Yves Bonnefoy à l'épreuve du chinois : pour une traduction critique et une évaluation de son œuvre au prisme de l'intraduisible

Zhenyao Qin

▶ **To cite this version:**

Zhenyao Qin. Yves Bonnefoy à l'épreuve du chinois : pour une traduction critique et une évaluation de son œuvre au prisme de l'intraduisible. Littératures. Université Paris sciences et lettres, 2021. Français. NNT : 2021UPSLE098 . tel-04230196

HAL Id: tel-04230196
https://theses.hal.science/tel-04230196

Submitted on 5 Oct 2023

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.

PSL UNIVERSITÉ PARIS

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École normale supérieure

Yves Bonnefoy à l'épreuve du chinois. Pour une traduction critique et une évaluation de son œuvre au prisme de l'intraduisible

Soutenue par
Zhenyao QIN
Le 14 décembre 2021

Ecole doctorale n° 540
École doctorale Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales

Spécialité
Langues et littératures

Composition du jury :

Christian DOUMET Professeur, Sorbonne Université	*Président*
Sandrine MARCHAND Maître de conférences, Université d'Artois	*Rapporteuse*
Yue ZHUO Professeure, Université de Shanghaï	*Rapporteuse*
Dominique COMBE Professeur, École normale supérieure	*Directeur de thèse*

ENS | PSL

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

UNIVERSITÉ PSL (PARIS SCIENCES & LETTRES)

ZHENYAO QIN

République des savoirs : Lettres, Sciences, Philosophie
USR 3608

Yves Bonnefoy à l'épreuve du chinois.

Pour une traduction critique et une évaluation de son œuvre au prisme de l'intraduisible

*

Thèse en vue de l'obtention du grade académique de Docteur en Langues et littératures

---

PARIS
2021

REMERCIEMENTS

Au moment d'écrire ce texte, intitulé « Remerciements », j'étais plein de passion. Ceux qui ont lu certains des chapitres ont presque unanimement dit que c'est une thèse pleine de chaleur et d'énergie : je ne sais pas, en réalité, s'il s'agit d'une évaluation positive ou négative dans un rapport de recherche, mais je suis sûr que ces qualités mentionnées sont exactement celles que j'ai toujours recherchées. Les Chinois disent *xiū-cí-lì-qí-chéng* 修辭立其誠 ; ce vieux dicton a été interprété différemment à travers les âges, mais pour ma part, j'aimerais le comprendre ainsi : « un discours raffiné sert la sincérité de l'auteur ». Je suis heureux d'avoir pu incorporer comme je l'espérais de la chaleur tout au long de cette thèse, de cette page à la dernière.

Je tiens tout d'abord à exprimer ma plus profonde gratitude à mon directeur, M. Dominique Combe, qui, précisément, incarne le genre de chercheur que je veux être. Nous sommes tous deux passionnés par la poésie et la poétique d'Yves Bonnefoy, ce qui est peut-être la raison la plus évidente pour laquelle il m'a semblé être un « directeur idéal » ; en fait, il est *idéal* pour plus de raisons encore. Ses autres préoccupations, celles qui concernent la « narrativité » poétique, le *world poetry* et la poésie francophone non française, sont autant de sujets qui m'intéressent alors que je continue à approfondir mes recherches, et je découvre chaque fois qu'il les a abordés d'une manière à la fois efficace et exemplaire. En d'autres termes, son tutorat ne s'est pas terminé avec l'achèvement de ma thèse. Il m'a donné, au cours de ces quatre années, d'une part, des conseils pertinents et précis et, d'autre part, suffisamment de liberté afin que je me consacre beaucoup d'énergie à mon projet de recherche personnel. J'ai été profondément touché par le fait que M. Combe a régulièrement su consacrer son temps et son attention à discuter avec moi de certains des sujets abordés dans ma thèse qui n'étaient même pas au cœur de ses recherches.

Je tiens à remercier M. Christian Doumet et Mme Sandrine Marchand, membres du comité de suivi, pour le soutien précieux qu'ils m'ont apporté selon leur domaine d'expertise : je suis honoré que leurs commentaires, ainsi que ceux de M. Combe, aient contribué à l'achèvement de cette thèse. En 2016, alors que je travaillais à mon mémoire de maîtrise sur les premières œuvres de Bonnefoy dans une université shanghaïenne, où j'aurais la surprise d'enseigner cinq ans plus tard, M. Doumet m'a courtoisement envoyé ses cours sur la poésie de Bonnefoy donnés en Sorbonne. C'était mon premier échange avec un universitaire français. Pendant mon séjour à Paris, nos discussions sur d'autres poètes ont grandement contribué à me donner une vision plus complète de la poésie de langue française. Il me faut également mentionner les nombreux échanges que Mme Sandrine Marchand et moi-même avons eu à propos de nos centres d'intérêt partagés : elle est également poète et spécialiste de la littérature chinoise ; elle aussi voyage entre le chinois et le français pour réaliser ce que nous appelons la traduction. Les nombreuses *expériences concrètes* générées par nos discussions devaient faire de

cette thèse un ouvrage non académiste.

Au cours de mes études à l'ENS, j'ai assisté à un certain nombre de cours dans leur intégralité, comme plusieurs cours donnés par M. Combe, en plus de deux cours portant spécifiquement sur la traduction littéraire. Je tiens à remercier Mme Hélène Boisson, organisatrice du cours « Formation multilingue en traduction littéraire », pour m'avoir donné, en invitant des traducteurs aux centres d'intérêts divers à partager leurs expériences, une idée très palpable de ce que signifie « traduction » dans le contexte français. Je tiens également à remercier M. Roland Béhar et Mme Nathalie Koble pour l'animation du séminaire « Make it new ! Traduire la poésie (textes, histoires, théories) ». J'ai donné, dans le cadre du cours, une conférence intitulée « Le traducteur comme prisonnier : entre fidélité à l'original et attente du lecteur. Quel style choisir pour la traduction chinoise des poèmes tardifs d'Yves Bonnefoy ? » Plusieurs éléments de cette conférence, très largement révisés, sont repris en différents endroits de cette thèse. Il convient de mentionner que Nathalie m'a ensuite invité à donner une conférence à l'École polytechnique sur le thème « *Ne me parle pas de ce diamant que chaque poème devrait être.* Vers une poésie-fuyarde : l'anti-cristallisation et le devenir de la chair langagière (regards franco-chinois) ». Il est clair que l'on retrouve déjà dans l'intervention les prémices de certains passages du sixième chapitre de cette thèse.

En parcourant les diverses *sources* sur lesquelles s'appuie la présente recherche, il m'est impossible d'en ignorer une qui remonte bien plus loin dans le temps, à savoir la première Classe prédoctorale ENS-Fudan, à laquelle j'ai appartenu. Je dois remercier le corps enseignant et les responsables du programme qui m'ont permis de découvrir la littérature et la culture françaises. Je suis particulièrement reconnaissant envers M. Michel Espagne et à Mme Huang Bei 黄蓓, ainsi qu'envers mes mentors qui m'ont encouragé et aidé à venir en France pour mon doctorat.

Étant chinois et n'ayant commencé à apprendre le français qu'à l'âge de 24 ans, je ne suis pas la personne la plus qualifiée, je le sais bien, pour commenter les poèmes de Bonnefoy. C'est pourquoi je me suis renseigné, pour être prudent, auprès de certains amis spécialistes de la littérature française afin de les comprendre *relativement correctement.* Ces amis, précisément, Marie Cosnefroy-Dollé, Arthur Defrance, Paul Gardères, Nicolas Guillot, Nicolas Rémi-Théffo, Gaultier Roux et Jean Sanchez, qui ont travaillé à côté de moi sur mes traductions des *Planches courbes* et d'*Ensemble encore*, je leur suis reconnaissant du temps qu'ils m'ont accordé pour répondre à toutes les difficultés que j'ai rencontrées à propos des mots et des phrases du texte. Dans les conversations informelles avec des amis poètes français – Yves Bergeret, Emmanuelle Gondrand-Sordet, Gérard Macé, Victor Malzac, Mathieu Nuss, etc. – nous parlions rarement de Bonnefoy, mais les informations qu'ils m'ont fournies sur les contextes de la poésie française ont permis à l'étude d'éviter certains des pièges conceptuels.

Le fait que j'ai eu la chance de m'inscrire au laboratoire *République des savoirs* a été une garantie de la progression rapide de cette thèse, car il m'a offert un environnement de recherche de qualité, notamment sur le plan matériel, puisque j'ai eu un bureau au Pavillon Pasteur que j'ai partagé avec mes collègues depuis quasiment le début de mes études à Paris.

J'ai travaillé là sept jours sur sept, de jour et de nuit, à tel point que certains de mes amis affirmaient sur le ton de la plaisanterie qu'il ne m'était pas vraiment nécessaire de louer un appartement. Je confesse que c'est bien là ce qui s'est passé lors des dernières étapes de la rédaction : le canapé du bureau a été mon seul lit lors des nuits blanches passées à composer mon manuscrit. Je sais que mon comportement a suscité l'inquiétude de certains responsables du laboratoire ainsi que du département de philosophie, et je tiens à remercier ceux de mes collègues qui non seulement ont accepté la situation, mais ont également pris le temps d'expliquer à ces directeurs que mon attitude ne poserait pas de problème de sécurité, et que je pouvais même faire office d'agent de surveillance bénévole. Les amis que je me suis faits dans ce laboratoire – nous nous voyions presque tous les jours – m'ont aidé de bien d'autres manières ; un point dont je me souviens le plus clairement, c'est que lorsque je rencontrais des expressions françaises peu familières, j'interrompais leur travail et leur demandais tout de suite ce qu'elles signifiaient. L'aide était petite et fragmentaire en apparence, mais elle a accumulé dans mon cœur beaucoup de gratitude. Je voudrais citer en particulier, dans l'ordre alphabétique pour ne pas sembler faire de hiérarchies, Arto Charpentier, Louis Pijaudier-Cabot, Jean Sanchez et Jean Tain. Plusieurs nouveaux compagnons qui ont ensuite rejoint le laboratoire, Marie Deschamps, Mathilde Escudero, Bernardo Figueiredo Marques, ont quant à eux contribué à faire de mes derniers mois à l'ENS des moments de grande joie : toutes les plaisanteries que le sérieux académique rendait inappropriées, je les ai échangées avec eux dans nos conversations quotidiennes – ma santé mentale les en remercie grandement !

Le poète-traducteur Wang Jia-Xin 王家新 a eu la gentillesse de m'aider à retrouver une photocopie de l'édition taïwanaise de l'anthologie *Chantent les arbres. Poèmes choisis de l'Europe et de l'Amérique latine* (眾樹歌唱：歐洲拉丁美現代詩選) qu'il avait collectée il y a plusieurs décennies ; il m'a pareillement aidé à trouver les poèmes de Bonnefoy qui figuraient pour la première fois dans une anthologie sinophone ; Qi Yue 齐悦 m'a aidé lors de plusieurs visites à la BnF, lors de la phase la plus angoissante de mon travail, pour trouver de précieuses références bibliographiques et ajouter des informations aux notes de mon manuscrit ; Yang Li-Ting 杨立婷 et He Qing-Peng 和庆鹏 ont généreusement offert d'emprunter à ma place les ouvrages dont j'avais besoin : ils ont rendu ma rédaction beaucoup plus facile et je leur en suis très reconnaissant.

Une grande partie du manuscrit a été achevée au cours des quatre derniers mois précédant ma soutenance, où je n'ai naturellement guère de chances de profiter d'une *vie* privée. Cependant, j'ai pu percevoir, de manière particulière, la chaleur venue de mes amitiés, grâce à deux groupes de discussion sur WeChat. Avec Wang Zi-Tong 王子童 et Zhu Meng-Cheng 朱梦成, j'ai ainsi aimé parler quotidiennement des sujets les moins sérieux, et diluer mes pensées accaparées par mes longues heures de travail. Nous avions formé le groupe afin de nous retrouver pour aller aux cinémas dans le Quartier latin, mais ce divertissement est devenu un luxe inimaginable lorsque j'ai commencé à écrire intensivement. Un autre groupe fut celui constitué avec He Qing-Pen 和庆鹏, Qi Yue 齐悦, Yang Li-Ting 杨立婷 et Zhu Si-Liang 祝斯靓 ; j'ai pu déguster un repas chinois tous les week-ends avec ces amis proches. Je fais

attention à la qualité de mon alimentation, car comme l'a si bien dit un ami : « si tu ne dors pas bien pendant ta rédaction, alors au moins mange bien ». En parlant de nourriture, je voudrais également mentionner, encore une fois, Qi Yue, qui m'a appris à faire cuire des patates douces au micro-ondes (il se trouve qu'il y en a un dans mon bureau) et qui en a parfois acheté pour moi afin de s'assurer que mon estomac n'était pas vide lorsque je pensais et écrivais. Je tiens également à remercier les trois restaurants chinois situés près de l'ENS, où je me rendais lorsque j'étais stressé et où je discutais en chinois avec leurs propriétaires, toujours pleins de bonne volonté. Pour éviter tout soupçon de publicité, je ne peux décrire ces trois restaurants que d'une manière voilée : je remercie un traiteur de la rue Claude Bernard, un restaurant asiatique de la rue Descartes et un magasin de nouilles du boulevard Saint-Michel. Les trois patrons qui ont mis de l'amour et des encouragements dans mon cœur savent, j'en suis sûr, que je les remercie.

Je tiens à remercier ceux qui m'ont encouragé à faire tout ce que je pouvais pour terminer cette thèse le plus rapidement possible. Li Man-Hua 李曼华, une amie qui a obtenu son doctorat en philosophie à l'ENS en trois ans seulement, m'a rappelé avant son départ qu'une thèse de doctorat est un projet limité dans le temps et qu'elle doit être achevée dans les délais impartis. Lorsque je lui ai dit l'autre jour que j'avais suivi ses conseils et terminé mon travail, elle m'a répondu que je devrais bien la remercier et faire passer le mot. Marie Cosnefroy-Dollé et Laurent Cosnefroy, parmi mes plus proches amis, m'ont apporté non seulement une aide professionnelle, mais aussi des conseils maternels et paternels, afin de m'encourager à replacer la rédaction d'une thèse dans le contexte de tout mon projet de vie et de carrière. Je voudrais remercier ma mère, qui a toujours désapprouvé le fait que je devienne un universitaire, mais qui, en tant qu'ingénieure contribuant à la modernisation de la Chine, m'a souvent dit au téléphone que, puisque le projet a été lancé, il me faut le terminer et comprendre que la date limite sert toujours d'indicateur qu'on ne peut ignorer.

Enfin, je dois remercier mon épouse, Wang Yan-Ran 汪嫣然, et profiter de cette occasion pour lui présenter mes excuses. Si j'ai rendu un mauvais service à quelqu'un en écrivant une thèse comme celle-ci, c'est elle. Pendant les mois les plus intenses de la rédaction, j'ai négligé de rester en contact avec elle qui habitait à Shanghaï, la laissant seule face à de difficiles moments. Elle n'était pas disposée à s'exprimer émotionnellement avant que je n'aie complètement terminé mon écriture. Il est vrai que j'ai permis à cette thèse de se réaliser et qu'avec elle, je vais passer à une nouvelle phase de vie, pourtant, ce qui a été perdu ne peut être récupéré. Je ne m'attendais pas à terminer ce texte dans une spirale descendante : ma présence rappellera au moins à mes pairs d'être plus conscients qu'il y a encore une *vie* en dehors du *travail*.

Paris, le 10 déc. 2021

INTRODUCTION

Le destin d'un poète au sein d'une autre langue est souvent différent du sien dans sa langue d'écriture, comme le montre le cas d'Yves Bonnefoy. Si Bonnefoy a eu la chance de devenir assez jeune, dans les années 1950, une *étoile de demain* de la poésie française, il est certainement impossible de penser qu'il aurait reçu la même reconnaissance, au même moment, dans un lointain pays d'Extrême-Orient, la Chine. Il faut avouer, en revanche, que Bonnefoy était déjà très tôt, par rapport aux autres poètes français, sur la scène de la sphère sinophone. En 1976, à Taïwan, qui n'a pas connu la Révolution culturelle (1966-1976, en Chine continentale), sont déjà publiés en chinois des poèmes tirés du recueil *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), grâce à une anthologie collective, et il est probable que l'éditeur-traducteur du livre a commencé à les traduire dans les années 1960. Cependant, cette première apparition en langue chinoise n'a pas apporté à Bonnefoy une grande notoriété, et même si ce traducteur-éditeur deviendra un universitaire de renommée internationale, on sait moins qu'il a traduit Bonnefoy dans sa jeunesse.

Dans le quatrième chapitre, je donnerai au lecteur français un aperçu systématique de la manière dont l'œuvre de Bonnefoy – en particulier sa poésie – est progressivement traduite et lue dans des contextes chinois. Je ne reprendrai donc évidemment pas ici cet aperçu historique, mais je tiens à souligner que, même si la poésie de Bonnefoy a été continuellement traduite et publiée en Chine continentale depuis les années 1980 (principalement dans des revues et des anthologies), il n'est toujours pas considéré comme un *poète célèbre* en Chine. Ce n'est qu'avec la publication du livre *Choix de poèmes de Bonnefoy* (*bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn* 博纳富瓦诗选) en 2002 que le poète est devenu relativement plus connu. Il faut toutefois savoir que cette influence ne se limitait qu'au *cercle des poètes*, c'est-à-dire que le lecteur *ordinaire amateur non spécialiste*, celui qui ne lit pas ou n'écrit pas régulièrement de la poésie, ignorait encore l'existence de Bonnefoy. C'est après 2016 que le nom de cet important poète français est devenu

plus connu du grand public. À noter que 2016 n'est pas seulement l'année où est mort le poète, mais aussi un point de démarcation, puisque plusieurs livres de Bonnefoy (poèmes, essais) ont été publiés en traduction chinoise après cette date. Et les Chinois ont appris, en raison du boom de l'édition chinoise, à transformer un poète *difficile* comme Bonnefoy en un poète *accessible à tous*. Bien que j'aie parfois des réserves à l'égard de telles stratégies de marketing (car elles simplifient en fait des choses), je dois reconnaître leur efficacité : elles ont réellement rendu Bonnefoy accessible à un certain nombre – pas encore un grand nombre – de lecteurs ordinaires, à tel point que certains Chinois qui ne connaissent même pas Shakespeare sont heureux d'invoquer le nom de Bonnefoy, afin de se vanter de leurs « connaissances littéraires », ou de leurs connaissances de la « littérature à la mode ».

Bonnefoy est de plus en plus lu et discuté en Chine aujourd'hui, et il y a des choses, dans cette « réception », dont on peut se réjouir, ainsi que des inconvénients ou des regrets. Je m'en réjouis en tant que traducteur et promoteur de la traduction de la littérature française ; et quand je le regrette, je suis un poète et un chercheur qui se concentre sur Bonnefoy : un poète-chercheur sérieux ne veut pas que Bonnefoy soit traité comme un « article de consommation » d'une culture populaire, comme un *poète à la mode*. En ce qui concerne le second aspect (des inconvénients), je ne citerai à titre d'exemple que quelques-unes des réactions des lecteurs que la traduction chinoise, parue en 2019, des *Planches courbes* a suscitées. Traducteur du recueil, j'ai continué à recevoir des commentaires de lecteurs qui trouvent *frustrantes* les annotations « excessives » que je fournis – environ trois par page en moyenne – parce qu'elles, selon eux, « démolissent l'esprit et la beauté intégrale des poèmes ». En résumé, ces lecteurs ont estimé que le poème ne pouvait pas être perturbé ou miné par les « connaissances » (mes annotations fournissaient des connaissances inaccessibles pour les lecteurs chinois), et que le poème était un être mystérieux, quelque chose à « ressentir » plutôt qu'à « connaître » ou à « comprendre ». Ils préfèrent, par conséquent, « utiliser », « réquisitionner » et – si j'ose dire – « consommer » la poésie. Il est parfaitement normal, bien entendu, qu'ils pensent ainsi, et ce qui intéresse un poète, un traducteur et un lecteur ne peut jamais être le même ; mais je dois dire que la

résistance à grande échelle aux nombreuses annotations et à la préface longue que j'ai ajoutées à la traduction chinoise des *Planches courbes* est un phénomène intéressant qui prouve certains aspects inquiétants de la « culture de lecture de la poésie » en Chine actuelle.

La traduction et la lecture de la poésie d'Yves Bonnefoy dans le monde chinois sont inextricablement liées à des éléments de sociologie littéraire. Et, comme nous le savons, aujourd'hui, tout poète est traduit en Chine non seulement parce qu'il est un *bon poète* ou parce qu'il est *digne d'être traduit* ; mais de nombreux facteurs commerciaux, politiques et socioculturels se combinent afin de créer une sorte de « filtre » pour cette traduction, permettant à certains poètes, y compris Bonnefoy, d'être traduits, et à d'autres non. Cependant, cette discussion sous le nom de sociologie littéraire n'est pas le point central de la thèse, bien qu'il puisse être problématique qu'elle soit totalement absente. Dans cette introduction, je me propose de problématiser chacun des mots-clés qui figurent dans le titre de la thèse : quel type de « langue chinoise » entre-t-il dans notre domaine d'étude ? Y avait-il vraiment une « intraduisibilité *unique* », qui ne se partage pas souvent avec d'autres langues, lorsque la poésie française du XX^{e} siècle (en particulier la poésie d'Yves Bonnefoy) est traduite en chinois moderne, ce qui ne s'est produit que progressivement au XX^{e} siècle ? Si nous disons que Bonnefoy a *rencontré* le chinois, ou que le chinois a *rencontré* Bonnefoy, dans quel sens cette rencontre mérite-t-elle d'être discutée ? Et, par ailleurs, comment notre utilisation de l'expression « à l'épreuve de », qui se diffuse grâce à Antoine Berman, concrétise-t-elle la rencontre entre Bonnefoy et le langage poétique chinois ?

(Re)définir la « rencontre » de Bonnefoy avec le chinois

Notre première tâche consiste à définir la « rencontre » de Bonnefoy avec la langue chinoise. Yves Bonnefoy – surtout en tant que poète – a-t-il rencontré la langue chinoise ? Et si la réponse est oui, quand les deux se sont-ils rencontrés ? Les réponses à ces questions ne sont faciles à trouver qu'en apparence, et en effet, les réponses

concrètes sont directement liées à la méthodologie de cette thèse.

Il doit être clair, dans un premier temps, que Bonnefoy n'est pas un poète immergé dans la culture chinoise et s'en inspirant ; du moins, par rapport à Claudel, Segalen, Michaux, l'on peut déceler chez lui avec beaucoup moins de *spécificité chinoise* ou de *passion pour l'Orient*. Cela ne signifie pas pour autant qu'il ignorait la Chine et la sphère culturelle de l'Asie de l'Est à laquelle elle appartient. Par exemple, nous pouvons identifier de telles phrases dans *L'Arrière-pays* pour démontrer son lien ténu avec le Tibet :

> Le hasard m'a apporté ce récit, dans sa version anglaise, *Magic and Mystery in Tibet*, il y a peu de temps, quand je commençais d'écrire ces pages[1].

Mais il était clairement plus attiré par le haïku en traduction française, ce qui se manifeste dans les trois essais qu'il a consacrés au sujet, publiés respectivement en 1978, 2000 et 2010. Cette forme brève de poésie japonaise, « plus naturellement qu'aucun autre en mesure de coïncider avec un instant vécu[2] », lui permet de confirmer « l'instant où [...] se différencient [...] les civilisations de l'Orient et de l'Occident[3] ». Sa passion pour le haïku, qui présente « une perception de l'immédiat » qui se trouve « en deça du savoir et même des mots où cela s'exprime[4] » et ses préoccupations poétiques permanentes se stimulent mutuellement :

> les existences sont là si écrasées par le non-formé alentour, le non-dénommable, l'indicible, qu'il n'y a guère de place dans la pensée de ces errants de toujours pour une métaphysique des mots, qui compenserait le non-être inhérent au vocable – ce simple signe – par l'intuition rassurante d'un foisonnement des essences[5].

Et il utilise à nouveau une locution qu'il a mise en évidence dans *L'Arrière-pays*, le

[1] Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Genève [Paris], Albert Skira Éditeur, coll. « Les Sentiers de la création », 1972.
[2] Yves BONNEFOY, « Le haïku, la forme brève et les poètes français », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2013, p. 225.
[3] Yves BONNEFOY, « Peut-on traduire le haïku ? », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2013, p. 236.
[4] Yves BONNEFOY, « Du haïku », dans *Haïku*, Paris, Editions Fayard, coll. « Documents spirituels », 1978, p. xv.
[5] *Ibid.*, p. xi.

« second degré du signe », pour décrire ce que la poésie japonaise lui *rappelle* :

> Et peut-être convient-il de se souvenir maintenant que nous avons nous aussi nos stratégies et tactiques dans les régions difficiles du second degré de l'arbitraire du signe – et d'avancer que c'est avec ces moyens-là seulement qu'il nous serait donné de « traduire », à tout le moins d'évoquer, ce qu'est, en profondeur, la poésie japonaise[6].

Ce qu'il perçoit depuis l'« Orient mythique [...] comme origine du langage et de l'art[7] » s'appuie partiellement sur ses connaissances de la culture chinoise – notamment celle du peuple *Han*, différente de celle du Tibet – mais ces connaissances ne sont peut-être pas aussi approfondies que son amour de la poésie japonaise. Par exemple, le discours qu'il a prononcé lorsqu'il a reçu le Zhongkun International Poetry Prize (中坤国际诗歌奖 *zhōng-kūn-guó-jì-shī-gē-jiǎng*, Pékin) en 2007 semblait parler de manière très générale de la langue et de la littérature chinoises, qui sont « ouvertes à toute vie humaine[8] » :

> Que vois-je dans cette relation avec le monde et avec la vie ? Une écriture incarnée par des idéogrammes qui suggèrent une manière de synthétiser les choses en jeu. C'est un arbre qui se présente d'un seul coup, au-dessus de tout, dans le signe qui indique, il est là, pour ainsi dire, comme une présence, devant celui qui utilise ce signe, et parce qu'il est cette présence complète, c'est aussi le tout du monde lui-même, le tout de l'univers lui-même, qui se présente à l'esprit, appelant la vie de la parole à s'engager dans ce tout, à comprendre que ce tout est plus réel que chacune de nos existences individuelles[9].

Cette brève présentation a pour but de démontrer que pour Bonnefoy, le chinois n'est pas une référence si indispensable à son écriture. Nous nous intéressons donc aux liens établis par la traduction : il semblerait que le fait qu'il ait remporté le prix chinois que j'ai mentionné soit également dû à ce que les Chinois arrivent à lire. Peut-on considérer, alors, la première parution des poèmes de Bonnefoy en chinois en 1976

---

[6] *Ibid.*, p. xxxiv.
[7] Dominique COMBE, « Yves Bonnefoy et la fiction des signes », *Critique*, vol. 45, n° 511, 1989, p. 959-960.
[8] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « La poésie a sa propre grandeur (诗歌有它自身的伟大 shī-gē-yǒu-tā-zì-shēn-de-wěi-dà) », *Lire la poésie (读诗 dú-shī)*, n° 2, *Le temps d'être pardonné (被宽恕的时间 bèi-kuān-shù-de-shí-jiān)*, 2011, p. 219.
[9] *Ibid.* L'auteur de cette thèse le retraduit en français.

comme le début d'une *rencontre* entre les deux ? Bien sûr que oui, car le fait d'être traduit peut à juste titre être assimilé à une *rencontre* et à un *contact*. Mais ne s'agirait-il pas d'une définition un peu superficielle ? Une telle définition soulève une question complémentaire : si peu de lecteurs chinois ont lu l'anthologie susmentionnée à l'époque – non seulement en Chine continentale, où la Révolution culturelle venait de s'achever, mais aussi à Taïwan, c'est probablement en raison de la faible diffusion du livre – alors ces poèmes sinisés de Bonnefoy avaient-ils donc réellement un *rapport* avec la langue chinoise ? Ont-ils vraiment « influencé » la langue chinoise de la même manière que les poètes symbolistes tels que Baudelaire ?

Évidemment, en posant de telles questions, nous définissons en fait le mot *rencontre* de manière plus complexe, et nous semblons supposer que nous ne sommes prêts à admettre l'existence de cette rencontre que si les poèmes de Bonnefoy, lus en chinois, ont modifié, ne serait-ce qu'un peu, le langage poétique chinois. Cette définition semble être allée à l'autre extrême, c'est-à-dire qu'elle est peut-être trop pointilleuse, car d'un point de vue empirique, même si certains poètes européens et américains ont influencé le chinois moderne en étant traduits en chinois pendant des périodes cruciales de la formation de la langue, ces poètes étrangers étaient, après tout, peu nombreux. Qui plus est, à l'époque où Bonnefoy est traduit en chinois, le chinois moderne est déjà relativement défini, et il est presque impossible de faire évoluer, à travers la traduction de poèmes étrangers, la structure interne de la langue chinoise.

En fait, notre tentative de redéfinir cette *rencontre* entre le poète français, Yves Bonnefoy, et la langue chinoise est ancrée dans une intention fondamentale : nous voulons examiner s'il est possible de dire ce que le Bonnefoy traduit en chinois – et certainement pas celui qui écrit en français – a des impacts *réels* sur le paysage de la poésie chinoise. Pour répondre : le fait est que de tels effets n'existent pas, ou du moins sont très difficiles à détecter. Nous savons aujourd'hui que les tentatives de trouver une trace de l'existence réelle d'une relation « influence-réception » ou de construire une histoire unidirectionnelle des relations littéraires internationales se sont avérées très problématiques. Il ne s'agit donc pas d'examiner quelles *réactions réelles* les poèmes de Bonnefoy traduits en chinois, ou le langage utilisé dans ces poèmes, ont provoqué

au sein de la langue chinoise ; ces poèmes, en chinois déjà, ne servent que d'une « dynamique de résémantisation » générée par la « transformation de son sens »[10].

Une telle perspective méthodologique signifie que, dans cette thèse, nous évitons certaines questions qui ne devraient pas être discutées. Ainsi, la « rencontre » entre Bonnefoy et le Chinois se traduit en réalité par une découverte ou une redécouverte mutuelle :

> la *rencontre* est bien le contraire de la *relation* ; ou disons que, dans la relation, se défait la rencontre, qu'elle s'y trouve perdue ou rabattue. La relation *intègre* l'autre et la rencontre *découvre* l'autre[11].

La redéfinition de *rencontre* et de *relation* par François Jullien nous incite à repenser la question associée à la « relation » entre la poésie chinoise et la poésie étrangère pendant les deux *périodes d'or* de la traduction de la poésie étrangère en chinois, et à la « rencontre » entre le chinois et Bonnefoy, poète qui était absent de ces deux périodes. Les années 1910 et 1930 ont été une période où la poésie chinoise moderne (la Nouvelle poésie) a rapidement acquis sa propre indépendance, et où le chinois moderne était désireux d'avoir une structure parfaite qui lui soit propre. Pour la langue chinoise, qui était en état de *soif*, les poésies européenne et américaine (romantiques, symbolistes, modernistes, tout est mélangé) étaient un modèle à suivre et à imiter, et la langue chinoise voulait « absorber » ces poèmes exotiques ainsi que les éléments linguistiques qui les sous-tendaient. De nombreuses recherches sont menées, tant en Chine qu'à l'étranger, pour connaître dans quelle mesure le lexique et la syntaxe du chinois moderne conservent des traces des langues indo-européennes, une grande partie des traces ayant été réalisées par le biais de la traduction poétique. Les années 1980, qui constituent la deuxième période d'or de la traduction poétique, ont en revanche moins à voir avec la construction de la « langue » qu'avec la recherche ou la redécouverte d'un nouveau « langage », surtout celui qui correspond à la nouvelle

[10] Michel ESPAGNE, « La notion de transfert culturel » [en ligne], *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, École normale supérieure, 2013, URL : https://journals.openedition.org/rsl/219, consulté le 12 octobre 2021.
[11] François JULLIEN, *Si près, tout autre : de l'écart et de la rencontre*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2018, p. 174.

« pensée », que je préciserai immédiatement. La poésie étrangère des XIX^e^ et XX^e^ siècles, traduite en chinois, dont des textes retraduits de Baudelaire et de Rimbaud, a été réintroduite comme un outil : les Chinois, alors favorable à un *humanisme* (ch. *rén-wén-jīng-shén* 人文精神), l'utilisèrent abondamment, dissipant ainsi les ténèbres de la Révolution culturelle qui les avaient longtemps enveloppés. Si la signification de ces deux booms de la traduction, qui avaient des fins dites *utilitaires*, est bien sûr multiple, il est également facile de voir le fort désir de la langue chinoise d'être activement « avalée » par les langues et les littératures de l'Occident.

C'est également dans ce contexte historique que le cas de Bonnefoy mérite particulièrement d'être discuté. Est-il vraiment étonnant ou « anormal » que Bonnefoy soit traduit en chinois de manière soutenue mais qu'il ne soit lu que par un petit groupe de lecteurs[12], sans créer une sorte d'« engouement pour Bonnefoy » qui gagne toute la société ? Tout dépend d'un fait apparent, mais essentiel : Bonnefoy est traduit en chinois à une époque où la langue chinoise « n'a pas besoin de lui », ceci, pouvant semblent un peu tragique, permet toutefois au poète de rester plus facilement ce qu'il est par rapport à d'autres poètes étrangers.

Quelle « langue chinoise » en question

Comme la thèse porte sur la rencontre entre les poèmes de Bonnefoy et le chinois, il est nécessaire de définir précisément ce que l'on entend ici par « le chinois ». Ce terme ne signifie évidemment pas « la langue parlée par les Chinois » ou « la langue parlée en Chine », car dans un pays aussi multiethnique que la Chine, les différentes langues parlées par les Chinois (ceux qui ont la nationalité chinoise) couvrent au moins onze familles linguistiques : langues sino-tibétaines, langues hmong-mien, langues taï-kadaï, langues austroasiatiques, langues austronésiennes, langues indo-européennes

[12] Il faut savoir que la soi-disant influence *visible* ne s'exerce qu'au niveau individuel, comme chez certains jeunes poètes nés dans les années 1980 et 1990, qui adorent le *Choix de poèmes de Bonnefoy* publié en 2002 et la série d'ouvrages de Bonnefoy publiés après le milieu des années 2010.

(des Chinois parlent les langues tokhariennes et les langues indo-iraniennes), les langues turciques (l'ouïghour, par exemple), langues mongoles, langues toungouses, langues coréennes et langues japoniques.

De nombreuses personnes considèrent le chinois comme une sous-langue sino-tibétaine parce qu'elles se réfèrent à « la langue parlée par les Chinois *Han* » et excluent les autres langues parlées par les Chinois non-*Han*. Le chinois que nous indiquons dans cette thèse est précisément cette « langue chinoise » au sens étroit :

> Le *hàn-yǔ* 汉语, précisément, la langue des *Han* 汉, est la langue employée par le peuple *Han*, au fur et à mesure du développement de la société, qui est uni à partir des ethnies occupant le territoire chinois depuis les dynasties *Zhou* 周 (1046 à 256 av. J.-C.) et Qin 秦 (221 à 206 av. J.-C.) et après l'unification de la Chine sous la dynastie *Han* 汉 (206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.)[13].

Bien qu'il ait dix dialectes très différents dans toute la Chine, ainsi qu'un nombre incalculable de sous-dialectes subtilement différents, toutes ces *langues locales* « entrent dans le cadre de la langue chinoise[14] ». Mais il existe un « langage commun » pour tous les locuteurs *Han*, malgré leurs dialectes : c'est le mandarin moderne (*pǔ-tōng-huà* 普通话), actuellement langue officielle en Chine continentale, à Taïwan et à Singapour, qui est fabriqué sur la base des dialectes du nord de la Chine. Ainsi, le mandarin est « une langue *surnaturelle* qui est rendue universelle par la standardisation des caractères chinois », et il s'agit donc d'« une langue artificielle basée sur la textualité des caractères chinois »[15]. Nous parvenons donc à deux définitions de la langue chinoise :

> Le chinois au sens large englobe tous les dialectes des *Han*, tandis qu'au sens étroit, le chinois se réfère exclusivement au langage commun du peuple *Han*, qui s'est développé sur la base

[13] Ming-kai 名凯 GAO 高, *Traité de la grammaire chinoise (汉语语法论 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-lùn)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), coll. « Grammaires chinoises (汉语语法丛书 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-cóng-shū) », 1986, p. 7.
[14] *Ibid.*, p. 9.
[15] Hua 华 MENG 孟, *Généalogie des symboles culturels dominée par les caractères chinois (汉字主导的文化符号谱系 hàn-zì-zhǔ-dǎo-de-wén-huà-fú-hào-pǔ-xì)*, Jinan, Shandong Education Publishing House (山东教育出版社 shān-dōng-jiào-yù-chū-bǎn-shè), coll. «Nouvelles perspectives sur la culture des caractères chinois (汉字文化新视角丛书 hàn-zì-wén-huà-xīn-shì-jiǎo-cóng-shū) », 2014, p. 10.

> des dialectes du nord[16].

Les spécificités du chinois, qui l'éloignent du français et des autres langues indo-européennes, sont aussi évidentes que riches, et constituent souvent un point de départ pour de nombreux philosophes occidentaux qui réfléchissent à leurs propres langues. Parmi eux, il faut notamment mentionner Jacques Derrida, qui, en citant d'autres savants, y compris Leibniz, considère l'écriture chinoise comme « le témoignage d'un puissant mouvement de civilisation se développant hors de tout logocentrisme[17] ». Ce qui semble essentiel pour lui, comme pour d'autres philosophes concernés, c'est que le chinois est, en gros, une langue dont les signes écrits (sinogrammes) ne présentent pas directement leur son (prononciation), il s'agit donc d'une *langue silencieuse* « inventée par un sourd » (formule de Leibniz), contrairement au français, qui peut être prononcé en voyant les lettres qui composent les mots. Ainsi, la qualité la plus remarquable du chinois, si l'on la décrit dans les termes les plus simples, est sa séparation du parler (parole) et de l'écrire (écriture), comme le présente le titre du célèbre ouvrage de Bernhard Karlgren : « *Sound* and *Symbol* in Chinese[18] ». Et la distinction dite radicale est déterminée, selon Jean-Fran çois Billeter, par le système de caractères chinois :

> La prononciation du mot varie selon les lieux et les époques, ses acceptions peuvent évoluer ou se diversifier, mais le caractère ne change pas : il garantit l'identité du mot, il en est l'emblème invariable[19].

Une telle stabilité est, bien sûr, relative aux changements sur le plan phonétique. Notons que, historiquement, l'apparence visuelle de chaque caractère chinois a aussi subi plusieurs changements (mais l'identité de chaque caractère ne change normalement pas). Comme l'a fait remarquer Meng Hua 孟华, le système de signes chinois est passé par quatre phases distinctes ; chronologiquement, un caractère

---

[16] Ming-kai 名凯 GAO 高, *Traité de la grammaire chinoise (汉语语法论 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-lùn), op. cit.*, p. 9.
[17] Jacques DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 137-138.
[18] Bernhard KARLGREN, *Sound and Symbol in Chinese*, Revised edition, Hong Kong, Hong Kong University Press, coll. « Language, Linguistics, Reference », 1990.
[19] Jean-Fran çois BILLETER, *L'Art chinois de l'écriture*, Gen ève [Paris], Éditions d'Art Albert Skira S. A., 1989, p. 13.

correspond à : 1. un *signe gravé* (刻符 *kè-fú*), c'est-à-dire les proto-caractères préhistoriques ; 2. un *signe de l'image* (象符 *xiàng-fú*), lorsque les idéogrammes se forment ; 3. un *signe du concept* (意符 *yì-fú*), quand le système de l'écrit chinois est composé des sinogrammes traditionnels (non simplifiés) qui subissent le *lì-biàn* 隶变 [20] ; 4. un *signe du son* (声符 *shēng-fú*), à ce stade s'utilisent les sinogrammes simplifiés modernes qu'impose la République populaire (notamment à partir de l'année 1955)[21]. Les quatre formes de signes que les caractères chinois présentent au cours de leur évolution correspondent par conséquent aux quatre référents : le *signe gravé* peut référer à la « chose présente » (在场物 *zài-chǎng-wù*) ; le *signe de l'image*, « chose réelle » (现实物 *xiàn-shí-wù*) ; le signe du concept, « chose conceptuelle » (观念物 *guān-niàn-wù*) ; le *signe de son*, « chose sémantique » (语义物 *yǔ-yì-wù*)[22]. Et le référent du signe chinois est essentiellement une « série de référents » (所指域 *suǒ-zhǐ-yù*), c'est-à-dire qu'il oscille entre *chose présente*, *chose réelle*, *chose conceptuelle* et chose *sémantique*[23].

