïsme parle d'adéquation avec le Ciel, c'est l'ordre humain qui vient modeler l'ordre naturel. Le *Dao* reste neutre par rapport aux projets humains, il laisse la matière humaine agir et il est remarquable d'entendre Han Fei formuler que le non-agir taoïste peut parfaitement s'accoutumer de la force du légisme puisque celui qui atteint la sagesse, source de tout pouvoir, n'a plus qu'à se retirer en tant que tel : c'est aux autres de travailler pour lui, toute action de sa part engendrerait réaction et interviendrait de façon inappropriée dans le cours des choses.

C-3-2 Culture de soi en Chine

Le Dao, de l'intelligence à la sagesse

Comprendre, éveiller sa conscience, se cultiver soi-même sont des préoccupations de l'ordre du *Dao*. Au-delà de la vie, il peut permettre de rentrer dans le rang des saints. Il n'est pas question d'intelligence ni d'utilisation de la raison développant n'importe quel concept pour atteindre l'épistémê, ni de remonter à l'origine des choses et de parler de métaphysique. Il est une approche qui engage toutes les formes d'intelligence aussi bien que le corps : l'illumination du *Dao* permet d'atteindre la sagesse.
Le langage ordinaire n'est pas suffisant pour le saisir.

Transformation de soi : Le souci de soi est essentiellement souci du monde

La transformation du monde et la transformation de soi sont inséparables en Chine. La Chine ne sépare pas la capacité de connaissance de la disposition intérieure. Descartes : « Je pense, donc je suis. » dans le *Discours de la méthode* entend doter la philosophie de la logique propre aux sciences exactes. Descartes illustre, à partir du doute, une approche théorique, se plaçant en retrait de tous les préconçus et de toutes les existences afin d'arriver à une vérité. Le modèle suivi par Descartes pour atteindre cette vérité est celui de la rationalité, de la logique, de la dialectique, indépendamment de l'expérience concrète.
La réflexivité, appliquée à une situation finit par amener le doute sur soi-même, la pensée est soumise à la subjectivité et pose le problème du sujet « moi, je ». Même en émettant un doute sur l'existence, il est inévitable de penser l'existence du sujet, de « soi-même ».

La connaissance est un moyen d'accès à la vérité. La connaissance chinoise n'est pas un processus de cogito, ou une pure faculté, conçue en fonction de ses propres organes, comme du seul programme : sens – perception – entendement, bâti par la raison, mais une connaissance liée à la disponibilité, la disposition intérieure *zhi*, afin de rejoindre la *Dao*. Pour l'obtenir il faut une hygiène de l'esprit et du corps (la respiration, le souffle). Comment se déprendre de toute disposition particulière, limitée et figée afin d'accéder à cette disponibilité ? Ce n'est plus le doute, mais la méditation spirituelle ou l'exercice d'hygiène de l'esprit « vide » « calme » « sérénité » « détachement ». En termes de Foucault, « culture de soi » [165]dans son dernier ouvrage *L'herméneutique du sujet*, en termes de binômes chinois *xiu shen, xiu xin,* « se perfectionner, ou parfaire, réparer, raffiner sa personnalité ou son esprit » et en termes taoïstes *yang shen, yang xin* 養身 養心 « nourrir sa vie ou entretenir sa vie ou sa nature » sont des pratiques et instructions tournées vers la méditation entendue comme activité réelle et non comme un simple repli de la pensée sur elle-même. C'est un travail de la pensée qui a essentiellement pour fonction de préparer l'individu à ce qu'il devra faire plus tard.

[165] Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet,* Cours au Collège de France. 1981-1982, Édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par Frédéric Gros, Paris, 2001, p.406.

L'expression peut désigner des pratiques stimulant le travail de la pensée pour préparer une personne à l'action, ces pratiques peuvent être d'ordre thérapeutique, respiratoire, gymnique et diététique, elles permettent à un sujet de se construire face à la réalité phénoménale.

Su Dongpo (1037 – 1101) et Foucault envisagent le savoir comme une donnée qu'il ne faut pas considérée extérieure, les exercices utilisables dans le cadre de la culture de soi ont un objectif et un savoir spirituels : il peut être nourri philosophiquement par l'étude des conditions d'accès d'un sujet à la vérité, mais surtout spirituellement avec un sujet se plaçant dans la perspective du Tout, et de la transformation grâce à ce savoir. Le savoir implique une extériorité qu'il faut saisir, les choses mais aussi soi-même, et le sujet pourra aller jusqu'à l'accomplissement

Une philosophie du changement sert de modèle, elle met en évidence les structures du changement- l'adaptation aux situations- , elle est par exemple énoncée dans le *Classique du Changement* et vise à permettre à l'individu de développer ses talents méthodiquement. Pour être capable de transformation, il faut développer une adéquation au cours des choses, en particulier savoir faire le partage entre ce qui dépend ou non de nous. La spontanéité est indispensable, elle évite l'effort, la pensée ou l'analyse, et permet d'atteindre la vérité d'une situation par la réaction à une rencontre phénoménale. Su Dongpo s'intéresse plus particulièrement à la question du naturel, dans sa glose du *Classique du Changement*, il fait à maintes reprises allusion au fonctionnement naturel de l'individu, arrivant au maximum de la capacité de son être, sans toutefois l'apparenter à la sagesse. Ce qui domine, c'est la conduite que l'on adopte, face à tout déterminisme, faire un tri entre ce qui dépend de nous et ce qui n'en dépend pas, tout vient de la vigilance du sujet qui ne peut jamais intervenir par des intentions personnelles. Reconnaissance des choses et situations en créant grâce à la culture de soi des conditions favorables, voilà qui peut définir le terme « rectitude de soi » utilisé par Su Dongpo. Un souverain ou homme accompli utilisera le plein régime de sa nature. Un commentaire de Su Dongpo insistera sur rectitude en y incluant les notions de nature, émotion et destin : pour lui rien ne doit être déterminable, universellement déterminable, ce serait figer une notion qui doit à tout moment se dynamiser à l'intérieur d'un procès. La rectitude applicable peut se définir comme un retour à sa propre nature face à sa propre ignorance et en se

libérant des apparences (Platon) mais plus tardivement sous l'influence du Christianisme la transformation totale de soi, en pensée et en esprit.

Un point fondamental aussi distingue la Chine de la Grèce : si la sensation de faim et de soif est perçue en Grèce comme un manque (*Eros*), Su Dongpo considère qu'à l'origine était un stade qui ignorait ces besoins, la satiété serait première et la faim ou la soif n'en seraient que l'expression, à l'origine est un fonds qui se transforme selon les circonstances, de façon temporaire, c'est un instinct qui agit et non un manque que l'on percevrait (*Eros*). Si l'on est à la recherche d'une définition de la nature, on pourrait dire que le rapport de la satiété, état premier, à la faim, est du même type que celui de la nature, fonds naturel, aux émotions (« émotions » de faim et soif également). En d'autres termes, la connaissance de soi passe par une source première neutre, vide, la satiété au sens général pour ensuite passer au stade phénoménal comme réalité. Su Dongpo précise : « La nature est création… Toute œuvre véritable émerge d'un vide et d'un potentiel. » Une indétermination première signifie aussi une multiplicité du phénoménal.

Connaissance de soi au sens de Savoir Spirituel implique retour au naturel plus que retour à soi. Dans tous les cas Foucault comme Su Dongpo songe au soi comme une construction en perpétuel devenir, toujours neuve et non figée. Foucault comme Su considère le retour au Tout, à la nature, comme un moyen de construire sa vie comme une œuvre, là encore par la spontanéité de notre potentiel de transformation.

La capacité poétique de la conscience est un milieu propice à la transmutation, puisque seule une intériorité particulièrement douée est à même d'éprouver sa relation avec le monde et d'entrer dans un rapport d'interaction véritable avec lui.

C'est la nature émotionnelle de l'homme qui provoquée par la réalité extérieure constitue le point de départ de toute expression esthétique.

Une application du Dao, le texte confucéen

L'écriture confucéenne propose des variations, mais elles reposent sur une communauté de principes fondés sur une rigueur morale.

Le texte est aussi réceptacle du message d'un Sage et offre un bel exemple de normativité. Cette normativité est en outre là pour rappeler sur un mode mineur l'absolu du *Dao*. La perfection littéraire est toutefois 'extérieure' parce qu'ornementale et est la manifestation d'une intériorité éthique : le caractère normatif

moral du *Wen* se propage par sa valeur littéraire également. La profondeur du texte est immense, elle dépasse la capacité du discours humain et nous rapprocherait de l'Ecriture Sainte et on ne peut séparer quête de la Vérité du style utilisé.

Objet et contenu du texte

L'attention se déplace de la problématique du *Wen* (littéraire) vers le *Jing* (texte canonique). Ce que dit Liu Xie est en fait une évidence acquise par la civilisation.
Il remplit les conditions du *jing*, caractère global et totalisant, il épouse la réalité du monde, rappelle l'ordre immanent des rapports sociaux et des réalités, il aborde la spiritualité et la littéralité. Il est lié au *Dao*, il enseigne, il enseigne l'ultime, l'invariant, l'absolu. L'idéalité de son expression ne nous fait pas non plus oublier le *Wen*.

Liu Xie reconnaît la genèse du texte confucéen, qui le relie aux origines de la civilisation, qui suit sa progression et il reconstitue la généalogie des textes canoniques à partir des Trois Principes (*San Fen*) pour aboutir au texte confucéen en dernier, même si les origines restent sous le signe de la profusion et de la confusion.
Confucius va, à partir d'un fonds obscurci par le temps parvenir à un ensemble cohérent. Il résume admirablement la tradition, ne donnant aucune place à l'irruption d'une transcendance. De plus, le caractère atemporel de la Tradition respecte le *Dao* : son historicité est globale et il est le reflet d'une totale immanence au sein de la tradition chinoise.

Ce texte (comme *jing*) est une réalité unique et en même temps comporte une grande diversité d'aspects. C'est un texte globalisant au caractère d'enseignement absolu, mais il est, à l'origine, une véritable prolifération d'autres textes, d'une riche variété interne. Ces derniers ont le mérite d'être complémentaires et appréhendant la nature humaine dans son ontologie, sont de grande tenue dans leur expression littéraire. L'alternance de ces deux éclairages sert ainsi d'idée régulatrice. La Bible possède elle aussi un caractère unitaire mais est originellement multiple. Ce qui fait le caractère unificateur du texte, ici, c'est d'une part l'évocation de la Tradition, l'individualité du Sage (Confucius), la recherche de la réduction des diversités et l'idéalisation de l'ensemble du contexte. Liu Xie utilise la métaphore comme moyen privilégié dans son exposé sur le texte confucéen et celle-ci pourra s'appliquer à la

plénitude, l'enracinement, la luxuriance (d'une végétation évoquée), l'immensité, l'altitude… et rehausse particulièrement bien l'idéalisation du texte.

Le texte diffère cependant notablement d'un texte sacré comme la Bible : la Tradition au fur et à mesure et selon le procès se convertit en atemporalité, Dieu et son message d'éternité font par contre irruption dans le temps humain ; la mise en forme du texte est plus un patient aboutissement mis au point par Confucius, le Sage, et n'a rien à voir avec une intervention divine extérieure à l'humanité, un Vouloir, ou un plan. Le texte n'est pas à la recherche d'une vérité, mais plutôt une investigation constante… il n'est jamais question de Salut, de Rencontre ou Amour, d'âme à guérir, mais de la simple instauration du bon ordre dans le monde.

Le lecteur chrétien doit posséder la foi, et sens et intelligibilité seront acceptés. Le texte de Confucius est par contre une évidence, celle de la Tradition qui a été vécue et il n'y a pas de vérité à opposer à l'erreur.

A l'origine, les deux textes traitaient d'absolu, mais ici tout les fait diverger, le texte biblique promettant la Vie éternelle au genre humain à certaines conditions et Confucius ne sous-entendant que la régulation comme 'force' intervenant non seulement auprès des humains mais pour l'ensemble de la nature.

Des genres littéraires vont émaner du texte confucéen, à partir des divers textes constitutifs.

Quelques définitions

Ciel = processus de génération ou nature en tant qu'elle initie toutes les productions phénoménales sans jamais être visible.

Nature = c'est le fonds résiduel, non défini, irréductible au bien et au mal lorsque l'on est allé au plus loin de soi-même, une part de mal résiduelle lorsque l'on a épuisé le mal au maximum en nous-mêmes, une part de bien lorsque l'on a épuisé le bien au maximum en nous-mêmes. Il ne suffit pas de l'atteindre, il faut la faire fructifier car elle engendre et nourrit. La nature est aussi potentiel ou état : potentiel face à une situation mais aussi état, c'est-à-dire avènement spécifique dans un déploiement plus ou moins achevé.

Destin = c'est le caractère naturel et inconscient d'une sensation, par exemple, qui s'éprouve, de façon immédiate, sans réflexion ni prise de conscience.

Emotions = traduction potentielle de ce qu'éprouve tout homme, face à telle situation, ce sont les mouvements de la nature face à cette réalité.

Vie = saisie du monde dans sa prolifération et participation spontanée à son invention

C-3-3 Le Dao, origines, art, écriture et sagesse

Le *Dao* ne peut être appréhendé par les hommes, il se définit sans limite mais il n'est ni néant, ni non-être. Le monde peut en effet exister de lui-même, avant même que l'on envisage un sujet, l'être humain, qui par son existence lui donnerait un sens Il peut être considéré comme la perception d'un vide, mais l'origine des choses est « quelque chose » même si on l'appelle « il n'y a pas ». Lorsque l'on essaie de s'approcher du mystère de la création, on s'aperçoit que la Chine a une approche indirecte, plus concernée par les mutations que la création elle-même qui n'est pas « concevable ». Si le *Dao* est partout, il y aura des perceptions de celui-ci basées sur ses contingences, il passera du « il n'y a pas » au « il y a » et toute forme sera à priori possible. Succédant au chaos originel où les principes contraires ne sont pas séparés, il existerait un stade *yinyun* [166]correspondant à « ni un ni deux » ou « un et deux » à la fois, puis ce serait le stade de la séparation et du déploiement avec le *yin* et le *yang* avec lesquels apparaîtraient les formes par poussée, croissance naturelle ainsi que densification. Il est question de *yi* que l'on pourrait interpréter comme intentionnalité de l'univers mais il ne s'agit pas ici d'envisager un créateur (Dieu pour l'Occident) mais une intentionnalité sans l'être humain. Le *Dao* se veut aussi d'une immanence totale, globalisante, après être passé de l'indifférencié du chaos au différencié de la forme, il assure le prolongement de celle-ci. La différence avec l'Occident est l'absence ici de transcendance : il ne s'agit pas de s'élever vers

[166] Le terme 絪縕 *Yinyun* est dans le Traité de Shitao, chapitre *7*, « …A partir de l'Un, l'innombrable se divise; à partir de l'innombrable l'Un se conquiert. La métamorphose de l'Un produit *Yin* et *Yun* [c'est-à-dire « l'essence première à partir de laquelle s'opèrent les métamorphoses de toutes les créatures »] – et voilà que toutes les virtualités du monde se trouvent accomplies. » Le peintre Shitao envisage l'union entre le pinceau et l'encre (*yinyun*) car une fois cette union réalisée, le pinceau va être en mesure de déployer des formes potentielles, en nombre infini, puis son action sur le papier aura pour résultat l'avènement d'une seule de ces formes, une nouvelle union en quelque sorte entre l'encre et le papier par l'intermédiaire du pinceau.

une divinité, des divinités ou un idéal, mais d'inviter, de convoquer cette divinité ou cet idéal du monde invisible dans le réel, le visible, comment ?
En posant l'existence de l'être humain, on pose l'existence du monde qui va recevoir un sens, car celui-ci va le lire, l'interpréter. Le passage de l'invisible au visible va lancer l'être humain dans la lecture des signes de cohérence de l'Univers, il va ordonner les choses, en canalisant l'énergie dont il a hérité entre Ciel et Terre, en entrant en interaction avec l'univers comme une sorte de point de contact.
Deux principes fondamentaux ont été à l'œuvre dès le début, du passage du « il n'y a pas » au « il y a ». Le *qi* ou souffle vital est à la source de tout engendrement, il se matérialise ou se dissout, engendre les êtres du différencié que ce soit eau, rochers, montagnes, rien n'est définitif, figé, mais tout est sujet à transformation. Le *Shen* ou énergie spirituelle est aussi à l'action mais non pas dans un rôle d'engendrement mais de contrôle, d'animation et de transformation des phénomènes, humains ou non humains. Une fois les êtres créés (les Dix Mille Etres, tous les êtres) entre Ciel et Terre, ils doivent être animés. Si l'on parle ici d'énergie spirituelle, concernant l'humain, il s'agira surtout de sa perception, de sa clairvoyance face à ce qui l'entoure, le *shen* peut aboutir à un pouvoir de perception et d'acuité. Nous sommes dans le domaine de l'esprit, l'être humain par des cultes et des sacrifices peut souhaiter rentrer en contact avec l'esprit des ancêtres défunts, de puissances ou divinités du Ciel qu'il peut solliciter, à un moment donné.

On peut se demander le rapport qui existe entre la pensée chinoise, son éternelle immanence, et le terme « *Jing shen* »[167]. Il s'agit là en fait d'un terme très ancien, plusieurs fois présent dans le *Zhuangzi*. Originellement, *Jing shen* doit être compris comme une présence de qualité subtile, raffinée. Comme nous l'avons indiqué plus haut, le sens de *Jing* 精 comprend l'essence et l'origine de la vie, les saisit comme des énergies, fluides et invisibles, partout présentes et librement répandues. En ce qui concerne le *Shen* 神, il signifiait à l'origine l'« esprit » au sens du divin. Aujourd'hui, le *Shen* 神 renvoie aux deux concepts : esprit divin et âme.[168]

---

[167] *Shen* 神 – l'esprit immanent
[168] Despeux Catherine, *Taoïsme et corps humain : le Xiuzhen,,* Paris, 1994, p.237 ; Schipper Kristofer, *Le Corps taoïste,* Fayard, coll. « *L'Espace intérieur* », Paris, 1993, p.336.

Comment pourra-t-on parler d'art, d'artiste, de sage, de sagesse à partir de ces données ?

L'homme va se révéler par le travail de son esprit, l'activité de penser, à un moment il pourra commencer à lire les signes de l'univers, leur cohérence, une fois le passage au différencié effectué, il fera l'expérience de l'émotion, une expérience intérieure.

Tout ce que nous venons de préciser depuis les origines, qui ne fait que se renouveler, se transformer, le vécu de l'homme dans l'intention et la perception est la même expérience que celle de l'homme de l'art, du poète, de l'artiste. En effet, si nous observons le monde chinois, le décor est essentiellement composé de montagnes qui pour ses habitants vivent, bougent, respirent, se transforment. L'artiste, le sage cherchera à correspondre, à convoquer la divinité, mais il le fera ici, sur cette terre, par la perception du réel, englobé par le *Dao*, immanent et totalisant. Par la main, il pourra tenter la peinture ou l'écriture, mais il appliquera son esprit et non une technique dans la mesure où il sera conscient du changement perpétuel. Il ne reproduira pas et n'imitera pas mais ne fera que suggérer, sa peinture ou son écriture seront animées, fidèles à l'image du monde, afin qu'un spectateur revive son expérience sous la forme d'une transmission. En Occident, on figure, on illustre, ici le spectateur fera l'expérience d'un sens transmis par l'artiste. Il est clair que l'artiste n'est pas un philosophe dont le rôle est de construire un système de pensée, il est comme en Occident confronté au réel et doit réagir avec les outils à sa disposition. L'accomplissement de l'œuvre se fait par une progression pouvant ressembler à une ascèse spirituelle, l'artiste doit se mettre en état de disponibilité par rapport au *Dao*, être réceptif au monde, il ne travaillera pas avec un but mais la nature sera son guide et l'invisible va se refléter dans son œuvre. La figuration intérieure chez l'artiste comme chez le spectateur remplacera toute forme de figuration telle qu'on pourrait l'imaginer en Occident, ce sera l'expérience de donner et de recevoir du sens en vivant véritablement avec l'œuvre, une mise en ordre du monde se fera à travers celle-ci. Le monde existera dans la mesure où l'homme existera et sera là pour le lire et transmettre sa lecture.

Si l'on prend l'exemple de la peinture, c'est l'esprit de l'artiste qui animera toute œuvre, un principe intérieur constant donnant une logique à l'apparition des formes, reliées entre elles à partir d'un point de départ commun. Dans la recherche de cette origine des formes, un mode d'abstraction pourra s'appliquer et permettre ainsi un déploiement maximum et non pas un enfermement de celles-ci. La peinture à l'aide

du pinceau (ordonnant un tracé) et de l'encre sans la forme au départ (chaos) montrera la capacité de l'eau, des rochers, des nuages, des montagnes à se transformer. Des rides ou nervures montreront concrètement un principe intelligible de transformation de l'univers. L'abstraction pourra elle aussi engendrer des formes, le processus d'abstraction apparaissant même plus important que l'obtention de la forme elle-même. Il se pourrait que le cercle, le carré et le triangle aient été utilisés à l'origine par différentes cultures comme figures d'engendrements, donnant naissance aux formes, se combinant de diverses manières[169] (une calligraphie par Sengai, moine *zen* japonais du XVIIème siècle, avec cercle, triangle et carré aboutissant à l'identique des formes obtenues par Kandinsky, Malevitch, et Viking Eggeling à la recherche du processus d'engendrement des formes).

Lorsque l'on parle graphisme, l'écriture va-t-elle précéder la peinture ou la peinture l'écriture ? En se référant aux lettrés, il semblerait que l'écriture ait précédé la peinture, en tous cas origines et processus sont les mêmes.

Sur un continent donné, ce qui va décider d'une création est la vision du monde qu'un peuple aura, et en Chine cette vision sera globale, engendrée à partir de la nature, d'une émotion directe, tout en impliquant un travail sur l'esprit. Le *Dao*, à l'origine du réel et de son prolongement, c'est-à-dire pas de transcendance mais immanence totale, invitera auprès de nous les divinités et le monde invisible à se manifester par l'art et notamment l'écriture. Dans l'histoire de la Chine, les lettrés et artistes sont conscients que le terme général d'*arts* ne pouvait tout inclure quant à la prise en compte du réel, l'écriture nous offre un parcours particulier mais vaste.

L'écriture est donc un moyen de convoquer divinités et monde invisible parmi nous. Rappelons que la carapace de la tortue et son plastron, miroirs du ciel et de la terre (formes de cercle et de carré) vont permettre d'accéder directement à l'ordre de l'univers et par le biais de la pyromancie présenteront des réponses ou reflets de l'univers : fissures provoquées par le feu, diverses traces d'animaux et nervures (signes observés dans les roches) donneront naissance à la composition des caractères d'écriture.

Peut-on parler d'abstraction par ce processus, la manière de composer des caractères, chose peut-être plus importante que l'obtention du caractère lui-même, résultat utilitaire ? Le *Dao*, comme nous l'avons vu, a précisé que le monde existe de

[169] Yolaine Escande dans son livre *Résonance Intérieure,* p.26-39

lui-même, sans nécessairement l'être humain, mais celui-ci existe et générera un sens pour le monde et pour lui-même en le lisant et en l'interprétant. Le travail de l'esprit, à travers l'écriture, n'a pas pour but d'offrir quelque chose de plaisant pour l'œil, c'est un travail de discipline et de contrôle, de meilleure connaissance de soi, d'acuité de l'observation. Il faut pour le calligraphe, l'artiste, le minimum de contraintes pour créer, le maximum de disponibilité, des images se constituent qui émeuvent et c'est la structure même de l'esprit qui se manifeste. C'est un travail de pensée, de méditation, de cohérence, partant des signes naturels pour aboutir aux graphies. Si l'on peut parler d'abstraction, elle sera due à une origine commune et à la dynamique de la création pour éviter tout enfermement dans les formes. Celles-ci ne s'ajusteront pas dans un plan linéaire comme le veut la coutume en Occident – (écritures de religions révélées, se déployant avec le temps) mais partant d'une interprétation analogique de la nature, elles pourront se déployer par exemple à partir d'un centre, chaque graphie ou caractère formant un tout organique, se rassemblant ensuite de gauche à droite ou de droite à gauche, de bas en haut ou de haut en bas, toutes écritures et lectures alors possibles.

Que l'œuvre graphique soit écriture ou peinture, elle est trace c'est-à-dire concrétisation d'une énergie, elle sera moyen de transmission sans s'attarder sur un aspect représentatif ou imitatif : elle fera, par sa nature, revivre une émotion, une expérience, et ce sera particulièrement vrai dans le cas de caractères employés en poésie. L'œuvre sera la plupart du temps rattachée à un contexte, un temps et lieu donnés, il ne peut en être autrement dans le procès du monde, une expérience vécue d'union avec le monde, intérieure d'abord, qui s'extériorisera ensuite.

C-3-4 Qiyunshendong : la résonance spirituelle[170]

---

[170] « Six Principes » (*liufa* 六法) :
Base de la théorie picturale chinoise, ils ont été pour la première fois formulés dans le plus ancien traité de peinture qui nous soit parvenu : les Notes sur les œuvres anciennes (*Guhuapinlü* 古畫品錄), de Xie He 謝赫 (actif c. 490-535). Chaque canon est composé de quatre caractères et se prête à de nombreuses traductions parfois assez différentes. Traduction de Nicole Vandier-Nicolas pour chaque principe : (1) *qiyun shengdong* 氣韻生動 : « le rythme harmonique du souffle, c'est le mouvement de la vie ». (2) *gufa yongbi* 骨法用筆 : « la méthode de l'os est ce qui s'entend de la manière d'utiliser le pinceau ». (3) *yingwu xiangxing* 應物象形 : « la correspondance avec l'objet est ce que signifie figurer les formes ». (4) *suilei fucai* 隨類賦彩 : « se conformer aux catégories est ce qui concerne le fait d'appliquer les couleurs ». (5) *jingying weizhi* 經營位置 : « régler et planifier est ce qui a trait à la mise en place et à la

La notion de *Qiyunshengdong* : c'est le premier Canon qui donna lieu à de nombreuses interprétations, employées dans toutes les conceptions artistiques chinoises. Il a pour origine la formulation du premier des Six Principes de Xie He et fut largement utilisé comme Canon esthétique plus que les Cinq autres Principes grâce à la nature flexible de son interprétation. Les quatre caractères qui le composent décrivaient les choses de façon imprécise et étaient peu applicables pour la réalisation d'un tableau.
Il est difficile d'en donner une traduction globale. La signification des mots, dans l'ordre, est la suivante :

Qi : le souffle dit originel qui anime toutes choses. A l'époque de Mencius (IV siècle avant notre ère), la notion de souffle se limitait au souffle vital de l'individu, mais après l'époque Han (IIIème siècle de notre ère) la notion s'est généralisée pour englober toutes choses, elle est la manifestation du mouvement, de la vie même dans l'œuvre d'art.

Yun : se réfère à la notion de son, tel que celui du tonnerre ou d'un tambour, mais il s'oriente aussi vers la notion de résonance et d'harmonie. La notion de résonance dans l'idéogramme fera allusion à l'art, c'est l'écho venant de l'esprit et que l'art transmet concrètement avec les formes qu'il nous présente. L'œuvre sera représentative, à la manière de l'artiste, du rythme de la nature. Peut-on parler de la méthode de l'artiste : touché dans son intériorité par un paysage, celui-ci réagit à sa manière.

Sheng : la notion même de vie, par engendrement, et qui se maintient en permanence.

Dong : mouvement manifesté dans l'œuvre d'art, qui est amorcé au niveau des objets, représenté par un certain flou par exemple, montrant que rien ne se fixe.

L'ensemble *qi yun sheng dong* ne peut être rendu par un seul vocable même approprié. On peut imaginer une définition telle que 'mouvement de la vie rendu par l'harmonie du souffle pour l'ensemble.

---

disposition (des choses) ». (6) *chuanyi moxie* 傳 移模寫 : « transmettre (les modèles) est ce qui a trait à la copie ». C'est surtout le premier de ces canons qui donna lieu à de nombreuses interprétations, et fut, par sa relative « imprécision », employée dans toutes les conceptions esthétiques, sa flexibilité le rendant applicable dans des systèmes bien différents de celui de Xie He. Les cinq autres canons concernent tous la réalisation même du tableau.

Pour approfondir cette notion, nous avons aussi l'hexagramme d'origine : signifiant "vie "ou "vivre", l'hexagramme a le sens de « s'avancer, progresser », il figure la végétation qui pousse en sortant de terre (le trait horizontal à la base de la figure) et va s'élevant d'étape en étape. (une plante qui s'élève de plus en plus)

Le terme est donc synonyme de « naître » et de « vivre » ainsi que d' « engendrer », « commencer » « être en vie », « être prochain » ; « vivant », cela revient à prégnant, et indique aussi un développement. Le sens se confirme donc « *qi yun sheng dong* : énergie-souffle, résonance, vie/engendrer, mouvement. »

Des états émotionnels vont se succéder, ce sont des états fugitifs ou transitoires tels que la joie, l'agitation, l'impatience… ce sont de véritables colorations émotionnelles. Cette capacité de vivre fait que la figuration n'est pas raide ni figée, mais « en mouvement », il se dégage la résonance qui traverse la peinture et la fait vibrer. La vie suggérée prend surtout le sens de vitalité qui se renouvelle et qui ne s'épuise pas.

La notion de peinture 'vivante' est essentielle en Chine.

Le contenu du *qi yun sheng dong* est donc d'une extrême richesse car le visible de l'œuvre, par le rythme auquel il nous soumet, va nous permettre de voir au-delà de celle-ci, de nous laisser porter par son prolongement dans l'invisible. Pendant un certain temps l'œil va percevoir, la représentation nous imprégner, pour ensuite laisser place à des images successives parfois potentielles, imprécises puisqu'elles sont suggérées par le changement, le procès permanent. Mais un flux nous entraîne, complétant notre vision par tout ce qui ne peut être figuré dans l'œuvre : le *Dao* refuse le plein, qui ne serait qu'inutilité, il refuse une sorte d'accumulation qui entraînerait un blocage et que la nature elle-même, se renouvelant sans cesse, ne pourrait tolérer.

Parmi le Six Principes de la peinture, le *qi yun sheng dong* est le critère le plus élevé pour le choix de la forme. L'esprit anime la forme et celle-ci manifeste l'esprit de même que la qualité harmonique de la sonorité transcende la réalité concrète du son, mais ne saurait exister indépendamment de celui-ci. L'esprit dans l'homme comme

en dehors de lui, existe plutôt comme une capacité d'ouverture et de dépassement. Il est au sein du sensible une dimension d'esprit[171].

La perception du monde générée en Chine par la notion de changement et de transformation perpétuelle, entraîne de multiples conséquences pour la peinture. C'est en effet la manière de voir qui va conditionner ce qui est vu et va être représenté.

Tradition taoïste et tradition chinoise s'entremêlent : si la tradition taoïste se préoccupe de toutes les forces vitales perceptibles dans l'univers, de leur manifestation, et de la position (l'intégration) de l'homme en leur sein, la tradition chinoise y voit surtout un chaos potentiel se mesurant à un ordre inhérent au cours de l'exercice mental d'un auteur, le tout faisant apparaître équilibre et harmonie grâce à la résonance que chaque être est en mesure de percevoir.

Déjà, à l'origine, le *Yi Jing* ou *Livre des Changements (Mutations)* présentait une certaine conscience de l'univers où la donnée constante était le changement, et les énergies étaient les éléments moteurs qui le manifestaient. L'auteur comme le spectateur pouvait les appréhender indépendamment de toute matérialité (sujet à traiter, style employé, époque concernée, matériau utilisé). Soumise perpétuellement au changement et à la transformation, l'œuvre, une peinture par exemple devait permettre au spectateur de capter les énergies, même invisibles, mais bien présentes, parcourant la peinture sous forme de réseaux traversant les êtres aussi bien que les choses.

Le processus artistique le permettait sous la forme d'un certain flou, de la légèreté du pinceau qui évitait de s'attacher à un lieu, de trop insister sur des exactitudes qui risquaient de fixer le moment, de trop imposer la forme.

Il s'agit bien en effet d'une peinture d'énergie et non de forme, la forme étant domaine de la peinture occidentale par ses représentations du Nu et du Beau, érigés en véritables modèles académiques - une peinture classique dite « académique » en Occident nous plonge dans un présent immuable, une forme d'éternité dans le traitement du sujet. La Chine recherche à nous faire pénétrer dans l'image, et à livrer les images les plus transcendantes possibles (nuées, brumes…). La peinture chinoise

---

[171] Cao Pi (187-226) : fondateur de la critique littéraire. *Lunwen* (*De la littérature chinoise*) Il décrit les différences entre les genres littéraires et trouve dans le souffle vital (*qi*) l'origine du talent propre à chaque écrivain et de la qualité de son style : « En littérature, la primauté est accordée au souffle. Puisque chacun a son *qi* propre, pur ou impur, par nature, on ne peut pas l'obtenir par l'effort. »

évitera un figuratif insistant, une charge des couleurs ; un portrait, si c'est le cas, doit davantage refléter l'intériorité d'un personnage, par une technique nous mettant en contact avec l'invisible et les paysages devront être suffisamment atypiques, laissant deviner des réseaux d'énergies, une transformation possible, imminente. Nous sommes en présence d'un instantané auquel succédera un autre instantané, et dans ces conditions la technique que pourra utiliser l'artiste, le geste du peintre, s'adaptera pour éviter l'insistance et la figuration : des forces vitales y gagneront dans la mesure où celles-ci ne se disperseront pas dans des détails mais donneront un mouvement d'ensemble, une sensation de souffle, une forme d'élan global, naturel et puissant, d'ordre atmosphérique, tectonique … la transformation permanente est donc bien là.

Tous ces effets sont donnés par la nature et on ne peut s'en approcher, même avec beaucoup d'efforts, si on ne possède pas un don, car la présence ou l'absence d'une manifestation de la vie et, de façon significative, la qualité du travail au pinceau. (comme la qualité d'une voix dans l'interprétation d'une chanson) sont considérées comme un héritage d'ordre génétique - certains diraient divin. La dimension de[172] *Shen* 神 souvent utilisée dans la description est comparée à celle du sublime. Que ce soit un signe pictural ou un signe poétique, l'essentiel est de réussir à dépasser la représentation au sein de la représentation, de communiquer avec la réalité à son niveau le plus intime et le plus efficient en même temps

[172] La pensée chinoise a élaboré une philosophie des Esprits et de l'Esprit précisant que la notion de *Shen* passe par une série de mutations, au cours desquelles par différentes expériences on peut avoir accès à la nature de l'univers et à l'essence de la condition humaine. Cette philosophie ne prétend rien, elle englobe dans son champ le savoir anthropologique et le religieux. Science et croyance sont compatibles afin de nous faire découvrir le sens de notre existence. Romain Graziani note que le contexte de la modernité (depuis le 19ème siècle en Chine) n'a pas fait perdre au *Shen* sa portée. Le *Shen* existe au niveau des individus dans leur vie consciente et les manifestations de l'étrange qui peuvent les entourer. Le *Shen* intervient comme principe d'animation de l'âme, du corps, de l'esprit et du monde. Il est multiple dans l'univers, il y a des *Shens* qui circulent qui sont souffles ou principes vitaux. Dans la Chine ancienne, il était possible de communiquer avec un monde des esprits, les vivants et les ancêtres, ce qui garantissait un bon ordre social. La mort permettait à l'homme de rejoindre le monde des esprits et de comprendre l'univers mais pendant sa vie, il convenait que l'homme communique avec les esprits pour rendre par le rituel et l'éducation la vie la plus harmonieuse possible. Le *Shen* anthropologique se veut équilibre, en harmonie avec la nature, il vivifie corps, esprit et tout ce qui compose le sujet, et doit conduire à l'omniscience morale. C'est aussi une notion médicale clé (cœur= siège de l'âme et du souffle du *Shen)* dans la mesure où il peut maintenir la vie, qui dépend en effet d'un équilibre. *Shen* peut comme principe permettre à l'individu de devenir souverain, et d'accéder à l'immortalité grâce à une recherche personnelle basée sur l'intuition, de devenir en quelque sorte une 'divinité éclairée'. Philosophiquement, le *Shen* n'est donc pas un objet pré-donné mais reste un principe fondamental qui en tant que souffle se manifeste à tous les niveaux, en tous lieux et revêt des subtilités très diverses.

qu'invisible. Quelques traits peuvent suffire à réaliser une œuvre pour l'artiste transcendant son travail.

Le spectateur chinois ne restera pas insensible devant les œuvres de peintres tels que Turner, Cézanne, Van Gogh ou Matisse. Une lumière peinte au dessus de la mer, en particulier chez Turner, montre le côté momentané de l'image, le spectateur sent qu'il y aura changement, le sujet abordé n'est plus primordial. Si le spectateur chinois sent le travail du pinceau chez ces peintres, en devine les mouvements, il percevra en même temps à travers le trait non seulement toute la force de celui-ci, grâce à un certain dépouillement, mais l'énergie psychique de l'artiste communiquant dans l'image toutes les énergies environnantes du monde physique vivant qui s'opposent ou s'attirent. Il ne s'agit plus du figuratif, de la forme, de l'appel à l'intellect du monde occidental, il ne s'agit pas d'un sujet et de sa composition analytique mais de la façon de voir le monde… est-on ainsi plus proche du réel ?

D - La définition de l'art en question ? - Caractéristiques des arts chinois

D-1 Esthétique et œuvre d'art

L'œuvre d'art ne va pas dépendre d'une volonté (artificielle), l'artiste sacrifiant tout à un seul but, un intérêt personnel qu'il se découvre, elle doit simplement alimenter la création, être objet à l'intérieur de celle-ci, participant à son dynamisme. Les termes talent, génie, inspiration, patience, travail ne sont pas à utiliser, par contre il est question d'affinement, d'invention, une attitude qui nous permet de nous libérer du sensible, du savoir. Zhuangzi précise qu'il pourrait y avoir un stade 'terminal' où les hommes arriveraient au même niveau de phénoménalité, il s'agit alors de se tourner vers le *qi*. C'est par l'affinement individuel et l'ascétisme que l'on doit nourrir le *qi*, primordial.

Dans l'existence comme dans l'œuvre d'art, le *qi*, principe universel, doit se manifester : dans la peinture chinoise, le vent-scène et vent-paysage, le dessin de veines du relief, vont relier le corps de l'homme à l'univers. Notre corps possède comme les objets et les animaux des canaux énergétiques nous rattachant à l'univers, à l'œuvre d'art, fragment de cet univers, il rendra cette communication plus fluide.

Dans ce cas, le mal et la maladie peuvent-ils se concevoir ? Ils sont considérés comme un blocage de la réactivité morale et de la réactivité vitale, lorsque le flux de l'énergie est temporairement bloqué à l'intérieur du corps et un remède peut être le contrôle du souffle pour permettre la communication. Le corps possède des fonctions rectrices *(xin* = cœur, esprit, pensée) pour le souffle-énergie qui réguleront la respiration. Ce souffle qui nous rattache à l'univers va de pair avec la moralité, une 'insatisfaction' physique peut devenir une insatisfaction morale ; ce 'relais' en quelque sorte que nous offre la nature nous aide dans notre perception. Si les sens se ralentissent, la structure interne de l'objet ou de l'animal nous aide en nous communiquant son flux énergétique.

Le *Dao* offre ainsi une définition de lui-même, montrant que les corps sont ‘ branchés’ sur le *Dao* du monde et qu’une appréhension affinée (l’esprit) permet de transcender le tangible grâce à l’énergie communicante, l’expérience nous fera passer de l’externe à l’interne.

D-1-1 Le nu impossible
Problèmes de création

Un problème sérieux a été soulevé à notre siècle : précédemment lorsque l’on parlait de création on sous-entendait volontiers liberté, liberté créatrice, liberté de conception, que ce soit dans un contexte occidental avec un idéal de beauté à afficher ou dans le contexte chinois où le créateur suivait la nature, l’objet, dans la ‘fluidité’ qu’il lui transmettait. Ainsi le corps, le bras du peintre s’animaient d’un élan qui lui permettait de réaliser l’œuvre qui s’intégrait au monde.

Certains philosophes, auteurs, artistes, s’interrogent à l’heure actuelle pour dire que la ‘création’ est en passe de devenir une norme, de se généraliser, il s’ensuit une dévaluation de l’acte créateur et il faut alors beaucoup d’expertise pour créer. Quelle attitude adopter dans cette perspective nouvelle, cette standardisation, cette globalisation inéluctable ?... Encore une question difficile : l’essentiel est d’en être conscient et de savoir, comme les auteurs que nous avons pu citer, demeurer vigilants et ouverts aux signes et aux sens qui restent à découvrir. Il faudra apprendre à saisir l’invisible au travers du visible.

Mais que contient la tradition occidentale ? D’une part, les Occidentaux ont considéré qu’il fallait faire une différence entre Créateur et Créé ou Création ; d’autre part il y a eu l’idéalisme d’Aristote, une dimension anthropologique, littéraire et historique, montrant l’homme en tant que création qui agit . Ce modèle s’est imposé comme une évidence en Occident, la Bible traitant de la création rappelle : ‘Dieu vit que cela était bon’ et le *Timée* de Platon ‘réaliser l’idée du meilleur possible’. Le Créateur est représenté comme un artisan, parfaitement extérieur,.. tout allait donc à l’opposé de la tradition chinoise qui ne voyait aucun sujet agissant, s’engageant dans des actes, à un moment donné, mais considérait que la nature des choses leur confère

propension, évolution et transformation spontanées, sans motif, sans dessein, sur un mode impersonnel, sans intention. Nous sommes alors loin du Démiurge du Ciel dans le *Timée* qui, éternel et parfait, va élaborer l'objet qui sera copie, image terrestre de lui-même. On peut imaginer un réservoir d'images célestes qui auront leurs copies sur Terre, autrement dit les choses réelles. Si Ciel et Terre sont également bien présents dans la tradition chinoise, leur 'production' n'est qu'une différence de degré dans l'évolution du Procès, l'invisible et le visible oeuvrent conjointement . Même si la tradition populaire (époque des Han etc…) a pu faire allusion au motif de la Création, dans des récits de type mythologique, la tradition lettrée a évacué la plupart de ces récits. Le Procès, dans son intelligence, tente de réduire une part du mystère de la Création, insistant sur l'alternance, la transformation ; le récit biblique quant à lui largement basé sur des mythologies mésopotamiennes, conserve sa part de mystère à la Création, selon un Principe, mais hors du temps, de l'espace, de la matière, il y a incarnation de la transcendance…

D-1-1 Le Nu impossible

Question essentielle : pourquoi le Nu ne se déploie-t-il pas en Chine comme en Occident ?

En Occident le Nu a une histoire et est une base de formation académique en peinture, mais il est en effet curieux de constater que même avec l'apparition de personnages dans la peinture chinoise, ceux-ci ne sont absolument pas traités comme on pourrait l'espérer : ils sont plutôt négligés. Les corps ne semblent pas intéresser, ils sont souvent plats, peu rebondis, peu colorés, ils ne se présentent pas comme une imitation de la nature avec les proportions requises. L'Occident, par contre, en a fait des êtres de chair, mettant en évidence leur nudité et les présentant souvent comme sujet essentiel de l'œuvre.

En Occident, nous remarquons que le Nu va se détacher du paysage pour prendre toute son importance, il apparaît pour lui-même et semble sortir de la nature avec une sorte de rupture par son auto-suffisance, alors qu'en Chine il va davantage s'intégrer au tableau, à un paysage, à la représentation d'une saison, il y a presque

indétermination de la forme, des proportions, car pour le peintre le traitement du corps est sans importance par rapport à l'ensemble du tableau, par rapport au message à passer qui est une représentation de l'univers ou d'un fragment de l'univers. Ce qui primera, c'est l'intégration d'un personnage, peut-être nu, avec les rapports qu'il entretient au dedans et même au dehors de l'image, sa résonance, sa place, sa dimension dans la création, rien à voir ici avec des connaissances anatomiques telles que se les imposait Léonard de Vinci. Il s'agit plutôt de se délester du poids du monde, de son propre corps, pour s'intégrer à un décor, une ambiance, il n'y a pas de modélisation du corps.

Lorsqu'il s'est agi de sujets humains, la peinture chinoise a parfois aussi chercher à représenter les groupes sociaux, les classes sociales, les époques, le monde visible concret, les personnages étaient généralement habillés pour symboliser leur classe sociale, et si le Nu pouvait parfois être représenté à l'époque des Han, c'était par réaction à l'ordre établi, une certaine forme de laisser-aller des personnages pouvant favoriser la créativité, en vivant à leur guise et en adoptant une forme de sagesse…

En fait pour traiter du 'Nu impossible', il ne faut pas se concentrer sur le mot Nu lui-même, mais plutôt sur le Corps en général, et en Chine, faire allusion aux peintures de paysages, même si des personnages peuvent être présents.
Sur ce sujet, la Grèce parle d'emblée 'métaphysique' : les Grecs en effet s'éloignent du pragmatique pour aller vers les choses 'pures', simples, en essayant de remonter à la forme première à partir de la forme sensible perçue. La forme perçue domine dans tous les cas la matière et elle est la réalité de la matière en organisant celle-ci. L'*être* pour eux est la forme pour chaque chose et si l'on essaie de remonter à la forme première, on rejoint le monde de l'intelligible, le monde des idées. Si l'on considère une statue de Zeus par exemple, on peut parler d'archétype en voyant la perfection de l'œuvre et on essaiera à travers la forme sensible de parvenir à la forme première : la matière, la pierre sera en quelque sorte domptée par la forme appartenant au monde des idées, la combinaison des deux fournissant la réalité de la statue.

En Chine, pas d'archétype, pas de métaphysique car rien n'est intelligible au-delà du sensible, le sans-forme d'origine passe à forme, puis à sans-forme de

nouveau, la forme n'est qu'une phase et toute actualisation de celle-ci n'est que temporaire ; ce qui intéressera plus particulièrement la Chine, c'est le stade qui fait passer d'une étape à une autre. On remarquera dans la peinture chinoise les formes à peine suggérées, les brumes, les flous, la matière est en perpétuelle transformation sous l'impulsion du *qi* ou souffle de l'énergie : si la matière est plus ou moins dense, elle peut être nuages, rochers, bambous… et les corps, nus éventuellement, seront eux aussi à peine estompés puisque subissant le même procès de transformation. Il n'y aura pas chez les Chinois plaisir à imiter, alors qu'en Grèce on recherchera la promotion, l'exposition de l'objet. La représentation de l'objet est primordiale car c'est aussi une *idée* de la représentation qui s'extériorise, et l'on accède ainsi au monde de l'intelligible.

En résumé, pas de limites dans la représentation de la nature en Chine à cause du procès de transformation, par contre *limitation* de la matière en Grèce à cause de la forme qui l'enveloppe par *imitation*. Aristote verra en outre dans l'Art la représentation d'un objet avec pour support la matière et pour caractéristique une forme propre : lorsqu'on admirera un corps statufié, on observera ni plus ni moins le transfert d'une forme donnée sortant de la matière inerte et passant d'un support de chair et d'os à un support de pierre.

L'Art figure formes et mouvements en les transposant ainsi, c'est tout notre âge classique en Occident. On pourra se poser la question : s'agit-il bien de la nature ou de l'image intérieure de celle-ci chez l'artiste ? La Chine a résolu ce problème, puisque l'Art ne va pas ici faire passer la forme d'un support à un autre, mais il va faire passer l'Esprit et celui-ci procède, de même que la matière, de ce souffle-énergie à l'origine de tout dans l'univers.

D-1-2 Le Beau impossible

Après le Nu, l'idéal grec nous livre le Beau. La forme-idée ou idéal existe pour les Grecs et elle appartiendra au sensible par sa réalisation avec un contour matériel, des proportions requises à l'imitation de la nature. A partir de la forme-idée, rien ne s'oppose à une délimitation dans la matière, au transfert de support suggéré et le

‘Beau’ réalisé sous la forme d’une sculpture par exemple sera un vecteur reliant le Sensible ‘terrestre’ à l’Intelligible ‘supra-terrestre’. Plus l’œuvre d’art sera une réalisation brillante aux yeux de ceux qui la contemplent, c’est-à-dire, plus la forme matérielle se rapprochera de la forme idéelle, plus elle pourra prétendre à une promotion sur le plan de l’Intelligible, celui de l’Etre, le sens ontologique de celle-ci dérivera de la particularité de son esthétique.

Les Stoïciens, panthéistes et matérialistes, verront dans la forme non seulement une figure unique, mais une composition, une composition harmonieuse dérivée de l’harmonie des parties entre elles. L’œuvre répondra à un schéma de l’esprit, imaginatif, vérifiant l’unification des détails, des fragments qui sont autant d’éléments tirés de la nature.

En Chine, le Beau comme le Nu va se confronter à la réalité où le modèle idéal – ou idéel- ne peut en aucun cas exister, où le Beau se suffira à lui-même, s’appréhendera en tant que donnée immédiate, sans modélisation du corps par exemple, le Sensible et l’Intelligible se rejoindront et le plaisir à imiter n’existera pas. Kant songe à mettre le Beau à ‘l’abri de l’émotion’. Le Beau (comme le Nu) doit-il habiter le monde, doit-il s’y intégrer ? La réponse est non : le Beau devrait être en fait étranger au monde, il ne devrait pas se matérialiser en s’isolant, il n’est en aucun cas fixé car appartenant à un univers en perpétuel renouvellement et transformation. Les limites qui lui seraient imposées par un contour n’ont pour lui aucune signification, il participe au même procès que le Nu et indétermination, mouvement, souffle, pause et reprise sont ses caractéristiques ; il ne s’agit que d’un terme lexical isolé pour nous, le but de l’œuvre n’est pas de le traiter mais de nous offrir la représentation d’un fragment d’univers, dont l’appellation Beau, Nu etc. reste sans intérêt.

Peinture chinoise : des caractéristiques permanentes

Comment découvrons- nous ce caractère chinois qui n’a été défini qu’en termes de manifestations extérieures comme les images ? On pourrait dire que ce n’est pas ce qui est peint mais la façon de voir qui conditionne la manière de représenter ce qui est vu ou réifié. Et nous pouvons dire que la peinture chinoise des deux mille ans

passés s'oriente vers une perception du monde générée par cette notion : le changement ou la transformation est la seule constante universelle. Ce changement , cette transformation, sont par essence immatériels et fluides. La peinture occidentale, jusqu'à la fin du XIXème siècle, semble davantage reposer sur le présent et l'immuable, et apparaît par comparaison 'physique' et ressemble très souvent à une nature morte. Ce type de perception est comparable à la médecine qui en Chine est basée sur un réseau d'énergies invisibles parcourant le corps dans le contexte des énergies cosmiques, alors que la médecine occidentale repose sur une investigation au niveau de chaque organe physique. Le texte le plus ancien en Chine, le *Yi Jing* ou *Livre des Mutations* montre un style de perception ou plutôt une conscience de l'univers et des principes de l'univers où la donnée permanente est la transformation, le *yi*. Il n'est donc pas surprenant que l'expression de cette conscience profonde pénètre la peinture chinoise, indépendamment du matériau, du sujet traité, de l'époque, du style. La perception d'une transformation des énergies, appréhendée par le spectateur grâce à l'expérience, est une façon de transcender l'image ou le matériau.
Le spectateur refait l'expérience du processus artistique. Le temps, l'existence, sont perçus et éprouvés comme transformation, c'est à dire comme mouvement dynamique (*shengdong*).

La peinture occidentale apparaît plutôt comme des photos extraites d'un film, chacune d'elles représentant un moment spécifique à l'intérieur d'un intervalle de temps donné, ce n'est pas le temps lui-même. Ces modes de perception sont en fait les deux faces d'une même pièce, avec d'un côté l'énergie et de l'autre la matière. C'est aussi la double nature de la lumière, avec d'un côté une onde et de l'autre une particule. La perception chinoise en tant qu'onde s'intéresse essentiellement à l'énergie, la perception occidentale à la particule, la matière, en priorité à la forme. Matière et énergie, comme nous le savons, sont deux aspects de la même réalité et sont interchangeables, mais elles nous apparaissent différentes dans leur manifestation. Nous pouvons percevoir l'énergie et sommes conscients d'être soumis au changement, mais nous ne pouvons le voir. C'est le mouvement qui est de nature dynamique. En tant que matière, l'aspect est statique mais il y a forme, nous pouvons voir et sentir. De sorte que, lorsque les artistes chinois voulaient peindre un paysage, ils ne cherchaient pas à rendre avec exactitude un lieu précis à un moment donné,

comme ils l'auraient fait en captant le dynamisme d'une saison, les transformations météorologiques, l'énergie des forces cosmiques exerçant une influence à laquelle les éléments naturels comme les montagnes et les rivières (matière), réagissent. Ils subissent de constants changements sous l'influence du flot de ces énergies.

A l'échelle du microcosme, l'homme en tant que sujet et spectateur, est capable de 'mouvement' et à l'intérieur de ce mouvement, de cet échange entre énergie et matière, capable de se déplacer, et de s'intégrer. Ainsi l'homme s'unit à la Voie, au *Dao*. Toute l'expérience se déroule de façon fluide, avec interactions. L'esprit, le psychisme, et les énergies dérivées de l'esprit de l'homme (spectateur), et celles dérivées de l'univers se rejoignent dans la peinture chinoise d'un paysage et se mêlent (dans l'oubli du sujet et de l'objet). Le spectateur pénètre de plain pied dans le paysage et met l'énergie de son esprit à l'unisson de la peinture. Le résultat est une harmonie des rythmes qui transcendent les mots et les images. Dans ce procès, la matière se change en énergie ; la conscience du spectateur percevant le monde physique est momentanément suspendue et se change elle aussi en pure énergie.

Cette insistance sur l'énergie semble être la même dans la peinture de personnages (peu de spécimens sont encore disponibles). Les artistes chinois ont eu tendance à négliger la représentation d'objets tels que bagues, pendentifs, meubles précieux, mais ont fait le maximum pour capter l'intériorité du sujet, invisible. Les portraits de personnages nobles ou de bandits ont été réalisés moins par la forme, le symbole, le geste ou la couleur, et davantage par le procès artistique, la manière dont le peintre manie le pinceau**,** la façon dont les caractéristiques du portrait et les couleurs s'appliquent. Le procès a été perçu par le spectateur et a fait naître en lui une empathie avec l'énergie et la spiritualité du sujet, telles que perçues et reproduites par l'artiste. Même vers le IXème siècle, la peinture de personnages faisait naître chez le spectateur un profond enthousiasme, comme celui que montraient les récents spectateurs de ce type de peinture. Le théoricien-chercheur Zhang Yanyuan (né vers 810, mort vers 880, critique d'art et collectionneur) décrivait le maniement du pinceau, *yongbi* (processus de la création artistique) par le légendaire maître de ce type de peinture au IVème siècle Gu Kaizhi, comme suit :

> « Les traces du pinceau de Gu Kaizhi (les mouvements du poignet) soulignent les efforts des muscles et sont rapides, en mouvement permanent, l'énergie circule dans un ordre plus qu'excellent. Le style et la saveur de ses peintures sont sublimes dans leur transformation, aussi puissants que les vents lors d'une tempête et aussi rapide

> que l'éclair. Sa conception progresse, anticipant le mouvement du pinceau, restant sur place, même lorsque la peinture est terminée. L'énergie de l'esprit reste ainsi totale.[173] »

Zhang analysait les mouvements répétés du pinceau et mesurait l'énergie psychique de l'artiste. C'est un procès de changement dynamique qui avec le temps suit les variations des niveaux d'énergie et passe de l'artiste au spectateur. Ce n'est pas une image statique avec messages-signaux cérébraux mais une agitation de l'énergie que le spectateur doit ressentir physiquement. De telles expériences sont très gratifiantes, comme c'est le cas lorsque Zhang contemplait une peinture de Gu, représentant des dignitaires et où l'effet apparaissait un pur ravissement taoïste :

> « Face à cette œuvre, on oublie la fatigue de la journée. L'esprit se concentre sur des pensées lointaines et par un réveil miraculeux, considère et englobe tous les processus naturels. Oubliant sujet et objet, abandonnant forme et intelligence (intellect) le corps se fait plus dur, comme du bois mort, et l'esprit se refroidit comme de la cendre. N'est-ce pas atteindre là le principe ultime du sublime ? Voilà la façon de peindre ![174] »

Si la définition onde/particule convient, et si nous devons isoler l'énergie/transformation comme critère du modèle typiquement chinois, il est clair dans ce cas que les dernières œuvres de W.J. Turner, avisées sur le déplacement de la lumière et du temps, attire le spectateur chinois plus intensément que les œuvres de Michel-Ange qui par définition apparaissent plus corporels, spécifiques et immuables. De la même façon, les œuvres de Cézanne et de Van Gogh ainsi que les œuvres tardives de Monet sont particulièrement attirantes parce que, pour un regard chinois, elles sont analysées comme transformation, comme processus. Ces artistes partagent la même tension animant le mouvement du pinceau et le spectateur chinois est bien sûr sensibilisé au travail du pinceau, et réagira plus volontiers à celui-ci lorsqu'il a une potentialité de transformation. Les œuvres de Matisse, où l'on voit les formes contenues par des lignes et comblées par des couches de peinture étalées, impressionnent profondément le spectateur chinois parce que la ligne, avec l'art de Matisse, s'anime avec sa propre vie et le spectateur chinois peut suivre son extraordinaire énergie, *qi*, lorsqu'elle parcourt les formes.

Peinture et idéographie

---

[173] Nicole Vandier-Nicolas, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, Éditions du Seuil, 1983, p. 259.
[174] Ibid,, p.260.

L'écriture idéographique qui a précédé la peinture chinoise a enseigné au peintre la maîtrise du pinceau. Il ne s'agit pas ici d'une imitation de la nature mais de transformer cette nature en signes (origine divinatoire de l'écriture) et cette transformation se fera en particulier selon la culture et la perception cosmologique du peintre. Comme nous le rappelle François Cheng dans *Souffle-Esprit*, la peinture est là, animée d'une part par « le Souffle primordial dérivé du Vide Originel » mais « les Souffles vitaux *yin* et *yang* régissent la relation ternaire 'Ciel, Terre, Homme'. Il n'est toujours pas question d'imitation, mais la peinture va permettre de recréer un espace « où prime une action unificatrice du Souffle-Esprit.»

Plutôt que de dire que le peintre créera l'œuvre à l'aide de son pinceau, il serait plus juste de dire que c'est l'œuvre qui se créera par le geste qui animera le pinceau du peintre. Même si les œuvres elles-mêmes présentent des sujets soigneusement répertoriés en rubriques – personnages, animaux, poissons, fruits, légumes, bambous… et la composition des tableaux peut s'élaborer sur le contraste des touches légères, des touches plus denses, les jeux de différents plans, la structure de base n'en demeure pas moins le trait, comme le trait à la base des éléments des idéogrammes, de tout art graphique, ce trait d'origine divinatoire, par lequel tout a commencé, et grâce auquel l'artiste transcende la forme qu'il crée, rattachant sa création à l'univers.

La peinture rend compte en outre d'une vision taoïste de l'art et de l'univers, la perception de l'univers pour le peintre comme le spectateur est un vision globale. Le peintre doit même avant la création avoir dans l'esprit l'entière vision de ce qu'il va présenter, jouer sur les vides et les pleins dans le tableau – vides sous la forme de brumes, fumées, 'souffle', couleur blanche, pleins sous la forme de couleurs, de formes imaginaires. Les vides pourront représenter l'invisible comme les pleins le visible de l'univers, la toile affiche bien la matière qui se répartit selon les lois de l'esprit. 'Mouvement' et 'transformation' seront aussi pour la peinture les maîtres-mots et pour ce que l'Occident appellerait ' le minéral', comme pour les êtres, il y a un principe interne qui reliera tous les éléments du monde, les éléments du tableau entre eux.

Comment l'artiste en rendra-t-il compte ? Tout d'abord par une certaine 'ambiance' dans laquelle il plongera paysages et éventuellement personnages, ceci se traduira pour nous par un sentiment d'unité. Mais se dégageront aussi des reliefs, des vallées, la sinuosité des cours d'eau comme des artères, des rides laissant deviner les lignes de croissance des végétaux, l'ossature apparente d'un rocher, des lignes de force : le Souffle *'qi'* est là présent, reliant œuvre, peintre, univers, spectateur. Tout est soumis au procès, et Zhang Yen Yuan (810-880) sous la dynastie Tang, précisait : « la peinture scrute les lois de la transformation divine » et « (un rocher) doit respirer comme un être vivant chez qui l'air circule. » Les caractéristiques d'un visage ou d'une silhouette pourront être de la même façon sacrifiées à l'harmonie ou l'unité générale du tableau, les lignes repérables dans le relief pouvant se lire sur un visage ou dans les plis d'un vêtement.