Il n'est aucunement difficile de constater que les sinogrammes utilisés dans la littérature chinoise dont nous parlons dans cette thèse – c'est-à-dire ceux qui s'emploient du milieu du XIX[e] siècle à nos jours, puisque la modernisation du langage poétique chinois a commencé avec la défaite désastreuse de la Chine lors des Guerres de l'opium, d'une part, et la poésie d'Yves Bonnefoy continue à être traduite dans le chinois que nous utilisons aujourd'hui, d'autre part – couvrent les troisième et quatrième étapes et présentent en quelque sorte un mélange du « signe du concept » et du « signe du son ». Dans ces conditions, les caractères chinois qui nous intéressent possèdent à la fois deux caractéristiques fondamentales. D'un côté, en tant que *signes du concept*, ils

[20] Le *lì-biàn* 隶变 désigne la simplification naturelle, progressive et systématique des caractères chinois au cours du II[e] siècle av. J.-C., lorsque l'écriture chinoise est passée du *style sigillaire* (篆书 *zhuàn-shū*, « style pour gravure décorative ») au *style des clercs* (隶书 *lì-shū*, qui préserve à la fois la lisibilité et les fins artistiques) au début de la dynastie des *Han*, par le biais d'omissions, d'ajouts ou de transmutations de la forme graphique d'un caractère afin de le rendre plus facile à écrire.

[21] Hua 华 Meng 孟, *Généalogie des symboles culturels dominée par les caractères chinois (汉字主导的文化符号谱系 hàn-zì-zhǔ-dǎo-de-wén-huà-fú-hào-pǔ-xì)*, *op. cit.*, p. 2.

[22] *Ibid.*, p. 34.

[23] *Ibid.*, p. 81.

> arrivent à générer du sens de manière autonome, selon la mise en place linéaire des caractères chinois qui forment un contexte ; ainsi, les autres genres de signes, par exemple, les signes-images, les signes-paroles, les signes-artefacts et les signes-rites, n'interviennent plus le processus de signifiance des caractères chinois[24].

C'est principalement parce que « leur picturalité est fortement réduite et leur abstraction fortement accrue[25] ». Et d'un autre côté, lorsque ces sinogrammes deviennent progressivement des *signes du son*, ce qui est assez récent, nous observons que

> cette tendance à présenter le « son » implique une dilution de la relation rationnelle entre les sinogrammes et la langue chinoise, entre les sinogrammes et la culture chinoise ; elle implique également un accent sur la conventionnalité arbitraire de l'écriture et la nature instrumentale de la mise par écrit de la parole. [...] Les sinogrammes en tant que « signes de son » rompent le lien avec la réalité extérieure ou avec les concepts, et ils s'orientent vers une référence aux unités purement formelles du langage (les syllabes, par exemple), qui sont représentées par les combinaisons conventionnelles des unités formelles. [...] Et dans le domaine littéraire, la « vocalisation » des sinogrammes, ou bien le processus de *qù-hàn-zì-huà* 去汉字化 (« expulsion des caractères chinois »), s'est manifestée dans le mouvement de la langue vernaculaire, et la langue écrite construite à partir de caractères chinois, le *wén-yán-wén* 文言文, a été progressivement abandonnée. [...] Le résultat de la transformation des caractères chinois en « signe de son » est de souligner la centralité de la langue chinoise parlée dans le champ symbolique culturel du peuple *Han* et de diluer la dominance des caractères chinois[26].

Dans la Chine ancienne, avant que la base de l'orthodoxie de la « littérature classique » ne soit assouplie, la langue d'écriture était principalement le *wén-yán-wén* 文言文, mentionné dans la citation ci-dessus : c'est ce que Léon Vandermeersch appelle proprement la « langue graphique[27] ». Nous considérons généralement la période où la

[24] *Ibid.*, p. 6.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*, p. 7-9.
[27] Léon VANDERMEERSCH, « Écriture et littérature en Chine », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 8, n°8, 1986, p. 56. Je cite également la raison pour laquelle il abandonne l'ancienne traduction française du terme : « [c]ette langue est désignée en chinois du nom de *wenyan*, généralement traduit *langue écrite*, mais que, pour éviter toute ambiguïté, on traduira plutôt ici, de façon plus littérale, comme langue graphique. A la différence de ce que sont ailleurs les langues écrites, qui représentent seulement un niveau plus élaboré de la langue parlée grâce aux possibilités de remaniement du discours que laisse la notation écrite, et qui parfois survivent à la désuétude de leur contre-partie orale comme ce fut le cas pour le latin ou le sanscrit, en chinois, la langue graphique est par nature distincte de la langue parlée, si fortes que soient les interférences qu'on peut relever entre l'une et l'autre du fait qu'elle sont maniées par les mêmes usagers. »

langue écrite était dominée par cette « langue graphique » comme une période de la « séparation du parlé et de l'écrit » (*yán-wén-fēn-lí* 言文分离), car il s'agit alors d'une langue

> donnant lieu à un discours articulé non plus sur les mots de la langue parlée, mais directement sur les graphies, lesquelles sont les mots mêmes de la langue graphique, différents de ceux de la langue parlée[28].

Cette « séparation » a des implications fondamentales pour certains points de vue ou perceptions linguistiques de base qu'ont les Chinois. Pendant longtemps, même le terme chinois qui correspond à la *langue*, 語言/语言 *yǔ-yán*, ne se référait qu'à « langue parlée » et n'incluait pas le système d'écriture, et ce n'est que le développement progressif de la linguistique occidentale moderne en Chine qui a permis aux Chinois d'accepter une extension de la signification du terme *yǔ-yán*. Et l'un des signes de la modernisation du chinois – un sujet de grand intérêt dans cette thèse, puisque c'est cette modernisation qui rend la traduction de Bonnefoy possible, ou du moins beaucoup plus possible qu'avant – est l'« unification de la langue parlée et écrite » (*yán-wén-yī-zhì* 言文一致), ce sur quoi nous nous concentrerons dans le Chapire I. Il ne faut pas perdre de vue que cette « unification » représente aussi un aspect de l'européanisation de la langue chinoise : il suffit de rappeler que le français est une langue qui a une *unification de la langue parlée et écrite*. Ce n'est pas une coïncidence, car au cours d'une centaine d'années, la langue chinoise a subi plusieurs crises de « latinisation » – certains voulaient en faire une langue entièrement en alphabet latin, et ces opinions ont été prises au sérieux par les autorités, qui ont engagé les procédures correspondantes – , et les sinogrammes doivent leur existence actuelle à l'insistance des partisans des caractères chinois lors de ces votes cruciaux.

La « séparation du parlé et de l'écrit » de la littérature chinoise classique dite *orthodoxe* – à l'exception de la quasi-totalité des *romans* et de certains *drames* – ne signifie cependant pas qu'elle est « silencieuse ». Et la caractéristique la plus frappante

[28] *Ibid.*, p. 57-58.

de la poésie classique, en particulier de la « poésie à forme fixe », est précisément ses règles strictes de prosodie. Il s'agit, selon François Martin, d'une poésie qui « favorise les effets sonores[29] » :

> Non pas, tant s'en faut, que la théorie chinoise néglige les sonorités. Mais les effets sonores sont appréciés – et jugés – comme musique du poème, et non comme transposition d'un sens. Plus d'ailleurs que les effets de répétition sont valorisés des effets de diversité et d'alternance ; plus question en tous cas d'« harmonie imitative ». La conception microcosmique de la poésie chinoise trouve ainsi sa vérification dans l'univers des sons : c'est la constance qui prime, et non la contingence. Et c'est peut-être justement à cette re-présentation constante de l'univers (dont l'équilibre phonique n'est qu'une modalité) que renverrait un « cratylisme chinois »[30]…

Et dans la poésie chinoise moderne, dont la grande majorité est déjà en vers libres, si les règles de musicalité sont moins exigeantes que dans la poésie classique, elles sont aussi constamment présentes, mais davantage en termes de rythme. Nous pourrions même affirmer qu'il existe une « poétique du rythme » ou une « grammaire du rythme », comme le montre Henri Meschonnic avec ces termes inventés : le *rythme-sens*[31], le continu *rythme-syntaxe-prosodie*[32], l'interaction *corps-langage-rythme-syntaxe-prosodie*[33]. Et certains linguistes chinois ou d'origine chinoise s'engagent dans le domaine : Feng Sheng-li 冯胜利, par exemple, a discuté, au nom de la « syntaxe prosodique » (韵律句法学 *yùn-lǜ-jù-fǎ-xué*)[34], de la relation entre la structure rythmique et la construction syntaxique du chinois, en particulier la manière dont « l'accent tonique régit la structure de base de la phrase (sujet, prédicat, objet)[35] ». De même, Cai Zong-qi 蔡宗齊 nous rappelle sans cesse « l'influence significative du son des caractères chinois sur le rythme, la syntaxe, la structure et le concept esthétique de la

[29] François MARTIN, « Les sons et les noms », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n°15, 1993, p. 93.
[30] *Ibid.*, p. 94.
[31] Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 304.
[32] *Ibid.*, p. 33.
[33] *Ibid.*, p. 139.
[34] Sheng-li 胜利 FENG 冯, *La Syntaxe prosodique du chinois (汉语韵律句法学 hàn-yǔ-yùn-lǜ-jù-fǎ-xué)*, Shanghai, Shanghai Education Publishing House (上海教育出版社 shàng-hǎi-jiào-yù-chū-bǎn-shè), coll. « Linguistique chinoise contemporaine (中国当代语言学丛书 zhōng-guó-dāng-dài-yǔ-yán-xué-cóng-shū) », 2000.
[35] Sheng-li 胜利 FENG 冯, *Interactions entre morphologie, syntaxe et prosodie en chinois (汉语的韵律、词法与句法)*, Pékin, Peking University Press (北京大学出版社 běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè), 1997, p. 54.

poésie chinoise[36] ».

Ainsi, nous apprenons que l'élément de prosodie est omniprésent dans la poésie chinoise – tant classique que moderne – et qu'il pénètre profondément dans les autres éléments et est lié à eux. Il est donc difficile de consacrer un chapitre spécifiquement à la question de la musicalité. Lorsque le lecteur trouve que dans la première partie de la thèse, il est question *seulement* de vocabulaire (chapitre II) et de syntaxe (chapitre III), je lui prie de ne pas se tromper en pensant que les dimensions du son, du rythme, de la rime, etc. ont été négligées ou « émasculée » ; au contraire, le fantôme des éléments prosodiques semble se trouver partout au cours de notre exposé, et c'est un aspect que cette thèse ne doit pas et ne veut pas ignorer.

Les spécificités de l'« être traduit en chinois »

Certains lecteurs se demanderont pourquoi des « questions chinoises » sont abordées aussi longuement, alors qu'il ne s'agit pas d'une thèse sinologique. À vrai dire, ce que l'on appelle les *problématiques chinoises* développées dans la première partie ne parle pas simplement de la Chine ; elles sont en fait étroitement liées à l'Europe, à la langue française, à la poésie française du XX^e^ siècle, car la langue et la littérature chinoises dont nous parlons prennent déjà nécessairement sens dans le cadre du fait qu'elles sont en contact profond avec les langues indo-européennes, avec la langue française, avec la littérature française. Soulignons encore un point : historiquement parlant, la poésie française n'a peut-être pas eu à rencontrer la poésie chinoise, la poésie chinoise a pourtant « dû » rencontrer la poésie française. La modernisation de la poésie chinoise – dans cette thèse, bien sûr, nous nous intéressons davantage à la modernisation du *langage poétique* chinois – ne peut, certes, être absolument assimilée à une « européanisation », toutefois, nous pouvons presque certainement affirmer que

[36] Zong-qi 宗齊 CAI 蔡, « La pertinence intrinsèque entre des caractères chinois monosyllabiques et le genre-style de la poésie chinoise (單音漢字與漢詩詩體之內聯性 dān-yīn-hàn-zì-yǔ-hàn-shī-shī-tǐ-zhī-nèi-lián-xìng) », *Lingnan Journal of Chinese Studies (嶺南學報 lǐng-nán-xué-bào)*, vol. 5, n°1, 2016, p. 278.

sans l'européanisation de la poésie chinoise, on ne peut parler de sa modernisation.

Bien que de nombreux savants occidentaux aient déjà une connaissance approfondie de la langue chinoise, force est de constater qu'ils la considèrent comme une langue exotique et lointaine. Ce n'est pas un problème en soi, mais nous voudrions maintenant souligner qu'en Occident, il y a certains « biais » dans l'accumulation de connaissances sur cette langue, de sorte que certains préjugés qui devraient être évités sont devenus une sorte de *consensus*. Si des arguments similaires ne sont pas corrigés ici, nous tomberons dans un certain nombre de pièges présuppositionnels, lorsque nous discuterons de la traduction de Bonnefoy en chinois.

Il est impossible de faire le tour d'un livre (1919) peu épais, dont les auteurs sont Ernest Fenollosa et Ezra Pound ; il a longtemps « monopolisé » l'imaginaire occidental sur la langue chinoise, et en particulier sur le chinois en tant que langue poétique. Parmi les sinologues européens et américains, l'ouvrage le plus clairement influencé par cet essai est probablement celui de François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*[37]. Il est assez facile de se laisser entraîner par son titre seulement : « Le caractère écrit chinois, matériau poétique » (angl. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*). Le livre est si célèbre et ses idées se sont tellement répandues que nous n'avons pas besoin de le citer, mais ce sont précisément les fragments les plus célèbres du livre qui nous posent problème :

> Imaginez que nous regardions par la fenêtre : nous voyons un homme, soudain, il tourne la tête, nous l'imitons et voyons le cheval qui avait attiré son regard. Nous avons vu l'homme avant qu'il n'agisse, pendant qu'il agissait, enfin, l'objet de son action. Le discours fractionne la rapide continuité de cette action et de ces images en trois articulations essentielles, adéquatement ordonnées ; nous disons :
>
> l'homme voit un cheval
>
> Il est clair que ces trois articulations ou mots ne sont que des symboles phonétiques, mis aux lieux des trois phases de l'opération naturelle. Nous pouvons tout aussi facilement noter ces trois étapes de notre pensée par des symboles également arbitraires, *mais qui n'ont pas leur origine*

[37] *Ibid.*, p. 281.

dans les sons ; ainsi, par les trois caractères chinois :

人 見 馬

> Averti des correspondances entre articulations et signés, nous pouvons communiquer une pensée continue en dessinant aussi bien qu'en parlant. Le langage visuel des gestes est employé couramment de la même façon.
>
> Mais l'écriture chinoise est plus qu'une série de symboles arbitraires, c'est un vivant dessin abrégé de l'opération naturelle. Dans le cas de la figure algébrique du mot prononcé, il n'y a pas de lien naturel entre la chose et le signe. C'est une pure convention. La nature suggère la méthode chinoise. Il y a l'homme sur ses deux jambes, puis ses yeux parcourent l'espace : Une figuration audacieuse de jambes en mouvement sous le dessin d'un œil ; l'œil est stylisé, les jambes aussi sont stylisées, mais inoubliables dès le premier regard. Il y a enfin le cheval sur ses quatre jambes. Les signes chinois provoquent l'imagination, aussi bien que les mots, et de manière plus vivante, plus concrète. Les trois caractères ont des jambes : ils sont *vivants*. Le groupe possède quelque chose des qualités d'un dessin animé.
>
> Le mensonge de la peinture ou de la photographie réside dans le fait qu'en dépit de leur matérialité, elles manquent l'élément de succession naturelle[38].

Nous devons admettre qu'il s'agit d'un passage très éloquent sur le plan rhétorique et d'une grande valeur *littéraire*, et que même un lecteur chinois serait brièvement charmé par lui ; mais malheureusement, l'imagination excessive des auteurs fait que certains de ses jugements de base sont erronés.

C'est vrai que les trois caractères chinois cités dans ce passage appartiennent tous à la catégorie des idéogrammes, c'est-à-dire qu'ils expriment une sorte d'*idée* tout en rendant un objet physique (comme 馬 *cheval*) ou un concept (comme 見 *voir*) présent sous forme d'images, concrète ou abstraite. Cependant, les idéogrammes ne représentent que trois à quatre pour cent de tous les caractères chinois[39] ; ces exemples peuvent donc, au mieux, être considérés comme anecdotiques, plutôt que représentatifs du système d'écriture chinoise ou de poésie chinoise. Ce qui importe davantage, c'est

[38] Ernest Francisco FENOLLOSA, Ezra POUND, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Les Livres noirs », 1972, trad. de Ghislain SARTORIS, p. 13-15.

[39] Zong-qi 宗齊 CAI 蔡, « La pertinence intrinsèque entre des caractères chinois monosyllabiques et le genre-style de la poésie chinoise (單音漢字與漢詩詩體之內聯性 dān-yīn-hàn-zì-yǔ-hàn-shī-shī-tǐ-zhī-nèi-lián-xìng) », *Lingnan Journal of Chinese Studies (嶺南學報 lǐng-nán-xué-bào), op. cit.*, p. 280.

qu'après le *lì-biàn* 隶变 mentionné plus haut, en raison de changements à propos de forme des caractères et de la manière dont ils sont utilisés, ces sinogrammes ne sont plus directement associés à des images visuelles, mais sont plus étroitement liés aux concepts qu'ils représentent. Par exemple, en voyant le sinogramme pour le cheval, 馬, qui « a perdu son caractère pictural-symbolique[40] », nous ne reconnaissons pas son sens selon sa ressemblance visuelle à un vrai cheval. C'est-à-dire que l'*image* n'est plus présente lors de l'écriture ou de la lecture à travers les caractères chinois de cette étape, où le sinogramme est principalement signe du concept. Quand les auteurs affirment plus loin que « lire le chinois, ce n'est pas jongler avec des concepts, mais observer les *choses* accomplir leur destin[41] », c'est effectivement inacceptable. Il est tout aussi impossible de trouver une justification appropriée à une telle imagerie inventée par les deux auteurs qui épuisent leur imagination : « Il y a enfin le cheval sur ses quatre pattes. [...] ils sont *vivants*. Le groupe possède quelque chose des qualités d'un dessin animé ». En ce sens, la valeur qu'ils attribuent au caractère chinois, qui, selon eux, rend possible une « succession naturelle », ne peut être considérée que comme une belle fantaisie.

On pourrait dire qu'il s'agit d'un écho au XX^e^ siècle du « mythe idéographique » (angl. *the ideographic myth*) qui avait déjà émergé au XVI^e^ siècle en Europe :

> Le concept d'écriture idéographique est une notion des plus séduisantes. L'idée que des symboles écrits transmettent leur message directement à notre esprit, sans passer par l'intermédiaire restrictif de la parole, est très attrayante[42].

En d'autres termes, les caractères chinois fournissent certainement le matériau de base pour ce *mythe*, dont la formation, pourtant, ne correspond pas nécessairement aux vérités de la langue chinoise. L'attitude de cette thèse est, par conséquent, de ne pas exagérer les similitudes entre le chinois et le français, mais aussi de ne pas exagérer les différences entre les deux : c'est-à-dire respecter les faits réels de la langue chinoise qui

[40] Hua 华 MENG 孟, *Généalogie des symboles culturels dominée par les caractères chinois (汉字主导的文化符号谱系 hàn-zì-zhǔ-dǎo-de-wén-huà-fú-hào-pǔ-xì)*, *op. cit.*, p. 73.
[41] Ernest Francisco FENOLLOSA, Ezra POUND, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, *op. cit.*, p. 15.
[42] John DEFRANCIS, *The Chinese Language: Fact and Fantasy*, Honolulu, University of Hawaii press, 1984, p. 132. L'auteur de cette thèse le traduit de l'anglais.

existent à chaque période historique particulière.

Il y a une réalité, essentielle, que l'on ne saurait trop souligner, et ce fait est étroitement lié à ce que je viens d'expliquer : c'est dans une langue chinoise moderne plus mature, mais non pas en chinois classique, que Yves Bonnefoy est traduit. Il faut donc éviter, dans cette thèse, d'être séduit par tous les *mythes* irréalistes relatifs au chinois et aux sinogrammes, y compris celui qu'on a exposé plus haut. Résolument, la langue utilisée pour traduire Bonnefoy semble avoir moins d'*aura* que le chinois ancien enveloppé dans les mythes qu'établissent et renforcent certains sinologues, mais ceci constitue exactement l'état réel du chinois en ce moment. Et même si ce chinois actuel – l'une des nombreuses définitions du chinois moderne, comme je le dirai au début du premier chapitre, est celle d'une « langue vulgaire » – a perdu une partie de sa gloire passée, il arrive à posséder de nouveaux genres de splendeur. La traduisibilité ou l'intraduisibilité de Bonnefoy en chinois moderne est ainsi liée au destin de cette jeune langue en tant que langage poétique : nous nous demandons si le chinois de sa récente version peut vraiment mieux traduire Bonnefoy, puisqu'il se rapproche, grâce à l'européanisation, de la langue qu'utilise le poète.

Dans les deuxième et troisième chapitres de cette thèse, nous verrons que, bien que libéré de certains *mythes*, le chinois moderne reste une langue présentant un écart décisif avec le français : ceci est principalement dû à sa constitution morphologique et syntaxique unique. Résumons en disant que ce n'est pas le sinogramme, mais la façon dont les sinogrammes sont reliés les uns aux autres, qui lève la difficulté :

> C'est cette logique de construction des unités sémantiques, rationalisée par les scribes-devins, qui fait la puissance sans pareil de la langue graphique : puissance due à la transparence des relations sémantiques entre les mots, qui n'existe à ce degré dans aucune autre langue au monde[43].

Ce qu'on traduit lorsqu'on traduit Bonnefoy en chinois

[43] Léon VANDERMEERSCH, « Écriture et littérature en Chine », *Extrême-Orient, Extrême-Occident, op. cit.*, p. 60.

Un fait que nous ne pouvons en aucun cas rejeter : on traduit un poème en utilisant des *mots* – plus précisément, des *mots écrits* – plutôt que tout autre support. Mais si l'on veut obtenir une bonne traduction, il faut que les mots utilisés dans la traduction soient conformes à des *idéaux*. Nous voulons qu'ils soient, premièrement, de « bons équivalents » des termes, des éléments syntaxiques, de certains effets musicaux ou même de certains styles rhétoriques qui sont présents dans l'original. En deuxième lieu, ces mots qu'on emploie dans la traduction doivent être efficaces pour transmettre « quelque chose *derrière* la langue », comme l'intention de l'auteur (qui n'existent pas selon certains théoriciens), son concept poétique ou même des éléments biographiques du poète (quand il s'agit, par exemple, des poèmes écrits par René Char pendant la Résistance). Et enfin, ce qui est particulièrement important, c'est que le texte formé par ces mots arrive, dans l'idéal, à être également « un poème » dans le contexte de la langue-cible.

En fait, l'ensemble des idéaux que je viens de résumer, bien qu'il contienne déjà de nombreuses dimensions complexes, est en définitive formulé sur un plan *pratique*, ou sur la base des « faits de traduction ». La lecture et la relecture de l'essai connu de Benjamin sur la traduction nous amènent cependant à nous réinterroger, selon Joanna Rajkumar :

> Face aux gouffres du langage les termes de la question s'inversent, on se demande alors en quoi le poète est traducteur, et ce qu'il traduit des choses, du corps, des sentiments et des affects, leur silence ou leur cœur indicible. Comment peut-on parler de « traduction » à propos de la tentative d'exprimer l'indicible, comment l'incommunicable de tout langage peut-il être « traduit » puisqu'il est son origine extralinguistique[44] ?

Avec cette recherche oxymorique et ambiguë d'une expression de l'inexprimable, le traducteur, qui « perçoit l'inadéquation essentielle entre le langage et la langue idéelle évoquée par Benjamin[45] », traduit. Et revenons, donc, pour le moment, à l'idéal *pratique.*

[44] Joanna RAJKUMAR, « La tâche du poète-traducteur ou l'impossible geste poétique », *Geste*, n°4, 2007, p. 50.
[45] *Ibid.*, p. 51.

C'est d'ailleurs ce que nous a appris Georges Steiner dans l'avant-propos de la troisième édition de son *magnum opus* : « les procédures cérébrales qui devraient sous-tendre [la « théorie de traduction »] et l'expliquer sont tout simplement inaccessibles ; au mieux, nous parvenons à des descriptions à propos de la *praxis* traductive[46] ». Cet idéal *pratique* semble aller de soi, mais tant sur le plan théorique que pratique, il est déjà impossible à atteindre. Lorsque nous avons l'intention de réaliser certains aspects de cet idéal, d'autres ne seront inévitablement pas préservés. Mais nous pouvons aussi y réfléchir d'un point de vue différent. Si nous sommes plus *tolérants*, si nous considérons qu'une *bonne traduction* se produit déjà si seulement quelques aspects de l'idéal suprême mentionné ci-dessus sont atteints, alors il semble que toute la poésie soit « traduisible ». À savoir, tout paraît simultanément traduisible et intraduisible, ou en formules de Derrida, on croit que « rien n'est traduisible, or rien n'est intraduisible[47] ». Avec Stéphane Marcotte, nous soulignons dans cette thèse que

> Pensée selon la langue, la traduisibilité d'un poème s'évalue entre les pôles du possible et de l'impossible. [...] Une position médiane est de tenir pour intraduisible les seules unités ou séquences d'un texte qui ne reçoivent pas d'équivalent satisfaisant ; l'évaluation de cette notion s'effectuant elle-même sur une échelle à graduations multiples[48].

Et en ce sens, il faut comprendre à nouveau, avec un esprit ouvert, la distinction faite par Derrida, dans son célèbre essai « Des tours de Babel », entre le *traductible* et l'*intraduisible*, comme le conclut Frédéric Marteau :

> si le poème est intraduisible, au sens où perdant sa littéralité il se perd lui-même, il est en même temps traductible, c'est-à-dire qu'il exige d'être traduit, relittéralisé, accueilli par l'autre pour former un nouveau corps[49].

[46] Le texte original : « The cerebral proceedings which would have to underlie and explain it are simply inaccessible. At best, we have narratives of translational praxis. » Voir George STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 3e édition, Oxford, Oxford University Press, 1998. L'auteur de cette thèse le traduit en français.

[47] Jacques DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Paris, Editions de l'Herne, coll. « Carnets de L'Herne », 2005, p. 19.

[48] Stéphane MARCOTTE, « Traduire du français en français ou la difficile métamorphose du poème médiéval », dans Jörg DÜNNE, Martin Jörg SCHÄFER, Myriam SUCHET, et al. (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 149-150.

[49] Frédéric MARTEAU, « Auseinandergeschrieben. Traduire Paul Celan à la lettre », dans Jörg DÜNNE, Martin Jörg SCHÄFER, Myriam SUCHET, et al. (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 249.

Cette thèse abordera les problèmes liés à la traduction chinoise de Bonnefoy, tout d'abord – et pas *seulement* – en comprenant l'intraduisible comme une « question concrète ». L'approche de Lucie Taïeb nous donne une grande perspicacité : le terme « l'intraduisible », qui est de nature absolue, peut, dans un premier temps, être laissé de côté, pour évoquer le « non traduit », d'une part, et l'« intraduit », d'autre part[50]. Le « non-traduit » caractérise un texte si étroitement lié à la « matérialité de la langue d'origine que le traducteur potentiel qui y serait confronté choisit de ne pas le traduire »[51] ; et il dépend ainsi du « seul jugement du traducteur[52] ». Tandis que l'« intraduit » est un élément dont « toute traduction comporte[53] », il ne découle « ni d'une négligence, ni d'une incompétence, ni d'un choix délibéré[54] » : il serait plus approprié de l'appeler l'*intraduit inévitable*.

La définition de l'intraduisible, dans le cadre de cette thèse, devient donc explicite. L'intraduisible, lié au *texte* et au *contexte*, n'est pas le symptôme d'un échec de la traduction, mais un « événement constitutif de l'acte de traduire[55] ». Il s'agit donc d'une facette passionnante du traduire :

> c'est en faisant l'épreuve de l'intraduisible qu'une traduction est possible : c'est en se frottant à l'intraduisible de tel poème, à son obscurité, à son étrangeté, à sa lettre, qu'*une* traduction de ce poème peut voir le jour (sans qu'elle ne soit jamais *la* traduction du poème, bien évidemment)[56].

Comme la tâche essentielle de cette thèse est de soumettre la question de traduire Bonnefoy en chinois à l'épreuve de l'intraduisible, il est parfaitement légitime de se

[50] Lucie TAÏEB, « Quelques remarques sur la traduction d'Ernst Jandl en français », dans Jörg DÜNNE, Martin Jörg SCHÄFER, Myriam SUCHET, et al. (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 254.
[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*, p. 255.
[54] Mathilde FONTANET, « La gestion de l'intraduisible : le processus de décision », dans Sabrina BALDO et Stéphanie GENTY (éds.), *L'Intraduisible : les méandres de la traduction*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études linguistiques », 2019, p. 77.
[55] Jörg DÜNNE, Martin Jörg SCHÄFER, Myriam SUCHET, *et al.*, « Phénomènes d'intraduisibilité et perturbations des processus de transmission dans les langues, littératures, médias et cultures », dans *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 4.
[56] Frédéric MARTEAU, « Auseinandergeschrieben. Traduire Paul Celan à la lettre », dans Jörg DÜNNE et al. (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, *op. cit.*, p. 240.

poser une question moins formelle : que traduit-on lorsqu'on traduit Bonnefoy ? Supposons que le traducteur soit confronté aux deux premiers vers du poème « La Voix lointaine » :

> Je l'écoutais, puis j'ai craint de ne plus
> L'entendre, qui me parle ou qui se parle[57].

Nous pouvons presque être sûrs qu'un traducteur chinois, travaillant sur ces deux vers, souhaiterait au moins pour lui-même – ou pour ses lecteurs également – être *capable* de traduire au chinois les mots-clés suivant : *je*, *écouter*, *puis*, *craindre*, *ne plus*, *entendre*, *je* (*me*), *parler*, etc. Comme certains mots sont apparentés, mais ont des significations différentes, le traducteur semble obligé de savoir traduire *écouter* et *entendre* par des mots différents, même si la différence entre les deux n'est pas aussi évidente en chinois qu'en français. De même, *me parle* et *se parle* se distinguent clairement, et bien qu'une telle construction verbale n'existe pas en chinois, elle n'est pas vraiment intraduisible ; le pire qui puisse arriver est que les deux structures verbales soient traduites par une sorte de « *translationese* » (c'est-à-dire un style que provoque la *maladresse* ou le *manque de grammaire* dans la traduction, en raison d'une traduction excessivement littérale des expressions idiomatiques ou de la syntaxe).

Or, nous découvrons rapidement que même certains des mots que nous considérons comme familiers ne sont pas si faciles à traduire. Certains termes que nous pensons correspondre l'un à l'autre dans deux langues peuvent ne pas être exactement équivalents sur le plan sémantique. Un exemple :

> le verbe, cardinal chez Hegel, *aufheben*, lequel recueille la triple signification de :
> a) relever, au sens de « mettre en haut », « faire gagner le haut » ;
> b) lever, au sens où l'on dit chez nous « lever la séance » ;
> c) élever, au sens d' « élever le débat ».
> Ces trois significations, aucun terme, en notre langue, ne les présente à la fois, si bien que nous sommes dans l'impossibilité de rendre par un seul mot français l'un des termes majeurs

[57] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, Paris, Éditions Mercure de France, 2001, p. 57.

de la pensée spéculative[58].

Similairement, je mentionnerai dans le Chapitre II que le mot chinois moderne 革命 *gé-mìng* qui nous semble être le plus approprié – il s'agit presque de la seule possibilité – pour traduire le mot français *révolution*, a en fait un sens beaucoup plus large que *révolution*. Dans le sens le plus strict, alors, même le terme *révolution* est également intraduisible en chinois. Si l'on considère ainsi, le champ de l'intraduisibilité des mots français en chinois sera extrêmement étendu, et il est clair que de nombreux mots utilisés par Bonnefoy dans sa poésie, qu'il s'agisse de noms, de verbes, d'adjectifs ou de prépositions, pourraient devoir être classés comme intraduisibles : il s'agit là d'une « surenchère » qui est inacceptable pour nous. Le lecteur constatera que cette thèse adopte une attitude modérée envers la définition de l'*intraduisibilité lexicale* dans les poèmes de Bonnefoy, à savoir : nous considérons que la grande majorité des mots français qu'il utilise sont *traduisibles* en chinois moderne, qui, je le souligne, a subi une modernisation et une européanisation. Je dois ajouter que si nous devions traduire les deux lignes en utilisant le chinois classique ou le langage employé dans la poésie chinoise classique, des mots qui apparaissent dans une telle traduction chinoise seraient soumis à davantage d'inéquivalences inévitables, comme *écouter* et *entendre*, qui étaient difficiles à distinguer. En somme, l'intraduisibilité des mots, du point de vue de cette thèse, ne constitue pas l'aspect le plus important de l'intraduisibilité globale des œuvres d'Yves Bonnefoy.

Manifester dans la traduction les mots-clés qui composent le texte original – principalement au niveau sémantique – doit être considérée comme l'exigence la plus élémentaire pour un texte traduit. Il faut davantage traduire la manière dont chaque mot de l'original est organisé avec les autres pour former le sens phrastique : c'est-à-dire le sens syntaxique. Dans le vers original, « Je l'écoutais » a une signification syntaxique très claire : *je* est le sujet de *l'écoutais*, tandis que *l'* (ici probablement en référence à la *voix*, il s'agit donc du pronom féminin *la*) est l'objet du verbe *écoutais*. Une phrase

[58] François FÉDIER, « L'intraduisible », *Revue philosophique de la France et de l'etranger*, vol. 130, n°4, 2005, p. 48.

aussi simple est traduisible à première vue, puisque le chinois moderne peut également avoir une structure sujet-verbe-objet, et on peut ainsi facilement le traduire par 我聆听它 *wǒ-líng-tīng-tā*, littéralement « je – écouter – *tā* (pronom, qui signifie à la fois *il*, *elle*, *le*, *la*) ».

Cette phrase chinoise, composée de quatre sinogrammes, traduit-elle *correctement* l'original ? Aux yeux de certains, la réponse est oui ; mais d'autres, plus critiques, diraient que le sens syntaxique de cette phrase chinoise est loin de l'original. Tout d'abord, le plus gros problème est que le terme original *écoutais*, en tant verbe conjugué, est à l'*imparfait* ; mais en chinois, nous trouvons 聆听 *líng-tīng* dans ce qui semble être le *présent*. Pour être plus précis, si nous devons établir un parallèle morphologique entre le chinois et le français, nous devrions préciser que 聆听 *líng-tīng* est en fait un verbe quasi-infinitif qui n'indique aucun temps, car le chinois lui-même n'a pas de flexion, il est donc impossible de modifier la morphologie du mot pour indiquer n'importe quel temps. Cependant, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de moyens compensatoires en chinois (surtout dans le chinois moderne après européanisation) pour permettre d'exprimer le temps d'une action. Par exemple, nous pourrions ajouter le mot 曾经 *céng-jīng*, qui signifie « autrefois », avant 聆听 *líng-tīng*. En revanche, cela résoudrait-il le problème ? Bien que 曾经 *céng-jīng* fasse clairement référence au passé, la langue française distingue plus précisément différents temps du passé tels que le passé composé, l'imparfait, le plus-que-parfait, etc. Le mot 曾经 *céng-jīng* n'a pas la fonction de spécifier de quel temps concret il s'agit. De plus, ce mot ajouté a-t-il vraiment la même fonction que la terminaison *-ais* du verbe *écoutais* ? Si l'original était « Autrefois je l'écoutais », où le terme *autrefois* existe déjà, alors même si le mot 曾经 *céng-jīng* est ajouté dans la traduction chinoise, elle ne serait pas *équivalente* à l'original français.

En fait, il existe d'autres divergences entre l'original et la traduction chinoise que je viens de proposer. Par exemple, dans l'original, l'objet pronominal (*l'*) est placé devant le verbe (*écoutais*), alors qu'en chinois, l'objet vient après le verbe. Ce problème, comme celui mentionné plus haut, est dû à la différence des règles grammaticales entre le français et le chinois. Une telle différence doit-elle être considérée comme une sorte d'intraduisibilité ? Bien sûr que oui, et c'est la source de nombreux des autres types

d'intraduisibilité. Mais en même temps, cette intraduisibilité linguistique doit être traitée avec prudence, car il couvre trop de terrain. Tout simplement : cette thèse consacre-t-elle l'intégralité de son propos à la question de savoir pourquoi Bonnefoy met l'objet devant le verbe, alors que tous les traducteurs chinois mettent l'objet après le verbe ?

Il est absolument impossible, bien entendu, d'éviter de parler de l'intraduisible fondée sur l'incommunicabilité des règles grammaticales, mais il est également inacceptable de ne parler que de cet aspect. Parce que nous ne nous intéressons pas à l'incommunicabilité des deux langues au sens large, mais à la manière dont l'utilisation individuelle du français par Bonnefoy et son style personnel rendent ses poèmes intraduisibles en chinois à des degrés divers. Cette intraduisibilité porte la marque non seulement de la langue française, mais aussi de la « langue française utilisée par Bonnefoy ».

Cela nous amène à une nouvelle question : les écarts de Bonnefoy par rapport à l'usage français standard dans ses poèmes doivent-ils être reflétés en chinois ? Selon la logique de l'analyse ci-dessus, il faut dire oui, car si le *style propre* du poète est ignoré ou rejeté dans la traduction, Bonnefoy ne sera plus Bonnefoy, et le sens de la traduction de Bonnefoy sera considérablement diminué, voire complètement perdu. Une telle position serait soutenue par des théoriciens tels que Schleiermacher, pour qui le but de la traduction littéraire « ne peut pas être d'écrire comme l'aurait fait l'auteur dans la langue cible[59] ». À savoir, il faut maintenir dans la traduction, dans l'idéal, non seulement quelque chose de l'étrangeté, de l'altérité que le français a pour le chinois, mais aussi l'étrangeté que l'auteur lui-même produit en utilisant sa propre langue maternelle (ou langue d'écriture). Antoine Berman pense également ainsi, quand il propose que « la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est lettre[60] » ; ce « travail sur la lettre » qui porte sur le « jeu des signifiants[61] » cherche naturellement à préserver les *traces personnelles* que laisse Bonnefoy en français et à le rendre visible

[59] Jürgen RITTE, « Que communiquent les traducteurs ? », dans Franziska HUMPHREYS (éd.), *Penser la traduction*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Bibliothèque allemande », 2021, p. 202.
[60] Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999, p. 25.
[61] *Ibid.*, p. 14.

dans une autre langue, en l'occurrence le chinois.

Il s'agit là d'un geste très tentant en théorie, mais n'oublions pas d'examiner les moyens concrets de le réaliser pratiquement. Une des difficultés possibles est que, si une phrase aussi simple que « je l'écoutais » ne peut déjà pas être traduite de manière adéquate dans le chinois, alors, un usage langagier individuel aussi fin ne serait-il pas plus facilement dilué par l'intraduisibilité linguistique ? De plus, est-il vraiment possible de maintenir *en chinois* un « usage distinctif perçu uniquement *en français* » ? Cela, évidemment, est presque impossible à mettre en application, mais nous pouvons imaginer un « décalage réciproque ». Précisément : nous pourrions au moins faire en sorte que, lorsqu'un lecteur trouve quelque chose d'*étrange* en lisant la version originale française (et c'est là que le style personnel de Bonnefoy entre en jeu), nous définissions également des *choses étranges* correspondantes en chinois, afin que le lecteur chinois ressente un *malaise* réciproque. Bien que j'aie donné ici une réponse provisoire, il faut réfléchir à d'autres détails, comme je le ferai au chapitre VI.

Il est temps, à présent, de discuter de ce que je considère comme l'une des questions les plus cruciales et les plus épineuses : la nécessité et la possibilité de « traduire un poème en poème ». Au seuil de ce chapitre, je souligne qu'un poème qu'écrit Bonnefoy en français doit être traduit « comme s'il s'agissait d'un poème écrit en chinois ». Ce point de vue ne contredit en fait pas celui de Schleiermacher, que nous soutenons également. Ce savant allemand estime qu'« écrire comme l'aurait fait l'auteur dans la langue cible » implique un échec de la traduction ; et ce que je veux dire, c'est que le texte sous sa forme traduite est, nous l'espérons, un « poème qu'écrit le traducteur en langue cible ». Cet idéal ne doit pas être considéré comme une exagération, et d'une certaine manière, il est même humble ; c'est du moins l'une des tâches les plus importantes de la traduction poétique :

> Traduire la poésie, c'est en effet se confronter à deux langues distinctes : l'« autre » langue (la langue étrangère ou langue source) et la langue « autre » (la langue propre à la poésie – cette « langue dans la langue » – qui impose déjà à la langue source un certain nombre de

contraintes[62][...].

En outre, une angoisse bien réelle hante l'esprit d'un poète-traducteur, qui craint surtout que la traduction ne soit pas « comme de la poésie ». Au moins, le critère le plus important pour les lecteurs (précisément : lecteurs-consommateurs) en Chine contemporaine est de savoir si le texte traduit se lit comme de la poésie ou non. En tant que traducteur, j'estime certes que ce critère est problématique, mais il semble que nous devions admettre sa légitimité partielle : les lecteurs ne sont pas obligés de croiser le texte original, parce qu'ils ne connaissent pas la langue étrangère concernée, le seul critère sur lequel ils peuvent s'appuyer pour juger étant de savoir si la traduction est belle et poétique en chinois. Ils diraient : « Si j'ai la possibilité de vérifier l'original avant d'évaluer votre traduction, alors dois-je lire votre traduction ? »

Tout cela prouve, tant sur le plan théorique que pratique, combien il est crucial que la traduction de la poésie soit traduite en poésie. Cependant, il reste encore de nombreuses questions pertinentes qui attendent une réponse. Même en laissant de côté la traduction et les pratiques interlinguistiques, il est assez difficile de définir les éléments qui font qu'un texte peut être considéré comme de la poésie, c'est-à-dire les déterminants de la formation du *sens poétique*, dans le contexte langagier où le texte s'écrit. Même à une époque où les règles de versification étaient très strictes – et il fut un temps où c'était le cas en français et en chinois – il était difficile de définir ce qu'était la poésie, car

> la raison du vers n'est ni suffisante ni nécessaire pour qu'un texte, ou fragment de texte, soit perçu comme poétique ; [...] un texte corseté par la métrique peut être irrémédiablement prosaïque. Si l'on pouvait définir la poésie par une collection de traits préexistants à toute réalisation particulière, c'est-à-dire lui assigner idéalement un régime formel particulier tel qu'il l'identifiât, sans doute pourrait-on en prédire l'apparition, celle-ci découlant de l'application mécanique de règles[63]...

[62] Christine LOMBEZ, « Le traducteur de poésie : un « poète parallèle » ? Quelques remarques sur la pratique des poètes traducteurs », *Revue des sciences humaines*, n° 338, Université de Lille, *La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, 2020, p. 89-90.

[63] Stéphane MARCOTTE, « Traduire du français en français ou la difficile métamorphose du poème médiéval », dans Jörg DÜNNE et al. (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, *op. cit.*, p. 148.

Qui plus est, aujourd'hui, alors que la poésie chinoise moderne vient de fêter son centenaire, les critères formels d'un *genre poétique* écrit en chinois au sens strict font encore l'objet de débats, et en raison de son contexte historique spécifique, ce sujet est plus controversé en Chine aujourd'hui qu'en France. Dans le cinquième chapitre, nous parlerons des différentes méthodologies des traducteurs chinois en face des poèmes de Bonnefoy, mais aussi, forcément, des différents « styles » portés par le chinois qu'ils ont utilisé dans leurs traductions. Le chinois utilisé par certains de ces traducteurs, qui pouvait être *poétique* au moment de la publication de ces traductions, peut être *non poétique* voire *anti-poétique* aujourd'hui. En effet, ce n'est pas seulement une question d'espacement temporel, mais aussi de *goût personnel* : le langage poétique de la *vieille école* peut également avoir ses partisans aujourd'hui, et ces partisans peuvent être ceux qui sont pour un « langage poétique chinois *fondamentaliste* ».

Si dans le chinois d'aujourd'hui – un chinois moins *pur* que le chinois classique – il est si difficile de déterminer ce qu'est un poème, si difficile de se mettre d'accord sur ce qu'il est, on pourrait s'attendre à ce que le voyage – plus précisément, le transfert – d'un poème du français vers le chinois va rencontrer encore plus d'obstacles. Ce n'est pas parce qu'un texte est un poème en français qu'il est nécessairement un poème en chinois, et vice versa : un texte parfaitement poétique en chinois peut ne pas l'être en français, quel que soit le traducteur. Par exemple, la « poésie concrète » que nous voyons couramment dans le contexte français – les praticiens les plus connus comprennent Apollinaire, mais il existe de nombreuses inventions et extensions contemporaines de ce type de poème – n'est pas une poésie, même aux yeux des lecteurs spécialistes chinois. Il est intéressant de noter que ce refus n'est pas attribué au fait que les sinogrammes sont moins susceptibles, que les lettres latines, de réaliser une structure graphique sur la page. Ce n'est pas le cas, car la poésie contemporaine taïwanaise, qui utilise également les caractères chinois, réalise, de manière très efficace, cette expérimentation formelle, qui, malgré tout, est considérée par les poètes chinois comme *insuffisamment poétique*. De même, dans l'autre sens, certaines tendances qui émergent depuis les années 1980 dans la poésie chinoise – comme l'accent mis sur la narrativité

et les descriptions détaillées, par exemple dans un poème célèbre se décrit en détail et de façon *réaliste* le processus douloureux de l'abattage d'un chien (voir l'annexe de la thèse) – ne présentent pas la *qualité de poème* que de nombreux poètes français considèrent comme nécessaire, ou bien, cette écriture *prosaïque* ne puisse plus s'accommoder du *genre poétique*, dans le contexte français.

Une autre difficulté concerne la façon dont nous pouvons « sauver l'actualité des textes[64] » : cela signifie qu'il faut donner, lors de la traduction, une dimension historique au texte. Avouons que la vision de Benjamin, selon laquelle « la traduction ne vise à aucune sorte d'équivalence, mais plutôt à quelque chose de commun et de comparable, au-delà de toutes les différences[65] », est en effet encourageante, mais nous semblons nous soucier davantage de l'*actualité du langage* que du métalangage ultime, car « le traducteur ne peut pas se soustraire à l'horizon de suggestion de sa propre langue, ni considérer la langue qu'il traduit depuis un point de vue tiers, qui n'existe pas[66] ». Bonnefoy lui-même semble être partisan d'un point de vue similaire :

> Il faut évidemment traduire dans la langue que l'on parle, quitte à visiter celle-ci dans ses obscures, mais belles profondeurs, lesquelles, pour n'être pas reconnues par les emplois quotidiens, n'en sont pas moins prêtes à s'ouvrir aux besoins de la poésie[67].

Ainsi, non seulement nous pouvons traduire Bonnefoy dans le langage poétique du chinois moderne, mais nous avons toutes les raisons d'employer ce langage poétique dans sa version la plus actuelle, la plus dynamique et la plus productive – comme celui de la « poésie des années 1990 » (九十年代诗歌 *jiǔ-shí-nián-dài-shī-gē*), qui est dominante jusqu'à aujourd'hui – pour traduire même les toutes premières œuvres de Bonnefoy. Il est clair, cependant, qu'en agissant ainsi, on risquerait d'aggraver des paradoxes tels que :

---

[64] Denis THOUARD, « Pensées cavalières sur la traduction », dans Franziska HUMPHREYS (éd.), *Penser la traduction*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Bibliothèque allemande », 2021, p. 230.
[65] Jürgen RITTE, « Que communiquent les traducteurs ? », dans Franziska HUMPHREYS (éd.), *Penser la traduction*, *op. cit.*, p. 204.
[66] Denis THOUARD, « Pensées cavalières sur la traduction », dans Franziska HUMPHREYS (éd.), *Penser la traduction*, *op. cit.*, p. 229.
[67] Yves BONNEFOY, « Le paradoxe du traducteur », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2013, p. 78.

> le texte littéraire présuppose que le sens du mot ne peut être séparé ni du son ni du signe qui le transmet. Or, toute traduction littéraire transforme le texte original[68][...].

D'une part, nous voulions préserver dans la traduction chinoise autant que possible l'étrangeté que le français apporte au chinois et présenter l'étrangeté que le français utilisé par Bonnefoy apporte au français lui-même ; mais d'autre part, nous voulions traduire Bonnefoy dans un langage poétique chinois relativement *sain* et *autonome*, déjà différent du français à bien des égards. N'est-ce pas une contradiction ? Cela crée en effet une grande difficulté, mais ce n'est pas nécessairement une contradiction absolue : ces questions pertinentes, nous tenterons de les explorer dans le chapitre VI. Mais il y a un élément à prendre en compte : n'est-il pas moins significatif de traduire à partir d'un langage poétique *tout fait* (comme celui de la « poésie des années 1990 », qui est *certifié*) ? Pour de nombreux traducteurs, dont moi-même, la capacité de *désobéir* à leur propre langue maternelle en introduisant une hétérogénéité depuis les langues étrangères, et de rendre la langue-cible elle-même plus réceptive aux voix des autres, est précisément l'un des objectifs importants de la traduction de poésie. En ce sens, la poésie est l' « outil d'une contamination » qui élargira les horizons de notre compréhension de la poésie :

> La traduction ne pose [...] plus simplement la question de la transposition d'un contexte à un autre, mais devient également, et avant tout, l'outil d'une contamination - visant à poser aux récepteurs de l'œuvre des questions qu'il leur faudra eux-mêmes ajuster à leur propre horizon[69].

Je propose de conclure ce chapitre introductif en revenant sur une question de principe : comme je l'ai déjà souligné à plusieurs reprises, la soi-disant division entre le traduisible et l'intraduisible reflète une structure binaire que nous avons dû mettre en

[68] Jörg DÜNNE, *et al.*, « Phénomènes d'intraduisibilité et perturbations des processus de transmission dans les langues, littératures, médias et cultures », dans *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, *op. cit.*, p. 2.

[69] Lucie TAÏEB, « Quelques remarques sur la traduction d'Ernst Jandl en français », dans Jörg DÜNNE et al. (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, *op. cit.*, p. 264.

place pour discuter de la question, car, comme le dit Jean-René Ladmiral, « la traduction étant essentiellement un phénomène binaire », on arrive souvent pas à éviter « un certain nombre d'oppositions, d'alternatives ou encore de coupures[70] ». Mais il faut noter que les frontières entre les deux, le traduisible et l'intraduisible, ne sont pas claires, ce qui nous oblige à nous appuyer sur des questions spécifiques – comme celles de Bonnefoy – afin de pouvoir les définir ou redéfinir. C'est aussi en ce sens que l'intraduisible, en tant qu'horizon interprétatif, permet de définir le *possible* présent dans la traduction, de façon négative (nous ne parlons pas du traduisible, mais de l'intraduisible) et en fonction de ce qui est *impossible*. Bien sûr, nous savons aussi que « s'il est pris en charge par un traducteur de talent, l'intraduisible gagne en fin de compte sa place dans le texte cible, à la différence de l'intraduit[71] ». S'ensuit la première partie de cette thèse, destinée à faire savoir pourquoi les cent ans d'histoire qu'a connus la langue chinoise moderne en ont fait une langue qui *rencontre* mieux – ou *accueillir* mieux – la poésie d'Yves Bonnefoy.

[70] Jean-René LADMIRAL, « Dichotomies traductologiques », *La linguistique*, vol. 40, n°1, 2004, p. 26.
[71] Mathilde FONTANET, « La gestion de l'intraduisible : le processus de décision », dans Sabrina BALDO et Stéphanie GENTY (éds.), *L'Intraduisible : les méandres de la traduction*, *op. cit.*, p. 93.

PREMIÈRE PARTIE

*

MODERNISATION ET EUROPÉANISATION DU CHINOIS MODERNE : NAISSANCE D'UN NOUVEAU LANGAGE POÉTIQUE ACCUEILLANT YVES BONNEFOY

CHAPITRE I

XĪN-SHĪ ET LA NAISSANCE D'UN NOUVEAU LANGAGE POÉTIQUE

Toutes les traductions de la poésie Yves Bonnefoy dans la sphère sinophone sont réalisées en chinois moderne, sans aucune exception. Mais en fait, certains poètes comme Baudelaire ont été traduits à la fois en chinois moderne et en chinois classique. Quelles sont les implications d'une telle distinction ?

Le chinois moderne est la langue qui façonne le paysage poétique aujourd'hui. En fait, l'écart entre ce langage poétique et le langage courant en Chine actuelle est bien moindre que la différence entre le langage littéraire classique et la langue « ordinaire » à l'époque, ce sur quoi on ne saurait trop insister. Il nous faut ainsi présenter une définition précise du chinois particulier dans lequel se fait la traduction de Bonnefoy.

Ce qui implique de rendre compte du fonctionnement du chinois moderne, de la poésie écrite dans cette langue, et également de la situation poétique actuelle en Chine. Nous ne chercherons pas à déterminer l'« influence » qu'exerce la poésie de Bonnefoy sur les poètes chinois, ce qui serait difficile à vérifier. Pourtant, il faudra examiner la position d'Yves Bonnefoy dans l'histoire du dialogue poétique réciproque franco-chinois et dans l'histoire même de la poésie chinoise contemporaine.

Nous commençons donc en répondant aux questions suivantes : quelles sont les singularités du langage de la poésie chinoise moderne par rapport au chinois classique et aux langues européennes, et en particulier au français ? Dans quel contexte historique et avec quels enjeux sociaux s'établit et se développe ce langage ? Comment la poésie chinoise moderne s'engage-t-elle dans la modernisation de l'écriture poétique qui paraît séduisante aux poètes chinois ? Pourquoi et comment le langage poétique modernisé au début du XX^{e} siècle et qui évolue jusqu'à aujourd'hui peut-il rendre possible et « efficace » la traduction des poèmes de Bonnefoy ?

1.1 – La poésie en *bái-huà* : les enjeux historiques de sa naissance

Même si les huit « poèmes en *bái-huà* » (*bái-huà-shī*, 白话诗) de Hu Shi 胡适 (1891-1962), parus en février 1917 dans la revue *La Jeunesse* (*xīn-qīng-nián* 新青年)[72], ne marquent pas une rupture définitive avec la poésie classique, ils peuvent toutefois être considérés comme le point de départ de la « Nouvelle poésie » (*xīn-shī* 新诗) chinoise, autrement dit, de la poésie chinoise moderne. En revanche, la nouveauté ou la singularité de cette poésie paraît plus évidente quand on lit un peu plus tard, en janvier 1918, les neuf poèmes en *bái-huà*, dont Hu Shi, Liu Ban-nong 刘半农 (1891-1934) et Shen Yin-mo 沈尹默 (1883-1971) sont les auteurs. En effet, dans ces poèmes, seul le *bái-huà*, langue familière proche du langage parlé, est utilisé avec la coupure en vers et la ponctuation moderne, ce qui a fondamentalement éliminé les anciennes règles de la poésie classique chinoise.

La signification étant ambigue même quand on l'examine aujourd'hui, le terme *bái-huà* pourrait être compris, malgré une simplification inévitable, comme le langage vulgaire ou familier utilisé quotidiennement par les masses populaires. Mais il n'est pas juste de dire que le *bái-huà* n'est présent qu'aux temps modernes. En effet, *Mer des mots* (*cí-hǎi* 辞海), le plus important dictionnaire du chinois moderne, nous rappelle que le « *bái-huà* » s'emploie dans toute la littérature vulgaire classique, y compris le *biàn-wén* 变文[73] des *Tang* 唐 (618-907), les *huà-běn* 话本[74], les romans et d'autre genres littéraires populaires sous les dynasties des *Song* 宋 (960-1279), des *Yuan* 元 (1271-1368), des *Ming* 明 (1368-1644) et des *Qing* 清 (1644-1912). L'une des langues

[72] Shi 適 Hu 胡, « Huit poèmes en báihuà (白話詩八首 bái-huà-shī-bā-shǒu) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián)*, vol. 2, n °6, 1917.

[73] Le *biàn-wén* 变文, existant sous la dynastie des *Tang*, entre les VIII^e^ et X^e^ siècles, est un genre populaire de la littérature chinoise. Il est initialement la traduction des écritures bouddhistes d'origine indienne, sous l'inspiration du mouvement de vulgarisation du bouddhisme. En raison de l'obscurité de ces livres canoniques, les moines chinois, dans le but de propager la religion, adaptent les doctrines et histoires religieuses pour les raconter ou les chanter. Ces adaptations, qui semblent plus faciles à comprendre, sont enregistrés plus tard par écrit : on dénomme ce genre de textes comme *biàn-wén*, littéralement en chinois, « texte adapté ».

[74] Le *huà-běn* 话本, littéralement « version originale à parler », est en Chine un genre de conte en langue vulgaire, issu du conte oral de la dynastie des *Song*. Il est considéré comme la forme primitive du roman chinois. Les plus anciens recueils de *huà-běn* datent de la dynastie des *Ming*.

chinoises écrites, ce langage, dont l'origine peut être trouvée dans les dialectes du nord de la Chine, est très proche de la langue parlée[75]. Quand on considère l'histoire, chaque époque possède son propre *bái-huà* – le terme n'a de sens que lorsqu'il coexiste avec son antithèse[76], *wén-yán* 文言 (« langue graphique » du chinois classique) – c'est-à-dire un discours oral quotidien, et aussi sa propre « écriture en *bái-huà* » (*bái-huà-wén* 白话文), à savoir, les textes littéraires, souvent en prose, qui transforment cette langue parlée en signes écrits. C'est dans ce contexte que la dénomination de la « poésie en *bái-huà* » semble particulèrement révolutionnaire : la poésie, genre élévé qui se trouve au centre de la tradition littéraire chinoise, serait-elle aussi « contaminée » par les paroles vulgaires ?

En fait, cette révolution radicale au sein du genre poétique en langue chinoise a traversé un long processus depuis la fin de la dynastie *Qing*[77], époque où ont largement changé la pensée, la conscience subjective et la langue littéraire. Plus précisément, ont déferlé de « nouveaux objets » (*xīn-míng-wù* 新名物) et de « nouvelles expériences » (*xīn-jīng-yàn* 新经验) que les formes poétiques traditionnelles ne pouvaient plus contenir. Vingt ans avant la naissance de la « Nouvelle poésie », quand le Mouvement de la Révolution poétique (*shī-jiè-gé-mìng* 诗界革命) a été lancée en 1898, un poème de Huang Zun-xian 黄遵宪 (1848-1905) intitulé « Réflexions variées » (*zá-gǎn* 杂感) est cité par Liang Qi-chao 梁启超 (1873-1929). Dans ce poème composé en 1868, Huang propose pour la première fois un slogan bien connu, répété fréquemment par les futurs révolutionnaires, « j'écris ce que je parle » (*wǒ-shǒu-xiě-wǒ-kǒu* 我手写我口) :

我手写我口，	ma – main – écrire – ma – bouche ,
古岂能拘牵！	archaïque – serait-il possible – pouvoir – contraindre – influencer !

[75] Zheng-nong 征农 XIA 夏, Zhi-li 至立 CHEN 陈 (éds.), *Mer des mots (辞海 cíhǎi)*, vol. 1, 6e édition illustrée, Shanghai, Shanghai Lexicographical Publishing House (上海辞书出版社 shàng-hǎi-císhū-chū-bǎn-shè, 2009, p. 75.

[76] Xin-yan 新艳 DU 杜, « Le bái-huà et l'écriture imitant l'oral (白话与模拟口语的写作 bái-huà-yǔ-mó-nǐ-kǒu-yǔ-de-xiě-zuò) », dans Xiao-hong 晓虹 XIA 夏 et Feng 风 WANG 王 (éds.), *Langage littéraire et style d'écriture : de la fin de la dynastie Qing à la période du Quatrième Mai (文学语言与文章体式：从晚清到"五四" wén-xué-yǔ-yán-yǔ-wén-zhāng-tǐ-shì-cóng-wǎn-qīng-dào-wǔ-sì)*, Hefei, Anhui Education Publishing House (安徽教育出版社 ān-huī-jiào-yù-chū-bǎn-shè), coll. « Tentatives et débats (尝试论丛 cháng-shì-lùn-cóng) », 2006, p. 379.

[77] Ce qu'on appelle « la fin de la dynastie *Qing* » (*wǎn-qīng* 晚清) renvoie aux derniers soixante-dix ans sous le règne impérial de la dynastie des *Qing* : de l'année 1840, où se lance la Première guerre anglo-chinoise, jusqu'à l'année 1912, où s'établit la République de Chine. Cette période est souvent considérée comme le commencement de l'histoire moderne chinoise.

即今流俗语，	actuel – aujourd'hui – familier – vulgaire – langage ,
我若登简编；	je – si – intégrer –lamelle de bambou – recueil ;
五千年后人，	cinq – mille – ans – après – homme ,
惊为古斓斑。	surpris – être – archaïque – splendide – multicolore .

J'écris ce que je parle,
le style archaïque serait-il une contrainte pour mon écriture ?
Le langage familier qu'on utilise aujourd'hui,
si je l'emploie dans mes recueils,
les hommes dans cinq mille ans
seront surpris par ses couleurs splendides de ce style archaïque.
(*traduction en vers libres*)

Tout en utilisant une forme poétique classique (cinq caractères par ligne ; l'emploi du lexique monosyllabique), de façon paradoxalement ironique, l'auteur affirme, dans ces six derniers vers du poème, la légitimité de l'emploi du langage familier et vulgaire contre la tendance à l'archaïsme qui lui apparaît dominante à son époque. Cette notion a suscité plus tard le « Mouvement d'écriture en *bái-huà* » (*bái-huà-wén-yùn-dòng* 白话文运动), qui s'est concentré en effet sur la « grande libération du genre poétique » (*shī-tǐ-de-dà-jiě-fàng* 诗体的大解放)[78]. Un de ses fondateurs principaux, qui est également le premier poète tentant d'écrire des poèmes en *bái-huà*, Hu Shi, demande dans une question qui est en même temps une réponse : « par quoi commence une révolution de poésie ? Il faut écrire un poème en tant qu'essai » (*shī-guó-gé-mìng-hé-zì-shǐ-yāo-xū-zuò-shī-rú-zuò-wén* 诗国革命何自始？要须作诗如作文)[79]. Il transforme ainsi, en 1915 quand il étudie aux États-unis, le slogan de Huang Zun-xian. Pourtant, après les objections adressées par Mei Guang-di 梅光迪 (1890-1945), qui, lui, croyait aux « chemins définitivement séparés de la poésie et de l'essai » (*shī-wén-jié-rán-liǎng-*

[78] Shi 適 Hu 胡, « Pourquoi j'écris les poèmes en baihua à Auto-préface pour Les Tentatives (我為什麼要做白話詩：《嘗試集》自序 wǒ-wèi-shén-me-yāo-zuò-bái-huà-shī-cháng-shì-jí-zì-xù) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián)*, vol. 6, n°5, 1919. *Les Tentatives* (嘗試集 *cháng-shì-jí*) est le premier recueil poétique en *bái-huà* publié en Chine.

[79] Shi 适 Hu 胡, « Poème pour amuser Shu Yong, en employant la même rime de son poème précédent, 21 septembre 1915 (依韻和叔永戲贈詩（九月廿一日）yī-yùn-hè-shū-yǒng-xì-zèng-shī-jiǔ-yuè-niàn-yī-rì) », dans Bo-yan 伯言 Cao 曹 (éd.), *Œuvres complètes de Hu Shi, Tome 28 : Journal 1915-1917 (胡适全集·第 28 卷：日记 1915-1917hú-shì-quán-jí-dì-28-juàn-rì-jì-1915-1917)*, Hefei, An Hui Education Publishing House (安徽教育出版社 ān-huī-jiào-yù-chū-bǎn-shè), 2003, p. 272.

tú 诗文截然两途)[80], Hu Shi a modifié son programme de révolution poétique : l'enjeu n'est pas la distinction entre la poésie et l'essai, mais le langage poétique lui-même.

Sans oublier, même si la confusion se produit toujours facilement, qu'il existe encore une distinction sémantique entre la « poésie en *bái-huà* » et la « Nouvelle poésie » chez Hu Shi qui a inventé ce dernier terme dans son essai « De la Nouvelle poésie : un grand événement depuis huit ans » (*tán-xīn-shī-bā-nián-lái-yī-jiàn-dà-shì* 谈新诗——八年来一件大事)[81]. Jiang Tao 姜涛 explique que le terme « poésie en *bái-huà* » renvoie en fait à un genre de transition : son emploi correspond à un réajustement à l'intérieur de la poésie traditionnelle, alors que la « Nouvelle poésie » est un genre complètement nouveau, ce que signale le qualificatif « nouvelle ». Autrement dit, le *bái-huà* constitue la singularité langagière de la Nouvelle poésie, dont la particularité ne peut pas, cependant, être totalement résumée par les caractères du *bái-huà*[82].

L'essence du Mouvement d'écriture en *bái-huà* consiste à « rendre pareils la parole et l'écrit » (*yán-wén-yī-zhì* 言文一致). Cette volonté correspond, par ailleurs, à un programme de modernisation en Chine, destiné tant à la culture qu'à la politique, et qui est proposé dans la perspective d'un certain Euro-centrisme, l'Europe étant considérée comme un modèle[83]. En croyant à la culture occidentale, y compris à la politique démocratique et républicaine, le « Mouvement de culture nouvelle » (*xīn-wén-huà-yùn-dòng* 新文化运动), dont le Mouvement d'écriture en *bái-huà* est une composante, a érigé le « Monsieur Démocratie » (*dé-xiān-sheng* 德先生) et le « Monsieur Science » (*sài-xiān-sheng* 赛先生) en principes[84], afin de détruire ou de

[80] Guang-di 光迪 MEI 梅, « Lettre à Hu Shi, janvier 1916 (致胡适信 zhì hú-shì xìn) », dans Gang 岗 LUO 罗 et Chun-yan 春艳 CHEN 陈 (éds.), *Œuvres de Mei Guang-di (梅光迪文录 méi-guāng-dí wén-lù)*, Shenyang, Liaoning Education Publishing House (辽宁教育出版社 liáo-níng-jiào-yù-chū-bǎn-shè), 2001, p. 159.

[81] Shi 適 HU 胡, « De la Nouvelle poésie : un grand événement depuis huit ans (談新詩——八年來一件大事 tán-xīn-shī- bā-nián-lái-yī-jiàn-dà-shì) », *Weekly Review (星期評論 xīng-qī-píng-lùn)*, le 10 octobre, 1919.

[82] Tao 涛 JIANG 姜, « Le surgissement de la Nouvelle poésie et son déploiement dynamique : les années 1920 (新诗的发生及活力的展开：20 年代卷导言 xīn-shī-de-fā-shēng-jí-huó-lì-de-zhǎn-kāi-20-nián-dài-juàn-dǎo-yán) », dans *Histoire Brève des cent ans de la Nouvelle poésie chinoise (百年中国新诗史略 bǎi-nián-zhōng-guó- xīn-shī-shǐ-lüè)*, Pékin, Peking University Press (北京大学出版社 běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè), 2010, p. 27.

[83] Cette tendance de l'Eurocentrisme s'interprète clairement dans Te-Kong 德剛 TONG 唐, *Soisante-dix de la fin de la dynastie Qing. Transformations sociales et culturelles en Chine (晚清七十年：中國社會文化轉型綜論 wǎn-qīng-qī-shí-nián -zhōng-guó-shè-huì-wén-huà-zhuǎn-xíng-zōng-lùn)*, Taipei, Yuan-Liou Publishing Co., Ltd. (遠流出版社 yuǎn-liú-chū-bǎn-shè), 1998.

[84] Ces deux dénominations sont pour la première fois proposées dans : Du-xiu 獨秀 CHEN 陳, « Plaider pour l'accusation contre notre revue (本志罪案之答辩書 běn-zhì-zuì-àn-zhī-dá-biàn-shū) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián)*, vol. 6, n°1, 1919.

reconstruire le soi-disant « caractère national » (*guó-mín-xìng* 国民性) et les valeurs culturelles existantes en Chine.

C'est dans ce contexte historique où s'affirme la tendance « contre la tradition », « contre le confucianisme » et « contre le chinois classique (*wén-yán* 文言) » que le langage littéraire (précisément, poétique) a été considéré comme un outil pour faire progresser ce mouvement de l'« enlightenment ». Le terme « enlightenment », traduit en chinois comme *qǐ-méng* 启蒙, littéralement « éclairer l'esprit inintelligent », peut aussi expliquer l'objectif de cette vulgarisation de la littérature :

> Nous affirmons maintenant que le *bái-huà* constitue l'orthodoxie de la littérature : c'est à travers les textes de style simple qu'on déracine les règles condamnables nées dans la hiérarchie littéraire ; c'est à travers les textes avec un ton sincère qu'on déclare que tous les gens peuvent faire de la littérature, à savoir, la création littéraire est justement l'expression de la pensée, ou la description directe des choses externes. Il n'existe pas de règles fixes[85].

Ce qu'on entend dans cette citation de Qián Xuán-tóng (钱玄同, 1887-1939), c'est non seulement son intention de légitimer le *bái-huà* dans l'écriture littéraire, mais également l'ambition de ce mouvement, promouvoir l'égalité : « tous les gens peuvent faire de la littérature ». Cet « enlightenment » fait naturellement écho à l'essai célèbre de Kant, « Was ist Aufklärung ? », et également aux Lumières en tant que mouvement culturel. En effet, les instigateurs de cette « culture nouvelle » chinoise estiment qu'à ce tournant de l'histoire, les objectifs principaux sont les mêmes, qu'il s'agisse des Lumières ou de leur Mouvement. Pour cette raison, le Mouvement d'écriture en *bái-huà* ne traite pas uniquement des problématiques littéraires, il a pour objectif, en plus, de faire évoluer la société chinoise, d'une manière qui rappelle le darwinisme, mais appliqué à la société. Il est vrai que cette société a enduré depuis la Première Guerre Anglo-chinoise (*yapian-zhanzheng*, 鸦片战争, 1840-1842) d'immenses souffrances. Les invasions continuelles ont poussé ce pays oriental, d'une part, à s'engager dans le processus mondial de la modernisation, et d'autre part, elles ont suscité les réflexions

[85] Xuan-tong 玄同 QIAN 錢, « Préface pour « Les Tentatives » (嘗試集序 cháng-shì jí xù) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián)*, vol. 4, n °2, 1918. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

des intellectuels chinois sur la nécessité et, plus exactement, sur l'urgence d'une révolution d'ensemble en Chine.

Le mot « révolution » devient donc, à cette époque-là, presque un cliché qui est partout évoqué dans diverses publications d'avant-garde, par exemple, la revue *La Jeunesse* mentionnée plus haut. Dans le deuxième numéro en 1917 de cette revue, Chen Du-xiu (陈独秀, 1879-1942), soutien du Mouvement d'écriture en *bái-huà* et initiateur chinois du Marxisme, a fait paraître son essai célèbre, « Traité de la révolution littéraire » (*we-nxue-ge-ming-lun* 文学革命论)[86] : au tout début, il identifie l'histoire de la civilisation européenne à une « histoire des révolutions », avant de terminer le premier paragraphe avec une interjection :

> Majestueuse et splendide aujourd'hui, l'Europe est née dans les révolutions[87].

Chen Du-xiu attribue, ensuite, les échecs des révolutions précédentes en Chine aux anciennes « éthiques, morales, littératures » et à l'« art » qui sont profondément enracinés dans l'esprit des Chinois, ce qui implique, *à contrario*, une « utilité » de la littérature et de l'art quand il s'agit de la réforme sociale. Cette logique est partagée par Hu Shi qui s'applique à faire une comparaison entre les révolutions européennes et la révolution littéraire chinoise qui se développe à ce moment-là avec impétuosité et rapidité :

> En Europe, la littérature latine a été remplacée, il y a trois cents ans, par les littératures des langues nationales, ce qui a été une grande libération du langage ; aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, la réforme littéraire proposée par Hugo en France et Wordsworth en Angleterre a été une libération du langage poétique ; ces dernières décennies, la révolution occidentale dans le domaine poétique a été une grande libération du langage et du genre littéraire. Cette fois, le mouvement révolutionnaire de la littérature chinoise a également exigé, dans un premier temps, de libérer le langage et de s'affranchir du genre littéraire[88].

---

[86] Du-xiu 獨秀 CHEN 陳, « Traité de la révolution littéraire (文學革命論 wén-xué-gé-mìng-lùn) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián)*, vol. 2, n °6, 1917.

[87] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[88] Shi 適 HU 胡, « De la Nouvelle poésie : un grand événement depuis huit ans (談新詩——八年來一件大事 tán-xīn-shī- bā-nián-lái-yī-jiàn-dà-shì) », *Weekly Review (星期評論 xīng-qī-píng-lùn), op. cit.* L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

Certes, par rapport à Chen Du-xiu, Hu Shi ne discute pas seulement de la révolution littéraire du point de vue de son importance sociale ; ce qui stimule initialement sa conception de cette révolution, c'est avant tout ses réflexions sur la relation entre les lettres chinoises et l'éducation[89]. Moyen de diffuser des connaissances avancées, – « avancé » étant synonyme d'« occidental » dans le contexte du Mouvement de culture nouvelle – l'éducation nécessite un outil également avancé qui lui soit adapté : cet outil est pour Hu Shi le *bái-huà* qui peut contenir d'« abondants matériaux » (*fēng-fù-de-cái-liào* 丰富的材料), de « précises observations » (*jīng-mì-de-guān-chá* 精密的观察), de « profonds idéaux » (*gāo-shēn-de-lǐ-xiǎng* 高深的理想) et des « sentiments compliqués » (*fù-zá-de-gǎn-qíng* 复杂的感情)[90].

On peut clairement trouver une raison instrumentaliste et utilitaire dans les discours de Chen Du-xiu et de Hu Shi quand ils traitent cette révolution du langage. Au service de l'« Enlightenment » qui vise à moderniser les pensées des Chinois, le *bái-huà* est considéré par eux comme un outil ou un véhicule même dans la catégorie littéraire, vu que le chinois classique (*wén-yán*) employé dans la littérature passée, surtout dans la poésie classique, est pour Hu Shi un langage aussi « mort » et « mortel » que le latin. Selon les caractérisations de Hu Shi, ce langage engourdi « n'a que la forme (*xíng-shì* 形式) mais pas de pensée (*jīng-shén* 精神) », « n'a qu'un éclat décoratif (*wén* 文) mais pas de vrai fond (*zhì* 质) », « n'a que des rimes mélodieuses (*qiāng-qiāng-zhī-yùn* 锵锵之韵) et que des rhétoriques ambigues et trompeuses (*mào-sì-zhī-cí* 貌似之辞)[91] ».

Au moyen d'une schématisation certes dualiste, Hu Shi interprète bien les dimensions qui manquent au chinois classique et à la poésie chinoise ancienne : la

---

[89] Shi 適 Hu 胡, « Pourquoi j'écris les poèmes en baihua à Auto-préface pour Les Tentatives (我為什麼要做白話詩：《嘗試集》自序 wǒ -wèi-shén-me-yāo-zuò-bái-hua à-shī-chán g-sh ìj í-z ì-x ù) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián), op. cit.*

[90] Shi 適 Hu 胡, « De la Nouvelle poésie : un grand événement depuis huit ans (談新詩——八年來一件大事 tán-xīn-shī- bā-nián-l ái-yī-jiàn-d à-sh ì) », *Weekly Review (星期評論 xīng-qī-p íng-l ùn), op. cit.*

[91] Shi 适 Hu 胡, « Débat avec Mei jin-zhuang sur la réforme de la littérature, 3 février 1916 (与梅覲庄论文学改良，二月三日 yǔ-méi-j ìn-zhuāng-l ùn-w én-xu é-gǎi-li áng- èr-yu è-sān-r ì) », dans Bo-yan 伯言 Cao 曹 (éd.), *Œuvres complètes de Hu Shi, Tome 28 : Journal 1915-1917 (胡适全集·第 28 卷：日记 1915-1917h ú-sh ì-qu án-j íd ì-28-ju àn-r ìj ì-1915-1917)*, Hefei, An Hui Education Publishing House (安徽教育出版社 ān-huī-ji ào-y ù-chū-bǎn-sh è), 2003, p. 317. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

« forme », l'« éclat décoratif », les « rimes mélodieuses » et les soi-disant « rhétoriques ambigues et trompeuses » lui semblent évidemment condamnables ; une littérature idéale doit posséder, au contraire, la « pensée » et le « (vrai) fond ». En Chine, la distinction entre la *forme* et le *fond* au plan littéraire n'est pas inventée par Hu Shi lui-même ; en effet, elle suscite depuis très longtemps de nombreuses polémiques dans les poétiques chinoises classiques qui emploient, plus précisément dit, deux termes : *wén* 文 et *zhì* 质.

Le caractère chinois 文 *wén* indique premièrement en chinois classique « textures ou motifs produits par la complexité des choses ». Il est interprété plus simplement, dans *Shuo-Wen-Jie-Zi* 說文解字 (fr. *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes*), dictionnaire élémentaire achevé pendant le premier quart du II^{e} siècle, comme « images croisées » (*cuo-hua*, 错画). Au fil du temps, ce caractère correspond aux multiples sens qui sont également préservés dans la langue chinoise moderne dite *bái-huà* : par exemple, « signes ou mots par écrit », « lettres (littérature) », « rites et cérémonials », « résultats des civilisations humaines », et surtout, « rhétorique » ou « éclat » décoratif, qui s'approche de l'usage de Hu Shi.

(la forme originelle du caracère chinois 文, en lettre latine, *wén*)

C'est avec cette dernière signification que le *wén* est intégré dans la poétique chinoise (au sens de la théorie de la littérature, dont le terme n'existe pas cependant en Chine jusqu'au XX^{e} siècle), et qu'il est considéré comme un terme opposé au *zhì* 质, ou au moins, différent de lui. Aux yeux d'une partie des « théoriciens » chinois classiques, le *zhì*, qui désigne principalement la *nature*, l'*essence*, la *substance* et le *corps* (ici au sens abstrait), constitue l'élément le plus fondamental, autrement dit, le *fond*, des textes littéraires. Certes, il existe également chez les penseurs chinoiss classiques une tendance à accorder le *wén* et le *zhì* en insistant sur une unité ou sur une équivalence. Mais de toute façon, ce dualisme façonne visiblement ou invisiblement, mais définitivement, pourrait-on dire, les chemins par lesquels les Chinois comprennent ce

qu'est la « littérature ».

1.2 – Les « huit règles » : une perspective pour examiner la révolution en langage poétique

Sans remettre en cause la séparation entre le *wén* (forme) et le *zhì* (fond), Hu Shi enracine ses propositions révolutionnaires dans l'espoir de faire changer l'échelle ou la proportion de ces deux dimensions : c'est-à-dire « éviter le désavantage que représente l'excès du *wén* en insistant sur le *zhì* » (*yǐ-zhì-jiù-wén-shèng-zhī-bì* 以质救文胜之敝)[92]. Il a tenté de mettre en lumière cette idée en établissant ses propres « huit règles » (*bā-shì* 八事) pour une nouvelle littérature idéale, au tout premier jour de l'année 1917, dans son manifeste le plus connu intitulé « Avis exploratoires sur la réforme littéraire » (*wén-xué-gǎi-liáng-chú-yì* 文学改良刍议) :

一曰须言之有物	Premièrement, avoir un contenu concret dans les discours.
二曰不摹仿古人	Deuxièmement, ne pas imiter les anciens.
三曰须讲文法	Troisièmement, respecter la grammaire.
四曰不作无病之呻吟	Quatrièmement, ne pas avoir un air affecté ni manquer d'une émotion naturelle.
五曰务去烂调套语	Cinquièmement, éviter les vieilles sornettes.
六曰不用典	Sixièmement, ne pas employer d'allusions.
七曰不讲对仗	Septièmement, ne pas se limiter au parallélisme des mots.
八曰不避俗语俗字	Huitièmement, ne pas éviter des paroles ou des mots vulgaires[93].

Les deuxième et huitième règles, qui constituent les racines du Mouvement d'écriture en *bái-huà*, n'apportent rien de nouveau à interpréter. La proposition de la règle I correspond bien à sa préférence, le *zhì* plutôt que le *wén*. Ce qui partage, de plus, la même logiue que les Règles IV, V, VI et VII qui énoncent, en effet, les règles techniques auxquelles devrait se conformer un texte littéraire moderne.

Hu Shi a employé dans la quatrième règle une expression figée chinoise, *wú-bìng-shēn-yín* 无病呻吟, qui signifie littéralement *gémir pour rien* ou *se plaindre sans cause*,

[92] *Ibid.*
[93] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

et qui désigne métaphoriquement, surtout dans le domaine littéraire, la tendance à exprimer une émotion insipide ou superficiellement sentimentale. Pour mieux expliquer, pourrait-on se souvenir d'un vers de Xin Qi-ji 辛弃疾 (1140-1207), poète sous la dynastie des *Song*, « se forcer à exprimer une tristesse pour composer un nouveau poème » (*wèi-fù-xīn-cí-qiǎng-shuō-chóu* 为赋新词强说愁). Plutôt que de critiquer cette disposition sentimentale et en même temps artificielle, Hu Shi attache de l'importance au désaccord entre l'ancienne *forme* et le nouveau *fond* : à savoir, une déconnexion entre les anciennes expressions en chinois classique et de nouveaux sentiments et de nouvelles pensées qui surgissent peu à peu. C'est ce qu'implique aussi la règle V : d'après lui, les « vieilles sornettes » (*làn-diào-tào-yǔ* 烂调套语) ne produisent, aux temps moderne, que des contenus « morts » qui ne peuvent plus fournir une sensation littéraire qu'on recherche.