D-1-3 L'activité mimétique ou imitation

La lettre et le wen

Pour Platon toute production est représentation, elle est repérée en tant qu'activité humaine et une activité mimétique a un certain degré de ressemblance par rapport à l'Être. Il y voit cependant une grosse déperdition de l'Être. Aristote, en percevant une activité de l'Art par rapport à la Nature, voit un processus de production passant de la forme à la matière, et établit que toute représentation comporte une différentiation et sans doute une déperdition, mais celle-ci est considérée comme non blâmable.

On pourrait se poser la question : une activité poétique serait-elle quelquefois non mimétique ? A priori, elle se manifestera par une représentation et si l'on considère la naissance de la littérature, le rapport entre l'œuvre littéraire et la réalité extérieure à celle-ci sert précisément d'objet à la réflexion littéraire en Occident. En résumé, si l'art imite la nature, la nature n'est en rien une contrainte pour le poème et que la réalité soit conçue sur le mode empirique ou idéal, l'objet littéraire n'est possible que comme représentation. Mimésis en littérature est une conception du

théâtre grec et de l'épopée, et permet en outre de distinguer les différents types de poésie… en allant plus loin, cela précise même le statut de la philosophie.
Mais la tradition occidentale est-elle généralisable ? Le *Dao* est une vision du monde en transformation permanente : ce que l'Occident appelle 'théâtre' n'a pas en Chine de regard, d'agora, de lieu où une forme de spectacle se produirait et où les individus seraient invités ou convoqués pour un temps donné. De même l'épopée où les personnages peuvent être tués, les héros souffrir au long d'un récit, n'est pas pensable en termes de rituel confucianiste. La méditation sur l'Être n'est pas davantage envisageable et le point jusqu'où l'Occident est allé pour expérimenter la mimésis selon la tradition en est devenu banal et évident.

Dans ces conditions, comment l'activité mimétique peut-elle s'articuler en Chine ? Le rapport œuvre/univers sera là aussi à considérer mais il y aura ici une nette différence de conception. Il faudra en particulier rechercher comment l'œuvre littéraire va s'intégrer dans le monde tel que le conçoit la Chine.

L'apport fondamental du wen

Si littérature vient de 'lettre' et dérive aussi du terme grec '*gramma* = lettre, c'est à dire le sens de 'signe d'écriture', de la même façon le chinois possède le '*wen*' sous la forme d'un idéogramme avec la même signification (=lettre, soit désignation du signe graphique) mais il a aussi servi de signe concepteur de la littérature chinoise (*wen*=savoir, culture, art d'écrire). De plus, ce signe, outre la valeur sémantique qui lui était associé, était relié à tout un réseau de valeurs symboliques. Au départ, sémantiquement, sa graphie figurait un ensemble de lignes entrecroisées, qui dans la nature pouvaient représenter les zébrures du corps d'un animal, par exemple, ou l'effet produit par une étoffe (sens de 'marques, figuration'). Mais son interprétation symbolique a été la plus forte car son analogie graphique avec d'autres termes descriptifs de la civilisation chinoise (*yao*= taches ou *bo*=zébrures, également) a fait évoluer la notion et avec la similitude graphique des sinogrammes de *jiao*=enseigner et *xue*=étudier, celle-ci est allée jusqu'à 'usage, esthétique, maîtrise des mots… la naissance du concept de littérature était désormais très proche. La dimension symbolique du *wen,* déjà fort riche, a acquis une portée métaphysique lorsqu'on a pu constater que les trigrammes désignant le Ciel et la Terre *(Livre des Mutations)*

avaient les mêmes éléments graphiques que le *wen*, la notion étant ainsi reliée à l'ordre du monde, et cela montrait que la réalité de l'homme (*wen*) pouvait correspondre à celle de l'univers. 'Culture et civilisation', 'signe graphique', 'texte écrit' participaient ainsi à 'l'ordre du monde'. Être '*wen*' signifiait tout aussi bien être en adéquation avec l'ordre de l'univers qu'être favorisé par le Ciel et la Terre. Les vertus morales de respect, de bienveillance vont dériver aussi de la notion de *wen*, puisque la réalité devient avec cette notion synonyme de cohérence et régularité.

Si Confucius voit grâce à la méditation du *wen* un accomplissement de la nature humaine, cet accomplissement peut se réaliser par l'étude, la formation culturelle, l'usage-esthétique-maîtrise des mots, d'où la naissance du concept de littérature. Trois auteurs ont eu un rôle non négligeable par leur réflexion et recherches : Xunzi pour qui la pensée littéraire ne peut être que positive, vue la dimension morale que l'on peut lui attribuer, Xu Shen (100 après J.C.) comme auteur du plus ancien dictionnaire chinois qui nous reste, le *Shuowen Jiezi*, et Cang Jie dit 'créateur de l'écriture'… celui-ci ayant observé que les différents ordonnancements des choses étaient distinguables et que des graphies de classements étaient faisables notamment pour les métiers, pour les terrains agricoles… le *wen* devenait alors = réalité des pictogrammes, réalité des graphies symboliques relatives à notre cosmos, tout son travail reposant sur les analogies.

En résumant la naissance du concept de littérature par rapport à l'évolution symbolique, étymologique et sémantique du '*wen*' on pourrait dire :

Le concept de littérature, recouvre pour nous l'usage, la valeur et la maîtrise des mots, et ce sont des définitions du '*wen*' au cours de son évolution. Il est avant tout relié à l'activité humaine et l'ordre des choses car sa valeur symbolique est incarnée dans le tracé de l'idéogramme ; tout antécédent de celui-ci était offert par des figurations de la nature, à l'intérieur du corps d'oiseaux ou animaux (interprétations d'ordre divinatoire). Le *wen* demeure humain, conservant une nature symbolique et philosophique, et il est en corrélation avec l'univers et son procès par un lien spontané ; il est en outre rapporté que lorsque Cang Jie créa l'écriture, il utilisa des graphies par analogie à des idéogrammes et des composants étymologiques semblables : il prit toute une série de significations telles que 'réalité pictographique, nature, cosmos, culture, signe graphique…Par sa valeur polysémique on voit grâce

au *wen* la réalité de l'homme et de l'univers se correspondre, le *wen* est à l'œuvre dans le monde ; dans la notion de littérature, son sens de 'texte écrit' et de 'signe graphique' est surprenant de précision.

D-2 Orient et occident : classement des artistes possible ?

Remarque de Michel Foucault, dans l'introduction de *Les mots et les choses* sur *Les Ménines* de Diego Velázquez (1657) :

« Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini (...) Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui qui se déploie sous les yeux, mais celui qui définit les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice: il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats (...) Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Velázquez, « une représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. » [175]

Cette question s'est peut-être posée dans un but pédagogique pour classer les œuvres et les artistes ou l'interprétation des œuvres d'art, mais soulevant le problème de l'hybridation culturelle, elle est restée vaine.

Si la nature a été source d'inspiration chez les Taoïstes, c'est dans un but ontologique, comme questionnement et non dans un but esthétique qui est davantage le souci du peintre. Le Taoïsme ne se veut pas en rapport avec les arts visuels, mais avec le textuel.

De la même façon, le dépouillement et la simplicité constatés dans le bouddhisme [176]Zen sont en rapport avec l'ontologie que pourrait insuffler le vide, la vacuité, il ne

---

[175] Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p.31.

[176] La relation du *chan* (*zen* en japonais, forme de Bouddhisme dont la création est généralement attribuée au moine Bodhidharma, (c.440 - 528) à la peinture repose sur l'identification intuitive de l'objet et de l'esprit, de l'expérimentateur et de l'expérimenté. Le désir d'expérimenter cette unité avec le monde est la racine même de la communion du *chan* avec la nature. Si ces mouvantes visions d'identité et d'unité doivent être transmises par la peinture, elles doivent l'être dans le temps le plus bref, car l'extase ne peut être soutenue longtemps. La clarté de la vision mentale et l'intensité de la réalisation sont toutes deux fondamentales au peintre *chan*. La technique de l'encre monochrome dans laquelle le pinceau peut se mouvoir avec la rapidité requise par la pensée est la seule idéale à l'Expressionnisme de cette école.

s'agit pas de la mettre en relation avec une forme de pureté esthétique (sur ce plan, Platon parlait de l'œuvre d'art comme de la représentation d'une idée). Ce que l'Europe et l'Amérique ont appelé 'expressionisme abstrait' n'est donc pas à apparenter à une recherche 'visuelle' et esthétique basée sur ce type de philosophie 'textuelle'.

Au début du 20ème siècle, avec le progrès des sciences et le développement des communications, l'Ecole de Lingnan réunit les artistes les plus actifs et impliqués dans la création d'un art hybride avec notamment Gao Jianfu (1878-1951) et Gao Qifeng (1889-1933). Avec l'utilisation de la peinture à l'huile, des thèmes traitant de la vanité et, à l'imitation de Rembrandt et Caravaggio, ils espéraient créer un nouvel art national. Sans abandonner l'usage de l'encre, leur formation classique, ils continuaient à travailler les zones sombres et claires et à les perfectionner.

L'artiste chinois est l'artiste qui peint en utilisant des matériaux traditionnels, l'artiste occidental est celui qui utilise l'huile et l'acrylique. D'autre part peut-on dire que le jaune, le rouge, le vert sont des couleurs appartenant plus à la Chine qu'à l'Occident ?

Rien ne peut être véritablement prouvé car Zao Wou ki par exemple s'est inscrit dans le mouvement européen de l'art informel et l'expressionisme abstrait et cette tendance n'a pas a priori de frontière. Quant on l'interroge sur le grand format de ses tableaux, il répond 'Avec le grand format, chaque tableau est une succession de questions, une lutte, une bataille. Il faut le convaincre et le dominer, car, si vous le ratez, il vous écrase. » ,[177] « se battre avec l'espace », « vaincre la surface était devenu mon obsession » .[178] Le vocabulaire sur le mode du conflit est rare dans l'art des Lettrés.

« Nous dressons à présent l'art contre le savoir. Retour à la vie ! Mise au pas de l'instinct de la connaissance »,[179] Nietzsche faisait part de ces réflexions en 1872, les conflits sur l'art et la connaissance. L'initiation au secret de l'art pouvait commencer par une confrontation avec les anciens maîtres, Dong Qi Chang[180] parle

---

[177] Interview dans *Libération* menée par Henri-François Debailleux le 12 décembre 2003.

[178] Louis Ucciani, *La Peinture des concepts ,* L'Harmattan, Paris, 2003, p.98.

[179] *Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque,* trad. G. Bianquis, pp.183-191.

[180] Dong Qichang, calligraphe et peintre chinois (environs de Shanghai 1555-? 1636). Il a défini les dogmes de la peinture lettrée, et est à l'origine de la théorie opposant, pour le paysage, une « Ecole du Nord » dans laquelle il cantonne arbitrairement peintres de cours et peintres professionnels, et une

de « bataille sanglante », mais ce dépassement basé sur les exemples de ses œuvres « d'illimitations picturales» comme la peinture Chan, fait surgir la lumière intérieure de l'artiste. En associant la peinture Chan, le langage de cette école provoque l'illumination subite en faisant retourner le langage au néant d'où il venait. (*gongan* : art du paradoxe, recherche d'une solution), Taoïsme et arts visuels sont aussi concernés par des problèmes ontologiques, mais ils ne se prêtent pas très aisément à un traitement visuel.

On aborde l'âme de l'artiste aujourd'hui sous le terme « angoisse métaphysique » qui occupe une certaine place dans l'art de l'Occident où les rapports entre l'art et le savoir, entre l'art et le pouvoir, entre la vie et la morale sont différents de ceux du monde chinois classique.

Depuis l'ouvrage du *Wenxin Diaolong,* (文心雕龍, pinyin *Wén Xīn Diāo Lóng* = *Esprit de la littérature et gravure de dragons*), on possède le texte le plus important sur l'esthétique littéraire chinoise. *Wenxin* : la manière de penser lors de l'écriture ; *diaolong*, l'écriture comme un travail soigné et élaboré soulignant que l'esprit de la littérature est l'utilisation de l'esprit pour faire une œuvre littéraire. Pour la peinture, Shi Tao affirme aussi « La peinture émane de l'esprit *xin* »,[181]son ancien maitre Mi Fu avait déjà mentionné « D'une façon générale, pour les bœufs, les chevaux ou les personnes, la copie est ressemblante, mais pour le paysage, il ne suffit pas de suivre un modèle. Le paysage est le lieu le plus élevé où s'effectue le travail de l'esprit *xin*. Hegel disait :

« Les montagnes, les vallées, les prairies….sont maintes et maintes fois choisies par les peintres. Cependant, ce qui fait ici le noyau de la représentation, c'est la vitalité…, c'est l'âme de l'artiste qui se reflète dans son œuvre et qui offre l'artiste lui-même et sa pensée interne »[182].

Il a découvert l'âme de l'artiste, il s'agit là du *xin*, l'esprit par le biais duquel on pourrait tisser un rapprochement entre les esthétiques chinoise et occidentale. Les peintres lettrés se réjouissent de voir se dévoiler le souffle même des choses,' l'eau et la montagne', placées respectivement sous l'égide du *yin* et *yang*. Le critère de Zhang Zao (-782) c'est savoir à la fois *« suivre les choses dans le monde extérieur,*

« Ecole du Sud », plus spontanée et suggestive, regroupant des amateurs désintéressés adonnés à la peinture à l'encre. Sa classification garde une certaine importance au XXe s. (http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Dong_Qichang/116873

181 *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère Shitao,*traduit par et commenté par Pierre Ryckmans, Plon , Paris, janvier 2007, p.9

182 G.W.Fr .Hegel, *Esthétique*, p. 62

*puiser les richesses dans le monde intérieur »***.** Pour y parvenir, le mouvement a pour clé : d'un côté, suivre les choses dans la nature, c'est non seulement peindre la forme, mais surtout rendre visible le souffle de vie qui l'anime ; de l'autre, puiser dans les richesses du cœur, c'est imprimer les expressions du cœur à travers les mouvements..

Un témoignage du grand lettré Han Yu :

Han Yu fait l'éloge de Zhangxu maître incontestable de la calligraphie cursive en disant :

> « Dès qu'il ressentait une émotion - joie ou colère, angoisse ou chagrin, allégresse ou dépit, nostalgie, ivresse, ou indignation – il l'extériorisait dans sa cursive. Il s'inspirait en même temps du monde extérieur. Tout ce qu'il percevait : les monts et les eaux, rochers et ravins, animaux de toutes sortes, les plantes avec leurs fleurs et leurs fruits, les astres et les éléments, le tonnerre et la foudre, la danse et le combat, tout ce qui change et se transforme entre Ciel et Terre, pour notre plaisir ou pour notre surprise – il mettait tout cela dans son écriture [183] »

L'art en poésie, en calligraphie ou peinture est entre le « dehors » et le « dedans » car « émotion » et « paysage » sont indissociables l'un de l'autre.

La lecture des deux épistèmês paraissait difficile à exporter de part et d'autre, les esprits malgré l'époque n'y étaient pas préparés aux 17 et 18ème siècles. Les peintres jésuites Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 1688-1766), Jean Denis Attiret (*Wang Zhi-cheng* 1702-1768), Benoît Siehelbarth confèrent un style baroque à la peinture, et parlent d'architecture et de porcelaine chinoise 'baroque'. Présents en tant que peintres à la cour des empereurs de la dynastie Qing, ils avaient pour mission l'évangélisation, ils n'étaient pas libres de peindre, ni de rester fidèles à leur formation d'origine. Giuseppe Castiglione [184] semble découvrir le monde de la peinture lettrée, transformant son style de Caravage en touches de pinceau. Jean Denis Attiret montrait sa peine à la cour de l'empereur, il exerçait la peinture assidûment, mais était empêché de prier. Il pratiquait surtout la peinture à l'huile, représentant les ruines italiennes en souvenir de son pays, mais sachant que ce genre de scène n'existait pas dans la peinture classique.[185]

---

[183] Han Yu, *Lettre d'adieu à l'abbé Gaoxian*; traduction de Jean-François Billeter, *L'Art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, Paris, Le Seuil, 2001, p. 191.

[184] CARTIER Michel (ed): *Giuseppe Castiglione dit Lang Shining (1688-1766)*, Editions Favre, Lausanne, 2004

[185] Monica Liu (Liu Ho-bei), *Le sourire du visage*, *wei xiao de mian rong,* Hongkong, Edition Gongjiazhengli, 2000.p.63.

Tous les arts, peinture, poésie, calligraphie, musique en Chine sont reliés au monde par la méditation de l'artiste, cela lui permet de respirer avec le monde. L'acte de création est la participation à la métamorphose du Ciel et de la Terre, elle ne doit pas nourrir l'individualisme.

En Occident, la liberté et la créativité individuelles font que les peintres ne peuvent venir dans un monde où l'art est marginalisé. Les notions de « liberté », « renouvellement », « inspiration personnelle » et « les conflits » ne sont pas l'horizon culturel des Lettrés, il n'y a pas de liaison entre les mouvements sociaux et le monde des Lettrés. Lorsque l'on parle de « Société du spectacle », de « politique-spectacle », d'« aliénation des masses », il est surtout question de « science à grand spectacle » Ce sont des questions concernant le complexe militaro-informationnel et scientifique qui sont du passé : il y a quelques décennies, la menace totalitaire était une menace planétaire. Les activités artistiques sont parallèles à l'activité créatrice de l'univers, du *Dao* (*taixu wuji* = corps universel et illimité du monde). Il faut accéder à la nature essentielle par ses dispositions naturelles, la notion de progrès ne concerne pas les arts des Lettrés.

Si les peintres occidentaux se sont intéressés à la philosophie chinoise de longue date peut-on dire pour autant que des concepts chinois vont nécessairement engendrer des peintures illustrant ces concepts ?

Le dualisme cartésien occidental est en principe absent de la philosophie chinoise et de toute considération esthétique. Alors que Descartes avait posé qu'un sujet pouvait se penser extérieurement et pouvait être étudié isolément, le Structuralisme du 20ème siècle va reconsidérer cette notion, en notant qu'un sujet ne peut être appréhendé indépendamment de son environnement. Le langage comme les structures sociales imprègnent l'individu, ce qui signifierait que le sujet serait le produit de son environnement culturel. Le problème est donc le suivant : même si nous avons pris conscience de cette interdépendance, de cette ontologie, il nous est difficile par le langage qui a en quelque sorte façonné le dualisme (corps/esprit) depuis le 17ème siècle, de pouvoir parler à notre époque en termes clairs, à cause de nos habitudes, de ce que le Structuralisme propose et qui est proche de la pensée chinoise.

D'un autre côté, si nous reconnaissons que ce dualisme ne peut exister, que visible et invisible s'interpénètrent, que la matière est unique et ne fait que de se condenser ou se détendre, que les états de différentiations ne peuvent se résoudre que

dans des transitions à l'échelle de l'infiniment petit, en résumé que rien n'est divisible, on peut aussi remarquer : la pensée néo-confucianiste précise que les forces qui animent l'univers dont nous avons conscience et que la peinture chinoise met en évidence, n'agissent pas sur les humains uniformément, que la perception des formes qui peut être différente en fonction des individus met en évidence aussi l'esprit. Su Dongpo disait : « Quand l'esprit est là, il doit l'être à travers la forme. ». En d'autres termes, nous sommes en présence de l'amorce d'un dualisme, de son expression.

Su Dongpo a aussi formulé : « Juger une peinture par sa ressemblance formelle, c'est vraiment montrer l'intelligence d'un enfant. »[186] Que penser d'une telle formule ? Peut-on songer à une critique directe, une adresse personnelle ? Doit-on admettre le dualisme 'ressemblance formelle' et 'intelligence d'un enfant ', ce qui nous ferait reconsidérer la notion d'absence de dualisme, du moins pour une période donnée ? Le verbe lui-même, 'juger', peut ne pas être le terme exact à utiliser ici ?

La solution serait peut-être d'identifier le discours de ces peintres et d'interpréter les éléments présents dans le discours se référant plutôt à des textes et d'autres à des éléments visuels. Si des concepts s'avèrent erronés ils peuvent néanmoins engendrer des œuvres d'art brillantes.

Dans les années 60-70, on a parlé de l'influence du Taoïsme sur les arts visuels, en fait cette 'religion' ne se prête pas réellement à un traitement visuel, des personnages du folklore traditionnel chinois peuvent être mis en scène, mais sont-ils vraiment d'inspiration taoïste ? [187] Chez les écrivains occidentaux contemporains on peut rencontrer des penseurs taoïstes, mais l'inspiration sera plus difficile à identifier pour les peintres.
Encore une fois, identification du discours et analyse des éléments textuels par opposition aux éléments visuels restent essentiel.

---

[186] Dans le poème de « *Inscrit sur une branche peinte par Wang, secrétaire de Yen ling* ».
[187] John Cage (1919-1992) et Allan Kaprow (1927-2006) ont été notoirement influencés par la pensée taoïste.

D-3 Le théâtre

D-3-1 Chine et Occident

L'écriture qui apparaît dans cette recherche comme une source de l'appréhension du monde a été utilisée en Chine par le genre que l'on peut baptiser du terme occidental de 'théâtre'. En Chine en effet tout est question de langues et de langages. L'influence de la langue parlée (*baihua*) qui se fixa en écriture simple (*shumianyu*) a en effet pu donner naissance à ce que l'Occident a appelé 'épopée, théâtre, roman', mais n'oublions pas qu'il s'agit ici de termes occidentaux qui ont dans la culture occidentale une résonance toute particulière, et qu'il ne peut s'agir que d'une série d'approximations lorsque l'on prend en compte l'histoire et la culture chinoise. La langue graphique canonique (*wenyan*) connaît un développement parallèle au cours des siècles et il y aura interaction et enrichissement de part et d'autre. C'est un fonds de nature profondément 'affective' qui sera la source de toute poésie en Chine et qui sera utilisé par ce que l'Occident appellera 'théâtre'. Les liens de nature affective, mis en évidence par la hiérarchie au sein de la famille (Confucianisme), dans le cadre social, seront souvent sources d'une mise en scène de la famille, décrivant une nouvelle fois l'affectivité, des liens familiaux bien ou mal vécus, mais pas de recours ici au symbolique, à la demande d'une interprétation qui entraînerait une subjectivité, le glissement vers le fantastique ou une forme de drame qui fixerait une situation, la régulation telle qu'elle peut se lire dans la nature, le procès du monde ne le prévoit pas.

L'écriture baptisée 'théâtrale'présente donc le Rituel, relations entre les êtres selon une certaine hiérarchie et se conforme à la Régulation du monde, ne pas chercher à s'incliner d'un côté plutôt que d'un autre, répondre à une exigence d'équilibre.

L'Occident présentera plutôt la tragédie : héritées de la pensée grecque qui divise et subdivise le monde en catégories, les différences sont caractéristiques. Spinoza va jusqu'à affirmer « Le monde n'a pas un visage sympathique, humain, il est étrange », cette réflexion nous suggère même une certaine tristesse, et la Tragédie est là pour proposer une destruction. Nietzsche plus récemment nous en fait part lui aussi. Il y a pour lui acceptation du monde tel qu'il est, souffrance et épreuves sans

espoir d'un au-delà. Il peut parfois accepter les plaisirs de la terre et les drames de la vie sont alors vécus avec humilité et stoïcisme. Rien ne sert de chercher un idéal, un modèle, il faut recevoir la vie comme un animal sur terre. Eschyle, Sophocle et Euripide avaient déjà évoqué cette pensée tragique envahissante.

Cette pensée grecque, en quelque sorte figée, ne correspond pas au *Dao* qui toujours nous ramène vers l'origine puis l'évolution et l'effacement, dans un renouvellement permanent.

Quel monde présentent les idéogrammes dans les textes ? Une fois de plus, Confucianisme et Taoïsme servent l'inspiration. Le Rituel est là avec la hiérarchie Empereur et Sujets, Père et Fils, une hiérarchie dans la vie affective, le tout conduisant à l'harmonie. Relations et de sentiments ne se fonderont pas sur la Raison, le mot n'a d'ailleurs pas d'équivalent culturel et linguistique… De même, la Régulation, avec flux et reflux, déploiement et rétention, ne favorise aucun côté, ce qui signifie en termes de 'théâtre' que les conflits ou oppositions ne se fixent pas en état de crise, par exemple, mais connaissent des résolutions acceptables, pas de violence, pas de victimisation.

Avec le Bouddhisme, il faut veiller sur notre nature qui peut connaître l'enlisement par la colère, l'avidité, l'attachement ou le détachement, ou autres types d'emportement. Il faut éviter toute crise, le type de langage alors utilisé éloignerait du *Dao*.

Les personnages vont donc connaître une évolution fort différente en Chine : alors que désir et manque entraînaient des épreuves que le Moi devait surmonter et entraînaient la Tragédie ou les vicissitudes du héros de l'Épopée, ici la Conscience et l'Esprit deviennent prépondérants, passant du monde phénoménal au monde supérieur ou inversement. Il y a éveil aux mouvements du monde, il ne faut pas s'en tenir aux réductions ou déductions de la Raison. Par l'influence bouddhique, en évitant des sentiments, plaisirs, afflictions et un imaginaire trop forts, le Moi n'accordera qu'une importance relative aux 'attachements' terrestres ; il doit au contraire s'en détacher, éviter tout enlisement. Zhuangzi, à son époque (-400 av. J.C.) avait pensé de même, il s'agissait de ne pas se laisser limiter par la langue, de ne pas suivre ces attachements terrestres, mais de retourner à la vie d'origine, de permettre ainsi le redéploiement de la vie et favoriser la régulation. Kant, plus récemment,

épousait le même courant : évoquant désir et manque, pour lui une transcendance s'établissait, unissant tous ces sentiments divers, invitant l'individu à les traiter, à les maîtriser, à évoluer.

Dans « Si parler va sans dire » et plus précisément « Dire au gré », François Jullien explicite ce type d'évolution, à savoir à l'origine ce qui a pu remplacer la Raison en Chine et faire ainsi évoluer l'écriture de l'art théâtral et la Pensée :

> « Le discours de la science, procédant du logos, produit et découpe en dehors de nous un plan du connaissable (articulable), détachable et communicable. Connaissance ou connivence : c'est entre elles que passerait finalement la démarcation, comme entre versants opposés ; ou qu'on peut figurer l'alternative, celle de la Raison avec son autre, cet autre qu'elle-même a tant de mal à décrire puisqu'elle ne peut regarder dans son dos. Car il y a globalement là, en même temps que deux façons de se rapporter aux êtres et aux choses, soit intime soit extérieure, deux régimes de la parole et de la pensée (…) l'un, le « dire quelque chose » d'Aristote, instaure par son caractère transitif un rapport frontal de connaissance (…) l'autre, comme dire au gré, instaure un rapport oblique de connaissance ne déterminant pas des attributs et même se refusant à poser quelque principe ou quelque début : il nous met- nous « coule » - dans l'entente de l'essor continu des choses et de son cours processif. Aussi une telle connivence n'a-t-elle rien à voir avec l'irrationalisme ou la mystique, qu'on a pris trop négligemment pour le seul envers de la raison, ceux-ci débordant la raison ou en discréditant la fonction, tandis qu'elle-même est plutôt ce que sous-entend le travail de la raison et dont celui-ci se sépare en édifiant héroïquement la connaissance mais à quoi il reste adossé (…)la connivence tire son évidence de l'ordinaire accumulé et accroît son fonds d'entente de l'acquis tacite et de la durée (…) de même que du « cœur » ou du sentiment, revendiqués traditionnellement face à la raison, elle n'a pas l'exclamation bavarde ou l'empâtement subjectif (…) jouant aussi bien de la commodité du langage qu'elle peut au gré s'en passer.[188] »

D-3-2 Ecriture théâtrale et Esthétique en Occident

Socrate a affirmé : « Ce n'est pas par l'art que tous les grands poètes épiques ont pu composer tous ces beaux poèmes, mais c'est la Muse qui les a inspirés, et le don d'éloquence, poétique, est d'inspiration divine et n'est pas un art ». Pour sa part, Platon est convaincu de l'historicité du Beau, il existe en soi et donne de la beauté à tout objet auquel il s'ajoute, que ce soit pierre, bois, homme, dieu… Aristote définit l'imitation de la nature comme principe.

La notion d'esthétique n'est véritablement apparue que tardivement, vers 1750 avec Baumgarten, parlant de 'science des sensations', enfin un discours sur l'art

[188] François Jullien, *Le théâtre est-il une invention occidentale ?* Enregistré le 4 février 2012 émission France Culture, Rencontres Philosophiques.

s'avérait possible, mais cette science de l'art ou science des sensations était souvent considérée comme science ' inférieure', qui ne peut rivaliser avec les sciences conceptuelles. Il fallait dégager dans notre culture tous les concepts anciens opératoires pour penser les œuvres humaines.

Si Baumgarten a eu le premier un discours spécifique et théorique sur l'art, Kant s'intéressa au goût pour porter un jugement d'appréciation sur le Beau mais il était conscient qu'une intelligibilité intégrale mêlant objectif et subjectif, particulier et universel n'était pas possible. Autrement dit, la raison pure, source de toute objectivité venait s'opposer à la raison pratique ou sensibilité, base de toute vie : la notion d'esthétique est-elle idée ou du domaine du sensible ?
Kant a effectivement considéré le beau naturel supérieur au beau esthétique, c'était à la nature de fixer des règles à l'art. Hegel, lui, a pensé le beau esthétique supérieur au Beau naturel, l'art devait s'arracher à sa passivité et dans ce monde imparfait permettre à l'esprit humain de s'exprimer dans l'œuvre, et ce travail sur la matière projetait l'esprit dans l'œuvre. Pour lui, historiquement, à l'architecture (Egypte) succède la sculpture (Grèce) puis la poésie, musique et peinture du monde chrétien, l'esthétique était devenue avec lui une discipline philosophique par la connaissance des œuvres d'art et des différents arts. Il s'opposait à l'historicité du Beau de Platon et à l'imitation de la nature d'Aristote.

L'art contemporain connaît une crise, les technologies modernes notre manière d'être, de percevoir et de créer ont changé. 'Quel est le statut de l'art moderne ?' s'interroge Michaux, car nous vivons la fin d'une utopie de l'art, de la croyance en le pouvoir de communication. En reposant sur toutes une séries d'activités, philosophiques, spirituelles, artistiques, intellectuelles, l'art dans son discours refuse toute règle, l'esthétique n'a plus rien de normatif, ce serait aller contre la nature et la vie. Une approche ne serait-elle pas d'aller au-delà du discours esthétique et de prendre l'art tel qu'il se donne dans l'expérience. Nietzsche prône assez justement qu'art et vie sont unis, l'art est le but, et même la tâche de notre vie ; pas de transcendance, l'art est peut-être l'activité métaphysique de la vie et si une science de l'art existe rien n'empêche que son ou ses objets soient le Beau et l'Emotion.

D-3-3 Esthétique théâtrale : un équilibre

Goethe pensait que l'art devait être recherché dans chaque œuvre, et chaque science dans son ou ses objets ; en se concentrant en effet sur l'objet, on évite l'excès, la recherche de l'universel, l'œuvre étant davantage à notre portée.

Pour penser le Théâtre, il faut envisager une philosophie avec des outils conceptuels adaptés et proches et qui sont issus des textes, de l'écriture théâtrale aussi bien que du travail de mise en scène en vue d'un spectacle. Le texte d'une œuvre est essentiel, est une base, mais doit-on tout lui sacrifier dans la mesure où il serait destiné à une 'représentation' théâtrale ou un acteur peut-il simplement improviser ? L'Esthétique théâtrale se nourrit aussi bien de l'identification du théâtre au texte, ceci depuis l'Antiquité, que de l'identification de celui-ci à la scène, ceci plus récemment. Le Théâtre apparaît donc comme un objet hybride, emprunt en permanence de cette dualité du texte et de la scène et les grands changements de l'esthétique de l'art que nous connaissons à l'heure actuelle s'accompagneront de nouveautés dans l'Esthétique théâtrale.

Cette esthétique s'inscrit dans l'histoire : pendant plus de vingt siècles la *Poétique* d'Aristote a régné, fournissant les normes de la tragédie (ou poésie tragique) et donnant la primeur au texte comme genre littéraire. Les techniques de scène ne sont en aucun cas un art, simple domaine de l'accessoiriste, la tragédie peut même se réaliser sans acteurs ! La pensée d'Aristote sera strictement appliquée jusqu'au XVIIème siècle et au–delà. Après la période classique privilégiant le texte, 'texte' et 'scène' se concurrenceront à des degrés divers à l'ère moderne, un équilibre se réalisant généralement.

CHAPITRE II

PERCEPTIONS PHILOSOPHIQUES

A- Les exigences du logos

A-1 Envisageons quelques définitions de la nature

Nature : ensemble des êtres de l'univers et des phénomènes qui s'y produisent ; c'est aussi le monde physique des animaux et des plantes à l'état de liberté et pureté premières ou l'ensemble des forces présidant aux divers phénomènes dans l'espace et le temps.

Par opposition à l'art, les choses naturelles doivent être considérées relativement aux modèles qu'elles offrent à l'artiste. Par imitation de la nature, l'art peut offrir un modèle didactique permettant de mieux analyser celle-ci, mais il ne s'interrogera pas sur la Nature ou Essence de l'objet. En philosophie, la nature peut être l'ensemble des propriétés caractérisant un être ou un genre, l'essence d'une chose, le côté spontané et instinctif d'une chose ou d'un être par opposition à l'habitude. Englobant ou non la nature humaine, ce peut être l'ensemble des choses soumises aux lois de l'univers, à un certain ordre, et l'histoire des solutions relatives à l'idée de nature se confond avec l'histoire de la philosophie même et l'histoire des sciences.

Les différents systèmes philosophiques se sont attachés à la nature, à notre perception de la nature. Pour Hume, un rôle fondamental est accordé aux sensations dans la connaissance ; pour d'Holbach un déterminisme rigoureux gouverne le monde, Dieu est une invention humaine pour que les hommes se délivrent du mal et la morale n'est fondée que sur l'intérêt ; pour Schelling, la nature est une forme de l'esprit, voire l'esprit même dans un état encore inconscient mais qui se développera par oppositions et synthèses.

En littérature, les auteurs ont plutôt tendance à personnifier la nature, lui conférant force et puissance créatrice, aveugle parfois, par laquelle tout peut s'expliquer. Ainsi, dans ses Mémoires, Chateaubriand montre son trouble, face à un paysage nocturne : adolescent, il était véritablement transcendé par ce paysage et s'éveillait alors en lui son Moi, une sensualité lui faisant imaginer un personnage féminin, fruit de ses désirs et de ses fantasmes, la nature toute puissante avait fait son œuvre dans l'esprit du jeune poète.

Cosmogonie grecque et cosmogonie chinoise

A l'origine, Hésiode est le poète grec sachant le mieux parler du monde, de ses origines et des dieux. Le côté inexplicable des choses, leur commencement, leur état pourrait se nommer Chaos et la Terre, engendrant le reste du monde connu, en surgit par la puissance génératrice d'Eros (Platon l'appelait « la plus ancienne des divinités ») Les premiers dieux seront ensuite engendrés par l'union du Ciel et de la Terre.

Nous voyons ainsi que toutes les religions ou croyances anciennes parlant du début de l'univers comprennent le Ciel, les Dieux, la Terre avec les êtres vivants et choses inanimées. Elles se présentent souvent sous la forme de fables ou récits relativement agréables en Grèce, par contre monstrueux en Inde. Elles ont cependant un avantage appréciable : elles racontent la formation du monde depuis l'origine même des choses, c'est-à-dire qu'elles offrent la solution complète du problème et ne laissent rien à chercher pour une époque antérieure à celle où commence le récit. Il est généralement question d'un Être qui n'a pas été créé mais qui possède un pouvoir créateur. Cet Être agit sur le Chaos, ce qui veut dire que la description qui en est faite et telle que peut l'entendre la philosophie moderne, relate davantage une mise en ordre, un mode d'organisation plutôt qu'une véritable création. Le mode de constitution du monde est en général emprunté à une construction mentale dans l'esprit de l'homme, elle-même se fondant sur son expérience. Elle variera en fonction des peuples possédant chacun leur propre cosmogonie Si la matière est admise comme préexistante, l'homme agira sur elle à tous les niveaux, ce pourra même être le son de sa voix, dans la mesure où il pourra s'imposer au monde ou à ses voisins par le discours. Si ce n'est le cas, il y a alors véritable création et intention (songeons à la Genèse) ou les choses viennent à se former de façon successive selon un principe de génération, mâle ou femelle, ou union des dieux ou des déesses… en Chine le *yin* et le *yang*.

On pourrait imaginer un nombre illimité de cosmogonies correspondant à différents peuples, mais si les images mentales dont elles sont issues ont pour origine l'expérience, ce capital d'expérience reste réduit à l'époque et le principe de génération, union des principes mâle et femelle ou le *yin* et le *yang*, est le principe le plus répandu pour expliquer l'enchaînement des phénomènes et la constitution progressive du monde.

En ce qui concerne la Grèce, celle-ci a hérité, pense-t-on, de croyances égyptiennes, les prêtres étaient des savants et de fins observateurs. Apparemment, ils distinguaient le Soleil, la Lune et les astres. La Terre était fixe et la voûte céleste tournait autour d'elle. Près de 6oo ans avant J.C. Pythagore affirmait que la terre était sphérique et qu'elle tournait autour du soleil qui était fixe. Il ne parvint pas à faire passer son enseignement et bien au-delà de l'Ecole d'Alexandrie et de Ptolémée, pour aller jusqu'au Moyen-Âge et la Renaissance, on pensait toujours que la Terre était le centre du monde et que tous les astres tournaient autour d'elle sur divers cercles.

Toutes les observations, déductions ou croyances étaient avant tout sous-tendues par un système philosophique qui s'interrogeait sur le but et la raison d'être du monde, et jusqu'à la Renaissance on ne songea pas trop à parler des rapports des éléments constitutifs du monde.

Ce que la cosmogonie occidentale a développé et toujours conservé par rapport à la Chine est l'aspect anthropomorphique de tous les phénomènes observés. Si, déjà, Hésiode raisonne et dégage de la réalité des principes abstraits, il finit par prêter une personnalité aux phénomènes, il leur applique le principe de génération et fait de son dieu une personnalité de plus en plus proche de nous. On pourra donc imaginer à long terme une philosophie avec pour principes des phénomènes soit proches, soit éloignés du divin. Si l'on insiste sur les principes et l'abstraction, on aboutit à l'esprit scientifique, si l'on insiste sur le divin – un ou plusieurs dieux - une certaine intentionnalité et un aspect religieux, on aboutira, au-delà du mythe, à la pensée de Saint Thomas d'Aquin, par exemple, qui conservera le système de Ptolémée en lui ajoutant une dimension particulière, la Terre bien sûr au centre du monde parce que l'Homme en tant que créature du Dieu chrétien doit être placé au centre du monde.

A-2 Platon, Aristote et les Stoïciens

Si les Présocratiques attribuent à la nature les principes matériels 'eau terre air feu'et considèrent la nature comme une force aveugle qui n'organise pas ce qu'elle crée mais laisse au hasard le soin d'agir, la nature platonicienne est, elle, douée d'intelligence dans le sens où le Démiurge, calculateur, l'ordonne en recherchant la plus grande beauté possible. La nature va ainsi tirer son existence d'une intelligence

ordonnatrice mais le Démiurge ne crée pas ce qu'il ordonne, il façonne la matière d'après un modèle… mais quel modèle ? La réponse est une 'nécessité, une cause errante, une indétermination, une turbulence et si cette même nature peut connaître des accidents, comporter des défauts, elle n'atteint jamais un point de non retour car l'intelligence viendra remédier à ce défaut de la 'cause errante'. Il est une nature physique, copie d'une nature immuable et ordonnée, tentant vainement de reproduire le modèle parfait. Cette intelligence d'où la nature tire son existence est qualifiée d'Art, mais ce n'est pas là un art dans le sens de savoir-faire : l'Art connaît la nature de l'objet, son essence, sa forme unique et éternelle, l'art en tant que savoir-faire, ne s'interrogera pas sur cette essence mais se contentera d'une copie.

Platon, toujours loin d'une *nature* 'immédiate', de l'instant présent (celle à laquelle fait allusion la pensée chinoise), nous parle aussi d'une nature primitive perdue, en constatant la vie politique dégradée de sa cité. La loi, pensée, peut-elle se joindre à la nature sans la contredire et permettre ainsi un mode de vie harmonieux, ou l'ordre naturel est-il assez puissant pour tout réguler et ne plus rendre la loi nécessaire ? Ce fut pour lui une préoccupation très concrète. Le regard d'Aristote sur la nature va être fort différent et manifestera des préoccupations autres que celles de Platon. Si Platon trouve refuge pour ainsi dire dans la métaphysique, en un Dieu ou Démiurge pur, transcendant, étranger à la matière, présentant les causes et leur origine divine, Aristote ne néglige ni l'Art présentant la nature au travail, ni l'art imitant la nature ; il la considérera comme un modèle didactique qui malgré des imperfections nous facilitera l'analyse de cette nature, la recherche des causes et en tant que philosophe il sera très proche du physicien. L'individu dans ce cas revêt une importance non négligeable : si les Présocratiques ont déjà parlé de l'âme-nature, immortelle, dont le corps est l'esclave, et si Platon rappelle que toute âme est 'l'âme du monde', Aristote saura en tirer parti puisque le corps, fait de matière et vivant grâce à l'âme, permettra à l'individu d'appréhender la nature. Pour lui, l'âme est 'acte de penser', elle est forme générale du corps au delà de sa matérialité, elle est la sensibilité de l'individu fait de matière et de forme. Comme Platon, il verra la cité comme une réalité naturelle, et c'est en physicien plus qu'en philosophe qu'il s'y consacrera : la nature est variable, de même que la loi, il est donc judicieux de les penser ensemble et de ne pas les opposer en les considérant comme modèles absolus.

Après Platon les Stoïciens, matérialistes et panthéistes, nous présentent une nature 'envahissante', elle est partout, elle est force informante, force interne et de cohésion

de tous les existants. En tant que force active, elle contient toute réalité, et maintient dans une sympathie, une cohésion universelle les individus dans leur pluralité. Chaque corps est fragment de l'âme du monde, et l'âme est elle-même corporelle. Sénèque voyait en la nature Dieu lui-même, la raison divine dans le monde et toutes ses parties qu'elle anime individuellement. Sans négliger l'art humain nécessitant travail avec ses inclinations, ses tendances et subissant les effets de la volonté, Cicéron privilégie l'Art de la nature immanent dans le monde. Nous sommes ainsi en présence d'une nature bienfaitrice, qui facilite la compréhension du monde en nous dotant d'un appareil sensoriel. Nous pouvons vivre 'bien', en conformité avec la nature, qui nous permet d'accéder, grâce à nos fonctions actives, à la Représentation ou étape essentielle de la connaissance avant toute action.

Au cours des siècles, il semble que nous puissions davantage nous rapprocher de la nature : sans dire que celle-ci nous est accessible, elle nous est présentée en tous cas plus accessible.

En Chine, aborde-t-on des notions véritablement différentes ?

Les Chinois ont été et sont un peuple d'agriculteurs actifs, actifs dans le sens où ils ne se contentent pas de cueillette et d'élevage, mais dans le sens où ils utilisent la terre qui leur est offerte, observent les saisons, la nature dans sa régularité : il s'en dégage une perception commune, unanime, de phénomènes observés et partagés par tous, leur normalité est évidente et la nature cohérente.

Pour ce peuple, 'au commencement était l'alternance', jour et nuit, chaud et froid, cycle des saisons, la nature se mettant en période de sommeil, de latence, pour ensuite se révéler, s'actualiser, rien ne disparaissait ni n'apparaissait au sens propre, tout était question de potentialité, de perpétuelle alternance. Les éléments naturels pouvaient par exemple passer de l'état solide à l'état liquide, gazeux etc… tout en gardant la même constance, pour les humains leur transformation pouvait alors passer du visible à l'invisible… Les éléments entraient dans des catégories stables –eau, métaux… - mais tout pouvait se diversifier, être sujet à variation.. François Jullien parle du 'double mode de la réalité' jouant sur l'alternance densité/transparence, la 'dualité/complémentarité' terre/ciel, et la' différence/corrélation' qui fait 'naître le monde et engendre les existants'.

Partant de ces exemples perçus d'alternance et de constance, ce qui va nous apparaître frappant ici est la similitude de l'approche chinoise de la nature et de celle des Stoïciens.

Tous deux ont constaté cette nature ordonnée, régulée, que l'homme est invité à respecter. La place de l'homme dans la nature n'est pas négligeable car il y a une prise de conscience de sa part, et cette prise de conscience est liée aux incitations qui lui sont offertes. Il se dégage aussi une approche naturaliste dans le sens où le bien offert par la nature est aussi l'utile au sein de l'harmonie régnante. Il apparaît certains choix déterminants pour les humains et l'intuition vient guider la réflexion après observation des faits. Où les Stoïciens voient la raison à l'œuvre, la Chine voit une nature harmonieuse autorégulée, et voir cette constance dans sa globalité peut provoquer une certaine joie, conduire à l'idéal et la morale : comme précédemment la société politique (de la cité) peut en bénéficier car l'individu sera capable d'engagement dans les affaires publiques et recherchera la vertu.

Platon et Aristote avaient une approche différente des Stoïciens concernant le problème de l'imperfection, du 'mal' en général, ceux-ci ne croyant pas à son existence comme intervention 'extérieure' mais considérant le devenir du monde, ils y voyaient globalement une positivité inhérente. Les Stoïciens se rapprochent de la Chine en voyant en permanence le changement, donc l'imperfection 'réparable', le changement connaît toujours sa plénitude et il ne peut y avoir de devenir chaotique à long terme. De la nature va aussi dériver la morale, elle va dériver de la conformité à celle-ci, car pour vivre les existants doivent prendre conscience de leur interdépendance dans le monde.

Mais où Chine et Stoïciens vont diverger, c'est sur l'emploi ou plutôt la place de la raison : pour eux, panthéistes et matérialistes, tout est corps, l'âme est elle-même corporelle, pour la Chine, pour Wang Fuzhi[189] tout est 'souffle', énergie et matière. La différence fondamentale reste l'origine de l'âme car constance et adéquation dans le monde grec relèveront toujours d'une référence à la métaphysique alors que dans le monde chinois l'homme appréhendera toujours la réalité, la nature, par une pratique morale spontanée. Par la suite, Kant a insisté sur les facultés cognitives limitées de l'homme et pour lui aussi, comme pour la Chine, c'est par l'éthique et la

[189] GERNET Jacques, *La Raison des choses, Essai sur la philosophie de Wang Fuzhi* (1619-1692), Paris, Gallimard, 2005. « Le principe ou pouvoir spontané d'organisation, est ce qui circule à l'intérieur des énergies et qui en collaboration avec elles, les maîtrise et les répartit en les dosant », « L'esprit subtil et les énergies, les énergies et le corps, dans leur relations réciproques, s'interpénètrent et ne constituent qu'un seul et unique ensemble. » chapitre : *L'esprit, forme de l'énergie universelle, La Raison des choses, p185-197.*

moralité que les réalités transcendantales seront accessibles. Il y a ici notion de liberté, liberté de la conduite des individus, de leurs pratiques ; la conduite de l'homme sera la seule réalité, inutile de parler de métaphysique, de faire référence à une nécessité extérieure indispensable en tant que modèle. L'intuition immédiate est au travail, elle rend l'homme naturellement moral, pas de spéculation nécessaire pour accéder à la connaissance. Mencius parle du 'cours de la conduite de l'homme' qui est le 'cours du monde', et notre conscience spontanée des phénomènes, éloignée de toute spéculation, nous aspire vers l'universalité et nous permet de mieux appréhender ce 'cours du monde'. (Mencius)

De multiples systèmes philosophiques se sont donc attachés à analyser notre perception de la nature. Pour certains, un rôle fondamental est accordé aux sensations pour accéder à la connaissance ; d'autres soulignent le déterminisme rigoureux qui gouverne le monde et nous renvoient à une métaphysique. Dieu devient aussi invention humaine pour que les hommes se délivrent du mal et se fondent une morale. La nature est-elle une forme de l'esprit, voire l'esprit même, dans un état encore inconscient mais qui se développera par oppositions et synthèses. La nature, telle que l'a pensée la Chine, offre aux hommes une approche sans détour, très attachée à une réalité et appréhendée par leur nature morale.[190]

Le statut de la parole du point de vue de la vérité

Raison et logique

Avant le 5ème siècle, la Chine (comme la Grèce) a songé à la logique, à l'argumentation, à la déduction, au vrai et au faux, mais ne s'y est pas attardée : pourquoi ? On ne peut tout expliquer avec la logique, on peut prouver tout et son contraire. Les conséquences sont multiples : les relations entre noms et choses sont

[190] *La Nature*, sous la direction de Jean-Christophe Goddard, intégrales, Vrin, Paris, 1991.
Mencius, *Une civilisation sans théologie ?* Extrême Orient-Extrême Occident, N°6, 1985 ; *Fonder la morale.* Dialogue de Mencius avec la Philosophie des Lumières, Paris, Grasset, 1995, p.220.

complexes et les poser apparaît même naïf, l'Art est plus important que la parole. On ne peut poser de paradigme, de philosophie analytique, de fondement pour les connaissances, de définitions, de vérité et d'idéal. On ne doit chercher à connaître

que les principes de changement de l'univers, tout ce qui est sous-jacent aux manifestations extérieures, tantôt visibles, tantôt invisibles, telle est la vraie connaissance, forme de sagesse, qui n'implique ni raison ni logique, mais observation et participation.

Le monde est dans la confusion, l'évidence en découle tout naturellement, la logique qui le nomme ne peut être figée, et c'est justement ce qui lui permet d'exister comme cours, se renouvelant sans cesse, toujours varié. D'une part, il existe une interchangeabilité des positions qui confère précisément au devenir son caractère de variation et sa permutabilité. Le monde s'offre à nous à travers des catégories stables, mais que l'interaction permanente anime et rend diversifiées. D'une part, le *yin* qui tend à la concentration, d'autre part le *yang* qui tend à l'expansion. Cette évidence de la durée – complémentarité est révélée de façon on ne peut plus tangible dans la relation du Ciel et de la Terre.

L'alternance à l'œuvre fait vibrer tout réel sur ce double monde : subtilisation et réification ; fluidité et densité ; transparence et opacité. La nature nous fait sentir avec évidence que toute concentration particulière, donnant lieu à l'actualisation du visible, demeure à la fois passagère et disséminée. Le compact demeure aéré, la limpidité coexiste au sein de la densité et continue d'y exercer sa fonction de passage, comme le vent qui pénètre par la moindre ouverture, comme la note de musique qui répond à son environnement.

C'est le point de vue 'fonctionnement cosmologique' qui servira définitivement d'ancrage à la vison du monde. La nature est un procès, continuel et régulier, inépuisablement généreux.

Tout renvoie à un cours naturel, tous les exemples, images et comparaisons qui tissent ici le texte érigent la nature en une sorte de fonds de sens dont le propos théorique n'est que l'élucidation.

L'alternance des phénomènes au sein de la nature nous rend aussi sensible leur essentielle corrélation. Le fonds d'évidence définit le fonds de sens et la référence à l'ordre de la nature crée l'unanimité, évacue l'étrangeté. Le mystère n'est pas un fait premier, mais seulement résiduel. Une telle expérience de la nature, comme procès,

dévoile d'elle-même sa propre cohérence et atteste la parfaite légitimité de son sens. Y aurait-il encore une place au sein d'un tel monde pour l'attente d'une quelconque Révélation ?

« Je voudrais ne point parler », mais alors qu'aurions-nous à rapporter ? « Le Ciel lui-même parle-t-il ? Et néanmoins, les quatre saisons se succèdent et tous les existants prolifèrent. Qu'est-il besoin au Ciel de parler ? » [191]

Confucius a désigné, par opposition à un discours impératif et catégorique, ce qui serait une parole insinuante et féconde. [192] L'efficacité de la parole chez Confucius est un moyen secondaire et imparfait pour répandre une influence bienfaisante : le Ciel est le modèle. Dans le *Livre des Mutations, Yi Jing ou Zhou Yi,* ouvrage de la dynastie Zhou) le trigramme *xun*, désigne le vent et s'interprète comme une pénétration douce et flexible – le moment où l'on progresse insensiblement sans aucune violence.

De préférence la parole doit être insinuante sur le modèle du vent, et ne doit pas relever de l'injonction, elle se fonde uniquement sur sa propre autorité, parce que la parole insinuante tient compte, pour mieux pénétrer, de la disposition d'esprit de celui à qui elle s'adresse, elle déploie du sens dans la mesure où la douceur même de l'effet de pénétration la rend diffuse et illimitée. La parole est caractérisée par un rapport de biais, indirect et allusif, préservant une possibilité d'évolution des êtres. L'exemplarité individuelle s'étend au plus loin sur autrui, influence immédiate, sensible, qui assure la plus intense communication.

D'ailleurs, la pensée traditionnelle, qu'elle soit taoïste ou confucianiste, a toujours évité de fournir des définitions aux termes, la raison est de ne pas être partiel, [193] dans une position qui empêche une ouverture possible. Ainsi, l'emploi de l'impératif dans l'expression occidentale doit veiller à définir une injonction avant de

---

[191] Le Maître dit : « Je voudrais ne point parler. » Zigong lui répondit : « Si vous ne parlez pas, qu'est-ce que votre disciple aura à rapporter ? » Le Maître dit : « Le Ciel parle-t-il ? Les saisons suivent leur cours, toutes les choses sont continuellement créées : le Ciel parle-t-il ? » (Lunyu, *Yanghuo* XVII, 19).

[192] Le Maitre dit : « Des paroles strictes et impératives, peut-on ne pas s'y conformer ? Mais c'est de corriger par elles sa conduite qui est important ; des paroles qui vous pénètrent en douceur, comme le vent, peut-on ne pas en être charmé ? C'est de développer leur signification ultime qui est important. » (Lunyu, Zhihan= chapitre IX,23).

[193] François Jullien, *Un sage est sans idée*, chapitre VIII, « *Fallait-il faire une fixation sur la vérité ? »* pp.95-130.

la déployer, connaître le sens propre du mot pour arriver à la netteté de la saisie. Chez Confucius, le mot *ren* est le centre de la pensée. Il est cité 109 fois dans le *Livre de Lunyu* (*Les Entretiens de Confucius*) mais jamais de façon définitive. Un certain « flottement » est maintenu qui permet, en se rapprochant de ce qui est évoqué, d'en découvrir progressivement la pleine dimension, d'y accéder.

Pour la pensée chinoise, les définitions ne sont pas une priorité à maints égards. Les définitions, souvent dans leur abstraction, nous éloignent du réel, et ne nous donnent pas véritablement accès a la signification des choses. On sent par là l'écart existant entre le réel et les constructions linguistiques humaines (tel que l'a souligné Wittgenstein par exemple). Pour la Grèce, la définition conduit au savoir, mais en Chine, Confucius comme Mencius et Laozi, évitent les définitions. Qu'est-ce pour eux qu'un savoir guidé par une définition ? Pour la pensée chinoise, définir implique surtout un contexte, plus porteur de sens que la définitions elle-même, de plus une définition se révèle limitative, quelles bornes fixe-t-on en définissant une notion face à la réalité que celle-ci peut recouvrir ? Les conséquences d'une définition se révèlent plus importantes que la définition elle-même en termes d'effets. Un vécu apparaît pour la Chine plus important que toute théorie abstraite. Est-ce à dire que pour la Grèce, la définition impliquant une rationalité serait plus constructive ? Le problème est aussi celui du concept de croyance : faut-il croire, autrement dit avoir foi en une définition, la poser comme vérité qui va nous guider à partir de l'acte de croire ? Une fois de plus, un contexte, des effets, des implications morales et éthiques, en résumé une définition 'en situation' seront davantage l'origine de la pensée chinoise. Celle-ci s'appuiera plutôt sur un ensemble de pratiques pour dégager une éthique. Pourquoi cette orientation ? En fait, à l'origine de la pensée chinoise était la pensée des lettrés (proches du souverain) et elle concernait la politique, les rapports de gouvernants à gouvernés, cette pensée a donc pris rapidement un tournant pratique et s'est orientée vers le vécu situationnel et l'éthique.

La pensée discursive s'est donc développée en Grèce et en Europe, alors que les Chinois préfèrent une approche allusive, et indirecte. Ce n'est pas une stratégie particulière du sens qui porte son efficacité mais on considère un gain de 'potentiel de la situation (*shi*), et non le résultat d'un plan projeté d'avance. Cette vision du monde ne peut pas s'exprimer en langage conceptuel et logique. La science analytique isole soigneusement le phénomène étudié de son contexte ; et celle de l'Orient est

synthétique, elle apprend à embrasser d'un seul regard et à relier les rapports. Chaque être, chaque instant pris dans son intégralité est un visage du Tout. La langue chinoise requiert, pour être comprise, une bonne part d'intuition.

De façon générale, est préconisé, du moins dans l'art lettré, un rapport qui, demeurant lâche et laissant du jeu, respecte le caractère des choses, leur capacité de « vie ». Si elles sont évoquées de loin, plus vaguement, dans une tonalité d'absence, elles sont perçues plus prégnantes que lorsqu'elles sont présentes.

A-3 Langage et Taoïsme

En parlant du langage, considérons notamment la pensée de Wang Fuzhi.

Si la question du logos a maintes fois été abordée avec ses conséquences pour la pensée occidentale, en particulier l'élaboration du discours, il n'est pas négligeable d'observer que dans la tradition chinoise il pouvait être fait usage d'une forme de logique et d'argumentation : lorsqu'il s'agissait de convaincre un opposant, le langage apparaissait nécessaire, utile et sous cet emploi, peut-être pouvait on parler d'un 'logos' chinois comme d'un logos grec.

Les Grecs, à l'observation, considéraient la nature chaotique, ambiguë, imprécise et préféraient ce qu'ils pouvaient tirer de la raison. Les Chinois, observateurs plus attentifs, s'attardaient davantage sur les manifestations de la nature, et pensaient que ceux-ci pouvaient les aider à mieux appréhender la nature humaine. Pour la Chine, il n'était pas question d'opposition ou de rupture. Pas d'opposition au sein même de la nature, entre les saisons par exemple qui étaient perçues comme un continuum, pas de rupture entre nature et raison, cette dernière ne pouvant englober tous les phénomènes observables.

S'il était question, ou non, de rupture ou d'opposition, le langage en rendait compte, sous une forme orale ou écrite, Occident et Chine ne lui accordant pas, selon leur démarche respective, la même importance, les mêmes fonctions. La Chine n'abusera pas du langage : le discours, en particulier est-il sensé tout expliquer, et est-ce véritablement son but d'expliquer ? En quoi le procès naturel devrait-il être expliqué, sauf si l'on cherche à s'imposer à lui, à le dominer ? La nature ne peut être domptée, on peut seulement dans certains cas utiliser la raison pour construire des systèmes

satisfaisants – progrès scientifiques satisfaisant nos besoins – mais considérée globalement, comme un tout en perpétuelle transformation, rien, aucune formule, ne peut rendre compte de la réalité mouvante environnante. S'il est question de langage, en dépit de son usage et utilité, celui-ci apparaîtra comme une construction, un pis-aller purement humain. Si nous cherchons en tant qu'humains à classer et à faire apparaître des catégories, leur invention, humaine, pourra correspondre à nos besoins, mais elles n'offriront pas de modèle universel applicable au cosmos, à la nature et à ses lois.

Pour Wang Fuzhi, le langage est un de ces types de construction satisfaisant l'humain et il conviendra donc de lui accorder une certaine relativité.

La position de Wang Fuzhi vis-à-vis du langage est donc conforme à sa vision du monde, la réalité est une, continue et indivisible, tout phénomène est à placer dans une continuité. Pour lui les *yin* et les *yang* évoluent en s'engendrant de façon réciproque, l'un contenant l'autre à un niveau minimal et ces deux principes ne sont jamais opposés. Les conséquences en sont multiples : ces principes peuvent s'appliquer au temporel, continuité du passé dans le présent, préparation du futur dans le présent, aux événements - ainsi dans la vie politique, tout principe unificateur d'un peuple ne peut être imposé par une loi extérieure globalisante, mais existe à l'origine en chaque individu qui reconnaîtra un souverain dans son action bénéfique, celui-ci étant censé encourager ce lien unissant ses sujets - et bien sûr aux choses et aux individus eux-mêmes qui connaissent un cycle de naissance (origine), de maturité, de vieillissement (vétusté) et de mort (désintégration) pour être éternellement remplacés.

A l'ère moderne, Wang Fuzhi ne se serait-il pas opposé à toute mondialisation, prétendant dicter des lois générales, universelles, et n'aurait-il pas décliné toute forme de militantisme dans un parti politique puisqu'il lui aurait fallu accepter un système catégoriel, un découpage du vécu ?

Notre propos concerne le langage : au IVème siècle, presque à la même époque où vivait Platon, Zhuangzhi percevait le langage comme un instrument peu fiable, peu rigoureux, qui ne pouvait en outre être soumis à la rigueur – il n'hésitait pas pour sa démonstration à utiliser l'humour et les jeux de mots invitant à la dérision. Tout langage interférait dans le cours naturel des choses, formant en quelque sorte écran ou voile entre nous et la réalité. Le *Dao* enseignant le manque de permanence des choses, que pouvait être le fondement du langage ? Face à la réalité, avait-il même

une raison d'être puisqu'il désignait tout, nommait tout, il n'avait pas de validité puisque la réalité lui était étrangère.[194]

La démarche à laquelle nous amène Zhuangzi, en nous invitant à abandonner le langage, nous conduit à une certaine sagesse : avec l'abandon du langage, de la raison, du discours, des concepts, que reste-t-il ? Il nous reste, semble-t-il, la disponibilité, disponibilité de l' esprit, disponibilité pour l'action, sans l'intervention de la conscience, oubli du moi qui ne s'impose pas à l'univers et expression de notre spontanéité grâce à un élan direct vers les choses.

L'homme serait-il, dans ces conditions, condamné à ne plus agir ? Non, Zhuangzi nous éclaire mieux par cette conclusion : « Connaître ce qui relève de l'action du Ciel et ce qui relève de l'action de l'Homme, telle est la connaissance suprême. »

La pensée discursive s'est donc développée en Grèce et en Europe, alors que les Chinois préfèrent une approche allusive, et indirecte. Ce n'est pas une stratégie particulière du sens qui porte son efficacité mais on considère un gain de « potentiel de la situation » (*shi)*, et non le résultat d'un plan projeté d'avance. Cette vision du monde ne peut pas s'exprimer en langage conceptuel et logique. La science analytique isole soigneusement le phénomène étudié de son contexte ; et celle de l'Orient est synthétique, elle apprend à tout embrasser d'un seul d'œil et relier les rapports. Chaque être, chaque instant pris dans son intégralité est un visage du Tout. La langue chinoise requiert, pour être comprise, une bonne part d'intuition.

[194] Zhuangzi 6 p.102 « La connaissance doit avoir sur quoi s'appuyer pour pouvoir tomber juste. Or, ce sur quoi elle s'appuie n'est justement pas fixe. » ; Zhuangzi 13 p.217 « Les écrits ne valent pas plus que la parole : la parole a une valeur, mais celle-ci réside dans le sens. Or le sens se réfère à quelque chose, mais ce quelque chose ne peut se communiquer par les mots. Pourtant, c'est pour ce quelque chose que les hommes accordent de la valeur aux mots et transmettent des livres. ».

Au-de la de Représentation

N'avons-nous jamais jugé que les moyens d'expression dont nous disposions se révélaient très insuffisants face au sens que nous souhaitions transmettre, que ce soit la parole, l'écriture, ou différentes formes d'art nous menant vers du sens ?La pensée chinoise a évolué dans ce domaine lorsqu'elle est passée de l'époque de Confucius à l'époque du positivisme de Xunzi, puis est revenue à des bases plus taoïstes vers la fin de l'Empire des Han. Confucius avait déjà analysé le rapport entre mots et sens et les interprètes du *Yi Jing* reconnaissaient que **«** les mots n'épuisent pas le sen**s »** et commentaient sur le domaine symbolique : « la profondeur du sens métaphysique qui excède de la sphère des mots ne peut être comprimée que par les représentations symboliques de la série des hexagrammes. » Selon la conscience taoïste, une grande place est d'abord laissée à l'*inexprimable*. Puis au cours de la phase positiviste, à l'époque de Xunzi, l'utilisation de la dénomination, de la détermination - nous sommes au temps des légistes où s'affirme la prépondérance des noms - il n'y a plus de place pour l'*inexprimable***.** Le positivisme rejetant l'investigation métaphysique et privilégiant l'expérience pour fonder la connaissance, le *Dao* ne peut avoir cours car il se fonde sur la chose en tant que réalité intérieure et non extérieure. Lorsque la tendance positiviste prend fin, la pensée taoïste est toujours là pour éveiller la conscience métaphysique, pour mener davantage à la valeur d'individualité, et le mot permettra non seulement d'énoncer mais d'apprécier, l'objectif et le subjectif restent présents. La conscience ne peut percevoir et analyser uniquement en faisant appel à la rationalité et la méthode, une part importante de celle-ci est laissée à l'intuition, à l'implicite, à l'indicible. Le sage taoïste en outre ne prend pas position, la rationalité ou la méthode lui ferait prendre parti et il serait peu concevable pour lui de s'opposer, n'adoptant qu'une vue très partielle des choses. Peut-on donner raison à quelqu'un, selon le simple point de vue qu'il exprime ?

Si « les mots n'épuisent pas le sens », cela signifie que vouloir réaliser l'adéquation du sens et de la réalité est un but inatteignable, un simple idéal que l'on se fixe, mais jusqu'à quel degré peut-on le rejoindre ? Il s'agirait plutôt d'envisager une solution pratique qui permettrait d'évaluer le rapport entre réalité et sens, savoir jusqu'à quel point ces deux notions peuvent se réduire pour qu'expression et sens puissent coïncider.

A partir du signe pictural ou du signe poétique, il faut dépasser la représentation au sein de la représentation même, communiquer avec la réalité à son niveau le plus intime et le plus efficient en même temps qu'invisible.

Toute transcendance ne peut être appréhendée qu'au sein de l'existence concrète, tout au-delà n'existe que dans l'immédiat ; il en est de même des signes poétiques : l'au-delà profond de la représentation n'existe qu'à travers la représentation immédiate et le signe concret est spontanément disponible pour être appréhendé.

Le *Dao* traite de l'inexprimable, c'est par la figuration symbolique qu'il peut en traiter et qu'une vocation métaphysique existe dans la symbolique des deux civilisations, celle de la Grèce et celle de la Chine. En Occident, dans les Ecritures, la religion exprime que le Seigneur (tel qu'il est conçu) n'est pas de ce monde, il peut donc avoir recours en s'adressant à son peuple à la *parabole*. Ce qui fait partie d'un mystère ne peut être élucidé de façon directe par un style logique et rigoureux, mais plutôt de façon moins explicite, plus détournée et par là saisissant une utilisation et une nature possible du langage, mais nous ignorons les conséquences réelles du choix de cette utilisation.

Le mode discursif a été utilisé par la Grèce comme par la Chine, d'un côté le mythe, de l'autre le *Yi Jing* présentant, sans aucun jugement, des situations dans leur évolution, soumises à leur propre continuité au procès du monde.

Lorsqu'elle veut nous présenter un monde stable et permanent, la Grèce se détourne du discours qui lui apparaît trop déficient et elle se tourne vers la représentation imagée pour parler des mystères, de l'invisible, des Dieux. Après nous avoir présenté le mythe et les destins en jeu ainsi que le message qui peut être contenu, la Grèce nous invite à dépasser ce mythe, mais qu'en est-il au-delà de celui-ci ? Que peut-on obtenir si l'on va au-delà des Dieux ?

La Chine nous offrira une démarche semblable par la vocation métaphysique de la symbolique utilisée pour nous présenter le monde. Le Ciel n'est pas séparé du monde. Une représentation du monde nous est offerte mais elle couvre le visible et l'invisible par une représentation sensible, elle nous fait accéder sans détour à la part d'invisible que le visible contient. Le monde n'est pas un phénomène stable mais il est en perpétuel devenir, ce que nous apprend le *Dao*, et toute dimension 'métaphysique' dans ce cas devient immédiate, la part de mystère est révélée devant nous par le phénoménal, sous nos yeux. Pas d'énigme à résoudre présentée dans un mode discursif, pas de message à interpréter.

B - Régulation en Chine, Eros en Occident, une certaine divergence

Avant de parler d'Erôs, de désir, d'amour et d'Idéal quelques mots sur la sagesse et la régulation.

« Ce dont nous sommes investis par le Ciel constitue notre « nature », suivre notre nature constitue la « voie », et cultiver la voie constitue l' « éducation ». En ce qui concerne la « voie », elle ne peut être quittée un instant : si elle pouvait être quittée, ce ne serait plus la « voie ». C'est pourquoi l'homme de la moralité est vigilant à l'égard de ce qui ne se voit pas, sur ses gardes à l'égard de ce qui ne s'entend pas. Car rien n'est plus apparent que ce qui est caché dans son for intérieur, rien n'est plus manifeste que ce qui est infime mais vaut comme indice : c'est pourquoi l'homme de bien est attentif lorsqu'il est seul face à lui-même. Quand le contentement ou la colère, la tristesse ou la joie, ne se sont point encore déployés, c'est donc donc qu'on appelle la centralité ; et quand ces sentiments se déploient mais demeurent tous en en équilibre et modérés, c'est ce qu'on appelle l'harmonie. La centralité est le grand fondement du monde, l'harmonie est sa voie universelle : que la centralité et l'harmonie soient portés à leur point suprême, et le Ciel et la Terre sont bien à leur place, tous les existants existants prospèrent. »[195]

Le Mandat du Ciel est une fonction qui intervient au cœur même du procès du monde, l'ensemble répondant à l'ordre cosmologique. Le procès du monde maintes fois mentionné, nous décrit le monde comme une source permanente de créativité, inépuisable. Si les religions s'interrogent sur la place de l'homme dans le monde, le sens à donner à son existence, dans ce type de procès, le Mandat du Ciel est là pour nous éclairer. L'Homme est témoin du procès et le prolonge naturellement dans son comportement par son appartenance à ce procès même. La nature humaine est appelée *xing*, elle est source de créativité dans le cadre du *Dao*, par l'action des couples d'énergie *yin* et *yang*. Parmi les Hommes, il en est appelé Hommes de bien (*junzi)* ou sages : ils sont dotés d'intuition qui leur permet d'agir justement, selon le sens moral de l'ordre cosmique (*zhong*) et sont doués d'une capacité d'évaluation pour connaître l'adéquation entre leurs actes et le procès du monde (*cheng*). Entre Ciel et Terre, l'Homme de bien accomplit donc la fonction d'humanité, le Mandat du Ciel veillant à la régulation de l'ensemble.

[195] *Zhong Yong, la Régulation à usage ordinaire*, traduction, introduction et commentaire par François Jullien, Imprimerie Nationale 1993, chapitre I. p.35-42.

Qu'est-ce que le sage ? Celui qui vise au perfectionnement de soi, qui cherche à s'élever, mais il y a des degrés pour atteindre l'authenticité, la plénitude et l'on ne peut s'arrêter à un stade donné de l'accomplissement. Ce que l'on recherche est sous-tendu par une force, une tension qui peut se montrer extrême, l'objet de notre conquête se dessine, puis se retire, de nouveau se dessine puis se retire… l'investissement que nous y consacrons, son intensité, est à la mesure d'un manque que nous ressentons devant ce qui paraît insaisissable, nous aspirons à la perfection par des rapports d'incitation, et c'est bien la force de l'investissement, dans ces conditions, qui importe et non pas l'objet vers lequel on tend et que l'on ne peut atteindre.

En Chine : pas de forme suggérée, pas de modèle, vers quoi tendent les formes par lesquelles les choses existent si elles sont intelligibles et comment ces choses arrivent-elles à naître dans la pensée ?

La pensée chinoise guide vers tout sauf la possession des choses, car si possession il devait y avoir, cela signifierait déception et il ne peut en être question dans un univers considéré dans sa globalité, dans la globalité de ses principes ; les aspirations, les inclinations seront des réactions simples, qui suffiront en vue de l'étape suivante. Il ne s'agit pas d'éprouver de la joie, qui serait signe d'intérêt et de partialité dans un monde où il existe une régulation des êtres et des choses et où la naissance d'un enjeu suivi de la réponse à celui-ci ferait naître un nouvel enjeu et ainsi de suite… La pensée chinoise est donc sans crispation, car à tout instant le procès envisagé globalement permet de ne pas rester sur un échec et par simple réaction il y aura modification, mutation, toute donnée n'est que temporaire.

L'intériorité humaine reste éminemment physique, c'est une série d'organes disposés selon une hiérarchie, la conscience est un influx vital, le *Qi.* Ciel et Homme sont la même chose, corps et esprit sont des manifestations de l'énergie vitale, du *Qi*, à des degrés différents. Le Ciel agit sur la conscience, l'intériorité, l'Homme ne doit pas interférer et son agir doit rester céleste. La conscience qui est en fait un influx vital rattachant l'Homme à l'univers donne les moyens de comprendre l'univers et les forces qui interagissent partout. Tout ceci implique qu'en philosophie comme dans le discours, un sujet n'est pas nécessaire, une analyse de la subjectivité n'est pas

nécessaire, les représentations qui sont d'une nature extérieure n'ont pas à être posées, l'Homme et la Nature ne forment qu'un tout.

En Occident, la pensée sur le monde, la nature et les êtres, s'est conditionnée fort différemment. Platon présentant sans relâche le travail de la pensée s'est livré à un travail d'abstraction à partir du phénoménal dont il a cherché à se détacher : partir à la poursuite de l'idée était le but essentiel, il fallait se lancer dans une perfection modélisée de l'idée, ce pouvait être la revendication d'un délire, d'une inspiration animée par une force sans égal, qui permettait de se dégager du sensible et de l'affectif.

Tout part d'une' histoire d'amour', pourrait-on dire, entre Socrate et Alcibiade, l'amant et l'aimé : les amants dialoguent entre eux, l'enquête philosophique à laquelle ils se livrent est sous pression constante grâce à eux, mais le plaisir qu'ils éprouvent (tant philosophique que physique) les conduit à un dépassement, les pousse vers l'Idéal à la fois de nature érotique et de nature métaphysique, érotique dans tout ce qui procède du désir, du charnel, du possessif, et métaphysique dans la mesure où il faut aller au-delà de l'éphémère et s'approcher de la forme pure, dégagée du sensible et de l'affectif. L'idée devient désirable comme un amant, on se lance à sa poursuite, et aimer devient un absolu. Cet absolu peut s'ériger en traumatisme, en 'tragédie', dans la mesure où il est inatteignable. L'Occident va ainsi éprouver cette force de désir de ce qui lui manque, peut-être peut-on accéder à l'accédable, au possédable, selon Platon et tel que le vit Socrate, mais ce ne sera que pour de courts instants, et parallèlement à l'amour il y aura le manque.
La nature est bien là, présente, elle vient relier le mortel au divin, est-elle véritablement à l'origine d'un drame ? Elle nous fait sentir, entrevoir, un objet possible qui viendrait combler ce manque, mais quelle est cette chose, quel est ce manque ? L'assouvissement d'un manque n'est jamais achevé, ceci est à l'origine du tragique grec. Quelques siècles plus tard Pascal ira jusqu'à remarquer que *'nous ne cherchons jamais les choses mais la recherche des choses',* c'est en fait pour nous le manque et la quête qui s'ensuit qui sont sources de jouissance.

La civilisation chinoise ne connaîtra pas ce modèle permanent, cette référence idéale entraînant manque et insatisfaction. Si en Chine un entretien maître/disciple

peut laisser sous-entendre une relation érotique, celle-ci repose sur la tradition confucianiste, en particulier, du rituel, des relations entre humains avec simple réciprocité, respect mutuel etc …(ce qui chez nous pourrait être sujet d'interprétation par la loi). L'éducation rituelle est un simple enjeu entre les individus, et le sexuel, si c'est le cas, se résout par la régulation : l'amour et le désir ne dépérissent jamais complètement, ils ne manquent jamais durablement, ils ne prospèrent jamais durablement ; s'il y a désir, il y a ensuite satisfaction, puis désir… L'influence taoïste n'est pas négligeable dans cette démarche lorsqu'elle insiste sur l'énergie dispensée par le souffle vital à travers l'univers, la concentration nécessaire pour mieux le percevoir et vivre en harmonie avec celui-ci sans être à la poursuite d'exigences.

L'Erôs va donc désormais régner en maître partant de la Grèce pour atteindre toute l'Europe. Sans les 'jeunes gens' mentionnés par Platon, la pensée de l'Idéal est-elle possible ? L'amour ennobli nous permet de nous arracher au naturel et de rechercher l'Idéal, l'amour de l'Idée. On a souvent parlé de 'l'amour platonique', la définition s'en trouve ici précisée puisque partant de l'amour des 'jeunes gens' et des beaux corps, on passerait aux belles actions, aux belles sciences et ce serait un gain, une étape, vers la connaissance. Platon et Zhuangzi proposent tous deux de se délier des attaches, des passions et de pratiquer l'ascétisme mais nous sommes en présence de deux mondes : l'ascétisme chez les Grecs demande efforts, tension perpétuelle, et il y a insatisfaction face à un absolu inatteignable ; l'ascétisme chez les Chinois sous l'influence du confucianisme et de l'éducation rituelle propose de cohabiter avec la nature ordinaire, quotidienne, par un effort à dimension humaine. Il ne s'agit pas de définir un but et de chercher à l'atteindre mais de développer l'aptitude à se conformer et à accepter le monde, il est disponible et il ne faut pas chercher à le dominer. S'élever dans le contexte chinois ne signifie pas s'affranchir de ce monde et l'abandonner, par contre s'élever dans le contexte grec semblerait signifier le fuir ; en outre, ces exigences ne seraient-elles pas les propres exigences humaines, des abstractions définies par l' esprit… les Hommes ne sont-ils pas alors loin de la nature, du procès naturel ?

Ainsi, peut-on imaginer un rôle de l'Erôs visant à améliorer notre quotidien ? Amélioration, soit, mais quelles sont nos dispositions naturelles et à quoi

aspirons-nous ? Si nous aspirons à la connaissance, au savoir, nous devons accepter comme Confucius et Socrate (un de leur terrain d'entente puisqu'ils reconnaissent qu'ils ne savent rien) que l'étude, stimulée par l'Erôs, peut nous satisfaire … mais très vite l'Erôs intrigant, nous faisant percevoir le manque, peut nous faire basculer dans la métaphysique et notre manque n'en sera que plus évident, ne sommes-nous pas des êtres intéressés ? Est-ce la faute à Platon ? Il a prétendu que la sagesse n'était pas à notre portée et que le philosophe est condamné à philosopher et que l'homme est condamné à l'Idéalité par l'effort ? [196]

C - Sur la pensée chinoise

C-1 La pensée chinoise ignore la métaphysique ?

En Grèce est advenu le concept et le rapport du sujet à l'objet. La Grèce est passée à côté de la métaphysique, c'est-à-dire du dédoublement du monde. Elle dédouble le monde en deux plans, deux ordres du réel : le Sensible et l'Intelligible, ou le Sensible et le Spirituel. En Chine l'ordre commun de la réalité est le *Qi* : souffle, énergie. Une métaphysique chinoise ne rendra donc pas compte d'un absolu de l'Etre, mais du processus constant de transformation et se contentera de l'étude de ce processus : nous ne sommes en aucun cas maîtres de l'univers et nous ne pouvons qu'y participer en ayant pris connaissance de ce processus. Le *Dao* (ou ordre de la voie) recouvre tout le chemin parcouru depuis un avènement jusqu'à l'objet concret, il ne s'arrête ni à la figure ni à la forme, la nature sous nos yeux est en perpétuelle modification et mouvement.

Dans la philosophie chinoise, ce mouvement est cyclique et se réparti en deux stades : le 本體 *běntǐ* et le 互用 *hù yòng*, les choses passent de l'état de latence, de potentialité imminente d'existence à leur manifestation concrète qui permet au philosophe de les observer et de les interpréter.

[196] François Jullien, *L'invention de l'idéal et le destin e l'Europe*, « Eros ou l'objet du manque », *p. 161-188 ;* « Modélisation ou régulation la loi/le rite ». pp.221-250.

C-2 Le Dao et la pensée chinoise

Si les choses dans leur formation sont soumises à un processus continu, ces différentes étapes montrent que l'on peut repérer une métaphysique en amont de la forme, mais celle-ci ne peut se définir que par des mutations (sens de métaphysique : la préposition grecque méta signifie « au-delà » et fige la séparation des deux domaines, définitivement distincts, ce que n'a pas fait la Chine ancienne lorsque Xi Ci a fourni un équivalent).

C-3 La notion de qi

C-3-1-Définition de qi[197]

La philosophie ne se veut-elle pas clé de voûte de tous les savoirs ? Elle s'interroge sur elle-même et essaie de remonter au point d'origine de la pensée, cherchant à ne rien présupposer… mais il y a trop d'enracinement culturel, trop de conceptions, notre définition de l'âme et du corps est à revoir, un choix d'origine semble avoir été fait.

---

[197] 气 *qì* : le graphème de l'écriture oraculaire ressemble au chiffre trois "三. "一"représente le chaos du commencement, "二" représente le Ciel et la Terre, et entre les deux est rajouté un trait signifiant le souffle-énergie circulant entre eux. Le style du bronze : , pour se différencier d'avec le chiffre trois "三", la première ligne est recourbée : 。Plus tard : , une autre courbe se présente au-dessous : 。Le style des sceaux renforce le sens de courant : ce mot déictogramme devient pictogramme. Origine du mot : la matière, fluidité qui se diffuse dans l'espace.

氣 : style du bronze = （气）+ （米= riz, présent dans la nourriture et l'air ou le gaz venant de la digestion**.** Le style des sceaux : est hérité de celui du bronze.。 *Shuowen Jiezi* : qi 气, le souffle dans les nuages. Pictogramme : tout ce qui est en rapport avec un souffle adopte la même clé. Les nourritures à offrir aux invités utilisent la clé du riz comme élément phonétique. Le premier *qi* représente davantage une réalité atmosphérique, où le vent souffle : les trois traits simples et courbes représentent les nuées qui montent et qui descendent, assurant une liaison favorable entre le Ciel et la Terre. On peut aussi y voir un sens abstrait, le souffle épique (inspiration). Le deuxième *qi* implique une notion de puissance productive tant dans le domaine matériel que dans le domaine psychique. Les deux notions peuvent se rejoindre dans une même vision matérielle de l'énergie et une conception énergétique de la matière comme « souffle-énergie », dynamique, flux, courant, comme ceux qui animent la mer et comme eux sans matière propre ni limites définies. Cette dynamique peut se matérialiser sous de multiples formes. (Cyrille J.-D. JAVARY, p310)

Qi :

Selon l'étymologie du terme, de la vapeur s'échappe et s'élève (au-dessus du riz que l'on cuit)
Qi, traduit l'osmose, par la circulation du souffle vital, fait communiquer tous les existants entre eux et les relie de l'intérieur.
La résonance spirituelle *qiyun* est précisément la résonance interne à ce souffle-énergie : émanant de la diversité des formes et se déployant de l'intérieur.

Il y a conception unitaire de l'avènement du monde et de l'homme, c'est la conception du *qi*, ou souffle-vie. Le sinogramme d'origine 'riz+vapeur' signifie 'nourrir', ce peut être aussi 'vapeur+ feu' et signifie dans ce cas 'diffusion'. De même que l'eau peut se transformer en glace et revenir à l'état liquide, de même l'homme, les animaux, la matière se concentrent puis se dissolvent, c'est la concentration puis la dissolution du *qi*. A la naissance, le *qi* se condense en homme et à la mort se disperse en un flux d'énergie invisible, et dans le même temps une communication universelle s'établit avec la nature.[198]

La tradition chinoise désigne sous le nom de 太極 *taiji* (ou *taixu wuji*, Fait Suprême) la totalité de l'univers. Celui-ci comprend le Ciel et la Terre, mais à l'origine ils peuvent être représentés selon Wang Fuzhi (17ème siècle) par une immense sphère, un concentré d'énergie, dans laquelle Espace et Temps sont liés. Cette énergie en perpétuelle agitation par divisions et combinaisons du *yin* et du *yang* produit les phénomènes, les êtres et les choses. Cette sphère formant la totalité de l'univers ne connaîtrait en fait ni accroissement ni déperdition, le scientifique pourrait dire que naissent et meurent des cellules pour une quantité d'énergie donnée. Tout se crée, se transforme par des mouvements internes. Le temps y est mêlé et par là on ne peut évoquer ni de passé ni de futur mais un présent éternel : le passé a peut-être imprimé le contexte actuel mais il n'est pas saisissable et le futur échappe à toute appréhension d'ordre humain. Diderot, à son époque, avait pressenti cette description en disant « Le monde commence et finit sans cesse. »

---

[198] GERNET Jacques, *La raison des choses*, , *Essai sur la philosophie de Wang Fuzhi* (1619-1692), Gallimard, Paris, 2005.chapitre IV, *« Energie universelle »* p.151-197.

Plus d'opposition, comme en Grèce, entre matérialisme et idéalisme, seul un flux vital se manifeste, à la fois instantanément et dans la durée, venant du *qi* souffle-énergie. Notre aptitude communicante doit nous permettre de rejoindre ce procès naturel. Les conceptions humaines sur lesquelles se bâtissent les cultures enrichissent certes la philosophie, mais produisent un effet d'intelligibilité, de ligibilité, de cohérence qui enracinent trop de présupposés… La philosophie doit avoir une vocation transculturelle, translinguistique permettant d'accéder à l'affinement, voire l'ascèse et définir son objet, peut-être la source absolue du vital.

C-4 Le Qi et ses influences artistiques

La Régulation a été abordée dans un traité, le *Zhong Yong*. Sa fonction est essentielle.

L'artiste a pour rôle d'alimenter la création, il est objet à l'intérieur de celle-ci et participe à son dynamisme. Les termes occidentaux de 'talent, génie, inspiration, patience, travail… ne sont pas à utiliser dans le contexte de la Chine, par contre il sera question ici d'affinement, d'invention, de se libérer du sensible en se tournant vers le *qi*. Il s'agira de le nourrir par une démarche individuelle, une forme d'ascétisme par exemple, mais grâce à la régulation présente en toute chose et en tout être, l'artiste comme l'œuvre participeront au monde et appartiendront au Tout.

Selon la Régulation nous nous adaptons au monde et à sa transformation permanente. Notre intériorité d'être humains, et si c'est le cas d'artistes, va s'adapter au procès continu de la nature. La Régulation va en particulier s'appliquer à notre quotidien, à un mode de vie en fait banal, il n'y a pas de modèle métaphysique nous invitant à nous élever comme la Grèce nous le proposerait, cette 'élévation' peut avoir lieu mais elle est dans l'immédiateté, le spontané, là où la Chine situe une dimension métaphysique, lorsque l'intellect n'a pas à intervenir pour nous livrer à la spéculation. La Régulation nous fera adopter une part de visible et une part d'invisible car le procès concerne Tout l'univers, rien ne peut s'y soustraire. Dans le domaine artistique, toute œuvre, comme appartenant au Tout, sera elle aussi soumise à la transformation par le geste du peintre s'il s'agit d'un tableau et l'artiste en phase

avec l'univers agira peut-être même à son insu. En tous cas il agira dans un geste spontané, renouvelable, ne figeant pas son sujet dans une temporalité. L'artiste ne cherchera pas à atteindre un quelconque idéal et à le fixer sur la toile, par contre son effort et ses possibilités ne seront pas de l'ordre du banal, il y aura en dehors de la spontanéité une forte exigence de formation et la manifestation d'une norme morale, son intériorité touchée par l'extérieur et participant à la Régulation. Dans ce cadre 'strict', que pose la Régulation ? On peut se demander dans quelle mesure l'œuvre est bien celle de l'artiste : elle est bien de lui dans la mesure où elle provient d'une effusion intérieure toute personnelle, où un sens a été donné non seulement à l'œuvre, mais il y a eu dans celle-ci lecture de l'univers à une certaine échelle. Le geste du peintre, à travers la Régulation reste unique, mais il est renouvelable et toujours plus enrichi par la pratique (selon l'enseignement de Confucius) et l'ordre dont il dépend nous incite à la modestie mais aussi au dépassement de soi pour être 'à la hauteur' de l'univers. La démarche d'affinement individuel de l'être humain ou de l'artiste et le Régulation formeront un tout et l'œuvre pourra ainsi témoigner du monde.

Concrètement, le *qi* représente l'esprit et la personnalité, le tempérament d'un être humain, et étant esprit et matière, ce souffle assure la cohérence organique des vivants à tous les niveaux. Chacun a son propre *qi*, et ainsi sa nature personnelle, il n'est pas obtenu par l'effort, il est transmis. C'est un flux qui circule, partant d'une source indéterminée et se répandant dans des manifestations diverses. Il peut donc, en tant que source d'énergie, habiter une personne, mais aussi un lieu, un poème, une œuvre d'art, ce qui veut dire avoir des manifestations aussi bien éthiques qu'esthétiques, invisibles comme tangibles. Toute réalité n'est en fait qu'une manifestation d'énergie vitale, soit physique, soit mentale, et l'esprit ne peut être détaché du corps, le *qi* est là pour assurer cette unité. Avec différents degrés de subtilité, énergie et matière issues de la même source bénéficient du *qi*, on parlera aussi bien de physiologie de l'intellect que de spiritualité du corps.
La littérature et la peinture sont animées de ce souffle. Au IIIème siècle après J.C., Cao Pi commentait : « La vie ne dure pas longtemps, la gloire finit tôt ou tard. Celles-ci sont vouées à disparaître toutes deux, sont de beaucoup inférieures aux lettres, qui sont éternelles (…), en littérature, la primauté est accordée au souffle. »

TROISIÈME PARTIE

PROPOSITIONS POÉTIQUES

CHAPITRE I

POÈMES CHINOIS

Dicton chinois :

« En entrant dans une contrée, il est aisé de voir quel enseignement le prince donne à ses sujets ; s'ils manifestent un tempérament tiède et doux, un naturel authentique et dense, l'enseignement est basé sur le classique de la poésie » *Li ji, Jingjie 26*

En Occident toute production est représentation, elle est repérée en tant qu'activité humaine et une activité mimétique a un certain degré de ressemblance par rapport à l'Être. Il y voit cependant une grosse déperdition de l'Être. Aristote, percevant une activité de l'art par rapport à la nature, considère un processus de production passant de la forme à la matière, et établit que toute représentation comporte une différentiation et sans doute une déperdition, mais celle-ci est considérée comme non blâmable.

On pourrait poser la question : une activité poétique serait-elle quelquefois non mimétique ? A priori, elle se manifestera par une représentation et si l'on considère la naissance de la littérature, le rapport entre l'œuvre littéraire et la réalité extérieure à celle-ci sert précisément d'objet à la réflexion littéraire en Occident. En résumé, si l'art imite la nature, la nature n'est en rien une contrainte pour le poème et que la réalité soit conçue sur le mode empirique ou idéal, l'objet littéraire n'est possible que comme représentation. Mimésis en littérature est une conception du théâtre grec et de l'épopée, et permet en outre de distinguer les différents types de poésie… en allant plus loin, il précise même le statut de la philosophie.
L'activité mimétique ne peut se déployer en Chine ni la méditation sur l'Etre. Le rapport œuvre/univers est à reconsidérer et il faudra en particulier rechercher comment l'œuvre littéraire va s'intégrer dans le monde tel que le conçoit la Chine.

En Chine, le wen englobe savoir, culture et art d'écrire. [199] , mais l'écriture barre-t-elle la route à d'autres possibilités d'interprétation de l'univers ?

On peut noter cette remarque de Nietzche insistant sur le côté arbitraire de la langue, à notre insu**,** et ouvrant à la fin de sa réflexion des perspectives nouvelles :

> « Leur pensée, à vrai dire, consiste moins à découvrir qu'à reconnaître, à se réintégrer un très ancien et très lointain habit de l'âme d'où ces concepts sont jadis sortis. L'activité philosophique, sous ce rapport, est une sorte d'atavisme de très haut rang.

[199] Utilisé seul ou combiné à d'autres syllabes, nous pouvons déjà observer son sens bien marqué : wen= caractère, écriture, langue, langue classique, composition littéraire, texte, et en composition, parmi de nombreuses possibilités: 文法 *wénfǎ* ： grammaire 文牘 *wéndú* ： document officiel 文稿 *wéngǎo* ： manuscrit 文官 *wénguān* ：fonctionnaire 文化 *wénhuà* ：civilisation，savoir，instruction 文理 *wénlǐ* ： cohérence et logique 文物 *wénwù* ： patrimoine culturel 文學 *wénxué*：littérature 文言 *wényán* ： langue chinoise classique 文藝 *wényì* ： art et littérature 文章 *wénzhāng*：composition littéraire 文字 *wénzì* : caractères, langue idéographique

> L'étrange air de famille qu'ont entre elles toutes les philosophies indoues, grecques, allemandes, s'explique assez aisément. Dès qu'il y a parenté linguistique, en effet, il est inévitable qu'en vertu d'une commune philosophie de la grammaire, les mêmes fonctions grammaticales exerçant **à notre insu** leur empire et leur guidage, tout se trouve préparé pour un développement et un déroulement analogues des systèmes philosophiques, tandis que la route semble barrée à certaines autres possibilités d'interprétation de l'univers. Les philosophies du domaine linguistique ouralo-altaïque (dans lequel la notion de sujet est la plus mal développée) considéreront très probablement le monde avec d'autres yeux et suivront d'autres voies que les Indo-Européens ou les musulmans.[200] »

« D'autres yeux et d'autres voies » : le poème chinois et l'écriture.

La Bible qui nous révèle : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu » va donc signifier qu'en Occident un immense besoin de création va se manifester et se concrétiser par l'écriture et un vocabulaire élaboré, symbolique, général et abstrait sera la production du poète. Une recherche d'absolu accompagne cette démarche, tenter d'accéder au 'Verbe' est une façon d'accéder à la vérité, une fois l'œuvre de la création accomplie. Une nouvelle œuvre, celle du poète, est alors en marche : en tant qu'activité humaine elle est représentation, elle est activité mimétique tendant vers l'idéal.

« L'écriture alphabétique invite à se représenter comme une ascension vers la vérité le passage des sons aux mots, des mots aux pensées, des pensées aux idées en soi »[201]

Au niveau des mots : le verbe grec '*poiein*' (faire, fabriquer) ayant donné '*poièsis*' (action de faire, création) confirme cette créativité, alors qu'en Chine le mot utilisé est 詩 *shi* (*Shijing=Livre des Odes*) qui a pour sens 'parole particulière, poésie, vers, poème'. Tandis que le caractère *shi,* est employé pour une parole particulière, 言 [202] yan est la clé de la parole, désigne la trace ; de plus, suivant les pieds et

---

[200] NIETZSCHE Friedrich , *Par-delà le bien et le mal, Des préjugés des philosophes*, chapitre 20, traduction française de Geneviève. Bilingue, Bianquis, Paris, Aubiers, 1978.

[201] J.Fr Billeter, *L'Art chinois de l'écriture* p.16, Genève, Editions d'Art Albert Skira, S.A., 1989.

[202] 言 *yán*, : style oraculaire d'origine. Mot de type déictogramme. Lorsqu'on rajoute un trait sur la langue, il signifie l'action de celle-ci. A l'époque du bronze, un trait supplémentaire sera ajouté, puis l'écriture sigillaire rajoutera un troisième trait : chaque trait supplémentaire renforcera l'action signalée par le premier trait. Avec l'écriture de Chancellerie en surlignant les traits, on finit par ne plus voir la forme de la langue.

le soleil, les pieds frappent le sol, un pas en arrière, un pas en avant, une cadence alternée, mouvement et repos, ressemblant au rythme d'une danse. Le soleil se lève et se couche en un mouvement répétitif, pour les Anciens cette image signifie le temps, la conscience du temps.

L'écriture chinoise, qu'elle soit considérée dans un emploi courant ou un emploi poétique ne se veut ni originale, ni abstraite, ni arbitraire, car elle est du domaine de la nature même, elle sera figure de celle-ci. Elle se réalisera par le caractère chinois composé de divers éléments ayant respectivement un sens, éléments graphiques, sémantiques, phonétiques. Ce qui pourra rendre cette écriture plus poétique sera toute extension symbolique ou emblématique, et d'un point de vue sonorité le jeu des homophones. Les jeux de mots, la synonymie, la symétrie des vers, tous types de rapprochements, juxtapositions, parallélismes pourront eux aussi s'ajouter. Il n'est pas question d'inventions au sens occidental du terme, François Cheng le précise :

« Le langage poétique chinois (comme par ailleurs le langage pictural chinois) incarne les lois fondamentales d'une cosmogonie telle que la pensée chinoise l'a conçue (…) La notion de sujet est la plus mal développée » :

Si l'on évoque la langue chinoise, la notion de sujet fera défaut, mais tout autant feront défaut les notions d'idéalité, de représentation, d'événement faisant date, de drame, de tragique, de pensée spéculative … Avec le poème chinois nous découvrons la langue de l'idéogramme qui représente ce qu'il désigne, un lien réel est bien établi.

Le poète occidental, inspiré, va créer, le poète chinois, incité par le monde extérieur, va réagir émotionnellement. Cette émotion en Chine est pensée en rapport avec le monde, dans une perspective autant cosmologique que subjective, comme toute amorce de modification entre les principes du *yin* et *yang*, et cette conception se fonde sur la conscience et l'évolution de la réalité. Il ne sera pas inspiré par la muse, il ne créera pas de la 'nouveauté', il n'établira qu'une simple communication entre le Ciel et l'humain.

A la base existe le cœur de l'Homme, mais pour bien cerner son 'cœur', disons qu'il n'est ni imagination, ni inspiration, ni expression personnelle. A la place il est

interaction entre le sujet et le monde. S'il était imagination, inspiration, ou expression personnelle, toute manifestation, réaction, serait sur un mode trop personnel et extérieur, personnel et extérieur au sens occidental, c'est-à-dire se rapportant par trop à l'individu et pouvant provoquer le spectacle. La Chine ne place pas cette manifestation sur le même plan que l'Occident. Le sujet peut impliquer le subjectif, mais qui est-il ? Il s'agit avant tout de la nature, du monde, d'une manifestation qui se rattachera à un Tout. Le sujet est indéfinissable, 'inconnaissable', ce n'est pas le but de tendre vers l'explication ou la cause. De même, cette manifestation ne débouchera pas sur le spectaculaire, car ce ne serait pas l'ordre de la nature.

Il y aura avant tout communication et interaction du cœur, du soi au monde. Le premier 'acte' du cœur sera une mise en mouvement, mise en mouvement du cœur et sa subjectivité, aussi bien que celle du monde par le souffle cosmique du *Qi*[203].

Sous la forme de poèmes, Zhong Rong nous montre ici de façon illustrée ce qui peut être à l'origine de la poésie en Chine, ce qui la provoque et la spontanéité de l'écriture poétique

Le souffle cosmique met en mouvement les réalités du Monde, et les réalités du Monde émeuvent l'homme, il en résulte une oscillation de sa vie émotionnelle La brise et les oiseaux printaniers, la lune et les cigales d'automne, nuages et pluies durant la chaleur de l'été, la lune et le froid d'hiver.

Telles sont les émotions suscitées par le cycle des saisons qui se manifestent dans le poème.

A la célébration des retrouvailles on se tourne vers la poésie pour se sentir proche,
A l'heure de la séparation on se confie à la poésie pour exprimer ses regrets.
Que le ministre de Chu parte en exil, que la concubine de Hans dise adieu au palais ;
Que des ossements jonchent la lande au septentrion et que l'âme erre au gré des herbes folles.
Que l'on porte la lance dans les garnisons lointaines
Et que l'esprit de guerre remplisse d'héroïsme les marches frontières ;
Le voyageur de la Passe aux vêtements trop fins,
La veuve dans sa chambre dont les larmes se sèchent,
Le lettré qui dépose les insignes de sa fonction et quittent la Cour avec la résolution de n'y jamais revenir ;
La belle qui ravit la faveur à peine a-t-elle levé les cils
Et, au second regard, renverse l'empire :
Toutes ces situations, dans leur variété, émeuvent et ébranlent l'âme.
Comment donner son libre cours à ce qu'on pense si ce n'est en composant un poème ?
Comment donner un plein essor à ce qu'on ressent si ce n'est en déployant son chant ?

---

[203] Zhong Rong 鍾嶸(fin du Vème siècle) est un des fondateurs de la forme poétique. Auteur d'un célèbre ouvrage, le *Shi Pin, De la poésie,* (《詩評》qui fut rebaptisé《詩品» sous la dynastie Song, il fonda en particulier une méthode d'analyse critique historique.

C'est une démarche naturelle (de l'ordre de la nature) et non pas personnelle au sens où une volonté isolée, détachée interviendrait. Les réalités du monde en mouvement émeuvent l'homme. Il se manifestera alors une certaine capacité émotionnelle, d'autant plus authentique que son pouvoir de pénétration sera grand vis-à-vis de la réalité. On pourra appeler conscience cette subjectivité individuelle, qui connaîtra elle aussi une manifestation intérieure, reflet de sa mise en mouvement intérieure, de son activité, une sorte d'empreinte authentique. Les réalités ou existences perçues pourront s'appeler 'l'autre' ou 'autrui', un rapport de 'sympathie' s'établira puisqu'on peut imaginer une réciprocité, une mise en mouvement réciproque au sein d'un Tout.

Dans le Confucianisme, la conscience pourra prendre son essor dans le domaine moral, en particulier dans sa réalisation sociale et la perception d'autrui. La pensée confucéenne traitant des rapports entre le Ciel et l'Homme, de l'harmonie du Ciel avec celle de la nature humaine, une dimension sociale et civilisatrice pourra en découler en référence à 'autrui' et la 'sympathie' qui peut se dégager chez l'Homme. Des signes visibles peuvent émaner de l'intériorité d'une personne et nous guider. Ces signes que l'on peut imaginer seront d'ordre analogique, le cours du monde, Ciel et Terre, ne forme qu'un Tout. La réalisation du mot s'il est utilisé comme signe s'interprétera comme la nature de l'être intérieur, qu'elle soit sonore, écrite, calligraphiée, chorégraphiée. Il souligne une manifestation spontanée de l'émotion.

L'Histoire nous enseigne aussi les variations dans ce processus. Ainsi à la fin de la dynastie Han, l'accent sera mis sur le goût d'apprécier autrui, son impact esthétique et moral. L'influence du *Dao* connaîtra elle aussi des périodes inégales. La fin de la dynastie Han marque une crise de la métaphysique [204] (métaphysique au

[204] A partir de la fin des Han se répandent de plus en plus l'art et le goût de chercher à apprécier et à caractériser dans autrui la nature intime et originale de l'être intérieur (*caixing*), ceci d'un point de vue esthétique psychologique et moral (*pin)* au travers des signes visibles émanant de la personne. Cette appréhension des différences d'esprit et de personnage est un nouvel objet de réflexion. Le mot n'est plus une réalité extérieure instituée comme pur objet mais une quête intuitive de l'intériorité. « Sept Sages de la forêt de bambous » (竹林七賢 Zhulin qixian) de Tao Qian 陶潛 (365-427) tiennent des « causeries pures » (*qingtan* 清談), genres de conversations à la fois spirituelles et savantes non dénuées d'une certaine portée philosophique. Qu'elle prenne la forme d'une quête de l'immortalité ou de la libération des désirs, les taoïstes et les bouddhistes ont donné un sens nouveau à l'illumination spirituelle. Ils incarnent un mode de vie libre : la spontanéité et le naturel dans leur état originel, un

sens ici de « l'inexprimable »), la pensée de l'Antiquité au contraire connaîtra un regain de celui-ci. On note ainsi que l'élaboration de la pensée à ses premiers stades, comme celle d'une philosophie, peut être tributaire d'une période donnée, en termes confucéens, tributaire du Prince comme des gouvernés, mais le *Dao* est censé nous fournir l'équilibre global.

Selon le procès, n'importe quel humain est capable de poésie, de répondre par ses émotions, son intériorité, en étant stimulé de l'extérieur. Tout être peut avoir la capacité, la nature de poète et il en rendra compte par une manifestation, conforme à la nature, que la résultante soit peintre ou écrivain. L'émotion humaine, cette mise en mouvement de la subjectivité pourra prendre forme concrètement dans la manifestation de la voix, des sons, donnant naissance à une variation musicale et son rythme. De la même façon, le domaine des arts pourra être à la fois domaine incitatif comme domaine de la manifestation, le spectateur face à un paysage, comme dans son élaboration. Le souffle *Qi* sera présent à chaque instant.

La poésie chinoise classique

Dans la culture littéraire chinoise, la poésie est le genre le plus vénéré, il est pour la Chine une véritable religion et peut-être la seule. C'est un genre littéraire dans lequel on peut exprimer des secrets personnels, c'est aussi un moyen de communication entre esprits partageant les mêmes valeurs, et pour ceux qui maîtrise l'outil poétique, c'est un moyen d'élévation sociale. La poésie a su, au cours de l'histoire, mêler la culture classique d'une classe sociale privilégiée aux traditions populaires. Elle a pu refléter les préoccupations des couches populaires, mais le signe écrit d'origine divinatoire n'a pas subi l'influence de la langue populaire sur ses 3500 ans d'existence et le monde sinisé a pu grâce à elle poursuivre ses échanges culturels. Il est fréquent d'utiliser le simple mot 'langue' lorsqu'on parle de langue poétique : la langue poétique classique est avant tout basée sur la langue classique chinoise faites de caractères monosyllabiques rassemblant sens, son et image.

L'image suggérée sera toujours soigneusement élaborée grâce à la calligraphie à l'intérieur des poèmes, peut-être pourra-t-on imaginer le pictogramme d'origine,

---

mélange d'excentricité et d'anticonformisme fortement influencés par la littérature et l'iconographie postérieures.

mais le trait fondamental, constituant des éléments de l'idéogramme aura été travaillé, stylisé au cours des siècles et le tracé d'origine restera mince. Le son lui aussi aura évolué au cours des siècles, pour le même idéogramme la prononciation aura pu changer, et quand il y aura doute, la tradition écrite invitera à faire une véritable lecture d'écriture poétique plutôt qu'une lecture sonore.

Le sens enfin ne sera jamais arrêté, puisque le signe écrit n'est pas pris à l'intérieur d'une phrase grammaticalement construite comme dans les langues occidentales. Le mot lui-même pouvant appartenir à différentes parties du discours, un large éventail de significations sera possible, et des liaisons spécifiques à la langue chinoise, utilisées dans la prose, seront remplacées par la juxtaposition laissant entrevoir de multiples images. Dans un paysage, rien ne sera certain, pas de sujet imposant un ordre, simplement une image possible, éphémère, qu'une interprétation momentanée du lecteur pourra saisir.

La forme poétique chinoise, la plus longue jusqu'à l'an 1000 environ et la plus importante est le *shi*, à la fois formaliste en utilisant généralement les vers pentasyllabiques mais aussi des vers irréguliers et les thèmes les plus divers tels que plaisirs, vanité, amour, sentiments, saisons mais aussi guerre, cruauté. Cette poésie peut être dite traditionnelle, à l'ancienne. La forme va ensuite s'orienter vers une association avec la musique, des paroles poétiques sur des airs musicaux, parlant également de sentiments, d'amour, de nature mais aussi de politique et de vie urbaine (poésie *ci* de l'an 1000 à l'an 1300 environ). La poésie 曲 *qu* succédera à la poésie 詞 *ci*, et ceci jusqu'à notre époque, cette fois un rapprochement se fera avec le théâtre, ce qui veut dire une langue plutôt parlée et l'expression d'émotions fortes, la prose interviendra au milieu du langage poétique, apportant à l'ensemble un ton plus naturel.

Les propositions des langues occidentales

Les propositions des langues occidentales qui semblent s'user réitérant d'éternels modèles, ayant recours aux symboles, au style, à la stylisation, tentant de dépasser le langage, vont révéler leur artificialité face à l'idéogramme, le message direct du monde qu'il contient.

Ainsi, s'il fallait définir l'Epopée, sans doute, pourrait-on voir d'abord ce qu'elle n'est pas : dans l'Antiquité grecque, tout poète, tout auteur, peut être tenté de faire apparaître son point de vue dans son œuvre, et il le fera en poésie lyrique, révélant ses passions, réagissant aux actions décrites dans ses propres narrations. Mais il en ira autrement avec les deux autres formes de l'art littéraire, la poésie dramatique et la poésie épique : en poésie dramatique, le poète s'effacera devant ses personnages, leur prêtant différents types de caractères et choisissant l'action, de même que dans l'épopée où il disparaîtra face à son héros qu'il animera en particulier sous l'œil des Dieux.

Poésie lyrique[205]

Etymologiquement, le poète est 'celui qui fait (poiein), celui qui crée', et une seule instance est mise en valeur quand il s'agit de création, c'est Dieu, le Poète dans sa solitude. La poésie est l'expression personnelle des sentiments du poète. Un auteur lyrique parle en effet en son nom propre; il dit "je", en tant que créateur, en rajoutant deux autres composantes essentielles du lyrisme qui sont la recherche de la musicalité et la visée de l'idéal. Il convient donc plutôt de percevoir celui-ci comme l'expression d'un sujet singulier qui tend à métamorphoser le contenu de son expérience et de sa vie affective, dans une parole ayant la musique pour modèle. Il y a séparation d'avec l'objet naturel, l'activité mimétique tend d'elle-même à modifier l'objet de l'imitation. Le poète doit prendre en compte un ordre extérieur à la nature et qui relève de l'esthétique, une réflexion sur les exigences de l'art pour imiter la nature, impliquant un idéal. Cette poésie doit son nom à la lyre qui, dans l'Antiquité, accompagnait les chants. Capable d'arrêter les supplices des Enfers (Orphée), elle devient le modèle des pouvoirs de la poésie et des liens étroits qui l'unissent à la destiné humaine.

Lyrique : « se dit de la poésie qui exprime les sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète. »

---

[205] Cf. Etiemble, « Invariable du lyrisme », dans Essais de littérature générale, Gallimard, p. 177 ; La note d'Etiemble : « Les mots grec lura, lurikos firent en Europe fortune : « lyrisme » et « lyrique », Lyrik (allemand), lyrik(suédois), lyrics(anglais),liricas (italien), lirika(Espagnol), Iiric (roumain), lirika (russe),lyryka(polonais), etc.,etc. : témoignent de la réussite d'un mot qui déborde le domaine indo-européen.

La poésie chinoise traditionnelle emploie souvent les termes 緣情 *Yuán qíng* (appuyer sur le sentiment) 詩咏情性 *shiyongqingxing* (le poème est l'émanation de la nature humaine) 詩本性情 *shī běn xìngqíng* (le poème se base essentiellement sur la nature humaine) 或 性靈 *xìnglíng*. . qui mentionnent deux aspects inséparables, la représentation d'un engendrement poétique avec l'interaction extériorité/intériorité, reflétant la nature émotionnelle de l'homme. « La poésie énonce en paroles ce qu'on a dans le cœur et le chant prolonge ces paroles » : 詩言志 歌詠言 *Shī yán zhì gēyǒng yán*, une tradition poétique qui n'est ni épique, ni dramatique, ne peut être qualifiée logiquement que de lyrique.

Pour la Chine, l'important est d'abord le cours du monde ainsi que la vie de la subjectivité. Ce n'est pas la théorie de la projection du monde de la conscience sur le monde extérieur. Une aspiration ou un déchiffrement du monde renvoie plutôt à la logique très générale en Chine d' interaction dynamique : l'extériorité qui m'affecte suscite mon intériorité et celle-ci « met en branle » sens précis de *qing* en tant qu' émotion par rapport à *xing*, la « nature humaine ». Il y a réaction à cette incitation en faisant advenir des « formes qui s'actualisent » comme sons ou comme images, à l'image même des actualisations phénoménales que ne cesse d'engendrer le monde et dans une relation de réciprocité vis-à-vis d'elles. Ce peut être l'émotion éprouvée au spectacle d'un couple d'oiseaux qui se répondent harmonieusement au bord de l'eau et elle se prolonge par l'évocation émerveillée d'une jeune fille dont la réserve nous émeut. C'est l'expression spontanée d'une émotion intime.

En prenant le cas des poèmes homériques de *l'Iliade et de l'Odyssée*, on pourra observer qu'il s'agit de récits impersonnels et objectifs, donnant priorité à la description des aventures du Héros, à quelques personnages complémentaires, ainsi qu'à la manifestation de divinités. Les personnages s'animent autour du Héros qui réagira selon la trame de la fiction (Mythologie peut-être) dans un certain cadre d'unité d'action et de temps. Par opposition à la poésie dramatique, il est à noter que cette unité d'action sera beaucoup moins ferme, moins compacte et plus étendue dans le temps et l'espace ; si l'auteur a des intentions marquées, elles ne doivent se manifester que dans la dynamique de l'action principale qui anime le Héros ; on parle aussi de 'majestueuse' lenteur de l'épopée, par opposition aux scènes du théâtre grec, traitant des légendes sacrées en utilisant ça et là des fragments d'épopée lors

des Mystères mi-liturgie, mi-théâtre initiant le spectateur à des rites fondamentaux (liturgie = œuvre publique, organisée par les plus riches) . En abordant une fiction, comme *La Guerre de Troie*, dans *l'Iliade*, l'auteur (les auteurs ?) reprend parfois des récits antérieurs chantés par les aèdes et exalte sagesse, piété, héroïsme, amitié, ardeur au combat, douleur, délicatesse des sentiments, esprit chevaleresque etc … dans '*l'Odyssée*', on observe moins de violence que dans *La Guerre de Troie* et le personnage d'Ulysse apparaît sous des traits beaucoup plus humains ; en outre le thème du Retour est traité et procure une note d'apaisement.

Remarque : comme la Grèce, l'Inde a produit dans l'Antiquité deux grands poèmes épiques, le *Mahabharata* qui repose sur les traditions et les légendes d'une grande guerre historique, l'équivalent de l'Iliade, et le *Ramayana* qui narre les aventures d'un prince exilé et qui n'est pas sans quelques points communs avec l'Odyssée. Ces deux grands poèmes nous offrent le tableau le plus vivant de la civilisation, de la pensée et de la religionde l'Inde antique. Le genre épique, l'influence épique, étaient donc déjà répandus sur plusieurs continents à une époque fort reculée.

A-Occident et Chine, mimétisme ou incitation réciproque

Le langage poétique a toujours attiré l'attention sur lui-même, plus que sur le sens qu'il traduit : il a pu le faire par des jeux de langage, des jeux de mots, en faisant appel à la rhétorique, en tentant de s'adresser au lecteur sur un mode personnel, faisant passer les sentiments à travers les mots. A l'origine les Grecs voulaient bannir les poètes (*La République* de Platon) de leur société 'idéale' et Platon lui-même se méfiait de l'enthousiasme poétique, en y voyant un délire, un danger, une 'possession'. Le poète ne se montrait pas assez rationnel, se détournait de l'utilité immédiate et n'oeuvrait pas en faveur de la cité ; son imagination, le sens des mots et les formes mêmes qu'il utilisait pouvait représenter un danger… contrairement au philosophe qui utilisait la raison, maniait l'abstraction et faisait preuve de maturité d'esprit vis-à-vis de ses concitoyens. Platon reconnaissait parfois qu'il y avait de

'bons' poètes, touchés par la grâce divine, autrement dit la Muse,[206] ajoutant qu'aucun être humain n'était capable de véritable création tant qu'il restait maître de lui-même. Pourtant le plaisir poétique s'est fait jour, la perfection de la forme doit nous ouvrir sur le sentiment du Beau, l'outil poétique doit être là pour nous communiquer cette beauté.

Poésie et magie ont souvent été liées, et ceci a pu se traduire dans le langage par la rigidité des tournures : les êtres et les choses étant nommés, un certain pouvoir s'exerçait sur eux par cette rigidité. Si souvent, aussi, ce langage poétique traitait de la vie quotidienne, il se voulait didactique, avait une fonction de mémorisation ('les mots ne sont-ils pas les premiers jouets que l'on donne aux enfants ?') et utilisait des formules frappantes telles que les proverbes : la prose l'a remplacé à l'époque moderne pour transmettre les connaissances et le poème dans ces conditions se charge plutôt de nous donner accès à un autre monde, peut-être la magie des mots aidera à transformer le monde.

La poésie chinoise va parler de 'procès' et de dualité : il n'est pas question de la solitude de celui qui crée, un paysage poétique naît sous le coup d'une émotion et celle-ci a pour origine l'effet produit par le paysage lui-même contemplé. Ce peut être une expérience du monde individuelle ou collective, mais la nature émotionnelle de l'homme provoquée par la réalité extérieure sera le point de départ d'une expression esthétique, une correspondance s'établissant entre conscience et réalité. Le paysage prendra vie à travers une émotion et sa perception comme phénomène, guidera notre émotion : elle habitera le poème dans sa réalisation. Il est toutefois reconnu que la projection du sentiment du poète sur le monde extérieur ne suffira pas, il faut qu'il y ait complémentarité, interaction spontanée, le poète doit avoir une intériorité particulièrement douée pour lui permettre d'éprouver sa relation au monde. La Parole en Occident est le Verbe de Dieu, le Verbe du Poète, inspiré par la Muse ; la poésie chinoise va suivre l'ordre naturel sans l'effort d'une conscience-sujet ou d'une réflexion, et spontanément elle va faire naître l'expression poétique par sa

[206] « Et maintenant dites des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et nous ne savons rien », Homère, L'Iliade II, 484. traduction de. Fr. Mugler, Paris, La. Différence, 1989.

capacité d'interaction avec non seulement le phénomène c'est-à-dire le paysage directement observable, mais son interaction avec le monde naturel.

Le monde croît, le monde évolue, soumis à un procès permanent de changement, de mutation, la conscience poétique et les émotions évoluent elles aussi et le poème ne peut se 'figer', ni du côté 'émetteur', ni du côté 'récepteur'. Il sera pris dans un processus de création et condamné à évoluer, sans fin, soumis à un cours, un flux, la vie et la transformation du monde.

Le texte dans ces conditions ne connaît ni préceptes littéraires, ni Ecoles. Les éléments qui le constituent seront en relation réciproque, l'expression fera coopérer les mots mais les éléments aussi bien que le Tout ne seront actualisés que de façon transitoire. Les unités sémantiques en s'éclairant mutuellement pourront engendrer diverses possibilités de sens et de même que son auteur, le poète, ne saurait rédiger une création figée, création qui lui échappe en fait, de même le poème connaîtra un avenir inattendu par sa transformation au travers de la lecture, selon la disposition du lecteur.

Yin et *Yang*[207]

---

[207] 㑹 est l'origine de 陰, "㑹" ce mot apparaissait dans l'ancienne écriture sous la forme : la partie haute: , 今="含"inclus, plusieurs couches de nuages. Le sens d'origine : le ciel est nuageux, pas de soleil. plus tard on rajoutera "阜" (les versants de la montagnes ou une élévation de terre ou tertre)regroupant les deux parties et signifiant « le côté nord ou versant nord de la montagne ». Le 阜" se simplifiera en . 陰 yīn, sombre. Ce qui est situé au sud de la rivière, ou le versant du sud de la montagne. ; 陽 *yáng*, ou 阳 Adret, versant ensoleillé d'une montagne, le versant sud ; le côté ensoleillé d'une vallée. Composé en deux parties : = (阜 , les versants de la montagne) + (昜 , les rayons du soleil) le sens d'origine étant : le versant recevant le plus de soleil. Dans l'écriture oraculaire : les rayons du soleil brillent, puis trois traits sont en biais, l'ombre du soleil, signifiant les rayons du soleil produisant aussi de l'ombre sur un objet. Le *Yin*, opposé au *Yang*, aspect ou principe féminin, passif, qui en s'unissant au *Yang*, donne naissance aux êtres, les conserve et se trouve en eux pour les constituer ; la Terre est *Yin* pour le Ciel, la lune pour le soleil, les ténèbres pour la lumière, la femme pour le mâle. Le *Yang,* opposé au *Yin*, aspect ou principe mâle, actif, vivifiant, qui en s'unissant et s'opposant au *Yin* donne naissance aux êtres pour les constituer ; le Ciel est *Yang*, pour la terre, le soleil pour la lune, la lumière pour les ténèbres ; le mâle pour la femelle.

Un *yin*, un *yang*, c'est ce qui est nommé *Dao*.
S'y conformer est le bien. L'accomplir est la nature propre. ?
(Dans les commentaires du *Yi Jing,* Xi Ci)

Un Yin, un Yang, telle est la Voie
Un Yin, un Yang, telle est la Voie
Le Dao d'origine engendre l'Un
L'Un engendre le Deux
Le Deux engendre le Trois
Le Trois produit les Dix-milles êtres
Le Dix-mille êtres s'adossent au Yin
Et embrassent le Yang
L'harmonie naît au souffle médian.
(Laozi 42)

Selon ce texte, le bien pour l'homme est de se conformer au *Dao*, tandis que la nature intrinsèque de l'homme est de réaliser ce *Dao*, de l'accomplir dans cette vie. Or, qu'est-ce que le *Dao*? Ces deux principes ne doivent pas être assimilés à un principe féminin et à un principe masculin, ce qui serait trop simplificateur. On peut déjà parler de principes, plus que de catégories et ce qui les caractérise, c'est une dynamique de réciprocité : l'un ne peut aller sans l'autre, l'un ne peut s'animer sans l'autre. Les deux pédales fixées au pédalier d'une bicyclette peuvent nous fournir une illustration simple de cette relation, montrant l'entretien perpétuel d'un mouvement dans lequel aucun des deux principes n'est à valoriser plus que l'autre, leur déploiement se complète. Ces principes peuvent s'appliquer au monde, connaissant l'état de naissance, de maturité puis de mort des choses, sans oublier l'art ou l'écriture.