1.2.1 – Repenser le *diǎn-gù* (allusion)

Il existe aussi un rapport intime entre la règle V et la règle VI. Dans cette dernière, Hu Shi nous oriente vers la résistance à une tradition qui domine depuis la dynastie des *Tang*, dans la poésie chinoise classique : l'emploi des *allusions* (*diǎn-gù* 典故). Dans les poèmes chinois, les allusions s'inscrivent comme des citations modifiées qui sont empruntées aux textes littéraires ou historiques existants. Examinons le cas de Li Bai 李白 (701-762), un des poètes les plus importants de la dynastie *Tang*, en prenant comme exemple son poème « Écouter *Jùn*, bonze venant du Sichuan, jouer de la cithare » (*tīng-shǔ-sēng-jùn-tán-qín* 听蜀僧濬弹琴)[94] :

蜀僧抱绿绮，	*Sichuan* – bonze – embrasser – vert – tissu,
西下峨眉峰。	ouest – descendre – *E'mei* –sommet.
为我一挥手，	pour – moi – un – agiter – mains,

[94] Plusieurs détails dans le titre sont à expliquer : premièrement, *Jùn* 濬 remvoie au prénom du bonze ; deuxièmement, *cithare* est une traduction inexacte du terme chinois *gǔ-qín* 古琴, littéralement *instrument à cordes ancien*, instrument de musique traditionnel chinois à cordes pincées de la famille des cithares ; troisièmement, *Sichuan* est maintenant une province du centre-ouest de la Chine, mai qui n'indique pas exactement ce qu'indique le terme géographique et culturel *shǔ* 蜀 utilisé dans le titre originel.

如听万壑松。　　comme – écouter – dix mille – vallée – pin.
客心洗流水，　　spectateur – cœur – purifier – fuyant – eau,
余响入霜钟。　　rester – musique – entrer (se mélanger avec) – givrer – cloche.

Le bonze venant du Sichuan embrasse un « tissu vert »,
Il descend du sommet de la Montagne *E'mei* située dans l'ouest.
Pour moi, il agite ses mains, juste d'un coup,
Comme si j'entendais les pins au sein des dix mille vallées.
Le cœur du spectateur est purifié par les eaux fuyantes,
La musique qui reste se mélange avec la cloche givrée[95].
(*traduction en vers libres*)

De ce poème composé de huit vers (pour être exacte, quatre distiques), on cite ici les six premiers vers qui traduisent l'impression qu'éprouve l'auteur quand il écoute de la musique du *gǔ-qín* 古琴, instrument traditionnel chinois à cordes pincées de la famille des cithares. Ces vers-ci, uniquement constitués par trente signes chinois, contiennent, cependant, au moins quatre allusions. Dans un premier temps, le *tissu vert* (*lǜ-qǐ* 绿绮) ne correspond pas, en effet, à un tissu ou une étoffe, mais plutôt au nom de la cithare chinoise de Sima Xiang-ru 司马相如 (av. J.-C. 179 – av. J.-C. 118), écrivain de la dynastie *Han*. Dans la « Prose rimée dédiée aux cithares » (*qín-fù* 琴赋) de Fu Xuan 傅玄 (217-278), l'instrument de Sima Xiang-ru est classé comme une des quatre cithares les plus nobles :

齐桓公有鸣琴曰号钟，楚庄有鸣琴曰绕梁，**中世司马相如有琴曰绿绮**，蔡邕有琴曰焦尾，皆名器也。(傅玄《琴赋》)

Le Roi Huan du Royaume *Qi* possède une cithare dénommée « Cloche sonnant » ; le Roi Zhuang du Royaume *Chu* possède une cithare dénommée « Roulant autour de la poutre » ; Pendant la Moyenne-Antiquité[96], **Sima Xiang-ru possède une cithare dénommée « Tissu vert »**, Cai Yong possède une cithare dénommée « Arrière brûlée » : elles sont toutes des instruments sans prix. (Fu Xuan, « Prose rimée dédiée aux cithares »[97])

[95] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[96] La « Moyenne-antiquité » (中世 *zhōng-shì*) dans ce contexte peut indiquer la période passant de la dynastie des *Qín* jusqu'à la dynastie des Tang, à savoir, de l'avant J.-C. 221 au IX^{e} siècle.
[97] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

En comparant la cithare du bonze *Jùn* à celle de Sima Xiang-ru, le Tissu-vert, l'auteur Li Bai rend sensible non seulement la noblesse de l'instrument, mais également la noblesse de la performance qui l'a fasciné. Il s'empresse de traiter le bonze-musicien comme son ami intime, en suivant le modèle d'une « amitié fondée sur la reconnaissance de la musique » (*zhī-yīn* 知音), ce qu'impliquent deux caractères chinois dans le troisième vers, 挥手 *huī shǒu* (*agiter les mains*). Cette expression, qui désigne littéralement l'action de pincer les cordes, est empruntée en fait à un texte littéraire de Ji Kang 嵇康 (223-263), « Prose rimée dédiée aux cithares », dont le titre est identique à celui de Fu Xuan :

> 伯牙**挥手**，钟期听声，华容灼烁，发采扬明，何其丽也。（嵇康《琴赋》）
>
> Bo-Ya **agite ses mains**, Zhong Qi écoute de la musique : leurs visages rayonnants sont débordants de vie et d'énergie : quelle grandiose ! (Ji Kang, « Prose rimée dédiée aux cithares »[98])

L'histoire de l'amitié entre Yu Bo-ya 俞伯牙(Bo-Ya) et Zhong Zi-qi 钟子期 (le même personnage que Zhong Qi), qui a eu lieu au IV^e^ siècle av. J.-C., est enregistrée dans un livre canonique Taoïste, *Œuvres de Maître Lie* (*liè-zǐ* 列子), dont l'auteur est Lie Yu-kou 列御寇 (450 av. J.-C. - 375 av. J.-C.) :

> 伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在高山，钟子期曰："峨峨然若泰山"；**志在流水，曰："洋洋乎若江河"**。子期死，伯牙绝弦，以无知音者。（列御寇：《列子·汤问》）
>
> Bo-Ya est habile à jouer de la cithare, alors que Zhong Zi-Qi excelle dans l'appréciation de la musique. Quand Bo-Ya veut exprimer, en en jouant, la hauteur des montagnes, Zhong Zi-qi commente : « Ô quelle hauteur comme la Montaigne Tai ! » ; **quand le musicien veut exprimer la mobilité de l'eau, le spectateur commente : « Ô quelle puissance comme les fleuves ! »** Après la mort de Zi-qi, Bo-ya détruit ses cordes, en raison de la disparition d'un ami qui reconnait parfaitement sa musique. (Lie Yu-kou, « *Tāng* demande... », dans *Œuvres*

[98] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

de Maître Lie[99])

Cette histoire nous explique, d'une part, une signification profonde, ou cachée, de l'expression *agiter les mains*, bien qu'elle puisse aussi être décodée même au sens littéral ; et d'autre part, elle nous fait mieux entendre une troisième allusion employée par Li Bai, les *eaux fuyantes* (*liú-shuǐ* 流水) : ce n'est pas uniquement, donc, une image qui constitue la sensation réelle perçue par Li Bai, le spectateur appréciant actuellement la performance magnifique ; l'image réveille également notre mémoire culturelle ancrée dans la tradition littéraire, que l'auteur transmet en tant qu'intermédiaire et passeur. Déplaçons-nous, ensuite, à la quatrième allusion de ce poème, la *cloche givrée* (*shuāng-zhōng* 霜钟), dont le modèle peut être trouvé dans le *Livre des monts et des mers* (*shān-hǎi-jīng* 山海经), anthologie de légendes de l'Antiquité chinoise, et en même temps, un recueil de données géographiques, qui s'achève entre les Royaumes combattants (*zhàn-guó* 战国) et les *Han* :

> 丰山……有九**钟**焉，是知**霜**鸣。(《山海经·中山经》)
>
> (Au sein de) la Montagne Feng [...] il y a neuf **cloches**, qui sonnent comme si elles s'apercevaient de la chute des **gelées blanches**. (« Livre des montagnes centrales », dans *Livre des monts et des mers*[100])

D'après le commentaire de cet extrait fait par Guo Pu 郭璞 (276-324), philologue de la dynastie des *Jìn* 晋, c'est la chute des gelées blanches qui fait sonner les cloches, ce qui justifie la personnalisation des cloches effectuée par l'expression « s'apercevoir de » (*zhī* 知). Dans le poème « Écouter *Jùn* . . . », Li Bai utilise cette citation, malgré une modification évidente, pour décrire le décor, la saison et le temps où se passe le concert, et pour traduire, davantage, l'effet délicat de cette musique : elle reste là, elle se mélange avec les tintements qui se font entendre du temple proche, même si un morceau mélodique arrive déjà à son terme.

[99] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[100] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

À travers cette analyse du texte de Li Bai, d'une manière certes simplifiée, on peut attribuer l'emploi des allusions à l'économie des mots et à la tendance puissante, dans la tradition poétique chinoise, à impliquer à demi-mot les significations poétiques, au lieu de les transmettre étroitement. Cependant, créée au moyen des allusions, cette intertextualité, qui établit une connexion entre divers textes poétiques et l'imaginaire collectif, conduit finalement à un élitisme certain dans la production et dans la consommation de la littérature. Si un lecteur ne connaît pas avec précision les références des allusions employées, il ne peut pas comprendre aisément le sens de certains vers, ou même, d'un poème entier ; il se trouverait dans une impasse, puisque le *tissu vert* devient, en ce moment, un voile épais qui recouvre ses yeux et qui l'empêche d'accéder à la limpidité du sens. Quand l'écriture poétique devient de plus en plus un « jeu langagier » destiné seulement au petit cercle des lettrés, ce qui en résulte, c'est une restriction esthétique accompagnée d'un refus de la vulgarisation littéraire. Cela constitue le point de départ de la sixième règle pour une nouvelle littérature que propose Hu Shi.

1.2.2 – Repenser le *duì-zhàng* (parallélisme)

Ce que nous allons étudier ensuite, la septième règle, concerne la révolte contre une doctrine poétique classique, le « parallélisme des mots » (*duì-zhàng* 对仗). Proposer d'abandonner ce parallélisme semblait aux poètes chinois traditionnels, il y a cent ans, aussi révolutionnaire et radical que le renoncement aux allusions : ces deux dimensions caractérisent l'esthétique fondamentale de la poésie chinoise classique, soit pour être précis, de la « poésie à forme fixe » (*gé-lǜ-shī* 格律诗).

Cette poésie est née pendant les *Song du Sud* (*nán-cháo-sòng* 南朝宋, 420-479) et s'est développée de manière plus stricte pendant les *Qi du Sud* (*nán-cháo-qí* 朝齐, 479-502), et elle n'est parvenue à sa forme définitive que pendant la première période de la dynastie des *Tang* (*chū-táng* 初唐, 618-713)[101]. Ce qui explique également que la poésie

[101] La dynastie des *Tang* a duré de l'année 618 à l'année 907, dont la « première période », 618-713, correspond à la durée passant de l'établissement de cette dynastie jusqu'à l'avènement au trône de l'Empereur Xuanzong (唐玄

des *Tang* soit toujours considérée comme un des jalons historiques dans la tradition poétique. Sur ce monument se gravent les noms de Wang Wei 王维, de Li Bai 李白, de Du Fu 杜甫, de Li Shang-yin 李商隐 et des autres écrivains qui contribuent, de manière diverse, à la formation d'un genre poétique durant treize siècles qui va dominer la modalité de l'écriture poétique en Chine.

La « forme fixe » est un terme vague en français. Pour comprendre ce que signifie le terme chinois, il faut examiner les deux caractères : 格 *gé* et 律 *lǜ*. Ils indiquent respectivement « formules, règles ou spécifications » et « prosodie » (rythmes et rimes). À partir des *Tang*, cette forme fixe est d'abord visuelle. Rappelons que le chinois classique est toujours monosyllabique. La quantité de signes dans chaque vers et la quantité de vers dans un poème est strictement imposée, il existe donc, généralement, deux catégories formelles, le *jué-jù* 绝句 (quatrain) et le *lǜ-shī* 律诗 (huitain), desquelles dérivent quatre sous-catégories :

Catégorie	Sous-catégorie	Quantité de signes dans chaque vers	Quantité de vers dans le poème	Quantité de signes en total
jué-jù (绝句) quatrain	*wǔ-jué* (五绝)	5	4	20
	qī-jué (七绝)	7	4	28
lǜ-shī (律诗) huitain	*wǔ-lǜ* (五律)	5	8	40
	qī-lǜ (七律)	7	8	56

En plus de ces règles au niveau de *gé* 格, il faut aussi respecter les règles prosodiques, au niveau de *lǜ* 律. Elle présente trois aspects : le *píng-zè* 平仄, l'emploi du ton ; les rimes ; ainsi que le « parallélisme des mots ». Tout d'abord le *píng-zè* : il assure une musicalité « naturelle » à la langue chinoise, c'est un critère pour diviser artificiellement les *quatre tons* (*sì-shēng* 四声) des caractères chinois en deux catégories : le premier ton, *píng* 平, appartient au « ton plat » (*píng-shēng* 平声), alors que les deuxième, troisième et quatrième tons, *shǎng* 上, *qù* 去 et *rù* 入, font partie du « ton oblique » (*zè-shēng* 仄声). Enregistrée dans le *Dictionnaire de caractères sous la*

宗).

direction de l'Empereur Kāngxī (*kāng-xī-zì-diǎn* 康熙字典), une formule rimée nous fait mieux entendre les caractéristiques des « quatre tons » :

> 平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。
> Le ton *píng* oppose la diction plate à celle animée et à celle feutrée ;
> le ton *shǎng* c'est acclamer de façon vigoureuse et puissante ;
> le ton *qù* exprime clairement la tristesse qui dure longtemps ;
> le ton *rù* implique la brièveté et le terme rapide[102].

On peut donc bien imaginer, selon cette formule rimée, comment la combinaison des *tons plats* et des *tons obliques* transmet des effets mélodiques qui renforcent en même temps la signification des vers. Quant aux rimes, le deuxième aspect de la prosodie est l'obligation d'employer une rime unique, sans aucun changement, depuis le début jusqu'à la fin d'un poème. Cette rime appartient exclusivement à la catégorie du *ton plat* capable de transmettre un prolongement mélodieux et lyrique. Tous les vers pairs, 2, 4, 6, 8, doivent être rimés, mais tous les vers impairs, 3, 5, 7, ne doivent pas l'être, sauf dans le premier vers : son utilisation de la rime n'est pas rigoureusement requise, le poète a le droit de décider lui-même de l'employer ou pas.

La troisième règle prosodique de cette « poésie à forme fixe » consiste dans le *parallélisme des mots* (*duì-zhàng* 对仗) : il ne se limite pas uniquement, en effet, au domaine de la prosodie, mais souligne un appariement à la fois de son et de sens dans un distique. Il faut avant tout savoir que le parallélisme, en tant qu'élément textuel qui importe, sert, dans la littérature chinoise, d'« un de ses principes organisateurs, lui tenant lieu de syntaxe[103] ». À l'intérieur d'un distique poétique, les signes employés à la même position doivent appartenir non seulement à la même catégorie grammaticale (noms, adjectifs, compléments circonstanciels, etc.), mais également aux catégories opposées de *píng-zè*. En revanche, n'oublions pas que cette règle ne s'applique, en général, qu'au deuxième et au troisième distiques, c'est-à-dire à l'intérieur du troisième et du quatrième vers ainsi que du cinquième et du sixième vers d'un huitain, en terme

[102] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[103] François JULLIEN, *La Chaîne et la trame : du canonique, de l'imaginaire et de l'ordre du texte en Chine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige », 2004, p. viii.

chinois, d'un *lǜ-shī* 律诗.

Afin de mieux comprendre le fonctionnement de la « fixité » poétique façonnée par ces règles, prenons comme exemple un *qī-lǜ* (huitain dont chaque vers contient sept signes) de Du Fu 杜甫 (712-770), grande figure de la poésie des *Tang*, intitulé « achèvement de la construction du chalet » (*táng-chéng* 堂成) :

背郭堂成荫白茅，	dos – rempart – chalet – achever – recouvrir – blanc – roseau ,
缘江路熟俯青郊。	près de – fleuve – chemin – se familiariser avec – dominer – vert – banlieue .
桤林碍日吟风叶，	aulne – forêt – bloquer – soleil – chanter – vent – feuilles ,
笼竹和烟滴露梢。	envelopper – bambou – mélanger – fumée – dégoutter – rosée – houppe .
暂止飞乌将数子，	temporairement – arrêter – voler – corbeau – conduire – nombreux – enfant ,
频来语燕定新巢。	régulièrement – venir – parler – hirondelle – installer – nouveau – nid .
旁人错比扬雄宅，	autre – personne – faussement – comparer – Yang Xiong – maison ,
懒惰无心作解嘲。	fatigué – paresseux – sans – volonté – composer - se justifier – moquerie .

Tournant le dos au rempart, s'achève la construction du chalet recouvert de blancs roseaux,
près du fleuve, il domine la banlieue verte, et je me familiarise déjà avec les chemins.
Bloquant le soleil, les feuilles dans la forêt d'aulnes font chanter le vent,
le bambou enveloppé mélange la fumée, des rosées dégouttent de sa houppe.
Un corbeau volant conduit ses nombreux enfants, ils s'arrêtent ici pour un instant,
des hirondelles parlantes viennent régulièrement et installent leurs nouveaux nids.
D'autres personnes comparent mon chalet, faussement, à la maison de Yang Xiong,
fatigué et paresseux, je ne veux pas composer un essai intitulé « Pour me justifier »[104].
(*traduction en vers libres*)

Dans ce poème qui décrit les paysages autour du chalet récemment construit et exprime le sentiment serein du poète qui s'y installe, sans oublier l'allusion à Yang Xiong 扬雄 (av. J.-C. 53 - 18), qui a composé un essai intitulé « Pour me justifier », l'auteur se conforme parfaitement aux règles imposées aux *poèmes à forme fixe*. Ce qui prouve, dans l'ancien système d'évaluation esthétique, du moins dans le contexte historique de la dynastie des *Tang*, la maturité de l'art poétique d'un poète. En notant les « tons plats » par le signe « — », pour les « tons obliques », le signe « | », on peut

[104] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

schématiser l'utilisation précise, dans le poème entier, du *píng-zè*et de la rime :

distique	vers	*píng-zè* (tons plats ou tons obliques)	rime
distique I	*vers 1*	| | — — | | —	**rimé** (non obligatoire)
	vers 2	— — | | | — —	**rimé** (obligatoire)
distique II	*vers 3*	| — | | — — |	non rimé
	vers 4	— | — — | | —	**rimé** (obligatoire)
distique III	*vers 5*	| | — — — | |	non rimé
	vers 6	— — | | | — —	**rimé** (obligatoire)
distique IV	*vers 7*	— — | | — — |	non rimé
	vers 8	| | — — | | —	**rimé** (obligatoire)

On perçoit clairement qu'à l'intérieur de chaque vers, les *tons plats* (*píng*) et les *tons obliques* (*zè*) se croisent pour produire une diversité des effets musicaux, comme dans le premier vers : deux *zè*, puis deux *píng*, puis deux *zè*, enfin un *píng*. À partir de cet arrangement, le parallélisme au niveau du *píng-zè*, qui traite le rapport mutuel entre les vers, se reflète à la même position dans les deux vers appartenant au même distique : dans le distique II, par exemple, le premier signe du vers 3 se prononce en ton *píng* ; donc le premier signe du vers 4 doit être un signe qui se prononce, au contraire, en ton *zè*. De la même manière, le deuxième signe du vers 3 se prononce un ton *zè* ; par conséquent, le deuxième signe du vers 4 doit se prononcer, au contraire, un ton *píng*. Quant à l'emploi de la rime, tout le poème utilise une rime unique, la voyelle composée en chinois, *ao*. Elle apparaît dans tous les derniers signes des vers 2, 4, 6, 8, comme d'habitude, mais également, dans le dernier signe du vers 1, même si cet emploi n'est pas obligatoire dans cette position : c'est évidemment une décision personnelle de l'auteur.

En fait, le *parallélisme des mots* ne concerne pas seulement la dimension du son, ce qu'on a vu plus haut, il exige également au plan sémantique que le poète emploie des mots qui appartiennent à la même catégorie grammaticale, et qui occupent la même

fonction. On prend le distique III (vers 5 et 6), cette fois, comme exemple :

	vers 5	vers 6	catégorie & fonction grammaticales
signe α	暂 *temporairement*	频 *régulièrement*	ADVERBE Complément circonstanciel de temps
signe β	止 *s'arrêter*	来 *venir*	VERBE Action principale I
signe γ	飞 *voler*	语 *parler*	VERBE Action secondaire qui qualifie le sujet de la phrase
signe δ	乌 *corbeau*	燕 *hirondelle*	NOM / animal Sujet de la phrase
signe ε	将 *conduire*	定 *installer*	VERBE Action principale II
signe ζ	数 *plusieurs*	新 *nouveau*	ADJECTIF Qualificatif de l'objet de l'action principale II
signe η	子 *enfant*	巢 *nid*	NOM Objet de l'action principale II

Le signe α du vers 5, 暂 *zàn* (*temporairement*), est un adverbe qui fonctionne comme complément circonstanciel de temps, et qui qualifie l'action secondaire du vers, 止 *zhǐ* (*arrêter*) ; il faut donc employer corrélativement, pour le signe α du vers 6, un adverbe qui fonctionne également comme complément circonstanciel de temps, ici, 频 *pín* (*régulièrement*), qui qualifie le verbe 来 *lái* (*venir*), et ainsi de suite. Grâce à ce parallélisme, l'élégance poétique provient de la remise en ordre des signes et d'un rythme qui produit la sensation auditive, et simultanément, permet le déploiement du sens.

De toute façon, pendant une longue période, cette *fixité* modelée par les règles poétiques ne semble pas aux poètes classiques une vraie restriction pour leurs créations. Au contraire, plus les règles sont strictes, plus ils ont d'opportunités de prouver leur talent rhétorique dans la compétition que constitue l'art poétique. Du Fu est réputé en tant qu'excellent technicien ou artisan poétique, puisqu'il respecte consciencieusement les règles formelles ; ce qui importe davantage, c'est qu'il ne cesse de développer sa

technique poétique à l'aide, en effet, de ces règles. Cependant, à la fin de la dynastie des *Qing*, ou plus tôt, quand toutes les possibilités d'innovation arrivent malheureusement à leur épuisement, cette *fixité* devient inévitablement, pourrait-on dire, quelque chose de gangrené et de décadent : le parallélisme qui est « dé-naturé » « sombre dans l'artificiel[105] ». Dans son programme pour une révolution littéraire, et surtout dans son manifeste « Avis exploratoires sur la réforme littéraire », Hu Shi condamne dans les règles anciennes de la « poésie à forme fixe » le « parallélisme des mots », qui lui semble une catastrophe pour la littérature chinoise. Il conjure les révolutionnaires littéraires : « ne gaspillez pas de l'énergie précieuse à cette minutie subtile et délicate (*wēi-xì-xiān-qiǎo-zhī-mò* 微细纤巧之末) ».

Certes, si l'on suit le fil de la logique de Hu Shi, il ne serait pas difficile de découvrir certains « défauts » ou certaines imperfections dans ce poème de Du Fu cité plus haut, mais ce ne pourrait pas être attribué, en effet, à l'auteur lui-même. Dans le vers 4, afin de transiger avec les règles prosodiques et la règle du parallélisme, Du Fu utilise, pour les quatre premiers signes, 笼竹和烟 *lóng-zhú-hé-yān*, qui signifient respectivement *envelopper*, *bambou*, *mélanger* et *fumée*. L'ensemble de ces quatre signes peuvent être littéralement traduits en français comme « le bambou enveloppé mélange la fumée », mais le sens et la fonction de *lóng* 笼 (*envelopper*) et de *hé* 和 (*mélanger*) sont exactement pareils : « le bambou enveloppé dans la fumée » porte le même sens que « le bambou qui se mélange avec la fumée ». Autrement dit, apparaît ici une répétition lourde et non nécessaire, en raison de la contrainte des règles poétiques, ce que dénonce Hu Shi. À ses yeux, la « liberté » poétique est absolument inaccessible pour les poèmes à forme fixe : toutefois, cette liberté se révèle extrêmement séduisante pour les jeunes « iconoclastes » littéraires qui s'appliquent à construire une nouvelle tradition culturelle en Chine.

[105] François JULLIEN, *La Chaîne et la trame : du canonique, de l'imaginaire et de l'ordre du texte en Chine, op. cit.*, p. 154.

CHAPITRE II

REPENSER LA NOUVELLE GRAMMAIRE POÉTIQUE À PARTIR DU CARACTÈRE ET DU « MOT »

Parmi les sept règles que nous venons d'examiner, on peut estimer que les règles I et II sont fondamentales, alors que les règles IV, V, VI, VII, VIII constituent l'ensemble des « avis exploratoires » établis au niveau technique, qui pourraient être mis en œuvre dans l'écriture de la Nouvelle poésie. Ces règles se révèlent pour le moins compréhensibles, même si nous ne sommes pas obligés de les approuver ; la troisième règle qu'on ne traite pas encore, « respecter la grammaire », prête cependant à confusion. Il n'est pas juste, évidemment, d'affirmer que la grammaire est totalement absente de la langue et de la littérature chinoise classique, ou de dire que les poètes chinois « inventent » toujours leur grammaire personnelle et non discutable dans leurs écrits. Ce que veut vraiment exprimer Hu Shi, c'est plutôt que la grammaire employée dans la littérature chinoise ne lui semble pas claire, ou bien, qu'elle n'est pas aussi claire, dans son hypothèse, que celle des langues européennes.

Depuis longtemps, cette ambiguïté supposée de la langue et de la littérature chinoises suscite différentes opinions : elle est quelquefois considérée par des Chinois eux-mêmes comme un défaut congénital en comparaison avec les langues occidentales, mais beaucoup de sinologues étrangers la considèrent, au contraire, comme un des mécanismes fondamentaux capables de produire une élégance poétique irremplaçable. Malgré tout, pour Hu Shi, il faut que le *bái-huà* (langage vulgaire) recherche la clarté. Il propose plus d'une définition du caractère chinois 白 *bái* qui constitue le terme *bái-huà* :

> Premièrement, c'est le *bái* au sens du *shuō-bái* 说白, les tirades parlées au théâtre, à savoir, les paroles qu'on prononce et qu'on peut comprendre ; deuxièmement, c'est le *bái* au sens de l'adjectif *qīng-bái* 清白, c'est-à-dire les discours sans qualificatifs excessifs ; troisièmement,

c'est le *bái* au sens de l'adjectif *míng-bái* 明白, à savoir, les discours limpides et coulants[106].

Il est exact que le signe *bái* possède de multiples sens en chinois moderne et classique, il faut donc expliquer précisément l'usage qu'en fait Hu Shi. La première interprétation qu'il propose se fonde sur une comparaison avec les tirades du théâtre, genre littéraire « mineur » dans la tradition chinoise : le *bái-huà* est une langue parlée et courante, autrement dit, le langage utilisé par les masses populaires dans le contexte quotidien. Les deux définitions suivantes impliquent, d'après l'analyse de Xie Jun-lan 谢君兰[107], trois singularités de cette langue : « sans qualificatifs excessifs » (*bù-jiā-fěn-shì* 不加粉饰) renvoie à un critère pour sélectionner les mots à employer ; l'adjectif « limpide » (*míng-bái* 明白) indique son ambition d'imposer à la poésie chinoise une structure grammaticale cohérente, en particulier une nouvelle syntaxe ; par rapport au troisième qualificatif, « coulant » (*xiǎo-chàng* 晓畅), son intention révolutionnaire est évidente quant à la prosodie : un écrivain moderne n'a pas à polir excessivement son style en respectant strictement les règles des rimes, des rythmes et du parallélisme de *píng-zè*.

Malgré une ambiguïté certaine, cette définition de Hu Shi implique quand même trois aspects sur lesquels se concentrera la réforme de la grammaire chinoise : le lexique (*sans qualificatifs excessifs*), y compris la morphologie des signes (la façon dont un signe se combine avec d'autres pour former un mot) ; la syntaxe (*limpide*) ; et la prosodie (*coulante*). Aujourd'hui, beaucoup d'écrivains et d'universitaires chinois se rendent compte que c'est exactement par ces trois voies que passe l'évolution grammaticale du chinois, et que le *bái-huà* emprunte en réalité à diverses ressources internes et externes : notamment, la morphologie des signes et la syntaxe dans la poésie chinoise classique ; la syntaxe et les figures de style dans la poésie occidentale et dans ses traductions en chinois ; les dialectes et les formules vulgaires dans les chansons

[106] Shi 適 Hu 胡, *Histoire de la littéraire en bái-huà (白話文學史 bái-huà-wén-xué-shǐ)*, Shanghai, Librairie Nouvelle lune (新月書店 xīn-yuè-shū-diàn), 1928, p. 4-5. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[107] Jun-lan 君兰 Xie 谢, *Tranfers du classique au moderne. La formation de la tradition du bái-huà dans la Nouvelle poésie chinoise (古今流变与中国新诗白话传统的生成 gǔ-jīn-liú-biàn-yǔ-zhōng-guó-xīn-shī-bái-huà-chuán-tǒng-de-shēng-chéng)*, Ganton, Yangcheng Evening News Press (羊城晚报出版社 yáng-chéng-wǎn-bào-chū-bǎn-shè), coll. « Essais historiques sur la littérature chinoise moderne (现代中国大文学史论 xiàn-dài-zhōng-guó-dà-wén-xué-shǐ-lùn) », 2017, p. 15.

folkloriques. Il nous faut donc examiner, dans une perspective historique, comment ces trois ressources sont transformées et intégrées dans la langue chinoise moderne.

2.1 – La « grammaire » chinoise : une question à repenser dans le contexte de la Nouvelle poésie

Si nous voulons définir grammaticalement la rupture entre l'usage classique et moderne du langage poétique, il faut traiter les changements syntaxiques, puisque la syntaxe occupe la place centrale de la grammaire d'une langue, et semble un pivot crucial pour mieux comprendre les distinctions entre ces deux « langues » chinoises. Rappelons la troisième « règle » que propose Hu Shi (胡適) pour initier une nouvelle littérature, à savoir la littérature chinoise moderne : « il faut respecter (faire grand cas de) la grammaire » (*xū-jiǎng-wén-fǎ* 須講文法). Ce qui suppose plus ou moins l'absence ou l'insuffisance grammaticale de la langue chinoise classique, du moins dans la poésie ancienne, cette insuffisance supposée empêchant la littérature chinoise de développer une expression logique ou même, « scientifique », qui puisse s'adapter aux exigences de la modernisation sociale. Mais il faut être conscient de ce qu'est la *grammaire* chez Hú. Il s'agit notamment de la grammaire *à l'européenne*, un schéma imaginaire élaboré d'après les langues européennes – l'anglais, le français, l'allemand, etc. – et qui est censé servir de modèle à suivre pour les lettrés chinois expérimentateurs.

2.1.1 – La « grammaire » existe-t-elle en chinois ? Une révision historique

En fait, le terme *grammaire* est pour les anciens Chinois assez étranger, qu'il s'agisse de l'ensemble de règles conventionnelles ou de l'étude objective et systématique des éléments et des procédés qui constituent et caractérisent le système d'une langue naturelle. En ce qui concerne ce dernier aspect, avant que la Chine noue ses premiers contacts à grande échelle avec l'Occident pendant la seconde moitié du

XIX^e^ siècle, presque aucun traité écrit par les Chinois ne se consacre à la soi-disant grammaire du chinois[108]. Certes, la Période des Printemps et Automnes (*chūn-qiū* 春秋, d'environ 771 à 481/453 av. J.-C.) et des Royaumes combattants (*zhàn-guó* 戰國, du V^e^ siècle av. J.-C. à 221 av. J.-C) a bien témoigné des premières réflexions philosophiques sur des phénomènes linguistiques, y compris la question du rapport entre *míng* 名, littéralement, le nom ou le concept d'une certaine chose, et *shí* 實, l'essence de cette chose. Sans oublier que depuis la dynastie des *Song* (宋, 960-1279), surtout à partir des *Qing* (清, 1644-1912), les lettrés chinois inventent des termes, même s'ils sont peu nombreux, qui annoncent le surgissement des travaux élémentaires de la linguistique : par exemple, « signe de mobilité » (*dòng-zì* 動字, qui correspond à la plupart des verbes) et « signe d'immobilité » (*jìng-zì* 靜字, une catégorie désignant les noms et une partie d'adjectifs) ; « diction interrogative » (*yí-cí* 疑辭) et « diction affirmative » (*jué-cí* 決辭) ; *jù* 句 (pause complète d'une phrase, dont la fonction s'assimile à celle du point final) et *dòu* 讀 (synonyme de virgule ou de point-virgule, qui désigne une demi-pause ou une pause incomplète).

Cependant, toutes ces études sont loin d'être systématiques, en raison de leur dépendance durant longtemps du *jīng-xué* 經學, l'étude des classiques confucianistes, qui domine l'académie chinoise ancienne. Ainsi, même lors de la dernière dynastie féodale, les *Qing*, les études grammaticales les plus approfondies ne sont consacrées qu'aux « mots vides » (*xū-cí* 虛詞) qui occupent en effet une tout petite partie de la grammaire du chinois. Il faut attendre l'année 1898 pour lire le premier ouvrage systématique sur la grammaire du chinois classique, *Mǎ-Shì-Wén-Tōng* 馬氏文通, dont l'auteur Ma Jian-zhong 馬建忠 est un des personnages gauchistes du Mouvement d'auto-renforcemen (*yángwù-yùndòng* 洋務運動)[109] et qui excelle en anglais, en

[108] Mais il faut rappeler un fait historique : à partir de la fin du XVI^e^ siècle, sont parus de temps en temps en Chine des livres ou des manuels en grammaire chinoise. Ils sont tous rédigés par les missionnaires chrétiens qui travaillent en Chine et qui s'aperçoivent de l'urgence de diffuser les connaissances relatives à l'apprentissage du chinois et à la traduction euro-chinoise. Ces auteurs demeurent enclins à interpréter le chinois au moyen des cadres linguistiques des langues européennes, ce qui constitue la particularité la plus remarquable de ce genre de livres. Voir aussi Jing-min 敬敏 SHAO 邵, *Histoire des études de la grammaire chinoises (汉语语法学史稿 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-xué-shǐ-gǎo)*, édition revisée, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), 2006, p. 49-50.

[109] Le *Mouvement d'auto-renforcement* est une période de réformes institutionnelles qui se déroule en Chine entre 1861 et 1895, à la fin de la dynastie des *Qing*. À la suite d'une série de défaites militaires et de concessions faites aux puissances étrangères, certains fonctionnaires chinois appellent à se renforcer face à l'Occident et estiment qu'il est nécessaire pour cela d'adopter sa technologie militaire et son armement.

français, en grec et en latin. Méprisant le *xiǎo-xué* 小學 chinois traditionnel, discipline proche de la philologie, Mǎ Jiàn-zhōng assure que l'étude linguistique ne doit pas se soucier du sens ou de la prononciation d'un seul mot, ce qui constituait le travail fondamental du *jīng-xué* ; elle doit plutôt se concentrer sur le *gě-lǎng-mǎ* (葛朗瑪, transcription phonétique du terme *grammar*, en français, *grammaire*), c'est-à-dire sur les règles grâce auxquelles « les mots se rassemblent et produisent donc une signification cohérente » (*suǒ-yǐ-jí-zì-chéng-jù-dòu-zhī-yì* 所以集字成句讀之義)[110].

Cet argument implique que la grammaire en tant qu'étude scientifique semble longtemps ignorée par les Chinois, ce qui, cependant, ne conduirait évidemment pas à la conclusion que le chinois, classique ou moderne, n'a pas de grammaire. On ne peut pas non plus affirmer que la grammaire n'y est pas une composante essentielle comme dans les langues européennes. Bien au contraire, cette grammaire, par rapport au vocabulaire et à la prononciation de la même langue, présente une stabilité remarquable : elle change peu pendant plusieurs milliers d'années[111]. En fait, la raison pour laquelle on ne réussit pas à résumer aisément les règles de la langue chinoise, c'est d'une part la flexibilité de son usage (dont on parlera plus tard), et d'autre part le fait que ces règles se formulent autrement que dans les grammaires d'origine européenne. En ce sens, il faut nous rappeler toujours le conseil commun de deux savants européens, Wilhelm von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat : « rejeter toute représentation qui tendrait à réduire le chinois à un point de vue européen[112] ».

L'incompatibilité syntaxique entre le chinois et les langues européennes se fonde d'abord sur la différence qui caractérise la plus petite unité significative du langage : pour la langue française, ce sont les *lettres* latines ; tandis qu'en chinois, ce sont les *caractères* chinois (ou sinogrammes), à savoir, les unités de l'écriture logographique.

---

[110] Jian-zhong 建忠 MA 马, *Principes de base pour écrire clairement et de manière cohérente de Maître Ma (马氏文通 mǎ-shì-wén-tōng)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), coll. « Grammaires chinoises (汉语语法丛书 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-cóng-shū) », 1983, p. 10.

[111] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 3. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第三卷：漢語語法史 wáng-lì-quán-jí-dì-sān-juàn-hàn-yǔ-yǔ-fǎ-shǐ)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 zhōng-huá-shū-jú), 2014, p. 1.

[112] Philippe POSTEL, ««C'est du chinois», ou l'imaginaire de la langue chinoise chez deux éminents savants européens du XIX^e siècle : Wilhelm von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat », dans Marie DOLLÉ et Geneviève ESPAGNE (éds.), *Idées de la Chine au XIX^e siècle : entre France et Allemagne*, Paris, Les Indes savantes éditions, 2014, p. 90.

Un logogramme est un unique graphème notant un lemme (mot) entier et non seulement une partie de ses phonèmes, et dans la majorité des cas, rien n'indique, à l'intérieur d'un logogramme, son signifiant (comment il doit être prononcé). Contrairement à une idée largement reçue, les pictogrammes (qui figurent directement un élément concret de la réalité) et les idéogrammes (notant un élément abstrait de la réalité), ne représentent, en fait, qu'une petite partie des sinogrammes, la plus grande catégorie étant représentée par les idéo-phonogrammes, sorte de « rébus » comprenant une indication phonétique et une indication sémantique. De ce fait, quand Ezra Pound trouve fiévreusement, à travers la description d'Ernest Fenollosa, la « méthode idéogrammatique » dans les caractères chinois comme matériau poétique, et puis, applique cette méthode dans ses *Cantos*, il conviendrait d'affirmer, dans une perspective plus académique que poétique, qu'il ne saisit que partiellement l'esprit ou l'essence des sinogrammes.

Le chinois, constitué par les caractères, est ainsi une langue qui n'a ni déclinaison ni conjugaison, et qui n'admet pas de cas dans les noms, ni de temps ni de modes dans les verbes[113]. Simplement parce que chaque caractère, comme A, B, C en français, reste formellement fixé dès sa naissance : il serait strictement impossible d'exercer la moindre modification à l'intérieur de sa structure elle-même. La seule manière de donner un sens ou un nouveau sens, c'est de combiner, ou précisément, de juxtaposer, les caractères jusqu'à ce qu'ils forment un mot lisible, un groupe de mots ou une phrase signifiante. Quand on veut exprimer l'impératif, comme dans le poème « Placet futile » de Mallarmé : « Nommez-nous...[114] », pour séparer *nommez-nous* de *nous nommer*, on ajoute, normalement, après *mìng-míng* 命名 (*nommer*) un nouveau caractère-mot indépendant, *ba* 吧 (mot vide moderne), indiquant l'existence du mode impératif. Semblablement, afin de traduire le temps du passé apparaissant dans un vers mallarméen, « *J'ai troué* dans le mur de toile une fenêtre » (« Le pitre châtié »[115]), il faut attacher à la structure *wǒ-záo* 我凿 (*je troue*) un autre caractère-mot vide impliquant l'accomplissement d'un geste : le nouveau groupe de mots *wǒ-záo-**le*** 我凿

[113] Jean-Pierre ABEL-RÉMUSAT, *Élémens de la grammaire chinoise ou Principes généraux du kou-wen ou style antique et du kouan-hoa, c'est-à-dire de la langue commune généralement usitée dans l'Empire chinois*, Buc, Ala productions, 1987, p. viii.
[114] Stéphane MALLARMÉ, « Placet futile », dans *Poésies*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Soleil », 1945, p. 15.
[115] Stéphane MALLARMÉ, « Le pitre châtié », dans *Poésies*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Soleil », 1945, p. 17.

了 peut correspondre donc à « j'ai troué », le verbe *záo* 凿 (*trouer*) lui-même ne se conjuguant pas[116].

Dans ces deux exemples, c'est avec le chinois moderne, déjà partiellement européanisé, dirait-on, qu'on traduit l'impératif et le temps du passé ; mais l'usage comme tel des deux « mots vides » modernes apparaît inhabituel dans les textes écrits en chinois classique. En majorité, l'écrit traditionnel ne contient pas souvent les signes explicites qui désignent le temps (du passé) ou le mode (impératif) d'un verbe : sans eux, l'existence de ce temps ou de ce mode n'est perçu ou imaginé qu'à travers le contexte et c'est la logique interne du texte qui s'impose au lecteur. En d'autres termes, on n'a pas le droit d'affirmer que les Chinois anciens sont « incapables » d'exprimer le temps du passé et le mode impératif, il faut admettre, en revanche, que la langue chinoise fonctionne d'une manière radicalement différente mais tout aussi efficace.

2.1.2 – le chinois : une « langue d'auditeur » ?
Leçon du débat Rémusat-Humboldt

Comment la langue chinoise est-elle perçue par les savants européens ? Rémusat (1788-1832) est considéré comme un sinologue fondateur en France, tandis que Humboldt (1767-1835) est un linguiste renommé ; ils échangent une correspondance entre 1824 et 1831, ce qui permet d'approfondir notre connaissance de cette langue extrême-orientale[117]. Tous les deux sont d'accord pour rejeter l'européocentrisme, ce qui n'empêche, cependant, qu'ils ne cessent de comparer le chinois aux langues européennes. Humboldt constate que le chinois n'a pas de « forme grammaticale » et le juge tout de suite inférieur aux langues européennes, ce que conteste Rémusat. En fait, ils répondent différemment à la question fondamentale *Qu'est-ce que la grammaire ?*. Rémusat déclare qu'il existe deux grammaires : la première renvoie à l'ensemble des règles qui ordonnent une langue naturelle (on la nommerait *grammaire*

[116] En chinois (moderne), il existe encore d'autres manières d'indiquer le temps du passé : par exemple, ajouter l'adverbe *yǐ-jīng* 已经 (*déjà*) entre le sujet *je* et le verbe *trouer*.

[117] C'est en s'appuyant principalement sur l'article de Philippe Postel cité plus haut qu'on résume les débats entre Humboldt et Rémusat : on ne signalera donc pas dans cette section les bibliographies que cite Ph. Postel.

α), tandis que la deuxième est conçue au sens d'un traité de grammaire (*grammaire β*) ; il estime que la grammaire chinoise est une « grammaire sans grammairiens », c'est-à-dire que le chinois est régi par la *grammaire α* (pratique et art grammatical, d'après sa terminologie) mais ne possède pas la *grammaire β* (théorie et science grammaticales). Ce qui n'est pas faux, compte tenu de l'histoire des études sur la grammaire chinoise que nous avons rappelée. Adoptant la même position, Humboldt distingue encore deux sortes de grammaires en dehors du traité grammatical : certes, il avoue comme Rémusat que la grammaire est l'ensemble des règles d'une langue, il la définit pourtant plus souvent comme la formalisation de ces règles à travers des signes manifestes (*grammaire γ*). Le chinois, selon lui, n'a donc qu'une grammaire « sans formes grammaticales », puisqu'il est dépourvu des mots ou des formes – par exemple, les conjonctions ou les flexions – qui peuvent indiquer les rapports entre les idées qui constituent le fond du propos.

Pour Humboldt, ce qui établit un critère de base pour étudier comparativement les langues, c'est exactement les « formes grammaticales » reflétant les « idées secondaires », par opposition aux « idées principales » signalées par le lexique. Par exemple, l'expression *je chanterais* contient une idée principale, c'est-à-dire l'action de chanter, et les idées secondaires – la personne, le mode et le temps du verbe – qui se marquent par le pronom personnel (*il* et l'accord sujet-verbe) et les désinences verbales (*-ais*). Au contraire, en chinois, ces signes explicites liés aux idées secondaires sont manquants dans la majorité des cas. Afin d'illustrer cette difficulté, prenons un exemple tiré du poème de Ma Zhi-yuan 馬致遠, « Médiations automnales » (*tiān-jìng-shā-qiū-sī* 天淨沙·秋思). On lit une expression dont la signification demeure probablement énigmatique pour les Français :

> 斷腸人
> *duàn-cháng-rén*
> rompre-boyau-homme

Une fois traduite littéralement en français, cette juxtaposition des trois caractères

est incompréhensible pour les Français qui n'arrivent pas à percevoir la relation entre les signes. Ajoutons que dans ce cas concret l'obstacle est également culture : en français, on prononce plutôt « briser le cœur » que « rompre les boyaux ». En revanche, cette expression peut être totalement compréhensible et naturelle aux yeux d'un Chinois même s'il a peu de connaissances littéraires spécialisées. Probablement on devine comme de juste que les *boyaux* qui *se rompent* appartiennent à l'*homme*, il faudrait donc ajouter un *dont* pour faire connaître en français cette relation ; cependant, on n'arriverait jamais à la justifier en vertu des signes explicites de l'expression originelle.

À travers cet exemple, on peut comprendre que pour Humboldt la grammaire chinoise repose essentiellement sur la « valeur matérielle des mots », c'est-à-dire sur le sens même des mots, mais non sur la « grammaire complexe » qui régit pour lui toute langue. D'où le constat par Humboldt d'une infériorité de la langue chinoise exclue des « langues grammaticalement formées ».

Il faut examiner plus précisément les débats entre deux savants pour apercevoir ce que Humboldt appelle une « grammaire minimale ». Le premier aspect à considérer est la catégorie grammaticale (la nature et la fonction d'un mot). Humboldt a certes une vue juste sur le fait que les mots chinois peuvent changer de catégorie grammaticale selon la place qu'ils occupent dans une phrase ; pourtant, à la suite de cette observation, son affirmation imprudente de l'absence des catégories grammaticales en chinois provoque la contestation de Rémusat. Celui-ci déclare en effet qu'un très grand nombre de mots chinois sont le plus souvent associés à une catégorie, malgré des changements dits exceptionnels (rappelons-nous que les trois composantes de *duàn-cháng-rén* correspondent nettement à un verbe, *rompre*, et à deux substantifs, *boyau* et *homme*) ; d'autant plus que les phénomènes d'irrégularité et de non-systématicité peuvent être présents dans toutes les langues. Face à cette objection, Humboldt révise son avis en avouant que le chinois possède des catégories grammaticales, mais que cette langue les pratique d'une manière flexible et donc non opératoire. Précisément, au lieu d'employer les « formes grammaticales », comme par exemple la flexion (*e.g.* la désinence *-i* renvoie en latin au génitif), les Chinois profitent plutôt des « mots grammaticaux », synonyme des « mots vides » (*xū-zì* 虛字), et de la position des mots dans la phrase,

afin de désigner les prétendues « catégories grammaticales » selon la terminologie européenne.

Examinons maintenant comment fonctionnent les mots grammaticaux en chinois. Au plan général, Rémusat affirme que le chinois regorge de mots grammaticaux, tels que les conjonctions, les prépositions et les particules, qui permettent de multiplier les combinaisons des caractères. Humboldt ne l'admet cependant pas : le fait que ces termes accessoires possèdent toujours plusieurs significations les empêche, selon lui, d'être regroupés sous une telle dénomination commune ; en effet, ces mots grammaticaux peuvent se mélanger avec les mots qui n'appartiennent pas à la même catégorie, et par conséquent, les mots grammaticaux n'existent pas. Il assure en outre que ces mots n'indiquent qu'une simple articulation dans la syntaxe, c'est-à-dire le passage d'une partie de la pensée à l'autre, mais qu'ils sont loin d'être capables de désigner un rapport précis entre les mots.

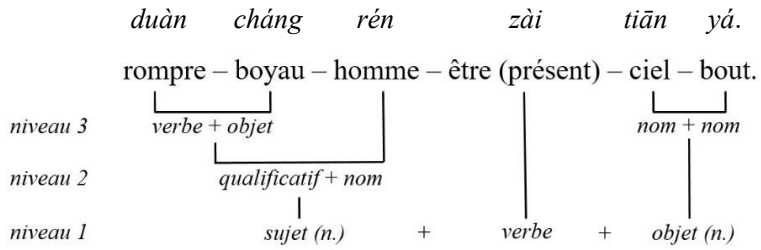
Rémusat soutient l'inverse en confirmant l'existence dans les langues européennes d'usages multiples d'un même mot grammatical : par exemple, *de* et *que* en français. Il présente ensuite, de manière convaincante, une autre marque distinctive du chinois : la position des mots qui composent une phrase. Ce qui semble constituer déjà un troisième aspect de la forme grammaticale chinoise. Cette position détermine en effet les fonctions de mots, et à ce propos, la langue chinoise respecte au moins deux règles principales : le déterminant précède toujours le déterminé auquel il se rapporte (*règle a*); et l'objet doit se situer après le verbe qui le régit (*règle b*). Prenons encore une fois l'exemple de *duàn-cháng-rén*, mais en citant le vers entier :

> 斷腸人在天涯。
> *duàn – cháng – rén – zài – tiān – yá*.
> rompre – boyau – homme – être (présent)[118] – ciel – bout.

Il convient d'expliquer avant tout que *tiān-yá* 天涯 (*ciel-bout*), littéralement

[118] En chinois, classique ou moderne, le caractère-mot *zài* 在 signifie le plus souvent « être / se situer à certain lieu », ce que montre cet exemple. Aujourd'hui, il peut fonctionner également comme une préposition significant *à*, *dans*, *sur*, etc.

traduit comme « le bout du ciel », est proche au plan métaphorique de l'expression française, « le bout du monde » ; ce qui ressemble à la difficulté culturelle que provoque l'écart entre « l'homme aux boyaux rompus » (du chinois) et « l'homme au cœur brisé » (du français). Et ensuite, concentrons-nous sur la manière dont la position des mots détermine la production sémantique d'une phrase, en nous appuyant sur le schéma suivant qui illustre artificiellement les trois niveaux – ou trois *moments* – qui correspondent respectivement aux différentes étapes du fonctionnement du sens :



Dans ce vers, on lit premièrement le verbe *duàn* 斷 (soit transitif soit intransitif), *rompre*, et puis le nom, *cháng* 腸, *boyau* ; leur rapport de position décide, selon la règle *b*, qu'on a présentée, que ces deux mots en tant qu'ensemble désignent une structure verbe-objet, 斷-腸, *rompre-boyau*. Apparaît ensuite un troisième mot, *rén* 人, *homme*, un substantif, qui suit spatialement *rompre-boyaux*, et qui fonctionne par conséquent comme le déterminé de ce dernier, d'après la règle *a*. Autrement dit, *rompre-boyaux* devient immédiatement un qualificatif d'*homme*, sans qu'il soit besoin d'employer un pronom relatif *dont* ou une préposition *à* comme dans la traduction française « l'homme *dont* les boyaux se rompent » ou « l'homme *aux* boyaux rompus ». Ensuite, on rencontre le quatrième mot, *zài* 在 : on le considère, d'une part, comme un verbe *être* avec une préposition attachée (*à*, *dans*, *sur*...), au niveau sémantique, et d'autre part, comme une ligne de démarcation qui nous permet de connaître la division de la phrase. Les mots qui précèdent ce verbe constituent le sujet, ou précisément, le sujet complexe ; et ceux qui le suivent, occupent la place de l'objet du verbe. En chinois comme en français la structure *sujet-verbe-objet* domine le système syntaxique, on peut donc considérer la fonction grammaticale de *ciel-bout* (*tiān-yá* 天涯) comme l'objet d'*être*

(à) (*zài* 在). Cette combinaison nominale respecte aussi parfaitement la règle *a*, la position des deux substantifs empêchant l'amphibologie : le premier nom *ciel* détermine ou qualifie *bout*, *ciel-bout* ne peut donc désigner que *le bout du ciel*, mais non *le ciel du bout*. Donnons une voix en français à cette phrase : « l'homme aux boyaux tordus est (se trouve) au bout du ciel ».

Ainsi, cette langue est souvent définie comme linéaire, différente du français, pour ne pas dire opposée à lui, qui regorge d'articulations : comme dans l'exemple qu'on vient d'exposer, le premier mot détermine le deuxième, l'ensemble du premier et du deuxième détermine le troisième, et ainsi de suite. L'importance de l'ordre des mots trouve également sa justification dans le fait que le sens change à mesure que les mots sont rangés par un nouvel ordre. Dans les vers de Claude Roy, « La mer te racontera / Dans sa langue des merveilles / Que Papa te traduira. », la proposition subordonnée « que Papa te traduira » peut être transcrite comme « que te traduira Papa », sans aucun changement sémantique. Cependant, en chinois sans flexion, « Papa-tu(te)-traduire » (*Papa-traduire-à-tu*(*toi*)) et « tu-traduire-Papa » (*tu-traduire-à-Papa*) sont distincts, de façon radicale, puisque la fonction de chaque mot s'appuie strictement sur sa position : les éléments mis avant le verbe, ce sont exactement le sujet, et ceux qui le suivent, l'objet.

En effet, Rémusat a beau présenter le rôle décisif que joue la position des mots dans le fonctionnement grammatical du chinois, Humboldt maintient fermement son opinion que la position des mots, loin d'être proprement définie comme une *forme grammaticale*, indique uniquement quel est le mot de la phrase qui en détermine un autre. En d'autres termes, cette position ne contribue qu'à manifester quels mots sont en rapport de détermination (déterminant-déterminé), mais n'est pas capable de préciser le contenu de ce rapport, ni la fonction ni la nature d'un mot. En lisant l'expression *tiān-yá* 天涯, *ciel-bout*, même si l'on comprend que *ciel* 天 détermine *bout* 涯, *bout* fonctionnant comme le prédicat de *ciel*, ceci, toutefois, n'explique pas explicitement pourquoi elle signifie *le bout du ciel* mais non *un bout du ciel*, *le bout sur le ciel* ou *le ciel ayant un bout*. De plus, il faut avouer que les deux règles *a* et *b* qu'on a citées d'aprés Rémusat semblent trop rudimentaires et vagues pour être des règles

grammaticales comparables à celles du français.

Pourtant, il faudrait tenir compte de la nature vraiment différente de la grammaire du chinois. Et abandonner l'habitude de comparer le chinois aux langues occidentales, ce que Humboldt et Rémusat ne cessent de faire, bien que tous les deux affirment rejeter l'européocentrisme. Certes, il existe entre une différence d'attitude comme le note Philippe Postel : Rémusat représente un comparatisme des convergences en s'employant à rapprocher les caractéristiques des langues entre elles, tandis que Humboldt s'ingénie à marquer les divergences entre les systèmes linguistiques[119]. Le comparatisme, quelle que soit sa forme, peut toutefois conduire aisément à la conclusion suivante : la grammaire chinoise ne possède pas de nombreux éléments présents, et qui *doivent* être présents, dans les grammaires européennes. Heureusement, Rémusat parvient à éviter ce piège en évoquant une nouvelle notion à propos de la « langue idéale » : il s'agit d'une langue où l'auditeur construit le sens du propos, en opposition à une autre langue idéale où le locuteur doit livrer la totalité de sa pensée[120]. On perçoit ainsi une polarisation entre la « langue d'auditeur », que représente le chinois, et la « langue de locuteur », dont les langues européennes classiques, le latin et le grec parmi d'autres, sont représentatives.

Avouons que cette idée originale de Rémusat serait séduisante dans la mesure où elle aide à supprimer efficacement l'européocentrisme enraciné dans le comparatisme linguistique. Sa contribution la plus remarquable est d'affirmer que la « perfection grammaticale » ne permet pas forcément d'évaluer la valeur d'une langue.

2.1.3 – Les difficultés de définir le chinois grammaticalement : perspective de l'étalon-caractère

Au cours des années, les linguistes sinophones ne cessent de chercher les cadres explicatifs efficaces, comme le font les savants européens, pour dessiner la singularité de la grammaire (ou de la syntaxe) chinoise. Ces études sont régulièrement éclairées

[119] Philippe POSTEL, « « C'est du chinois », ou l'imaginaire de la langue chinoise chez deux éminents savants européens du XIX^e siècle : Wilhelm von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat », dans Marie DOLLÉ et Geneviève ESPAGNE (éds.), *Idées de la Chine au XIX^e siècle : entre France et Allemagne*, *op. cit.*, p. 105.
[120] *Ibid.*, p. 102.

par une perspective comparatiste. Une opinion connue propose d'appeler *yì-hé-fǎ* 意合法 la façon dont les caractères chinois se relient jusqu'à ce qu'ils forment une phrase, et d'opposer ce premier terme à *xíng-hé-fǎ* 形合法, qui représente comment une phrase s'organise dans une langue européenne, surtout quand il s'agit d'une langue flexionnelle[121]. Les langues indo-européennes, conditionnées par *xíng-hé-fǎ* 形合法 (litt. *forme-articulation-loi*), semblent mettre l'accent particulier sur la forme grammaticale, qui peut ensuite garantir la production du sens. Rappelons une métaphore répandue qu'on peut trouver par exemple dans le livre de Shen Xiao-long[122] : les linguistes chinois estiment que ces langues occidentales sont structurées par les *compartiments* (sujet, prédicat, complément circonstanciel, etc.), et les mots et les syntagmes employés ressemblent au *bourrage* de ces compartiments. Quand on parle ou écrit, il faut remplir les *compartiments* avec les *bourrages* afin de former une phrase correcte ; et lors du décodage de cette même phrase, c'est exactement à travers les compartiments qu'on est capable de reconnaitre la fonction grammaticale, et puis la signification, des mots utilisés.

Ce mécanisme de *compartiments* peut apparaître très familier pour les Européens, cela ne décrit cependant pas bien ce qui se passe dans la langue chinoise. Le *yì-hé-fǎ* 意合法 (litt. *sémantique-articulation-loi*) implique qu'une phrase chinoise se forme souvent selon une règle dans laquelle la sémantique (ou : sens/signification) des mots occupe une place prioritaire. Avec moins d'articulations grammaticales, une phrase chinoise est comme l'eau qui coule librement, rarement bloquée ou bornée par un cadre (*compartiments*) quelconque. La distinction entre *xíng-hé-fǎ* et *yì-hé-fǎ* ne vise pas à séparer délibérément la sémantique de la forme – les deux aspects apparaissent souvent unifiés dans une langue – mais plutôt à souligner un phénomène évident : dans les langues européennes, nous pouvons facilement déterminer le sens d'une phrase par ses formes grammaticales, mais dans la langue chinoise (surtout dans le chinois pré-

[121] Xiao-long 小龙 SHEN 申, *Les Modes de pensée conditionnées par les caractères chinois (汉字思维 hàn-zì sī-wéi)*, Jinan, Shandong Education Publishing House (山东教育出版社 shān-dōng-jiào-yù-chū-bǎn-shè), coll. « Nouvelles perspectives sur la culture des caractères chinois (汉字文化新视角丛书 hàn-zì wén-huà-xīn-shì jiǎo-cóng-shū) », 2014, p. 11.
[122] *Ibid.*, p. 5.

européanisé), on rencontre souvent des situations dans lesquelles il est difficile de décoder le sens d'une phrase au moyen de l'analyse grammaticale. Il suffit de se souvenir de l'expression *duàn-cháng-rén* 斷腸人, « briser-intestin-homme » (pour une traduction grammaticalement correcte : *l'homme dont les intestins se brisent*) qu'on a mentionnée précédemment.

Les linguistes ont d'autres façons de définir les caractéristiques syntaxiques du chinois. Par exemple : *yǐ-shén-tǒng-xíng* 以神统形 (*l'esprit domine la forme*[123]) et *yǐ-yì-yùn-fǎ* 以意运法 (*la signification fait bouger la loi*)[124]. En fait, ces deux locutions prennent presque le même sens : en chinois, l'*esprit* 神 et l'*intention* 意 (ce dernier mot chinois peut aussi être traduit comme le *fond* ou la *signification*), autrement dit, tout ce que *veut dire* et *dit* le locuteur, constitue le facteur décisif d'une phrase ; alors que la *loi/règle* 法, c'est-à-dire la *forme* 形 (*grammaticale*), de cette phrase est subordonnée à l'*esprit*, à l'*intention*, au *fond* et à la *signification*. La *loi* (formes grammaticales) peut même se modifier afin de satisfaire certains besoins spécifiques de cet *esprit*. Reprenons le syntagme 断肠人 *briser-intestin-homme* comme exemple : en changeant la position des deux premiers caractères, on a un nouveau syntagme, 腸斷人 *intestin-briser-homme*. Formellement, c'est un changement radical aux yeux d'un Européen : imaginons la distinction considérable entre ces deux petites phrases en français : « X brise les intestins » (*briser* mis avant *intestins*) et « les intestins brisent X » (*intestins* mis avant *briser*). Mais en réalité, la signification ne change pas en chinois, même si l'on modifie l'ordre de ces caractères : un Chinois peut toujours décoder l'expression nouvelle comme « l'homme dont les intestins se brisent »[125].

Rappelons-nous une des définitions que propose Saussure pour la langue chinoise, quand il parle de la *limitation de l'arbitraire* et du *relativement motivé*. D'après lui, les « langues où l'immotivité atteint son maximum sont plus *lexicologiques*, et celles où elle s'abaisse au minimum, plus *grammaticales* » ; et parallèlement, le chinois lui

[123] Le caractère 形 *xíng*, polysémique, peut également désigner *corps*.

[124] Xiao-long 小龙 SHEN 申, *Les Modes de pensée conditionnées par les caractères chinois (汉字思维 hàn-zì sī-wéi), op. cit.*, p. 8-9.

[125] Malgré tout, il faut faire attention aux différentes significations *culturelles* entre les deux expressions *duàn-cháng-rén* 断肠人 et *cháng-duàn-rén* 腸斷人 : par rapport à la deuxième, la première semble plus habituelle aux Chinois, puisqu'elle s'est solidifiée en tant que mémoire culturelle en raison de son apparition fréquente dans la littérature ancienne. Et la deuxième, même si elle peut être grammaticalement correcte, apparaît artificielle.

apparaît une langue typique de l'ultra-lexicologique tandis que l'indo-européen et le sanscrit sont des spécimens de l'ultra-grammatical[126]. Il faut préciser que l'immotivité ou l'arbitraire – pour être exact, la convention sans motivité – des langues européennes se reflète principalement au niveau de la relation prononciation-sémantique du *signe élémentaire* (c'est-à-dire le lexème ou le radical), à savoir, à l'intérieur du signe élémentaire ; mais quand il s'agit de la manière dont un radical et un préfixe/suffixe s'allient pour former un mot complet, l'arbitraire disparaît et on trouve des arguments qui justifient cette formation. C'est pourquoi les grammaires indo-européennes se concentrent sur la façon dont les signes s'associent l'un à l'autre, autrement dit, sur ce qu'on dénomme morphologie et syntaxe. D'un autre côté, en chinois, le fondement grammatical résidant en priorité à l'intérieur du signe élémentaire (caractère chinois individuel), la tradition d'études linguistiques en Chine n'a pas beaucoup d'intérêt pour la morphologie ou la syntaxe[127]. Le linguiste Xu Tong-qiang 徐通锵, en poursuivant l'idée saussurienne, propose ainsi un schéma pour figurer le motivité et l'immotivité de ces deux sortes de fonctionnement du signe[128] :

	convention (immotivité)	motivité
le chinois	／	signe (caractère)
l'indo-européen	signe (mot)	combinaison des signes

Par conséquent, si nous examinons de près quelle est l'unité linguistique la plus petite qui peut présenter un *sens*, il devient clair que le sens se reflète sur le niveau de la *combinaison des signes* dans les langues indo-européennes, mais en chinois, c'est plutôt le niveau du *signe* qui correspond à un sens. C'est donc le *caractère* (*signe*) qui se trouve au cœur de la tradition académique chinoise. Dans le domaine qu'on appellerait *linguistique* aujourd'hui, les Chinois anciens ne réalisent les études concernées que dans trois sous-disciplines : *wén-zì-xué* 文字学 (similaire à la

[126] Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, 3e édition, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque scientifique », 1931, p. 182-183.
[127] Tong-qiang 通锵 XU 徐, *Le langage. Principes structurels et méthodes de recherche de la langue de type sémantique, (语言论：语义型语言的结构原理和研究方法 yǔ-yán-lùn-yǔ-yì-xíng-yǔ-yán-de-jié-gòu-yuán-lǐ-hé-yán-jiū-fāng-fǎ)*, Changchun, Northeast Normal University Press (东北师范大学出版社 dōng-běi-shī-fàn-dà-xué-chū-bǎn-shè), 1997, p. 37.
[128] *Ibid.*

grammatologie), qui étudie la forme *corporelle* de chaque caractère chinois, y compris la typologie des caractères et l'analyse de leurs propriétés structurelles ; *yīn-yùn-xué* 音韵学 (similaire à la *phonologie historique*), vise à reconstruire les prononciations passées des langues chinoises ; ainsi que *xùn-gǔ-xué* 训诂学 (c'est-à-dire l'*exégèse du caractère*), dont l'objectif est de retracer le sens ancien d'un caractère, à travers sa structure grammatologique et sa prononciation.

Comme on l'a dit précédemment, c'est jusqu'à l'achèvement du remarquable *Ma-Shi-Wen-Tong* 馬氏文通 (fr. *Principes de base pour écrire clairement et de manière cohérente de Maître Ma*), en 1898, que les Chinois arrivent à avoir le premier traité grammatical systématique de leur langue. Il faut bien noter que ce livre se base sur l'imitation de la grammaire latine : ce qui semble quand même paradoxal. Avant cette publication, les Chinois ne se sont pas demandé ce qu'est le sujet, ou le prédicat, quand il s'agissait de la langue chinoise[129]. Même si l'auteur n'emploie pas vraiment le terme *sujet* pour désigner ce qu'aujourd'hui on appelle *tête* d'une phrase[130], il conçoit dans l'environnement chinois l'existence de la dichotomie sujet-prédicat, que garde le milieu académique chinois jusqu'à nos jours, dans la plupart des études linguistiques sur le chinois.

Pendant des décennies, malgré les querelles sans fin sur cette dichotomie, et bien qu'aucune structure syntaxique claire n'ait été trouvée dans le chinois pour s'adapter aux composantes comme *sujet* et *objet* des langues européennes, le cadre dualiste sujet-prédicat transplanté de l'Occident, en raison du travail qu'effectue Ma Jian-zhong (le *Maître Ma*), n'a jamais vacillé. De temps en temps, les Chinois eux-mêmes croient consciemment ou inconsciemment que cette dichotomie est une base logiquement solide – ils semblent oublier que cette soi-disant *logique* prend sa source dans les normes linguistiques occidentales. Lorsque cette dichotomie n'est pas conforme au chinois, les linguistes ont tendance à attribuer le problème au fait que le chinois omet très souvent des composantes grammaticales, sans jamais penser au « défaut » structurel que provoque ce modèle occidental. Voici la stratégie universelle que les

[129] Cependant, il faut rappeler le fait historique que la traduction des termes de « sujet » et de « prédicat » est bien apparue à la fin des *Ming* et au début des *Qing*, où les connaissances occidentales sont entrées pour la première fois dans le contexte chinois à grande échelle. C'est le scientifique Li Zhi-zao 李之藻 (1569-1630) qui traduit le sujet comme 主 *zhǔ*, le prédicat, 謂 *wèi*, dans sa traduction chinoise intitulée 名理探 *Ming-Li-Tan*, dont l'original est l'*Introduction à la dialectique aristotélicienne*, manuel qu'a utilisé l'Université de Coimbra (Portugal) au XVII[e] siècle.

[130] L'auteur Ma Jian-zhong a employé les termes 起詞 *qǐ-cí* (litt. *mot qui commence une phrase*) et 語詞 *yǔ-cí* (litt. *mot thématique*) pour désigner ce qu'est le sujet.

Chinois utilisent afin de régler cette question : garder la dichotomie qui est désormais considérée comme la pierre de soubassement de cette langue orientale, et en même temps *réparer* les trous que laisse ce système occidental, pour rendre compte d'une langue éloignée des langues européennes.

Ce n'est pas l'objet de la présente étude de lancer une critique sur ce qu'on pourrait appeler *language politics*[131], ou le combat politique entre les langues. En revanche, il nous faut trouver un autre mode d'interprétation, et veiller à éviter les pièges potentiels que créent les polémiques citées ci-dessus, si nous voulons décrire le fonctionnement syntaxique du chinois, classique ou moderne. Nous proposons par conséquent d'essayer de trouver l'inspiration du côté de la *base* de cette langue : *zì* 字, terme dont le sens principal est *caractère chinois*, qui se distingue primordialement et fondamentalement de la lettre latine. Notre idée centrale sera de comprendre le chinois comme une langue *à l'étalon-caractère* (*zì-běn-wèi* 字本位), à savoir, langue dont l'étalon est plus le caractère (*zì* 字) que le mot (*cí* 词). Cela aidera à laisser de côté une *perspective indo-européenne*, c'est-à-dire la volonté, selon Zhu De-xi 朱德熙, d'« imposer à la langue chinoise ce que les langues indo-européennes ont mais que le chinois n'a pas[132] ».

Il n'entre pas dans notre propos d'expliquer en détail pourquoi les autres *étalons*, c'est-à-dire l'étalon-mot (*cí-běn-wèi* 词本位), qu'invente Ma Jian-zhong 马建忠, l'étalon-phrase (*jù-běn-wèi* 句本位), que propose Li Jin-xi 黎锦熙, et l'étalon-groupe-de-mots (*cí-zǔ-běn-wèi* 词组本位), qu'invente Zhu De-xi 朱德熙, n'arrivent pas à décrire de manière appropriée la grammaire chinoise[133]. Toutefois, il nous faut expliquer pourquoi le chinois n'est pas une langue à étalon-mot, autrement dit, pourquoi le mot n'est pas l'unité structurelle de base pour la langue chinoise.

En effet, si l'on voulait considérer le mot comme unité structurelle de base, on se heurterait à deux difficultés principales. Rappelons d'abord qu'un seul *mot* en chinois peut souvent être à la fois nom, verbe, adjectif et adverbe, parce que, selon Li Jin-xi 黎

[131] Kang-i Sun CHANG, Stephen OWEN (éds.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 1: To 1375*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. xxii. Selon Stephen Owen, cette « politique de langage » a culminé dans les années 1920, voir p. xxiii.

[132] De-xi 德熙 ZHU 朱, *Questions et réponses à propos de la grammaire (语法答问 yǔ-fǎ-dá-wèn)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), coll. « Connaissances de langue chinoise (汉语知识丛书 hàn-yǔ-zhī-shí-cóng-shū) », 1985, p. iii.

[133] Tong-qiang 通锵 XU 徐, *Le langage. Principes structurels et méthodes de recherche de la langue de type sémantique, (语言论：语义型语言的结构原理和研究方法 yǔ-yán-lùn-yǔ-yì-xíng-yǔ-yán-de-jié-gòu-yuán-lǐ-hé-yán-jiū-fāng-fǎ)*, *op. cit.*, p. 121-124.

锦熙, « la *catégorie de mots* (*cí-lèi* 词类) ne peut pas être discernée du mot lui-même ; c'est uniquement la position qu'occupe ce mot et la fonction qu'il assume dans une phrase qui décident la catégorie à laquelle appartient ce mot[134] ». Cette flexibilité considérable rend problématique la notion de *catégorie de mots*. En revanche, noter que c'est ce qui donne à la poésie classique sa grande souplesse syntaxique, l'une des singularités les plus frappantes de l'esthétique de cette poésie.

La première difficulté est la suivante : en chinois, la position d'une même *composante grammaticale du discours* (sujet, prédicat, déterminatif...) peut être remplie par diverses catégories grammaticales de mots. Il est donc difficile de trouver une façon appropriée d'expliquer la relation entre les divisions des catégories de mots et celles des composantes de phrase. C'est une règle assez inflexible, dans l'indo-européen, qu'une catégorie grammaticale du mot/syntagme doit correspondre à une fonction grammaticale qu'assume ce mot/syntagme : les noms comme sujet et objet, les verbes comme prédicat, les adjectifs comme déterminant, les adverbes comme complément circonstanciel, etc. Pourtant, cette loi ne s'applique pas au chinois dans de nombreux cas. Par exemple, un adjectif chinois peut être utilisé à la fois comme prédicat, comme déterminant, comme syntagme adverbial (*zhuàng-yǔ* 状语), comme complément circonstanciel (*bǔ-yǔ* 补语)[135], mais aussi comme sujet et comme complément d'objet. Voyons comment l'adjectif *piào-liàng* 漂亮, signifiant simplement *beau*, fonctionne dans différentes positions d'une phrase[136] :

---

[134] Jin-xi 锦熙 Li 黎, *Nouvelle grammaire de la langue nationale (新著国语文法 xīn-zhù-guó-yǔ-wén-fǎ)*, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), coll. « Grammaires chinoises (汉语语法丛书 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-cóng-shū) », 1992, p. 1.

[135] Cette distinction entre le *zhuàng-yǔ* (fr. syntagme adverbial) et le *bǔ-yǔ* (fr. complément circonstanciel) exige davantage d'explications, puisqu'il est habituel en français de combiner ces deux catégories de mots sous un même titre : « complément circonstanciel ». Comparons précisément le *syntagme adverbial marquant le temps* et le *complément circonstanciel de temps*, afin de comprendre la différence concernée. Le premier indique le *point temporel* où a lieu une action ou un état, alors que le dernier exprime la *durée* d'une action ou d'un état. Lisons la phrase chinoise suivante : 星期日他请我到他家玩儿了一整天。Paraphrase mot à mot : « dimanche – il – inviter – je – aller – il – maison – [indicateur du passé] – un – entier – journée. » Traduction française : « *Le dimanche*, il m'a invité chez lui pour jouer ensemble *toute la journée*. » Ici, « le dimanche » fonction comme *syntagme adverbial manquant le temps*, et « toute la journée », *complément circonstanciel de temps*. Voir *Manuel de chinois* (version bilingue), tome II, Pékin, Les Presses commerciales, 1964, p. 472-473. Cette distinction peut parfois trouver des équivalents en anglais, comme dans les deux phrases suivantes : « I played football happy » (*happy* qualifie le sujet *I*) et « I played football happily » (*happily* qualifie le prédicat *played football*).

[136] Les exemples autour de l'adjectif *piào-liàng* 漂亮 sont cités, avec de légères modifications, depuis : Jian-ming 俭明 Lu 陆, Yang 阳 Shen 沈, *Quinze conférences sur le chinois et sur les études du chinois (汉语和汉语研究十五讲 hàn-yǔ-hé-hàn-yǔ-yán-jiū-shí-wǔ-jiǎng)*, 2e édition, Pékin, Peking University Press (北京大学出版社 běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Conférences sur les études générales par des universitaires célèbres » (名家通识

	tronc de phrase chinoise	paraphrase	traduction en français	fonction grammaticale
(a)	**漂亮**姑娘	beau – fille	***belle*** fille	déterminant
(b)	姑娘**漂亮**	fille – beau	la fille ***est belle***	prédicat
(c)	爱**漂亮**	aimer – beau	aimer ***être beau***	objet
(d)	**漂亮**才吸引人	beau – [*adv. condition*]* – attirer – gens	C'est ***la beauté*** qui attire les gens. / Il faut ***être beau*** pour être séduisant.	sujet
(e)	打得**漂亮**	frapper – [*particule*]** – beau	frapper ***de façon belle*** / frapper magnifiquement	complément circonstanciel
(f)	**漂亮**地完成了任务	beau – [*particule*]*** – accomplir – [*indicatif passé*] - tâche	accomplir la tâche ***de façon belle*** / accomplir la tâche à merveille	syntagme adverbial

* [*adv. condition*] : l'adverbe *cái* 才 est employé dans la proposition principale d'une phrase complexe pour indiquer que la condition dans la subordonnée est nécessaire au préalable.

** Ici, [*particule*] renvoie précisément au particule *de* 得 qui se place entre un verbe (ici : *frapper*) ou un adjectif et leur complément (ici : *magnifiquement*) pour exprimer un résultat, une possibilité, un degré ou un aboutissement.

*** Ici, [*particule*] renvoie précisément au particule *de* 地, employée après un mot ou un groupe de mots (ici : *d'une façon belle*) pour exprimer que ceux-ci sont compléments circonstanciels.

Nous avons constaté que le seul usage courant de cet adjectif, pour un Français, serait celui de déterminant (cas *a*). Il n'est peut-être pas facile d'imaginer qu'en chinois, un mot peut se convertir de façon tellement flexible à d'autres significations et à assumer tant de fonctions grammaticales différentes. Le sens essentiel « beau » peut devenir « être beau » (en tant que prédicat, objet, sujet ; voir les cas *b*, *c* et *d*), « la beauté » (en tant que sujet ; voir le cas *d*) et « de façon belle » (en tant que complément circonstanciel ou syntagme adverbial ; voir les cas *e* et *f*), parmi d'autres. De la chaîne sémantique *beau – être beau – la beauté – de façon belle*, nous pouvons tirer une première conclusion. Comme on l'a dit, un mot chinois a rarement une catégorie

讲座书系 m íng-jiā-tōng-sh íjiǎng-zu ò-shū-x ì》, 2016, p. 11.

grammaticale fixe qui lui correspond, on aurait maintenant le droit, tout compte fait, de considérer que le mot chinois *piào-liàng* 漂亮 n'est déjà plus adjectif dans tous les cas sauf le premier exemple. Pourtant, d'un autre côté, si l'on insiste sur l'hypothèse qu'un mot chinois corresponde à une unique catégorie grammaticale (comme en français, *beau* est adjectif, tandis que *beauté* est nom, les deux ne sont pas à confondre), alors il faudra tout de suite reconnaître un tel fait : le rapport entre la catégorie grammaticale d'un mot et la fonction grammaticale qu'assure ce mot dans une phrase ne peut évidemment pas être définie comme une sorte de « correspondance biunivoque[137] ». En tout cas, si nous proposons d'étudier la syntaxe et la grammaire chinoises en prenant le *mot* comme structure grammaticale de base, nos interprétations seront pleines de contradictions et même d'impossibilités.

Un deuxième obstacle pourrait avoir l'air encore plus radical : il est même épineux de définir ce qu'est un *mot* en chinois. Selon des résultats de recherches existants, à l'intérieur d'un *mot* chinois, il se peut souvent qu'on trouve d'autres *mot*s : à savoir, un mot contient plusieurs mots. Puisqu'un mot de cette langue a fréquemment plusieurs significations, dont chacune ne partage pas la même fonction grammaticale, ces significations indépendantes doivent donc, d'après des linguistes, être traitées comme différents mots. Avant de juger cette opinion, on propose de rappeler l'exemple de 漂亮 *piào-liàng* et d'examiner un nouvel exemple. Le mot-caractère 图 *tú*, dont la signification primitive est (i) *carte géographique* (nom), possède au fil du temps d'autres sens dérivés : (ii) *image dessinée ou imprimée* (nom) ; (iii) *dessiner, peindre* (verbe) ; (iv) *imiter, simuler* (verbe) ; (v) *réfléchir, planifier* (verbe, couleur neutre) ; (vi) *comploter, convoiter* (verbe, couleur péjorative) ; (vii) *intention, ambition* (nom)[138]. Des chercheurs proposent de ne pas considérer 图 *tú* comme un seul mot, mais plutôt comme sept mots distincts (correspondant respectivement aux cas de *i* à *vii*), dont chacun a leur propre signification et fonction grammaticale. Pourtant, dans la présente

[137] De-xi 德熙 ZHU 朱, *Questions et réponses à propos de la grammaire (语法答问 yǔ-fǎ-dá-wèn), op. cit.*, p. 4.
[138] D'après *Dictionnaire chinois de mots et de locutions* (汉语大辞典 *hàn-yǔ-dà-cí-diǎn*). Cité par Tong-qiang 通锵 XU 徐, *Le langage. Principes structurels et méthodes de recherche de la langue de type sémantique, (语言论：语义型语言的结构原理和研究方法 yǔ-yán-lùn-yǔ-yì xíng-yǔ-yán-de-jié-gòu-yuán-lǐ-hé-yán-jiū-fāng-fǎ), op. cit.*, p. 141.

étude, je suis plutôt tenté de croire que 图 *tú* ne constitue qu'un seul mot ayant sept catégories de sens, qui peuvent être unifiées de point de vue sémantique. Ce phénomène corrobore également, de façon indirecte, le fait que les associations sémantiques occupent une place plus importante que les règles formelles imposées dans le processus de formation d'une phrase chinoise.

Puisque l'étalon-mot donne lieu à de nombreuses interprétations contradictoires sur la grammaire/syntaxe chinoise, demandons-nous pourquoi il est légitime de choisir comme étalon le caractère.