Ainsi, l'œuvre d'art ne doit pas se présenter pour nous comme sujet d'étude, objet de fixation, présentant un certain point de vue ; le peintre au contraire devra imprimer à son sujet le mouvement (sous la forme d'un certain flou ?) un caractère éphémère, une fugacité, montrant par là que son sujet peut être traité sous tous les points de vue, sous toutes les approches, c'est ainsi que la vie peut être peinte, expression d'une force qui se renouvelle et insaisissable.

Le sinogramme, comme le poème chinois, seront de même nature que l'œuvre d'art. Le sinogramme dans sa nature même, se suffisant à lui-même, figurant le réel,

un signifiant – un mot - et non pas une simple lettre. Le tracé même de sa composition lui imprimera le mouvement applicable à l'œuvre d'art, il ne sera pas fait pour durer, un autre tracé pourra s'y substituer l'instant suivant. Quant au poème, il pourra comprendre de multiples sinogrammes, ils peuvent être indépendants ou s'associer de façon originale en réseaux sémantiques, le lecteur y percevra des images s'associant de façon libre, puisque là aussi il sera rendu compte de la vie même, bâtie sur des principes se déployant alternativement.

> « Une lettre a toujours plusieurs âges. La différence archéologique inscrit le mouvement de la signification au cœur de la lettre, ce qui fait le sens de la lettre puis du mot est instable, et ne peut se manifester dans la clarté d'une présence définitive. Entre la forme originaire inaccessible entièrement, si ce n'est que par quelques vestiges archéologiques, et la forme actuelle, la lettre garde en elle la marque de l'élément passé et se laisse déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur. La lettre devient une trace. Ni présent, ni passé, ni futur, mais le mouvement dynamique entre les trois temps, sans linéarité logique entre eux. L'archéographie est une descente vers les résonances qu'éveillent chez le lecteur les images originaires. L'image, précisément, restitue le *dire*, elle fait appel à sortir de nous-mêmes et à nous mouvoir dans l'ébranlement que nous offre sa dimension mémorielle…. L'image que nous découvrons n'introduit pas un sens, mais la possibilité de sens multiples. La démarche archéologique est un chemin qui mène du sens déjà dit à l'image du sens, de la clarté de la perception au vacillement et au tremblement des contours des choses et des êtres, qui retrouvent la vibration du sens, la liberté, la libration….
> L'archéographie souhaiterait remonter de la lettre jusqu'à l'image « pour enrichir de sens nouveaux les mots du vocabulaire usuel ». [208]

Ouaknin parle d'une extraordinaire évolution et pense que rien n'est figé, que la lettre continuera d'évoluer dans le temps. Sa démarche est de grand intérêt mais dans ses accents lyriques sur le passé à retrouver, le présent à constater et le futur imposant des lois incertaines aux formes, sans doute ne s'est-il pas tourné vers la Chine et le *Dao*. Le *Dao* embrasse le Tout, le Tout et ses parties, et si Maurice Blanchot parle de « brouiller les mots » - annonçant par là un pas au-delà de la langue [209]soulignant l'idée de remonter à l'image par la dynamique de l'étymologie, de la graphie - il oublie comme Ouaknin la force, la vie à l'intérieur des choses qui régit tout selon un ordre puissant et naturel (ce peut être interprété comme un ordre du divin) cette présence du *Dao* va bien au-delà de la recherche et de l'observation historiques humaines.

---

[208] Remarque sur le dynamisme de la lettre, même une fois le passage à l'alphabet acquis, par :M.A. Ouaknin, *Les Mystères de l'Alphabet,* Editions Assouline, 1997. Définition de l'archéologie : « analyse et interprétation des mots en fonction non seulement de leur racine étymologique mais aussi en fonction de la forme graphique originaire des lettres de l'alphabet ».

[209] Alice Delmotte-Halter « *Pensée de l'image et théorie de la représentation chez Maurice Blanchot* » , L'Espace Littéraire, 2012.

B- La dimension de l'écriture chinoise à la lumière de l'esthétique poétique

Comment évoquer le réseau de connexions pour déployer l'idéographie chinoise sinon en donnant un exemple de son pouvoir évocateur dans son domaine, la poésie ? Les poèmes chinois comme tous les idéogrammes sont traduits de la nature. Leur beauté profonde est plus discrète, contenue tout entière dans le réseau d'évocations que construisent les idéogrammes choisis par le poète. Dans ce vers d'un quatrain de Wang Wei, commençant par l'arbre et finissant par la fleur. François Cheng dans l'introduction de son ouvrage sur l'écriture poétique chinoise, explique que dans ce vers – le premier d'un quatrain classique (quatre vers de cinq mots), à travers l'évocation d'un arbre en fleurs :

« Le poète cherche à suggérer que, à force de contempler l'arbre, il finit par faire corps avec lui, et qu'il vit « de l'intérieur » de l'arbre l'expérience de l'éclosion. Au lieu de manier un langage dénotatif pour expliquer cette expérience, il se contente d'aligner cinq caractères. » et que « Alignés, ils figurent la vision de plus en plus claire, de plus en plus dépouillée du poète, à mesure qu'il approche de l'ermitage, et le dernier idéogramme, image de la porte nu. »

木 末 芙 蓉 花 *Mù /mò/ fúróng / huā*

Arbre ou branche /extrémité ou bout/ magnolia / fleur parfumée

Traduction : « *Au bout des branches, des fleurs de magnolias* »

1.木, un arbre nu : l'arbre aux racines enfoncées dans le sol d'où remonte la sève printanière, basculement célébré par la fête du printemps, nom donné à la manifestation printanière de l'énergie vitale battant son rythme.

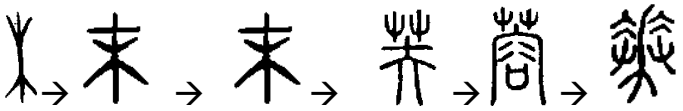
2. 末, naissance au bout d'une branche

la ramure nouvelle pas encore développée mais sur le point de l'être, celle qui pointe à l'extrémité des branches. L'idéogramme est à peine différent du précédent, un seul trait les distingue, comme lorsque la cosse contenant la fleur commence à s'entrouvrir, laissant juste apercevoir sa couleur. Un processus est amorcé mais il n'en est qu'à ses prémices.

3 芙 un bourgeon

4 蓉 un bourgeon éclate

5 花 une fleur s'épanouit



Les caractères chinois d'origine pictographique pour certains mais en général idéogrammes soigneusement codifiés, vont avoir par leur aspect un pouvoir évocateur très fort : en effet, en tant que signes écrits « leur pouvoir leur vient de ce qu'ils épousent sans médiation les lignes naturelles de l'univers » (François Cheng) et l'ensemble d'un poème ne sera pas, comme souvent la poésie occidentale nous le montre, un discours sur l'univers. Si notre conscience sait se montrer plus spontanée, notre subjectivité saura par le biais de notre imagination, de notre intuition, nous faire découvrir de nouvelles représentations, insoupçonnées, en nous faisant aller au-delà de nos évidences, ne serait-ce que la langue souvent codifiée qu'utilisent nos poètes, et serions-nous chinois, les signes écrits seraient là pour nous y aider et nous ouvrir à des perceptions et des écritures nouvelles

«芙蓉花 *furonghua* » (magnolia) le titre de ce poème intitulé « 辛夷坞 *xinyiwu* » ; *xinyi* est une sorte de fleur du printemps, couleur blanche, teintée de rouge, on l'appelle aussi 'la fleur du printemps'. La différence entre celle du prunier et celle du poirier, ce sont les bourgeons qui poussent à l'extrémité d'une branche pour le prunier, la forme ressemblant à un pinceau. L'élément 「坞」wu dénote un endroit plus haut que les alentours et les trois caractères conservent le radical général des plantes

En se penchant sur les idéogrammes, leur composition, nous remarquerons, dans les radicaux ou les éléments constitutifs de ceux-ci, la présence successive de l'homme, puis du visage, puis de la bouche, et enfin de la transformation. Cette lecture qui serait impossible dans un système alphabétique transmet graphiquement une force toute particulière à l'ensemble. Le sens initial de 'au bout des branches, des fleurs de magnolias' est enrichi par la 'présence' de l'homme qui semble accompagner tout le processus de la floraison. Cette lecture montre que la réalité est perçue de façon plus concrète, que nous nous rapprochons du phénoménal grâce à la densité des caractères, de leur richesse, l'interprétation n'en est que plus authentique grâce au rapprochement qui s'effectue avec l'humain.

Les caractéristiques visuelles des sinogrammes, la forme visuo-spatiale constitue le critère de la création poétique : la forme unitaire carrée, la composition sémantique et spatiale, comme l'a noté Liu Xie dans son œuvre *Wenxin diaolong*, *Lianzi* (le choix des caractères)

> Il faut éviter l'utilisation de quatre types de caractères : trop sophistiqués (詭異 *guǐyì)*, les caractères voisins qui partagent les mêmes composants graphiques (聯邊 *liánbiān*), ceux dont la forme visuelle est semblable (重出 *chóngchū)*, l'utilisation consécutive de plusieurs caractères simples ou de plusieurs caractères composés (單複 *dānfù*).

La première démarche dans le choix des caractères concerne l'aspect sémantique des sinogrammes, les trois autres s'appliquent à leur forme graphique visuelle. Parallèlement aux rythmes et à la variation des tons, les effets visuels des caractères sont la troisième préoccupation pour les poètes. L'écriture 對聯 *duìlián* [210](sentences parallèles, 对 *dui*, « ce qui se répond » et « ce qui fait vis-à-vis ») est une composition de deux vers en symétrie parfaite dans sa dimension sémantique et dans sa dimension syntactique. Au-delà d'une lecture de la symétrie sémantique et structurelle, le poète invite à une autre analyse visuelle. La lecture de chacun des deux vers se divise en deux parties en tant que thèmes (les quatre caractères avant la virgule) et commentaire (les six caractères après la virgule). Le rôle de la sémantique visualisée à travers la forme graphique de l'écriture chinoise dans la poésie est une manifestation de la particularité des sinogrammes, impossible avec les écritures alphabétiques. Il n'est pas difficile d'imaginer une lecture en transcription

---

[210] Hubert Delahaye, « *Le duilian, phrases parallèles et convergentes. Quelques aspects sociologique* », Etudes chinoises, vol. XXI, n°1-2, printemps-automne 2002, Paris, p.41-66.

phonétique romanisée dans laquelle les signifiés, seulement perceptibles à travers une analyse graphique de tous les aspects sémantiques et spatiaux, sont perdus, ce qui ferme alors un univers herméneutique voulu par le poète.

Il est impossible de ne pas reconnaître le rôle de la nature imagée du sinogramme dans la composition littéraire chinoise.

Parallélisme avec les éléments phonétiques et figuratifs (idéophonogrammes)

Image visuelle et image auditive suscitent l'émotion, séduisent à la fois dans le fond et la forme. Le sinogramme en général a une nature imagée et en poésie particulièrement sa partie visuelle identifiera toute sa valeur sémantique. Elément phonétique (forme auditive) +élément figuratif (forme visuelle) = émotion et raffinement formel.

Cette sémantique visualisée à travers la forme graphique est une particularité du sinogramme, surtout dans le discours poétique. Les poètes chinois tendent à une symbolisation de la nature pour engendrer un jeu complexe qui va susciter des images à partir d'un rapprochement graphique et phonique pour atteindre une expression de l'homme et du monde. Ce monde littéraire unit le «sentiment intérieur » *qing* 情 et le « paysage extérieur » *jing* 境 par une présence intense de l'idéogramme, des relations souvent implicites orientent le sens dans de multiples directions.

Prenons l'exemple des vers de Xie Lingyun (385-433)

蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺 *Pín ping fàn chén shēn, gū pú mào qīng qiǎn*

« Fougères aquatiques et lentilles d'eau ondoient dans l'eau profonde, Jonc et plantain des marais recouvrent les ruissellements clairs. »

« Sur les feuilles de macres et de nénuphars alternent des reflets miroitants, joncs et panics s'appuient les uns sur les autres »

Ce poème inclut trois aspects d'esthétique poétique :

1. 聯邊 *Lián biān* : parallélisme des côtés figuratifs des caractères.

蘋 *pín* fougères aquatiques 萍 *píng* lentilles d'eau 菰 *gū* plantain des marais 蒲 *pú* joncs : ces quatre caractères possèdent tous le même élément figuratif, la clé des végétaux 艸 ; les cinq caractères : 泛 *fàn* (ondoyer)沉 *chén* (profond) 深 *shēn* (profond) 清 *qīng* (clair)淺 *qiǎn* (peu profond, ruissellement) possèdent la clé de l'« eau » 水氵 . L'emploi de caractères différents sous la même clé évite des répétitions mais enrichit la description des types de végétation.

2.疊韻 *diéyùn* : rime

Le consonne « p », dans les caractères 蘋 *pín* et 萍 *píng*

La consonne « q », dans les caractères 清 *qīng* (clair)淺 *qiǎn* .

La voyelle « u », dans le 菰 *gū* à 蒲 *pú*

Et 沉 *chén* , 深 *shēn* ont la même rime, en rimant en « en »

Le parallélisme figuratif est bien calculé pour réussir l'assonance, les sons sont constitués harmonieusement.

3. 聯字 *lián zì* : caractères réunis par un verbe.

Le verbe 泛 *fàn* (ondoyer) pour le premier distique ; dans le deuxième 冒 *mào* (recouvrir). 萍 fougères aquatiques sont mis en parallèle 菰蒲 avec Jonc et plantain des marais et 沉 l'eau profonde avec 清淺 ruissellements clairs ; les quatre expressions dissyllabiques se correspondent l'une l'autre dans une forme de parallélisme.

大漠孤煙直，長河落日圓 : *Dàmò gū yān zhí, chánghé luò rìyuán*〈使至塞上〉(Wang Wei « l'Ambassadeur à la frontière »)

Désert infini / dresse seule/ fumée /droit / La rivière /long/ le soleil couchant/ rond

Il y a un net contraste entre ces deux vers : entre l'horizontal et le vertical, l'espace et le temps. Ce poème décrit l'immensité du désert, des signaux de fumée émanent d'une tour et montent directement vers le Ciel, la rivière s'étire en une longue bande, le soleil

couchant apparaît dans toute sa rondeur. La dimension horizontale est représentée par le désert et la rivière, et la dimension verticale est représentée par la fumée droite ainsi que la lune qui s'élève. La dispersion dans l'espace, d'une part, la synchronie de l'autre, définissent globalement l'univers dans son unité et ses fonctions. Dans l'espace les fonctions sont souvent simultanées. Le parallélisme peut se définir à la croisée d'un ordre spatial et d'un ordre temporel. En poésie, la figure du chiasme peut rendre cette combinaison de l'axe du temps avec celui de l'espace.

Ces deux phrases font ressortir la rudesse du désert, reflètent l'attachement du poète à la nature, suggèrent le côté inexprimable par le langage d'une telle scène face à nous. La langue chinoise y parvient dans une certaine mesure par la juxtaposition des termes, mais une langue occidentale construite imposerait un trop grand déterminisme.

Ainsi, l'œuvre d'art ne doit pas se présenter pour nous comme sujet d'étude, objet de fixation, présentant un certain point de vue ; le peintre au contraire devra imprimer à son sujet le mouvement (sous la forme d'un certain flou ?) un caractère éphémère, une fugacité, montrant par là que son sujet peut être traité sous tous les points de vue, sous toutes les approches, c'est ainsi que la vie peut être peinte, expression d'une force qui se renouvelle et insaisissable.

Le sinogramme, comme le poème chinois, seront de même nature que l'œuvre d'art. Le sinogramme dans sa nature même, se suffisant à lui-même, figurant le réel, un signifiant – un mot, et non pas une simple lettre. Le tracé même de sa composition lui imprimera le mouvement applicable à l'œuvre d'art, il ne sera pas fait pour durer, un autre tracé pourra s'y substituer l'instant suivant. Quant au poème, il pourra comprendre de multiples sinogrammes, ils peuvent être indépendants ou s'associer de façon originale en réseaux sémantiques, le lecteur y percevra des images s'associant de façon libre, puisque là aussi il sera rendu compte de la vie même, bâtie sur des principes se déployant alternativement.

Une des particularités de la langue chinoise est son monosyllabisme isolant. L'absence de flexions des termes, sans conjugaisons ni déclinaisons, font des mots des unités égales, uniformes, autonomes ; ils sont englobés dans des rapports parataxiques (de juxtaposition) abolissant la syntaxe et renforçant les potentialités d'expression.

Il est une notion que la Chine appelle le *shi*[211] d'un texte et qui désigne la respiration possible entre les vides et les pleins. Dans les différentes disciplines artistiques, notamment peinture et calligraphie, le *shi* représentera les dispositions naturelles des éléments (picturaux) selon leur probabilité d'existence, leur propension. Ainsi, l'indétermination présente sous les yeux du lecteur peut-elle également intégrer le *shi*, l'incertitude se maintiendra, et l'auteur à tout moment pourra avoir recours au changement lors de son travail d'écriture. Ce *shi* donc est porteur du mouvement en recourant souvent à la technique cinématographique par des « arrêts sur image » ou à la représentation graphique avec coupes diverses effectuées au travers de la continuité du mouvement. Telle la gymnastique *Tajiquan* qui intègre la dimension cosmique en poussant les mains dans le vide, un effet contre l'invisible, « je pousse avec moi ». La calligraphie comporte « *Neuf shi* »[212] concernant son maniement**,** les « dispositions efficaces » entre chaque geste ; la pratique en cause est celle de la calligraphie mais celle-ci influence aussi l'art de peindre. Pour la peinture, il faut savoir « saisir la forme et utiliser les dispositions (*qi xing yong shi)*. ». Cette façon d'identifier puis d'utiliser les dispositions, dispositifs, propensions, tendances des éléments naturels dans le cadre de différentes disciplines relève du champ d'activité des Lettrés et en souligne l'unité**.**

---

[211]勢 *shì* a la même racine que le mot 藝 (艺) *Yì*, 埶 qui est censé représenter une main tenant une plante , on ajoute l'air en bas et l'herbe en haut , de même on ajoute l'air en bas et l'herbe en haut **,** symbole de végétation, du travail du jardinier, ce qui donne aujourd'hui : art =藝術 *yishu*. L'autre mot, 勢 *shì* , signifie la puissance. Il a été ajouté par la suite le radical de la force. Xu Shen considère qu'il s'agit de la figuration d'une motte de terre, et il pourrait symboliser un emplacement, une « position », ce mot est le correspondant pour l'espace du mot 時 *Shí* , le temps. Pour le chinois, tout art travaille sur le *shi*, cette notion de disposition avec le système *yin-yang* et des correspondances, est fondamentale dans la lecture du monde. Le mot shi peut revêtir divers sens : situation, disposition, dispositif, propension… par l'articulation des notions couplées qui interviennent dans la calligraphie, peinture, poésie ou autres domaines.

[212] Les « *Neuf shi* » : dans le maniement de la calligraphie, un texte présenté comme l'un des plus anciens de la théorie calligraphique fait état des neuf maniements du bout du pinceau qui sont censés répondre à toutes les situations possibles de l'exécution. L'art est de bien construire le caractère, en parvenant à l'adéquation et la correspondance entre haut et bas, de faire tourner en mouvement arrondi la pointe du pinceau pour éviter les angles saillants, d'aller d'abord dans le sens inverse de celui auquel on tend, au début comme à la fin de l'élément à calligraphier, selon la technique de la « pointe cachée », de façon à dissimiler la pointe du pinceau au sein du trait. Ce qui correspond aussi bien au fait de « cacher la tête » quand on fait en sorte que la pointe du pinceau, entrant en contact avec la papier, se maintienne constamment au centre du tracé.

Dans l'esthétique chinoise, l'espace n'est jamais limité, l'espace cosmique s'ouvre sur l'infini et s'actualise aussi à partir du vide. L'espace poétique est celui du langage s'ouvrant sur des virtualités et il peut atteindre le *shi* par une série de contractions et de déploiements. Regrouper les phénomènes est une opération complexe, vu leur diversité, et pour ne pas s'enliser dans des catégories critiques et envisager l'activité poétique sous cet angle, il convient de travailler sur la « disposition » et la « propension ». En poésie, il y a dix-neuf *shi* (seulement neuf en calligraphie) : leur réalisation n'est pas spatiale mais temporelle et linéaire, elle correspond à divers modes de développements et d'enchainements. La poésie est un dépassement, les mots sont tantôt soumis à une tension entre eux par le biais du sinogramme, tantôt à la confrontation avec l'imaginaire qu'ils libèrent. Le vide, constructif, leur permet de résonner, et le parallélisme ajoutera un effet d'interaction. Par l'analogie, les différents aspects de la réalité seront suggérés et pourront coopérer. Le *shi*, lorsqu'il est atteint, souligne cette indétermination et incertitude : il n'est pas de conception rigide en Chine, ni dans la pensée ni dans le poème, d'où la référence au dragon, animal multiforme….

L'image de dragon peut permettre une meilleure compréhension, il se soustrait à toute emprise, fait signe vers un continuel au-delà et n'adopte jamais de forme fixe. Or il en va de même du poème qui, dans son cours, réagit constamment à sa propre parole, jamais ne se maintient uniforme parce que son développement ne se laisse jamais constituer en thème. Dès qu'elle commence à se fixer et s'attacher, la conscience du lecteur est aussitôt détournée, pour être entraînée plus loin - le langage du poème échappe à toute pesanteur, à toute inertie de notre attention, et garde toujours intacte sa puissance. Tandis que la vie réelle admet la simultanéité, le récit ne connaît que la succession, la linéarité rendant l'Univers unidimensionnel, et le flux du discours égrène des mots qui sont autant de notes scandant la fuite des secondes. Le style du récit, par sa construction, ne doit pas être un enchaînement de phrases, ne doit pas se soumettre à la temporalité, fermer l'espace et le temps. Par là même, il se révèle d'autant plus souple et disponible pour capter le rythme constamment nouveau de notre émotion. Ainsi, le discours poétique se montre processus de conversion continu, son dispositif même définit tout simplement le poème, le poème ouvre sur l'ineffable, le vague, l'infini.

Dans le style de la narration du roman *Au bord de l'eau* : « Quand, au moment de s'en aller, leur chef soudain s'écrie : Halte ! Nous ne pouvons partir comme cela ! », le récit échappe chaque fois pour repartir de plus belle, et son pouvoir de rebondissement n'est pas limitable. Emportée par un va-et-vient continuel, la narration n'en finit pas de se métamorphoser, elle ressurgit. C'est pourquoi elle peut entraîner le lecteur, avec toujours autant de force : ses yeux sont rivés sur cette indétermination. L'alternance -antagonisme et corrélation- constitue le principe de fonctionnement de l'esthétique chinoise. Il ne représente pas un ornement rhétorique du discours, mais son processus réel d'engendrement.

Le contenu de l'écriture

Ce peut être la relation d'un événement, l'évocation de l'amour – mais à un degré plus faible qu'en Occident. Il peut aussi décrire les incertitudes, les tourments, la tendresse des êtres…La poésie est là pour réguler les sentiments, contrôler les émotions.

« La poésie peut servir à susciter l'émotion de même qu'à stimuler la réflexion, à développer l'esprit commun et à exprimer correctement ses griefs. » *Lunyu*, XVII, 9 (*Entretiens de Confucius)*

Le poème peut aussi se présenter sous une forme concentrée, et ne passe pas nécessairement par le récit : les sentiments évoqués peuvent être emprunts d'une certaine douceur quand ils ne sont plus qu'à l'état de souvenir. C'est l'ordre intime auquel il faut toujours recourir pour être soi et garder sa permanence d'être, et retourner à son *ming* 命 veut dire que l'on observe une constance dans sa vie. L'ordre ou le Mandat du Ciel a une nature bien spécifique. Cette nature bien spécifique doit s'accorder avec les tendances et les sentiments qui appartiennent à tous les hommes, ils font partie intégrante de leur nature. Les tendances en représentent en particulier le dynamisme, ce sont les mouvements de cette nature spécifique.

Les sages ne seront donc pas censés répondre aux sollicitations multiples, ils ne cherchent pas à s'y attacher. Ils ne peuvent rejeter la nature spontanée, pour eux la joie reste la joie et ne doit pas être un débordement, la tristesse reste la tristesse et ne doit pas meurtrir. Les sentiments ne doivent pas nous envahir à l'extrême.

L'époque des Han en particulier connaît en poésie l'évocation des sentiments personnels, mais rien n'empêche l'évocation des champs, des jardins, des montagnes, des jardins où s'exerce une activité humaine. La Nature, avec le langage de ce que l'on ressent et sa beauté, se caractérise par ses éléments en harmonie avec les émotions et les idées. Wang Wei (701-761), en particulier, poète de la nature, écrit une poésie qui s'imprègne de la nature mais sur un ton très objectif, sans humanisation, avec un esprit oriental imposant un style impersonnel (évocation des éléments naturels, des arbres …). Le vide, ce qui n'est pas mentionné en quelque sorte, compte autant que le plein, c'est aussi l'absence de matérialité d'un certain vocabulaire autant que l'évocation d'éléments invisibles.

On ne peut enlever non plus à la poésie, même avant Confucius, son rôle de critique sociale, d'éducation : elle deviendra plus tard l'équivalent de la presse en Occident. Grâce à son côté allusif, elle échappe à la censure, les gouvernants sont conscients de sa puissance et peuvent dans ce cas se mettre eux-mêmes à écrire afin d'avoir un rôle influent. Les poètes propagent souvent un code moral strict, louent l'homme véritable, les activités humaines, la vie quotidienne et les responsabilités sociales. Si l'influence taoïste se fait sentir, l'homme essaie alors de s'affranchir des règles sociales, refuse de lutter, préfère se retirer du monde et dans le ton de la poésie fait sentir qu'il est à la recherche de la sagesse**.**

«Celui qui est parvenu au comble du vide garde fermement le repos. Les Dix Mille Etres naissent ensemble ; ensuite je les vois s'en retourner. Après avoir été dans un état florissant, chacun d'eux revient à son origine. Revenir à son origine s'appelle être au repos. Etre au repos s'appelle revenir à la vie. Revenir à la vie s'appelle être constant. Savoir être constant s'appelle être éclairé. Celui qui ne sait pas être constant s'abandonne au désordre et s'attire des malheurs. Celui qui sait être constant a une âme large. Celui qui a une âme large est juste. Celui qui est juste devient roi. Celui qui est roi s'associe au Ciel. Celui qui s'associe au Ciel imite le *Dao*. Celui qui imite le *Dao* subsiste longtemps ; jusqu'à la fin de sa vie, il n'est exposé à aucun danger » Laozi, Chapitre 16.

B -1 Style elliptique

Aux Européens, écrivains, penseurs et philosophes, l'écriture chinoise est apparue, en particulier au cours du dernier millénaire, comme un outil commun pour les peuples qui ne pouvaient se comprendre oralement (Chine intérieure mais aussi Corée, Japon, Vietnam). Leibnitz a en outre fait la remarque qu'une écriture pouvait

fonctionner indépendamment de toute référence à l'expression orale. Dès le XVIIème siècle, les échantillons de langue chinoise montraient que les caractères ne représentaient pas des lettres et pas véritablement des mots (unités composés d'éléments) mais des choses et des notions. L'écriture pouvait exister sans lien avec le parler, et pour Benjamin Franklin, le sens des caractères « n'était pas évident, les regarder ne signifiait pas comprendre ». Dans l'Encyclopédie, il est fait référence à des pictographies, et une grande part de l'écriture se présente sous la forme de représentations réalistes.

Pour un occidental, habitué à une langue articulée, l'expérience est déroutante : il découvrira des développements extrêmement brefs, composés parfois de quelques mots, des paragraphes sans grand rapport les uns avec les autres, et il ne parviendra pas à s'expliquer la cohérence de l'ensemble écrit par un auteur.

Les *Entretiens de Confucius* se limiteront à des paragraphes de quelques mots, sans réelle cohérence, car en fait les philosophes ne cherchent pas à produire des écrits formels, 'philosophe' n'est pas à proprement parler un métier, et bien souvent nous ne disposons que de recueils rédigés par des disciples ou amis des philosophes. Si les écrits formels ne sont pas leur préoccupation, ne sont pas pour eux un devoir, la brièveté de la rédaction est là aussi pour nous surprendre : les écrits philosophiques ne sont pas articulés comme le sont nos langues occidentales, ils se présentent sous la forme d'aphorismes, d'apophtegmes, d'allusions et d'apologues. L'expression poétique et l'expression de la pensée ont souvent recours aux même procèdes. Le rime, le mot symétrique, la sentence parallèle..

L'œuvre de Laozi, ne comprend au total que 5 000 mots essentiellement présentés sous la forme d'aphorismes, et Zhuangzi a rédigé ses écrits sous la forme d'allusions en multipliant les exemples, les anecdotes, histoires fantastiques etc…
Les écrits de Monzi et Xunzi sont eux aussi très brefs et les allusions et exemples sont souvent décousus.

A cause du caractère non articulé des récits, on peut parler de degré zéro du discours, mais ce qui est perdu en articulation est gagné en suggestion. Plus le nombre de mots sera limité, plus les idées suggérées et liaisons possibles seront

innombrables : en effet, même dans les langues occidentales alphabétiques, se contenter de la simple juxtaposition des mots, ne pas les emprisonner dans une structure cohérente restreignant le sens, peut déjà produire un foisonnement d'idées et d'associations. L'absence de contraintes de toute nature, syntaxique, lexicale (choix sémantiques), même rythmique permet de stimuler l'imagination, il est vrai dans un ordre aléatoire plus que cohérent, au sens de grammaire occidentale, mais offrant une infinité de possibilités sémantiques par combinaisons et par les images.

B-2 Analyse et segmentation

L'écriture se présentait sous la forme d'éléments séparés par des espaces égaux, il s'agissait 'd'isoler ' ses éléments les uns des autres, un caractère pouvant être = à un segment parlé = un mot liant son et sens = un signe-mot = un signe-syllabe (selon Bloomfield) et l'écriture pouvait donc avoir une nature morphémique, lorsqu'on tentait d'isoler le plus petit segment de sens dans un énoncé (Benvéniste). Un système syllabique, pour découper la langue, semblait plus cohérent, mais il ne correspondait pas nécessairement à la segmentation du discours comprenant certaines pauses.

De plus, si une syllabe correspond toujours à une forme dans les langues occidentales, il n'en va pas de même avec le Chinois, une syllabe correspondant à un certain son pouvant prendre de multiples formes (homophonie) mais chaque forme avec cette face sonore unique n'ayant qu'une seule face sémantique. L'habitude de la récitation par cœur **(**背 誦 *bèisòng)* dénote une méthode d'apprentissage de la lecture littéraire très différente de celle des enfants occidentaux. C'est de cette façon que les enfants chinois débutaient leur apprentissage des caractères, avec des classiques rythmés, tels que le 千 字 文 *Qian ziwen* (*Le Texte des Mille Caractères Classiques)* : *Les Cents Noms de Famille (*百家姓 *Bai jia xing) , Trois Caractères* (三 字經*Sanzi jing)*[213]. Il résulte de cette longue tradition d'apprentissage, marquée par la scansion rythmée et rapide des Classiques d'instruction élémentaire,

[213] *Le Classique des Trois Caractères ou San zi Jing*, attribué à Wang Yinglin (1223-1296) est un résumé de la pensée confucéenne pour l'enseignement des enfants. Ce texte de récitation orale des Classiques a assuré sa durée et sa popularité à travers les siècles. Les textes courts et simples enseignent en même temps les sinogrammes courants, les constructions grammaticales, l'arithmétique, la chronologie historique, les listes des Classiques, et les bases de la morale confucéenne.

intimement liée à la spécificité des sinogrammes (articulation monosyllabique et compacité graphique), un « formatage » générant des habitudes mentales, des performances perceptives et des modèles cognitifs qui constituent une part de la spécificité culturelle chinoise.

En Occident dans l'instruction scolaire existe l'exercice de dictée : ce système abstrait alphabétique permet d'arriver à l'orthographe. En Chine, cet exercice n'est pas nécessaire et peut être remplacé par la calligraphie, étant donné qu'élèves et étudiants apprennent une fois pour toutes le signe, sa forme et son sens uniques. Sous la forme de répétitions (psalmodies), d'un apprentissage essentiellement oral, les poèmes et chants classiques sont appris et l'on pourra ainsi réaliser par l'écriture ce que l'on entend.[214]

Quel est l'intérêt de cet apprentissage par cœur des textes littéraires en répétant psalmodies (souffle, voix, mouvement), en mémorisant les formulaires canoniques par cœur, à l'inverse des dissertations d'Occident, guidées par les développements et variations de formules avec tensions sémantiques et codifiées par la grammaire. D'abord, l'objet de l'éducation n'est pas le livresque, mais il s'agit d' embrasser les connaissances les plus vastes possibles. L'importance de la mémorisation formulaire fait partie intégrante de l'assimilation, qui consiste à savourer : il faut une imprégnation lente de la formule dans l'esprit, qui laisse émaner non pas un sens, mais plutôt une forme, une tournure, avec un rythme qui nous porte.

> Unité qui ne réside pas seulement dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports verticaux, ou transversaux, des effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective[215].

D'ailleurs, cette étude philologique « L'étude primaire » (小學 xiǎoxué) constitue le premier apprentissage des lettres, et se divise en trois études :文字聲韻

---

[214] Zhu Xi (XIIe siècle)
« La poésie exige pour être appréciée qu'on la psalmodie en s'immergeant en elle, qu'on savoure son sens et qu'on la mâche et la mastique pour en percevoir la saveur. » ; « Il convient d'abord de psalmodier le poème un grand nombre de fois et seulement alors on peut lire les notes ; après avoir lu les notes il convient de psalmodier de nouveau le poème un grand nombre de fois de façon que le sens en vienne naturellement à se dissoudre et à nous imbiber – et c'est alors seulement qu'on commence à appréhender le poème. » ou « on psalmodie les vers pour se les rendre manifestes, on les mastique et on s'en imprègne de façon à les intégrer en soi.» C'est alors que le lecteur du poème atteint vraiment le plaisir et la saveur.
[215]Propos de Gérard Genette, Figures III, p.46, Seuil, Paris, 1972

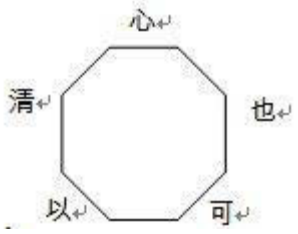
訓詁 (*wénzì shēngyùn xùngǔ*) le premier est d' apprendre des caractères, leur sens, leur évolution graphique car des changements de sens interviennent selon les époques. Le deuxième apprentissage est celui de la phonétique, des sons, des rimes et de leur évolution. Le troisième est de pouvoir expliquer un caractère ancien par un caractère moderne, afin d'interpréter les Classiques Canoniques.

La formation de l'esprit chez les Chinois vise à éveiller la subjectivité et non pas à rechercher l'abstraction intellectuelle, la réflexion théorique suivie d'un développement logique. Ecriture et lecture sont des expériences qui doivent faire intervenir la subjectivité de la façon la plus immédiate possible, excluant toute interprétation implicite qui nous éloignerait du texte… celui-ci doit rester disponible dans sa matérialité. Ecrivains comme lecteurs doivent savourer l'écriture sans qu'il soit fait référence à un 'sujet', qui serait un intermédiaire avec une démarche individuelle et empêcherait 'd'intégrer' le monde, la réalité. Pas de référence donc à un absolu, mais il est vrai que la pratique de l'écriture peut demeurer un art exigeant, toutes nos facultés doivent être en éveil, c'est l'éthique que le lettré doit poursuivre.

B-3 Structures des phrases 斷句 (duanju), quelle segmentation ?

B-3-1 Appréhension d'une phrase

Une phrase s'appréhende, non pas par sa structure formelle, une sorte de grammaire occidentale qu'on lui appliquerait, mais selon le sens des caractères juxtaposés qui la composent. La musique peut s'apprécier par la résonance de chaque note, de chaque son, sans rechercher systématiquement un enchaînement rapide de notes aboutissant par exemple à une symphonie : de même, chaque caractère à l'intérieur d'une phrase peut s'apprécier pour lui-même avant d'être appréhendé dans un ensemble plus complexe.



可以清心也: (le thé) peut purifier le cœur

清心也可以: (le thé) peut aussi purifier le cœur

心也可以清: le cœur peut être purifié par le thé

也可以清心 : (le thé) peut être un moyen de purifier le cœur

以清心可：le thé permet aussi d'être purifié (de cœur)

Cinq caractères forment ainsi une phrase, et en recomposant celle-ci par déplacement des caractères, on obtient des nuances différentes, voire même des sens différents.

La particule *ye* permet d'atténuer le sens de la phrase tout en conservant le verbe d'origine, contrairement au français qui généralement modifie le verbe (travail en français de type sémantique)

Le sujet (thé) n'est pas nécessairement mentionné, et la phrase reste atemporelle (présent atemporel)

Citons aussi

1.下雨天留客，天留我不留。(下雨天時留住客人，但主人自白心聲，天雖要留人，我不願留客人。)

2.下雨天留客，天留我？不留。(下雨天時留住客人，客人自問天意要留住自己嗎？客人的決定是不留。)

3.下雨天留客，天留我不？留。(下雨天時留住客人，客人自問自答，老天爺是否要我留？客人自答：對，正是要我留下。)

4.下雨，天留客；天留我不留？(此時天雨，老天爺在留客人，客人自己在猶豫著老天爺的真意為何?)

5.下雨天，留客天，留我？不留。(下雨天，正是留住客人的時候，不論天意留我或主人留我，我就是堅決不留。)

6.下雨天，留客天；留我不？留。(下雨天，正是個留客的日子。客人問「主人不肯留我是嗎？」客人偏要留下。)

7.下雨天，留客天，留我不留？(下雨天，正是個留客的日子。客人自己問自己，主人是否會慰留我？)

Traductions dans l'ordre :

1- le jour où il pleut, on garde son invité, le Ciel veut le garder, mais je ne le veux pas (paroles du maître de maison)

2- Le jour où il pleut, on garde son invité. Est-ce que le Ciel me garde ? Moi, je ne veux pas rester (paroles de l'invité)

3- Le jour où il pleut, on garde son invité, est-ce que le Ciel me garde ? Oui, le Ciel me garde (paroles de l'invité)

4- Il pleut maintenant, le Ciel garde l'invité, le Ciel me garde-t-il oui ou non ? (l'invité ne connaît pas la décision du Ciel)

5- C'est un jour de pluie, c'est le moment où l'on garde l'invité, le Ciel ou le maître me garde-t-il ? Non, je ne veux pas rester

6- C'est un jour de pluie, c'est le moment où l'on garde l'invité, tu ne me gardes pas ? Si (paroles de l'invité)

7- C'est un jour de pluie, c'est le moment où l'on garde l'invité, tu me gardes, oui ou non ? (paroles de l'invité)

Dans ces exemples, le découpage des phrases aboutit à des sens différents. En outre, alors qu'en Occident la ponctuation permet de distinguer des groupes de souffle et des unités de sens, en chinois elle se limite au repérage des unités de sens uniquement.

B-3-2 Segmentation : la sémantique peut-elle s'organiser ?

Autre poème :

《絕妙世界・字字回文詩》:

月淡星荒渡 *yuè dàn xīng huāng dù* : lune /pâle/étoile/abandonné/baie

斜舟繞亂沙 *xié zhōu rào luàn shā* oblique/jonque/tourner/ désordonné/sable

白岸晴芳樹 *bái àn qíng fāngshù* blanc/rive/lumineux/parfumé/arbre

椰幽島艷華 *yé yōu dǎo yàn huá* cocotier/serein/île/splendide/fleur

Auteur : Zhou Che Zong (1916-2007) est né à Hunan Qiyang , est décédé à San Francisco, professeur titulaire du Département des Langues Orientales et du Département d'Histoire de l' Université du Wisconsin aux Etats-Unis.

Ces différentes lignes n'ont pas été traduites à dessein. Elles poseraient des problèmes de traduction dans une langue occidentale. Elles montrent la multiplicité d'interprétations possibles lorsque les unités sémantiques sont libres et ne sont pas enfermées dans un 'carcan' grammatical occidental. Les mots, notions ou concepts trouvent des équivalents mais les objets suggérés, les actions suggérées échappent à l'articulation de nos langues. Différents décors, différentes scènes sont évoquées par le poète qui établit une relation entre lui et le monde… Au niveau de la lecture, notre intuition et notre affectivité sont sollicitées, et l'absence d'articles, définis ou indéfinis, de singuliers ou pluriels, nous plonge dans un registre général, impersonnel, frappant notre conscience pour montrer que nous appartenons nous aussi au monde du poète et que nous participons à son procès. Il n'y a pas d'action visant à conséquence, pas de cohérence à rechercher systématiquement, pas de métaphysique c'est-à-dire de modèle (décor naturel de référence par exemple), nous vivons, nous observons un décor lui-même vivant pouvant à tout instant se modifier.

B-3-3 Le poème de ‘ hui wen shi’ 迴文詩迴文詩

La caractéristique des vers 迴文詩 « *huí wén shī*», jeux comme le palindrome, illustre davantage la contextualité : les vers peuvent se lire à rebours ou de manières diverses, horizontalement, verticalement, ou de façon circulaire etc. Ces vers sont composés de 20 caractères que l’on peut lire par segments de 5 caractères verticalement ou horizontalement ou de façon circulaire et cela aboutit à des sens réellement différents. Cet exemple illustre l’étonnante souplesse et le dynamisme de la construction de la phrase chinoise, sans contrainte par rapport à la phrase occidentale imposant articles, prépositions, désinences et de nombreux autres éléments logiques de liaison .

On peut aussi avoir la combinaison suivante :

晴岸/白沙/亂 lumineux/rive / blanc/ sable /+ caractère luan avec un sens indéfini dans ce cas (= désordre ?)

Traduction possible : « Par beau temps / on peut voir/ *luan* = sens? /le sable/ blanc/ de la rive/ troublé, désordonné ?». *Luan* ne nous permet pas une appréhension claire à chaque nouvelle structure dans la mesure où le mot a potentiellement plusieurs sens et peut appartenir à différentes parties du discours (sens et parties : désordre, confusion, troublé, agité, en désarroi etc… voire même un état de mouvement, une scène de mouvement, les sentiments troublés du poète). Pour 20 idéogrammes donnés, on peut arriver jusqu’à 40 versions possibles de poèmes.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

21 荒渡斜舟繞，亂沙白岸情，芳樹椰幽島，艷華月淡星。

22 星荒渡斜舟，繞亂沙白岸，情芳樹椰幽，島艷華月淡。

23 淡星荒渡斜，舟繞亂沙白，岸情芳樹椰，幽島艷華月。

24 月淡星荒渡，斜舟繞亂沙，白岸情芳樹，椰幽島艷華。

25 華月淡星荒，渡斜舟繞亂，沙白岸情芳，樹椰幽島艷。

，，，，， ，，，，， ，，，，， ，，，，，

26 艷華月淡星，荒渡斜舟繞，亂沙白岸情，芳樹椰幽島。

27 島艷華月淡，星荒渡斜舟，繞亂沙白岸，情芳樹椰幽。

28 幽島艷華月，淡星荒渡斜，舟繞亂沙白，岸情芳樹椰。

29 椰幽島艷華，月淡星荒渡，斜舟繞亂沙，白岸情芳樹。

30 樹椰幽島艷，華月淡星荒，渡斜舟繞亂，沙白岸情芳。

，，，，，　，，，，，　，，，，，　，，，，，

31 芳樹椰幽島，艷華月淡星，荒渡斜舟繞，亂沙白岸情。

32 情芳樹椰幽，島艷華月淡，星荒渡斜舟，繞亂沙白岸。

33 岸情芳樹椰，幽島艷華月，淡星荒渡斜，舟繞亂沙白。

34 白岸情芳樹，椰幽島艷華，月淡星荒渡，斜舟繞亂沙。

35 沙白岸情芳，樹椰幽島艷，華月淡星荒，渡斜舟繞亂。

，，，，，　，，，，，　，，，，，　，，，，，

36 亂沙白岸情，芳樹椰幽島，艷華月淡星，荒渡斜舟繞。

37 繞亂沙白岸，情芳樹椰幽，島艷華月淡，星荒渡斜舟。

38 舟繞亂沙白，岸情芳樹椰，幽島艷華月，淡星荒渡斜。

39 斜舟繞亂沙，白岸情芳樹，椰幽島艷華，月淡星荒渡。

40 渡斜舟繞亂，沙白岸情芳，樹椰幽島艷，華月淡星荒。

。。。。。　。。。。。　。。。。。　。。。。。

C - Langue, prosodie et images

L’idéogramme vient ajouter un double conditionnement à la poésie chinoise classique puisqu’en plus de sa signification littéraire, l’œuvre qu’il engendre en tant que signe d’écriture, et même mot, va au-delà de la simple poésie. Sa nature particulière englobant une part de sémantique, une part de symbolisme et une part de monosyllabisme va donner à l’idéogramme une place dans des pratiques artistiques telle que la calligraphie, la peinture et la musique. Son emploi à l’origine dans le cadre d’une œuvre poétique va révéler sa véritable nature, c'est-à-dire une force d’évocation lui faisant couvrir de plus vastes domaines. Mise à part le rythme que peut imprégner chaque son contenu dans les éléments phonétiques de l’idéogramme, il y aura une visualisation de l’écriture qui serait irréalisable s’il s’agissait de lettres alphabétiques abstraites et conventionnelles. On pourrait donc dire en lisant la poésie

chinoise que l'idéogramme nous plonge à notre insu dans plusieurs mondes, dans une lecture d'une richesse inconnue en Occident..

Le poème chinois nous donne à la lecture à la fois une impression pointilliste par la juxtaposition d'images et en même temps une idée d'ensemble telle que pourrait nous fournir un tableau. Rappelons que le chinois classique dispose des mêmes mots comme noms, adjectifs, verbes et de la présence de mots vides pour réaliser les liaisons logiques entre les mots.

Toutefois, les descriptions de la nature utilisent souvent, le même type de vocabulaire, les mêmes champs sémantiques : la traduction évite ainsi certains écueils lorsque les parties du discours ne sont pas différenciées comme elle le seraient dans la langue française. Il n'en reste pas moins qu'une grande latitude est possible dans l'ordonnancement des mots, des unités sémantiques (propositions ?) et le traducteur pourra ainsi nous soumettre l'image d'un paysage, telle que nous le présenterait un cliché, les éléments se percevant dans un ordre aléatoire, mais sans toutefois perdre pour chacun le pittoresque voulu par l'artiste…existe-t-il effectivement un ordre nécessaire imposé par l'auteur dans la découverte de ce paysage ? Nous pouvons en douter. De la même façon, un mouvement semblable à celui d'une caméra va nous entraîner, nous diriger dans la découverte, avec une certaine dynamique. Le poème, puisqu'il ne s'agit pas ici d'un cliché, y sera soumis, la juxtaposition des mots, des unités sémantiques sera là, et avec un certain recul, une image mentale se créera, une vue d'ensemble se dégagera, laissée à notre appréciation de spectateur, de lecteur.

Etant donné la place centrale qu'occupe l'écriture dans la culture chinoise, la poésie a toujours occupé le premier rang parmi les modes d'expression. 'Lettré, écrivain, poète' sont des termes interchangeables, déterminant les qualités et la valeur d'un homme. Les poèmes n'ont été associés à la peinture, qui partage le même médium calligraphique, que plus tardivement.
La parallélisme sert de support à l'articulation logique et participe à sa conception. Notamment en ce qui concerne le point de départ de la réflexion : entre le processus d'avènement-transformation sans fin des êtres et des choses dans l'ordre de la « nature » et celui de la genèse et mise en forme dans l'ordre de la littérature.

Les phénomènes littéraires y sont saisis comme des rapports, des tensions, des polarités, et non seulement comme des « aspects ». Plutôt que de se présenter comme un enchaînement conceptuel et dialectisé, les chapitres de Liu Xie[216] s'offrent à nous comme un dispositif à faire œuvrer ces relations, à faire jouer ces interactions.
La réalité littéraire n'y est donc pas décrite anatomiquement mais par réseaux et conjointement : de même que, dans la tradition chinoise, la réalité du monde est toujours perçue « en cours », à partir de deux instances œuvrant en corrélation, la réalité littéraire est conçue par Liu xie sous forme de procès et dynamique.

C-1 Appariements dans les poèmes

« Au lieu de constater des successions de phénomènes, les Chinois enregistrent des alternances d'aspects. Si deux aspects leur apparaissent liés, ce n'est pas à la façon d'une cause et d'un effet, ils leur semblent appariés comme le sont l'endroit et l'envers.[217] »

Cette remarque de Marcel Granet permet de mieux voir ce qui se nommerait phénoménologie (perception et appréhension) peut entraîner pour l'expression chinoise de la pensée et plus particulièrement l'expression poétique. Il rajoute encore

La nature si particulière de cette écriture chinoise devait avoir des effets déterminants sur les modes d'expression et, par là même, sur les modes de pensée, car la pensée dépend d'abord des moyens dont elle dispose pour s'exprimer. Par la possibilité qu'elle offrait d'une extrême concision, de la mise en parallèle de termes qui, renvoyant l'un à l'autre, ne se comprennent que l'un par l'autre, par sa facilité à évoquer, par la simple union de deux caractères, des textes ou des traditions connus, l'écriture chinoise possédait des dons uniques au monde, dont prosateurs et poètes ont su tirer un immense parti. Aucune écriture ne paraît plus apte à l'expression poétique, à l'allusion et à l'énigme.

---

[216] Dans le Procès qui confère leur réalité sensible aux êtres et aux choses, les membres vont toujours deux par deux ; par l'opération de l'Ordonnancement invisible, rien ne se trouve en position isolée, de même quand l'esprit donne naissance à l'expression littéraire, met en forme tant de penser divers, « haut » et « bas » sont interdépendants et naturellement advient leur appariement. La création donna à l'homme un corps complètement symétrique. Selon les principes divins, rien n'existe seul. Quand on engendre l'écrit dans son cœur, en arrangeant cent réflexions, les idées qui correspondent en haut et en bas, se forment spontanément en parallélismes. (*Wenxindiaolong, Li Ci).*

[217] Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, 8e édition, Albin Michel, 1968, 1re édition *1934*, p.329- 330.

Comme l'idéogramme forme un bloc autonome et ne se prête pas au développement d'un concept abstrait, on envisage le fonctionnement des mots (un mot = un idéogramme) non pas d'après leur valeur sémantique prise séparément mais dans un réseau, en corrélation les uns avec les autres. Une notion repérée vit d'après des connotations et des résonances : pas de tradition descriptive, discursive ou narrative informant sur les caractères ou les passions de personnages. L'expression poétique sera plutôt faite d'évocations courtes et discrètes, mêlées à des sentiments et émotions. Cette expression transmettra les réalités du monde par autre chose que les simples phénomènes ou la simple dimension phénoménale. Elle va chercher à se dépouiller de toute représentativité, de tout attachement à un sujet, et tendre vers ce que la conscience humaine peut appréhender de plus profond, l'intuition qu'elle peut avoir de l'existence, ou d'une existence originelle, ce qu'elle perçoit dans la notion d'infini. Dans l'expression poétique occidentale les termes ont une lourde charge symbolique et sont choisis, en Chine il est question d'intuition, de simplicité, de spontanéité. Pour trouver une figure qui ne soit pas de l'ordre du discursif et qui n'entraîne pas de transcendance, c'est-à-dire la représentation d'une chose, il faudra tendre vers l'indicible, passer par le stade *xiang*, dénotant une étape vers le processus de formation avant la figure, ceci restant valable pour tout signe, et ici tout signe poétique : « *xiang* » ou « représentation » date du IIIème siècle avant J.C. et se conçoit surtout par analogie.

Si l'analogie suscite de multiples émotions, le rassemblement d'idées n'en sera que plus fécond, le spectateur est soumis à différentes images à travers les mots, le but étant de susciter une émotion simple individuelle. Au stade suivant la notion de forme (*xing)* suggérera un déploiement vaste et abstrait, une certaine authenticité de l'expression poétique - la Chine nomme 形而上 *xing er shang* (traduit par 'métaphysique') l'au-delà de ce stade *xiang* , mais rappelons que ce que l'on recherche « au-delà de la représentation » se construira ou se percevra à travers même cette représentation, puisqu'il n'est pas d'autre monde que le nôtre. La capacité allusive des moyens de cette poésie pourra aussi être rendue par la notion '*yi xiang*', dans laquelle *yi* a le sens abstrait de « idée, intention, sens » et *xiang*, nous l'avons vu, se réfère à « représentation concrète, phénomènes, images », « 意象 *yixiang* » pouvant se rendre par « mots composés concrets », tel que le connaît la

littérature. Un mot peut susciter des sensations diverses en se combinant à d'autres mots.[218]

Par son côté visuel, le sinogramme est outil de création poétique, d'où la création de nombreuses expressions métaphoriques, *duilian* (sentences symétriques) fréquent.

Le poète évoque la réalité plus avec ses propres effets que selon une caractérisation objective, selon une perspective plus métaphysique (plus imprégnée de la tradition taoïste ou bouddhiste) comme rapport du visible et de l'invisible, en relation avec une intuition intime de l'existence : il évoque alors la façon dont les réalités du monde (*you*), réussissent à être appréhendées au sein de l'expression poétique sur un mode qui n'est plus celui de leur simple présence phénoménale.

Tout en gardant son caractère concret et sensible, la représentation (*xiang*) existe aussi comme souffle ou comme flux essentiel et dynamique (*qi*) : elle anime de sa vitalité originelle l'ensemble des existences, tend spontanément à déployer toute réalité au-delà de sa particularité contingente.

Le parallélisme met en valeur l'effet d'interaction, et de réciprocité, mais aussi le rapport d'analogie qui unit les différents aspects de la réalité et leur permet de coopérer : le propre de l'expression parallèle est de conférer à la phrase une double dimension, par le fait qu'elle ne se lit pas seulement linéairement, en se repliant sur sa progression individuelle au fur et à mesure de son déroulement, mais aussi transversalement , en s'ouvrant et réagissant à l'autre à laquelle elle correspond.

Elle est lue par interférence et paradigmatiquement, et non seulement par relation interne, dans son développement syntagmatique propre. La logique de la corrélation est comme elle l'était déjà dans la formation des concepts : tout ce qui est évoqué individuellement au cours de la phrase est en même temps perçu globalement –interactivement – en rapport avec un partenaire et sans être isolé. Le jeu du

---

[218] Termes à deux caractères formant des métaphores *手足 shǒuzú* , (main et pied) , *心肝 xīngān* (cœur et foie) , *gāndǎn 骨肉 gǔròu (os et chair)* sont des termes indiquant « la relation étroite », métaphorisée comme notre corps, nos parents et nos frères et sœurs.*肝膽* (foie et vésicule biliaire) : dévouement aux personnes auxquelles on est attaché. Syntagmes formant des expressions symboliques :*馬上 măshàng* (cheval – dessus), monter sur un cheval signifie immédiatement, tout de suite 東西 *dōngxī,* composé des points cardinaux « Est » et « Ouest », signifie toutes sortes de « choses ». *春風 Chūnfēng (*vent printanier) signifie succès, satisfaction, complaisance 山高海深 *shāng āo hăi shēn* ,(montagne, haute, mer, profonde) signifie une générosité ou gratuité infinie 山高水長 *shāng gāo-shuĭ cháng (*montage, haute, eau, longer) signifie une noblesse et d'une portée infinie ; l'amour ou l'amitié éternels comme les plus hautes montagnes et les plus longues rivières 松柏常 *sōngbăi cháng qīng* , sapin et cyprès restent toujours verts signifie rectitude, pureté d'une vertu, d'une personne.

parallélisme qui est à l'œuvre dans l'expression maintient ainsi constamment associés les différents pans du réel, approfondit la simple continuité discursive en continuité structurelle, et reproduit l'effet de cohérence qui est essentiel au procès. Jeux d'interaction, parallélisme, corrélations, explicitent le fonctionnement logique de cette langue et interprétent sa façon particulière d'articuler la réalité.
Il n'est pas si radicalement différent que celle du cogito. [219]

Dans le *Livre des Mutations*, il existe la série des Soixante-Quatre Hexagrammes, on nomme « xiang », la représentation et les paroles de commentaires qui servent d'explication à ces figures. En examinant le « *xiang* » on peut instituer le sens exprimable, mais s'il s'agit de commentaires, il y a « *xiang wai zhi yi* » 象外之意 (sens inexprimable) au–delà de ces représentations.

C-2 Parallélisme et cosmologie

Avant de parler d'un rapport d'ordre littéraire qui a pu être établi entre ces deux termes, que fallait-il entendre par Cosmologie dans la Chine ancienne ?
Les rites nourrissant toute la pensée antique se révélaient plus ou moins stables selon les époques, s'ils étaient peu efficaces à une période donnée pour réaliser un ordre politique, l'ordre naturel reprenait le dessus avec la formulation d'une pensée cosmologique. De tous temps, les penseurs ou chercheurs consignaient des lois qu'ils pouvaient trouver dans les phénomènes naturels. Préserver son corps en particulier par une stricte discipline conduisait à l'accès à l'ordre cosmique et à maîtriser l'ordre matériel, non pour dominer l'univers mais pour se sentir à l'unisson avec celui-ci, mieux percevoir, respirer avec le Souffle Vital, vivre en sage comme pouvait le préconiser le taoïsme à ses débuts. La civilisation chinoise, à travers ses chercheurs, a défini le *Qi* comme Souffle ou Energie à l'origine des formes concrètes et de leur disparition et transformation, tantôt par condensation, tantôt par dispersion… sans que jamais cette énergie ne disparaisse, mais pouvant passer de la forme visible à la forme invisible et réciproquement. A toutes les époques, se précisait, se décrivait un rapport entre l'homme et le cosmos, ce rapport se basait sur les analogies possibles

[219] François Jullien, *Procès ou Création, une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Seuil, Paris,1989.

entre eux dans le cadre d'une pensée corrélative. Le *Yin* et le *Yang* étaient à l'origine des notions très concrètes suite à l'observation de dualités telles que jour/nuit, chaleur/froid… ils deviennent, avec l'idéogramme correspondant, les souffles issus du *qi*, matériau unique, qui font naître et évoluer toute chose à tout moment et à des degrés divers ; à la mort la forme disparaît pour retomber dans l'énergie indifférenciée. L'univers s'autocrée ainsi en permanence. Les souffles illustrent le fait que dans la pensée chinoise sont mis en évidence le principe de dualité et qu'il n'existe pas d'opposés mais simplement les aspects d'une même chose observables à un stade donné. Au *yin* et *yang* seront associés successivement par analogie des séries de quatre ou cinq, les saisons, les éléments – terre, métal,air, eau, feu –, les divisions du temps – journée, saison, année, dynastie - des couleurs –vert, rouge, jaune, blanc, noir-, des vertus, les points cardinaux (les quatre points plus le centre) pour une époque donnée, tout un réseau de correspondances s'établissant ainsi à l'époque d'un souverain, avec les diverses constatations faites au cours de son règne. Très concrètement, une fois de plus, un calendrier sera établi pour que le souverain suive les Rites. On observera donc un univers ritualisé, aménagé, unifié. Le souverain présidait à l'ordre cosmique observé et pensé et vérifiait son application.

C-2-1 Description du parallélisme cosmologique

Si en Occident la pensée génère un modèle logique engendrant des constructions intellectuelles, en Chine la cosmologie est donc matrice de toute pensée. La pensée est surtout basée sur l'impression première, figurant une conception du monde, elle est immédiate et n'est pas troublée par l'intellect. Ce qui dépasse l'homme se situe plus sur un plan cosmologique que sur un plan religieux (religion = idée de rassembler autour de divinités), et dès le 12ème siècle avant J.C. le culte du divin devenait culte du Ciel, on ne parlait plus de présages sous forme de messages que transmettait la divination, mais d'un simple déchiffrement de la nature, de l'univers, du cours des choses, ce qui pouvait, pour nous, rester invisible comme une structure sous-jacente aux événements. La pensée cosmologique est à l'origine de toute philosophie de la nature. *Zou Yan (305-240)*, vers le 3ème siècle avant J.C. parle de catégories corrélatives pouvant englober les phénomènes humains, le *yin*, le *yang*, les Eléments, les saisons, les divisions du temps, auxquels il a été fait allusion

comme des réseaux de correspondances qui ordonnent ou plus exactement déchiffrent l'histoire humaine par cycles. Toute réalité est une dualité, serait-ce réservé à la pensée chinoise uniquement ? Il semble que non : on observe les êtres, les choses et ils se correspondent dans des catégories analogues. Vents, déserts, rivières, animaux, sons, reflets observables sur terre nous font mettre en correspondance un microcosme avec un macrocosme, nous établissons un système de relations, de rapports instantanés par nos sens percevant les formes, les couleurs, les sons etc… Les émotions sont vécues dans une dualité, une simultanéité lorsque deux formes perceptibles se font écho en nous. Même si Confucius à son époque met en évidence la dimension de l'Homme entre Ciel et Terre, cet humanisme qui dégage une éthique 'terrestre' conserve une dimension cosmologique : il ne s'agit pas de règles se proposant de faire connaître et comprendre l'univers, d'accéder à la connaissance par une certaine forme de vie, mais d'être inclus dans cette connaissance, d'en être un maillon dynamique dans le cours des choses. On consigne dans les textes le cours des choses, on repère des 'jalons' qui recouvrent le monde et on les utilise dans des systèmes de correspondances et de connivences d'un point de vue formel.

Le parallélisme va être la nature même de cette correspondance, de cette dualité, il est la matière de ce que nous identifions avec du sens, il fait plus que souligner un lien en tant que parallélisme au sens propre.
Dans un ordre littéraire, il va pouvoir abolir tout ce qui serait composé de façon linéaire pour ne jouer que sur les correspondances, de façon spontanée. Sans souci de révélation ni de causalité, mais en jouant sur les affinités, l'appariement des choses dans une évocation…

C-2-2 Le parallélisme littéraire poétique

Quelques exemples

La lune claire brille parmi les pins 明月松間照
La source limpide coule sur les rocs 清泉石上流

La lune/la source/parmi les pins/sur les rocs/ font appariement, ‘brille/limpide’évoquent deux images (*yixiang*) collées l’une à l’autre et créent le point de contact par où s’échangent les fluides lumineux de l’eau et de la lune.

Pour un lecteur occidental, cet exemple de distiques ou vers couplés traduits peut paraître banal, mais il représente dans la langue chinoise un ordre de simultanéité, de coexistence des ‘entités’ qui le composent qu’il n’est pas possible d’appréhender dans les langues européennes. Dans ces dernières, les énoncés sont bâtis sur le linéaire, la succession de ces mêmes entités dans le temps – c’est ainsi que la traduction est proposée sinon elle ne serait pas compréhensible. Dans la langue chinoise, l’unité fondamentale chargée de sens est le mot ou idéogramme (pour une définition simple) et ces mots ou idéogrammes sont juxtaposés, sans le souci de particules qui construisent les unités dans les phrases et les phrases elles-mêmes (modèle parataxique). Les mots, autonomes, sont d’une remarquable souplesse d’emploi dans toutes les associations très libres auxquelles ils participent. Non seulement nous observons ainsi les possibilités de la langue chinoise dans son emploi normal, mais notre étude peut la présenter aussi, en plus, dans l’ordre du parallélisme, c'est-à-dire telle que le poète classique peut la travailler en lui offrant une présentation quasi spatiale lorsque les mots, ou unités de sens, se font écho les uns aux autres dans des vers couplés, sans souci de linéarité ou succession.

En résumé, pour un distique donné, on peut imaginer, au gré du poète, entre les mots, des rapports de voisinage (gauche, droite) mais aussi horizontaux plus larges, verticaux, transversaux, de répétition, de symétrie… Le poète ne manipule plus des mots, les mots deviennent des choses, et où les langues occidentales soumettraient ceux-ci à des distorsions pour donner du sens dans le respect de leur linéarité, le contexte purement linguistique sera oublié en Chine pour soumettre ces ‘choses’ à une véritable spatialité dans l’ordre du visible et de l’invisible. Dans le parallélisme les unités viennent s’éclairer les unes les autres, se résoudre à leur manière, la lecture est source de création, ce qu’appréhendera spontanément le lecteur pourra aller au-delà de ce que le poète envisage.

La déconstruction de la syntaxe, c'est-à-dire l’absence de linéarité, permet de mettre en valeur les mots et les vers, de les isoler pour leur donner la valeur d’images, produire des effets d’images. Les verbes de nature transitive dans les langues occidentales peuvent être utilisés ‘absolument’, sans objet, et souligner par là leur valeur fonctionnelle, la langue chinoise leur conférant d’amblée une grande force

sémantique. Toute association phonique et toute répétition à l'intérieur d'un vers peut être reprise au vers suivant, accroissant par là l'effet de spatialité.

Le choix du vocabulaire doit être judicieux, le poète peut même avoir recours à des tables qui sont le répertoire du monde, et en appariant des termes opposés plutôt que des synonymes, il peut parvenir à englober le monde plus largement, ainsi les mots 'Ciel ' et 'Terre' utilisés avec un certain espacement peuvent suggérer le monde, faire voyager le lecteur sur des distances infinies.

Le parallélisme dans son sens le plus large, les appariements possibles dans la poésie, vont révéler la véritable fonction du langage qui n'est pas une construction utilitaire comme en Occident, mais qui montre le monde, qui en est le prolongement en lui appartenant. Lorsque le vocabulaire va au-delà des objets pour évoquer des rapports et des processus tels que force-faiblesse, croissance-décroissance, le monde sera appréhendé dans son procès permanent de transformation, sous-entendant les forces du *yin* et du *yang* à l'œuvre, c'est-à-dire le *Dao*. [220]

Mêler des plans visuels horizontaux et verticaux – verticalité de la pluie, horizontalité perçue de la couleur des fleurs – avec des effets olfactifs (allusions aux parfums), des effets sonores (assonances) des suggestions de mouvements ou de souffles, de singularité ou de pluralité, révélera tout l'art du poète.

Des études en linguistique comparative menée par R.Jakobson, et plus tard par Paul Ricoeur, ont présenté le parallélisme comme une donnée très ancienne, appartenant à un fonds antique commun à toutes les cultures. Il s'agit surtout de distinguer le parallélisme chinois de celui qui n'appartient pas à une langue idéographique. Il peut exister dans les autres langues un parallélisme phonique, syntaxique, basé sur l'itératif qui est une caractéristique de traditions anciennes nombreuses, mais le parallélisme chinois a ses interdits : le répétitif, la synonymie, la logique, le linéaire, le discursif sont évités. Le parallélisme chinois privilégie le contenu plutôt que la forme, il préfère opposer des couples tels que 'ombre' et 'lumière', 'montagne' et

[220] Le *Dao* est réalisé dans le poème, Wang Fuzhi note : « Quand au travers d'un ondoiement évanescent est contenue toute l'authenticité du sentiment, notre parole poétique peut tout aussi bien « susciter l'émotion » que « stimuler la réflexion », « développer l'esprit communautaire » et « servir à l'expression des griefs », telle est la valeur de la poésie. Si le poème est composé de cette façon mais que les éléments du paysage et les éléments du récit, le passé et le futur, ne relève toujours que d'un enchaînement phénomènal sans fin, si prolongé que soit alors notre acharnement à composer notre chant, nous ne serons jamais en mesure de nous exprimer complètement. Mais en écrivant d'une plume qui soit à même de capter la lumière et d'appréhender l'ombre pour évoquer une émotion qui participe de l'univers tout entier et comprenne tous les sentiments humains, on peut atteindre le degré suprême de la poésie.

‘eau’, toute une série de couples complémentaires plutôt que la symétrie et la régularité. Les associations de mots renfermant des échos ne sont pas négligeables, mais le chinois conserve pour lui-même la tension qui peut exister avec les mots-objets (ou idéogrammes) entre eux et leur valeur culturelle, par opposition aux constructions qu’ imposent les langues alphabétiques pour être porteuses de sens.

C-3 Parallélisme comme procès du Monde [221]

Ce que la processivité n’est pas : le temps peut se distendre, mais il ne connaît ni point de départ, ni point d’arrivée, le futur et le passé n’existent pas, ils n’ont pas lieu d’être. Lorsque nous sommes conscients du procès, celui-ci est déjà engagé et a atteint un certain stade de déploiement que nous ne pouvons ‘mesurer’, en fait la notion de mesure n’est pas nécessaire car nous n’avons pas à l’utiliser, la nature agit seule.

Sans passé ni futur, ce qui reste à privilégier est l’opportunité du moment. Le temps s’est déployé indépendamment de nous et nous sommes dans le moment que l’on peut appeler présent. Ce présent peut nous servir de pôle, il est inépuisable dans la mesure où il se renouvelle en permanence. Le moment que l’on saisit peut être à un stade ‘venant’ comme à un stade ‘allant’, mais la nature comme il a été dit ne s’intercepte pas, nous nous y conformons, plus exactement nous y sommes conformés.

Appariements dans les poèmes

五言 *wǔyán,* composé de quatre lignes de cinq caractères de poésie des Tang, comme l’illustre le schéma ci-dessous, dont chaque carré correspond à un caractère :

[221] La revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident,* XI, Paris, 1989, a été consacré au rôle capital du parallélisme dans la littérature et la pensée chinoises sous le titre de *Parallélisme et appariement des choses.*

獨 坐 幽 篁 裡，*dú zuò yōu huáng lǐ* (s') asseoir/seul/forêt/bambou/au fond

彈 琴 復 長 嘯。*tán qín fù cháng xiào* joue de la cithare/puis/pousse un cri

深 林 人 不 知，*shēn lín rén bù zhī* la forêt/ profond/personne/connaître

明 月 來 相 照 *míng yuè lái xiāng zhào* la lune/lumineux/vient/éclairer

Ce poème est seulement composé de vingt caractères soit vingt phonèmes qui suffisent à former un monde – ils font le procès des choses. La succession de scènes, évoquant « un moment » s'ouvrent à l'occurrence, conduit à l'appréhension de la situation.. La clarté de la lune « vient vers…éclairer ». Ce « vient vers… » ou « au-devant de… » par l'intermédiaire de la lune nous apporte un monde entier et présent. Le « venir » d'une occurrence c'est « accueillir » un moment précis, circonstanciel. Il n'y a aucune situation, aucune activité évoquée, ni un sentiment relevé par un mot, le passage s'entend à travers les choses, non par la temporalité..

Autre poème de Wang Wei :

空山不見人 但聞人語響 反景入深林 復照青苔上

Montagne vide/ bruit de personne/ retourner dans la forêt profonde / les mousses vertes

Le poète utilise quatre images de la nature (agrégat d'idéogrammes juxtaposés successivement). Le poète ne recourt à aucun développement d'idées, ni métaphores, ni symboles. Ces images agrégées se suffisent à elle-même., il n'y a pas de rupture entre le signifié et le signifiant, elles ne revoient pas à un autre plan, elles sont la représentation du réel.

Quatre « *yixiang* »

風定 花落 鳥鳴 山幽

Le vent s'arrête/ Les fleurs tombent/ les oiseaux chantent/ les forêts calmes

Ces quatre images composent une scène nouvelle, il n'y a pas l'intervention de la réflexion, il n'y a pas de lien direct entre eux, ces quatre images respectives restent indépendantes, les liens sont laissés à l'imagination du lecteur.

Dans le *Yi Jing* : « Un temps d'ouverture, un temps de fermeture, on appelle cela le changement, le va-et-vient incessant, on appelle cela le *Dao*. »

Le principe fondamental qui nous est présenté ici est la répartition du monde telle que les deux forces du *yin* et du *yang* l'animent. Non seulement les êtres, ombre et lumière, soleil et lune… sont impliqués, mais les processus tels que la croissance et décroissance, force et faiblesse… tout semble être uni dans les choses par des rapports de complémentarité, celles-ci se présentant à un certain stade de leur croissance ou décroissance, n'atteignant jamais les extrêmes des polarités, n'atteignant jamais un absolu. Il faut voir en ces forces un va-et-vient continuel de manifestations simultanées, à un certain stade de leur accomplissement, qui agissent comme les pôles des choses se retrouvant unies. Un nombre infini d'êtres, de choses, de processus, le tout sous l'égide du *yin* et du *yang* semblent être la clé de l'univers.

D - L'expression formelle du poème chinois classique et grammaire occidental

D-1 Naissance du sentiment esthétique

La poésie chinoise a successivement connu la période antique, caractérisée par des chansons folkloriques aux formes simples et répétitives. La période classique de la dynastie Han à la dynastie Qing voit une prolifération de formes diverses, et enfin la période moderne caractérisée par des vers libres d'influence occidentale.

Il faut garder en mémoire que les mots sont monosyllabiques dans une langue tonale, que le poème chinois est avant tout un rythme, un chant, et que s'il y avait plusieurs formes de poèmes, pendant longtemps il n'y a pratiquement pas eu de prose. L'étude de la poésie chinoise ancienne est l'étude de l'ensemble de la littérature de la période.

Si nous connaissons autant de poèmes anciens, c'est que les souverains de l'Antiquité et des débuts de l'Empire, pour évaluer l'état d'esprit des sujets des diverses provinces, envoyaient des émissaires chargés de rapporter poèmes et chansons nouvelles.

Chaque langue a ses limites et ses potentialités et pour mieux comprendre, raisonnons par le questionnement suivant :

-un moment fugace qui surgit dans notre vie quotidienne, par exemple la vision d'un ruisseau, d'une maison, la sensation de calme, l'absence de gens… Sur quels éléments, sur quelles notions allons-nous nous focaliser ? Quels types de rapports à établir entre maison et ruisseau ? Comment déterminer les lieux précisément ? La maison est-elle au bord du ruisseau ? Se trouve-t-elle en amont du ruisseau ? Est-ce que le regard plonge sur le ruisseau ? La sensation de calme vient-elle du murmure du ruisseau ? Comment l'image résonne-t-elle en nous ? Comment s'aperçoit-on qu'il n'y a personne ? Peut-être faut-il émettre l'hypothèse qu'il y a au moins une personne présente sur cette scène pour témoigner ? Ou pour s'assurer qu'il n'y a personne sur la scène, un témoin est-il là en retrait ? De toute façon, entre la perception des choses et des réponses possibles, il y a un temps a priori de « signifié », il existe déjà un état qui est un état d'origine, un monde réel. Ce monde n'a pas encore été révélé au niveau du concept, au niveau de la langue, c'est le monde du signifié. Cet état primitif appartient à celui qui le reçoit, l'appréhende subjectivement au niveau de la conscience, et celui qui est capable d'exploiter la langue ou les outils intermédiaires (peinture, musique) peut déterminer les relations, les états, les significations, les implications réciproques.

L'acte de « signifier » a priori, c'est parvenir à une certaine détermination des choses, leurs relations, et donner une version des faits.

Les choses ne s'organisent pas à l'origine dans un ordre donné, c'est nous qui déterminons les relations, et plusieurs approches sont possibles selon les observateurs. Il pourra donc y avoir une multiplicité de relations, d'appréhensions et d'explications. Un choix s'opère dans les interactions de la réalité du monde. Il peut y avoir transformation, déformation, réduction des choses qui nous font face : Hegel va jusqu'à dire que la pensée est un acte de négation.

Comment envisager, réfléchir à la réalité du monde et au langage pour écrire un poème? Peut-on 'copier' exactement ce que l'on a vu ? Comment remonter à un état d'origine ? Déterminer une approche ? Peut-on simplement juxtaposer les différentes modalités e.g. : ruisseau/maison/silence/personne. Cette juxtaposition ignore les structures grammaticales des langues indo-européennes. Par contre, pour la langue chinoise le processus est tout à fait normal.

D-2 Imprédicable

Poème de Meng Haoran

Amarrage sur la rivière Jian De
Mon bateau est amarré près d'une île brumeuse
A nouveau, je suis triste à la tombée du jour
Sur la rivière limpide, la lune semble proche des hommes

Dans le poème chinois, on se demande qui amarre le bateau près de l' île brumeuse. Est-ce le poète qui raconte son aventure ? Quelle impression donne au lecteur l'absence de sujet ? (dans le texte d'origine, pas de sujet, sujet suppléé par la traduction). Sans sujet, l'espace s'élargit en même temps que le sentiment est décrit. Il se peut que le poète participe seul, soit seul acteur dans un monologue et qu'il raconte une histoire personnelle, l'ambiance poétique créée peut faire aussi penser que plusieurs personnes peuvent entrer en scène et participer.

Dans la langue chinoise classique, il n'y pas de temps grammaticaux, on peut considérer que l'action d'amarrer le bateau est une expérience passée, si on utilise les temps du passé comme le passé simple, le passé composé, l'imparfait, le passé antérieur, le plus que parfait, mais dans ce cas, quel que soit le temps, on limite l'expérience. Le poète chinois, à travers la langue, exprime une expérience qui dure et qui n'est pas limitée à son histoire personnelle.
Le temps ne se divise pas en passé, présent et futur. Dans la langue chinoise la contrainte de temps disparaît. La nature des mots (les parties du discours) n'existe pas non plus strictement. Un mot peut être verbe/adjectif ou avoir d'autres utilisations ; de ce fait, le sujet et l'objet ne se distingueront pas ; en résumé le phénoménal ne peut être limité par le temps, le temps est une invention humaine qui ne devrait pas s'imposer.

Poème de Li Bai

静夜思 *Jing yè sī*

床前明月光 *chuáng qián míng yuéguāng*

疑是地上霜 *yí shì dì shàng shuāng*

舉頭望明月 *jǔ tóu wàng míng yué*

低頭思故鄉 *dī tóu sī gùxiāng*

Traduction 1

Pensées d'une nuit calme
Les rayons de la lune éclairent devant mon lit,
Un doute : de la gelée sur le sol ?
Levant la tête, je contemple la lune brillante,
Courbant la tête, je pense à mon pays natal.

Traduction 2

Pensées d'une nuit tranquille
Devant mon lit, la lune jette une clarté vive ;
Un moment je doute : est-ce bien de la gelée blanche sur le sol ?
Je lève la tête et contemple la lune brillante ;
Je baisse la tête et pense à mon pays.

Cette petite pièce appartient au genre que les Chinois nomment vers coupés, c'est-à-dire où, sans préambule, on entre directement dans le sujet. Peut-être ne serait-t-il pas sans intérêt de voir comment l'analyse un commentateur chinois : celui-ci trouve le poème de Li Bai d'un extrême naturel et concis lorsqu'il nous plonge dans des actes et des réactions de la vie quotidienne. A une observation ou une attitude du personnage va succéder immédiatement une pensée (lune----doute, levant-----contemple, courbant------pense). Le doute peut ensuite envahir son esprit pour plusieurs raisons : sa perception due à la lumière est peut-être insuffisante, ou sortant du sommeil, il appréhende encore mal son environnement. Il perçoit la gelée comme 'blanche', c'est-à-dire pour un voyageur le contact est direct avec la nature, froide, voire glaciale, au début du jour. Il a levé la tête en direction de la lune et la considère lointaine, cet objet du cosmos est pour lui trop difficile à atteindre, seule une clarté –froide- semble assurer la liaison entre terre et lune : ce peut être l'état d'esprit du voyageur dans un environnement qui lui est peu propice, et qu'il cherche à quitter le plus rapidement possible, au lever du jour. Toutefois, même si cette clarté peut apparaître froide, la lune est brillante et offre un très beau spectacle, mais en profite-t-il pleinement ? Il peut songer à ce dont il est privé, à quelque chose qu'il ne peut atteindre : est-ce le pays du voyageur, vers lequel il s'embarquera dès que la journée commencera, mais il n'a pas encore réagi et subit tout le poids de ses pensées tristes « courbant la tête… ». Le poète nous a fait part de ses pensées et ne doute pas

que nous puissions éprouver les mêmes, en suivant la même démarche que lui au cours d'une nuit calme : ses pensées sont tristes, il a pu connaître des lieux dont il va être éloigné pour longtemps. Dans un élan il va peut-être réagir et partir dès le matin, très tôt, au moment où il perçoit la 'gelée blanche' sur le sol. Va-t-il accepter son sort, un sort d'exilé qui n'envisage rien pour l'instant, mais qui veut nous faire partager en les ravivant des souvenirs d'un autre temps ?

D-3 L'expression formelle du poème chinois classique et grammaire occidentale

Les moyens de cette poésie auront essentiellement une capacité allusive : l'expression « *yi xiang* » a une valeur précise, *yi* avec le sens abstrait « idée », « intention »,« sens » et *xiang* avec notion de « représentation concrète » : « phénomènes » ou « images», « y*i xiang* » signifiant alors « mots composés concrets » selon la formule utilisée dans la littérature : deux sinogrammes juxtaposés forment ainsi une image (=*yixiang*). Tous les poèmes chinois utilisent ce type de construction pour évoquer des images, mais le lecteur occidental ne peut totalement appréhender les images évoquées, car la composition ainsi obtenue (ici à l'aide de deux termes) n'est pas soumise au temps ni au phénoménal et de multiples interprétations peuvent être proposées. Les interprétations varient sur l'instant, ce n'est pas qu'une question de sens, il s'agit plutôt d'une ambiance, ou occurrence, occasion. Les paroles imagées deviennent des signes qui sont multidirectionnels, les signes ne sont pas statiques et leurs relations présentent des dynamiques de langage dont les éléments qui les composent s'imbriquent les uns dans les autres.. L'identité du sujet apparaît dans ces relations, à la fois absente et aussi profondément présente.

« *yi xiang* » avec traductions possibles :

松風 *sōng fēng* (松 s*ōng*=pins ; 風 *fēng* =vent) peut donner trois traductions ou interprétations possibles : le vent souffle dans la forêt de pins /le vent souffle, traversant la forêt de pins/le vent souffle au-delà des pins.

雲山 *yúnshān* (雲 *yún*= nuage ; 山 *shān* = montagne, peut être rendu par : les montagnes atteignent les nuages (clouded mountains) *ou* les montagnes ont la forme de nuages / une brume recouvre les nuages. L'image (*yi xiang*) suggère au moins

trois interprétations possibles, car les langues occidentales, par leur nature, réclament des déterminations précises, à l'intérieur de phrases contenant des constructions indiquant les lieux, les temps, la manière… ce dont le chinois n'a pas besoin, en particulier dans une langue poétique.

Dans les exemples qui vont suivre, de 1 à 15, la grammaire occidentale tente, avec ses constructions, une traduction à partir de la parataxe chinoise en donnant un sens.[222]

1. 澗戶寂無人 *Jiàn hù jì wúrén* Ruisseau/maison/silence/personne

« la maison dans la vallée est abandonnée, il n'y a personne. »

« la maison est cachée au fond d'une gorge, discrète, les familles ne vivent plus dans cette vallée abandonnée. »

Ceci implique non seulement un problème d'esthétique, philosophique mais aussi une implication de la conscience. L'emploi d'une langue est étroitement lié à ses modes de pensée. Les différentes observations et sollicitations venues du monde extérieur engendrent des actes différents d'appréhension et de perception conduisant à une signification.

La langue peut-elle présenter une réalité concrète, quelle qu'elle soit, y a-t-il une phénoménologie déterminante ?

« La petite cabane près du ruisseau est silencieuse, il n'y a personne à l'intérieur »

Pour nous, les objets sont distribués dans le temps et l'espace, la langue chinoise prévoit quant à elle de multiples distributions.

Dans ces différentes traductions nous pourrons retrouver les éléments de ce que nous concevons mais toute interprétation transforme le sens, le limite, réduit le réel. Un choix donné nous fait perdre toute l'importance, toute la valeur, toute la résonance des mots pris séparément, la perte est considérable et nuit à leur libre circulation dans le temps et l'espace.

---

[222] Sélection d'après des poèmes choisis in Yip Wai-lim (Ye Weilian) *Diffusion of Distances: Dialogues Between Chinese and Western Poetics*, University of California Press, 1993.

2. 落花人獨立微雨雙燕飛 *luòhuā rén dúlì wēi yǔ shuāng yàn fēi*

« Au milieu des fleurs fanées, une personne est là, seule ;
Sous une fine pluie, deux hirondelles s'envolent , quelqu'un attend solitaire »
Ou inversion :
« Deux hirondelles s'envolent sous une fine pluie… »
Si on traduit dans une langue moderne, on reste sur une impression d'inadéquation de la traduction : notamment le sens de l'épuré, de dynamisme, de limpidité qui nous permet de rendre compte librement de l'espace suggéré dans le poème, ce sens a disparu. Cette interprétation nous a dépourvu de la spécificité de voir, de sentir, de la façon de représenter les choses dans la poésie ancienne.

3. 雲霞出海曙 *yún xiá chū hǎishù*

nuage/crépuscule/émerger/mer/rayon de soleil
« les nuages et le crépuscule se reflètent sur la mer en une immense lumière »
« une immense lumière apparaît sur la mer, c'est le reflet des nuages et du crépuscule »
Il y a dans ce vers une transition visuelle, presque « cinématographique », qui fait passer successivement des nuages et du crépuscule aux rayons du soleil, mais cette transition d'ordre sémantique ne peut être rendue dans les deux traductions proposées.

4. 湖平兩岸間 *hú píng liǎng àn jiān* lac/de niveau égal/deux rives/entre
Traductions proposées :
« Entre ses deux rives, le lac offre une surface égale »
« Le lac s'enfle à perte de vue, ses rives disparaissent »
« Le niveau du lac s'élève jusqu'aux bords, il semble que le lac s'élargit »

5. 青天無片雲 *Qīngtiān wú piànyún :* vert/ ciel/négation/classificateur/ nuage
Traductions proposées :
« Dans le ciel, il n'y a aucun nuage »
« Dans le ciel, aucun nuage »
« Dans le ciel de couleur jade, aucun nuage »

6.空山不見人 *kōngshān /bùjiàn /rén*

Traductions proposées :

« Les Montagnes sont vides, on ne voit personne »

« *Il semble qu'il n'y ait personne sur la montagne vide »*

On ne peut pas savoir si la montagne est vide parce qu'il n'y a personne ou si la montagne était déjà vide lorsqu'on est venu constater qu'il n'y avait personne.

Toutes ces traductions montrent une description analytique. Le traducteur intervient entre le lecteur et la montagne pour expliquer. Il emploie « personne sur la montagne » parce qu'il veut dire qu'il perçoit d'abord une sensation de vide, sur l'instant, et par la suite il constate qu'il n'y a effectivement « personne ».

7.風林纖月落 *fēng lín xiān yuè luò* vent/bois/maigre/lune/descendre

« Dans la forêt, le vent souffle et la lune descend doucement »

8 野渡無人舟自橫 *yědù wúrén zhōu zì héng*

désert/quai/négation/personne/jonque/soi-même/en travers/

« Une petite jonque est là, seule, en travers, amarrée au quai désert »

9. 月落烏啼霜滿天 *yuè luò wū tí shuāng măn tiān*

lune/descendre/corbeau noir/ cri/givre/remplir/ciel

« Les corbeaux crient dans le ciel froid et l'on voit alors la lune »

« La lune descend, on entend le cri des corbeaux dans le ciel froid »

« la lune descend » est une image dans l'espace, et aussi dans le temps. Si on traduit « quand la lune descend » ou « au moment où la lune descend » on change l'activité visuelle, l'image dans l'espace devient une image dans le temps.

Le parallélisme peut ne pas intervenir grammaticalement avec une subordonnée : il suggère l'impact des images, une tension est suscitée entre elles dans l'espace : « la lune descend, les corbeaux crient et le ciel est froid » forment trois objets indépendants qui surgissent simultanément comme dans une image cinématographique.

10. 野曠天低樹 *yě kuàng tiān dī shù*

une étendue de terre/ horizon/ Ciel/ bas/ arbres

Plutôt qu'une traduction ou interprétation (arbres bas ? Ciel bas ? … distributions possibles dans l'espace de l'étendue de terre, on peut appréhender l'image de la façon suivante : l'ordre de vision suit le mouvement d'une caméra : d'abord on perçoit une étendue de terre sauvage, puis on recule, intègre le ciel, et enfin on revient vers les arbres qui sont tout proches. Ce processus par rapport aux objets correspond à la perception du poète, sa façon de voir ou sentir le monde. Il dispose ces images de telle sorte que le lecteur par sa propre expérience puisse vivre toute l'intensité du moment poétique.

11. 孤帆遠影碧空靜 *gū fān yuǎn yǐng bìkōng jìng*

seul/voile/lointain/ombre/couleur azur/vide/silence

« Une voile solitaire et sombre se fond au loin dans l'azur vide et silencieux »

12. 星垂平野闊月湧大江流 *xīng chuí píngyě kuò yuè yǒng dàjiāng liú*

étoile/descendre/plaine/sauvage/s'étendre/large/lune/remous/grand/fleuve/couler

« Les étoiles tombent /les champs s'étendent/le grand fleuve coule

La lune sort de l'eau et semble se mouvoir avec la fleuve »

Autres possibilités ;

« Touchée par les étoiles du Ciel, la terre devient immense

La lune s'élève alors, sa lumière vibre avec le fleuve »

Ou bien :

« La plaine se déploie, escortée des étoiles ;

Le Grand Fleuve s'écoule, avec dans ses remous l'image de la lune »

« Ces traductions semblent trahir la réalité, la fuite du temps » : (Paul Demiéville, ed, *Anthologie de la Poésie Chinoise Classique*, Paris, p 269)

Notre attention est d'abord attirée par la lumière de la lune qui vibre à la surface du fleuve, puis notre regard se tourne vers le fleuve.

Le poète saisit les objets visuels et le changement de couleurs dans un temps donné.

13. 鳳去台空江自流 *fèng qù tái kōng jiāng zìliú*

phénix/partir/terrasse/vide/fleuve/soi-même/couler

« Le phénix a disparu, la terrasse est vide, mais le long fleuve s'écoule »

« Le phénix est parti, la terrasse est vide, la rivière poursuit son cours même comme avant »

Ce poème nous offre un spectacle historique sous une forme de rapport entre le passé et le présent, mais on n'a pas un temps précis, le temps est dans la nature, il ne se présente pas comme physique, il suggère toujours une succession de présents, atemporels. La variation grammaticale occidentale s'accordant avec le temps n'existe pas. Le parallélisme chinois n'a rien à voir avec la logique de la langue occidentale, ni une détermination de temps, ni une localisation, ni un sens précis à exprimer.

14.殘月曉風楊柳岸 *cányuè xiǎo fēng yángliǔ àn*

quartier/lune/matin/vent/saule pleureur/rive

« La lune présente un de ses quartiers le matin

Le vent souffle dans les saules pleureurs sur la rive »

Ces tentatives de traductions, d'interprétations, montrent pour nous la rigidité d'un système linguistique occidental ; des auteurs essaient à l'heure actuelle d'apporter des réponses.

15. 國破山河在 *Guó pò shānhé zài*

Même si le pays se divise, monts et fleuves subsistent

La nation peut dégénérer**,** le territoire survivra

L'état peut s'effondrer, monts et fleuves subsistent

Le pays est détruit, monts et fleuves demeurent

Dans notre expérience, un événement se produit, le temps et l'espace existent en même temps, la causalité n'existe plus. Si on subdivise cette expérience en choisissant certains concepts, tel le temps, l'espace et la causalité afin de pouvoir localiser, définir une expérience totale, la totalité se trouve réduite. Donc, dans le poème chinois, on évite la grammaire, on accorde de l'importance à l'impact visuel. Le temps n'est pas divisé, par exemple en passé, présent, futur à titre descriptif et il n'y a pas de relations subordonnantes, donc pas de recours à une description.'Si' ne serait jamais envisagé dans la langue chinoise : l'expérience du monde dans sa totalité ne se décrit qu'au présent en Chine, temps et modes n'existent pas, ils ne sont que constructions et n'ont aucun support dans la réalité, dans la nature.

Autres exemples avec traductions des mots isolés d'un même poème : diverses interprétations possibles…

──元．馬致遠〈天淨沙／秋思〉*Pensées d'automne*, Ma Zhiyuan (1226-1258)

枯藤老樹昏鴉，*kū téng lǎo shù hūn yā*

Sécheresse/ liège ou rotin/vieil arbre/canard/ noir

小橋流水人家, *xiǎo qiáo liúshuǐ rénjiā*

Petit /pont/ruisseau/ coule/famille

古道西風瘦馬。*gǔdào xīfēng shòu mǎ*

Vieux chemin/vent d'Est/cheval maigre

夕陽西下，*xīyáng xi xià*

soleil/ couchant /tombant/Ouest

斷腸人在天涯。*duàncháng rén zài tiānyá*

Voyageur /attristé/à/extrémité de la terre

Ensemble du poème :

Joncs secs, vieux arbres, oiseaux de nuit
Petit pont, eau qui coule, des maisons
Vieille route, vent d'ouest, cheval maigre
Soleil, le soir, tombant à l'ouest
Un malheureux qui se tient là
Au bord du ciel

Pour comprendre ce poème, une certaine distance doit s'établir entre lecteur et mot à mot du poème, ce qui est moins la démarche des langues occidentales. La relation signifiant/signifié devient très libre et on ne cherche pas à expliciter les rapports de localisation, les lieux occupés par les objets cités. Il s'agit d'images suggérées avant tout et le langage utilisé est proche une fois de plus du langage cinématographique : le poète comme le peintre ou le cinéaste doit offrir par l'image différents points de vue, une' peinture ' très globale, abordée sous différents angles…

n'oublions pas que la peinture est issue de la calligraphie, toute une tradition qui nous est étrangère.

Vingt-huit mots décrivent l'ambiance : dans le crépuscule, différents objets sont disposés au loin et d'autres sont plus proches : les lièges séchés, les vieux arbres, les canards qui dorment, contrastent avec le petit pont, le cours d'eau et la famille. D'une part il y a une impression de froid, de morosité, il fait sombre, et d'autre part il fait chaud, il y a animation, clarté et ambiance. Les canards d'automne peuvent encore se percher sur les arbres, mais pour le voyageur vagabond, où est la possibilité de retour ? Il en ressort beaucoup d'émotion, de tristesse, à l'évocation d'une vie errante et sans abri.

« La vieille route est longue et sans fin, le vent souffle fort, le cheval qui marche est maigre »

Ces scènes font ressortir la tristesse et le désarroi du voyageur errant dans le monde sans fin. Il n'y a pas description des sentiments, seuls des objets apparaissent dans la scène au moyen d'images. Il n'y a pas recours à la syntaxe ni à la grammaire pour suggérer une scène de voyage en automne.

Ce poème a inspiré le poète américain William Carlos Williams (1883—1963) lorsqu'il a écrit "*The Red Wheelbarrow*" :

The Red Wheelbarrow
so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

Mot à mot proposé :

La Brouette Rouge
Tant de choses dépendent
d'une
(brouette) rouge
brouette
brillante après la pluie
eau de pluie
elle se détache du plumage blanc
des poulets

Dans la langue américaine, ce poème est composé de seize mots. L'auteur s'est inspiré d'un poème chinois, traitant de la vie quotidienne, avec un vocabulaire très

concret. Il ne recherche pas l'emploi d'un vocabulaire philosophique, spéculatif, ni de figures de style de métaphores ou de symboles, il préfère « no ideas but things », c'est à dire « les objets plutôt que les idées » pour arriver à l'essence des choses et communiquer avec le monde le plus directement possible. Les objets proposés sont interchangeables, il s'agit surtout de recomposer le monde, en lui donnant une dimension poétique (comme le faisait le poème chinois d'origine). On peut imaginer une scène photographiée, riche en contrastes de couleurs (le blanc et le rouge) , qui s'anime après la pluie, le ruissellement conférant une certaine luminosité aux objets et aux animaux.

Le découpage du poème, tel qu'il a été choisi, (y compris les mots composés tels que wheelbarrow, rainwater) met en évidence tantôt les couleurs, tantôt les objets eux-mêmes en nous obligeant à faire une pause au cours de la lecture, avec l'emploi de monosyllabes. En effet les mots regroupés « glazed with rain… beside the white » nous amènent aux monosyllabes « barrow… water » qui par leur impact suggèrent des images.

CHAPITRE II

POÈMES OCCIDENTAUX

La représentation d'un monde réel peut-elle être directe sans recours à des moyens rhétoriques, grammaticaux ou syntaxiques ? Est-il possible que des images passent directement du sensible à l'intelligible ? L'essence de la langue est l'histoire ; son activité est de découper ou compresser la diversité de la vie réelle. En éliminant les limites de la langue, pour atteindre ce que l'on cherche, nouveauté, originalité, parviendra-t-on à une nouvelle forme de créativité ?

Etant donné que la langue a ses limites, peut-on échapper à cette prison ? (Fredric Jamerson) Comment échapper à un système fermé qui se répète par conventions intellectuelles et abstraites, par recours aux allusions, aux règles grammaticales, sémantiques, syntaxiques, analogiques, métaphoriques etc … ? Cependant, elle peut aussi former un système ouvert vers l'histoire, l'espace et le temps, qui engendrera et changera sans cesse, et formera un réseau intertextuel enrichissant notre perception et notre pensée.

Poésie et Occident

Le langage poétique a toujours attiré l'attention sur lui-même, plus que sur le sens qu'il traduit : il a pu le faire par des jeux de langage, des jeux de mots, en faisant appel à la rhétorique, en tentant de s'adresser au lecteur sur un mode personnel, faisant passer les sentiments à travers les mots. A l'origine les Grecs voulaient bannir les poètes de leur société 'idéale' et Platon lui-même se méfiait de l'enthousiasme poétique, en y voyant un délire, un danger, une 'possession'. Le poète ne se montrait pas assez rationnel, se détournait de l'utilité immédiate et n'oeuvrait pas en faveur de la cité ; son imagination, le sens des mots et les formes mêmes qu'il utilisait pouvait représenter un danger… contrairement au philosophe qui utilisait la raison, maniait l'abstraction et faisait preuve de maturité d'esprit vis-à-vis de ses concitoyens. Platon reconnaissait parfois qu'il y avait de 'bons' poètes, touchés par la grâce divine, autrement dit la Muse, ajoutant qu'aucun être humain n'était capable de véritable création tant qu'il restait maître de lui-même. Pourtant le plaisir poétique s'est fait jour, la perfection de la forme doit nous ouvrir sur le sentiment du beau, l'outil poétique doit être là pour nous communiquer cette beauté.

Le langage poétique, pouvant revêtir parfois un caractère magique, mais traitant aussi du quotidien et à valeur didactique quand il facilite la mémorisation, fut remplacé à

l'époque moderne par la prose pour permettre la connaissance, mais la poésie reste le moyen d'accès privilégié à un autre monde.

Quelle forme le poète peut-il adopter ?

Parmi les auteurs occidentaux, au XIXème siècle, Lamartine en particulier insistait déjà sur la cadence des mots, imprimée par les mouvements de l'âme. Pour Paul Claudel au siècle suivant, il est aussi question de la régularité des rythmes poétiques, de l'harmonie des syllabes, de la répétition de certaines sonorités : dans le langage, si les mots ne signifient pas les objets mais les désignent, leur valeur peut finir par s'émousser, que peut alors faire le poète ? Il peut traiter les sonorités, tout ce qu'elles peuvent évoquer pour le lecteur, phantasmes sonores, intensité du rythme qui va les animer, mots ajustés le plus précisément possible et stimulant l'imagination. En Chine, il est question du 'souffle' qui précède la voix et du désir de s'exprimer qui précède l'expression, et en reprenant la comparaison avec le geste du peintre riche de potentialités, le moment le plus précieux, le plus prégnant de la création n'est-il pas celui qui précède l'acte, l'acte de peindre avant de s'exécuter, l'acte d'écrire avant d'écrire car il y a là potentialité énorme précédant la réalisation ? En 1926, dans *Idéogrammes Occidentaux*, une démarche de recherche, Victor Segalen parlait de l'écriture occidentale et d'une façon de parvenir à la représentation des objets que pourrait signifier l'écriture, y aurait-il dans les sons comme dans les lettres une harmonie imitative et un symbolisme naturel qui ferait dire que les mots imiteraient ce qu'ils désignent, que les sons auraient une puissance mimétique ? Il s'est par exemple attaché à analyser le mot 'rêve' sous la forme d'un rébus avec sonorité du mot par rapport à l'idée, écriture avec lettres représentant une échelle, un filet etc…Il s'agit là d'une approche personnelle, que le hasard peut parfois favoriser, mais ces représentations fondées sur un certain mimétisme sonore peuvent-elles véritablement se généraliser ?

Plus près de nous, Roland Barthes a cru lui aussi que le signe n'était pas arbitraire et que le nom était une propriété naturelle des choses et outre le mimétisme des sons, leur symbolisme se confirmait par l'alternance des voyelles, tantôt masculines, tantôt féminines, c'est à dire tantôt dures, tantôt douces… mais

les interprétations données ne peuvent être satisfaisantes pour l'ensemble du vocabulaire d'une même langue.

André Breton a pensé que l'expérience de l'écriture automatique était une réelle liberté que prenait l'homme sur le langage et que l'écriture automatique était la poésie même ; il y avait une véritable ouverture sur l'inconnu et le langage cessait d'être utilitaire en voulant nous livrer à tout prix une interprétation du monde, était-ce en fait son but ? Il fallait aussi rester prudent vis à vis de la littérature en général car c'était une activité réglée et concertée, et au premier abord pouvait-elle refléter le fonctionnement de la pensée ?

Jean Paul Sartre a tenu des propos de linguiste en parlant du poète et des mots : il a clairement énoncé que les mots étaient des choses, une autre espèce de choses, et non pas des signes car les signes nous conduisent tôt ou tard à un signifié, donc une réalité objective et pour lui le poète avait affaire aux mots tel un dompteur, s'attaquant à des entités sauvages, non domestiquées. Conscient de son impuissance verbale, que doit faire le poète ? Doit-il accompagner la folie des mots, détruisant en quelque sorte le langage avec un but différent de celui que nous lui prêtons ? Doit-il livrer les mots à leur propre sort, comparant le résultat à celui que donnerait l'écriture automatique mentionnée plus haut ? Si le poète pour Sartre ne doit ni nommer le monde, ni l'expliquer, ni chercher à dire la vérité, il doit en tous cas détourner le langage de son instrumentalité en créant, en inventant, en jouant avec le langage pour pouvoir le rendre inutile.

Verlaine, en linguiste, arrive aux mêmes conclusions à savoir que la langue n'a pas à rendre compte du monde et qu'elle peut avoir un sens bien à elle, ailleurs que dans la signification, marquant son autonomie par son refus de signifier et les mots dont elle est composée doivent s'ouvrir sur une infinité de sens.
A travers ces quelques écrivains nous voyons que les rapports du Verbe à l'Être ont été abordés dans des périodes récentes.

Le poète ne doit plus se contenter de la représentation ou l'imitation du réel, il ne doit même plus travailler à cette imitation. On ne fait plus un poème avec des idées mais avec des mots, sans rechercher une finalité extérieure, l'activité est désormais

centrée sur le langage qui comme la poésie devient autonome. La fonction poétique se concentre sur le signifiant seul, le signifié est réservé à la communication qui n'est plus le but. Toutefois, une remarque est à faire lorsque nous abordons le choix des mots, du lexique, dès l'époque romantique : il a été dit que le poète avait un statut particulier, qu'il pouvait être voyant, nous faisant accéder à un autre monde, est-ce à dire que cette langue particulière doit être codifiée, au niveau de la syntaxe (inversions, figures de rhétorique…) comme du lexique (vocabulaire choisi, abondance d'images…) ?. Les romantiques n'ont pourtant pas hésité pour nombre d'entre eux à se livrer à une offensive contre les mots poétiques en disant que le langage commun, quotidien et que les mots d'origine technologique (19ème siècle) avaient droit de cité, n'étaient plus des mots 'interdits'… n'a-t-on pas entendu ou lu : 'Emporte moi, wagon !'.

Une des comparaisons les plus heureuses concernant les mots et leur autonomie est celle de Novalis lorsqu'il assigne à la poésie ou à la peinture le modèle de la musique : les mots sont des notes, les phrases deviennent des phrases musicales, ils sont donc 'réduits' à des signifiants, les plus authentiques que nous puissions imaginer. Les œuvres musicales ne nous enthousiasment-elles pas et nos mémoires n'en gardent-elles pas un souvenir durable et vivant ? Nous sommes désormais très proches de la pensée et de la poésie chinoises telles que nous commençons à la découvrir.[223]

Un aspect plus contemporain

Le monde et le langage

Nous utilisons l'expression 'le monde' par habitude, sans toutefois avoir une conscience claire de sa signification. Ce concept banal dans les domaines philosophique et linguistique peut être sujet à débat.

'Le monde' peut inclure la globalité, c'est-à-dire non seulement un objet de la connaissance humaine mais aussi un objet de l'expression humaine. Ce concept pose une relation complexe entre les capacités de la connaissance humaine et celles de la

[223] LITTÉRATURE, *Textes et Documents*, Collection Henri Mitterrand, XIXème, Nathan, Paris, 1997

langue. Cette relation nous fait d'abord pressentir que le monde est une réalité extérieure à nous d'après l'expérience de la connaissance que nous en avons et par le truchement de la langue : ainsi nous exprimons nos intentions et nos idées sur ce monde extérieur (le monde extérieur ou 'external world'). Sous cet angle, il apparaît bien un objet indépendant de nos capacités de connaissance, un monde qui nous est présenté à travers les phénomènes vécus. On présume ainsi un monde indépendant, hors de notre portée.

Aristote dans son 'Interprétation'[224], propose la relation entre le monde et la langue. Il voit quatre niveaux : *pragmata* (les affaires publiques, les actions et activités, les événements), *pathemata* (les événements ou états qui affectent le corps et l'âme), *phonè* (voix, cri, chant, ou langue) et *grammata* (caractères d'écriture) et pense que la lecture est destinée à enregistrer le sens, le sens destiné à exprimer l'image 'sonore' du cœur, et l'image du cœur reflète les choses. Il indique aussi clairement que malgré la différence entre la langue et la lecture, l'image du cœur et ce qui reflète les choses sont communs à l'humanité. Les choses existent indépendamment de toute langue et de toute lecture.

Cette idée va dominer le débat philosophique et linguistique pendant une longue période. Kant et Wilhelm von Humboldt pensent qu'il est impossible de laisser de côté la conscience humaine. [225]Ces chercheurs ne nient pas complètement un monde objectif mais insistent que sans conscience humaine le monde n'existe pas. Le problème central n'est pas son existence ou sa non-existence. Tout ce qui peut être connu ou énoncé est de l'ordre des objets ou des phénomènes. Les phénomènes n'auront de sens qu'à condition seulement qu'il y ait implication humaine, juste pour que le phénomène se manifeste à nous ('as they appear to us'= 'telles que les choses nous apparaissent'). Le monde phénoménal n'est donc pas un monde extérieur à nous.

Herder et Willhelm von Humboldt, sous l'influence de Kant, vont proposer une théorie qui est tout à fait contraire à celle d'Aristote. Pour Humboldt en particulier, le monde ne peut pas être considéré comme chose extérieure et phénoménale,

---

224 Artistote, *Interprétation.* traduction nouvelle et notes par J. Tricot; The Works of Aristotle translated into English, Vol. I, Part II : Topica and De sophisticis elenchis, by W. A. Pickard-Cambridge. Mansion Auguste , Revue néo-scolastique de philosophie 1937, V. 40, N 56, pp. 621-626.

225 Kant, *Critique de la Raison pure*, A235/B294.

indépendante, autosuffisante, hors de l'expression humaine. Le monde ne peut exister que dans la communauté humaine, la langue est la condition nécessaire, fondamentale pour appréhender le monde, elle ne peut plus être considérée comme un outil porteur d'un message, d'un contenu déterminé à destination de ce monde extérieur. Dans la théorie de Kant, le réel d'Aristote est privé de son indépendance, il est interprété comme une des catégories de la connaissance humaine. L'ontologie ou les choses ne peuvent pas être légitimées en tant que telles, elles sont la projection de nos connaissances.

En observant un monde extérieur, on prend conscience de ce monde en même temps, ce qu'on aborde est 'objectivité', mais ce mot 'objet' est utilisé relativement à un sujet, on ne peut s'abstraire de la subjectivité du monde.

La Crise du Signe

Au 19ème siècle s'est ouvert une crise de la métaphysique de la vérité avec Nietzsche, au milieu du 20ème siècle s'ouvre une crise de la théorie du langage et de la littérature. Vers 1960, des chercheurs du domaine linguistique énoncent une critique du signe ainsi qu'une nouvelle théorie du texte, dit autrefois texte littéraire. Nietzsche réclamait de notre part une perception supérieure des choses, mais en étions-nous capables si nos sens étaient insuffisamment développés ? Voici ce qu'il pensait entre autre sur les limitations de nos sens :

> « Mon œil, qu'il soit perçant ou faible, ne voit pas au-delà d'un certain espace, et dans cet espace je vis et j'agis, cette ligne d'horizon est mon plus proche destin, grand ou petit, auquel je ne peux échapper. Autour de chaque être s'étend ainsi un cercle concentrique qui a un centre et qui lui est propre. De même l'oreille nous enferme dans un petit espace, de même le toucher. D'après ces horizons où nos sens enferment chacun de nous comme dans les murs d'une prison, nous mesurons ensuite le monde, nous nommons ceci proche et cela lointain, ceci grand et cela petit, ceci dur et cela mou : ces mesures, nous les nommons sensations - et tout cela, absolument tout, n'est qu'une erreur en soi ! D'après la quantité d'expériences et d'excitations qui nous sont possibles en moyenne en un temps donné, nous mesurons notre vie, la trouvant courte ou longue, riche ou pauvre, remplie ou vide : et d'après la moyenne de la vie humaine, nous mesurons celle de toutes les autres créatures, - et tout cela, absolument tout, n'est qu'erreur en soi ! [226] » (*La perception, mesure de l'existence, n'est qu'erreur en soi)*

[226] F. Nietzsche, *Aurore,* trad. J. Hervier, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. IV, G. Colli et M. Montinari éd., Gallimard, Paris, 1970, pp. 128-129.

De même Roland Barthes pense que nous ne pouvons saisir la subtilité des choses et le texte doit être appréhendé de façon nouvelle pour dépasser le niveau auquel nous travaillons.

Partant du constat que l'analyse textuelle est plus avancée dans le domaine de la « substance » écrite, c'est-à-dire littéraire, que dans celui des autres substances, visuelles et auditives, on peut conclure que le signe est bien distinct et directement signifiant sous la forme du mot, c'est donc là que la critique doit se pencher. Les œuvres ne doivent plus être considérées comme de simples messages, ni des produits finis, elles doivent être des productions avec un passé, un présent et un perpétuel devenir. Dans son sens classique, le signe, avec pour supports le signifiant, c'est-à-dire sa réalisation matérielle, et le signifié, son aspect sémantique, est une unité close : désormais la tendance à retirer le langage de son contenu, à explorer la richesse des transformations possibles du discours, va donner la priorité au signifiant, à son étude, son autonomie, son déploiement. On constate que le signifiant, à l'intérieur d'un texte, est soumis à une sorte de jeu, il est très mobile et ne peut plus se référer à un signifié fixe. Quant au texte le contenant il faut prévoir sa libération, son émancipation, il échappe à l'histoire de la littérature qui n'est considérée que comme histoire des idées et des genres. Mais qu'est-ce au fait que le texte dans ces conditions ? C'est l'unité de travail, ce peut être une phrase comme une œuvre entière, il est tout sauf un contenu, il est devenu contenant, étudié de façon immanente, hors de tout contexte (sociologique, politique, historique…) qui le déterminerait. Il est devenu objet, sujet d'étude, il est fragment de langue quel que soit son genre ou sa forme, c'est un système qui vient recueillir tout le langage antérieur à lui ou contemporain avec lui par bribes, par morceaux, plus ou moins reconnaissables. Il se présente à nous comme un travail infini du signifiant : au niveau sémantique, Roland Barthes compare les morphèmes à des 'arbres d'associations', ce qui permet de mieux situer le mot dans un vaste parcours, et toute l'imprévisibilité de son avènement dans un texte. L'analyse textuelle ne rejette pas l'histoire littéraire, mais elle montrera clairement que le texte ne doit être le sujet d'aucune appropriation, le texte lui-même est constitué en intertexte, même s'il a un auteur, il est pluriel et fait partie d'un réseau. Tout texte est le produit (partiel) d'un texte qui l'a précédé et peut proliférer en produisant un nouveau texte. Si le texte ne

se clôt jamais, il n'y aura pas de signifié pouvant figurer dernier et l'analyse ne se livrera pas à l'explication des signifiants mais se contentera de les énumérer. Le sens imprévu d'un signifiant, par son auteur, peut exister pour un lecteur, le signifiant appartient à tout le monde.

La crise du signe a été ouverte par la linguistique (structurale) elle-même, qui partant du concept de signe a abouti à sa critique et échafauder la théorie du texte. Mais grâce à elle, des pratiques signifiantes diverses dans notre environnement ont mieux été mises en évidence ainsi que l'intertextualité. Peut-être, l'étymologie de texte ('textile') c'est-à-dire *tissu,* fait-elle mieux accepter cette *crise*. S'agissait-il, comme par le passé, de continuer à nous présenter un produit littéraire fini ou d'aller au-delà et de nous révéler aussi la texture profonde du *tissu* de tout écrit ?[227]

Iconicité de Ecriture

L'Ecriture est avant tout un art mêlant image, espace, geste. Elle est produite comme un tableau et peut se lire comme un tableau. Que s'est-il passé au cours du temps ?

Paul Klee (1879-1940) disait : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ».[228]Anne-Marie Christin précise : « l'écriture ne reproduit pas la parole, mais la rend visible ».[229]

Jean Massin le précise aussi : « L'écriture semble avoir été coupée de ses origines iconiques, en effet elle est née de l'image et de la main. Le pictogramme paraissait pourtant clair, à côté de lui est apparue l'écriture cunéiforme, et l'écriture à long terme a été réduite, réduite dans sa forme ainsi que l'espace qu'elle pouvait occuper, et il en va de l'écriture idéographique comme de l'écriture alphabétique. Elle est devenue purement linéaire, par commodité, pour jouer un rôle purement informatif. L'écriture en effet, a sa spécificité propre, si elle est alphabétique, elle ne représente pas seulement la parole, elle a droit à un développement et une évolution propres, elle est art et doit disposer d'un espace, elle représente une image, l'image de ses propres lettres ou de ses propres idéogrammes imprégnant un rythme, un mouvement.

---

[227] Barthes, Roland, *L'Empire des signes.* Genèves : Edition d'art Albert Skira, 1970. *L'obvie et l'obtus.* Essais critiques III. Paris : Edition du Seuil, 1982. *Variations sur l'écriture,* précédé de *Le plaisir du Texte*. Paris : Edition du Seuil, 1994.

[228] Paul Klee, Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard.1998.

[229] CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion, 1995.

L'idéogramme lui-même en tant que signe d'écriture comporte une partie figurative et une partie phonétique, il est clair que par sa construction, il sera plus porteur de signification qu'une simple lettre ou qu'un ensemble de lettres ne représentant a priori que des sons. Mais n'a-t-il pas lui aussi perdu de son espace, ne s'est-il pas plié aux besoins modernes de communication, subi une forme de réduction? (Jean Massin, *La Lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1993)

Nous ne devons donc pas oublier les caractéristiques iconiques et plastiques de l'écriture.

Si elle est alphabétique, elle n'est pas uniquement transcription de la parole mais l'articulation de ses éléments, des lettres, génère une signification indépendante de la parole.

Si elle est idéographique, les éléments de l'idéogramme, voire même le trait, sont pris à l'intérieur d'un réseau de nature sémantique, source d'échos et créant du sens. L'espace, comme support, est une donnée identique pour l'écriture en tant que telle et l'écriture en tant qu'image, il a même un rôle sémantique par son organisation, sa répartition. Elle a aussi un lien avec le corps par le geste de celui qui écrit et nous fait voyager dans le temps entre le passé et l'avènement de la lecture. Avec 'Un coup de Dé', Mallarmé a tenté de restaurer le visuel, le spatial, une certaine plasticité de l'écriture, de ses lettres, de ne pas la limiter à son asservissement à la parole. Sans doute des expériences ainsi menées doivent-elles être renouvelées et nous révéler toute une ontologie de l'écriture ?

Ezra Pound

A-1 Le traducteur et le Poète

Vers 1915, Pound se lança dans la traduction de *Poèmes chinois* et T.S. Eliot alla même jusqu'à le qualifier 'd'inventeur de la Poésie chinoise'. Son œuvre, *Cathay*, propose de magnifiques poèmes, au dire des critiques, malgré une mauvaise connaissance de la langue, mais sans doute son art poétique était là pour compenser les difficultés rencontrées. Le discours et le système de parallélismes qu'il utilisa pour traduire les poèmes de Li Po (701-762) révélèrent rythme et images et donnèrent plaisir au lecteur, personne ne prétendant pouvoir faire en anglais une véritable 'traduction' de Li Po. La 'traduction' de la poésie chinoise a toujours posé de multiples problèmes pour des raisons de syntaxe, à cause de la nature parataxique de la langue : des auteurs anglo-saxons tels que Roy Earl Teele ont souvent préféré présenter les multiples versions d'un même poème dans leurs ouvrages plutôt que d'envisager une seule traduction.

Le poète-traducteur est soumis à la loi du texte, sa nature, son message tels qu'il peut les découvrir, et par là se précise ce qui doit selon lui être transmis à son lecteur : il dispose donc d'une plus grande latitude que le traducteur qui doit apprécier un cadre, les limites d'un poème, et s'imprégner davantage des moyens dont disposait le poète et des moyens dont il dispose, lui, à son époque, les schémas et la pensée à sa disposition. Il s'agira donc pour ce dernier d'être au plus près de la signification première du texte et surtout d'avoir conscience de la langue utilisée, de l'emploi, du choix et de la structure des idéogrammes qui offrent une représentation de la nature même; de plus la juxtaposition, loin de l'effet d'articulation d'une langue comme l'anglais ou le français, augmente l'ambiguïté… mais elle vient aussi favoriser la richesse poétique, stimule l'imagination, tout ceci pour arriver à la question : la traduction est-elle possible ?

Extrait des Cantos

Combien de pères et d'époux sont morts

Compte-les

Donne du riz à leurs familles

Donne-leur de l'argent pour les rites

Veille à ce que les riches préservent leurs biens

et à ce que les pauvres ne manquent de rien

仲尼

Je n'ai pas combattu les YUEN

mais leurs fonctionnaires véreux

Je ne me suis pas rebellé contre KUBLAI, ni contre Ghengiz khan

mais contre les poux qui rongeaient leurs descendants.

TAI TSONG

KAO TESU

TAI TSOU

et maintenant HONG VOU trois cents, trois cents

leurs mandats durèrent 300 ans

cinq cycles de 60 ans

Les Mongols ne furent qu'une parenthèse

YAO 堯

SHUN 舜

漢

HAN

TCHEU 周

« Une fois encore la guerre est finie. Appelons les savants. »

Mencius, chi[4] (453, Mathews)

MOU WANG 穆

王 le roi

Mou

répétant le

篤 tou

忠

tchoung

貞 tchen

à Kiun Ia,

3e génération à avoir un emploi :

« Leurs noms sont inscrits sur les bannières

répertoriés les uns après les autres sur le T'ai Tch'âng

常 le

tch'âng.

A moi maintenant la glace mince et les tigres,

Vis selon ce que tu es

et pour la constitution 憲呂貌

mao[4]

etiam habitus inspiciendus 亦尚一丫

« compagnevole animale »

ou « perché » demanda le Patron

« vuol mettere le sue idee in ordine ? »

« Pel mio poema. »

bellezza (à l'extérieur de Perugia,

assis sur trois sacs de blanchisseur,

pargoletta

« onestade risplende ». Dio, la prima bontade

ce qui 義 peut s'écrire (quatre)

d'où parlait Augustin.

Alessandro & Saladin & Galasso di Montefeltro

et mentionne la justice distributive, Dante le fait, dans le Convivio

Quatre, onze

« cui adorna esta bontade ». Connais les choses à accomplir,

au plus fort de sa vertu,

pour lui-même.

Mais tout ça pourrait paraître un peu lent au lecteur

ou d'une grande platitude

und kein

Weekend-Spass

M. Hoepli envoya une petite brochure en Suisse

et son ami banquier lui répondit « *urgente* » :

« le détruire e farlo sparire ».

Shivers a reçu (encore) une proposition

et « Alfalfa » n'est plus dans le Who's Who,

édition courante.

la mort de Grenfell fut (de même que quelques autres)

soudaine et de façon suspecte.

Le Barde d'Avon mentionna le sujet,

Dante mentionna le sujet,

et les profs de littérature discutent sur d'autres passages

en toute apathie

ou de façon totalement inconsciente

Quatre mille ans après KATI

Taffy devint couleur de mastic quand je mentionnai Zaharoff (1914)
Et le général Quidonc, quand il lut le nom, Aquarone
30 ans plus tard

Je l'ai entendu dans les chiottes l'endroit

? lvé pour apprendre que la guerre est finie

à coquille du ciel refermée sur sa perle

?λλιπλόκαμα Ida.