Tout d'abord : qu'est-ce qu'un *caractère* (*zì* 字) ? En termes élémentaires, un caractère chinois est une unité structurelle de la *triade* de forme (visuelle), de son (auditif) et de sens (conceptuel). Il n'est pas interdit d'inventer même une structure de *quaternité* pour le caractériser : aux trois premières dimensions, il faut ajouter une quatrième – celle de *zì-néng* 字能[139], littéralement *puissance de caractère*, qui indique la capacité ou le potentiel qu'a un caractère d'être combiné ou d'être accordé avec un autre. Pour la littérature chinoise d'avant le XX^e^ siècle, ou même pour n'importe quel genre de textes anciens, le *caractère* (*zì* 字) reste toujours l'unité de base d'un énoncé. Il faut citer en premier lieu *Wen-xin-diao-long* 文心雕龍 (fr. *Le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons*), ouvrage le plus important sur l'esthétique littéraire chinoise, écrit aux environs de l'an 500. Au début du chapitre intitulé *Zhāng-jù* 章句 (fr. *Paragraphes et phrases*) :

> Là où l'on dépose le contenu émotionnel constitue le *zhāng* 章 (paragraphe), l'endroit où l'on positionne le discours s'appelle *jù* 句 (phrase). Ainsi, *zhāng* a pour but de mettre en lumière, et *jù* veut diviser[140]. Diviser le discours, c'est ériger une combinaison de mots et former la frontière entre les distinctes unités ; mettre en lumière le sentiment, c'est-à-dire résumer l'ensemble des idées pour que le texte puisse s'adapter au genre choisi. [...] Lors de l'écriture, les *zì* 字 (caractères) font naître un *jù* (phrase), les *jù* (phrases) s'accumulent pour devenir un *zhāng* (paragraphe), et les *zhāng* (paragraphes) s'accumulant deviennent finalement un *piān* 篇 (texte)[141].

[139] Xiao-long 小龙 SHEN 申, *Les Modes de pensée conditionnées par les caractères chinois (汉字思维 hàn-zì sī-wéi), op. cit.*, p. 2.
[140] Le caractère polysémique 局 *jú* peut également signifier *restreindre* ou *limiter*, selon des commentaires modernes.
[141] Xie 勰 LIU 刘, Wen-lan 文澜 FAN 范, *Le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons : notes et commentaires (文心雕龙注 wén-xīn-diāo-lóng-zhù)*, vol. 1, People's Literature Publishing House (人民文学出版

Éventuellement, des termes employés ici (notamment celui de *zhāng*) ne correspondent pas strictement à ce qu'ils veulent dire dans l'usage contemporain ; peu importe, puisqu'on cherche à comprendre la structure d'un texte littéraire chinois à l'époque classique. Concentrons-nous sur l'énoncé *yīn-zì-ér-shēng-jù* 因字而生句, « les *zì* (caractères) font naître un *jù* (phrase) », ce qui révèle explicitement l'absence du niveau *mot* lorsqu'un Chinois ancien considère la structure linguistique. La combinaison de *caractères* forme directement une phrase, sans suivre le principe « les caractères forment un mot, et puis les mots forment une phrase » : principe auquel obéissent les langues indo-européennes. En revanche, que signifie l'*absence* du mot ici ? Il faut d'abord se rendre compte que le *cí* 词 (*mot*) en tant que terme linguistique existait historiquement et existe toujours. Mais lorsqu'il a été mentionné dans l'ouvrage-dictionnaire paru au début du II^e^ siècle, *Shuo-Wen-Jie-Zi* 說文解字 (fr. *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes*), le *cí* 词 signifie plutôt *locution*, *discours* ou *parole*[142] ; et dans des cas spécifiques, il peut également renvoyer au *mot vide* (*xū-cí* 虛词) qui assume des fonctions grammaticales spéciales dans une phrase[143]. En un mot : le *cí* 词, terme qu'on trouve aujourd'hui pour traduire le terme *mot*, est traditionnellement loin d'être ce qu'est le *mot* au sens propre occidental. Il exige donc une précision : l'absence du mot indique dans notre étude le fait que le mot au sens indo-européen n'est pas une unité inhérente dans la formation d'une phrase chinoise.

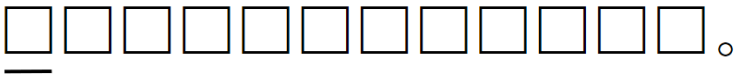
Il n'est pas légitime d'identifier un caractère chinois à une lettre latine, ni à un mot composé de lettres latines. Et un autre phénomène relatif : en chinois, on peut difficilement déterminer si certains *groupes de caractères* sont des mots ou des locutions (syntagmes). Qu'il s'agisse de mot ou de locution (syntagme), il n'existe morphologiquement et visuellement que la combinaison de caractères :

社 rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Monographies choisies sur la théorie et la critique de la littérature classique chinoise (中國古典文學理論批評專著選輯 zhōng-guó-gǔ-diǎn-wén-xué-lǐ-lùn-pī-píng-zhuān-zhù-xuǎn-jí) », 1958, p. 570. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[142] Tong-qiang 通镪 XU 徐, *Introduction à la grammaire chinoise à l'étalon-caractère (汉语字本位语法导论 hàn-yǔ-zì-běn-wèi-yǔ-fǎ-dǎo-lùn)*, Jinan, Shandong Education Publishing House (山东教育出版社 shān-dōng-jiào-yù-chū-bǎn-shè), coll. « Études sur l'étalon-caractère du chinois (汉语字本位研究丛书 hàn-yǔ-zì-běn-wèi-yán-jiū-cóng-shū) », 2008, p. 13.

[143] Ming-kai 名凯 GAO 高, *Traité de la grammaire chinoise (汉语语法论 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-lùn)*, *op. cit.*, p. 15-16.

Une phrase chinoise :



un caractère *il n'y a pas d'espace entre deux caractères*

Une phrase française :

un mot *il y a un espace entre deux mots*

* □représente un caractère chinois ; ▌ une lettre laine.

Quand on voit le groupe de caractères bisyllabique *zài-chǎng* 在场, maître-mot de la poétique d'Yves Bonnefoy, on peut le considérer comme un *mot* et le traduire sans problème comme « présence » (ce qui est aussi un *mot* en français), mais dans d'autres cas, on a également le droit de le comprendre en fonction des deux composantes individuelles. Le premier caractère *zài* 在 veut dire « être (+ *prép. spatial*) », et le deuxième signifie « champ », l'ensemble exprime donc un état verbal : « être dans le champ » ; et métaphoriquement : « être présent ». La liaison sémantique entre « présence » est « être dans le champ » (*champ* au sens abstrait) est évidente ; cependant, faut-il le considérer comme un mot (nom) ou le comprendre comme une location (centrée sur un verbe) ? on n'a malheureusement aucun point d'appui grammatical. Au fond, théoriquement, les deux interprétations sont légitimes, mais ce n'est absolument pas possible, en français, de confondre un mot (*présence*) et une locution (*être dans le champ*).

En fait, dès les années 1930, des linguistes chinois, dont Chao Yuen-Ren 趙元任 (1892-1982), ont montré que le *mot* n'est pas une unité linguistique inhérente à la langue chinoise, et on pourrait même dire que c'est en fait une unité *traduite* depuis le système indo-européen :

> En chinois il n'y a pas d'équivalent à ce qu'est un *word*. Le terme le plus proche peut être *zì* (caractères) : même s'il est traduit comme « word », sa signification réelle est « syllabe »

(*syllable*) ou « composante syllabique » (*syllabic element*)[144].

Une remarque : être syllabe n'est qu'une des fonctions d'un caractère chinois ; qu'on n'oublie pas le principe de *trinité* : un caractère (forme) = une syllabe = un sens. C'est également la raison pour laquelle Wang Li 王力 regarde le *zì* 字 comme « a syllable represented by a character[145] » (fr. *une syllabe représentée par un caractère*). Cette fonction apparaît tellement significative à Chao Yuen-Ren qu'il dénomme le caractère chinois, dans un autre article, comme *word-syllable*[146] (fr. *mot-syllabe*). L'auteur insiste encore une fois sur l'impossibilité d'établir l'identification, ni même la similarité, entre le *zì* 字 (caractères) et le *word* (mot), mais il précise qu'en dépit de l'absence de mot en chinois, « il existe cependant différents types de *concepts de mots*[147] ». Il trouve efficace d'appliquer le prisme occidental à la langue chinoise pour analyser particulièrement ses *structural words* (fr. *mot structurel*, terme similaire au *mot* dans le contexte français), qui diffèrent à la fois du mot-syllabe (autrement dit, caractère), de la locution, du syntagme et de la phrase. D'autre part, au niveau cognitif, les Chinois (précisément les *Han*s) sont souvent inconscients de l'existence de mots dans leur usage quotidien de la langue. Le caractère, restant jusqu'à nos jours le thème central du chinois[148], constitue une spécificité de cette langue et ne trouve aucun équivalent dans les langues européennes.

2.2 – La modernisation lexicale dans la poésie chinoise

[144] Yuen Ren Chao, « Word conceptions in Chinese », article présenté en décembre 1940 lors du congrès du Linguistic Society of America. Cité depuis : Benjamin Lee WHORF, *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1956, p. 21. L'auteur de cette thèse le traduit de l'anglais.

[145] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 8. Théorie de la grammaire chinoise (王力全集·第八卷：中国语法理论 zhōng-guó-yǔ-fǎ-lǐ-lùn)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 zhōng-huá-shū-jú), 2015, p. 8.

[146] Yuen Ren 元任 CHAO 赵, « Le mot chinois : concept, structure et rythme [1975] (汉语词的概念及其结构和节奏 hàn-yǔ-cí-de-gài-niàn-jí-qí-jié-gòu-hé-jié-zòu) », dans Yu-lin 毓林 YUAN 袁 (éd.), *L'exploitation et le développement de la linguistique chinoise moderne. Sélection d'essais de Chao Yuen-ren sur la linguistique (中国现代语言学的开拓与发展：赵元任语言学论文选 zhōng-guó-xiàn-dài-yǔ-yán-xué-de-kāi-tuò-yǔ-fā-zhǎn-zhào-yuán-rèn-yǔ-yán-xué-lùn-wén-xuǎn)*, Pékin, Tsinghua University Press (清华大学出版社 qīng-huá-dà-xué-chū-bǎn-shè), 1992, p. 235.

[147] *Ibid.*, p. 236.

[148] *Ibid.*, p. 248.

Rappelons la définition que Saussure donne de la langue chinoise : il s'agit d'une langue « typique de l'ultra-lexicologique ». Le vocabulaire est important pour la langue chinoise parce que beaucoup de ses fonctions grammaticales sont réalisées par des mots – précisément, à travers leur structure interne et la façon dont ils sont disposés. Le fait que la langue chinoise se soit modernisée en témoigne également : en effet, il n'est pas difficile d'imaginer que de nouvelles règles de formation des mots apparaissent plus tôt que les règles syntaxiques, et que les changements dans la composition lexicale s'accumulent à tel point qu'ils affectent inévitablement la structure syntaxique du chinois, une langue sans « forme grammaticale ».

2.2.1 – Du monosyllabique au bi(tri)syllabique, de l'écrit à l'oral

Commençons par la manière dont plusieurs signes s'unissent pour faire naître un mot. Dans la langue chinoise, moderne ou classique, comme nous le savons bien, les unités individuelles les plus élémentaires sont les *zì* (sinogrammes), dont, il faut le préciser, il n'existe pas l'équivalent dans les langues européennes : les caractères chinois correspondent à la « couche du signe (mot ou morphème) de la langue », tandis que les lettres latines, qui constituent le français, la « couche phonémique, qui n'a pas de signification[149] ». Par exemple, le signe 走 *zǒu* est également un mot autonome qui signifie *courir* en chinois classique et *marcher* en chinois moderne ; alors qu'en français, *courir* et *marcher* sont respectivement composés de six et de sept lettres. Une deuxième singularité des signes-mots en chinois, c'est que tous les caractères chinois sont monosyllabiques : le signe (également le mot) 走 *zǒu* n'est constitué que par une consonne *z* et une voyelle *ou*.

Au niveau des *mots* : malgré l'existence des cas exceptionnels, la plupart des mots en chinois classique sont composés d'un signe unique : quand un ancien Chinois veut exprimer le sens du verbe intransitif *courir*, il n'a besoin que d'employer le simple signe

[149] Hua 华 MENG 孟, *Généalogie des symboles culturels dominée par les caractères chinois (汉字主导的文化符号谱系 hàn-zì-zhǔ-dǎo-de-wén-huà-fú-hào-pǔ-xì)*, *op. cit.*, p. 86.

走 *zǒu*. Cependant, cette économie des signes a été largement détruite au cours de l'évolution du langage. Prenons comme exemple, une fois de plus, le cinquième vers du poème de Du Fu discuté plus haut :

vers originel (en chinois classique)	暂 - 止 - 飞 - 乌 - 将 - 数 - 子
traduction textuelle en français depuis le chinois classique	temporairement – s'arrêter – voler – corbeau – conduire – nombreux – enfant
traduction française en vers libres depuis le chinois classique	Un corbeau volant conduit ses nombreux enfants, ils s'arrêtent (ici) pour un moment
traduction textuelle en chinois moderne (en *bái-huà*) depuis le chinois classique	飞翔的 - 乌鸦 - 带着 - 几个 - 孩子 - 暂时地 - 停落
traduction textuelle en français depuis la traduction en chinois moderne	volant – corbeau – conduire – nombreux – enfant – temporairement - s'arrêter

En comparant le vers originel en chinois classique avec sa traduction en chinois moderne, nous pouvons découvrir dans un premier temps que presque chaque mot composé du signe unique en chinois classique s'agrandit dans le *bái-huà* (le chinois moderne). Dans la Chine ancienne, il n'y avait presque aucune distinction entre les mots (词 *cí*) et les caractères (字 *zì*) : à l'exception de très peu de mots bisyllabique, comme 仓庚 *cāng-gēng* et 蝴蝶 *hú-dié*, chaque caractère représentait un mot[150]. Le mot classique 飞 *fēi* devient le mot moderne 飞翔 *fēi-xiáng* composé de deux signes ; après lesquels il faut également ajouter un mot vide moderne 的 *de* qui indique le rapport entre le verbe *voler* et le sujet *corbeau*, nous reviendrons en parlant des changements syntaxiques. De la même manière, le mot classique 乌 *wū* est modernisé comme 乌鸦 *wū-yā* ; 暂 *zàn* devient 暂时 *zàn-shí* ; le mot 子 *zǐ* devient 孩子 *hái-zi* : dans ces trois cas, on augmente la « taille » des mots classiques en gardant l'ancien signe et en ajoutant un nouveau signe pour inventer un mot moderne. Un Chinois contemporain

[150] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 8. Théorie de la grammaire chinoise (王力全集·第八卷：中国语法理论 zhōng-guó-yǔ-fǎ-lǐ-lùn), op. cit.*, p. 8.

peut facilement entendre le 乌鸦 *wū-yā* comme un oiseau, ce qu'implique le deuxième signe 鸦 *yā*, mais le mot classique 乌 *wū* ne signifie plus cet oiseau ; ce signe est gardé en chinois moderne, sans aucun doute, mais sa signification et sa fonction ont largement changé : d'un côté, il ne désigne maintenant que la couleur noire, à savoir, « la couleur des plumes du corbeau » ; de l'autre côté, il n'est plus employé comme un *mot*, au contraire, il fonctionne plutôt comme une *composante de mot*, c'est-à-dire qu'il faut l'attacher à d'autres signes pour former un mot signifiant. Pareillement, on transforme 暂 *zàn* en 暂时 *zàn-shí* : le signe ajouté 时 *shí* signifie en chinois *temps*, ce mot moderne composé de deux signes indique mieux, par conséquent, son domaine de signification.

On a certainement d'autres moyens pour inventer les mots modernes. Pour le signe-mot 将 *jiàng*, *conduire* en français, on le remplace en chinois moderne par des signes entièrement différents, 带 *dài*, 带领 *dài-lǐng*, parmi d'autres ; alors que l'ancien signe fonctionne dans d'autres contextes modernes, par exemple, comme le nom 将领 *jiàng-lǐng*, littéralement *général* ou *commandant en chef*, ou comme la particule désignant le temps futur qui était presque absent dans la langue classique. On remplace aussi le mot classique 数 *shù* par le mot moderne 几个 *jǐ-gè* qui signifie *nombreux, plusieurs*, tandis que l'ancien signe n'est utilisé maintenant que dans un style soutenu et littéraire ; ou bien, il doit être attaché à d'autres signes.

Dans cette section, il ne sera pas possible de discuter de façon très détaillée du processus compliqué de l'évoluation lexicale chinoise ; mais nous savons, du point de vue historique, que les mots bisyllabiques (composés de deux signes) et trisyllabiques (composés de trois signes) existaient déjà dans les textes littéraires des dynasties *Yuan* 元 (1271-1368), *Ming* 明 (1368-1644) et *Qing* 清 (1644-1912). Les chansons folkloriques, les romans à épisodes, les paroles des opéras régionaux, qui se diffusent initialement de vive voix, puis qui sont consignés par écrit, deviennent donc les porteurs de cette langue vulgaire. Aux yeux des lettrés traditionnels, ces genres qui semblent *littéraires*, y compris même le roman, n'appartiennent pas à la littérature *stricto sensu*, mais dans une perspective historique, ce sont exactement eux qui font germer les formes embryonnaires du *bái-huà*, à savoir, de la langue chinoise moderne.

N'oublions pas de mentionner que les matériaux langagiers à travers lesquels Hu

Shi a l'intention de construire une nouvelle « langue nationale » (*guó-yǔ* 国语, une autre dénomination du *bái-huà*), se trouvent également dans ces littératures populaires en opposition à la littérature élevée, représentée naturellement par la « poésie à forme fixe ». En 1921, il a commencé à rédiger un manuel scolaire, dont l'édition révisée était le premier volume de son *Histoire de la littérature en bái-huà* (*bái-huà-wén-xué-shǐ* 白话文学史). Dans le but de confirmer la légitimité du *bái-huà*, ce projet inachevé retrace le point de départ de la littérature vulgaire jusqu'à la dynastie des *Han* 汉 (202 av. J. C. - 220). Pendant cette époque, ont surgi une partie des « poèmes *yuè-fǔ* » (*yuè-fǔ-shī* 乐府诗), autrement dit, les poèmes mis en musique, qui emploient un style oral et narratif : c'est pour cette raison que Hu Shi les considère aussi comme une composante de la littérature en *bái-huà*.

Les éléments vulgaires, disons les formes initiales du *bái-huà* qui surgissent de manière intermittente dans l'histoire poétique chinoise, ressemblent à l'étincelle des étoiles qui ornent le ciel nocturne ; de toute façon, ce sont toujours les ténèbres qui dominent. Pour Hu Shi et ses partisans, ces ténèbres sont justement le chinois classique ainsi que le style littéraire élevé que conditionne cette langue écrite. En Chine, il existait longtemps un écart insurmontable entre l'oral, *yán* 言, et l'écrit, *wén* 文 : dans la vie quotidienne, un lettré ancien parle en style oral, or, quand il écrit une lettre ou compose un poème, le lexique, la syntaxe et les figures de style qu'il emploie se différencient totalement de ce qu'il parle. Ce système de signes, ne se référant qu'aux textes écrits, révèle un style dense, raffiné, économique, suggestif, soutenu, ou même, uniforme, ce qui ressemble à l'impression que nous donnent les stèles. En effet, cette comparaison a été faite, il y a cent ans, quand la société chinoise faisait l'expérience d'énormes changements, qui concernaient surtout la destruction de la culture traditionnelle, par le poète-sinologue français Victor Segalen :

> Le style en doit être ceci qu'on ne peut pas dire un langage car ceci n'a point d'échos parmi les autres langages et ne saurait pas servir aux échanges quotidiens : le *Wên*. Jeu symbolique dont chacun des éléments, capable d'être tout, n'emprunte sa fonction qu'au lieu présent qu'il occupe ; sa valeur à ce fait qu'il est ici et non point là. Enchaînés par des lois claires comme

> la pensée ancienne et simples comme les nombres musicaux, les Caractères pendent les uns aux autres, s'agrippent et s'engrènent à un réseau irréversible, réfractaire même à celui qui l'a tissé. Sitôt incrustés dans la table, – qu'ils pénètrent d'intelligence, – les voici, dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain. De là cette composition dure, cette densité, cet équilibre interne et ces angles, qualités nécessaires comme les espèces géométriques au cristal[151].

Le *Wên* 文 que décrit Segalen dans son avant-propos des *Stèles*, est pour lui langage même de la poésie, ce qui le place dans la droite ligne de Mallarmé. Or, le *Wên*, c'est justement le chinois classique, qui, selon lui, n'est pas capable de s'engager dans les « échanges quotidiens ». Ce langage symbolique, semblable au « cristal » et né pour la littérature, n'est ouvert qu'aux lettrés savants.

2.2.2 – les « nouvelles connaissances » occitentales et la création du vocabulaire poétique

Ainsi, le développement des genres littéraires vulgaires que nous venons de mentionner est souvent considéré comme un événement significatif : depuis le XIII^e^ siècle, la langue parlée figure largement dans les textes écrits, ce qui implique la possibilité d'établir l'« identité entre la parole et l'écrit » (*yán-wén-yī-zhì* 言文一致) que recherche précisément le Mouvement d'écriture en *bái-huà*.

Cette nouvelle tendance se reflète, au premier plan, dans le domaine lexical. C'est à partir de ce nouveau vocabulaire composé de termes bisyllabiques et trisyllabiques que les instigateurs de la révolution littéraire pourront établir leur système du lexique moderne. En effet, le nombre de mots composés a augmenté à travers les âges ; mais c'est bien après les Guerres de l'opium (1839-1842) qu'il y a eu une énorme prolifération de mots composés, et la tendance à la polysyllabification des mots chinois modernes n'a jamais cessé[152]. Il ne suffit pas, en revanche, d'employer seulement les mots existants : cette insuffisance semble plus visible à la fin de la dynastie *Qing*, quand

[151] Victor SEGALEN, « Préface », dans Henry BOUILLIER (éd.), *Stèles : édition critique*, Paris, Éditions Plon, 1963, p. 35.
[152] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 3. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第三卷：漢語語法史 wáng-lì-quán-jí-dì-sān-juàn-hàn-yǔ-yǔ-fǎ-shǐ)*, *op. cit.*, p. 190.

de nouveaux objets et de nouvelles expériences ne trouvent pas de mots pour être traduits dans la poésie. Après la Première guerre sino-japonaise (1894-1895), ce qu'on peut appeler une nouvelle école poétique germe en Chine : la « poésie des connaissances nouvelles » (*xīn-xué-shī* 新学诗). Les poètes comme Huang Zun-xian 黄遵宪, Liang Qi-chao 梁启超, parmi d'autres, tentent d'intégrer dans leur écriture les connaissances modernes occidentales qui sont en cours de traduction, même s'ils se conforment encore – de façon non rigoureuse, parfois – aux règles subtiles de la « poésie à forme fixe ». Il s'agit par exemple de notions religieuses, scientifiques, politiques et économiques.

Dans cette mesure, la « poésie des connaissances nouvelles » n'appartient pas à la « Nouvelle poésie », en raison de sa forme conservatrice. Cependant, ses tentatives pour dépasser les anciennes limites lexicales rendent possible une réforme esthétique qui se passera à l'intérieur de la poésie chinoise classique. En 1896, Tan Si-tong 谭嗣同 (1865-1898) compose un poème « Apprendre à Nankin les doctrines bouddhiques » (*jīn-líng-tīng-shuō-fǎ* 金陵听说法), dont les deux derniers vers emploient de nouveaux termes qui semblent très étranges aux lecteurs à son époque :

纲伦惨以喀私德， norme – morale – misérable – (aussi) que – *ka* – *Si* – *De*,
法会盛于巴力门。 Dharma – assemblée – solennel – (plus) que – *Ba* – *Li* – *Men*.

Les normes et morales (anciennes) sont aussi misérables que la *Caste*,
L'assemblée de Dharma est plus solennelle que le *Parliament*[153].
(*traduction en vers libres*)

Mesuré selon les règles de la « poésie à forme fixe », ce que Tan Si-tong écrit peut être vu comme un poème bien discipliné et *classique*, mais sa nouveauté réside dans l'utilisation de certains mots obscurs : certes, on connaît chaque caractère qui constitue les expressions 喀私德 *kā-sī-dé* et 巴力门 *bā-lì-mén*, toutefois, l'ensemble de ces signes reste incompréhensible. C'est parce qu'ils sont, en effet, les transcriptions phonétiques de deux mots en anglais : *caste* et *parliament* (*parlement* en français). Le poète utilise

[153] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

les combinaisons de caractères chinois dont la prononciation ressemble aux mots anglophones (*kā-sī-dé* à *caste*, *bā-lì-mén* à *parliament*) : il ne garde que le niveau phonétique de ces signes chinois, leur sens originel étant intentionnellement supprimé.

Inventer un nouveau vocabulaire a pour objectif de construire une nouvelle relation entre les mots et la sensation qu'ils éveillent, surtout quand cette relation est devenue rigide dans l'ancien système des signes et des expressions littéraires. Arrêtons-nous et rappelons-nous la cinquième règle que Hu Shi propose pour sa nouvelle littérature idéale, « éviter de vieilles sornettes ». Selon lui, l'existence des vieilles sornettes fait germer de nombreux poèmes, mauvais, qui « ont une jolie apparence mais manquent de valeur » (*mào-sì-ér-shí-fēi* 貌似而实非)[154]. Examinons quelques exemples typiques qu'il sélectionne depuis les poèmes chinois classiques :

lexique	sens littéral	sens métaphorique dans les textes poétiques
虫沙 *chóng-shā*	insecte – sable (*n.* + *n.*) = les insectes et du sable (*N.*)	les soldats ou les plébéiens qui meurent sur le champ de bataille
玉楼 *yù-lóu*	jade – pavillon (*n.* + *n.*) = le pavillon de jade (*N.*)	(1) le pavillon splendide (2) là où vivent les dieux légendaires (3) la maison de prostitution (4) l'épaule (*taoïsme*)
雁字 *yàn-zì*	oie cygnoïde – mot (*n.* + *n.*) = les mots en ordre comme les oies cygnoïdes volantes (*N.*)	(1) le courrier (2) les frères
斜阳 *xié-yáng*	incliné – soleil (*adj.*. + *n.*) = soleil qui couche (*N.*)	à l'approche du soir
蹉跎 *cuō-tuó*	tomber – marcher en charge lourde (*v.* + *v.*) = marcher en charge lourde et tomber (*V.*)	(1) passer le temps à ne rien faire (2) supporter les déceptions continuelles dans la vie

[154] Shi 適 Hu 胡, « Avis exploratoires sur la réforme littéraire (文學改良芻議 wén-xué-gǎi-liáng-chú-yì) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián)*, vol. 2, n °6, 1917.

飄零 *piāo-líng*	flotter – objet fragmentaire (*v.* + *n.*) = des objets fragmentaires flottent dans l'air (*V.*)	le sentiment d'exil
寥落 *liáo-luò*	clairsemé – rare (*adj.* + *adj.*) = clairsemé et rare (*ADJ.*)	(1) être solitaire et peu animé (2) le dépérissement

En fait, ces sortes de *vieilles sornettes* à la forme nominale, verbale ou adjectivale[155] sont énormes dans la tradition littéraire chinoise. En raison de l'économie des signes et de la tendance à employer fréquemment les allusions, les poètes chinois classiques sont accoutumés à utiliser les expressions fixes pour traduire des sentiments, expériences ou situations personnelles spécifiques. Les poètes appellent les courriers *yàn-zì* 雁字(*signes des oies cygnoïdes*) ou *yú-shū* 鱼书 (*écriture des poissons*), en se référant aux oies cygnoïdes et aux poissons qui bougent à la queue le leu, ce qui ressemble à la disposition des caractères chinois sur le papier. De même, ils préfèrent le symbole qui implique la fin de la journée, *xié-yáng* 斜阳, plutôt que le mot banal *soir* ; quand ils expriment un sentiment d'exil et de solitude, ils projettent cet état mental dans les objets légers qui flottent dans l'air, sans direction précise : ce que définit *piāo-líng* 飄零. Initialement, ces formules plus ou moins métaphoriques ont une certaine originalité ; or, quand de nombreuses générations de poètes les répètent sans cesse, elles s'usent progressivement et deviennent enfin des vieilles sornettes. Une partie des poètes n'hésitent pas à employer ces *sornettes* du début à la fin d'un texte, et méritent, pourrait-on dire, la dénomination ironique que propose Liang Qi-chao, « lettrés de talent - perroquets » (*yīng-wǔ-míng-shì* 鸚鵡名士)[156] : ils ne sont capables que d'imiter et de répéter, sans les renouveler, les expressions démodées de leurs prédécesseurs. Outre le problème de l'originalité, ce qui semble pire, c'est que ces habitudes d'écriture conduisent à une schématisation qui fixe la correspondance entre les mots et les topoï

[155] Il faut préciser, cependant, que si l'on dit « la forme nominale, verbale ou adjectivale », ce n'est que pour donner des images sensibles au lecteur français : il n'y a pas, comme on le sait, de catégorie grammaticale fixe pour nombre de caractères-mots chinois.

[156] Qi-chao 啟超 LIANG 梁, « Voyages à Hawaï [1899] (夏威夷遊記 xià-wēi-yí yóu-jì) », dans *Œuvres complètes de Liang Qi-chao, Tome 4 (飲冰室合集 ·第四册 yǐn-bīng-shì hé jí dì sì cè)*, vol. 22 de la série Ouvrages thématiques, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 zhōng-huá shū-jú), 1989, p. 189.

poétiques : la solitude ne peut être exprimée que par les mots *piāo-líng* ou *liáo-luò* ; en revanche, ces deux mots nous font imaginer seulement une solitude « figée », ce qui bloque malheureusement d'autres espaces d'imagination.

Afin d'activer ce rapport engourdi entre les mots et les choses, en particulier inventer ou rechercher les mots aptes aux nouveaux objets qui n'existaient pas auparavant, ou aux expériences et aux sentiments qui ne sont pas formulés de la même façon, il faut, d'après Hu Shi, « fondre les mots » (*zhù-cí* 铸词)[157] : on prendra des signes existants en tant que matériaux bruts dans le but de produire un *alliage*, c'est-à-dire un nouveau mot. Avant cette proposition de Hu Shi, Tan Si-tong a déjà fait, en 1896, dans son poème « Apprendre à Nankin les doctrines bouddhiques » cité plus haut, une expérimentation intéressante en montrant comment on peut *fondre* les nouveaux mots. En revanche, il faut avant tout mettre en évidence l'imperfection de cette expérimentation verbale : quand le poète utilise les transcriptions phonétiques des termes occidentaux, les mots chinois inventés restent toujours, dans une certaine mesure, incompréhensibles pour beaucoup de lecteurs ; ils ne sont pas vraiment naturels quand ils apparaissent parmi d'autres caractères chinois.

C'est dans ce contexte que surgit, un peu plus tard, une nouvelle façon de former le nouveau vocabulaire : la *paraphrase* (*yì-yì* 意译, littéralement : expliquer seulement le *sens* mais ne pas transmettre les caractéristiques formelles) des termes étrangers. Après que Liang Qi-chao a désigné Huang Zun-xian, promoteur du slogan « j'écris ce que je parle », comme précurseur du Mouvement de la « Révolution poétique » (*shī-jiè-gé-mìng* 诗界革命), beaucoup de poètes convaincus ont commencé à employer de nouveaux mots dans la poésie. On lit en 1902 le poème « Rousseau » (*lú-sāo* 卢骚) écrit par Guan Yun 观云 (pseudonyme de Jiang Zhi-you 蒋智由), poète de la dynastie des *Qing* :

世人皆欲杀，	monde – gens – tout – vouloir – tuer,
法国一卢骚。	**France** – un – **Rousseau**
民约倡新义，	**[social – contrat]** – promouvoir – nouveau – doctrine,

[157] Shi 適 Hu 胡, « Avis exploratoires sur la réforme littéraire (文學改良芻議 wén-xué-gǎi-liáng-chú-yì) », *La Jeunesse (新青年 xīn-qīng-nián), op. cit.*

君威扫旧骄。	empereur – majesté – supprimer – ancien – fierté.
力填**平等**路，	effort – aplanir – **égalité** – route,
血灌**自由**苗。	sang – irriguer – **liberté** – plant.
文字收功日，	texte – écrit – remporter – succès – jour,
全球革命潮。	[**entier – globe**] – **révolution** – courant[158].

Tous les gens dans le monde veulent le tuer :
Rousseau de France.
Il promeut de nouvelles doctrines dans *Du Contrat social*,
et supprime l'ancienne fierté de la majesté impériale.
Tous ses efforts pour aplanir la route (rugueuse) vers l'Égalité,
tout son sang pour irriguer les plants de la Liberté.
Le jour où son écrit remporte le succès,
le courant de la Révolution balaie le globe entier[159].
(*traduction en vers libres*)

Dans cette ode dediée au penseur français Jacques Rousseau, le poète chinois fait au tout début une allusion au poème « Ça fait longtemps » (*bù-jiàn* 不见) que Du Fu 杜甫 écrit pour Li Bai 李白, son ami hautain : « tous les gens dans le monde veulent le tuer, je suis le seul qui chérit son génie » (*shì-rén-jiē-yù-shā-wú-yì-dú-lián-cái* 世人皆欲杀，吾意独怜才). Après Du Fu, ce premier vers est continuellement répété par de nombreux poètes jusqu'à Guang Yun. Même s'il n'évite pas l'utilisation de cette vieille sornette pour rendre hommage à Rousseau, il emploie néanmoins, à travers la *paraphrase* des termes étrangers, les mots à la mode qui étaient rarement présents dans la poésie classique. D'une part, il garde parfois les transcriptions phonétiques des noms propres : *lú-sāo* 卢骚 pour Rousseau, *fǎ-guó* 法国 pour France (*fǎ* 法 comme abréviation de *fǎ-lán-xī* 法兰西 dont la prononciation s'approche de celle de *France*, alors que *guó* 国 signifie *pays, État*) ; d'autre part, il emploie les termes traduits non selon la prononciation, mais plutôt selon le sens : *píng-děng* 平等 pour *égalité*, *zì-yóu* 自由 pour *liberté*, *gé-mìng* 革命 pour *révolution*, etc.

Aujourd'hui, *píng-děng* 平等, *zì-yóu* 自由 et *gé-mìng* 革命 constituent le lexique

[158] Ce qu'on met en gras ici, ce sont les mots bisyllabiques qui ne peuvent pas divisés : c'est-à-dire que chaque composante (signe) de ces mots ne fonctionne ni signifie indépendamment.
[159] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

courant du chinois moderne : chacun les comprend et les utilise, sans nullement s'apercevoir qu'ils sont originellement *empruntés* ; pourtant, il y a plus de cent ans, ils étaient peu connus de la plupart des Chinois. C'est grâce à la traduction des ouvrages occidentaux concernant les connaissances sociales, politiques, scientifiques et économiques, et également grâce à l'usage constant de ces termes dans le contexte chinois, qu'on se familiarise finalement avec eux. Ces termes nouveaux appliqués dans le poème « Rousseau » ne sont pas inventés par l'auteur lui-même, car il existe déjà, à cette époque-là, des traductions chinoises de l'ouvrage de Rousseau, *Du Contrat social*[160]. Cependant, le fait que ces termes inconnus obtiennent la permission pour entrer dans les poèmes de facture classique, peut toutefois être considéré comme révolutionnaire.

En examinant la morphologie des signes qui constituent ces termes, autrement dit, la manière dont ils sont *fondus*, nous arrivons à découvrir qu'ils empruntent des signes chinois dont le sen est en connexion intime avec celui des mots inventés. En chinois classique, le caractère 平 *píng* signifie « plat, égal, juste, commun », alors que 等 *děng* signifie « la même quantité ou le même degré », leur combinaison fait naître ainsi un nouveau mot abstrait : 平等 *píng-děng*, « égalité ». De la même façon : 自 *zì* signifie « le soi, personnel », 由 *yóu* signifie « à partir de », il se combine comme « à partir du soi », cet ensemble signifie métaphoriquement « liberté » (自由 *zì-yóu*). Quant au terme 革命 *gé-mìng* (*révolution*), ses composantes 革 *gé* et 命 *mìng* indiquent respectivement « changer, supprimer » et « le destin, la vie », quand ils s'attachent l'un à l'autre. la naissance d'un nouveau mot : « changer le destin », qui renvoie à « révolution ».

Il y a un fait que nous devons prendre en compte : bien que nous considérions les mots 平等 *píng-děng* et 革命 *gé-mìng* dans leur sens moderne comme des mots récents, ils existaient en fait dans le chinois classique, mais à l'époque, ils étaient considérés

[160] Avant la publication du poème de Guan Yun, il existe au mois deux traductions en Chine du *Contrat social*. En 1898, la Librairie *Tong-wen* (*tóng-wén-shū-jú* 同文书局) de Shanghai fait paraître le premier volume de la traduction en chinois faite par l'universitaire japonais Chōmin Nakae 中江兆民 en 1882, avec le titre traduit « Les Lois générales du contrat social » (*mín-yuē-tōng-yì* 民约通义). Il faut attendre jusqu'à l'année 1902 pour qu'on lise chez Librairie des lettres (*wén-míng-shū-jú* 文明书局), basée à Shanghai, sa première traduction complète en chinois, intitulée « Traité du contrat social de Rousseau » (*lù-suǒ-mín-yuē-lùn* 路索民约论). Le traducteur Yang Ting-dong 杨廷栋 l'achève, en 1900, depuis la traduction en japonais de cet ouvrage. Cette traduction chinoise paraît en feuilleton entre 1900 et 1901, sous le titre « Traité du contrat social » (*mín-yuē-lùn* 民约论).

comme une *combinaison des caractères* ayant un sens différent, et ne doivent ainsi pas être confondus avec leur version moderne que nous utilisons aujourd'hui. 革命 *gé-mìng*, par exemple, était une locution à forme verbe-objet (et non un *mot*) en chinois ancien, signifiant « changer la providence (天命 *tiān-mìng*, le destin qu'offre le Ciel) d'une dynastie royale[161] ». Le mot a ensuite atteint le Japon, qui faisait également partie du « cercle du caractère chinois » à l'époque, et est devenu le « mot emprunté » par les Japonais pour traduire le mot anglais *revolution* et le mot français *révolution*. Plus tard, lorsque les Chinois ont modernisé la langue chinoise et qu'ils ont constaté qu'ils ne trouvaient pas de mot chinois correspondant à la connotation du mot étranger *révolution*, ils ont, par conséquent, *importé* le mot du Japon et, au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, les Chinois disposaient d'un mot ayant un sens moderne et global pour ce que veut dire le terme *révolution*, bien que cette combinaison des caractères existe en chinois depuis au moins 2000 ans. En raison de ce processus complexe de traduction et de transmutation, le sens du mot 革命 *gé-mìng* a fait l'objet de nombreux débats dans son contexte, débats qui ont été compliqués depuis par l'ajout du sens soviétique[162].

Puisqu'il en est ainsi, comment comprend-on cette *création* lexicale ? Pour répondre : en premier lieu, lorsque les caractères qui composent ces nouveaux mots bisyllabiques sont juxtaposés dans certains textes anciens, ils fonctionnaient souvent comme deux mots indépendants, plutôt que comme un mot unifié (la plupart des mots chinois classiques sont monosyllabiques). Deuxièmement, dans d'autres cas, quand les deux signes classiques qui constituent un mot moderne allaient ensemble dans la poésie passée, ils pouvaient également fonctionner comme un mot unique : or, le sens de ce mot appliqué dans un contexte classique est encore différent de son sens moderne.

Pensons à l'exemple de *píng-děng* 平等 en tant que mot unique existe aussi, depuis la dynastie des *Liang du Sud* 南朝梁 (502-557), dans une grande quantité de textes poétiques classiques, mais sa signification ne se limite qu'au domaine bouddhique. Ce

[161] Tian-Yu 天瑜 FENG 冯, *Origines des nouvelles formules : interaction culturelle Chine-Occident-Japon et la génération de la terminologie moderne en caractères chinois (新语探源：中西日文化互动与近代汉字术语生成 xīn-yǔ-tàn-yuán-zhōng-xī-rì-wén-huà-hù-dòng-yǔ-jìn-dài-hàn-zì-shù-yǔ-shēng-chéng)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中华书局 zhōng-huá-shū-jú), coll. « Nouvelles recherches de littérature et d'histoire chinoises (中华文史新刊 zhōng-huá-wén-shǐ-xīn-kān) », 2004, p. 524-528.

[162] *Ibid.*, p. 534-542.

mot composé de deux signes est en effet la traduction en chinois d'un concept central du bouddhisme, « ऊपेक्खा » (*Upekṣā*), qui renvoie à l'équanimité ou à l'imperturbabilité : une qualité particulière associée à la sagesse, *Prajna*, qui diffère de l'indifférence. À mesure que le bouddhisme se diffuse en Chine et que la traduction de ses ouvrages canoniques se développe, les lettrés anciens commencent à mette en œuvre le mot traduit *píng-děng* dans leurs poèmes. Ce qui amène initialement un effet exotique ; mais peu à peu, ce mot devient ordinaire car il est complètement accepté par le lexique chinois classique.