Avec l'épée dégainée comme à Nemi
les jours se suivent

et les menteurs sur le quai de Syracuse
rivalisent toujours avec Odysseus

sept mots pour une bombe

dum capitolium scandet
le reste peut sauter

Très efficace, pourront-ils se recoller
comme les deux moitiés d'un sceau ou d'une taille?

la
volonté de Shun et
la
volonté du Toi Wan

étaient comme les deux moitiés d'un cachet

$\frac{1}{2}$ s

dans le Royaume du Milieu

Leurs désirs ne faisaient qu'un
directio voluntatis, comme Seigneur sur le cœur
les deux sages s'unirent
et Lord Byron se plaignit qu'il (Kung)
ne l'ait pas laissé en vers
« moitiés d'un cachet »,

Voltaire choisissant presque comme moi
pour finir son « *Louis Quatorze* »

et pour ce qui est de la fonction de distribution
1766 ante Christum
c'est enregistré, et l'État *peut* prêter de l'argent
comme cela fut démontré à Salamine
et pour les billets sur le monopole

A-2 Traductions : exemples

Deux exemples de traductions à partir du 'mot à mot idéographique' :

Chinese : noun verb adj noun verb/adj
Star(s)/to dangle/flat plain(s)/to broaden/ broad
Moon/to surge/big river(s)/to flow/flowing

Traduction proposée (Bynner)
The stars lean down from open space
And the moon comes running up the river

Français Venant de l'espace, les étoiles se penchent sur la
Terre,

La lune surgit, son reflet remontant la rivière

Traduction proposée (Birch)

Stars drawn low by the vastness of the plain
The moon rushes forward in the river's flow

Français Attirées par son immensité, les étoiles rejoignent la
Plaine,
Le reflet de la lune se précipite dans la rivière

L'opération de traduction du chinois vers l'anglais puis vers le français est contraignante à cause de la logique nécessaire et de l'articulation des langues cibles. Qui connaîtra le véritable message, l'intention du poète ? Une traduction est-elle même souhaitable ?

Il y a sans doute de nombreuses étoiles, mais y a-t-il une ou plusieurs plaines ou rivières ? Le chinois ne s'en préoccupe pas, il cherche avant tout à recréer une ambiance, peut-être aussi à jouer sur une certaine dynamique que les 'verbes' confèrent aux objets (to lean, to broaden, to come, to run, to draw, to rush, to flow -----stars, plain(s), moon, river(s)). Pour le lecteur occidental, il ne peut s'agir que d'une impression, une vision dynamique de la nature qu'un sujet impose, perçoit extérieurement alors que l'existence de ce sujet ne se posera pas dans la réalité de la langue chinoise, elle-même à l'intérieur du procès permanent. Dans tous les cas, les langues cibles vont nous imposer un mode analytique que le chinois par nature ne possède pas. Pour le lecteur chinois, un mot ou un graphème n'a pas à être soumis à une articulation dans une phrase ; par ses origines (la Divination), le mot, le graphème est un monde en lui-même, il se suffit à lui-même et la nature n'a pas besoin d'un intervenant extérieur, d'un guide qui l'explicite et explicite la phrase. On pourra aussi noter le parallélisme rigoureux : *nom verbe adjectif / nom verbe/adjectif* sur deux vers, qu'il sera impossible de rendre dans une quelconque traduction, les idéogrammes ainsi alignés renvoyant davantage à des schémas naturels et ordonnés par le poète qu'à une écriture soumise aux lois de l'abstraction.

Une séquence du type *: nom/adj nom nom/adj nom nom ,* ne pose pas plus de problème à l'auteur chinois, ce sera au traducteur de veiller à une solution possible en faisant accepter ces juxtapositions sans verbe(s).

Exemple :

Nom/adj nom nom/adj nom nom

Cloud mist stopover visitor'(s) feeling

Nuage brume arrêt/étape visiteur sentiment

L'effet produit ici est la superposition d'événements, comme une superposition d'images ; tout compte rendu verbal, syntaxiquement construit, se révèle impossible voire inutile ; l'introduction artificielle d'une comparaison apporte une solution pour la traduction de la séquence ; la disparition de l'idéogramme à cause de la traduction est une perte symbolique, sémantique, graphique considérable.

Traductions proposées :

Les sentiments du visiteur de passage ressemble aux nuages et à la brume

Ou

Nuages et brume égalent les sentiments du visiteur de passage

Une séquence composée d'objets ou de sentiments consécutifs pose des problèmes de 'localisation' dans les langues cibles, par où commencer ? Les vers nous offriront une ambiance, un contexte, mais le côté impersonnel de l'énoncé ne nous autorise pas une détermination, un ordre subjectif qu'un sujet viendrait nous soumettre.

A-3 Courants impressionnistes et symbolistes : les influences

Si Pound a pu traduire assez brillamment, d'après les critiques, les poèmes de Li Po, il a notamment été influencé dans sa formation de poète et de traducteur par l'expérience symboliste française et nous ne pouvons pas ne pas évoquer le nom de Mallarmé, poète (et angliciste) auteur de 'Un Coup de Dés' et 'Sonnet en Yx (présentés dans cette recherche).

Pound a connu les courants impressionnistes et symbolistes français.

Le 19ème siècle est le siècle du changement, de l'observation de la nature et de ses influences ; l'homme ne se fige pas dans l'absolu mais adopte la relativité, la nécessité de la nuance, en résumé nos sens nous conduisent à des impressions qui nous montrent que rien ne doit être fixé une fois pour toutes. Dans la forme on aboutira à une poésie instinctive, toute en nuances. Symons, poète et critique de

l'époque, rapporte que Pound s'est d'abord laissé séduire par un style très libre (disconnected= décousu), des noms se juxtaposant et des images simultanées se succédant, une syntaxe relâchée, peu de linéarité. Si toutefois cette poésie 'impressionniste', du momentané, de la sensation, apparaît superficielle… pourquoi ne pas avoir recours au symbolisme, plus profond, réfléchi, intellectuel, faisant appel à l'âme plus qu'aux sens ? L'externalité de l'objet, son influence sur les sens, ne suffira pas, l'objet doit révéler une dimension plus profonde, plus subjective et le fera par le symbolisme. Les symboles, nombreux, ne doivent pas non plus avoir une signification attribuée une fois pour toutes (ainsi avec 'arbre, feu, terre, eau, air…) , mais Pound songe plutôt ici au symbole précisé par un contexte et croit fermement à la fonction métaphorique et symbolique de l'image – il fut qualifié *d'imagiste* dans sa méthode. Il y a donc influence de l'Impressionnisme, du Symbolisme, mais influence de Symons également par lequel il découvre que l'on peut écrire de la poésie en anglais comme on parlerait cette langue, de façon très familière, sa syntaxe évoluant vers une syntaxe lisse, sans complexité. Aborder *Cathay* signifie pour lui, aussi, une immense liberté, celle d'utiliser une langue contemporaine sans le sentiment de trahir ; mais si en apparence il fait preuve de spontanéité et d'effets libres par les associations d'idées, un travail sous-jacent existe, sélectionnant impitoyablement images et sons en vue d'une certaine perfection.

A-4 Piccadilly : exemple

Dans 'Piccadilly' ainsi que dans nombre de poèmes courts, il tente plus que jamais de suggérer, en supprimant les éléments descriptifs pour ne laisser que la forte identité d'une personne ou d'un objet, celle-ci s'intensifie par la brièveté gagnée, l'économie de qualificatifs conduisant aussi à plus de mystère.

Exemple

In the Station of the Metro
The apparition of these faces in the crowd :
Petals on a wet, black bough

Apparition de ces visages dans la foule :
Pétales sur un rameau humide, noir

Economie de mots et disposition particulière : ici, deux impressions sont suggérées à partir de 'visages' et 'pétales'. Toutefois le poème ne peut être classé comme poème impressionniste puisqu'il a un contenu émotionnel, 'noir' dans le second vers faisant écho à 'apparition' dans le premier, et en l'absence de liaison entre les deux vers, l'effet de simultanéité s'inscrit dans l'esprit du lecteur ; le poème va donc bien au-delà de la simple impression.

Exemple

The footsteps of the cat upon the snow
Are like the plum blossoms
Les traces de pas du chat sur la neige
ressemblent aux fleurs de pruniers.

Le verbe '*ressemblent'* a été ajouté pour articuler les deux vers, par rapport au chinois qui se contente d'une juxtaposition de substantifs. La perte sémiotique est considérable si l'on accepte cette logique. Blancheur et forme peuvent nous faire sous-entendre une comparaison, mais on peut aussi imaginer un rapport s'établissant avec une saison ou un lieu de prédilection. Comme dans l'exemple précédent, il peut y avoir simultanéité au-delà de la simple impression, et 'blossoms' vient faire écho à 'snow' au niveau de l'émotion. On peut faire allusion ici au poème à 'image unique' (the ' one image poem'), en considérant que le poème chinois a cette capacité de 'condensation' et d'évocation. Pound a par ailleurs fait remarquer qu'il a évité le piège de la comparaison dans le premier exemple ('The apparition… *is like* Petals) donnant ainsi à sa traduction toute la force imaginative et suggestive, toute la liberté de couplage de deux vers sans l'intervention d'un guide extérieur imposant sa logique.

A-5 Le poète 'imagiste[230]

Dans 'A Lecture on Modern Poetry', T.E.Hulme fait allusion aux poètes 'imagistes'. Si ce n'est la suppression des mots, ce peut être des passages entiers, qui auraient été utilisés comme éléments de liaison, qui se trouvent supprimés, ces entorses à la logique aboutissant à des phrases 'déconnectées' (disconnected) qui intensifient l'effet de simultanéité. Ce traitement des impressions dans une syntaxe minimale entraîne la confrontation et stimule davantage l'imagination du lecteur. L'originalité de Pound consiste en l'alternance de suggestions avec des éléments imagés à forte caractérisation ; il s'agit la plupart du temps d'éviter de parler nommément des choses. Si les poètes utilisent souvent une sélection d'éléments visuels pour nous livrer des sentiments, Pound ira au-delà de ceux-ci pour atteindre le subjectif, l'intérieur, ce qu'il a appelé 'un langage au-delà de la métaphore'. Sans jamais négliger l'aspect rythmique de ses compositions ou l'effet rhétorique des mots choisis, il effectue ainsi un travail de grande précision pour atteindre le plus haut niveau de suggestion possible. On a noté chez le poète une spontanéité 'impressionniste', mais au fil du temps s'élabore un répertoire symbolique.

Ainsi, à la fin du 19ème siècle, chez de nombreux auteurs, français et étrangers, on assiste à une certaine émancipation de l'écriture, l'esthétique classique et le Romantisme ont sans doute trop pesé sur celle-ci et une réaction semblait inévitable.

A-6 Exemples : Cantos

« Le paradis d'un homme est sa bonne nature »

dit Kati

(...) Bien que Jacopo Sellaio l'ait inclus

« e solo in lealta far si diletta »

---

[230] Imagisme : mouvement poétique anglo-américain du début du XXe siècle s'affranchissant de la tradition poétique romantique par un langage imagé, une expression directe. Les « imagistes » rejetaient l'expression de beaucoup de poètes romantiques et ne souhaitaient pas suivre leurs traditions. Les premières publications où apparait le nom d'« imagistes » sont publiées entre 1914 et 1917 par une grande partie des figures les plus importantes de la poésie moderniste anglaise.

e « d'udire… prode » à la fois dans les temps anciens et

dans les nôtres,

et sur un autre point

600 ans avant Beaumarchais

38 siècles après KATI

« campagnevole animale »

ou « perché » demanda le Patron

« vuol mettere le sue idee in ordine ? »

« Pel moi poema. »

bellezza (à l'extérieur de Perugia,

assis sur trois sacs de blanchisseur,

pargoletta

« onestade risplende ». Dio, la prima bontade

ce qui peut s'écrire i (quatre)

d'où parlait Augustin.

Cet extrait des *Cantos Chinois* (traduction par Yves di Manno) montre la 'forme' poétique tentée par Pound. L'utilisation de hiéroglyphes, d'idéogrammes et parfois de dessins imitatifs de ceux-ci en présence d'un texte 'occidental' alphabétique (texte américain à l'origine) provoque une rupture, que le poète a activement recherchée. S'il nous abreuve d'un flot de textes, de mots, de noms communs, de noms propres, d'allusions historiques, c'est pour créer un flot d'images, de couleurs, provoquant comme il l'espère un flux mental, un rythme tout au long de sa poésie qui relie les hommes au monde, confirmant la vocation universelle de la poésie.

A-7 Nouveau monde ou monde nouveau : la méthode idéogrammatique

L'originalité de Pound par rapport à ses contemporains est de faire confiance à l'idéogramme : le Nouveau Monde au début du 20ème siècle est à la recherche d'un

‘Monde Nouveau’ qui serait fait de nouvelles formes à découvrir que ce soit la littérature, la sculpture ou la peinture. Cet appel d’air est dû sans doute à la foi en les sciences dont les possibilités paraissent infinies ; déjà à cette époque le concept de mondialisation est entrevu et tout mouvement, toute pensée peut se concevoir à l’échelle planétaire. Si en poésie ses contemporains remettent au goût du jour la tradition – thèmes du Nouveau Monde, littérature de la Nouvelle-Angleterre, utilisation de la métrique – et n’hésitent pas non plus à utiliser la langue de niveau familier de leur époque, Pound songe à la méthode qu’il baptise ‘idéogrammatique’ en écrivant en 1920 « *The Chinese written character as a medium for Poetry* », soit « *Le caractère écrit chinois, matériau poétique* ». Percevant parfaitement le travail du scribe, il voit avec un nouveau tracé, non seulement un nouvel idéogramme se former, mais une nouvelle image mentale, une pensée ; l’idéogramme par son contenu, ses éléments, par son emploi dans des juxtapositions ou dans le cadre du parallélisme, permet le passage rapide d’une image à une autre, d’une pensée à une autre, pas de grammaire déterministe impliquant un seul sens : une fois de plus une image qui pourrait être de type cinématographique se dessine et nos sens peuvent l’aborder sans contrainte, sans ordre de lecture imposé, l’attention est attirée soit très globalement, soit par une lecture qu’elle choisira parmi une infinité d’autres, pour percevoir ensuite l’image sous un autre angle et ainsi de suite. Employer un idéogramme revient à donner naissance à une nouvelle image, une nouvelle pensée qui se découvre, se suffit à elle-même, elle appartient au monde des signifiants ne réclamant ici aucune attache à un autre monde, ne prenant aucune signification par l’intermédiaire d’une symbolique, en étant sa propre représentation. Dans *Cantos Pisans*, Pound propose des portées musicales, n’est-ce pas là le meilleur moyen d’affirmer un langage nouveau, qui n’est comparable à aucun autre par son graphisme et sa logique mais néanmoins chargé de sens pour la plupart d’entre nous et auquel nous réagissons naturellement. Par comparaison, la poésie peut aussi par des moyens propres, sonorités, pauses, rythme… se déployer sur des notes basses ou aiguës, des phrasés. Au milieu des ‘Chants’ qu’il a ainsi écrit, Pound n’hésite pas parfois à placer ce que Denis Roche, un de ses commentateurs et traducteurs, a appelé un ‘exposant de la langue’, c’est-à-dire un mot qui frappe, peut-être inventé, amalgame de certaines consonances ; ce peut être un idéogramme joint à des extraits de textes latins, d’écriture grecque, italienne, des noms de personnalités mis en évidence… tout paraît possible pour composer un ‘Chant’.

Pourquoi cette langue ? L'idéogramme paraît plus souple en offrant une lecture plus rapide, plus directe et plus imagée, il semble être une étape par son inclusion et son utilisation extensive dans les poèmes, mais la question demeure : il n'est pas irremplaçable, des extraits d'écritures étrangères le côtoient avec leur forme et leur sonorité - il ne fait donc pas figure d'absolu. Quelle pourra être la prochaine étape ?

A-8 Extraits (Cantos)

Extraits de Forage de Roche, Cantos LXXXIX

Macauley tout de même un peu extravagant dans ses conclusions,
Palmerston ne disant jamais quoi que ce soit en quoi il ne crût pas
« ravi de le retrouver 25 ans plus tard
à la tête du gouvernement. »
Un jury composé de voisins.
Et Disraeli les a vendus tous ces fous d'british.
C'est un tory, non un libéral qui a abandonné le droit de recherche.
Galileo from Mang tzu
caliginem vespertinam

On peut noter dans le passage, à de multiples occasions, ce que Denis Roche appelait des 'exposants de la langue', recherche de consonances, noms de personnalités pris à l'intérieur d'un certain rythme… Dans certains exemples, l'idéogramme, signe naturel, peut nous faire marquer une pause par sa présence dans le poème, sa force sémiotique et sémantique, mais il apparaît parfois véritablement noyé dans le flot des autres éléments.

B - Mallarmé : *Sonnet en yx*

En France, le poète Mallarmé a toujours éprouvé un sentiment de refus vis à vis du réel, qu'il considère comme méprisable par rapport à un idéal même inaccessible,

un art, un absolu. Sa réflexion est donc d'ordre métaphysique. Dans sa poésie il va rechercher le sens pur des mots, puisque ceux-ci subissent une dégradation linguistique à cause de leur emploi, leur fréquence, et en poésie il lui faudra rechercher les images, les analogies, les combinaisons subtiles, la suggestion, l'élocution pittoresque, tout un arsenal symbolique… le mot sera suffisamment poli, travaillé pour donner l'impression que c'est lui qui prend l'initiative. Comment y parvenir concrètement ? Prenons l'exemple du *sonnet en yx* qu'il mettra près de 20 ans à parfaire.

SONNET EN YX

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Stéphane Mallarmé, *Poésies*

Le sonnet en tant que tel est soumis à sa rigueur graphique et montre le travail accompli par le poète souhaitant atteindre une certaine perfection dans la rime, les sonorités, une puissance d'évocation par les registres de vocabulaire choisis. Les

mots vont successivement nous rappeler la nature avec les allusions au corps humain, aux sentiments, à la lumière alternant avec l'obscurité, au temps qui s'écoule, aux choses du quotidien. Si Mallarmé lui-même, comme il l'a signalé, n'a pas de sens définitif à proposer pour le sonnet, il laisse aux sonorités en –or et –ixe le soin de parler pour elles-mêmes et dans leur matérialité d'offrir une mélodie comme des notes de musique se succédant sur une partition, sans référence à un modèle, sans avoir à se justifier, à l'intérieur d'un autre langage. Le poète a davantage ici 'façonné' la nature, avec une certaine expertise, qu'il n'a cherché à nous la faire découvrir (comme dans ' Un Coup de Dés') avec tout l'arbitraire de l'univers dans lequel nous sommes projetés. Le langage est dépouillé par exemple par l'utilisation de mots synonymes de vide, d'absence, de néant. Une sorte d' 'idéalité' pure peut aussi être atteinte par les sons, les phonèmes que Mallarmé a eu maintes fois l'occasion d'étudier (enseignant en outre la langue anglaise) : y a-t-il un sens caché des mots au-delà des sons, des combinaisons harmoniques ? La description d'un objet peut lui conférer une force intrinsèque, davantage de consistance, en enrichissant sa présentation par des figures de style, en le suggérant de façon indirecte. En s'attachant à ce type de poésie très formelle, le poète nous met davantage en contact avec le monde, le langage est réduit, les mots ont plus de résonance, les rimes sont plus sonores, le poème est un lieu de création, un espace de signification et peint un certain chaos, celui de l'univers, sous la forme d'images et de sonorités.

Mallarmé pense que la langue est un bâton magique qui peut faire disparaître les objets, faire trembler le réel et nous conduire dans un monde plus mystérieux. Wallace Stevens essaie de voir le monde avec les yeux de l'innocence. Ces deux propos viennent affirmer que les potentialités de la langue permettent de rejoindre un au-delà de la représentation, un monde invisible.

Heidegger nous avertit aussi que la vraie crise de la communication est la langue propre. Paul Ricoeur dans *'Sur la Traduction'* (Bayard Editions, Décembre 2003) va jusqu'à dire :

« Si le découpage linguistique de la nature impose une vision particulière du monde et que si les Grecs ont construit des ontologies parce qu'ils ont un verbe 'être' qui fonctionne à la fois comme copule et comme assertion d'existence, alors c'est l'ensemble des rapports humains des locuteurs d'une langue donnée qui s'avère non superposable….il faut alors

conclure que la traduction est théoriquement impossible et que les individus bilingues ne peuvent être que des schizophrènes. »

B-1 Mallarmé à la lumière de Platon

Cette citation de Platon : « Les réalités concrètes du monde sont les symboles des idées pures dont elles nous renvoient les reflets » pourrait s'appliquer à Mallarmé lorsqu'il fait référence pour ses poèmes à la pensée logique qui procède par analyse et explore les données du réel et la pensée symbolique qui utilisera images et analogies. Rappelons-nous qu'il considère le réel méprisable et songe à un idéal, même si celui est inaccessible. Il recherchera le sens pur des mots qu'il trouve usés et malmenés par le langage et le mot sera travaillé pour mettre en évidence cette idéalité.

Dans sa volonté de rompre avec l'élocution, le poète contribue à donner l'initiative aux mots. Comment y parvenir concrètement ? Nous avons vu 'Sonnet en yx' comme illustration. Il ne s'agit plus de nommer mais de suggérer. Même si le lecteur reste dans l'incertitude à cause de sens obscurs et allusions, le poème y gagnera. Que peut-on découvrir au-delà des sons donnant aux mots leur consistance ? Les mots ont-ils un sens au-delà des sons ? Le poète ira jusqu'à dire : « le sens, si mon poème en a un, est d'évoquer le miroir interne des mots mêmes.»

B-2 Coup de dés

UN COUP DE DÉS (1897)

RIEN
De la mémorable crise
où ce fût
l'événement accompli en vue de tout résultat nul
humain
N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire vers l'absence

QUE
LE LIEU
intérieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition
dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissous

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT – ÊTRE
aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà
hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feu
vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidé
ralement

d’un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s’arrêter

à quelque point dernier qui le sacre

Toute pensée émet un Coup de Dés

Stéphane Mallarmé (1897)

Il y a ici véritable éclatement d’un poème traditionnel, une expérience écrite, reflet du chaos de l’univers, mais d’un autre côté sa matérialité même, par la typographie, nous impose un certain ordre et donc un sens dans l’espace aménagé. Le balayage visuel auquel nous nous livrons dans la page, au-delà des mots, peut être celui d’un tableau, sur lequel le regard se pose dans un ordre aléatoire, mais cet ordre existe, il y aura celui de l’auteur et celui du lecteur. La pensée est soumise à la fois au ‘chaos’, effet de surprise en premier lieu, et à un certain idéal riche en signification par la ‘détermination’ qu’offre le poème en lui-même, sa présence. Comment Mallarmé a-t-il interprété la nature ? Plusieurs réponses s’offrent à nous : le mimétisme du ‘chaos’ peut être la première réponse, mais le choix du vocabulaire dans « Coup de Dés » : « RIEN, quelconque, humain, LIEU, acte vide, vague, toute réalité, un endroit, au-delà, en général, CONSTELLATION, quelque surface, sidéralement, en formation, quelque point, toute pensée… » ne laisse pas douter que le poète a voulu s’inscrire dans un cadre plus vaste, plus généraliste, impersonnel, pour mieux montrer que nous sommes tous soumis aux mêmes lois, qu’une force omniprésente anime êtres et objets et que cette force est universelle. Le vocabulaire faisant parfois allusion par sa généralité à un certain dépouillement vise à présenter l’absolu des choses ou des êtres, cherchant à voir le lecteur s’investir davantage pour découvrir une vérité, la vérité n’étant jamais évidente, mais relevant d’un sens profond, caché. Ce même vocabulaire essaie de nous faire aller au-delà des apparences, de nous décrire ou de nous faire rejoindre l’univers dans son procès, la vie et l’événement sont partout – LIEU, endroit, CONSTELLATION - le hasard est omniprésent dans « Coup de Dés », et la vie se renouvelle sous de multiples formes.

B-3 Le pouvoir du signe : la recherche de Mallarmé

Les signes ont un pouvoir évocateur très fort : en effet, en tant que signes écrits,

> « leur pouvoir leur vient de ce qu'ils épousent sans médiation les lignes naturelles de l'univers » (Anne Cheng),

et l'ensemble d'un poème ne sera pas un discours sur l'univers. Si la conscience du lecteur sait se montrer spontanée, notre subjectivité saura par le biais de notre imagination, de notre intuition, nous faire découvrir de nouvelles représentations.

Si Mallarmé avait pu disposer de caractères idéographiques, il aurait pu jouer sur leur pouvoir de suggestion, grâce à eux aller au-delà des mots comme il souhaitait le faire avec la langue française : sans doute percevait-il que les mots avec lesquels il suggérait, plus qu'il ne nommait, étaient parfois à leur limite. La force que leur conférait un certain dépouillement, une certaine mise en évidence, en relief, et les tensions sémantiques qui pouvaient naître des juxtapositions qui s'enchaînaient (parataxe… mais parlons ici du français) les faisaient tendre vers un absolu, un sens caché propre au langage. Le poète n'était lui-même pas sûr du sens que le lecteur découvrirait, mais le sens du poème n'était pas son dessein. Par définition, les caractères lui auraient permis de remplir l'espace avec autre chose que des lettres, des outils moins abstraits, plus proches de la nature, ils auraient complété sa vision : sans prétendre lui apporter la solution, il aurait pu accéder à une solution ; on peut en effet laisser l'initiative à l'idéogramme comme Mallarmé voulait laisser l'initiative aux mots, pas besoin de le singulariser car ce n'est pas un mot, il se suffit à lui-même par sa nature, ses origines, son histoire : le poète a-t-il franchi une étape dans cette recherche sur le langage, son fonctionnement et son sens propre, tels qu'il les soupçonnait ? Il se sentait sans doute plus acteur que créateur, mais voulait par l'écriture apporter sa contribution. [231]

---

[231] Léon-Dufour Brigitte. *Mallarmé et l'alphabet.* In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1975, N°27. pp. 321-343.
Austin Lloyd J. James. *Les moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry*. In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1963, pp. 103-117.
Lehnen Ludwig, *L'art, ce souverain*, filiations et analogies entre les politiques poétiques de Mallarmé et de George, *Revue de littérature comparée*, 2002/3 n o 303, pp. 277-299.

C- Perception du réel

C-1 Contribution du Romantisme

C-1-1 Connaissance de la nature : la dimension romantique d'après Novalis

Pour les Romantiques tels que Novalis, le monde pouvait exister indépendamment du Moi. La connaissance était une opération entre le sujet et l'objet ; dans cette opération, ce type de rapport, l'objet disparaissait et n'était plus extérieur. On pouvait ainsi supposer une fusion entre formes humaines et non-humaines par intuition et 'sympathie', il s'opérait une synthèse entre observateur et observé et la connaissance se ramenait finalement à la perception d'un phénomène. L'objet, sa structure, pouvait 'irradier' le Moi si l'on imaginait pour chacun une sphère d'existence (pas d'idéalisme ici, les choses existent substantiellement) qui allait être soumise à une expansion, et la rencontre Moi-objet se faisait dans un milieu commun naturel. L'homme apparaissait comme un fragment du Tout, de l'Univers, et le lien homme/nature malmené par la culture se rétablissait dans la connaissance.

Faut-il en rester à une intuition, une 'sympathie' ? Schelling va plus loin et faisant intervenir la Raison propose un ordre des choses, une philosophie : si Dieu est l'Absolu, combinant le matériel et le spirituel, le sujet et l'objet, il est à la fois créateur du monde et il est le monde, il s'expose comme l'univers s'expose. S'opposant en particulier à Descartes et Spinoza, Schelling rétablit la Divinité de la Nature, toutes les existences dans cette Nature ne sont qu'une question de dosage entre une dimension objective et une dimension subjective, la Nature forme un Tout Vivant : ne sommes nous pas, dans cette approche, très près de toucher le réel tel que la pensée chinoise le conçoit au cours du 'procès' ?

Mis à part l'aspect Divin permettant à Schelling de ne plus opposer 'matériel et spirituel', nous abordons par ce principe la relation de création/destruction dans un univers où les unités élémentaires apparaissent plus que précaires : les choses naissent engendrées par des essences élémentaires, elles peuvent se transformer par leur nature relationnelle, une unité corporelle momentanée leur est imposée, mais le fini des éléments est tué par l'infini, le Tout Vivant cherchant à revenir à l'état initial.

Qu'est-ce que la Nature Vivante sinon la liaison des éléments entre eux, rejoignant eux-mêmes la structure du Tout et le passage à la vie de ce qu'on nomme existence sera le subtil dosage entre une dimension objective originelle faite de matière et une dimension subjective, la forme. Evitons peut-être le terme 'destruction' lorsque l'on doit parler d'un organisme, d'une unité dans laquelle la matière devient forme et se transforme… la Chine relatant la même démarche parle de transformation, mutation et évite aussi le terme d'instabilité.

Si le Romantisme nous révèle ainsi une certaine précarité au sein de la Nature Vivante, par Schelling il a le mérite de nous rappeler, sous cet éclairage, ce que sont nos existences : des 'choses' très modestes.

C-1-2 Romantisme et Création

Contributions françaises : Joseph Joubert, Chateaubriand

Les œuvres littéraires et philosophiques de la fin du 18ème siècle parlent de tolérance, d'égalité, de solidarité, et de liberté. Rousseau reste à la mode en cette fin de siècle mais nous somme proches aussi de la naissance du socialisme et des idéologies. Les idéologues essaient de définir les conditions réelles de perfectionnement de l'esprit humain : éducation, linguistique, psychologie, et la pensée oscillent encore souvent entre le matérialisme et Dieu. Le Génie du Christianisme de Châteaubriand a un fort retentissement en alliant sentiment de la nature et imagination et la question de la foi s'impose à l'aube du 19ème siècle. C'est aussi une époque avec vocation de recherche, mêlant les héritiers du siècle des Lumières, les sectes philosophiques, mystiques, la découverte de l'Orient avec l'Egyptologie et la symbolique religieuse des cultes anciens. En ce début du 19ème siècle, on croit fermement à une utopie du bonheur grâce aux progrès de la science (Condorcet) . Le Divin n'est cependant jamais perdu de vue. De Saint- Martin lui-même, théosophe, précise que malgré la dispersion des langues, la fragmentation des sciences, l'homme doit tendre vers l'unité et le Verbe Divin.

La création poétique reste pauvre au début du 19ème siècle, les poètes des îles (Parny, Leonard) offrent une certaine sensualité, goût de la nature et exotisme, et la poésie épique commence à naître avec toutes les questions se posant sur la condition humaine depuis le retour à l'Antique (Vigny, Hugo) . Mais la plupart des poètes, comme Delille ou Millevoye, malgré leur sensibilité, la qualité de leur versification, restent fragiles face à l'exigence poétique : il leur manque la langue, et l'audace de créer cette langue qui demande un 'souffle', une force particulière.

C-1-3 Joseph Joubert : Pensées

Extrait des *Pensées* de Joseph Joubert, portant très haut la fonction du poète, mêlant 'pensée de Dieu' aux 'formes vidées de leur matière' qu'il envisageait :

> « Platon enseignait que toutes les choses créées ne sont que le produit d'un moule, qui est dans l'esprit de Dieu, et qu'il appelle 'idée'. L'idée est à l'image ce que la cause est au produit. Or, prétendait ce philosophe, toutes choses n'étant qu'une copie de l'idée, l'image qu'une copie des choses, et les mots, à leur tour, qu'une expression de l'image, les poètes, qui sont si fiers de leur art, ne font cependant dans leurs poèmes, que des copies de la copie d'une copie, et, par conséquent, quelque chose d'infiniment imparfait, parce que cela est infiniment éloigné, et différent du vrai modèle. Platon voulait condamner la poésie, et il lui faisait des reproches dignes d'elle et dignes de lui. Mais je veux la défendre, et, en entrant, dans sa doctrine, je la tourne tout en faveur de cette poésie qu'il proscrivait, en lui donnant une couronne. Je dis, n'en déplaise à Platon : tout est périssable et défectueux ici-bas, excepté les formes qui sont l'empreinte de l'idée. Or, que fait le poète ? A l'aide de certains rayons, il purge et vide les formes de matière, et nous fait voir l'univers tel qu'il est dans la pensée de Dieu même. Il ne prend de toutes choses que ce qui leur vient du ciel. Sa peinture n'est pas la copie d'une copie ; mais un plâtre de l'archétype, plâtre creux, si je puis dire, qu'on porte aisément avec soi, qui entre aisément dans la mémoire, et se place au fond de l'âme, pour en faire les délices dans les instants de son loisir. »

Le rôle du poète est significatif : il apparaît responsable de notre perception des 'choses', et il a une relation privilégiée avec l'esprit de Dieu, le' moule' dont parlait Joseph Joubert au début de son développement, 'moule' à l'origine des choses que la matière actualise par une forme. Ce rôle est plus que significatif, il est noble mais le poète doit être face à un auditoire qui appréhendera pleinement son message et dont la mémoire sera touchée. Sa méthode ne devra pas être 'la copie d'une copie', et il devra rendre 'aisée' la perception du lecteur. Ce sera à lui de s'en acquitter par 'l'image' ou 'la peinture' appropriée.

On note aussi sous la plume de Giraudoux que rien n'est simple à une époque donnée pour que le poète, l'écrivain, s'acquitte de cette tâche. Une période de troubles sociaux pourra avoir une sérieuse influence sur les consciences : quelle vision peuvent en tirer les écrivains et leur auditoire, les populations ? Nature et perception peuvent-ils finir occultés ? Ou sous quelle dimension vont-ils s'appréhender ? Acquérir une dimension sociale, apparaître des productions très matérielles, matérialistes ?

Giraudoux, dans un passage de *Littérature* donne un aperçu du lien très fort entre les deux siècles, les Romantiques sont pour la plupart des fils de la Révolution :

« Ils éprouvent trouble et indécision, ce sont des fils de guillotinés, et vivent à un stade où la part de la littérature entre le moins dans la mission des écrivains. Pourtant, l'homme de Lettres doit être la conscience du siècle, face à ses obligations et quand une interrogation saisit toute pensée »

D- Contribution du Symbolisme

L'esprit symboliste apparaît avant la fin du 19ème siècle par l'importance que revêtent à nouveau mystères, inquiétudes et curiosités métaphysiques après plusieurs années de positivisme privilégiant les sciences de la matière et envisageant le bonheur grâce à une 'physique sociale'. Au contraire, notre monde n'est pas réductible à la matière, mais faits de représentations, signes et apparences. En poésie notamment, la préférence est donnée à l'idée sur la matière, à la suggestion pour se référer à la représentation et à l'harmonie pour décrire la forme. Sensation et suggestion sont métaphores l'une de l'autre et signifié, symbole et réel sont indissociables. Chez Verlaine en particulier, une esthétique libère le vers et la forme pour privilégier les nuances sonores, les vers trop calculés. Mallarmé se montrera encore plus exigeant dans cette quête d'absolu : repousser les limites de l'écriture en privilégiant le 'blanc', le silence de la parole, en décrivant le monde en termes de signes, sans message ni fiction, dans un espace où le poème, lui-même espace va s'affranchir des mots, des vers et rechercher le terme le plus abstrait, le plus pur, le plus impersonnel pour rendre compte des sensations. Au théâtre, plus de pièces

réalistes ou de vaudevilles, mais la présence du mystère, de l'inexplicable, du hasard, des incidents qui se succèdent et régissent notre monde.

Le poème lui-même insiste sur les effets de couleur, de lumière, il remodèle le paysage employant la métaphore : son but n'est pas l'esthétique, par contre il peut décrire sensuellement l'âme rêveuse ou malheureuse…Chez Verlaine en particulier, les poèmes recomposent des atmosphères, emploient le vocabulaire relatif à l'éphémère. Le réel peut se présenter sous la forme d'objets, d'êtres, de paysages, et les mots qui le décrivent doivent 'chanter', la mémoire doit être oubliée, toute référence est absente pour mieux savourer le poème pour lui-même. Un certain rythme, autrement dit une certaine musique avec les sonorités, est donné grâce à des syllabes et des vers allégés, parfois pentasyllabes seulement, ou plus amples avec onze syllabes.

L'écriture chinoise avec la calligraphie et la poésie a été source d'inspiration et de fascination pour bon nombre d'Occidentaux, artistes et écrivains. Elle occupe l'espace de façon unique, comme jamais ne pourrait le faire une écriture alphabétique : elle ne se produit pas en lignes horizontales comme en Occident, mais sa relation privilégiée avec l'espace est imprévisible, le graphisme dans ses variations presque infinies est une révélation esthétique permanente. Le lecteur est soumis à un mouvement et à un rythme qui n'est pas celui de la linéarité : en aucun cas un système alphabétique ne pourrait nous faire 'toucher' le réel (origine divinatoire du tracé). Le poète dans sa quête de spiritualité, de révélation, cherchant le contact le plus intime possible avec la nature, ses rythmes, ses mouvements, ne pourra découvrir dans un système alphabétique – abstrait et phonétique- cette fusion. Au niveau du mimétisme (sans parler alors d'alphabet), Platon, dans *La République,* avait pressenti cet handicap du langage, il précisait : « Les productions des artistes ne sont que copies de copies, un mode sensible inutilement redoublé. »

Un abandon de l'alphabet au profit de l'idéogramme va-t-il permettre un renouveau poétique ?

Au XXème siècle, Victor Segalen s'est lancé dans l'étude de la langue chinoise par un effort constant, confrontant la difficulté. Il est le premier poète français à

utiliser de façon systématique de nombreux caractères chinois dans ses poèmes, montrant son insatisfaction vis-à-vis de la lettre alphabétique ; un certain nombre d'idéogrammes seront présents dans *Stèles.*

Paul Claudel, intéressé par la civilisation chinoise, et plus particulièrement la langue idéographique, verra dans les caractères romains des éléments pictographiques ; sa recherche reste louable même s'il n'a pas réellement perçu leur 'pouvoir', le lien puissant qui les unit au réel, à l'univers. Il suivra néanmoins en poésie française les expériences de Mallarmé.

Henri Michaux inventera un nouveau langage poétique à base de graffiti, de pictogrammes composés de traits, de lignes, ce sont pour lui des signes muets engendrant des images (c'est ainsi que lui apparaissent les idéogrammes). Il ira jusqu'à décrire la peinture de Paul Klee à l'aide d'un alphabet hiéroglyphique, reproduisant des tracés, ceux que créent les mouvements du pinceau du peintre travaillant à l'encre de chine.

D-1 Que pense Claudel de la Chine ? Villes et Jardins (extrait de Connaissance de l'Est)

Au total sur trois séjours, Claudel passa près de 12 années en Chine et ces périodes sont considérées comme les plus profitables pour sa carrière littéraire. En tant que jeune poète, il découvrait bien sûr un certain exotisme, un exotisme attirant, mais aussi nécessaire vis à vis de l'Europe qui lui apparaissait parfois désuète. La Chine était pour lui un pays mystérieux et il s'intéressait aux arts sous toutes formes, littérature, théâtre… le Taoïsme en outre ne l'incommodait pas, car lorsque Claudel parlait de nature, il faisait référence à Dieu, il adhérait en tant qu'écrivain et penseur à l'œuvre de Dieu en qui il croyait, Dieu créateur de la nature, et il essayait de la restituer dans toute sa pureté.

Il voyait dans la Chine toute une série de signes poétiques, et les décors ruraux avec montagnes, vallées, pagodes, rizières, couleurs, les œuvres littéraires de l'ancienne Chine, lui offraient de multiples images enrichissant ses écrits. Non

seulement Claudel a vu, a observé la Chine, mais il a, à son époque, pratiquement parcouru le monde entier, réfléchissant sur les civilisations. En voyageur et écrivain consciencieux, il prenait en compte tout ce qu'il pouvait observer sur le quotidien des peuples. Les thèmes qu'il a pu choisir, sous cette influence, sont en fait restés très traditionnels, universels… amour, passions, fidélité, discipline, beauté, ordre… Dans le commentaire qui suit, on peut envisager le thème de l'enfer : les personnages semblent s'agiter dans un monde souterrain, peu engageant comme lieu de travail. Claudel pouvait certes s'attacher à la réalité de tout ce qu'il trouvait plaisant ou esthétique en Chine, mais en tant que croyant, fervent catholique, il n'hésitait pas à exprimer sa foi en le Créateur, en tous cas montrer de quoi pouvait être privés ceux qui ne le connaissaient pas. Il voyait parfois en la Chine un monde sans Dieu, replié sur lui-même.

Dans un extrait de *Connaissance de l'Est*, (édit. Chatelain-Julien, Paris, 1994) *Villes et Jardins*, la description de 'Villes' apparaît sans concession dans la mesure où ce monde de la Chine lui est extérieur ; seule la description de 'Jardins', le premier jardin évoqué, peut nous laisser imaginer un coin de paradis terrestre, une terre d'asile où il fait bon se retirer et où des 'échantillons' de ce qu'un monde paisible peut offrir sont présentés ici.

Peut-on parler de langue poétique dans ces deux descriptions ? On peut parler d'inspiration car Claudel sait animer le langage par une remarquable capacité verbale - description d'un monde mystérieux et souterrain - et si les mots sont là, plus pour désigner les objets que les signifier, l'agencement de ce petit paradis terrestre de 'Jardins' vient présenter de façon originale un lexique d'objets quotidiens mais qui utilisés ici prennent une dimension et utilité particulières

VILLES

La première impression laissée par VILLES est de présenter les Chinois comme un peuple industrieux, affairé que ce soit dans le domaine professionnel, religieux ou dans les loisirs. La nuit, de plus, a été la période choisie pour les décrire, enveloppant ainsi leur existence de mystère, de secret, d'inattendu… La ville semble avoir été faite pour les hommes, et non pour les animaux, comme il est précisé, mais les humains semblent se comporter comme des animaux (utilisation du terme

‘fourmilière’ à dessein), qui ne semblent pas maîtriser leurs actes mais agissent automatiquement comme sous l’emprise d’un cerveau unique, pour le bien-être de tous, de la communauté. Tout est ‘densité’ et ‘intensité : multiplicité des réseaux de ruelles, des idoles que l’on côtoie, des métiers exercés, des odeurs, l’activité y est fébrile, et à cause de la faible luminosité on devine, on suppose… le texte est souvent de nature allusive. Les Chinois de cette ville semblent faire partie d’une grande famille, vivre côte à côte sans se voir, sans se parler, mais ils se connaissent, se comprennent, se complètent dans leurs activités complices, le tout ressemblant à une mécanique parfaitement huilée, où les individus ne paraissent pas malheureux mais où personne ne s’est vraiment penché sur leurs problèmes, sur leur existence, leur malheur ou leur bonheur. Ils sont dits ‘naïfs’, sans doute les considérons-nous naïfs, mais est-ce vrai ? Ils sont dits ‘hilares’, cela signifie-t-il qu’ils sont désillusionnés ou heureux dans leur environnement, leur conditionnement ? Cela pourrait-il aussi signifier qu’ils se moquent de l’étranger qui viendrait à les observer, c’est à dire de nous ?

JARDINS

Nous voici en présence de deux ‘jardins’. Pour le visiteur occidental, le premier respire l’harmonie et reflète habilement et savamment la nature. En effet il semble que l’on parcourt un lieu créé pour nous et pour notre détente, mi-naturel, mi-artificiel. Par l’intervention de l’homme, la nature est mise en valeur, sans toutefois être fondamentalement modifiée : ainsi la pierre est utilisée car elle est dite ‘docile’, mais elle semble avoir été plus travaillée par la nature que par la main de l’homme. La description joue aussi sur les contrastes avec ‘monts, creux, géants’… il semblerait que l’on recherche à imiter la nature en général en la reproduisant à plus petite échelle, reproduire un fragment de nature à domicile ! offrir en miniature un résumé du monde avec eau, terre, végétation, relief, labyrinthe -dans la mesure où l’on peut toujours s’égarer quelque part- en résumé un petit paradis, mais restons lucides, « pétrifications, animaux, visages, emblèmes, frises historiées… » nous rappellent que nous avons affaire à des copies, à une gigantesque copie pour notre plaisir mais aussi pour rechercher une certaine harmonie, et pourquoi pas pour mieux nous faire ressentir que nous faisons partie de celle-ci à tout instant, quand elle paraît immobile, dans ses mouvements, dans ses évidences, dans ses secrets… ?

Le second ‘jardin’, si le terme est utilisable, est ici ‘inexplicable comme la nature’ : il est synonyme de désordre, de chaos, de complexité, de disproportion… l’homme ne semble pas être intervenu, en tous cas, il nous livre la nature pratiquement à l’état brut. S’il y a ‘mouvement’ perçu au sein de la végétation, celle-ci apparaît presque monstrueuse, menaçante, elle peut être le reflet d’un état d’âme, colère, emportement, peut-être aussi tristesse, fatalité devant un univers sans concession.

Ces évocations qui se veulent aussi sociales montrent que Claudel n’a pas été indifférent à la Chine, mais y a observé la nature comme le langage. Il en tire des descriptions objectives, une vision de la nature d’après les signes variés qu’il a perçus, il s’agit d’un monde autre pour lui, apparemment sans Dieu.

D-2 La peinture et son commentaire : Victor Segalen et Henri Michaux

Une fonction de l’Ecriture

En se lançant dans l’écriture de *Stèles* Victor Segalen essaie pour lui-même et sans doute pour nous, de mieux définir l’Ecriture. Face à la Chine, il pose l’Exotisme et l’Altérité, et tente d’apporter une réponse.

Exotisme et l’Altérité : faut-il voir dans la Chine une Altérité radicale ou un ‘au-delà’ de la différence ? Quelle appropriation de la pensée chinoise est faite ? Qu’est-ce que l’Altérité véritable lorsque seule la différence est mentionnée ? Il faut aller plus loin dans la mise en rapport de l’Occident et de la Chine pour tenter une réponse. On peut poser d’abord que l’Exotisme est le sens du Divers, de l’Autre par son côté surprenant, insolite, mystérieux et poser que l’Ecriture provoquera la sensation du Divers, de l’Altérité en général. Le langage pose d’emblée un problème à Segalen : en effet, si l’Autre est difficile à cerner pour ne pas dire ‘intraduisible’ et que le langage est la représentation de l’Autre, il y a appropriation de l’Autre par le ‘je’ qui écrit, et cela devient particulièrement réducteur. On peut imaginer un espace de dialogue entre les deux ‘je’ et l’Autre, mais ce dialogue est-il possible ? Le locuteur –ou poète- dans *Stèles* peut être Segalen, ou l’empereur… (emploi d’impératifs et d’infinitifs fréquents), c’est en tous cas ‘je’. Le poète intervient de

façon détournée mais ‘je’ apparaît dans l’écriture, le pronom sujet est donc la référence dont tout objet dépend. Quelle place est laissée à l’Autre : la parole lui est donnée par l’écriture, un espace semble lui être réservé puisque ‘je’ ne peut devenir l’Autre, qu’il est envisagé lointain, oriental, et que sa perception reste largement incompréhensible. Une ambiguïté demeurera : l’Exotisme (ou Divers) fournit une figure de l’Autre qui n’est pas une figure opposée. Si l’Autre est origine de la parole, le locuteur appartient-il à l’Orient ou à l’Occident ? Enfin, Segalen essaie de s’affranchir de cette opposition mais il a besoin d’elle pour son propos.

Si le style de Segalen est concis, c’est dû au caractère lapidaire de la langue chinoise, provoquant le réel, lui donnant naissance instantanément : le côté lapidaire suscite les relations entre les choses, les liens et ce que provoque les liens est mis en valeur. Lorsque le paysage est évoqué, il ‘comble’ le‘je’ qui est le voyageur, qui est une âme. (Barthes : « l’ Occident ne peut penser le sujet sans l’intervention de l’écriture donnée par le paysage qui épaissit, investit, remplit ») . Lorsque ‘tu’ apparaît, c’est en fait un autre soi-même, le voyageur en quête de lui-même, jamais fixe, appartenant ou n’appartenant pas à l’Orient ou à l’Occident. Si *ville* et *montagne* sont désignées sans article, la Chine, semble être absente : avec qui ou quoi un rapport peut-il s’établir ? Il n’y a plus de véritable interlocuteur, ’auteur semble fuir, le sujet était le voyageur qui ne se fixe pas, de plus l’Autre reste indéfinissable… on sait simplement qu’il ne doit pas appartenir à la sphère du ‘je’.

Si l’espace de dialogue entre ‘je’ et l’Autre s’avère impossible, ne vivons-nous pas un phantasme ? A long terme, Segalen comme Barthes reconnaît qu’un cadre culturel référentiel nous échappe et que l’on ne peut emprunter que quelques traits (graphiques…) à la Chine ou au Japon, trop décrire nuirait à la description, à l’altérité que l’on ne peut connaître – la traduction n’est-elle pas simplement la réduction d’un espace de différence, et non pas une appropriation de l’objet par le sujet : où serait ou qui serait l’Autre ? – on ne peut que concevoir l’Autre, on ne peut connaître l’Autre puisqu’il n’est pas soi. L’appropriation de l’Autre relève donc du phantasme, du rêve, l’Autre étant nécessaire au ‘je’, il devient un moyen d’appropriation du langage, et seule l’écriture –rêve- peut atteindre le sujet , elle est à la limite du rêve et de l’imaginaire.

Ainsi la production poétique sera possible comme rêve d'écriture, déployant des symboles et devenant le champ lexical du signifiant, ce sera un pas vers l'Altérité. Si l'Altérité –idéogrammes- connaît un trop-plein de sens, cette excès devient l'équivalent d'un vide et il faudra bâtir, construire un vocabulaire sur le désir de rêve que l'on aura de l'Autre.

En outre, Segalen tente par mimétisme de produire de l'Exotisme (Divers) en reprenant le dispositif langagier du *wen*, code culturel millénaire désignant des notions allant 'd'accomplissement moral, fondement de toute vertu' à 'réalités du monde, art de s'exprimer' etc… Il s'approprie les idéogrammes, les reproduisant, saisissant une altérité qu'il ne maîtrise pas, un rêve de l'Autre, et cela lui permet de mieux cerner les limites de sa propre langue face à eux et de mieux mesurer sa propre Altérité. Il rêve d'une langue parfaite, avec des signes pleins, et si une transposition est impossible, il y a en tous cas tentative, même une certaine fonction rythmique grâce au *wen*, s'imprime dans les poèmes.

D-3 Henri Michaux et l'écriture idéographique

Henri Michaux sera sans doute fasciné par le caractère indéchiffrable des idéogrammes, offrant une altérité complète, mais sachant qu'un sens peut en être obtenu : il les investira de sa propre écriture (Segalen y voyait le côté Altérité complète mais illisible et donc non intelligible). Pour Michaux, 'indéchiffrable' mais 'qui produit du sens' signifie foisonnement de possibilités, et une multiplicité de sens veut dire aussi création, incitation à la poésie, en tendant vers une écriture idéale, telle qu'il voudrait que sa propre écriture soit : l'idéogramme lui en donne en quelque sorte la possibilité . Suivant la logique d'une écriture idéographique, il s'essaie à l'écriture avec un minimum de mots, mais si possible les mots justes, il songe aux vides qui pourraient combler la rêverie du lecteur. Si Segalen songeait à une langue parfaite, où les signifiants seraient 'pleins' (d'une immense richesse sémantique) Michaux rêve comme de nombreux poètes à une synthèse des modes de création, une sorte d'alphabet avec une infinité de tracés, ce à quoi pourrait ressembler le signe avant l'apparition du sens, la contrainte du sens. Il peut se lancer dans le dessin d'idéogrammes mais sans ressemblances authentiques. Imitation ou

mimésis de la nature est à bannir, il faut s'affranchir du réel en le signifiant par des tracés et des élans. Il rêve de compositions graphiques formées d'idéogrammes en perpétuel devenir (pas de référence à une antériorité), la signification du signe ne serait pas fixée, un signe ne serait pas nécessairement un mot (pour Platon le mot est la prison du sujet), en tous cas un mot aux caractères (ou éléments) limités, et l'écriture se ferait avec un minimum de mots pour mieux s'en libérer. Rejoignant artistes et penseurs dans le domaine de la calligraphie, il estime que le mouvement de la main et du corps tout entier ferait partie de cette magie, de cette participation au monde, permettant de dessiner et rythmer les caractères.

Dans Emergences-Résurgences, H.Michaux nous fait approfondir notre réflexion sur l'écriture grâce à sa propre démarche et expérience. La lecture peut être considérée comme un espace ouvert par le lecteur au moment de l'acte de lecture, (espace différent de celui du moment de l'écriture). Le pouvoir d'évocation, ou le pouvoir tout court du poème s'affirme au moment de la lecture, le côté indéchiffrable des idéogrammes rendra une autre lecture possible, donnera le pouvoir de lire autrement. Si l'on peut lire autrement, ne peut-on, dans ces conditions, écrire autrement ? L'écriture aura bien un pouvoir d'évocation grâce aux idéogrammes, mais sera dans l'impossibilité de signifier en ayant recours aux mots.

Tout n'est donc que pouvoir et impossibilité ? H. Michaux nous fait en tous cas prendre conscience du piège, à la fois de notre propre langue et de celle des autres. L'idéogramme - ou idéogramme imité - permet de ne plus appartenir à sa propre langue et la calligraphie nous fait désapprendre les mots pour nous orienter vers des 'tracés' et des directions nouvelles… N'est-ce pas sa propre écriture que l'on essaie de retrouver et la possibilité de ne pas appartenir à sa propre langue que Michaux essaie de réaliser dans cette expérience unique ?

L'Orient intéresse–t-il ? Oui. Nous y voyons une révolution des symboles ? Oui. L'idéogramme est instrumentalisé en tant que signifiant vide ? Oui … Disons que l'Orient nous intéresse dans la mesure où il nous rend service en nous stimulant pour enfin nous mettre en situation d'écriture, et parce qu'il nous fait éviter le piège de notre propre langue… c'est un éveil utile.

Extraits

E. Victor Segalen :

Tempête solide

Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux ; tempête solide enfermant le vol des nues et mes espoirs. Et que je fixe en de justes caractères, Montagne, toute la hauteur de ta beauté.

L'œil, précédant le pied sur le sentier oblique te dompte avec peine. Ta peau est rugueuse. Ton air est vaste et descend droit du ciel froid. Derrière la frange visible d'autres sommets élèvent tes passes. Je sais que tu doubles le chemin qu'il faut surmonter. Tu entasses les efforts comme les pèlerins les pierres ; en hommage.

En hommage à ton altitude, Montagne. Fatigue ma honte : qu'elle soit âpre, qu'elle soit dure ; qu'elle aille très haut.

Et, te quittant pour la plaine, que la plaine a de nouveau pour moi de beauté !

Stèles

ÉLOGE DU JADE

Si le Sage, faisant peu de cas de l'albâtre, vénère le pur Jade onctueux, ce n'est point que l'albâtre soit commun et l'autre rare : Sachez plutôt que le Jade est bon.

Parce qu'il est doux au toucher – mais inflexible. Qu'il est prudent : ses veines sont fines, compactes et solides.

Qu'il est juste puisqu'il a des angles et ne blesse pas. Qu'il est plein d'urbanité quand, pendu à la ceinture, il se penche et touche terre.

Qu'il est musical : sa voix s'élève, prolongée jusqu'à la chute brève. Qu'il est sincère, car son éclat n'est pas voilé par ses défauts ni ses défauts par son éclat.

Comme la vertu, dans le Sage, n'a besoin d'aucune parure, le Jade seul peut décemment se présenter seul.

Son éloge est donc l'éloge même de la vertu.

Stèles

D-3-1 Peinture et écriture

C'est en s'appropriant la parole de l'Autre que Segalen et Michaux ont tenté de connaître leur propre altérité, celle de leur écriture, mais tandis que Segalen en se référant à l'idéogramme y trouvait une fonction essentiellement illustrative et se lançait dans un nouveau genre littéraire, Michaux en utilisant le signe idéographique, indéchiffrable pour lui, proposait néanmoins une lecture, et son expérience s'enrichissait davantage avec la peinture.

Dans une perspective occidentale, mimétique, ils ont fait l'objectivation de leur propre écriture à travers leurs énoncés sur la peinture : plus de discours analytiques mais une approche de l'œuvre picturale avec divers énoncés possibles. La peinture gardant sa spécificité, ses motifs, elle est dite ' altérité radicale ' et le discours sur la peinture, comme point de départ de l'écriture, lancera un dialogue entre les deux, une certaine cohabitation. Pour Michaux, la peinture peut être un référent idéal pour l'écriture et permet de se débarrasser du verbal, des mots ; mettre à contribution l'œuvre picturale pour laisser les mots, Segalen y songe et pense à une langue universelle, recevable sans la parole, ses formes étant les plus signifiantes possibles, elles seraient des 'peintures littéraires' et si elles se réduisent, c'est au profit d'une écriture au pouvoir plus imageant. Segalen instrumentalise la Chine en y voyant un ailleurs culturel, exotique, et avant même de parler peinture, il soustrait le signe graphique (idéographique) au système de représentation, le soumettant à l'abstraction, songeant à des caractères à inventer, allant au-delà des signifiants puisque l'Altérité échappe au discours.

La toile présente un côté intraduisible, la parole et les mots ne suffisent pas et si l'on cherche un sens à l'œuvre, on sent qu'il faut aller bien au-delà de la parole ; on demeure insatisfait en percevant que beaucoup nous échappe, à notre entendement comme à notre expression. La question pourrait être : jusqu'où l'objet de la peinture

peut-il se transposer dans le textuel ? Segalen fait la tentative de reproduire par l'écriture les principes de la peinture chinoise, mais les mots 'imageants' sont-ils suffisants pour faire réellement découvrir les images elles-mêmes ?

D-3-2 Michaux et l'Altérité de la Chine

Dans le domaine de la peinture, Michaux va lui aussi se livrer à un commentaire, ici, sur les lithographies de Zao Wou Ki. La rencontre peinture/écriture se fait avec la présence d'idéogrammes dans l'œuvre, et même si les idéogrammes sont non déchiffrés, ils pourront cependant avoir un sens a priori, permettre une lecture nouvelle. En fait, il y a abandon de l'écriture, de tout figuratif, paysage, toute représentation, pour se livrer à un tracé intemporel, cherchant à se dégager de la peinture comme de l'écriture. Matériellement, rien n'est indiqué et ne doit être indiqué pour la lecture de l'œuvre : pourquoi toujours un discours de signification alors qu'un tracé n'est en soi qu'une signification immédiate parmi d'autres, il y a à voir et à lire immédiatement, un tableau s'offre à nous mais pour quelle lecture ? On voit, notre regard peut se livrer à un trajet à gauche, à droite, en tous sens, une liberté s'offre au lecteur. Les tableaux sont à la source de l'écriture (de Michaux) mais plusieurs lectures, libres, s'offrent à nous et notre cheminement à travers les tracés, les signes, est plus important que toute analyse ou explication : pour Michaux il est temps que le lecteur abandonne l'éternelle culture verbale explicative.

Le mot est bien un 'tracé', il s'agit de percevoir le mouvement du pinceau, de l'esprit qui l'anime, aller au-delà d'une réalité car la réalité est toujours en pleine mutation, peut-être ainsi le poète mettra mieux en valeur l'Altérité du poème et de la peinture. La figuration n'est pas un problème, le tableau comme le texte peut-être une énumération libre, une approche mimétique ; l'univers verbal peut fort bien rendre compte de l'univers pictural mais ce n'est pas suffisant. Une interprétation explicite est une première approche, mais il doit y avoir possibilité de lire la peinture de nouveau, différemment, s'affranchir du signifié paraît difficile, le signifié restera toujours ambigu : peut-on se représenter autre chose que les lithographies de Zao Wou Ki à la lecture des poèmes de Michaux ? L'Altérité de la Chine étant posée, la

question est pour nous de savoir ce que serait véritablement la peinture et son commentaire, la lecture du signifié au-delà de toute figuration.

D-3-3 Le lecteur privilégié

Dans l'ensemble de notre réflexion, trois 'protagonistes' ont été en jeu : le sujet qui accomplit et qui énonce, l'œuvre qui demande à être vue et le lecteur destinataire. Question : l'œuvre s'est-elle imposée à nous par hasard, par le processus, le procès naturel des choses, ou l'avons-nous recherchée parce que c'est notre nature, nous étions en quête d'enrichissement ? Devant les signes présents dans l'univers, nous sommes tous de potentiels lecteurs et une fois en présence de l'œuvre, il est certain que la peinture nous propose un contrat de lecture, une injonction nous a été faite, et ainsi on observe, on expérimente, on explore… Sans doute le lecteur occupe une position privilégiée, celle de voir, il a la liberté de voir, et donc celle de lire par et pour lui-même**,** sans préalable nécessaire, sans connaissance nécessaire ; on peut être seul dans ce travail d'apprentissage. On sait que la parole est limitée, mais elle reste créatrice de vision et quand il y a substitution de l'écriture à la peinture, c'est un trop-plein d'images et de signes qui surgissent devant nous : encore une fois, nous disposons ici de la liberté de la manière de lire. Si l'on vient à parler d'espace, la peinture viendra fixer les choses visuellement, mais le mode de lecture sera là lui aussi pour fixer le réel et Michaux a toujours voulu susciter chez le lecteur toutes les lectures possibles. La lecture doit rester une ouverture sur l'Autre, sur le réel, et ne pas être une reconnaissance de tout ce qui pourrait être connu antérieurement. Qu'il s'agisse des énoncés de Michaux ou de Segalen sur la peinture, il y a rupture avec le commentaire, le non-verbal de la communication : c'est à partir du rôle du lecteur que s'effectue la remise en question de la fonction structurante du langage verbal évoquant le réel**.** Il faut toutefois demeurer mesuré, mais qui nous y invite le plus ? Est-ce Segalen lorsqu'il précise que l'œuvre ne se substitue pas au réel mais qu'elle nous met sur la voie d'y accéder par une activité imageante (de l'écriture comme de la peinture) … ou est-ce Michaux qui semble plus 'critique' sur le langage qui ne peut énoncer que ce qui est dicible, alors que la peinture montre plutôt l'impossibilité de l'énonciation, l'Altérité.

Bernard Vouilloux nous propose : « En balayant le plan de la toile, mon regard décrit des trajets, découpe, segmente, divise et déjà ces trajets entament la description. Devant le tableau (…) essayant de le dire, décrire, j'obéis autant à l'injonction de ce que je vois qu'à celle de ce que le langage me donne à voir. Je ne vois et, décrivant, ne fais voir du tableau que ce qui en est dicible ». Ce n'est pas très différent de ce que propose Michaux sur la lecture : « Le tableau est immédiat, entier, gauche, droite, trajets, pauses, rien d'indiqué »… Ainsi, dans le monde, au milieu des signes, nous n'avons pas d'analyse à formuler, d'explication à tenter en tant que lecteurs, le monde apparaît même plus comme un support (se renouvelant comme nous-mêmes) que comme un objet de lecture qui nous entraînerait… Où ?.

CONCLUSION

> « Si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait continuellement à l'unisson de la nature. Nous ne voyons pas les choses-mêmes, nous nous bornons le plus souvent à lire les étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'effet du langage […] Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous […] Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous, dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originalement vécu. »
>
> (H.Bergson. « Le Rire » p.115, Puf, Paris, 2007)

Des témoins muets, les signes écrits.

Où nous ont menés les signes écrits ? Ceux qui ont pu se pencher sur le sinogramme nous apportent des éléments de réponse, chacun à sa manière. Sans doute se sont-ils sentis plus proches de la nature, chacun dans sa démarche personnelle, c'était une partie du but qu'ils s'étaient fixé. Comme nous, ils ont appris à être plus prudents vis-à-vis de l'écriture, que ce soit avec le mot tiré d'une langue occidentale ou le mot graphique chinois (ou sinogramme). La réflexion de Wittgenstein et de François Jullien nous éclaire sur la parole et la langue, de façon significative, et nous aide dans notre réflexion à notre tour : que cherchons nous finalement au-delà de la langue : du sens, toujours du sens, surtout celui de notre existence.

L'écrit permettait de léguer un savoir mais aussi d'immortaliser l'empreinte physique d'un geste éphémère. Chargée de l'énergie vitale du calligraphe, sa trace vivante a traversé les siècles. Cela explique la vénération des Chinois envers les œuvres calligraphiques, entourées d'un respect quasi religieux. Ils développèrent ainsi des systèmes de signes qui, dans leur esprit « n'étaient pas des conventions arbitraires, mais les émanations naturelles de configuration d'énergie en germe dans la réalité même. » Ils en vinrent logiquement à concevoir cette réalité non plus comme déterminée par les volontés divines mais, de façon tout à fait impersonnelle, comme ces configurations s'engendrant les unes les autres. Ils engagèrent ainsi la civilisation chinoise dans une voie tout à fait originale du point de vue de la sensibilité religieuse autant que du point de vue intellectuel.

Chine et langage

Pour Wittgenstein, l'univers est un Tout. Réalité et langage ne peuvent être isolés, ni observés de l'extérieur

Pour lui, les problèmes philosophiques rencontrés étaient la plupart du temps causés par des problèmes de logique internes à la langue. La philosophie du langage doit donc être encouragée et une rationalité différente envisagée. Le langage est pour nous un piège dans lequel nous sommes enfermés alors qu'à une certaine distance il nous faudrait le décrire. Une observation reste cependant encourageante, c'est celle de constater que les humains peuvent communiquer par la parole, partageant un apprentissage commun, et que le langage n'est pas nécessairement de l'ordre du mental.

Pour la Chine, les signes qui nous entourent portent le sens de l'univers puisqu'ils lui appartiennent : ils ne sont pas là pour marquer une absence ou combler un vide, ils sont simplement des témoins directs de la présence de l'univers, et les traces qu'ils laissent au cours des cérémonies de divination les font apparaître comme une écriture d'enregistrement. Pas de catégories à établir au sens grec du terme, pas d'idéal, de transcendance, de métaphysique, ni de code symbolique à exploiter. La réalité évolue en permanence et reste indivisible. L'écriture qui en est tirée peut nommer mais c'est comme moyen de contrôle et d'ordre (d'après l'ordre de l'univers) qu'elle nommera, elle n'est pas au service de l'homme pour l'aider à dominer, mais au service de l'univers pour en rendre compte d'après ce qu'il est.

Regard sur la perception de la Chine par certains auteurs.

Contribution du Symbolisme et au-delà

Vers la fin du 19ème siècle, après une période de positivisme, la pensée va se tourner vers

le mystère, l'inconnu, l'invisible, elle sera davantage d'ordre métaphysique. Les mots

en poésie vont se concentrer sur le réel, être des signes plus que des mots supports de messages ou de fiction. Au-delà du symbolisme ancré en Occident, la poésie en particulier existera pour elle-même, au niveau de son graphisme, de l'esthétique de sa présentation, des sonorités qu'elle génère, des couleurs qu'elle pourrait suggérer et du rythme imprimé. Il n'y a plus l'empreinte d'un sujet, mais la relation de poème à lecteur s'établira directement, de façon spontanée et renouvelable. Les textes littéraires, quelle que soit leur destination – poésie, théâtre, roman- mettront en scène le hasard, les incidents inexplicables qui se succèdent, ce sera une façon d'appréhender la nature. La forme est ainsi privilégiée comme si elle était porteuse de sens à elle seule. Une langue et une culture d'ordre 'alphabétique' font ainsi une tentative de 'rationalité' qui les rapproche de l'idéogramme. Mallarmé, Segalen, Pound et Michaux y ont apporté leur contribution.

Chine et Occident

Le travail de Fabien Heubel

Fabien Heubel : PhD in Philosophy, TU Darmstadt, Germany (2000), Associate Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, Taipei, Taiwan)

Les notions que Fabien Heubel va utiliser impliquent quelques éclaircissements en termes de philosophie occidentale, elles pourront ensuite être précisées dans le contexte de la Chine lorsque l'on abordera l'interculturel et le transculturel.

Partant tout d'abord d'un rapport kantien, à savoir celui de l'homme au monde, peut-on imaginer la place ou la fonction qu'occuperaient des critères tels que l'esthétique, l'éthique, voire même la façon d'envisager leur apparition ?

Prenons le cas de l'homme placé dans la nature, face à celle-ci, face à un paysage : il sera amené - en tant qu'être doué de raison, différent de l'animal, doué de capacités physiques et intellectuelles l'éloignant de la passivité, le rapprochant de l'action – à rechercher un sentiment d'existence ailleurs, une reconnaissance de sa propre existence hors de lui-même, l'état sauvage total lui donnerait un sentiment d'existence en lui-même ce qui n'est pas tout à fait le cas puisqu'un certain degré de civilisation est passé par là. Cette place dans la nature va donc l'amener à une certaine expérience présupposant une cause à sa présence, il se posera des questions,

le paysage lui-même n'est pas réductible à une simple théorie mécaniste, il y a autre chose, une intention, de la beauté ? Il faut aller au-delà de la matière de ce paysage.

L'homme semblerait donc agir comme homme appartenant au monde mais aussi comme s'il était un être non naturel. Kant, en parlant de l'homme fait la présupposition qu'il a une destinée, qu'il y a un sens à tout cela, et sans métaphysique, c'est-à-dire sans chercher à aller hors de la nature, la destinée de l'homme pourrait être écrite dans le cosmos. S'il n'y a pas de savoir réel c'est-à-dire de connaissances vérifiables, de type mécaniste par exemple, l'homme va trouver en lui-même une exigence naturelle pour justifier sa présence, et là la morale pourrait intervenir puisque la nature pourrait avoir comme rôle de lui être utile : ce serait ainsi un moyen terme entre des lois auxquelles il ne pourrait échapper et une liberté dont il pourrait faire l'essai, à la mesure de ses capacités comme le précisait Descartes. L'homme parviendrait-il à dominer la nature ou serait-ce la nature qui aurait le dernier mot ? Ce rapport de domination a été signalé par Hobbes en particulier, il précise que ce rapport conduit à la fondation d'un état avec ses lois, garantissant ainsi une sécurité, mais conduisant à des conflits de puissance ; d'un autre côté, des penseurs comme Montesquieu voit dans cette exigence naturelle un désir de conservation, de bien-être, ne menant pas aux conflits mais développant en l'homme 'l'amour de soi'. Quand on parle de morale, on sous-entend généralement bien ou mal, mais ici on peut parler aussi d'éthique en rappelant toute exigence naturelle perçue par l'homme. Une voix intérieure, peut-être celle de la conscience, voire de la nature, conduit l'homme vers l'intérêt éthique de ce qui lui convient et permet de définir un espace de liberté.

L'homme et ses limites de liberté d'action

La présence de l'homme face à un paysage que nous imaginons nous conduit donc sur le plan de l'éthique, quand on envisage cette possible liberté, à l'utilisation de ce paysage, à un but à fixer dans un cadre naturel. Le côté esthétique ferait allusion à l'impression de satisfaction ressentie, en dehors d'un critère réellement précis de beauté, une 'autre chose' dont le paysage nous inviterait à la lecture partant de cette attirance d'origine esthétique. Que faire de cette manifestation esthétique sinon lui donner un sens ? Il ne faut pas prendre l'éthique pour de la fiction car elle

nous donne la possibilité de nous représenter le monde tel que nous pouvons ou voulons le créer. Le monde ne serait-il pas un désert sans l'homme ? Nous avons vu en outre que l'homme est dans le monde, mais qu'il peut agir comme s'il était un être non naturel, pas 'entièrement' soumis aux lois naturelles le privant de liberté, un comportement de type éthique ne serait donc pas nécessaire si une espérance d'exercer sa liberté n'existait pas. Mais l'homme reste faible, il a besoin des autres et il a aussi besoin de se préserver, cela le conduit à mesurer sa liberté, ne pas tomber dans l'excès et établir des normes de paix. Kant en particulier a vu cette exigence éthique, que l'on peut qualifier de naturelle, de ne pas mettre en danger sa vie continuellement, les conséquences d'une telle attitude sont ignorées mais est-ce à l'homme de les connaître ? Si Kant pose Dieu, omniscient, il réconcilie les lois naturelles avec celles de la liberté. Plus tôt, Rousseau avait déjà vu la possibilité d'éducation de l'homme lui permettant une croissance, vers une forme de progrès, puisqu'au départ nous ne possédons pas un stock d'idées, mais nous les acquérons progressivement à travers l'expérience sociale, physique, esthétique…

L'énigme de notre existence

On peut aussi réfléchir à nos rapports à la nature et au monde à partir d'autres repères que nous propose la philosophie. Ainsi, pour Merleau-Ponty, la nature est bien là et elle nous porte, nous sommes a priori à l'intérieur de celle-ci, aussi comment pouvons-nous y réfléchir ? Les sciences peuvent nous faire progresser vers une meilleure connaissance de la nature, mais le problème demeure que le monde tel qu'il est perçu par la science et tel qu'il est perçu par l'homme qui y vit est différent. Le monde connu n'est pas le monde vécu, la perception qui nous fera bâtir les connaissances ne résout pas 'l'énigme' de notre existence, la nature peut d'ailleurs apparaître aussi énigmatique que notre existence. Peut-être faudrait-il songer autrement qu'en termes sujet – objet et ne pas simplement penser la posture de l'homme par rapport à la nature mais comment, c'est-à-dire les conditions dans lesquelles cette posture peut être pensée ? Il s'agirait alors de dépasser le stade de l'objet, comme celui du sujet, et de voir des rapports réciproques et incessants entre l'homme et la nature, des échanges permanents entre deux mondes. On pourrait même se poser la question de savoir ce qui nous incite à nous attacher au concept de nature, car doit-on passer par un concept et plus particulièrement celui de nature pour

accéder au concret ? Le concept nous fait passer par la subjectivité, pour y échapper il nous faut plutôt l'idée de nature, pas d'objectivation de celle-ci.

Notre rapport à la musique et au monde

En prenant l'exemple de la musique, nous vivons l'aventure d'un échange entre deux mondes : le nôtre, celui de l'être et un autre monde, celui de la musique, celui de notes (de la notation musicale) qui nous est étranger à première vue, mais qui peut nous accompagner comme parallèle à notre vécu quotidien. La nature pourrait être dans ces conditions la partition d'une mélodie ou cette mélodie, elle touche notre sensibilité, elle vient d'ailleurs, elle n'est pas explicative. Elle n'est pas à saisir, à être élucidée, elle 'est' et nous la percevons par notre sensibilité, elle n'est pas concept et ne fait pas intervenir le raison. En conférant aux notes le statut d'idées puisqu'elles sont là effectivement sous la forme d'un langage qui se déploie, une sorte de code s'anime par ses propres lois ou règles. En observant ce 'monde musical' ne pourrait-on admettre une mélodie dont les notes se succèdent comme des événements ou phénomènes..

L'homme en tant que sujet, le monde en tant qu'objet seraient dépassés, les rapports seraient modifiés : que sont en effet les rapports des notes entre elles une fois la mélodie amorcée ? On ne peut y voir ni de causalité, ni de finalisme, la première note d'une mélodie peut revenir à notre mémoire aussi bien que les autres qui lui succèdent dans un ordre aléatoire, notre sensibilité peut seule apprécier. Une sorte de mouvement de va-et-vient pourrait rendre compte de cette appréciation et en imaginant un parallèle il en serait de même des événements du monde, de la nature dont nous sommes témoins. Le monde ne serait pas un monde connu – connu au sens explicable-générateur de concepts -mais simplement vécu par notre sensibilité, et il n'y aurait ni rapports hiérarchiques ou de causalité, ni rapports sémantiques, mais comme une accumulation de notes, nous serions soumis à une accumulation, une juxtaposition d'idées ne réclamant aucune élaboration ultérieure. En effet, ces idées n'engendreraient pas la science, elles ne seraient pas de nature abstraite comme pouvait les imaginer Platon, mais du domaine du sensible pour venir nous toucher et nous affecter. La musique est peuplée de signifiants sans signifiés : des signifiés se rattacheraient à des constructions qui mèneraient à un sens. Merleau-Ponty parle des

‘idées sensibles’ qui seraient à la base de notre première perception de la nature, car la perception, le travail des sens, ne peut en aucun cas être niée, mais doit-elle servir à nourrir la raison, ne pourrait-elle pas débouchée sur une expérience sensible d’ordre esthétique, de nature très corporelle. Des théories scientifiques vont se succéder, ne s’opposant pas nécessairement, elles nous aident à construire le monde, elles nous montrent en fait sa complexité, mais aussi sa richesse et son caractère inépuisable.

Cette complexité peut nous faire accepter les idées plus volontiers que les concepts, le monde doit être conçu comme un ensemble, précisément à cause de cette complexité et si l’Occident oppose l’idée au sensible, ne peuvent-ils pas être réunis et accepter en quelque sorte l’inépuisable et faire penser à autre chose que l’homme au centre de la nature ? Le visible et l’invisible seraient par exemple notre nouvelle orientation, le travail par concepts ne serait plus prioritaire par rapport au foisonnement des idées, ce qui nous permettrait d’échapper à la subjectivité : la nature ne serait plus ainsi objectivée, mais un rapport d’esthétique, comparable au monde musical et ses règles serait une nouvelle référence, un nouvel éclairage, même si le monde connaît déjà d’innombrables cultures, on sait qu’il ne peut exister sous une forme totalement sensible.

Autre chose que l’homme et un rapport inépuisable

Si l’on parle d’énergie, il vient à l’esprit l’énergie de l’*eros* en particulier, c'est-à-dire une énergie forte, difficile à gérer et canaliser, une énergie qui risque d’échapper, et on peut supposer qu’un sujet éprouvant le *manque* utilisera une énergie personnelle, vitale pour tenter de combler celui-ci. Dans le *vitalisme* l’énergie vitale est irréductible aux lois physiques et chimiques, c’est donc un principe extrêmement fort, naturel, au-delà de nous-mêmes, comme dans le cadre du *qi* souffle primordial qui peut devenir matière et qui ne saurait être arrêté.

Peut-on lier énergie et esthétique ? Sans doute et de plusieurs façons. Lorsque Kant parle d’âme, il parle d’un principe qui apporte la vie, qui met les forces de vie en mouvement et par la même occasion chez le sujet le pouvoir de représentation des idées, des idées esthétiques en particulier, puisqu’aucun langage ne peut rendre

l'univers compréhensible, aucune représentation ne peut être adéquate. De plus, l'imagination a le privilège de précéder l'entendement, c'est-à-dire que nous construisons le monde à partir d'a-priori, issus de prime abord de sensations intérieures, et en esthétique il n'est pas de règles qui construisent par exemple la beauté, il y a de simples prélèvements dans un jeu de représentations.

En abordant le domaine de l'art, on peut toujours énoncer qu'il y a de la beauté dans l'art, mais l'art est-il supérieur dans son expression à la beauté naturelle, ou la beauté naturelle est-elle de toute façon supérieure à lui ? On peut simplement dire que notre conscience animée par l'énergie et qui nous mène à l'inspiration provoque des idées. Lorsque Malevitch peint un tableau entièrement blanc, il représente à l'extrême une idée pure, est-ce encore de l'art sujet à un critère esthétique, ou n'est-ce plus de l'art ? C'est en tous cas plus que la nature. Est-ce beau ? C'est une sorte d'incarnation de la raison et comme pour le langage musical, nous n'utilisons pas de concepts mais il y a rapport entre le sensible et l'intelligible et nous pouvons dire qu'il y a notion d'esthétique lorsque nous tombons d'accord devant cette création. C'est ce que nous pouvons dégager, le beau n'est pas conceptuel puisqu'il impliquerait un raisonnement.

Autre point que l'on peut formuler : l'éthique par rapport à l'œuvre d'art créée. D'après Kant, nous pouvons confronter le beau à l'universel, nous pouvons parler d'éthique quand il y a un rapport à l'universel, F.Heubel voyant dans l'éthique une façon d'appliquer l'esprit critique, il n'est pas impensable, de la même façon, de réagir face à l'œuvre d'art ou lors de sa création en la confrontant de façon éthique à l'universel : nous sommes doués de cinq sens et cette dimension peut être envisagée face à une autre dimension, nous n'avons toujours pas de règles construisant la beauté mais des exemples, des représentations possibles.

F.Heubel précise dans ses notes ce qui est à l'origine de sa recherche :

> « La tentative que fait Christoph Menke de relier une esthétique de la force et de l'énergie, reconstruite à l'aide d'auteurs germanophones du XVIIIème siècle (Sulzer, Herder), au concept des exercices éthiques du sujet (Michel Foucault), ouvre d'intéressantes possibilités de rattachement aux discussions esthétiques en Asie orientale, et dépasse ainsi les oppositions trop figées proposées par F. Jullien. »

L'expérience sensible

Pour se livrer à l'expérience sensible, quelles notions peuvent être mises en jeu ? On peut parler de notre perception de la nature par rapport à l'expérience que nous avons de notre propre corps. Faire preuve de spontanéité peut signifier suivre le naturel, dépasser ritualité et lois, éviter toute fixation, mais rien n'empêche d'imaginer l'existence d'un lien entre cette spontanéité et des exercices sur soi qui permettent de l'acquérir. Dans la pensée taoïste, l'homme de bien peut se définir comme la personne ayant renoncé à des intérêts privés, il se sent le cœur libre – plus exactement 'vide' – ce qui lui permet d'accéder à une critique sincère de la vie sociale et de l'état. Le cœur semble être à l'action, sans esprit de stratégie et d'intention, et pour parvenir à cette harmonie avec soi-même il faut l'aide de la nature, lieu privilégié pour la concentration, selon Xi Kang. (Xi Kang (223-262) était un célèbre musicien, joueur de cithare, ayant adopté le Taoïsme et il défia souvent les conventions sociales de son époque, inspirées du Confucianisme).

La peinture des lettrés a souvent représenté ceux-ci au contact de la nature. Elle a pu être influencée aussi bien par les textes taoïstes que confucianistes, représentant un environnement avec rivières, montagnes, arbres et un artiste musicien, image d'un certain ascétisme.

Xi Kang a écrit « *Poème en prose sur le Qin (cithare)* »[232], et son poème décrit ce genre de paysage. Il s'agit donc d'un personnage au sein de la nature figurant un sujet énergétique, qui grâce à la cithare enrichit, nourrit son cœur. Il illustre une discipline qu'il s'impose naturellement, mêlant son ascétisme à l'esthétique de la cithare, accompagnant l'expression de sa pensée et transformant en quelque sorte son énergie pour qu'il devienne 'meilleur', pour qu'il soit capable d'affronter tout ce qui est extérieur avec discernement et intuition, deviner le visible et l'invisible, la fadeur, la modération. « Nourrir sa vie » signifie donc s'accommoder du naturel et considérer la transformation énergétique comme immanente, la culture de soi est ainsi à notre portée, notre transformation est à la fois subtile et profonde et peut nous mener à une critique ouverte et ferme de la société et de la politique.

---

[232] Xi Kang (223-262) : un des « Sept Sages de la Forêt de Bambous » a une poésie marquée par le néo-taoïsme. Musicien et auteur d'un texte sur la musique, il alla au terrain d'exécution après sa condamnation à mort, jouant de la musique.

Pourquoi Fabien Heubel a-t-il aussi été amené à faire cette constatation ?

La transformation énergétique apparaît pour lui l'origine d'une possible critique transculturelle entre Chine et Europe.

L'étude comparative que François Jullien a pu mener sur la Chine et l'Occident ne l'a pas pleinement satisfaite. L'existence et l'énergie humaine liées à l'énergie cosmique et au procès permanent de la nature interdisent à Jullien de penser un conflit avec l'autorité politique, alors qu'en adoptant l'idéalité cela permet une résistance à cette autorité. La fadeur et son éloge ne mène pas à la critique sociale et politique, alors que si la fadeur se transpose du plan esthétique traditionnel au plan éthique, le fait de suivre le naturel ouvre à l'éthique et une critique ouverte. Le renoncement (chinois) à l'utopie ne permet pas de mener au politique, il faut donc pour Jullien se ranger au conformisme. Fabien Heubel ne le pense pas, la transformation énergétique de soi n'a pas à passer par le conformisme, suggérant entre autres un manque de dynamisme.

Une des premières questions que F.Heubel s'était posé était de savoir s'il existait une esthétique qui se serait détachée de la contrainte de l'intensité et de la tension en faveur de la fadeur, la musique pouvait répondre à cette définition par sa nature qui pouvait effectivement la rapprocher du fade.

L'emploi de la cithare *Qin* accompagnant l'art chez les lettrés dès le début de notre ère semble le confirmer. La fadeur mettant en jeu comme mode de perception vue, ouïe, goût, odorat, toucher sur un mode mineur aussi bien que la subtilité et l'intuition, toutes ces données satisfont à l'esthétique énergétique en Chine, c'est-à-dire rappellent le rôle du souffle *qi* originel et son application dans l'art chinois par l'artiste réalisant la transformation énergétique. Avec l'influence occidentale du 19ème siècle, Fabien Heubel constate un danger, le concept d'esthétique en Chine est insuffisant, le concept chinois moderne va jusqu'à comporter la théorie du Beau, il est donc temps de revenir au contexte chinois primitif et d'être prudent quand on voit l'influence du transculturel depuis plus d'un siècle. Par contre, il est tout à fait possible d'élaborer une critique transculturelle constructive, relative à l'Europe et à la Chine. La nature même des langues européennes alphabétiques a permis d'englober formes, critique, perception, corps.

En Chine les concepts d'esthétique énergétique, culture de soi, ascétisme tiennent compte du souffle *qi* de l'art chinois et des transformations énergétiques. Un travail immense s'avère nécessaire dans le domaine conceptuel car le Beau *meixue* importé d'Europe est désormais bien ancré dans le quotidien chinois, il ne peut s'associer à l'esthétique énergétique et transformative ; d'un autre côté l'esthétique comporte une part de perception sensible, minorant la transformation énergétique fondamentale dans la philosophie chinoise…

Quelle solution apportée aux problèmes soulevés par le transculturel ?

Termes et concepts français et allemand en particulier sont à préciser. Fabien Heubel songe à un autre concept *juexue* englobant perception, souffle énergétique, et un côté éthique avec l'intuitif, l'ascétique, et une dimension spirituelle le *shen*. Heubel précise que l'esthétique peut évoluer en éthique sans fusionner quand le sensible devient suffisamment subtil et rejoint la fadeur.
En résumé les apports occidentaux du 19ème siècle et au-delà ont conduit à une hybridisation des philosophies, il est difficile de repérer désormais ce que la Chine a acquis, s'est approprié, par rapport à son patrimoine réel, la compréhension de la Chine par l'Europe comme 'dehors' ne peut être clarifiée tant que l'apport européen n'est pas clairement perçu.

François Jullien a sans doute été un guide et initiateur précieux pour Fabien Heubel, toutefois ce dernier réagit lorsque Jullien lie la présence du procès naturel rattaché à l'ordre cosmique au conformisme des lettrés en politique. Cela signifie-t-il que le conflit n'a pas à se résoudre par l'intervention humaine, qui constituerait elle-même une obstruction ? La critique est sur le même plan que la pensée européenne, c'est-à-dire celui de l'idéalité. Admettre la critique signifierait pour les lettrés admettre un autre monde, une transcendance, ce serait proposé l'arrêt du flux permanent. En toute chose il faut penser son contraire, la philosophie ou critique européenne n'évolue -t-elle pas sur fond d'inquiétude, autant que de combat, entre la crise de la chrétienté nous offrant des valeurs métaphysiques réduites et nous rappelant l'immanence du procès chinois qu'il ne faudrait peut-être pas occulter ?

Par opposition à l'interculturel qui nous fait mettre en évidence Chine et Europe, peut se forger le transculturel montrant que transcendance et immanence pourraient venir au secours l'une de l'autre dans un contexte de crise.

Interculturel et transculturel : la pensée de François Jullien d'après Fabian Heubel.

Consciemment ou inconsciemment, y a-t-il des exceptions pour François Jullien comme pour le spectateur? C'est dans l'analyse de l'art traditionnel, de l'art moderne et de la transition qui s'est opérée au 19ème siècle que quelques traits intéressants de la pensée de François Jullien se révèlent.

Pour parler de la philosophie en Europe, F.Jullien s'inspire de sa recherche sur la pensée chinoise : à partir de ce point de vue de l'extérieur, il peut dresser une problématique de la culture européenne.

En prenant en particulier le thème du Nu dans l'art, sa présence dans la culture européenne et son absence de traitement dans la culture chinoise, il essaie de clarifier la pensée européenne à la lumière de la pensée chinoise, c'est pour lui un moyen de mieux asseoir, de mieux développer certains concepts. Par contre pas question pour lui d'importer des concepts de la pensée chinoise dans la pensée européenne et de se livrer à une réinterprétation de celle-ci (il dénonce en outre la démarche inverse effectuée par certains intellectuels chinois au cours du 19ème siècle). Il peut donc par son étude sur la pensée chinoise éclaircir le jeu de la présence ou de l'absence ainsi que des nuances de données qui concernent l'art, la philosophie, l'histoire et autres domaines.

Concernant le 19ème siècle, notre étude sur Fabian Heubel et sur F.Jullien se concentre en particulier sur le Nu et un tableau de G. Courbet qui a marqué plus que son époque : *l'Origine du monde.*

Ce qui est en jeu ici avec un impact considérable, c'est plus que le commentaire sur une œuvre d'art et plus qu'une éventuelle définition, pour certains, de la frontière entre la pornographie et l'art pour un sujet donné. Nous sommes bien à la charnière d'une époque, ce que l'on confronte c'est l'art et la philosophie, c'est

l'absence de métaphysique en Chine d'après F. Jullien et sa présence en Occident. L'absence du Nu en Chine conduit précisément F.Jullien dans une démarche purement interculturelle, et invite à rendre compte de sa présence en Occident.

Première remarque : la Chine ne cherche pas à atteindre l'idéal à travers le visible, elle ne cherche même pas à atteindre l'idéal. A travers le visible, c'est l'invisible qui peut se révéler, l'invisible est au travail ainsi que le *shen* (ou esprit) et ils animent toute chose. Pour l'Occident le Nu rend la forme idéale visible et un degré de visibilité métaphysique est ainsi franchi dans la sphère du visible. La Chine préfère parler du souffle ou *Qi*, passage de l'énergie à la matière, c'est-à-dire parler de la matière et de l'esprit, et selon les époques l'accent sera tantôt mis sur l'aspect énergétique ou sur l'aspect spirituel. Le caractère spectaculaire du Nu occidental va ainsi interdire le flou, l'imprécis, la fadeur qui sous-tendent mouvement, transformation, procès, absence, à la base de toute force potentielle ne demandant qu'à se réaliser. Faire figurer les plissements (géologiques) d'une montagne, dessiner les nervures d'un rocher est plus évocateur du procès du monde que de présenter la forme finie, achevée, d'un corps nu, modèle où rien n'est à ajouter (plein par opposition à vide) et qui fait accéder à un degré d'idéal à travers la forme.

Avec *L'Origine du monde*, il semble que G.Courbet soit allé au-delà de la représentation du Nu classique, comme F.Jullien l'admet lui-même puisque le Nu doit être représenté à la manière 'classique' pour être admis comme thème et non pas refléter brutalement et sans ménagement la nature.

Dans sa critique de l'œuvre, F.Heubel pense qu'une ère nouvelle s'ouvre en cette fin du 19ème siècle, il y a exploration du vivant à l'état brut, le motif devient le corps, le désir, la nature, la force vitale, nous sommes dans une ère 'post-métaphysique' privilégiant désormais la forme, le visuel, la bio-esthétique proche du concept chinois de transformation énergétique. Si F.Jullien se rallie à Kant pour reconnaître que certains Nus nous conduisent au Sublime, il pense aussi, comme la Chine, que le Sublime n'est pas de l'ordre du Beau mais que la transformation énergétique animée par le *Qi* vient rompre le lien associant l'art du Nu au Beau.

Dans l'esthétique moderne, post métaphysique comme il a été dit, on parle du Sublime plutôt que du Beau. Kant considérait la toute-puissance de la nature : ici l'expérience esthétique reste fragilisée par la nature, l'humain ne contrôle plus la puissance de la nature, il y a choc. Sans voir un côté négatif à ce choc, on peut opposer deux types d'esthétiques d'après ces différences d'appréhension : d'un côté l'esthétique de la forme se cantonnant au Beau et l'esthétique de l'énergie de l'ordre du Sublime. C'est donc un nouveau concept que l'on peut ici imaginer, dépassant le domaine de la nature pour rejoindre le domaine plus subtil et plus général de l'énergie.

Dans le tableau, l'exposition sans restriction d'un corps féminin nu, sans visage, révèle la force réelle de création de l'approche naturaliste, le thème métaphysique du désir ne semble plus concerné, F.Jullien touche au Sublime et non plus au Beau qui se rattache au Nu classique. La question pour F. Heubel et pour nous est la même : F.Jullien a-t-il consciemment ou inconsciemment analysé le Nu de *l'Origine du monde* avec l'aide du concept chinois de l'esthétique de l'énergie, cher aux lettrés ? Quelle que soit la réponse, il semble que son travail ne se borne pas à de l'interculturel figé mais adopte une démarche transculturelle qui va à l'encontre de sa recherche habituelle de nature contrastive ... En se référant à Kant, F.Jullien a précisé un jour (traduction) « alors que les reproductions canoniques incessantes du Nu d'atelier fabriquent le Beau, il est des Nus qui sont Sublimes. »

L'art, la nature et l'esprit en Chine, l'héritage bouddhique

L'expérience de l'Extrême-Orient, qui porte l'accent de la Chine en général ou nous parle plus particulièrement du Bouddhisme, nous éclaire sur les liens qui unissent art, nature et esprit de façon essentielle.
En effet, qu'avons-nous observé dans les arts nous fournissant des représentations, peintures bouddhiques et peintures chinoises ?

Le Bouddhisme nous invite à l'éveil, après confrontation avec le monde, et l'expérience va jaillir. Il y aura 'l'extérieur' qui suscitera l'émotion et 'l'intérieur' domaine d'où naît notre réaction, de la contemplation parfois. Le Bouddhisme,

comme la tradition purement chinoise, nous invite à la fluidité et à la continuité ‘art, nature, esprit’, mais quelles en sont les démarches, les étapes, et dans quelle cadre l’homme ou l’artiste peut-il se sentir directement concerné ?

Dans le Bouddhisme, l’expérience qui nous est transmise sous la forme de la beauté, du corps, éventuellement paré de divers ornements, nous invite à l’élévation de l’esprit. Les divinités que l’on peut voir représentées sont les différents aspects que notre esprit peut adopter, le corps de Bouddha lui-même conduisant à une dimension spirituelle. L’artiste développe des formes mentales, picturales qui ramènent tôt ou tard à une nature primordiale, celle du début des temps où l’on peut imaginer que forme et spiritualité ne faisaient qu’Un, une nature à laquelle on aimerait revenir après avoir traversé l’expérience. L’artiste subit sans doute la loi des Canoniques et par là de la forme imposée, mais il dispose, selon le Bouddhisme, d’une grande liberté pour tendre vers cette nature originelle. L’art se trouvera toujours à la limite de la forme, forme d’une divinité incarnant nos habitudes, nos qualités, travaillée avec un riche symbolisme et l’état contemplatif, c'est-à-dire tendre vers le ‘sans forme’ après transformations successives.

La peinture chinoise montre grâce à l’artiste l’intégration de l’homme dans la nature. Ses représentations, par rapport à celles du monde occidental, montre l’association de la nature à l’expérience de l’homme, touché intérieurement et réagissant par l’émotion. L’art du paysage, souvent adopté, joue le rôle de lien fondamental en présentant la nature sous un rythme choisi. On perçoit une certaine sobriété dans le langage de la peinture qui associe l’expérience humaine et les formes de la nature, la montagne symbole de l’esprit apaisé, les rivières montrant la fuite du temps, les objets et les êtres perçus immédiatement, spontanément dans leur ‘essentiel’, leur immanence, les poissons symboles de la vie… L’homme peut y figurer mais il n’y occupera qu’une dimension modeste, un point de détail, un repère dimensionnel, au sein de l’univers qui l’entoure. L’Unicité du monde va aussi se traduire dans l’expérience esthétique par la force avec laquelle le peintre va travailler, réduisant ses gestes pour que le pouvoir du mental ne vienne pas alourdir la spontanéité, il est lui-même animé d’un certain rythme dans son travail d’artiste, il est soumis au ‘procès’, aux mutations, comme appartenant au phénoménal, son esprit reste livré à des perceptions momentanées qu’il va rapidement inscrire sur la toile.

Rencontre et existence

> « Fondamentalement et comme l'indique l'étymologie du mot, les choses nous intéressent en tant qu'elles nous concernent dans notre être même. L'intérêt qui nous porte à nous mettre à l'école des Chinois doit donc s'envisager dans cet ordre et non dans celui plus routinier de l'économie, de la curiosité ou même de l'instinct de découverte. Ce qui est en jeu, de façon la plus essentielle, dans cette rencontre entre la Chine et l'Occident, touche à une question urgente pour nous et à laquelle les premiers penseurs chinois ont consacré leur efforts : celle de l'habitation. Comment nous est-il possible d'habiter humainement et authentiquement le monde tout comme notre propre existence ? La détresse de notre temps vient en très grande partie de notre manque de rapport réel aux choses et aux êtres. Comment retrouver un rapport au monde qui soit à même de découvrir la dignité propre de l'être humain ? Comment trouver sa place au sein d'un ordre qui nous préexiste et dont nous avons la charge de préserver la sacralité ? Telle est la question fondamentale de la pensée chinoise. Or cette question, nous nous la posons aujourd'hui en Occident. » [233]

Par ces quelques lignes, Alexis Lavis nous plonge dans un questionnement toujours plus profond mais salutaire pour notre nature humaine : en effet, lire et' habiter' un monde qui nous préexiste nous montre que rien n'est résolu si nous avons véritablement la charge, comme il le dit, de 'préserver la sacralité' de ce monde. Nous sommes donc des hôtes de celui-ci, mais notre existence nous montre aussi que par rapport à l'animal et au végétal, nous ne sommes pas entièrement soumis à la nature, et que malgré notre faiblesse, nous luttons parfois contre elle. Un juste milieu serait pour nous la définition d'un cadre éthique dans lequel nous pourrions exercer un certain degré de liberté satisfaisant à la fois notre nature et préservant le monde. Le mystère demeure : qui peut nous y aider ? Comment ? Question plus grave encore : si nous en sommes conscients jusqu'à quel point sommes-nous en droit de le savoir ? Il nous faut découvrir des signes forts, à la fois nous confirmant ce droit et nous guidant… seraient-ce les signes d'écriture des différentes civilisations, plus spontanés que l'on imagine, et relevant qu'on le veuille ou non d'une certaine universalité ?

---

[233] *Le Bouddhisme au cœur de la Chine* ? , Revue, Entretien avec Alexis Lavis.

BIBLIOGRAPHIE

CHINE ET ASIE

APERÇUS DE CIVILISATION CHINOISE, *Les Dossiers du Grand Ricci*, Desclée de Brouwer, Institut Ricci, Août 2003

BELLASSEN Joël, *Les idéogrammes chinois ou l'Empire du sens*, Paris, You Feng Editeur, 1995

BERGERON Marie-Ina Wang Pi, *Philosophie du non-avoir*, institut Ricci, Taipei Paris Hongkong, 1986

BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999

BILLETER Jean-François *Etudes Sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2004

BILLETER Jean-François, *Chine trois fois muette : Essai sur l'histoire contemporaine et la Chine*. Paris, Allia, 2000

BILLETER Jean-François, *Contre François Jullien.*, Paris, Allia, 2006

BILLETER Jean-François, *L'Art chinois de l'écriture,* Genève, Editions d'Art Albert Skira, S.A., 1989

BILLETER Jean-François, *Leçons sur Zhuangzi*, Paris, Allia, 2002

BOUVERESSE-QUILLIOT Rénée, *L'empirisme anglais, Locke, Berkeley, Hume*, Paris, Que sais-je, Presse Universitaires de France, 1997

BUGAULT Guy, *L'Inde pense-t-elle ?* Paris, Presses universitaires de France, 1994

BUSH Susan, *The Chinese Literati on Painting***,** Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982

CARTIER Michel (ed): *Giusepe Castiglione dit Lang Shining (1688-1766)*, Editions Favre, Lausanne, 2004

CHANG Wing Fun, COLLET Hervé, *Du Fu – une mouette entre ciel et terre*, Millemont, Moundarren, 1995

CHANG Wing Fun, COLLET Hervé, *Wang Wei – le plein du vide*, Millemont, Moundarren, 1995

CHENG Anne (traduction), *Entretiens de Confucius*, Inédits Sagesses, Paris, Seuil, 1981

CHENG Anne**,** *La Chine pense-t-elle ?* Paris, Presses universitaires de France, 1994

CHENG Anne, *La pensée en Chine aujourd'hui*, Folio essais inédit, Avril 2007

CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2008

CHENG François, *Entre source et nuages – Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui* (format de poche), Paris, Albin Michel, 2002

CHENG François, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996

CHENG François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1997

CHENG François, *Le Dialogue,* Desclée de Brouwer, Presses littéraires et artistiques de Shanghai, Octobre 2010

CHENG François, *Souffle-Esprit,* Paris, Seuil, Mars 1989

CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979

China in the 16th Century - The Journals of Matthew Ricci 1583-1610, traduit du latin par Louis J. Gallagher S. J., New-York, édit. Random House, 1953

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc*. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, Paris, 2009

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique,* Flammarion, coll.Champs-arts, Paris, 2009

CLARKE John J., *Oriental Enlightenment: the Encounter Between Asian and Western Trought,* New-York, Routledge, 1997

COYAUD Maurice, *Anthologie bilingue de la poésie chinoise classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1997

CREEL *Herrlee Glessner, What is Taoism? and Other Studies in Chinese Cultural History,* Chicago, University of Chicago Press, 1982

DARS Jacques*, Les carnets secrets de Li Yu, un art du bonheur en Chine,* Philippe Picuier, Paris, 2003

DARS Jacques et CHAN Hingho, *Comment lire un roman chinois,* Philippe Picquier, Paris, 2001

DEMARAUX Jean-Christophe, *Le Tao*, Paris, Cerf, 1990

DEMIÉVILLE Paul*, Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962

DELAHAYE Hubert, *Les premières peintures de paysage en Chine*, *aspects religieux*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1981

DESCOTE Michel, *Poèmes Apollinaire, parcours de lecture*, Paris, 1992

DESPEUX, Catherine, *Taoïsme et corps humain,* trd. Par Guy Trédaniel, Paris, 1994

DIENY Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes anciens*, Université Paris 7, Centre de Publication, Asie Orientale, 1974

DIENY Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes anciens*, Université Paris 7, Centre de Publication, Asie Orientale, 1974

DIENY Jean-Pierre, *Jeux de montagnes d'eaux - quatrains et huitains de Chine* - Éditions Michalon (réédition), 2007

DYCK Anne-Lise, *Réception française de la philosophie chinoise au dix-neuvième siècle,* mémoire de DEA dirigé par Anne Cheng et Joël Thoraval, soutenu à l'INALCO en 2004, Paris

ELISSEEFF D. ET V., *La civilisation de la Chine classique*, Les grandes civilisations, Arthaud, 1981

ELISSEEFFE, Danielle. *Histoire de l'art : la Chine, des Song (960) à la fin de l'Empire (1912*. Paris: École du Louvre Réunion des musées nationaux, 2010

ESCANDE Yolaine et SERS Philippe, *Résonance intérieure*, Klincksieck, Avril 2003

ESCANDE Yolaine, *L'art en Chine*, Paris, Hermann, 2001

ESCANDE Yolaine, *La culture du Shangshui*, Paris, Hermann, 2005

ÉTIEMBLE René, *Confucius*, Paris, Gallimard, 1985

EXTRÊME-ORIENT, EXTRÊME-OCCIDENT, *18 Disposer pour dire, placer pour penser, situer pour agir*, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis CEDEX 02, Octobre 1996

EXTRÊME-ORIENT, EXTRÊME-OCCIDENT, 27 *Y a-t-il une philosophie chinoise ? Un état de la question*, Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis CEDEX 02, 2005

EXTRÊME-ORIENT, EXTRÊME-OCCIDENT, *5 La canonisation du texte, aux origines d'une tradition*, Imprimerie intégrée de l'Université de Paris VIII, Service de la Recherche, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis CEDEX 02, 1984

EXTRÊME-ORIENT, EXTRÊME-OCCIDENT, 7 *Le réel, l'imaginaire*, Imprimerie intégrée de l'Université de Paris VIII, Service de la Recherche, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis CEDEX 02, 1985

EXTRÊME-ORIENT, EXTRÊME-OCCIDENT, *Modèles et structures des textes chinois anciens*, les formalistes soviétiques en sinologie, Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex 02, 1991

GAO XingJian, *Le témoignage de la littérature,* Paris, Seuil, 2004

GERNET Jacques, *L'intelligence de la Chine et le mental*, Paris, Gallimard, 1994

GERNET Jacques, *La raison des choses, Essai sur la philosophie de Wang Fuzhi* (1619-1692), Paris, Gallimard, 2005

GERNET Jacques, *Langage, mathématiques, rationalité,* in *La Pensée chinoise aujourd'hui,* Gallimard, Folio, 2007, dirigé par Anne Cheng

GHIGLIONE Anna, *La vision dans l'imaginaire et dans la philosophie de la Chine antique*, You Feng, Paris, 2010

GRAHAM Angus Charles. *Disputers of the Tao : Philosophical Argument in Ancient China,* La Salle, Illinois: Open Court, 1989 [trans. into Chinese by Zhang Haiyan "*Lun dao zhe: Zhongguo gudai zhexue lun bian*", Beijing: *Zhongguo shehui kexue chubanshe*, 2003

GRANET Marcel, *La Civilisation chinoise. La vie publique et la vie privée*, Paris, Albin Michel, 1988

GRANET Marcel, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1998 et1999

GRAZIANI Roman, *Ecrits de Maître Guan. Les Quatre traités de «L'Art de l'esprit »*, Paris, éd. Belles Lettres, Bibliothèque chinoise, 2011.

GRAZIANI Roman, *Énergie vitale, puissance spirituelle et pouvoir politique: Genèse de la souveraineté dans le discours philosophique en Chine ancienne*", in *Du pouvoir,* Cahiers du Centre Marcel Granet, vol. 1, Paris: PUF, 2003, p.25-48

GRAZIANI *Roman, Fictions philosophiques du « Tchouang-tseu »*, Paris, éd. Gallimard, 2006

GRAZIANI *Roman, Les corps dans le taoïsme ancien. L'infirme, l'informe l'infâme*, Paris, Belles-Lettres, coll. Realia, 2011

GRENIER Jean, *L'Esprit du Tao*, Paris, Flammarion, 1992

GROSFOGUEL Ramon, *Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global. Transmodernité, pensée frontalière et colonialité*, trad. de l'espagnol par Anouk Devillé et Anne Vereecken, Multitudes, 2006

GUO RUOXU, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*, La Lettre Volée, 1994

HU Datong, *Deux procédés de la pensée inconsciente. Une étude comparative sur les rêves et les caractères chinois,* Paris, La clinique lacanienne, 2003

JANICOT Eric, *L'esthétique moderne chinoise*, *l'épreuve de l'Occident*, Editions You Feng, Libraire et Editeur, Rich Bright, Hong Kong, Octobre 2007

JAVARY, Cyrille J.D, *YI JING, le livre de changement,* Paris, Albin Michel, 2002

JAVARY, Cyrille J.D. *100 mots pour comprendre les chinois,* Paris, Albin Michel, 2008

JAVARY, Cyrille J.D. *Le discours de la Tortue, découvrir la pensée chinoise au fil du YI JING*, Paris, Albin Michel, 2003

JAVARY, Cyrille J.D. *Les Rouages du YI JING*, Paris, Picquier poche, 2009

JOPPERT Riccardo, *Calligraphie et surconscience créatrice en Chine,* You-Feng, 2005.

JOURNEAU ALEXANDRE Véronique (dir.) *Arts, Langue et cohérence*, Paris, L'Harmattan, 2010

JOURNEAU ALEXANDRE Véronique, *L'Art poétique de Sikong Tu, 24 poèmes,* traduits et commentés par Véronique Alexandre Journeau, Paris, Editions YOU-FENG, 2006

JOURNEAU ALEXANDRE Véronique, *Le Livre de musique de l'Antiquité chinoise Yueji***,** Paris, Editions YOU-FENG, 2008

JOURNEAU ALEXANDRE Véronique*, Musique et effet de vie,* Paris, L'Harmattan, 2009

KALTENMARK Max, *La philosophie chinoise*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994

KALTENMARK Max, *Lao-tseu et le taoïsme*, Seuil, Paris, 1986

KAMENAROVIC Ivan P, *Arts et Lettrés dans la tradition chinoise, essai sur les implications artistiques de la pensée des Lettrés*, Cerf, Paris, 1999

KAMENAROVIC Ivan P, *La Chine Classique*, Cerf, Paris, 1999

KAMENAROVIC Ivan P, *Xunzi (Siun Tseu)*, Paris, Cerf, 1987

KERLAN-STEPHENS Anne, *Poèmes sans paroles, chroniques des peintres chinois en deçà du Fleuve Bleu*, Hazan, Paris, 1999

LAMBERT Marie-Thérèse, *Le Tao*, Seghers, Paris, 1988

LANSELLE Rainer, « *Ecriture ou langue graphique?* », *in La langue comment ça va ? Langue et psychanalyse,* Paris, Elema, 2007

LANSELLE Rainer, *Le Sujet dernière la muraille. A propos de la question des deux langages dans la tradition chinoise*, Edition érès, Paris, 2004

LAO TSEU, *Tao te king, traduction de Claude Larre*, Desclée de Brouwer, Bellarmin, Janvier 1993

LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres : Être humain au-delà des appartenances*, Le Pommier-Fayard, Paris, 1999

LARRE Claude, ROCHAT DE LA VALLEE Elisabeth, *Les mouvements du cœur. Psychologie des Chinois, Desclee de Brouwer* , Paris,1992

LAVIS Alexis, *Les dites de Confucius,* Agora, Paris, 2011

Les Dix-neuf poèmes anciens, texte établi, traduit et annoté par Jean-Pierre DIENY ; Les belles lettres, 2010

LE NINEZE, Alain, *La Sagesse*, Editions Autrement, Paris, 2000

LES ENTRETIENS DE CONFUCIUS, traduction du chinois, introduction et notes par Pierre Ryckmans, Gallimard.Paris, 1989

LEVI Jean, *Confucius*, Pygmalion, Paris, 2002

LEVI Jean, *La Chine Romanesque, fictions d'orient et d'occident*, Seuil, Paris, 1995

LEVI Jean, *Les Fonctionnaires divins. Politique, despotisme et mystique en Chine ancienne*, Paris, Seuil, 1989

LEVI Jean, *Les Œuvres de Maître Tchouang*, l'encyclopédie des nuisances, Paris, 2010

LEVI Jean, *Propos intempestifs sur le Tchouang-tseu***,** Allia, 2003

LEVY André, *La Chine est un cheval et l'Univers une idée*, Maurice Nadeau, Paris, 2010

LEVY André, *La littérature chinoise, Ancienne et Classique*, in *Que sais-je?* puf. Paris, 1991

LEVY André, *Mencius*, You Feng, Paris, 2003

Li Po l'immortel banni, buvant seul sous la lune, poèmes traduits du chinois par CHENG Wing fu et COLLET Hervé,Paris, Moundarren,1999

MARTZLIFF Jean-Claude, *Histoire des Mathématiques chinoises,* Paris, Barcelone, Mexico : Masson, 1988, traduction anglaise, *A History of Chinese Mathematics,* Berlin, Heidelberg, New York : Springer, 1997

MASPERO Henri, *Le Taoïsme et les religions chinoises,* Gallimard, Mai 1990

MIRCEA Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieux*, I/II/III, Bibliothèque histoire Payot, Paris, 1976

MICHAUX Henri, *Jeux d'encre, trajet Zao Wou-Ki*, L'Echoppe et La maison des amis des livres, Paris, 1994

MIKLOS Pal, *L'œil du dragon*, Corvina, Kultura,Budapest, 1986

PASTOR J.C. traducteur, *Les chapitres intérieurs*, Zhuangzi, Editions du Cerf, Paris 1990

PAYOT Bibliothèque, *Mœurs curieuses des Chinois*, Payot, Paris 1980

PAYSAGES CHINOIS EN PROSE, *Les formes du vent*, traduit par Martine Vallette-Hémery, Le Nyctalope, Amiens, 1987

Philosophes taoïstes, HUAINAN ZI, Gallimard, Paris, 2003

Philosophes taoïstes, LAO-TSEU, TCHOUANG-TSEU, LIE-TSEU, textes traduits, présentés et annotés par Liou Kia-Hway et Benedykt Grynpas relus par Paul Demiéville, Etiemble et Max Kalternmark), Gallimard, PARIS, 1980

PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la Littérature chinoise,* Philippe Picquier, Paris, 1989

PIMPANEAU Jacques, *Lettre à une jeune fille…*, Arles, Philippe Picquier, 1997

QUILLET, Françoise, *Arts du spectacle identités métisses*, Univers théâtral, Paris, 2011

QUILLET, Françoise, *L'Opéra chinois contemporain et le Théâtre occidental. Entretiens avec Wu Hsing-Kuo,* Univers théâtral, Paris, 2012

QUILLET, Françoise, *L'Orient au Théâtre du soleil*, Univers théâtral, Paris, 1999

QUILLET, Françoise, *Le Théâtre s'écrit aussi en Asie,* Univers théâtral, Paris, 2011

ROBINET Isabelle, *Comprendre leTao*, Paris, Albin Michel, 2002

ROBINET Isabelle, *Histoire du taoïsme* : *Des origines au XIVe siècle,* Cerf, Paris, 1991

ROBINET Isabelle, *Lao Tseu et le Tao,* Bayard Editions, Octobre 1996

ROUVIERE *Jean-Marc, Brèves méditations sur la création du monde*, Paris, L'Harmattan, 2006

SANCERY Jacques, *Confucius*, Cerf, Paris, 2009

SCHIPPER Christopher, *Le Corps taoïste*, Fayard, Paris, 1982

SHITAO, *Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, traduction de Pierre Rycksmans, Hermann, Bruxelles,1984

SU SHI *Commémorations*, texte établi, traduit et annoté par Stéphane FEUILLAS, les belles lettres, Paris, 2010

SU TONG PO, *Rêve de printemps*, poèmes traduits du chinois par CHENG Wing fu et COLLET Hervé, Paris, Moundarren,1998

TCHOUANG-TSEU, *Œuvre Complète*, Connaissance de l'Orient, Gallimard/UNESCO, Mars 2001

TU FU, *Une Mouette entre ciel et terre,* poèmes traduits du chinois par CHENG Wing fu et COLLET Hervé, Paris, Moundarren,1995

TUCCI Giuseppe, *Apologie du taoïsme,* trad. française de Maxime Formont, Nilsson, Paris, 1926

VANDERMEERSH Léon, *Etudes sinologiques*, Puf, Paris, 1994

VANDERMEERSH Léon, *Le Ciel*, Desclée de Brouwer, Shanghai, 2010

VANDERMEERSH Léon, *Le nouveau monde sinisé*, Presses Universitaires de France, Mai 1986

VANDIER-NICOLAS Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine,* L'esprit et les formes, Klinckslek, Paris, Novembre 1987

VANDIER-NICOLAS Nicole, *Esthétique peinture de paysage en Chine, (Des origines aux Song)*, Klincksieck, 1987

VANDIER-NICOLAS Nicole, *Figures de calligraphes chinois* , Conférence faite au Musée Guimet le 24 février 1963, Annales de l'Université de Paris, 1964, n°1.

VANDIER-NICOLAS Nicole, « *L'homme et le monde dans la peinture chinoise* », *Revue philosophique de la France et de l'étranger,* 1964.

VANDIER-NICOLAS Nicole, « *Note sur les origines de l'écriture cursive en Chine* », *Journal Asiatique* n° 247, Paris 1959

VANDIER-NICOLAS Nicole, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, Éditions du Seuil

VERNANT Jean Pierre, *Divination et rationalité*, Seuil, 1974 GNERON Frank, *Académiciens et lettrés : analyse comparative de la théorie picturale du 18e siècle en Chine et en Europ ,* Librairie You-Feng, Paris, 2010

VIGNERON Frank, *Académiciens et lettrés : analyse comparative de la théorie picturale du 18e siècle en Chine et en Europ ,* Librairie You-Feng, Paris, 2010

VI VERDIER Fabienne. *Passagère du vent*, Paris, Albin Michel, 2003

YANG Xiong, *Fa Yang, Wen Shen, Interrogation sur Dieu*, Heilongjian, Editions du peuple, 2003

YE Wei Lian, *Diffusion of Distances: Dialogues Between Chinese and Western Poetics*, University of California Press, 1993.

YE Wei Lian, *Ezra Pound's Cathay*, Princeton University Press, 1969.

YIN Yongda, *Idéographicité et plasticité, Etude textuelle et graphique de Stèles, Idéogrammes en Chine et Cent phrases pour éventails*, Edilivre Aparis, Paris, 2011

ZHONG YONG, *La Régulation à usage ordinaire,* Imprimerie Nationale, Avril 1993

ZUFFERY Nicolas, *Introduction à la pensée chinoise,* Paris, Marabout, 2008

JULLIEN François

JULLIEN François, *Cette étrange idée du beau,* Grasset, Mars 2010

JULLIEN François, *Eloge de la fadeur*, à partir de la pensée et de l'esthétique chinoise, Philippe Picquier, Paris, 1991

JULLIEN François, *Entrer dans une pensée, ou possibilité de l'esprit*, Gallimard, Paris, 2012

JULLIEN François, *Les transformations silencieuses*, Grasset, Paris, 2009

JULLIEN François, *Philosophie du vivre,* Gallimard, Paris, 2011

JULLIEN François, *Cinq concepts proposés à la psychanalyse*, Grasset, Paris, 2012

JULLIEN François, *Conférence sur l'efficacité*, Libelles, Centre Marcel Granet, Institut de la Pensée contemporaine/PUF, Septembre 2005

JULLIEN François, *De l'universel*, Essais, Fayard, Avril 2011

JULLIEN François, *Dépayser la pensée*, dialogues hétérotopiques avec François Jullien, Les Empêcheurs de tourner rond, Seuil, Février 2003

JULLIEN François, *Du « temps »,* Le Collège de Philosophie, Grasset, Février 2001

JULLIEN François, *Figures de l'immanence*, *pour une philosophie du Yi Jing*, Le Livre de Poche, biblio essais, Grasset 1993

JULLIEN François, *Le détour et l'accès,* Le livre de poche, Editions Grasset et Fasquelle, 1995

JULLIEN François, *Un Sage est sans idée,* Seuil, Paris 1998

JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme*, Editions du Seuil, Janvier 2003

JULLIEN François*, La propension des choses,* Seuil, Paris, 2003

JULLIEN François, *La chaîne et la trame*, Quadrige/PUF, Paris, Mars 2004

JULLIEN François, *Nourrir sa vie*, à l'Ecart du Bonheur, Seuil, Paris, 2005

JULLIEN François, *La valeur allusive*, volume CXLIV, Ecole française d'Extrême-Orient, Paris,1985

JULLIEN François, *L'Ombre au tableau, du mal et du négatif*, Seuil, Février 2004

JULLIEN François, *Procès ou création*, Le Livre de Poche, Editions du Seuil, Mars 1989

JULLIEN François, *Chemin faisant, connaître la Chine relance la philosophie*, Seuil, 2007

JULLIEN François, *Si parler va sans dire, Du logos et d'autres ressources*, Seuil, Août 2009

JULLIEN François, *L'invention de l'idéal et le destin de l'Europe*, Seuil, Paris, 2009

JULLIEN François et MARCHAISSE Thierry, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'extrême Occident*, Seuil, Paris, 2000

OCCIDENT

ADORNO Theodor W., *L'art et les arts*, textes réunis, traduits et présentés par Jean Lauxerois, Declée de Brouwer, , Paris, 2002

ADORNO Theodor W., *Métaphisique,Concept et problèmes*, traduit de l'allemand et présenté par Christophe David, Payot, 2006

ANTONIOLI Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2004.

APPOLINAIRE Guillaume, *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), édit. Gallimard, 1966

ARASSE Daniel, *LEONARD DE VINCI,* Hazan, Paris, 2002

ARISTOTE, *La Métaphysique*, introduit, notes et index par J. TRICOT, Vrin, Paris, 1986

ARTAUD Antonin, *Van Gogh le suicide de la société*, Gallimard, Paris, 1990

AUGE Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Bibliothèque Médiations, Editions Gonthier, Stock, Paris, 1932

BALLANFAT Marc, *La Métaphysique,* Ellipses, Aubin Imprimeur, Poitiers, Août 1999

BAUDELAIRE Charles, *Les paradis artificiels*, Maxi-Livres, Paris, 2002

BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, 1972

BLANCHOT *Maurice, Le Livre à venir,* Gallimard, Paris, 1959

BARTHES Roland, *Alors la Chine ?* , Christian Bourgois, Paris, 1975

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1987

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

BARTHES Roland, *L'Empire de signes*, Seuil, Paris, 1970

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus : Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue,* Seuil, Paris, 1984

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte, Variations sur l'écriture,* Seuil, Octobre 2000

BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985

BEAUFRET Jean, *Dialogue avec Heidegger,* Tome I : Philosophie grecque, Minuit, Paris, 1983

BENOIST Luc, *Signes, symboles et mythes*, Que sais-je, PUF, 1975

BERGSON Henry, *An Introduction to Metaphysics,* The Library of Liberal Arts,The Bobbs-Merrill Company Inc. , New York

BERGSON Henry, *La pensée et le mouvant*, presses Universitaires de France, Paris, 1990

BERGSON Henry, *Le rire*, presses Universitaires de France, Paris, 2007

BOISSERIE André, *Socrate de Platon*, Classique Athéna, Librairie Hachette, 1960

BOISSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Minerve, Paris, 1998

BOUILLIE Henry, *Œuvres complètes de Victor Segalen*, Paris, Robert Laffont, 1995

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992

BOUTROUX Emile, *Leçons sur Socrate,* Editions Universitaires, 1989

BURKE E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Librairie philosophique Vrin, 1998

CALVET Louis-Jean, *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1996

CARLI Enzo, *Le paysage dans l'art*, Fernand nathan,Traduction de l'italien par Michel Orcel, Paris, 1980

CASSIRER Ernst, *Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science des Temps modernes* t. 1. De Nicolas de Cues à Bayle. Paris, Le Cerf, 2004

CASSIRER Ernst, *Le Langage et la construction du monde des objets*, trad. Paul Guillaume, dans *Essais sur le langage*, Paris, Minuit, 1969

CASSIRER Ernst, *Écrits sur l'art*, trad. Fabien Capeillières, Paris, Cerf, 1995

CASSIRER Ernst, *Langage et mythe*, trad. Hansen Love, Paris, Minuit, 1973.