Quoi qu'il en soit, nous avons le droit d'affirmer que même à l'intérieur du chinois, le *píng-děng* classique, au sens bouddhique, et le *píng-děng* moderne, signifiant *égalité*, ne sont pas *stricto sensu* le même mot, malgré l'identité parfaite de leur forme et de leur prononciation. Notre affirmation se fonde sur un troisième aspect qu'il faut préciser afin qu'on puisse mieux comprendre le mécanisme de cette *création* lexicale. Le mot chinois *píng-děng* au sens moderne vient, en fait, de la langue japonaise, grâce à la similarité remarquable du système des signes écrits dans ces deux langues : elles partagent depuis longtemps un grand nombre de mots dont les apparences formelles et les sens sont mutuellement identiques, tandis que leurs prononciations diffèrent. Pour rappel : à partir du XVIII^{e} siècle, les traducteurs du Japon ont tendance à employer directement le vocabulaire d'origine chinoise, afin de trouver des équivalents des concepts occidentaux qui n'existent pas en japonais. Au cours de ce transfert culturel, les Japonais attachent les sens nouveaux à ces mots chinois empruntés, ce qui vaut pour *píng-děng* 平等, *zì-yóu* 自由 et *gé-mìng* 革命; ou bien, ils inventent aussi de nouvelles combinaisons de signes chinois qui ne peuvent pas constituer des mots dans le contexte chinois. Les « mots chinois en japonais » n'ont pas par conséquent le même sens qu'en chinois : en japonais, *píng-děng* 平等 se détache plus tôt du contexte bouddhique et se lie aux conceptions occidentales sociales et politiques. Quand les Chinois commencent également, vers la fin du XIX^{e} siècle, à traduire les *connaissances nouvelles* (*xīn-xué*, 新学) occidentales, leur tâche est facilitée : pour traduire les termes étrangers, ils peuvent *importer* aisément les mots qui ont auparavant été *exportés* au Japon. Ces aller-retours lexicaux augmentent largement le lexique chinois moderne : les mots comme

píng-děng 平等, *zì-yóu* 自由 et *gé-mìng* 革命, tout ce qu'on appelle *Wasei Kango* (jp. 和製漢語, ch. 和制汉语), littéralement « mots chinois fabriqués au Japon », renaissent donc, après avoir terminé leur vie passée, dans une nouvelle langue chinoise.

La plupart des termes chinois inventés après les Première guerre de l'opium (1839-1842) sont d'origine japonaise[163], et ces mots emprunté depuis le japonais ont la plus forte capacité à dériver de nouveaux mots, et ont eu la plus grande influence sur la morphologie lexicale du chinois moderne[164]. Pendant la période située entre la dynastie des *Qing* et la République de Chine (1911-1949), les nouveaux mots intégrés dans la poésie, classique ou moderne, contiennent non seulement ceux qui traduisent les notions abstraites comme *égalité*, *liberté* et *révolution*, mais également ceux qui correspondent aux « nouveaux objets ». Par exemple, *diàn-huà* 电话 (*téléphone*) est employé par Chen Yan 陈衍 (1856-1937) dans son « Poème cordialement dédié à Qiu Xian-gen l'ermite » (*cì-yùn-hè-qiū-xiān-gēn-shān-zhǎng-jì-huái* 次韵和邱仙根山长寄怀)[165]. Il n'est pas difficile de deviner le sens de ce mot composé dans la mesure où les signes *diàn* 电 et *huà* 话 indiquent respectivement « électricité » et « parole » : sa morphologie ressemble à celle des langues européennes ; cependant, il est, en réalité, *fabriqué* au Japon. Le noms de deux autres produits de l'industrie, *canal* et *chemin de fer*, sont introduits pour la première fois dans le poème « Ode à l'océan Pacifique du XX^{e} siècle » (*èr-shí-shì-jì-tài-píng-yáng-gē* 二十世纪太平洋歌) écrit par Liang Qi-chao :

> 西伯利亚兮铁道卒业，
> 巴拿马峡兮运河通航。
>
> Sibérie (*xī-bó-lì-yà*) – ô – fer – chemin – achever – tâche,
> Panama – détroit – ô – tranporter – fleuve – déboucher – voie de navigation.

[163] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 1. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第一卷：漢語史稿 wáng-lì-quán-jí-dì-yī-juàn-hàn-yǔ-shǐ-gǎo)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 zhōng-huá-shū-jú), 2013, p. 501, 504.

[164] Federico MASINI, « The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898 », *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*, n °6, Chinese University Press, Project on Linguistic Analysis, 1993, p. 150.

[165] En fait, le titre complet du poème est « Poème cordialement dédié à Qiū Xiān'gēn l'ermite, à la rime de son poème originel ». La formule « à la rime de son poème original » implique que Qiū Xiān'gēn a auparavant écrit un poème pour l'auteur, qui écrit en retour ce poème pour Qiū en employant la même rime que le poème reçu, dans le but d'exprimer une amitié et un respect.

Ô Sibérie, s'achève la construction des chemins de fer,
Ô Panama, est ouvert au trafic le Canal[166].
(*traduction en vers libres*)

La morphologie est similaire à celle de *diàn-huà* (*téléphone*) : *tiě-dào* 铁道 (*chemin de fer*) et *yùn-hé* 运河 (*canal*) sont composés d'un signe nominal central, *dào* 道, *chemin*, et *hé* 河, *fleuve*, et d'un autre signe qui qualifie le premier : *tiě* 铁, littéralement *fer*, rend visible la matière du *chemin* ; tandis que *yùn* 运, qui signifie *transporter*, renvoie à la fonction du *fleuve*, l'ensemble du mot *yùn-hé* (*transporter-fleuve*) est compris par conséquent comme *fleuve pour transporter* (*les marchandises*), c'est-à-dire *canal*. Quant aux verbes – ou plutôt, structures verbales – qui fonctionnent avec ces deux termes nominaux, le premier, *zú-yè* 卒业, littéralement *achever-tâche*, est présent depuis longtemps en chinois classique : sa signification la plus courante était *terminer les études* ; le deuxième verbe *tōng-háng* 通航 possède une histoire plus compliquée. Cette structure verbale est constituée par un verbe *tōng* 通 et un complément d'objet direct, *háng* 航 : les sens de *tōng* et de *háng* sont respectivement *passer* et *bateau, barque*. Ils peuvent se combiner comme un groupe sémantique – avant de devenir un « mot » comme dans le contexte moderne – et s'utiliser dans des poèmes classiques, même si c'est rare, par exemple, dans le « Voyage en barque à Huaiyin avec l'ambassadeur adjoint en mission à l'étranger » (*chū-jiāng-cì-fù-shǐ-huái-yīn-zhōu-xíng* 出疆次副使淮阴舟行) de Wang Zhi-wang 王之望 (1103-1170) :

椎凌仅通航
bâtonner – glace – seulement – passer – barque
La glace une fois brisée, la voie ne laisse passer qu'une barque[167]
(*traduction en vers libre*)

La combinaison des signes *tōng-háng* 通航 indique ici *laisser passer les bateaux*, ce qui implique davantage une possibilité ou une capacité de passer dans un espace limité. Quand elle s'applique dans le contexte moderne, ou bien, quasi-moderne,

[166] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[167] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

comme dans le poème de Liang Qi-chao qu'on vient de citer, son sens ancien est à la fois gardé et élargi. Certes, la petite phrase *yùn-hé-tōng-háng* 运河通航 au format de *n.+vi.* peut signifier que *le canal laisse passer les bateaux*, en revanche, la combinaison *tōng-háng* 通航, elle, pourrait aussi porter une signification modernisée et plus abstraite : *inauguration d'une voie de navigation*, ici, d'un canal. Principalement parce qu'au niveau de la *catégorie grammaticale* appuyée sur le contexte concret, les deux signes anciens se condensent en un seul mot, un *verbe intransitif* (au sens français), qui nous fait oublier ou négliger peu à peu l'image concrète de « laisser passer les bateaux ». Ce qui reste dans notre mémoire à propos de ce mot, c'est plutôt son sens métaphorique : sinon, l'on ne comprend plus le *háng* 航 comme *bateau*, mais plutôt comme *voie de navigation* ; alors que *tōng* 通, dont l'ancien sens est *passer*, devient enfin *mettre en service*. Il est raisonnable de dire que « laisser passer les bateaux » n'est pas très sémantiquement éloigné de « mettre en service les voies de navigation », l'ancienne signification de ces deux signes ainsi que le contexte où ils s'emploient ont malgré tout largement changé : de plus, ce mot moderne s'utilise plutôt, de nos jours, pour les lignes aériennes que pour les voies de navigation.

Dans ce processus de formation des mots nouveaux, les Chinois sont enclins à adopter ce que Wang Li appelle la méthode de *mó-jiè* 摹借, à savoir, celle de « prendre un mot (ou un idiome) d'une langue étrangère en le transférant dans leur propre langue de la même manière qu'il a été formé[168] ». Chaque caractère constitutif incarne ainsi une partie des éléments sémantiques du mot, de sorte que le mot entier peut avoir un aspect très figuratif :

> Le mot anglais « football » a été transféré dans le français, où il s'écrit encore « football » [...] mais la langue chinoise l'a absorbé avec le *mó-jiè-fǎ* 摹借法 (*calquer-emprunter-méthode*, c'est-à-dire « méthode du calque et de l'emprunt formel »), en utilisant 足 *zú* (*pied*) pour correspondre à « *foot* » et 球 *qiú* (*balle*) à « *ball* »[169].

[168] Li 力 Wang 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 1. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第一卷：漢語史稿 wáng-lì-quán-jí-dì-yī-juàn-hàn-yǔ-shǐ-gǎo), op. cit.*, p. 502.
[169] *Ibid.*, p. 503.

On ne saurait trop insister sur ce point dans la traduction poétique, précisément, dans la traduction chinoise des œuvres poétiques de Bonnefoy, car certains mots français abstraits peuvent prendre un ton nettement métaphorique en chinois, et la *texture* des mots est alors radicalement modifiée. Il convient ici de prendre l'exemple du terme *présence*, le maître-mot de Bonnefoy. Le lexique chinois qui lui correpond le plus fréquemment est celui de *zài-chăng* 在场, composé de *zài* 在, désignant le fait d'être dans un certain lieu, et de *chăng* 场, qui nous rappelle d'abord un endroit concret – une salle de théâtre (*jù-chăng* 剧场) ou une salle de réunion (*huì-chăng* 会场). Le nouveau mot *zài-chăng* 在场, qui est par nature une combinaison de deux mots en un seul, signifie « être dans un certain *champ* », et provient probablement d'une traduction du terme adjectif *présent* (ou *present* en anglais), car en chinois on l'utilise souvent comme prédicat : 我在场 (je - à - champ) , ce qui signifie « je suis présent (je suis là) ».

Cependant, en raison de l'européanisation approfondie du chinois, *zài-chăng* 在场 s'utilise progressivement comme un nom : par exemple, il est utile pour traduire le mot *présence* figurant dans les écrits de Derrida et de Levinas, entre autres). Mais ce *zài-chăng* 在场 en tant que substantif forme chez le lecteur une perception différente de celle du terme français *présence* : cette dernière, certes, loin d'être un mot rare pour un Français, arrive toutefois à exprimer un certain *concept*, comme le font les philosophes et notre poète-philosophe, Bonnefoy ; alors que le premier donne toujours l'impression d'une scène concrète d'*un homme assis dans une salle de théâtre*, et est difficile à abstraire complètement. Je me propose donc de conclure en disant que nombre de mots chinois créés pour traduire des mots abstraits occidentaux ne sont pas vraiment si abstraits que leurs « équivalents », en d'autres termes, la langue chinoise présente souvent les *images*, de manière métaphorique ou métonymique, de ces mots abstraits de l'étranger.

À travers cette discussion sur la manière dont se forme le lexique moderne de base, nous pouvons découvrir que les mots chinois évoluent vers une précision sémantique. Les mots monosyllabiques deviennent bisyllabiques et trisyllabiques ; certains signes qui n'étaient considérés que comme des signes, dont l'emploi est spécifique pour un auteur, se transforment en un mot figé et accepté par tout le public : même si les

contraintes sont plus grandes, et même si un mot moderne ne pourrait s'utiliser que dans certains contextes limités. Selon Xu Shi-yi 徐时仪, philologue contemporain, d'un point de vue diachronique, les mots composés en chinois moderne sont principalement formés par la *lexicalisation* de phrases classiques ou de groupes sémantiques anciens. Aurtrement dit, la modernisation lexicale, rendant bisyllabiques les mots monosyllabiques, renvoie, en effet, à la *grammaticalisation* des unités non lexicales dans l'objectif de les transformer en mots[170]. Par conséquent, chaque mot moderne fonctionne d'une manière plus indépendante que dans le chinois classique.

Le prix de cette précision, c'est évidemment la perte de l'ambiguïté lexicale et de l'économie des signes. Mais pour les futurs révolutionnaires littéraires, cette évolution semble cependant encourageante : la *clarté* (ici, synonyme de la précision sémantique) au niveau lexical constitue la première étape pour parvenir à une écriture *logique*.

2.2.3 – La nouveauté lexicale et la nouveauté des expériences et des sentiments

Cette précision lexicale vise non seulement à nommer les *nouveaux objets* déferlant dans la société chinoise qui était encore fondée sur l'« exploitation agricole à petite échelle » (*xiǎo-nóng-jīng-jì* 小农经济)[171] ; elle fait aussi apparaître dans la poésie de *nouvelles expériences* et de *nouveaux sentiments*, ce que j'ai déjà mentionné. Dans une société qui est en cours de se moderniser, c'est-à-dire s'industrialiser, les nouveaux modes d'existence renouvellent les modes de sentiments et de sensations. Mais on n'a pas le droit, bien sûr, de dire que ces relations peuvent être réduites à un déterminisme. Si nous revenons à la scène historique, au tournant du siècle où se passent d'énormes changements sociaux dans ce pays ancien et oriental, nous pourrons mieux comprendre comment se transforme dans la vie moderne un sentiment aussi vieux que l'histoire de l'humanité, par exemple la tristesse de se quitter. En comparant deux poèmes qui

[170] Shi-yi 时仪 Xu 徐, *Histoire du développement du bái-huà chinois (汉语白话发展史 hàn-yǔ-bái-huà-fā-zhǎn-shǐ)*, Pékin, Peking University Press (北京大学出版社 běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè), 2007, p. 246.

[171] C'est un concept proposé par les spécialistes de l'économie et de l'histoire économique pour définir une société en fonction de la structure économique : la société de l'« exploitation agricole à petite échelle » fait référence à la société dans laquelle les agriculteurs dispersés sont les principaux producteurs.

portent même titre « Aujourd'hui, faisons les adieux » (*jīn-bié-lí* 今别离), des universitaires, dont Rong Guang-qi 荣光启[172] et Xie Jun-lan 谢君兰[173], présente un exemple pertinent mais qui mérite un réexamen. Les auteurs sont respectivement Huang Zun-xian 黄遵宪 (1848-1905), personnage dont nous avons beaucoup parlé, et Wang Kai-yun 王闿运 (1833-1916), partisan de l'archaïsme poétique (*nǐ-gǔ-pài* 拟古派). Voici un extrait du poème de Huang[174] :

别肠转如轮，	séparation – intestin – rouler – comme – turbine,
一刻既万周。	un – instant – égaler – dix mille – tour.
眼见双轮驰，	yeux – voir – double – turbine – rouler,
益增中心忧。	davandage – alourdir – au milieur – cœur – mélancolie.
古亦有山川，	ancien – également – avoir – montagne – rivière,
古亦有车舟。	ancien – également – avoir – chariot – barque.
车舟载离别，	chariot – barque – transporter – séparation – adieu,
行止犹自由。	partir – demeurer – même – [liberté][175]
今日舟与车，	[aujourd'hui] – bateau – et – voiture[176],
并力生离愁。	conjuguer – effort – germer – séparation – tristesse.
明知须臾景，	évidemment – savoir – [éphémère] – scène[177],
不许稍绸缪。	non pas – permettre – légèrement – [attacher][178].
钟声一及时，	cloche – son – dès – arriver – temps,
顷刻不少留。	[petit moment] – non pas – légèrement – demeurer[179].

[172] Guang-qi 光启 RONG 荣, *L'Apparition de la « poésie moderne en chinois » : de la fin des Qing au Quatrième Mai (〝现代汉诗〞的发生：晚清至五四 xiàn-dài-hàn-shī-de-fā-shēng-wǎn-qīng-zhì-wǔ-sì)*, P ékin, China Social Sciences Press (中国社会科学出版社 zhōng-guó-shè-huì-kē-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Biblioth èque des docteurs en th éorie litt éraire du Capital Normal University (首都师范大学文艺学博士文库 shǒu-dū-shī-fàn-dà-xué-wén-yì-xué-bó-shì-wén-kù) », 2015, p. 215-217.

[173] Jun-lan 君兰 XIE 谢, *Tranfers du classique au moderne. La formation de la tradition du bái-huà dans la Nouvelle po ésie chinoise (古今流变与中国新诗白话传统的生成 gǔ-jīn-liú-biàn-yǔ-zhōng-guó-xīn-shī-bái-huà-chuán-tǒng-de-shēng-chéng), op. cit.*, p. 38-40.

[174] En fait, l'« Aujourd'hui, faisons les adieux » de Huang Zun-xian est une série de poèmes composée de quatre textes à forme fixe.

[175] Dans le contexte, le signe *zì* 自 et *yóu* 由 ne peuvent pas être séparés : ils se combinent comme un mot unique, *zì-yóu* 自由, « liberté ».

[176] Les signes *jīn* 今 et *rì* 日 ne peuvent pas être séparés : ils se combinent comme un mot unique, *jīn-rì* 今日 (« aujourd'hui »). De plus, les signes *zhōu* 舟 et *chē* 车 apparaissent continuellement dans cet extrait, mais leur sens change selon le contexte : *zhōu* signifie dans ce vers « bateau à vapeur », alors que dans le sixième vers, il renvoie à « barque ». De la même manière, le sens de *chē* dépend également de vers : soit « voiture » (au contexte moderne), soit « chariot » (au contexte ancien).

[177] Les signes *xū* 须 et *yú* 臾 ne peuvent pas être séparés : ils constituent en chinois classique un mot unique, *xū-yú* 须臾, « éphémère ».

[178] Les signes *chóu* 绸 et *móu* 缪 ne peuvent pas être séparés : ils constituent en chinois classique un mot unique, *chóu-móu* 绸缪, qui signifie « s'attacher l'un à l'autre ».

[179] Les signes *qǐng* 顷 et *kè* 刻 ne peuvent pas être séparés : ils constituent en chinois classique un mot unique, *qǐng-kè* 顷刻, « petit moment ».

虽有万钧柁， quoique – avoir – dix mille – 15 kilos – gouvernail[180],
动如绕指柔。 bouger – comme – enrouler – doigt – flexibilité.

La séparation fait rouler mes intestins comme les turbines,
seulement un instant, ils roulent déjà dix mille tours.
Mes yeux voient rouler les deux turbines,
la mélancolie dans mon cœur s'alourdit encore plus.
Certes, aux temps anciens, il y avait aussi des montagnes et des rivières,
aux temps anciens, il y avait aussi des chariots et des barques.
Les chariots et les barques prenaient en charge la séparation,
on avait la liberté pour décider : partir ou demeurer.
Cependant, le bateau et la voiture d'aujourd'hui
s'évertuent ensemble à faire germer la tristesse de la séparation.
Ils savent, évidemment, que les adieux ne durent que peu,
ils ne permettent pas du tout qu'on s'embrasse.
Quand sonne la cloche qui indique l'heure,
on ne pourra plus rester même pour un tout petit instant.
Quoique le gouvernail pèse cent cinquante mille kilos,
Il bouge avec une malléabilité comme si on pouvait l'enrouler autour des doigts[181].
(*traduction en vers libres*)

Il n'est pas nécessaire de citer le poème de Wang Yun qui n'emploie que de nombreuses *vieilles sornettes* : le *vent de l'est* (*dōng-fēng* 东风), les *intestins qui cassent* (*cháng-duàn* 肠断), la *pluie fine* (*xì-yǔ* 细雨), les *herbes enveloppées dans la brume* (*yān-cǎo* 烟草) , la *fauvette qui crie* (*tí-yīng* 啼莺), les *chatons de peuplier qui flottent* (*piāo-xù* 飘絮), etc. Rien d'original par rapport aux prédécesseurs de l'auteur, les poètes des *Tang*, des *Song* ou même des *Ming*, puisque son « expérience individuelle est enfouie sous une image de miroir, certes belle, toutefois creuse, qu'établit des signes secs[182] ». C'est comme si la vie quotidienne modernisée n'exerçait aucune influence sur son écriture. Contrairement à cette attitude indifférente envers la modernisation sociale, Huang Zun-xian, exact contemporain de Wang Yun, montre clairement comment la *sensation moderne* se révèle dans le texte poétique : il s'agit de remarquer une nouvelle

[180] *jūn* 钧 est une ancienne unité chinoise de poids, qui égale 15 kilos.
[181] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[182] Guang-qi 光启 RONG 荣, *L'Apparition de la « poésie moderne en chinois » : de la fin des Qing au Quatrième Mai (〝现代汉诗〞的发生：晚清至五四 xiàn-dài-hàn-shī-de-fā-shēng-wǎn-qīng-zhì-wǔ-sì), op. cit.*, p. 216.

relation entre le sentiment de la séparation et les moyens de déplacement qui le « prennent en charge ». La nouveaté de la poésie doit, à ses yeux, résider dans le relais du « nouveau contenu de l'époque[183] », ce qu'il appelle « les véritables esprits et pensées de l'Europe » (歐洲之真精神真思想 *ōu-zhōu-zhī-zhēn-jīng-shén-zhēn-sī-xiǎng*). En mettant en contraste *bateau à vapeur* et *barque*, *voiture* et *chariot*, Huang met au premier plan que ces produits de l'industrie modifient notre expérience du rythme de la vie, et donc l'impression de la scène des adieux.

Certes, il n'évite pas une image figée, l'organe biologique des *intestins* (*cháng* 肠), qui apparaît très souvent dans les poèmes anciens traitant une situation triste ou mélancolique ; mais le poète l'attache aux *nouveaux objets*, ici, à la *turbine* du bateau. Les intestins de l'auteur roulent à la même vitesse que celle des turbines, ce qui implique certainement l'intensité de sa tristesse, et en même temps, éveille sa mémoire corporelle : peut-être se tordait-il à cause du mal de mer quand il prenait le bateau à vapeur. Une autre dimension de la modernisation de cette tristesse réside dans l'immédiateté de la séparation : aux temps anciens, si l'on prenait une petite barque, « on avait la liberté de décider : partir ou demeurer » (*xíng-zhǐ-yóu-zì-yóu* 行止犹自由), on pouvait donc dire au revoir aux amis, en demeurant sur la rive, peu importe pour combien de temps ; cette liberté n'existe pas quand on prend le bateau à vapeur. Tous les passagers doivent respecter un unique horaire de départ, « quand sonne la cloche qui indique l'heure » (*zhōng-shēng-yī-jí-shí* 钟声一及时), on est forcé de se séparer. Dès que le bateau appareille, il ne reste à l'auteur qu'une « malléabilité comme si on pouvait l'enrouler autour des doigts » (*rào-zhǐ-róu* 绕指柔), ce qui fait l'allusion au vers de Liu Kun 刘琨 (270-318) :

> 何意百炼刚
> 化为绕指柔
> qui peut imagine que le fer chauffé cent fois aura finalement une telle malléabilité
> comme si on pouvait l'enrouler autour des doigts[184] ?
> (traducrion en vers libre)

[183] *Ibid.*, p. 204.
[184] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

Cette *malléabilité* indique métaphoriquement la faiblesse devant un événement pénible, Huang Zun-xian utilise donc cette expression pour évoquer le départ de son ami. N'oublions, de plus, qu'il l'emploie à double entente : le « gouvernail qui pèse cent cinquante mille kilos » (*wàn-jūn-tuó* 万钧柁) est également fabriqué en « fer chauffé cent fois ». Ce mécanique froid et indifférent, semblable à un monstre, emmène sans pitié son ami intime, et laisse le poète tout seul repensser encore et encore leur amitié.

Grâce au nouveau lexique qui renvoie aux *nouveaux objets* qui apparaissent tardivement dans la société chinoise, les poètes révolutionnaires sont capables de transmettre, d'une façon plus délicate qu'avant, les *nouvelles expériences* et les *nouveaux sentiments* qu'ils éprouvent lors les changements de la société. Il faut également dire qu'une syntaxe libérée les aide à le réaliser, nous y reviendrons plus tard.

2.2.4 – La formation du lexique de la « Nouvelle poésie »

S'il est vrai que « de nouveaux mots ont été produits plus qu'à n'importe quelle autre époque pendant la période où le chinois moderne est apparu[185] », alors il y a des raisons de croire que la rupture dans le vocabulaire entre la poésie chinoise moderne et classique est décisive. En revanche, comme les lecteurs l'ont certainement découvert, le vocabulaire utilisé dans la « Nouvelle poésie » (poésie chinoise moderne) est façonné par diverses sources, progressivement, et il est difficile de trouver une démarcation temporelle entre le lexique classique et le lexique moderne dans le domaine poétique. Soulignons que parmi les nouveaux mots apparus dans le chinois moderne, bien que « la plupart aient été créés sous l'influence des langues occidentales, beaucoup d'entre eux ne peuvent être considérés comme des *mots empruntés* (借词 *jiè-cí*)[186] ». Si un aperçu simplifié est nécessaire, nous pouvons considérer que le vocabulaire de la poésie chinoise moderne emprunte à trois sources : l'évolution lexicale interne de la poésie

[185] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 1. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第一卷：漢語史稿 wáng-lì-quán-jí-dì-yī-juàn-hàn-yǔ-shǐ-gǎo), op. cit.*, p. 501.
[186] *Ibid.*, p. 502.

classique ; l'acceptation, moyennant des transformations, du vocabulaire étranger dans le langage poétique ; ainsi que les expressions dialectales et folkloriques qui occupent d'une manière créative leur propre place dans le genre poétique.

Notons, pour le premier aspect, que la plupart des 3051 mots *les plus couramment* utilisés aujourd'hui en chinois existaient déjà avant le mouvement du Quatrième Mai, et seuls 693 mots sont apparus en chinois pour la première fois après l'événement[187]. Il ne faut pas oublier, en revanche, que certains mots apparus en chinois il y a longtemps ont une signification moderne si différente de l'ancienne qu'ils ne peuvent plus être considérés comme le même mot. Et, malgré tout le nouveau vocabulaire créé au XX^e^ siècle représente encore une proportion élevée du *vocabulaire général* utilisé actuellement.

En ce qui concerne le second aspect des ressources, il faut ajouter la contribution des missionnaires occidentaux en Chine à l'évolution du style vernaculaire du lexique chinois – ils ont pour l'objectif de faire en sorte que leur religion soit mieux comprise et acceptée par le peuple chinois – et c'est précisément ce type de contribution que les littérateurs et traducteurs chinois n'ont pas su faire. Ce sont précisément eux qui ont été les premiers à « transformer l'ancien *bái-huà* en *bái-huà* européanisé[188] ». Il suffit d'observer quelques événements représentatifs et significatifs. Le *Dictionnaire chinois-anglais* (華英詞典 *huá-yīng-cí-diǎn*), que Robert Morrison a commencé à compiler en Chine en 1808, non seulement « contenait déjà un grand nombre de mots qui se trouvent encore dans l'usage courant et qui sont fixés dans les dictionnaires chinois modernes[189] », mais il contient également de nombreux exemples de phrases qui « semblent aujourd'hui conformes au langage vulgaire de la langue parlée, et peuvent presque être considérées comme un modèle de l'accord écrit-oral[190] ». En outre, la

---

[187] Shi-yi 时仪 Xu 徐, *Histoire du développement du bái-huà chinois (汉语白话发展史 hàn-yǔ-bái-huà-fā-zhǎn-shǐ)*, *op. cit.*, p. 213.

[188] Jin 进 Yuan 袁, *Métamorphose moderne de la littérature chinoise (中国文学的近代变革 zhōng-guó-wén-xué-de-jìn-dài-biàn-gé)*, Guilin, Guangxi Normal University Press (广西师范大学出版社 guǎng-xī-shī-fàn-dà-xué-chū-bǎn-shè), 2006, p. 76.

[189] Jin-cai 进才 Liu 刘, *Mouvements linguistiques et littérature chinoise moderne (语言运动与中国现代文学 yǔ-yán-yùn-dòng-yǔ-zhōng-guó-xiàn-dài-wén-xué)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中华书局 zhōng-huá-shū-jú), coll. « Nouvelles recherches de littérature et d'histoire chinoises (中华文史新刊 zhōng-huá-wén-shǐ-xīn-kān) », 2007, p. 87.

[190] *Ibid.*, p. 88.

traduction abrégée de la Bible d'Alexander Williamson en 1868 en *guān-huà* 官话 (littéralement *langue officielle*, qui peut renvoyer au *mandarin ancien*), et la traduction chinoise de 1865 du *Voyage du pèlerin* (angl. *The Pilgrim's Progress*), publiée au début du XX[e] siècle, étaient déjà très proches, en vocabulaire, syntaxe et prosodie, du chinois moderne avec lequel les Chinois sont familiers aujourd'hui[191], d'autant plus que de nombreux traducteurs chinois de l'époque n'utilisaient pas dans leurs traductions de romans étrangers un « langage vulgaire » modernisé dans une telle mesure.

Et finalement, il faut parler ici, brièvement, du rôle que jouent dans l'évolution du vocabulaire chinois les dialectes et les expressions vulgaires, préservées surtout dans les chansons folkloriques. Vers la fin de la dynastie des *Qing*, de nombreux lettrés révolutionnaires s'engagent dans la création de cette sorte de chansons, ils les font paraître dans plusieurs revues et journaux spécifiques Ils inventent donc, en employant des dialectes et des expressions populaires régionales, un autre genre de poésie (ou quasi-poésie) différent de la poésie classique qui s'écrit en langage standard (*guān-huà* 官话) de l'époque, auquel le mandarin (*pǔ-tōng-huà* 普通话) doit son origine. Ces éléments vulgaires, particulièrement le lexique dialectal, seront mis en usage dans le futur langage poétique en *bái-huà* ; le prédicateur, Hu Shi, les considère comme l'origine de la « langue nationale » (*guó-yǔ* 国语) et ses « vivantes matières » (*huó-de-cái-liào* 活的材料)[192]. Si cette vivacité intéresse les poètes de la nouvelle vague, c'est principalement qu'elle rend possible l'augmentation du lexique moderne, puisque la vivacité équivaut, dans une certaine mesure, à la possibilité de stimuler des usages lexicaux particuliers.

En un mot, les rubriques spécifiques dans ces revues ou journaux encouragent intentionnellement cette création quasi-poétique, que jugent négligée les tenants de l'« orthodoxie » poétique traditionnelle. Ce qui explique finalement que beaucoup de mots « étranges » s'intègrent dans les poèmes et font ensuite germer des éléments qui

---

191 *Ibid.*, p. 91-92, 99-101.

192 Shi 适 Hu 胡, « Que sont la littérature de langue nationale et la langue nationale de la littérature [1952] (什么是"国语的文学"、"文学的国语" shén-me-shì-guó-yǔ-de-wén-xué-wén-xué-de-guó-yǔ) », dans Yun-shou 云绶 Yan 严 (éd.), *Œuvres complètes de Hu Shi, Tome 12 : essais épars sur la littérature (胡适全集·第 12 卷：文学论集 hú-shì-quán-jí-dì-12-juàn-wén-xué-lùn-jí)*, Hefei, An Hui Education Publishing House (安徽教育出版社 ān-huī-jiào-yù-chū-bǎn-shè), 2003, p. 408-409.

n'existaient pas auparavant. Ce genre de lexique nouveau est surtout constitué par les mots vides qui ne portent aucun sens concret, par exemple, *le* 了, particule indiquant le temps passé du verbe, et par les particules modales comme *ya* 呀, indiquant parfois un ton de surprise. De plus, ces poèmes-chansons folkloriques utilisent largement, avec une grande diversité, des verbes. Ils se substituent aux structures nominales de la poésie classique : la densité du poème classique, ce qu'on pourrait appeler son *état immobile*, disparaît donc peu à peu.

Entre les années 1910 et 1920, particulièrement à partir de l'éclosion du Mouvement de culture nouvelle, les poètes révolutionnaires qui s'assemblent sous le signe du *bái-huà* ont tendance à employer beaucoup plus qu'avant des mots d'origine étrangère, ce qui constitue la première caractéristique lexicale de la Nouvelle poésie. En considérant que le *bái-huà* moderne est « extrêmement sec (*gān-kū* 乾枯) » et « extrêmement pauvre (*pín* 貧困) », du fait que « les mots sont trop peu (*zì-tài-shǎo-le* 字太少了) »[193], les partisans du poème en *bái-huà* se rendent compte qu'il est urgent d'européaniser le chinois afin d'augmenter son vocabulaire. Par conséquent, dans les premières expérimentations poétiques, on sinise les termes étrangers soit par la transcription phonétique soit par la paraphrase qui vise à transmettre le sens littéral. Ce qui complète considérablement les « mots étrangers » chinois qui sont apparus en abondance depuis les Guerres de l'opium, c'est-à-dire depuis le milieu du XIX^{e} siècle.

Une troisième manière d'importer les termes nous semble plus originale : de nombreux poètes des années 1910 et 1920 n'hésitent pas à *incruster* directement, sans aucune sinisation, les mots et les phrases en langues étrangères dans les vers chinois :

> 上海市上的清晨
> 還不曾被窒息的 **gasoline** 毒盡。
>
> Shanghai – marché – shàng [placé après un nom pour indiquer l'espace de qch] – de [marque de relation d'appartenance] – aube
> encore – ne pas – *bèi* [utilisé devant un verbe ou devant un complément d'agent pour exprimer une action passive] – asphyxier – de [marque de relation déterminative] – **gasoline** –

[193] Si-nian 斯年 Fu 傅, « Comment faire un texte en bái-huà » (怎樣做白話文 zěn-yàng-zuò-bái-huà-wén) », *The Renaissance (新潮 xīn-cháo)*, vol. 1, n °2, 1919, p. 179.

empoisonner – entièrement.

Au petit matin, le marché de Shanghai
n'était pas encore complètement empoisonné par l'**essence** suffocante[194].
(Guo Mo-ruo 郭沫若, 1923)

如今
你的"Alcool"是在上海的 sûreté 裡

maintenant
tu – *de* [marque de relation d'appartenance] – Alcool – être - *zài* [indiquer le lieu] – Shanghai – *de* [marque de relation d'appartenance] – sûreté – intérieur

Maintenant
votre « **Alcool** » est dans la **sûreté** de Shanghai[195].
(Ai Qing 艾青, 1933)

Même dans une perspective critique contemporaine, ces incrustations – *gasoline* (anglais), *Alcool* et *sûreté* (français) – semblent vraiment exagérées et produisent de l'incohérence. Elles révèlent l'importance extrême, malgré tout, que prend la liberté d'écriture dans cette première phase de la Nouvelle poésie ; n'oublions pas que la pénurie du lexique poétique moderne constitue l'angoisse des poètes à cette époque. Dans d'autres cas encore plus extrêmes, des poètes, dont la plupart font leurs études en Europe de l'Ouest, aux États-Unis ou au Japon, n'hésitent pas à augmenter ce genre d'incrustations en écrivant des vers entièrement en langues étrangères :

此外應該說的，只是平常告別的話！
Addio mia cara !

D'ailleurs, tout ce qu'il faut dire, c'est l'habituel au revoir !
Addio mia cara[196] !
(Wang Du-qing 王獨清)

[194] Mo-ruo 沫若 GUO 郭, «L'aube de Shanghai » (上海的清晨 *shàng-hǎi-de-qīng-chén*) [1923]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[195] Ai Qing 艾青, «Le luth : à la mémoire du poète disparu Apollinaire »(蘆笛：紀念故詩人阿波里內爾 *lú-dí-jì-niàn-gù-shī-rén-ā-bō-lǐ-nèi-ěr*) [1933]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[196] Du-qing 獨清 WANG 王, «Devant le tombeau de Dante »(但丁墓前 *dàn-dīng-mù-qián*). L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

Et Li Jin-fa 李金髮 (1900-1976), quant à lui, intègre un vers de Baudelaire, tiré de « La Cloche fêlée » :

> 掌火炬的人，血在脈管裡跳動，
> **Semble le râle épais d'un blessé**
>
> L'homme tient le flambeau, son sang qui palpite dans ses veines
> ***Semble le râle épais d'un blessé***[197]
> (Li Jin-fa 李金髮)

Ancien élève de l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon et puis, de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, le poète est réputé comme le premier symboliste chinois et comme le « Baudelaire de l'Orient » (*dōng-fāng-zhī-bào-tè-lái* 东方之鲍特莱)[198]. Malgré l'originalité de son écriture et son statut dans l'histoire littéraire chinoise, il est parfois tourné en dérision par ses confrères contemporains : ils l'appellent le « criminel en chef » (*zuì-kuí-huò-shǒu* 罪魁祸首) qui galvaude sa langue maternelle[199]. Même Hu Shi, qui s'enthousiasme toujours pour les pensées avant-gardistes, considère ses poèmes comme des « énigmes malhabiles » (*bèn-mí* 笨谜)[200] ; de même, Su Xue-lin 苏雪林 (1897-1999), l'écrivaine chinoise qui étudie aussi en France de 1921 à 1925, juge sans ménagement, plus de trente ans plus tard, ses « envoûtements de sorcière » (*wū-pó-de-gǔ-cí* 巫婆的蛊词), « incantations de prêtre taoïste » (*dào-shì-de-zhòu-yǔ* 道士的咒语) et « jargons de bandits » (*dào-fěi-de-qiē-kǒu* 盗匪的切口)[201]. Similairement, Wrn Yi-duo 闻一多 (1899-1946), quand il commente en 1923 un recueil de Guo Mo-ruo 郭沫若 (1892-1978), critique aussi son européanisation (*ōu-huā* 欧化) lexicale

---

[197] Jin-fa 金髮 LI 李, « Les Orientaux » (東方人 *dōng-fāng-rén*). L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[198] Shen-dao 參島 HUANG 黃, « *La Pluie légère* et son auteur » (〈微雨〉及其作者 *wēiyǔ-jí-qí-zuò-zhě*), *Mi-Yo Magazine* (美育雜誌 *měi-yù-zá-zhì*), 1928, n° 2.

[199] Zhi-lin 之琳 BIAN 卞, « La Nouvelle poésie et la poésie occidentale (新诗和西方诗 xīn-shī-hé-xī-fāng-shī) », *Poetry Exploration (诗探索 shī-tàn-suǒ)*, vol. 2, n °4, 1981.

[200] Shi 適 HU 胡, « Quelques mots sur les poèmes du « style de Hu Shi » (談談"胡適之體"的詩 tán-tán-hú-shì-zhī-tǐ-de-shī) », *Liberty Review (自由評論 zì-yóu-píng-lùn)*, n °12, 1936.

[201] Xue-lin 雪林 SU 蘇, « Li Jin-fa, initiateur du symbolisme dans la Nouvelle poésie (新詩壇象徵派創始者李金髮 xīn-shī-tán-xiàng-zhēng-pài-chuàng-shǐ-zhě-lǐ-jīn-fà) », *La Jeunesse libre (自由青年 zì-yóu-qīng-nián)*, vol. 22, n °1, 1959.

excessive qui lui paraît « anormale » (*fēi-cháng* 非常) et « difforme » (*jī-xíng* 畸形)[202].

Même si l'on critique ces incrustations lexicales, la question fondamentale est la suivante : quels mots peuvent obtenir le *permis* d'entrer dans la Nouvelle poésie ? Plus radical que la transcription phonétique et la paraphrase des termes étrangers, l'emploi de ces termes sans transformation rend probablement ces poèmes illisibles. La Nouvelle poésie renonce donc très rapidement à ce type d'innovation.