CASSIRER Ernst, "Cassirer". *Revue de métaphysique et de morale*. Paris, Colin, 1992, n°4.

CASSIRER Ernst, *Essai sur l'Homme*, traduit de l'anglais par Norbert Massa, éd. de Minuit, Paris, 1975

CASSIRER Ernst, *Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science des Temps modernes* t. 2 Le Cerf, 2005

CASTORIADIS Cornélius, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1975

CAUQUELIN Anne, *L'art contemporain,* puf, que sais-je ? Paris, 1992

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Quadrige/PUF, Mars 2000

CEZANNE, *correspondance,* Grsset et Fasquelle, Paris, 1978

CHAMPRY P., *Socrate de Xénophon, Les Mémorables*, Classiques Athéna, Librairie Hachette, 1963

CLARKE John James, *Oriental Enlightenment : the Encounter Between Asian and Western Trought,* Routledge, New-York, 1997

CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*, édit. Chatelain-Julien, Paris, 1994

CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965

COHEN Jean, *Structure du langage poétique,* Flammarion.1966

CONCHE Marcel, *Présence de la nature*, Puf, Paris, 2001

COOMARASWAMY ANANDA K., *La transformation de la nature en art*, Delphica, Février 1994

CREPON Marc, *Les Géographies de l'esprit*, Paris, Payot, 1996

CULLER Jonathan, *Framing the sign*, Basil Blackwell , Oxford 1988

DAMISCHE Hubert, *L'origine de la perspective,* Flammarion, Paris.*1987, 1993*

DAVID Claude, *Stefan George, Son Œuvre Poétique*, Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques, IAC,Paris 1952

DE MEREDIEU Florence, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'art moderne,* Bordas, Paris, 1994

DE PALACIO Jean, *La Décadence, Le mot et la chose,* Les Belles Lettres, Paris, 2011

DE ROMILLY Jacqueline, *Histoire et Raison,* 1990

DE ROMILLY Jacqueline, *Pourquoi la Grèce*, Edition de Falloir, Paris, 1992

DE ROUILHAN Philippe, *Frege Les paradoxes de la représentation*, Minuit, Paris, 1988

DELEUZE ET GUATTARI*, Géophilosophie de Deleuze Et Guattari,* Editions L'Harmattan, Paris, 2004

DELEUZE ET GUATTARI, L'Anti-Œdipe – *Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1972

DELEUZE ET GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Editions de Minuit, Janvier 2003

DELEUZE Gilles *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1983

DELEUZE Gilles *Logique de la sensation*, 2 tomes, éd. de la Différence, 1981 ; réédité sous le titre *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Editions du Seuil (coll « L'ordre philosophique»), 2002

DELEUZE Gilles *Logique du sens*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1969

DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Minuit, Paris, 1993

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, aux éditions de la différence, Paris, 1979

DELEUZE Gilles*, L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1985

DELPHY Christine, *Classer Dominer*, *qui sont les « autres » ?*, La Fabrique, Paris, 2008

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit, Novembre 2006, Paris

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence,* Editions du Seuil, 2ème trim. 1979

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Octobre 1972

DESANTI Jean, *Introduction à la phénoménologie*, Idées/Gallimard, 1976

DESCARTES *par lui-même*, présenté par Samuel S.de Sacy, Ecrivains de toujours, Seuil, 1956

DESCARTES, *Discours de la méthode*, presentation et dossier par Laurence Renault, Flammarion, Paris, 2000

DESCARTES, *Médirations métaphysiques,* présentation par Michelle et Jean-Marie Beyssade, Flammarion Paris, 1997

DESCOTES Michel, *Poèmes Apollinaire,* Bernard Lacoste, Paris, Octobre 1992

DIEGO Marconi, *La philosophie du langage au XXe siècle*, Lyber-L'Eclat ,livre en ligne selon le principe lyber, 1997

DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Epiméthée/ PUF, Août 1992

DURKHEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique,* Puf, 1937

ERIBON Gombrich, *Ce que l'image nous dit,* Arléa, Paris, Mai 2010

FAURE Bernard, *Bouddhisme philosophies et religions*, Flammarion, Paris, 1998

FENOLLOSA Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art* par E. Fenollosa, avec des notes du Professeur Petrucci, NY/Londres, 1913

FENOLLOSA Ernest, *The Chinese written Character as a medium for Poetry,* edited by Ezra Pound after the author's death, 1918.

FERRY Luc, *Homo AESTHETICUS*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1990

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, Janvier 2009

FOUCAULT Michel, *La volonté de savoir (Histoire de la sexualité 1)*, Paris: Gallimard, 1976

FOUCAULT Michel, *Le soucis de soi,* Gallimard, Paris, 1984

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses,* TEL Gallimard, Novembre 2005

FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique, Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris: Seuil/Gallimard, 2004

FRANCASTEL Pierre, *Art et technique aux XIXe et XX siècle,* Gallimard, 1956

FRANCASTEL Pierre, *Histoire de la peintre française,* Editions Denoël, 1990

FREGE Gottlob*, Précisions sur sens et signification*, trad. par Jacques Bouveresse, in *Écrits posthumes*, éd. Jacqueline Chambon.

FREGE Gottlob*, Sens et dénotation*, Traduction (fr) Claude Imbert, in *Écrits logiques et philosophiques,* Seuil, Paris, 1971.

FREGE Gottlob, *La destination de l'homme*, Traduction de Jean-Christophe Goddard, Flammarion, Paris, 1995

GADAMER Hans-Georg, *Langage et vérité* , Éditions Gallimard, Octobre 1995

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode,* L'Ordre Philosophique, Éditions du Seuil, Avril 1996

GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain,* Flammarion, Janvier 2001

GEERTZ Clifford, *The interpretations of cultures,* Basic Books Inc. Publishers, New York 1973

GODDARD Jean-Christophe , *La nature,* Intégrale Vrin, Paris 1991

GOODY Jack, *La logique de l'écriture,* édit. Armand Colin, Paris, 1986

GOODY Jack, *La raison graphique,* Minuit, Paris 1979

GROSFOGUEL Ramon, *Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global. Transmodernité, pensée frontalière et colonialité* **,** trad. de l'espagnol par Anouk Devillé et Anne Vereecken, Multitudes, 2006

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménogie de l'esprit*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, 1991

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique : cahier de notes inédit de Victor Cousin,* éd. Alain Patrick Olivier, Paris, Vrin, 2005

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur l'histoire de la philosophie,* « La philosophie orientale », I. « Les Chinois », Vrin, trad. de J. Gibelin.

HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1980

HEIDEGGER Martin, *Etre et Temps,* NRF, Gallimard, 1986

HEIDEGGER Martin, *Questions III et IV*, Gallimard, Paris, 1966

HOMERE, *Iliade*, Traduction par Leconte de Lisle, Maxi-Livres, Paris, 2002

HONNEF Klaus, *L'art contemporain*, Taschen, German, 1990

HERMES, *Expérience spirituelle en Occident et en Orient*, Edition des deux océans, Paris, 1981

HOUSSET Emmanuel, *Husserl et l'énigme du monde,* Seuil, Paris, 1997

HUISMAN Denis, *L'esthétique*, puf, Paris, 1998

HULME Thomas Ernest, *Further Speculations*, edited by Sam Hynes, University Of Minnesota Press, 1955

HUSSERL Edmund, *Méditions Cartésiennes*, J. Vrin, Paris,1992

JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Armand Colin, Avril 1988

JOLY Martine, *L'image et les signes*, Approche sémiologique de l'image fixe, Nathan, Paris, 2000

JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du Geste,* Gallimard, 1978

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, puf, Paris 2008

KANT Emmanuel, *Observation sur le sentiment du Beau et du sublime*, J.Vrin,1997

KANT Emmanuel, *Préface à la 2e édition de la Critique de la raison pure,* philo/nathan, Paris, 1981

KRISTEVA Juilia, *La révolution du langage poétique*, L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé, Seuil, Paris, 1978

KRISTEVA Juilia, *La Traversée des signes*, Tel Quel, Paris, 1975

KRISTEVA Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969

KRISTEVA Julia, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970

KRISTEVA Julia, COQUET, « Sémanalyse », in *Semiotica*, no 4, 1972

LACAN Jacques, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1996

LACOSTE Jean, *La philosophie de l'art,* puf, Paris, 1998

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* volume 2, Presses Universitaires de France, Paris,1999

LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres : Être humain au-delà des appartenances*, Le Pommier-Fayard, Paris,1999

LE LANNOU, Jean-Michel, *La Forme Souveraine, Soulage, Valéry et la puissance de l'abstraction*, Hermann, 2007

LE LANNOU, Jean-Michel, *Soulages, la plénitude du visible,* kimé, 2001

LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature,* Albin Michel, Paris, 1969

LE TRESOR DU ZEN, textes de Maître DOGEN, commentés par Taisen Deshimaru, Albin Michel, Paris, 2003

Lettre de Victor Segalen à Claude Debussy, Pékin, 6 juin 1910, Œuvres complètes édition Robert Laffont, Paris ,1995

LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini*, *Essai sur l'Extériorité*, Nijhoff, La Haye, 1971

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale, Plon*, Paris, 1996

LOCKE John, *Essai sur l'entendement humain,* Livres III er IV annexes, traduction, notes et index par Jean-Michel VIENNE, VRIN, Paris, 2006

LUDWIG Pascal, *Le langage*, anthologie GF Corpus Flammarion, 1997

LUCIE-SMITH Edwardn *Les mouvements artistiques depuis 1945*, Thames et Hudson, Paris,1999

LYOTARD Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime,* Galilée, Février 1991

MACEY David, *Foucault Michel*, Biographies Gallimard, Septembre 1994

MALHERBE Michel, *Qu'est-ce que la causalité ?* Hume et Kant, J.Vrin, Paris, 1994

MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Août 1998

MALMBERG Bertil, *La phonétique*, puf, Que sais-je, 1964, Paris

MASSIN Jean*, La Lettre et l'image,* Gallimard, Paris, 1993.

NATAF André, *Les libres-penseurs*, Bordas, Paris, 1995

MATTEI Jean-François, *L'ordre du Monde, Platon, Nietzsche, Heidegger*, presses Universitaires de France, 1989

MATTEI Jean-François, *Platon et le Miroir du Mythe*, Thémis Philosophie, PUF, Avril 1996

Max-Anély Segalen Victor : *Les Immémoriaux*, édit. Société du Mercure de France, Paris, 1907

MCGUINNESS Patrick, *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*. Les Belles Lettres, Paris, 2001

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris ; 1964

MERLEAU-PONTY Maurice, *le primat de la perception et ses conséquences philosophiques,* Grenoble, Ed. Cynara, 1989

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, Octobre 1998

MICHAUX Henri, *Idéogrammes en Chine,* Fata Morgana, 1975.

MICHAUX Henri, *Un Barbare en Asie*, édit. Gallimard, nelle édition, 1967

MIGNOLO Walter, *The Darker Side of the Renaissance*, The Universty Press of Michigan, 1995

MINIÈRE Claude, *Pound caractère chinois*, L'infini, Gallimard, Octobre 2006

MILNER Max, *L'envers du visible, Essai sur l'ombre,* Seuil, Paris. 2005

MILNER Max, *On est prié de fermer les yeux,* Gallimard, Paris.1991

MORIN Edgar, *La Méthode 1. La Nature de la Nature,* Seuil, Paris, 1977

NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois Éditeur, Mars 1987

NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale,* Nathan Université, Octobre 2000

NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés*, *penser le Théâtre,* Circé, Janvier 2004

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Christian Bourgois Editeur, Avril 1994

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Juin 1985

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres complètes*, Flammarion, Paris, 1997

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, Paris, 1967

PASCAL, *Pensées*, présenté par Jean Guitton, Le Livre de Poche Classique, Librairie Générale Française, Paris, 1962

PATER Walter, *Essais sur l'Art et la Renaissance*, Klincksieck Avril 2000

PATTBERG Thorsten, *No Country for Sages*, papier lu à la Third Annual International Conference on Comparative Mythology, Kokugakuin University, Tokyo, Japan, May 23-24, 2009

PÉPIN Jean*, Mythes et Allégories, Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Etudes Augustiniennes, Réédition, Paris 1976

PHILONENKO Alexis, *Schopenhauer*, *une Philosophie de la tragédie*, vrin, Paris, 1999

PLATON, *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Flammarion, Août 2008

PIA Pascal, *Baudelaire par lui-même,* Ecrivains de toujours, Seuil, 1952

PONS Maurice, BARRET André, *PATINIR Ou L'harmonie du Monde*, Robert Laffont, Paris, 1980

POUND Ezra, *ABC of reading,* Faber and Faber, Londres, 1951

POUND Ezra, *Cantos*, traduit par Denis Roche, Flammarion, Paris 1986

POUND Ezra, *Personae - The shorter poems*, New Directions Publishing Cy, New-York, 1990

POUND Ezra, *The Cantos of Ezra Pound,* édit. New Directions Publishing Corporation, New-York, 1989

POUND Ezra**,** *The classic Anthology defined by Confucius,* édit. Harvard University Press, Cambridge, 1954

RAVOUX RALLO Elisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 1993

RECANATI François, *Les énoncés performatifs*, Minuit, Paris, 1981

RENAN Ernest, *Histoire générale et système comparé des langues sémitique*, imprimerie impériale, Paris, 1858.

RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Avril 1997

RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations*, *L'Ordre philosophique*, Editions du Seuil, Paris, 1969

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990

RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Bayard Editions, Décembre 2003

RIMBEAU, *Poésies*, *derniers vers une saison en enfer illuminations*, libre de poche, Paris, 1972

ROGER Alain, *Nus et paysages, Essai sur la fonction de l'art,* Editions Aubier Montaigne, Paris, 2000

RUSSE Jacqueline, *La Marche des idées contemporaines*, armand colin, Paris, 1994

ROUSSEAU Jean-Jacques, Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Folio Essais, 1990

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire,* Flammarion, Paris, 1997

RUSSELL Bertrand, *« De la dénotation »* in *Philosophie*, 1905

RUSSELL Bertrand, *Problèmes des philosophie,* Introduction et traduction de l'anglais par François Rivenc, Bibliothèque philosophique Payot, Paris,1989,

RUSSELL Bertrand, *Histoire de mes idées philosophiques*, TEL Gallimard, Décembre 1988

RUWET Nicole., *Langage, musique et poésie*, Seuil, Paris, 1979

SADZIK Joseph, *Esthétique de Martin Heidegger*, Editions Universitaires, 1963

SAID Edward W., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 2005

SARTRE Jean-Paul, *La nausée*, Gallimard, Paris, 1938

SAUL Kripke, *La logique des noms propres*, trad. François Recanati, Minuit, Paris, 1982

SAUVANET Pierre, *Eléments d'esthétique*, Ellipses, Aubin Imprimeur, Poitiers, Décembre 2003

SCHEFER Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1968

SCHMITT Eric-Emmanuel, *Théâtre*, Le Livre de Poche, Editions Albin Michel, 1999

SCHOPENHAUER, *Contre la philosophie universitaire*, traduit de l'allemand par Auguste Dietriche, Rivages poche, Paris, 1994

SEGALEN Victor, *Collection coréenne*, composée sous la direction de Victor Segalen, à Pékin, pour Georges Crès, Paris, 1914

SEGALEN Victor, *Essai sur l'Exotisme* **-** SEGALEN Victor, *Une Esthétique du Divers* (Notes) par Victor Segalen**,** édit. Fata Morgana, 1978

SEGALEN Victor, *Les Immémoriaux*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Octobre 2001

SEGALEN Victor, *Lettres de Chine*, édit. Plon, 1967

SEGALEN Victor, *Peintures*, L'imaginaire Gallimard, Octobre 1996

SEGALEN Victor, *Stèles*, Paris, Librairie Générale Française, 1999

SERS Philippe, ESCANDE Yolaine, *Résonance intérieure*, *dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Pais, 2003

SLOTERDIJK Peter, *Ni le soleil ni la mort*, Pauvert, Fayard, Paris 2003

SLOTERDIJK Peter, *Tempéraments philosophiques*, *de Platon à Foucault*, Maren Sell, 2011.

SOLLERS Philippe, *Logiques*, Gallimard, Paris, 1968

SONTAG Susan, *Contre l'interprétation et autres essais,* Livres d'Ancre, Paris, 1990.

SPINOZA, *Ethique*, Bilingue latin-français, Editions du Seuil, Septembre 2010

STEINER Georges, *La mort de la tragédie*, Gallimard, Octobre 2002

STEINER Georges, *Martin Heidegger,* Champs Flammarion, September 1987

SULLIVAN Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Thams and Hudson, London,1973

TACKELS Bruno, *Walter Benjamin*, *Une vie dans les textes*, actes sud, Paris, 2009

TAPPINIAN Michel, *Montaigne Essais « Des cannibales » « Des coches », Marketing, Paris,1994*

TAPIES Antoni, *La pratique de l'art*, folio essais, Gallimard, Paris, 1974

THOMSON Robert, *The Pelican History of Psychology*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1968

TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Tel Quel, Seuil, 1966

TODOROV Tzvetan, *Théories du Symbole*, Seuil, Paris 1977

TODOROV Tzvetan, *Les morales de l'Histoire*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1991

TODOROV Tzvetan, DUCROT, Oswald., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972

TRICOT Jules, *Aristote, Éthique à Nicomaque,* trad. du grec, Vrin, Paris, 1990.

TRUFFET Michel, *Cent phrases pour éventails,* les Belles-Lettres, Paris, 1985.

UCCIANI Louis, *La peinture des concepts*, L'Harmattan, Novembre 2003

VIDAL-NAQUET Pierre, *Le Monde d'Homère*, Perrin, Paris, 2000

WHITE John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Traduit de l'anglais par Cathernie Fraixe, Adam brio, Paris, 1992

WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques philosophiques*, TEL Gallimard, Décembre 1990

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Tel Gallimard, Février 1994

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE FRANCAISE DU XXÈME SIÈCLE, de Paul Claudel à René Char, Poésie Gallimard, Mars 1993

ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre. (sous la direction de), *Kangxi, empereur de Chine*, 1662-1722, catalogue de l'exposition, Paris, RMN, 2004

BEGUIN Gilles et MOREL Dominique. *La Cité interdite des Fils du Ciel*, Paris, Découvertes Gallimard, 1996

CAHILL James (trad. Yves Rivière), *La peinture chinoise - Les trésors de l'Asie*, éditions Albert Skira, 1960

Dictionnaire Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 13, éditions Gründ, janvier 1999

Dictionnaire de la Chine contemporaine. Sous la direction de Thierry Danjuan, Armand Colin, Paris, 2006.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE QUILLET, LIBRAIRIE ARISTIDE QUILLET, PARIS 1962

Dictionnaire étymologique de la langue française, Oscar Bloch et Walther Von Wartburg (Dir.), Paris, Presses Universitaires de France

ENCYCOPEDIE de L'ART, Graranti, Librarie Générale Française, printed in Italy,1991

FONG Yeou Lan, Précis d'histoire de la Philosophie chinoise, Le Mail, Payot, 1952

GODIN Christian, Dictionnaire de philosophie , Fayard/éditions du Temps, Paris 2004

La Bible, Traduction de Lemaître de Sacy, Robert Laffont, coll, Bou- quins, 1995.

LACOUR LABARTHE, J.L.NANCY, *L'absolue littérature, Théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, Seuil, Paris 1974

LAROUSSE, GRAMMAIRE ACTIVE DU CHINOIS, par Philippe Roche, Larousse, 2007

LEVY André, Dictionnaire de la littérature chinoise, Référence, Quadrige/PUF, Novembre 2000

LEVY André, *La littérature chinoise, ancienne et classique*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1991

LITTÉRATURE, *Textes et Documents*, Collection Henri Mitterrand, XIXème, Nathan, Paris, 1997

MOLENAT Xavier, *Quand dire, c'est faire*, *John Langshaw Austin*, 1962, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1991

MORFAUX L.M., *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Armand Colin, Décembre 1991

NATIONAL PALACE MUSEUM BULLETIN, Volume 37, July 2003, Library of the National Palace Museum, Taipei, Taiwan ROC

RICCI : *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Instituts Ricci (Paris-Taipei), Desclée de Brouwer, Paris 2001

Trois Cents Poèmes des Tang, traduits par Hu Pingqing, Peking University press, Péking, 2007

Zhongguo hualun leibian, [Chinese painting theories] Yu Jianhua, éd. Zhonghua shuji.Taipei, L.B

LE LIVRE DES ODES

Traductions : *Che king [Shijing]* (*Le Livre des Poèmes*)*, Texte chinois avec double traduction en français et en latin*, Père Seraphin Couvreur, S. J., trad., 2° édition, Sien Hien, Mission Catholique, 1896, 1926. 3° éd., 1934, XXXII, 555 p. Repr. Taichung, Kuangchi Presse, 1967.

Waley, Arthur, *The Book of Songs*, Londres, Allen & Unwin, Boston New York,

Karlgren, Bernahrd, *The Book of Odes: Chinese Text, Transcription and Translation*, Stockholm, Museum of Far Eastern Antiquities, 1950.

LE MÉMOIRE SUR LES RITES ET LES CODES RITUELS

Biot, Edouard, *Le Tcheou-li [Zhouli] ou Rites des Tcheou* [1851], rééd., Pékin, Wen tiank'o, 1939, 3 vol., rééd. Taipei, Ch'eng-wen, 1966, 1975.

Couvreur, Séraphin, *Yi Li – Cérémonial [Yili]* [1928], texte chinois avec une double

traduction en français et en latin, Paris, Cathasia, Les Belles Lettres, 1951, 667 p.

Couvreur, Séraphin, *Li Ki [Liji] ou Mémoires sur les bienséances* [1913], texte

chinois avec une double traduction en français et en latin, 2 vol., 2° éd., Sien Hsien,

1928. Loewe, Michael, éd., *Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide*, Berkeley, Univ. of California Press, The Society For The Study Of Early China/The Institute Of East Asian Studies, 1993

Couvreur, Séraphin, *Chou King [Shujing]*, texte chinois avec une double traduction

en français et en latin […1927], rééd. Paris, Les Belles Lettres, 1950.

Karlgren, Bernhard, *The Book of Documents [Shujing]*, Göteborg, Elanders, 1950.

LE CLASSIQUE DES DOCUMENTS ET LES CHRONIQUES HISTORIQUES

Couvreur, Séraphin, *Tch'ouen k'iou et Tso-tchouan [Chunqiu Zhuozhuan]. La chronique de la Principauté de Lou*, texte chinois avec traduction [1914], rééd. Paris, Cathasia, Les Belles Lettres, 1951, 3 vol.

Legge, James, *The Chinese Classics*, vol. 5, I et II : *The Ch'un Ch'iu with the Tso Chuan [Chunqiu Zhuozhuan]*, repr., Hongkong, Hongkong UP, 1960.

Les Mémoires historiques de Sseu-ma Ts'ien [Sima Qian, 2e siècle av.J-C.], traduction et présentation d'Edouard Chavannes [1895 - 1905], rééd., Paris, E. Leroux, 1967, 5 vol.

OUVRAGES LINGUISTIQUES

ALLETON Viviane, *L'écriture chinoise*, Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 1970

ALLETON Viviane, *Les Chinois et la passion des noms*, Aubier, Paris, 1993

ANATI Emmanuel, *Aux origines de l'art - 50 000 ans d'art préhistorique et tribal*, préface d'Yves Coppens, édit. Fayard, Paris, 2003

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture,* Editions du Seuil, 1972

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte, Variations sur l'écriture,* Seuil, Octobre 2000

BENVENISTE Emile, *L'Homme dans la langue*, in *Problèmes de linguistique générale,* Gallimard, Paris, 1966.

BOTTERO Jean, *Mésopotamie L'écriture, la raison et les dieux*, édit. Gallimard, Paris, 1987

CALVET Louis-Jean, *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1991

China in the 16th Century - The Journals of Matthew Ricci 1583-1610, traduit du latin par Louis J. Gallagher S. J., édit. Random House, New-York, 1953

CHRISTIN Anne-Marie, *Histoire de l'écriture,* Flammarion, Peeters Vrin, Mars 2002

CHRISTOFF Daniel, *Ecrits sur le signe* précédés de Husserl ou le retour aux choses, Payot Lausanne, Paris, 1981

DELEDALLE Gérard, *Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Payot, Paris, 1979

GUILLAUME DE HUMBOLDT, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, opuscule traduit par Alfred Tonnelle, Libraire a Franck, Paris, 1859

KOSTER Serge, *Adieu grammaire !,* Perspectives critiques, PUF, Septembre 2001

KRISTEVA Julia, *Le langage cet inconnu*, Seuil, Paris, 1981

La naissance des écritures - Du cunéiforme à l'alphabet, Edit. du Seuil, Paris, 1994

LAFOND Jean, *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu*, Vrin, Paris 1984

LAGRAULT Jean, *Logique et philosophie chez Frege*, Nauwekarets, Paris, 1970

LAKOFF George, *Linguistique et logique naturelle*, traduit de l'anglais par Judith Milner et Joelle Sampy, Klincksieck, Paris, 1976

LANSELLE Rainier, *Ecriture ou langue graphique ?, Langue et psychanalyse*, Elema, Paris 2007

LAVELLE Louis, *La parole et l'écriture,* L 'Artisan du Livre, 2 rue de Fleurus, Paris, Mai 1947

LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie,* Larousse, 1973

Lettres Edifiantes et curieuses sur la langue chinoise, un débat philosophico-grammatical entre Wilhem von Homboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat (1821-1831), Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 1999

LU XUN*, Sur la langue et l'écriture chinoise*, traduit et commenté par Michelle Loi, Aubier, Paris, 1979

MARTINET André, *Eléments de linguistique générale*, Armand Colin, Collection U2, Mars 1968

MARTINET André, *La linguistique synchronique*, collection Sup, PUF, 1965

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier poche, Paris, 2009

MESCHONNIC Henri, *La pensée dans la langue, Humboldt et après,* Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1995

PHILIPPE SOLLERS*, Logiques*, Le Seuil, 1968

PHILIPPE SOLLERS, *TEL QUEL,* n°47, Automne 1971

SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale,* Payot, 1973

THIBAUD Pierre, *La logique de Charles Sanders Peirce de l'Algèbre aux Graphes*, Edition de l'Université de Provence, 1975

VERLEY Xavier, *Pensée, symbole et représentation, logique et psychologie chez Frege et Husserl*. Dianoïa, Chennevières-sur-Marne, 2004

VERNUS Pascal, *Les premières cités et la naissance de l'écriture*, Actes Sud/Alphabets, Mars 2011

WILHELM von HUMBOLT, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Seuil, Paris, 1974

Références de l'écriture chinoise

ALLETON Viviane, *L'écriture chinoise.* 6e édition. Paris : PUF. Que sais-je ? Paris. 2002

ALLETON Vivianne. *L'écriture chinoise*, Que sais-je, PUF, Paris,1970

BELLASSEN Joël, *Méthode d'Initiation à la Langue et à l'Écriture chinoise,* La Compagnie*,* Paris, 1990

BOTTÉRO Françoise, *Sémantisme et Classification dans l'Écriture Chinoise. Les systèmes de classement des caractères par clés du Shuowen Jiezi au Kangxi Zidian***.** Collège de France/Institut des Hautes Études Chinoise, Paris. 1996

BOTTÉRO Françoise, *Les variantes graphiques dans l'écriture chinoise*. *Faits de langues*, Paris, 2003

-« *La vision de l'écriture de Xu Shen à partir de sa présentation des liushu* », Cahiers de Linguistique Asie Orientale, 27-2, 1998

-« *L'ordre des constituants dans les mots composés par coordination d'antonymes* », Cahiers de Linguistique Asie Orientale 25-1, 1996, p. 63-86

-« *Sémantisme et classification dans l'écriture chinoise, les systèmes de classement des caractères par clés du* Shuowen *jiezi au Kangxi zidian* », Paris, Institut des Hautes Études Chinoises, Collège de France.

-« *Du découpage du monde à l'analyse des graphies. Comment classe-t-on les caractères dans les dictionnaires chinois* », Equinoxe, Revue Internationale des Etudes Françaises.

BOURGEOIS Pénélope, *Manuel élémentaire de chinois comportant en outre une chronologie comparée jusqu'à nos jours et une carte de la Chine.* Paris, 1976

Chinese and Sumerian by C. J. Ball, Lecturer in Assyriology in the University of Oxford, édit. Oxford University Press, Londres, 1913

CHEN Zhāoróng *Research on the Qín, Lineage of Writing: An Examination from the Perspective of the History of Chinese Writing*. Academia Sinica, Institute of History and Philology Monograph. Taipei, 2003.

Chinese and Sumerian by C. J. Ball, Lecturer in Assyriology in the University of Oxford, édit. Oxford University Press, Londres, 1913

CHRISTIN Anna-Marie, *De l'image à l'écriture. In Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia.* Flammarion, Paris. CLEMENTE, I. 1993

COHEN Marcel, *La grande invention de l'écriture et son évolution,* Klincksieck, Paris, 1958

COUVREUR F.-Séraphin, S.J. *Dictionnaire classique de la langue chinoise*, Taichung, 1966, in-4° relié toile, XII-1080 pages à 3 colonnes (édition photographique de la 2ème édition).Réimpression 1993

DEMIEVILLE Paul, *Matériaux pour l'enseignement élémentaire du Chinois*. Adrien-Maisonneuve, Paris,1953

DING Fubao, *Shuowen Jiezi Gulin* ("A Forest of Glosses on the *Shuowen Jiezi*"). 16 vols. Repr. Taipei: Commercial Press. 1959. 12 vols.

DUAN Yùcái, *Shuōwén Jǐezì Zhù,* commentary on the *Shuōwén Jíezì*, compiled 1776-1807. Nombreuses éditions dont Li-ming Wen-hua Co Tiangong Books, Taipei (1980, 1998)

FAZZIOLI *Eduardo*, *Caractères chinois*, *du dessin à l'idée*. Paris: Flammarion, Paris, 1987

FLEMING H. REVELL COMPANY, *Chinese Characteristics*, New York,1894

FORREST Robert, DERMOD Andrew, *The Chinese Language,* édit. Faber and Faber, Londres, 1965

KARLGREN B. *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japonese,* Dover, New York, 1974

KRATOCHVIL Paul. *The Chinese Language Today*, Hutchinson, Londres, 1968.

Li XIAO DING, *D'un point de vue de six styles d'écriture à l'écriture de l'oraculaire*, Lianjing, Taipei, 1986

LINDQVIST Cecilia: *China, Empire of the written symbol*, édit. Harvill/Harper Collins Publishers, Londres, 1991

LINDQVIST, Cecilia, *Gu Qing* (*Histoire de l'instrument de musique Qing*), Maotouying, Taipei, 2009

LINDQVIST, Cecilia, *L'empire des sinogrammes* (*Hanzi wangguo),* Maotouying **,**Taipei**,** 2004

MOREL Paul & XU Guangcun, *Les 214 clés de l'écriture chinoise.* Editions You Feng, Paris, 1997

RUHLEN Merrit, *L'origine des langues - Sur la trace de la langue mère*, édit. Belin, Paris, 1997

RUHLEN Merrit, *On the origin of Languages - Studies in Linguistic Taxinomy***,** édit. Stanford University Press, 1994

RYJIK Kyrik, *L'idiot chinois*. Payot, Paris, 1980

TANG Lan. *Les études sur l'écriture chinoise (Zhongguo wenzi xue),* Interprétation et commentaires par Fu Genqing, Xueshengshuju,Taipei, 2001

WANG Hongyuan. *Aux sources de l'écriture chinoise,* Sinolingua, Beijing (Chine), 1994

WANG Wensheng, *Zhu Xi's Practical Philosophy in the Light of Neo-Aristotelianism and Virtue Ethics*, in [*New Perspectives for Philosophy in Chinese Language*] Taibei: Xuesheng shuju), 2011

WIEGER S. J. *Caractères Chinois*, Press Kuangchi, Taichung 1963.WIEGER S.J. *Caractères chinois, étymologie, graphies, lexiques*. Maisonneuve**,** Paris

WILDER G. D. & INGRAM J. H. *Analysis of Chinese Characters.* New York: Dover publications Inc, 1974

William G. Boltz "*Shuo wen chieh tzu*", p.429-442 in Loewe, Michael (ed.). *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*, (Early China Special Monograph Series No. 2 Society for the Study of Early China, and the Institute of East Asian Studies, University of California Berkeley, U.S.A,1993

XU Zhongshu, *Dictionnaire des inscriptions sur os ou carapace de tortues* 《甲 骨文字典》Chengdu, 1988

Articles de référence

HEUBEL Fabien **,** *Critique transculturelle et philosophe contemporaine en chinois : réflexions méthodologiques dans l'œuvre du dernier Foucault*, de Fabian Heubel , *Cahiers de l'Herne*, Foucault, éd. Frédéric Gros, 2009

HEUBEL Fabien, SCHMÜCKER Marcus, *"Dimensionen der Selbstkultivierung: Beiträge des Forums für Asiatische Philosophie ",* Verlag Karl Alber, Nov 2012

HEUBEL Fabien, *"Immanente Transzendenz in Spannungsfeld von europäischer Sinologie, kritischer Theorie und zeitgenössischem Konfuzianismus"*, in Polylog, Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren, 2011

HEUBEL Fabien, *Chinese Modernity and Transcultural Critique, reflections on the Confucian Manifesto of 1958*, Academia Sinica,Taipei, 2008

HEUBEL Fabien, *Das Dispositiv das dispoitiv der Kreativität,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft , September 1, 2002

HEUBEL Fabien, *Gestures of Disappearance - White Paintings by Richard Lin and Qiu Shihua*, *Living gestures in contemporary art*, 21. – 22. Juli 2012 an der Universität Hildesheim Ort: Kulturcampus, Domäne Marienburg / Hildesheim

HEUBEL Fabien, *Kant and Transcultural Critique: Toward a Contemporary Philosophy of Self-Cultivation*. Journal of Chinese Philosophy 38 (4):584-601.score: 120.0 Chinese Philosophy: Topics, Misc in Asian Philosophy (2011)

HEUBEL Fabien, *Knowledge and Technique of the Self Perspectives of a Transcultural Theory of Cultivation,* Multiple Modernity project, second colloquim, Lyon, 17-18 September 2009

HEUBEL Fabien, L'Aistéthique : *Transformation énergétique et culture de la fadeur,* n° 72, Philosopher en Chine aujourd'hui, 2011

HEUBEL Fabien, *Polylog. Forum for Intercultural Philosophy* no. 26 (special number on Neo-Confucianism and Political Philosophy, ed. by Fabian Heubel), 2011

INDEX ALPHABETIQUE
PRINCIPALES REFERENCES UTILISEES DANS CET OUVRAGE
NOMS PROPRES ET NOMS COMMUNS

A

Abstraction, 251
Alphabétisation, 40
Altérité, 413,414
Analogie, 89, 167, 212, 271
Âme, 288
Annales des Printemps et des Automnes, 77
Analytique (mode), 385
Appariements, *voir Parallélisme*
Aristote, 204, 260, 263, 286, 373, 374

B

Barthes (Roland), 371, 375
Benveniste (Émile), 105,336
Billeter (J.François), 313
Bible, 26, 52, 221, 247, 260, 312
Bloomfield, 105
Bouddhisme, 210, 238, 278, 431
Breton (André), 371

C

Calligraphie, 211, 219, 275, 418
Cangjie, 47, 83
Cantos , 378 à 384, 389
Caoshu, 108
Catégories philosophiques, 160, 161
Chan, *voir Zen*
Chant, 229
Cheng (François), 325
Christin (Anne-Marie), 69
Chu wen, 87, 88, 106
Ci : *voir Poème*, 317
Ciel/Terre/Homme, 202, 206, 226, 241, 248, 291, 315, 333, 349
Classique du Changement : *voir Yi Jing*
Classiques d'instruction (*Sanzi Jing*), 337
Claudel (Paul), 403 à 406, 419
Clé, 82
Cogito-, 87, 106, 244
Cognition/Cognitif, 95, 115
Confucius/Confucianisme, 45, 100, 209, 226, 241, 246, 292

Corrélation, 163
Cosmologie, 224, 347
Cosmogonie, 285

D

Dao, 15, 55, 56, 62, 75, 91, 204, 222, 226, 229, 236, 240, 243, 252, 266, 297, 315, 324, 350
Derrida (Jacques), 192, 217
De Saussure (Ferdinand), 183
Descartes (René), 243
Défléchis, 130
Déterritorialisation, 203
Discours, 172
Dissyllabes, 149
Divination, 47, 63
Dix Mille Êtres, 91, 250

E

Ecritures célestes (taoïstes), 210
Emprunts, 126
Energie, 232, 256, 265, 266, 424
Entretiens de Confucius : *voir Lunyu*
Epopée, 317
Eros, 245, 302
Erya, 80, 95
Esthétique, 424, 430, 431
Explication des noms : *voir Shiming*

F

Forme, 251
Foucault (Michel), 29, 244, /272
Frege (Gottlob), 197
Fu Xi, 207, 231

G

Gongan (koân) 274
Grèce, 101, 171, 184, 293, 320
Granet (Marcel), 144

H

Han, 315, 355
Hegel, 356
Héraclite, 45
Heubel (Fabien), 419, 426
Hexagrammes/Trigrammes, 53, 54, 59, 202, 206
Hérodote, 45
Homme : *voir Ciel/Terre/Homme*
Homophones, 106
Hui wen shi (poème ‘palindrome’) 341
Humboldt (Wilhelm von), 113, 185 à 194, 374

I

Iconicité, 376
Idéophonogrammes : *voir idéographie*, 122
Idéographie/idéogrammes, 67, 71, 87, 103, 104, 120, 121, 134, 234, 268, 325, 345, 377, 391, 418
Imagisme, 388
Impressionnisme, 386, 388
Interculturel/Transculturel, 428

J

Jakobson (Roman), 121, 352
Jiajie : *voir emprunts*
Jiaguwen : *voir oraculaire*
Jing (essence de la vie), 250
Jullien (François), 42, 43, 416, 426, 428, 430

K

Kant, 289/374/429
Kristeva (Julia), 125

L

Lao-zi, 205, 209, 293
Le Beau/Le Nu, 164, 166, 261, 263, 428, 429
Leibniz (Wilhelm), 56
Li, 78
Li Bai, 357/358
Li bian, 109
Littérature, 271, 359
Liushu, 81, 103
Liu Xie, 98, 247
Livre des Mutations : *voir Yi Jing*

Livre des Odes : *voir Shijing*
Lunyu (Entretiens de Confucius), 292, 335
Lyrisme, 318

M

Mallarmé (Stéphane), 392, 402
Mathématiques, 44
Mencius (Mongzi), 89, 241, 293
Meng Haoran, 356
Métaphysique : *voir Occident*, 290, 303, 315, 392
Mésopotamie, 68
Michaux (Henri), 407, 413, 419
Mimétisme, 320, 413

Moi, 399
Mots vides, 151 à 156
Monde : *voir Nature*, 12, 373
Montagne et eau, 237
Monosyllabes, 149
Musique, 226, 422

N

Nature, 35, 248, 284, 364, 399, 422
Nietzsche, 375
Le Nu/Le Beau : *voir Le Beau/Le Nu*

O

Occident, 40, 158, 176, 214, 251, 261, 276, 300, 321, 335, 369
Oraculaire, 50, 118
Ouaknin (Serge), 219, 324

P

Parménide, 14
Parallélisme, 328, 344, 347, 350, 353
Peinture, 220, 233, 235, 251, 268, 274, 275
Philosophie du langage, 175
Pictographie, 67, 70, 104, 116, 124
Peirce (Charles S.), 121,241
Platon, 43, 169, 178, 195, 245, 260, 286, 320, 369, 401, 419
Poème/Poésie, 230, 232, 275, 310…, 317, 370, 372, 397, 418
Pound (Ezra), 378
Procès, 261, 321, 344

Q

Qi, 238, 259, 300, 304 à 307, 314, 429
Qing, 355
Qu : *voir Poème*, 317
Qiyunshendong (résonance spirituelle), 253, 254, 255

R

Renan (Ernest), 145, 147
Rectification des noms : *voir Zhengming*
Régulation (Zhong Yong), 298
Ricoeur (Paul) , 22, 352, 389
Rites, 77, 239, 241
Romantisme, 400
Rousseau (Jean-Jacques), 123, 204

S

Sartre (Jean-Paul), 371

Segalen (Victor), 370, 407, 419
Segmentation, 336 à 342
Sens, 54, 76, 114
Shen (esprit immanent), 250, 257
Sheng, 250, 254
Shi, 95 (expliquer) 215, 317, (poème) 293, (potentiel de situation) 313, (Odes) 313, (Clé de la parole) 321, (respiration/shi poétique) 332, (shi calligraphique) 332, (Shijing) 211, 212
Shiming, 98
Shumianyu (langue officielle), 142, 143
Shuowen Jiezi, 79/82/84/85/91/95
Sigillaire/sceau, 109
Signe, 121, 234, 397
Signifiant/Signifié, 196, 365, 391, 423
Sinogrammes : *voir idéogrammes*
Souffle-énergie : *voir Qi*
Stoïciens, 264/286/289
Structuralisme , 276
Sujet, 234, 249
Su Dongpo, 244, 245, 277
Syllabisme, 69
Symbolisme, 228, 386, 387, 392, 402

T

Taoïsme : *voir Dao et Lao-zi*
Terre/Ciel : *voir Ciel/Terre/Homme*
Théâtre, 213, 214, 215, 217, 278 à 282
Transformations, 37

Trigrammes : *voir Hexagrammes*

V

Vandermeersch (Léon), 64, 65, 124
Vide, 232

W

Wang Fuzhi, 49, 238, 295, 305, 351
Wang Wei, 334, 353
Wen, 72, 75, 84, 139, 200, 269
Wenzi, 84, 86, 87
William Carlos Williams, 366
Wittgenstein (Ludwig), 179, 181

X

Xiang, 58, 345, 346
Xiangxing, 116

Xi Kang, 426
Xie, 225
Xiju : *voir Théâtre*
Xin (cœur, esprit), 241, 259
Xiqu : *voir Théâtre*
Xiangxing, 116, 121
Xunzi, 241, 242, 296
Xu Shen, 48, 83, 84, 90, 95

Y

Yi (intentionnalité), 235
Yi Jing, 48, 52, 55, 61, 89, 209, 241, 245, 256, 265, 292
Yin/Yang, 49, 58, 62, 298, 315, 321, 348
Yin Yongda, 203, 217
Yixiang : *voir Xiang*, 354, 359
Yong, 111

Z

Zen (chan) 272
Zhengming, 100, 242
Zhishi : *voir idéographie*, 120
Zhi (disposition intérieure), 244
Zi, 84
Zhu You, 207, 208
Zhuangzi, 21, 295, 296

REPERTOIRE DES PRINCIPALES ILLUSTRATIONS ET IDEOGRAPHIES

Bei : (Nord) voir Emprunts, p 126

Cantos : illustrations de *Cantos* d'Ezra Pound par idéogrammes divers et hiéroglyphes accolés au texte, voir la définition de 'Imagisme' p388

Chancellerie : style d'écriture, voir Scribes, p 111

Codification : évolution codifiée et esthétique des caractères, p 327 (de la plante à la fleur épanouie)

Déictogramme : catégorie de sinogramme, exemple de *yan* (parole) p 313

Défléchis : (*zhuanzu*), évolution des sinogrammes de cette catégorie, *kao, lao, zhui, bao,nong* … p 130 à 134

Emprunts/prêtés (*jiajie*) : évolution du sinogramme de 'Nord' (*bei*), p 126

Evolution de *ta* (pronom) p 128, évolution de *wan, qi, wo, lai, mo, er, yu, xu, ziji, neng, nian, yue, ri)* p 129, 130

Guan : (percevoir), origine oraculaire du mot, p 47

Graphismes oraculaires sur plastron de tortue, p 51

Hexagrammes du *Yi Jing*, exemples p 53

Hexagramme de 'vivre' et sa représentation idéographique, p 254

Huiyi : voir Idéogrammes composés

Idéogramme : le pictogramme devient idéogramme, p 118 à 122 (cas de : l'arbre,le soleil, la lune, l'homme, dessus, dessous, matin, racine, couteau, tranchant et ciel)

Idéogrammes composés : (*huiyi*) , évolution de *nu, zi, xiu, ji, zhui, fen, cong, hua, qiu, chou*, p 135 à 138

Jiajie : voir emprunts/prêtés

Petit sceau : style d'écriture sigillaire, p 110

Pictogrammes : voir *xiangxing*, p 116

Prêtés : voir Emprunts/ *jiajie*

Pound (Ezra) : voir *Cantos*

Qi : (souffle), évolution détaillée du graphème, partant de l'écriture oraculaire, p 304

Scribes : style d'écriture, dite aussi de 'chancellerie', p 111

Shi : (notion de propension, en peinture, calligraphie), origines pictographiques et idéographiques du mot, p 331

Sinogramme : terme général désignant les caractères chinois selon leur forme, mais aussi leur étymologie, leur histoire, la culture dont ils sont issus.

Styles d'écriture : sigillaire, de chancellerie, cursive, courante et régulière, p 108

Trigrammes : exemples p 54

Wen : représentation iconique de wen ='texte', p 86 et évolution p 200

Xiang : (=image et aussi = éléphant), écriture oraculaire, p 58

Xiangxing **:** pictogrammes, illustrations p 116

Yan : (parole) voir Déictogramme

Yin **et** ***yang*** : origines pictographiques et idéographiques de ces deux principes p 322

Zhuanzu : voir Défléchis

Zi : (à l'origine, caractère de l'enfant) utilisé avec *wen : wenzi* signifie l'écriture, p 86

GLOSSAIRE : Chinois-français

bei : dos / Nord

bianfu : chauve-souris, bonheur

Can Jie : inventeur des caractères selon la légende

caoshu : écriture de style cursif

chan (zen) : communion avec la nature (Bouddhisme)

che : véhicule

chou : mélancholie

chuwen : sinogrammes *xiangxing* à la base de tous les idéogrammes

ci : mot, terme

de : particule de liaison, d'appartenance

dao : chemin, voie, doctrine, principe

dong : Est

dongxi : chose(s)

duanju : segmentation des phrases

dushu : lire

er : et, aussi, mais, cependant (mot vide)

erya : index des sens corrects

fan : tout ce qui

feng : vent

fenghua : coutume

fengjiao : influence, éducation

fengshi : poème

fengtu : coutume

fou : (négation)

gou : crochet final

gongan (koân) : paradoxe, contradiction

guan : percevoir

han : dynastie (-206 av. J.C. à 220 ap. J.C.)

hu : expiration

hua : fleur

hui wen shi : poème ‘palindrome’ pouvant se lire à rebours, horizontalement, verticalement, de façon circulaire etc…

huiyi : réunion sémantique, agrégat logique

huo : feu

jiajie : prêtés

jiaguwen : inscriptions (oraculaires) sur carapace de tortue ou os de bovidés,

jian : miroir

jing : essence de la vie/ livres canoniques

jue : perception empirique

kaishu : écriture de style régulier

kanjian : regarder, voir

lai : venir

li : rite, cérémonie

li bian : changement d’écriture

lin : forêt

li shu : écriture des clercs, ou scribes ou de chancellerie

liushu : les six catégories de caractères

lunyu : Entretiens de Confucius

luo : tomber, faner

luotixiang : nu artistique

ma : (interrogation)

mai : blé

meixue : théorie du Beau

men : porte

mo : (négation)

na : (interrrogation) est-ce que ?

na : trait diagonal gauche

nan : Sud

nansheng : garçon

ne : (renforce l’affirmation)

neng : capacité

nian : année

nüsheng : fille

pie : courbe oblique à gauche

pu : premier mot de la langue chinoise

qi : ceci, cela, eux, ils, elles

qi : souffle

qi lei gan xing : souffle, genre, sentir, incitation = lyrisme

qie : de plus, même, alors, mais, cependant, aussi

qin : fourrure

Qing : dynastie (1644-1911)

Qiyunshendong : résonance spirituelle

qu : type de poésie

ran : ainsi, tel, mais (mot vide)

ren : homme

ri : jour

Sanzi Jing : Classique des Trois Caractères, manuel d'instruction globale pour enfants

shan : montagne

shanshui : paysage (montagne et eau)

shen : esprit immanent/réalité(s)

sheng : vie, engendrement

shen sheng : « réalités vivantes à l'état naissant »

shi : expliquer/poème/ode/*shi* poétique : respiration, pause/ *shi* calligraphique

shijing : Livre des Odes

shijie : le monde

shiming : explication des noms

shizi : mot plein

shu : trait vertical

shu : signe d'écriture, méthode d'analyse

shui : eau

shumianyu : langue écrite officielle

shugou : crochet

shuowen jiezi : premier dictionnaire des caractères chinois, début du IIème siècle

taozou : se sauver, fuir

ta : il, elle

ti : trait tiré vers le bas

tian : ciel

tianshu : écrits célestes (taoïstes)

wan : trait diagonal droit

wang : roi

wenxue : littérature

wenyan(wen) : langue chinoise classique

wen(zi): caractère, idéogramme, langue idéographique

wo : moi, je

wu : (négation)

wuwei : le non agir

xi : Ouest

xin : cœur, esprit

xiang : image

xiangxing : imitation de la forme, pictogrammes

xie : trait oblique/ écriture, calligraphie et peinture

xiju : théâtre

xingsheng : forme et son, idéophonogramme

xiqu : opéra

xuzi : mots vides

ye : aussi, de toute façon, à la fois, quand même, jusqu'à

yi : cause, à cause de, raison, moyen, au moyen de, afin de, de façon à, depuis, selon

yi : intentionnalité

yi : vêtement

Yi Jing : *Livre des Mutations*

yin : cause, raison

yin/yang : caché, secret, sombre/ lumière, soleil ou négatif/positif

yixiang : mot composé concret

yong : « éternité » / idéogramme représentant les huit traits de la calligraphie

youwu : être et non être

yu : bonheur

yu : poisson, abondance

yue : mois

yun : nuage

zai : dans, vers

zen : voir *chan*

zhengming : rectification des noms et des appellations

zhi : disposition intérieure

zhishi : idéogramme ou déictogramme (indicateur)

zhong yong : régulation

zhou : dynastie Zhou

zhu : bambou

zhuowen jiezi : explication des caractères

zhu you : traitement des maux par incantation

zhuanzhu : défléchis

zi : idéophonogramme (ou graphème complexe : caractère d'écriture + composante phonétique)

ziji : soi-même

Table des matières

REMERCIEMENTS 3

TRANSCRIPTION 8

NOTE DE L'AUTEUR 8

INTRODUCTION 17

APPREHENSION DU MONDE 18

ECRITURE CHINOISE, ECRITURE OCCIDENTALE 24

DECOUVRIR LE MONDE 25

LA PAROLE 29

CRÉATION OCCIDENTALE ET CRÉATION CHINOISE 32

DÉMARCHE PHILOLOGIQUE 33

DÉMARCHE LINGUISTIQUE 34

DÉMARCHE PHILOSOPHIQUE 35

EXPOSE DES APPRÉHENSIONS DU MONDE ET LEUR RECEVABILITÉ 36

PREMIÈRE PARTIE 39

MOUVANCE DES ÉCRITURES 39

CHAPITRE I 40

DÉVELOPPEMENT DES ÉCRITURES CHINOISES ET DES ÉCRITURES OCCIDENTALES 40

A – Proximité de la nature 41

A-1 Transformations : les saisons, la nature, que nous imposent la nature et le langage 41

A-2 Transformations silencieuses 43

A-3 De pensée… à langage 45

A-4 La clé d'une énigme ? 47

B – Divination et interprétation des signes 53

B-1 L'écriture oraculaire 56
B-2 Nature du Yi Jing 59
B-2-1 Mutations, leur présentation 64
B-2-2 Le Yi Jing et le sens 67
C – La Divination - l'origine de l'écriture chinoise 69
D – Etude comparative : écritures alphabétiques et idéographiques 73
D-1 Mésopotamie et au-delà 73
D-2 La Souche chinoise 76
E - Une vision de la nature par l'écriture 78
CHAPITRE II 80
LE MOT 80
Philosophie et philologie 80
A – La Grammaire occidentale et le Sinogramme 81
A-1 Wen et littérature 81
A-2 Accéder à la pensée en Occident et en Chine 81
A-3 Accéder au sens par le mot, le début de la pensée philosophique 82
B – LE SHUOWEN JIEZI, par Xu Shen, établit les six catégories ou *liushu* 85
B-1 Nature et origines : les lois de construction des caractères et le concept de genre 85
B-2 Shuowen Jiezi : philosophie et philologie 85
B-3 Les liushu et définition de l'écriture (書 shu, écrit et non écriture) 87
B-4 Paoxi : l'observation du monde et ses conséquences 88
C – Nommer le monde 90
C-1 Les premiers signes 90
C-2 文 wén et 字 zì : catégories fondamentales - modèles de perception - une interprétation cognitiviste 92
C-3 Génération de mots 93

D - Un canonique : le ERYA 102

D-1 Origines et but de l'ouvrage 102

D-2 Erya : ouvrage canonique et lexicologique 102

E – Le *Shiming* ou Explication des noms 105

F– Le *Zheng ming* : rectification des noms ou des appellations 107

« Le choix poétique du mot juste a des implications profondes dans la relation qu'entretient avec l'objet ainsi désigné l'homme qui le prononce. Capable de donner à la chose le nom qui lui convient le mieux, cet homme se trouve avec le monde dans un rapport profondément harmonique.» 107

G – Le signe graphique : constructions sinographiques 110

G-1 Forme et fonctionnement de l'écriture chinoise 112

G-2 Continuité de l'écriture 113

G-3 Un changement déterminant de l'écriture : le Li bian(..... 116

, ... 116

H – Définition de la langue et sa place par rapport à l'esprit 120

H-1 Les tenants d'une approche cognitive de l'écriture chinoise 122

H-1-1 Pictogrammes 122

H-1-2 Idéogrammes 127

H-1-3 Idéo-phonogrammes 130

H-1-4 Emprunts 假借 jiǎjiè 134

H-1-5 Défléchis 138

H-1-6 Idéogrammes composés 會意 huìyì 142

H-1-7 Le terme Wen (écrit) 146

I – Sinogrammes et évolution 153

I-1 Un point de vue à la fin du 18ème début de 19ème siècle 153

I-2 Edifier une langue, construire du sens en Chine 156

I-3 Monosyllabes et expressions dissyllabiques 157

I-3-1 Variété de combinaisons 157

I-3-2 Particules, mots vides, description et fonction 158

I-3-3 Mot vide – le pivot de la logique chinois 159

I-4 Les éléments lexicaux et formes verbales 164

J – Elaboration de la pensée philosophique 165

J-1 Une pensée et un sémantisme bipolaires 166

J-2 Associations : corrélation, polarité/dualité 168

J-3 Multiples concepts et notions 169

J-3-1 Importance de la corrélation 170

J-3-2 La définition du mot « beau » 172

J-4 La pensée analogique 175

CHAPITRE III 178

LA LANGUE, ETUDE NECESSAIRE 178

A-PHILOSOPHIE DU LANGAGE 184

A -1 Philosophie du langage ou philosophie linguistique ? Frege contre le mentalisme 186

A -2 Wittgenstein et le langage 186

A -2 Wittgenstein et le langage 188

A-2-1 Les limites du langage, sens et signification 188

A-2-2 L'anti-empirisme de Wittgenstein 189

A-2-3 Le langage : ordre de l'apprentissage plus que du mental 191

A-2-4 Ce qu'enseigne la Chine 191

B - La réflexion de W.von Humboldt 193

B-1 L'empirisme selon W.von Humboldt (1767-1835) 193

B-2 Un signe unique acoustique synthétisé 195

B-3 L'énigme de la langue chinoise 196

B-4 Le conditionnement grammatical 197

B-5 La langue et l'esprit 199

B-6 Tradition lettrée de la Chine et conditions d'existence d'une langue graphique 200
C- Derrida et la science de l'écriture 201
C-1 Le poème chinois n'est pas le lieu de l'absence 204
C-2 Prédominance du signifiant 205
DEUXIEME PARTIE 207
PRESSENTIR LE MONDE 207
CHAPITRE 1 208
LE MONDE WEN : ECRITURE, LITTERATURE, CULTURE 208
LE WEN, DE DIVINATION À LITTÉRATURE 208
A- Déterritorialisation et réterritorialisation de l'écriture 212
A-1 L'écriture vue par la Chine 215
A-2 L'aspect religieux de l'écriture 216
A-3 Signes dans l'Univers 218
A-4 Le poème chinois 221
A-5 L'Orient et le théâtral occidental du XXème siècle 224
A-6 Que peut-on affirmer à l'heure actuelle ? 229
B - Art, langue et écriture - appréhension de la nature 231
B-1 Calligraphie et peinture partagent la même ressource : l'écriture 231
B-2 Comparaison avec le peintre classique occidentale 232
B-3 Toute forme d'art est d'ordre cosmologique 236
B-4 Musique et aspects sonores 237
C - L'œuvre graphique : rythmique des traits 240
C-1 Poésie, peinture et musique : le blanc, le vide et le silence 243
C-2 Poésie et peinture : une dynamique commune 245
Lyrique du Vide - LA PEINTURE DE L'INDIFFÉRENCIÉ 246

C-3 la culture de soi comme une expression artistique 250
C-3-1 L'Homme et le Monde 250
C-3-2 Culture de soi en Chine 255
Objet et contenu du texte 259
C-3-3 Le Dao, origines, art, écriture et sagesse 261
D - La définition de l'art en question ? - Caractéristiques des arts chinois 271
D-1 Esthétique et œuvre d'art 271
D-1-1 Le nu impossible 272
D-1-1 Le Nu impossible 273
D-1-2 Le Beau impossible 275
D-2 Orient et occident : classement des artistes possible ? 284
D-3 Le théâtre 290
D-3-1 Chine et Occident 290
D-3-2 Ecriture théâtrale et Esthétique en Occident 292
CHAPITRE II 296
PERCEPTIONS PHILOSOPHIQUES 296
A- Les exigences du logos 297
A-1 Envisageons quelques définitions de la nature 297
Cosmogonie grecque et cosmogonie chinoise 298
A-2 Platon, Aristote et les Stoïciens 299
B - Régulation en Chine, Eros en Occident, une certaine divergence 312
C - Sur la pensée chinoise 316
C-1 La pensée chinoise ignore la métaphysique ? 316
C-2 Le Dao et la pensée chinoise 317
C-3-1-Définition de qi 317
C-4 Le Qi et ses influences artistiques 319
TROISIÈME PARTIE 322

CHAPITRE I 323

POÈMES CHINOIS 323

A-Occident et Chine, mimétisme ou incitation réciproque 333

B- La dimension de l'écriture chinoise à la lumière de l'esthétique poétique 338

B -1 Style elliptique.....347

B-2 Analyse et segmentation 349

B-3 Structures des phrases 斷句 (duanju), quelle segmentation ? 351

B-3-1 Appréhension d'une phrase 351

B-3-2 Segmentation : la sémantique peut-elle s'organiser ? 353

B-3-3 Le poème de ' hui wen shi' 迴文詩迴文詩.....354

C - Langue, prosodie et images 355

C-2 Parallélisme et cosmologie 360

C-2-1 Description du parallélisme cosmologique.....361

C-2-2 Le parallélisme littéraire poétique.....362

C-3 Parallélisme comme procès du Monde 365

D - L'expression formelle du poème chinois classique et grammaire occidental 367

D-1 Naissance du sentiment esthétique 367

D-2 Imprédicable.....369

D-3 L'expression formelle du poème chinois classique et grammaire occidentale.....371

CHAPITRE II.....380

POÈMES OCCIDENTAUX 380

A-1 Le traducteur et le Poète 390

A-2 Traductions : exemples 396

A-3 Courants impressionnistes et symbolistes : les influences 398

A-4 Piccadilly : exemple 399
A-5 Le poète ‘imagiste 401
A-6 Exemples : Cantos 401
A-7 Nouveau monde ou monde nouveau : la méthode idéogrammatique ... 402
B - Mallarmé : *Sonnet en yx* 404
B-1 Mallarmé à la lumière de Platon 407
B-2 Coup de dés 407
B-3 Le pouvoir du signe : la recherche de Mallarmé 410
C- Perception du réel 411
C-1 Contribution du Romantisme 411
C-1-1 Connaissance de la nature : la dimension romantique d’après Novalis 411
C-1-3 Joseph Joubert : Pensées 413
D- Contribution du Symbolisme 414
D-1 Que pense Claudel de la Chine ? Villes et Jardins (extrait de Connaissance de l’Est) 416
D-2 La peinture et son commentaire : Victor Segalen et Henri Michaux 419
D-3 Henri Michaux et l’écriture idéographique 421
D-3-2 Michaux et l’Altérité de la Chine 425
D-3-3 Le lecteur privilégié 426
CONCLUSION 428
BIBLIOGRAPHIE 444
GLOSSAIRE : Chinois-français 483