Par ailleurs, les poètes modernes tentent également d'emprunter les catégories grammaticales et la morphologie des langues européennes. Tout d'abord l'utilisation des pronoms, particulièrement des pronoms personnels. Auparavant, l'esthétique de la poésie chinoise classique se caractérise par le *sans-moi* (无我 *wú-wǒ*), dont je traiterai en détail au sein du chapitre III : en abandonnant intentionnellement la dimension subjective et personnelle, elle cherche une qualité éternelle qui supprime les limites temporelles et spatiales. Il y a donc très peu de poèmes classiques qui font apparaître le mot *je* (我 *wǒ*) ou les autres pronoms. Ainsi, les poètes du XX^{e} siècle commencent à utiliser à grande échelle les pronoms personnels à la forme singulière ou plurielle, *je* (我 *wǒ*), *nous* (我们 *wǒ-men*), *toi* (你 *nǐ*), *vous* (你们 *nǐ-men*), etc., et également, à créer certains pronoms qui n'existent pas encore en chinois. Par exemple, on n'avait avant le *bái-huà* moderne qu'un seul signe 他 *tā* pour indiquer le pronom de troisième personne du singulier, mais la Nouvelle poésie introduit un nouveau pronom féminin 她 *tā*, ainsi que les pronoms neutres 它 *tā* et 牠 *tā* qui indiquent respectivement l'objet inanimé, par exemple l'éventail, et l'objet animé, par exemple le rhinocéros.

En fait, le pronom 牠 *tā* disparaît plus tard dans la langue chinoise moderne, il reste donc trois pronoms de troisième personne du singulier, 他 *tā*, l'homme, 她 *tā*, la femme, et 它 *tā*, l'objet animé ou inanimé ; à partir desquels on établit, en ajoutant un signe 们 *men*, les formes plurielles : 他们 *tā-men*, 她们 *tā-men* et 它们 *tā-men*. Nous avons le droit de penser que cette création est suscitée par la nécessité de traduire les poèmes étrangers où s'utilisent différents pronoms selon la distinction du genre : masculin, féminin et neutre ; comme en anglais où il existe *he*, *she* et *it*. Jusqu'à nos

[202] Yi-duo 一多 WEN 聞, « La Couleur vernaculaire de « La Déesse » (女神之地方色彩 nǚ-shén-zhī-dì-fāng-sè-cǎi) », *Hebdomadaire Création (創作週報 chuàng-zuò-zhōu-bào)*, n °5, 1923, p. 6.

jours, en chinois moderne, pour la plupart des mots, il n'y a aucune forme plurielle, aucune distinction de genre, aucune déclinaison ni conjugaison ; on peut affirmer, en ce sens, que la différenciation des pronoms est une exception très particulière dans la langue chinoise. Affirmons, de plus, que cette différenciation fonctionne efficacement non seulement dans la traduction des poèmes occidentaux, mais aussi dans l'écriture de la Nouvelle poésie elle-même. En 1912, dans le poème « Rien ne m'empêche de penser à elle » (教我怎能不想她 *jiào-wǒ-zěn-néng-bù-xiǎng-tā*), Liu Ban-nong 刘半农, qui étudie à la période à l'université de Londres et qui obtiendra son doctorat d'État en linguistique à l'université de Paris, se sert du pronom récemment inventé, 她 *tā*, qui porte un sens féminin, afin de personnaliser son pays maternel en une femme, et précisément en sa mère. Ce qui renforce sans doute, avec l'intensité du sentiment de tendresse, la nostalgie qu'exprime ce poème.

Certes, la poésie chinoise moderne, inspirée par les langues européennes, soit « en phase », grâce à son utilisation extensive de pronoms bien catégorisés, avec la poésie française, il faut, toutefois, pouvoir détecter certaines nuances entre le chinois et le français d'aujourd'hui à cet égard, bien que ces différences ne constituent pas nécessairement une intraduisibilité évidente au sens linguistique :

> **我**知道那是你給**我**的贈品
> **je** – sais – ce – être – tu – donner – **je** – de [marque de relation déterminative] – cadeau
> **Je** sais que c'est le cadeau que tu **me** donnes[203].
> (Guo Mo-ruo 郭沫若, 1919)

La différence entre les deux 我 *wǒ* figurant dans ce vers peut ne pas sembler évidente en chinois, qui n'a pas de *forme grammaticale*, mais en français, le premier 我 *wǒ* signifie *je* (sujet) et le second, *me* (objet). Nous constatons ainsi que l'européanisation des pronoms chinois n'est pas aussi radicale que nous l'imaginions (et, bien sûr, la structure des sinogrammes détermine le niveau d'européanisation existant) : des formes de pronoms qui sont plus subdivisées en français conservent la même forme immuable

[203] Mo-ruo 沫若 GUO 郭, « Terre, ma mère ! » (地球，我的母親！*dì-qiú-wǒ-de-mǔ-qīn*) [1919]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

en chinois. Observons le fonctionnement des pronoms possessifs :

> 她淚瑩瑩的眼睛
> 朦朧地映在我的雙瞳裡。
>
> **elle** – larme – éclat des pierres précieuses – éclat des pierres précieuses – *de* [marque de relation qualificative] – œil
> brumeux – *de* [particule placée devant le verbe qui transforme un adjectif en adverbe] - se refléter – *zài* [indiquer le lieu] – **je** – *de* [marque de relation d'appartenance] – double – pupille – intérieur.
>
> **Ses** yeux larmoyants
> se reflètent vaguement dans **mes** pupilles[204].
> (Zong Bai-hua 宗白華)

En chinois, nous formons le sens que présente le mot français *mon* (*ma*, *mes*) en combinant le sinogramme 我 *wǒ* (*je*) avec la particule 的 *de*, qui indique la relation d'appartenance entre les mots qui le précèdent et qui le suivent. Le 她 *tā* du premier vers n'est pas vraiment le *elle* français, mais correspond au pronom possessif dérivé du pronom *elle* ; il faut normalement ajouter un 的 *de* après 她 *tā*, mais en raison des règles rythmiques spécifiques du chinois moderne, ce *de* peut être omis, ce qui nous laisse avec un seul 她 *tā*.

Par rapport à l'imitation de la morphologie des langues européennes, une partie du vocabulaire employé dans la Nouvelle poésie s'inspire notamment de la *dérivation* lexicale occidentale, surtout de la dérivation suffixale. Dans la langue chinoise, on n'a certes une distinction explicite entre le lexème et l'affixe d'un mot, classique ou moderne, puisque chaque sinogramme est autonome et ne peut pas être désuni ; mais on arrive à *superposer* les caractères afin de composer des mots plus compliqués. Une fois que ces caractères, qui avaient à l'origine leur propre signification et fonction indépendantes, sont impliqués dans la création de nouveaux mots en tant que quasi suffixes, « leur signification originale en tant que lexème s'affaiblit progressivement,

[204] Bai-hua 白華 ZONG 宗, « Après la séparation » (別後 *bié-hòu*). L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

et ils, par conséquent, ne joue qu'un rôle secondaire et supplémentaire dans le mot nouvellement formé[205] ».

Les termes français avec les suffixes *-aire*, *-er*, *-eur*, *-ien*, *-iste* indiquent souvent les personnes qui appartiennent à certaines professions ou qui ont une posture spécifique, par exemple, le *formaliste* ; corrélativement, on met dans le chinois le signe accessoire, tel que 者 *zhě*, 员 *yuán*, 师 *shī*, derrière un nom ou un verbe, pour indiquer un type de personne :

> 有情**者**都在享受那溫恬的心脈
> avoir – amour – ***zhě*** **[**placé après un adjectif ou un verbe, pour former un nom désignant une personne ou une chose**]** – tous – en train de – jouir de – ce – tiède – tranquille - *de* [marque de relation indicative] – cœur – veine
> Tous ***ceux qui*** sont en amour jouissent d'un cœur tiède et tranquille[206].
> (Liang Zong-dai 梁宗岱, 1924)
>
> 大家談論
> 這個演說**員**的丰姿怎樣。
>
> tout le monde – parler (de)
> ce – faire un discours – ***yuán*** [désigner une personne exerçant un certain métier] – *de* [marque de relation d'appartenance] – beau – apparence – comment.
>
> Les gens parlaient
> de la qualité de cet orat**eur**[207].
> (Guo Shao-yu 郭紹虞)

Ainsi, se forment de nouveaux lexiques : *yǒu-qíng-zhě* 有情者, littéralement *avoir-amour-zhě*, signifiant « les personnes qui ont l'amour » ou « ceux qui sont en amour », et *yǎn-shuō-yuán* 演说员, composé d'une action (*yǎn-shuō*, « faire un discours ») et d'un terme quasi-suffixal (*yuán*), veut dire « la personne qui fait un discours », à savoir,

[205] Groupe d'enseignement et de recherche sur la langue chinoise, département de chinois, Université normale de Pékin, 北京师范学院中文系汉语教研组 BĚI-JĪNG-SHĪ-FÀN-XUÉ-YUÀN-ZHŌNG-WÉN-XÌ-HÀN-YǓ-JIÀO-YÁN-ZǓ (éds.), *Changements et évolutions de la langue écrite chinoise depuis le Quatrième Mai (五四以来汉语书面语言的变迁和发展 wǔ-sì-yǐ-lái-hàn-yǔ-shū-miàn-yǔ-yán-de-biàn-qiān-hé-fā-zhǎn)*, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), 1959, p. 108.

[206] Zong-dai 宗岱 LIANG 梁, « Des voyageurs étrangers » (陌生的遊客 *mò-shēng-de-yóu-kè*) [1924]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[207] Shao-yu 紹虞 GUO 郭, « Après la réunion » (會後 *huì-hòu*). L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

« orateur ».

Et si nous voulons inventer des mots concernant une même catégorie de choses, il convient d'utiliser des mots quasi suffixaux comme *pǐn* 品. Ce caractère, pouvant être un mot indépendant qui signifie *objet*, *article* ou *produit* (ce sens est également récent et n'est apparu qu'après la Guerre de l'opium[208]), n'est cependant plus un mot autonome lorsqu'il est combiné à d'autres éléments constitutifs, comme dans le mot composé *shí-pǐn* 食品, « manger+pǐn » dont le sens et « nourriture ». Dans le vers que je cite ci-dessous, le nouveau mot *shē-chǐ-pǐn* 奢侈品, « luxe(luxueux)+*pǐn* », renvoie à « quelque chose de luxueux », ce qui est également similaire à la composition du mot français correspondant, *article de luxe* :

> 嫩筍還算不上奢侈**品**
>
> tendre – pousse de bambou – *hái* [employé pour la mise en relief] – être considéré comme – non pas – *shàng* [indique qu'un certain niveau est atteint] – luxe/luxueux – ***pǐn*** (objet, article, produit...)
>
> Les jeunes pousses de bambou ne sont pas tout à fait un luxe (/*article de luxe*)[209]
>
> (Lu Zhi-wei 陸志韋, 1923)

Certains de ces termes chinois dont la fonction ressemble à celle des suffixes français sont en mesure de produire des lexiques chinois modernes qui portent un sens abstrait, ce dont les Chinois ont bien besoin : comme nous le découvrirons dans la deuxième partie de cette thèse, ces mots abstraits nouvellement établis rendent traduisibles certains mots autrement intraduisibles dans le poème de Bonnefoy. Il s'agit ici, principalement, des quasi-suffixe 性 *xìng*, 型 *xíng*, 度 *dù* :

> 為熱**度**之壓迫的呼籲
>
> pour – chaud – ***dù*** (limite, degré) – *zhi* (marque de relation d'appartenance) – oppression – *de* (marque de relation déterminative) – faire appel
>
> Un appel lancé en raison de l'oppression de la chaleur[210]
>
> (Hu Ye-pin 胡也頻, 1927)

---

[208] Li 力 Wang 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 3. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第三卷：漢語語法史 wáng-lì-quán-jí-dì-sān-juàn-hàn-yǔ-yǔ-fǎ-shǐ)*, *op. cit.*, p. 18.

[209] Zhi-wei 志韋 Lu 陸, « Les Pousses de bambou » (筍 *sǔn*) [1923]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[210] Ye-pin 也頻 Hu 胡, « Midi d'été » (夏午 *xià-wǔ*) [1927]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

像是全世界底固結**性**形成佢倆底狀況。

comme si – entier – monde – *dǐ* (marque de relation d'appartenance) – solide – nouer – ***xìng*** [pour former des adjectifs à partir de verbes, ou des noms à partir d'adjectifs] – former – qú [troisième personne du singulier] – deux – *dǐ* (marque de relation d'appartenance) – état.

C'est comme si la solidarité du monde avait façonné leur situation actuelle[211].

(Shen Xuan-lu 沈玄廬, 1920)

吹彈得破的面孔，

也只剩一張褐色的蠟**型**。

souffler – effleurer – *de* [placé entre un verbe ou un adjectif et leur complément pour exprimer un résultat, une possibilité. un degré ou un aboutissement] – briser – visage,

également – seulement – rester – un – *zhāng* [classificateur pour les objets plats ou pouvant se déployer] – brun – couleur – *de* [marque de relation qualificative] – cire – ***xíng*** (type, modèle, moule).

Le visage, dont la peau était si fine qu'elle semblait se briser lorsque le vent soufflait ou que la main l'effleurait,

est maintenant brun comme de la cire[212].

(Zhu Zi-qing 朱自清, 1922)

Le nouveau lexique *rè-dù* 热度, composé d'un terme central *rè* 热, *chaud*, et d'un quasi-suffixe, *dù* 度, qui désigne originellement *degré*, signifie ainsi *degré thermique* ou, dans beaucoup de cas, simplement, *chaleur*. Il est donc aisé d'observer une ressemblance entre ce *dù* 度 et le suffixe anglais *-th*[213]. À noter qu'avant l'avènement du chinois moderne, il était difficile d'imaginer qu'un mot puisse représenter un concept aussi abstrait que celui que présente *chaleur* – un concept qui semble déjà abstrait en chinois, mais pas nécessairement en français – et les Chinois ne pouvaient qu'exprimer que *quelque chose est chaud*. C'est donc dans la Nouvelle poésie que le chinois modernisé est capable d'élargir l'éventail des expressions poétiques.

[211] Xuan-lu 玄廬 SHEN 沈, « La Femme qui s'appelle Shi Wu » (十五娘 *shí-wǔ-niáng*) [1920]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[212] Zi-qing 自清 ZHU 朱, « Destruction » (毀滅 *huǐ-miè*) [1922]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

[213] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 3. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第三卷：漢語語法史 wáng-lì quán-jí dì sān-juàn-hàn-yǔ-yǔ-fǎ-shǐ), op. cit.*, p. 19.

Le quasi-suffixe *xìng* 性, celui qui figure dans le deuxième exemple, quand il fonctionne indépendamment, veut dire *caractère* ou *nature* ; et il est maintenant joint à *gù* 固 et à *jié* 结 comme suffixe de ces deux sinogrammes, condense ainsi la nature et l'état qu'ils incarnent en une nature universelle, générique et abstraite. Le caractère *gù* 固 signifie *fixer* (v.) ou *solide* (adj.) – comme nous le savons, il n'existe pas de catégorie grammaticale fixe en chinois, et par conséquent, ce sinogramme peut au moins servir de verbe, d'adjectif et d'adverbe – et *jié* 结 désigne à la fois *nouer, se solidifier* (v.), *nœud* (n.) et *résistant* (adj.). L'ensemble des trois sinogrammes veut ainsi dire *solidité, solidarité* ou *le caractère solide*. De nombreux mots chinois se terminant par ce quasi-suffixe *xìng* 性, « équivalent approximatif des terminaisons anglaises *-ty*, *-ce*, *-ness*[214] », peuvent être traduits en mots français se terminant par *-ité*, *-esse*, *-ment* et *-age*.

Quant au quasi-suffixe *xíng* 型, il a pour fonction d'abstraire un mot en un type, un modèle, un moule, et dans le troisième exemple, *là-xíng* 蜡型 désigne un « archétype » qui synthèse toutes les caractéristiques de la cire. C'est également dans ce sens que le mot composé, lorsqu'il est utilisé en conjonction avec un *visage* individuel, donne l'impression d'être déchiré entre les extrêmes du figuratif et de l'abstrait, ce qui génère un sens poétique particulier.

En fait, au sein du chinois moderne se créent beaucoup de quasi-suffixes nominaux de ce type qui facilitent, davantage, la dérivation d'un grand nombre de nouveaux mots, qui sont utilisés dans la Nouvelle poésie. Nous lisons également des mots nouveaux formés par des quasi-suffixes verbaux :

> 我爱看茸茸的铅黑净化了遥遥的山庄
>
> je – aimer – regarder – duveteux – duveteux – *de* [marque de relation qualificative] – plomb – noir – pur – ***huà*** [quasi-suffixe qui s'ajoute à un adjectif ou à un nom pour former un verbe] – *le* [marquer l'accomplissement d'une action] – lointain – lointain – *de* [marque de relation qualificative] – montagne – villa
>
> J'aime regarder le noir de plomb flou qui purifie les villas de montagne lointaines[215].

[214] *Ibid.*, p. 18.

[215] Mu-tian 木天 MU 穆, « Nuits d'été à Yi-dong-ding-li » (夏夜的伊东町里 *xià-yè-de-yī-dōng-dīng-lǐ*) [1925]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

(Mu Mu-tian 穆木天, 1925)

La fonction du sinogramme *huà* 化 en tant que quasi-suffixe est de signifier « changer quelque chose dans l'état indiqué par le mot auquel le terme *huà* 化 est attaché ». Comme le montre ce vers de Mu Mu-tian 穆木天, *jìng-huà* 净化, « pur+*huà* », veut dire *rendre quelque chose pure*, c'est-à-dire *purifier*. Il y a donc de bonnes raisons de penser que *huà* 化 a une signification similaire aus suffixes français *-fier* et *-iser*.

En effet, aussi productive que soit cette *construction quasi-suffixale*, similaire à l'indo-européen, elle n'est pas aussi efficace qu'une autre méthode permettant d'inventer des lexiques : ce que nous appelons la « construction syntaxique (*jù-fǎ-gòu-cí* 句法构词)[216] ». Les mots construits de cette manière pouvaient, dans l'ancien contexte chinois, être équivalents à une phrase simple ou à une partie importante d'une phrase. Par exemple, le mot *mín-zhǔ* 民主, couramment utilisé en chinois aujourd'hui, est construit dans une structure *sujet-prédicat.* Ce terme, composé de *mín* 民 (*peuple*, *gens du commun*) et de *zhǔ* 主 (*diriger*, *présider*, *prendre la décision*), signifie littéralement « le peuple prend ses propres décisions », et il veut dire maintenant, da façon métaphorique, une façon de faire de la politique caractérisée par le fait que le peuple prend ses propres décisions. Cest précisément avec ce mot que le chinois devient capable de traduire le mot occidental *démocratie*.

En plus de l'utilisation de la structure sujet-prédicat, de la structure modificateur-modificateur et de la structure de juxtaposition, ce qui ressemble bien aux structures syntaxiques, afin de fabrique de nouveaux mots, plusieurs nouvelles constructions sont apparues depuis le mouvement de la nouvelle culture[217], comme la *construction verbe-objet* :

那時候你切記著要**罷工**

ce – moment – tu – consciencieusement – *zhe* [pour accentuer le ton impératif] – devoir –

[216] Groupe d'enseignement et de recherche sur la langue chinoise, département de chinois, Université normale de Pékin, 北京师范学院中文系汉语教研组 BĚI-JĪNG-SHĪ-FÀN-XUÉ-YUÀN-ZHŌNG-WÉN-XÌ-HÀN-YǓ-JIÀO-YÁN-ZǓ (éds.), *Changements et évolutions de la langue écrite chinoise depuis le Quatrième Mai (五四以来汉语书面语言的变迁和发展 wǔ-sì-yǐ-lái-hàn-yǔ-shū-miàn-yǔ-yán-de-biàn-qiān-hé-fā-zhǎn), op. cit.*, p. 105.

[217] *Ibid.*, p. 105-107.

cesser – travail

À ce moment-là tu devras absolument te rappeler de **faire la grève**[218]

(Zhu Xiang 朱湘, 1914)

La combinaison des caractères 罷工 *bà-gōng*, « cesser-travail », qui apparaît en chinois classique comme élément principal d'une phrase (verbe+objet), si tant est qu'elle apparaisse, se fond maintenant, dans la poésie moderne, en un seul mot signifiant *grève* (n.) ou *faire la grève* (v.i.). Depuis qu'il est devenu un mot, il apparaît rarement comme prédicat principal en chinois moderne. Les deux autres genres émergents sont la construction verbe + adverbe et la construction adverbe + verbe :

標明著千秋的人類的事件

marquer – clair – *zhe* [pour exprimer une action en cours] – mille – automne – *de* [marque de relation qualificative] – humanité – *de* [marque de relation d'appartenance] – événement

Se marquent clairement les événements de l'humanité au cours de mille ans[219]

(Guan Lu 關露, 1936)

只是你千萬不要**誤認**了

Cependant – tu – absolument – ne pas – devoir – **erreur – identifier** – le [placé à la fin d'une phrase impérative pour indiquer un conseil]

Cependant, tu ne dois absolument pas le **prendre à tort**[220]

(Cheng Fang-wu 成仿吾, 1922)

Le terme *biāo-míng* 標明, *marquer-clair*, en raison de la nature fluide des catégories grammaticales en chinois, peut en fait signifier soit « *marquer* d'une manière *claire* », soit « *marquer* quelque chose, afin de la rendre *clairement* visible ». Ce qu'il faut savoir, c'est que dans le chinois moderne, dont se sert la Nouvelle poésie, *biāo-míng* 標明 n'est plus une locution, comme en français, mais s'est solidifié en un mot. Dans le deuxième exemple, celui du vers de Cheng Fang-wu, *wù-rèn* 誤認 (*erreur-identifier*) peut être

[218] Xiang 湘 ZHU 朱, « Le Décret du chat » (猫诰 *māo-gào*) [1914]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[219] Lu 露 GUAN 關, « Le Prisonnier » (囚徒 *qiú-tú*) [1936]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.
[220] Fang-wu 仿吾 CHENG 成, « Un poème envoyé à Mo-ruo depuis Fangzhou » (房州寄沫若 *fáng-zhōu-jì-mò-ruò*) [1922]. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

interprété comme signifiant « *identifier* quelque chose de manière *erronée* », c'est-à-dire *se tromper*. Là encore, la combinaison des sinogrammes est devenue un mot, par exemple dans la locution 对某人的误认, littéralement *l'identification erronée envers quelqu'un*, le terme fonctionne presque comme un nom et non plus comme une *construction adverbe + verbe*.

Fermons ici le long traité de l'évolution du lexique moderne dans la poésie en *bái-huà*. Les nouveaux mots inventés il y a cent ans nous semblent, quand on les compare avec ceux du chinois classique, plus précis, plus logiques sémantiquement, et en même temps, plus « lâches » dans la mesure où le poids de chaque signe s'allège. De plus, certains mots qui ont longtemps été négligés, par exemple, les pronoms et les mots vides, importent davantage dans la langue moderne : sans eux, les phrases pleines de mots bisyllabiques ou multi-syllabiques seraient probablement illisibles. N'oublions pas que la diversité des morphologies modernes – il faut naturellement mentionner le modèle des langues européennes et du japonais – contribue à façonner ce paysage lexical et à le rendre multicolore. Insistons pour finir : si l'européanisation constitue toujours à la fois l'objectif fondamental et la méthodologie de cette modernisation, il faut avouer, même si c'est une simplification, que le lexique chinois moderne reste demi-chinois et demi-européen, demi-moderne et demi-classique. Mais c'est précisément grâce à cette tension que la Nouvelle poésie peut avoir une grande capacité de transformation, ce qui lui ouvre de nouvelles possibilités esthétiques et rendra aussi possible la traduction en chinois moderne de la poésie européenne.

CHAPITRE III

LA MÉTAMORPHOSE DE LA SYNTAXE POÉTIQUE CHINOISE : DU CLASSIQUE AU MODERNE

À la fin du chapitre précédent, nous avons traité spécifiquement de la manière dont les nouveaux mots sont façonnés par des structures syntaxiques, ce qui signifie que la syntaxe dans laquelle ces nouveaux mots s'emploient doit également obéir à de nouvelles règles. L'interaction entre le lexique et la syntaxe en chinois, comme je l'ai souligné, est peut-être plus profondément interconnectée que nous aurions pu le penser : en effet, au chapitre II, en examinant le vocabulaire, nous avons inévitablement présenté un certain nombre de cas de modernisation syntaxique. Mais dans ce chapitre, nous montrerons systématiquement quelles nouvelles règles sont données aux *phrases* dont se sert la Nouvelle poésie, et de quelles nouvelles façons le sens poétique est rendu en vertu de ces règles, questions qui sont sans doute inextricablement liées à la traduction de Bonnefoy.

En résumé, il est clair que la syntaxe de la poésie moderne s'approche de celle des langues européennes, et c'est pour cette raison que la poésie de Bonnefoy en français peut, au moins en théorie, être plus facilement traduite ; en d'autres termes, le degré d'*intraduisibilité* de sa poésie au prisme du chinois a été considérablement réduit avec la modernisation de la langue. Avant d'ouvrir ce nouveau chapitre, il convient tout d'abord de rappeler que la modernisation de la syntaxe poétique n'est pas exactement synonyme d'*européanisation*, puisque les langues européennes ne sont pas le seul moteur et la seule référence de cette modernisation. Deuxièmement, la soi-disant européanisation que la langue chinoise a subie, selon Wang Li, est en gros l'*anglicisation* (英化 *yīng-huà*), puisque « beaucoup plus de Chinois connaissent l'anglais que le français, l'allemand, l'italien, l'espagnol, etc.[221] ». Le linguiste a résumé

[221] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 7. Grammaire chinoise moderne (王力全集·第七卷：中国现代语法 wáng-lì-quán-jí-dì-qī-juàn-zhōng-guó-xiàn-dài-yǔ-fǎ),* Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局

entre 1944 et 1945 sept aspects de l'européanisation du chinois, que je cite ci-dessous, mais nous ne les aborderons pas tous, car ce chapitrer ne traitera que des innovations syntaxiques les plus profondément liées aux nouveaux mécanismes de production du sens poétique :

> 1. la création de mots composés (bisyllabiques, trisyllabiques, etc.) ; 2. l'ajout du sujet et de la copule ; 3. extensions des phrases ; 4. européanisation de l'expression du possible, du passif et des marques grammaticales (ex. celle du pluriel, 们 *men*) ; 5. européanisation des composantes associatives ; 6. nouvelle substitution (ex. *celui-là*) et nouvelles expressions relatives à la quantité (unités de mesure, classificateurs, chiffres, article défini, etc.); 7. nouvelles formes d'ellipses, d'inversions, d'interpolations (parenthèses), etc.[222].

3.1 – La syntaxe de la poésie chinoise classique : comment la beauté poétique est-elle apparue ?

Afin de pouvoir présenter une vue d'ensemble sur la syntaxe de la poésie chinoise classique, il convient de citer quelques passages de Ge Zhao-guang 葛兆光 qui portent sur l'évolution historique – en d'autres termes, le *processus d'établissement* – de cette syntaxe dans son sens *canonique* :

> De manière générale, la langue de la « Poésie de style antique » (*gǔ-shī* 古詩), qui s'est épanouie au cours des périodes pré-*Qin* 先秦 (770 av. J.-C. - 221 av. J.-C.) et des dynasties *Qin* (221 av. J.-C – 207 av. J.-C), *Han* 汉 (202 av. J.-C. - 220), *Wei* 魏 (220-265) et *Jin* 晉 (265-420), ne diffère pas de manière significative, en matière de forme, de la langue de la prose et du langage courant. Dans ces trois langues, on voit le flux normal que garantit l'ordre des mots, l'utilisation de mots vides, ainsi que la nature inexplorée de la prosodie et du rythme à l'intérieur des phrases. Cependant, à partir de XIE Ling-yun 謝靈運 (385-433), de XIE Tiao 謝朓 (464-499) et de SHEN Yue 沈约 (441-513), le langage poétique s'est séparé de la prose et du langage quotidien. Il faut insister, dans cette langue à part, sur l'intensification et le raffinement des images, ce qui fait que les mots vides se retirent progressivement de la poésie ;

zhōng-huá-shū-jú), 2014, p. 382.

[222] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 8. Théorie de la grammaire chinoise (王力全集·第八卷：中国语法理论 zhōng-guó-yǔ-fǎ-lǐ-lùn), op. cit.*, p. 339-392 ; Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 7. Grammaire chinoise moderne (王力全集·第七卷：中国现代语法 wáng-lì-quán-jí-dì-qī-juàn-zhōng-guó-xiàn-dài-yǔ-fǎ), op. cit.*, p. 382-430.

> il faut la séparation entre le *yì-mài* 義脈 (litt. *veine de sens*) et le *yǔ-xù* 語序 (litt. *ordre des mots*), ainsi, la grammaire habituelle disparaît quasiment de la poésie ; la formation de modes prosodiques donne à la poésie un format flamboyant et soigneusement décoré ; et puis, l'utilisation d'allusions et le raffinement du *shī-yǎn* 詩眼 (litt. *œil du poème*) donne à cette « Poésie de nouveau modèle » (*jìn-tǐ-shī* 近體詩) un sens symbolique raffiné et subtil. Cet ensemble de formes de langage poétique, qui a atteint sa pleine maturité sous la dynastie des *Tang*, peut s'entendre par quatre aspects :
>
> (1) Perspective lyrique : disparition du sujet grammatical représentant le sujet lyrique, ce qui fait que les perspectives multiples et croisées remplacent la perspective unique propre au langage quotidien.
>
> (2) Processus descriptifs : en raison de l'omission des éléments grammaticaux et de l'enchevêtrement de l'ordre des mots dans un énoncé, la concurrence des présentations parallèles remplace l'agencement linéaire des descriptions chronologiques qui figure souvent dans le langage courant.
>
> (3) Relations spatio-temporelles : les constructions sensorielles remplacent les constructions logiques, grâce à la disparition des mots vides marquant l'espace-temps.
>
> (4) Formes linguistiques : la construction homogène et la disposition en *punctus contra punctum* des vers et des distiques, voire du poème entier, remplacent les formes diffuses du langage courant ou celui de la prose[223].

Apparue au V^e^ siècle, la « Poésie de nouveau modèle » (*jìn-tǐ-shī* 近體詩 ou *jīn-tǐ-shī* 今體詩), dont un autre nom est « Poésie en vers réguliers » (*gé-lǜ-shī* 格律詩), a dominé toute forme de poésie en Chine jusqu'au XX^e^ siècle, d'où a surgi la poésie en langue moderne. On ne peut toutefois pas prétendre que cette poésie en vers réguliers n'ait pas changé en quinze siècles.. Les quatre caractéristiques mises en lumière par GE Zhao-guang qu'on a citées ici n'appartiennent donc qu'à la partie la plus *orthodoxe* de cette poésie : c'est-à-dire la poésie de la dynastie des *Tang* 唐 (618-907). Quant aux changements ultérieurs de la forme ou du style de cette poésie, nous en parlerons plus tard, car ils sont peut-être plus profondément liés à la poésie moderne que nous ne le pensions.

On tâchera donc, au cours des pages suivantes, d'examiner la syntaxe poétique des

---

[223] Zhao-guang 兆光 GE 葛, *Les Caractères chinois comme Cubes de Rubik. Lectures linguistiques de la poésie chinoise classique (汉字的魔方：中国古典诗歌的语言学札记 hàn-zì-de-mó-fāng-zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-gē-de-yǔ-yán-xué-zhá-jì)*, Shenyang, Liaoning Education Publishing House (辽宁教育出版社 liáo-níng-jiào-yù-chū-bǎn-shè), 1999, p. 196-197. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

Tang, « orthodoxe » et « canonique » dans le domaine classique, et qui est tellement éloignée, sur le plan syntaxique, de la poésie de langue moderne. On verra donc par là les contrastes les plus évidents entre les syntaxes classique et moderne, celle qui permet de donner une voix en chinois à Yves Bonnefoy. Notre analyse adoptera une approche *heuristique*, c'est-à-dire qu'au lieu de donner nos conclusions déjà obtenues (qu'on oublie pour l'instant les paragraphes qu'on a cités plus haut !), nous explorerons avec le lecteur qui n'a pas encore les connaissances relatives, étape par étape, en regardant la syntaxe de la poésie chinoise comme quelque chose d'inconnu. On peut facilement imaginer qu'un lecteur français, même après avoir compris le sens de tous les caractères individuels d'un vers, aura du mal à trouver une manière juste de les relier pour en former une signification cohérente. Il nous appartiendra en premier lieu d'identifier ces difficultés, que provoque souvent cette syntaxe spécifique, et d'y donner, ensuite, nos propres réponses.

3.1.1 – Lecture de la poésie classique : une expérience d'ambiguïté

Pour commencer, nous proposons d'analyser en détail la syntaxe d'une *lyrical vignette*[224] de Meng Hao-ran 孟浩然 (689-740), intitulé « Aube printanière » (*Chun-xiao* 春曉), que presque tous les Chinois apprennent par cœur dès l'enfance :

1	春眠不覺曉	printemps – dormir – [*négation*] – sentir – lever du soleil
2	處處聞啼鳥	***endroit – endroit*** – entendre – chanter – oiseau
3	夜來風雨聲	nuit – venir – vent – pluie – son
4	花落知多少	fleur – tomber – savoir – ***beaucoup – peu***

Un mot pour expliquer l'usage lexical : dans ce quatrain composé de vingt caractères, la plus grande partie des caractères peuvent fonctionner de manière indépendante, sauf quatre qui constituent deux *groupes de caractères* (du point de vue

[224] Victor H. MAIR (éd.), *The Columbia History of Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 294. L'auteur du chapitre cité est Paul W. KROLL.

d'aujourd'hui, ils sont quasiment deux *mots*). Il s'agit, précisément, de 處處 *chù-chù* (litt. *endroit-endroit*), qui veut dire, comme un ensemble, « partout », et de 多少 *duō-shǎo* (litt. *beaucoup-peu*) signifiant « combien ».

Les deux premiers caractères du poème, 春眠 *chūn-mián* (litt. *printemps-dormir*), nous indiquent dèjà la souplesse syntaxique du chinois. De quelle manière *chūn* (*printemps*) et *mián* (*dormir* ou *sommeil*) se relient-ils sémantiquement l'un à l'autre ? Il existe de multiples possibilités. Soit que *printemps-dormir* constitue une structure sujet-prédicat : *le printemps dort*. Soit que *printemps* qualifie *dormir/sommeil* : *le sommeil du printemps*, ou bien, *dormir* (*le sommeil*) *pendant le* (*au*) *printemps* ; mais celui-là s'approche en effet de la première interprétation (c'est le printemps qui dort), on n'aurait pas le droit, certes, de déterminer la signification du groupe *chūn-mián*, puisqu'on ne lit jusqu'à présent que deux caractères ; toutefois, son sens deviendra beaucoup plus explicite une fois qu'on aura lu le reste du texte, ou au moins, l'ensemble de deux premiers vers. D'après la division rythmique de ce *wǔ-yán-shī* 五言詩 (poème régulier dont chaque vers se compose exclusivement de cinq caractères, pour être simple : quatrain ou huitain pentasyllabiques), un seul vers doit être divisé, à la fois musicalement et sémantiquement, en deux parties ; et la pause majeure se produit le plus souvent après la deuxième syllabe[225]. La première version de la traduction qu'effectue François CHENG, qui n'hésite pas à employer le signe de ponctuation « / », se fonde exactement sur cette division 2+3 :

> Sommeil printanier / ignorer aube[226]

On sait donc que le groupe de trois caractères 不覺曉 *bù-jué-xiǎo* (litt. *[négation] – sentir – lever du soleil*) constitue une unité sémantique. Ce syntagme peut être

[225] Kao YU-KUNG, Mei TSU-LIN, « Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 31, Harvard-Yenching Institute, 1971, p. 64. Mais il faut être conscient du fait que la division 2/3, semblant assez vague, ne couvre absolument pas tous les cas. Quand on parle du rythme sémantique et de la césure naturelle, il existe au moins sept modes possibles pour les vers pentasyllabiques (composés de cinq signes) : 2/2/1, 2/1/2, 1/1/3, 2/3, 1/3/1, 4/1, 1/4. Voir Shao-yu 绍愚 JIANG 蒋, *Langage de la poésie des Tang* (唐诗语言研究 *táng-shī-yǔ-yán-yán-jiū*), Zhengzhou, Presses des livres anciens du Zhongzhou (中州古籍出版社 *zhōng-zhōu-gǔ-jí-chū-bǎn-shè*), 1990, p. 163-165.

[226] François CHENG, *L'Écriture poétique chinoise*, nouvelle édition revisée et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1996, p. 41, 132.

simplement traduit comme « ne pas sentir le lever du soleil » ou « ne pas sentir que le soleil se lève ». Une question s'ensuit : quel terme fonctionne comme l'agent – ou le *sujet*, selon la grammaire européenne – de l'action 不覺曉 *bù-jué-xiǎo* ?

Où peut se trouver cet agent ? Deux possibilités principales : il se situe soit dans le texte, soit hors du texte. Examinons d'abord la première hypothèse : on suppose que la fonction de cet agent est exactement assurée par un caractère (ou des caractères) qui apparaît (apparaissent) déjà dans ce premier vers. Avant la deuxième partie du vers que constituent les trois caractères 不覺曉 *bù-jué-xiǎo*, on a bien lu les deux premiers caractères : 春眠 *chūn-mián.* Le premier, 春 *chūn* (*printemps*), peut-il être cet agent ? Normalement oui ; du moins, il n'y a pas de preuve puissante pour le réfuter. Si tel est le cas, le vers qui ouvre le poème va signifier : *Le printemps, qui dort, ne sent pas le lever du soleil*. Mais très peu de traducteurs approuvent cette hypothèse :

(a) printemps qui dort ne sent soleil qui monte[227] (trad. Henri Meschonnic)

D'autres traducteurs ne sont pas d'accord avec une telle interprétation. Ils ont bien raison, également, de considérer que c'est plutôt l'ensemble de 春眠 *chūn-mián* (*printemps-dormir*) que 春 *chūn* (*printemps*) seul qui fonctionne comme l'agent de l'action « ne pas sentir le lever du soleil ». En revanche, ces traducteurs se divisent davantage en deux camps, selon leur compréhension du groupe *printemps-dormir* :

Ceux qui pensent que *printemps* est sujet et *dormir* est prédicat :

(b) Sommeil du printemps à l'aube insensible[228] (trad. Marguerite-Marie Parvulesco)

(c) Un sommeil de printemps ne sait nulle aube[229]. (trad. Patrick Carré & Zéno Bianu)

(d) Sommeil profond du printemps, le jour s'est déjà levé[230]. (trad. Guillaume Olive et He Zhi-hong)

Ceux qui prennent *printemps* pour qualificatif de *dormir* :

[227] Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier, 1999, p. 183.
[228] Marguerite-Marie PARVULESCO, *Écriture, lecture et poésie. Lettrés japonais du 17e au 19e siècle*, Aurillac, Publications orientalistes de France, 1991, p. 142.
[229] Patrick CARRÉ & Zéno BIANU, *La Montagne vide. Anthologie de la poésie chinoise, 3e-11e siècles*, Paris, Albin-Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1987, p. 59.
[230] Guillaume OLIVE et HE Zhi-hong, *Poèmes de Chine de l'époque dynastique des Tang*, Paris : Seuil jeunesse, 2010, p. 8.

(e) Le sommeil printanier ignore l'aube[231]. (trad. Françoi Cheng, 2e version)

(f) Au printemps, le sommeil dure au-delà de l'aube[232] (trad. Shi Bo)

Cependant, notons que ce n'est pas très naturel, sémantiquement, de comprendre « le sommeil printanier (le sommeil pendant le printemps) » ou « le printemps dort (le sommeil du printemps) » comme le sujet d'« ignorer l'aube (ne pas sentir le lever du soleil) ». Ceci dit, on doit tenter de concevoir une troisième explication, en se tournant vers l'*extérieur* du texte, vers, donc, les êtres qui n'existent pas dans le texte. Répétons notre question : *qui*, au fond, ne sent pas le lever du soleil ? Qu'on n'oublie pas que le *qui* peut également être une personne, à part le *printemps* ni le *sommeil printanier*. Quelle personne ? On ne ne saurait le dire de façon exacte. C'est peut-être *je*, comme un *sujet lyrique* qui figure dans beaucoup de poèmes français ; peut-être *on*, un sujet dont la signification contient le sens de *je* mais ne s'y limite pas ; peut-être également *il* ou *le dormeur* ou quelqu'un dont le lecteur ne connaît pas l'identité. Cette interprétation qui présume l'existence de *quelqu'un d'invisible* semble la plus plausible pour les lecteurs et les commentateurs chinois et elle est aussi celle la plus largement acceptée par les sinologues qui rendent ce vers en français :

Ceux qui ajoutent ou impliquent le « *je* » :

(g) Sommeil de printemps – **je** n'ai pas senti l'aube[233]. (trad. Jean François Billeter)

(h) **J**'entends partout les oiseaux gazouiller[234]. (trad. Vân Hòa)

(i) **Mon** sommeil au printemps se prolonge au delà de l'aurore[235] (trad. Georgette Jaeger)

(j) **Mon** sommeil du printemps a oublié l'aurore[236]. (trad. Patricia Guillermaz)

(k) **Mon** sommeil printanier a laissé passer l'aube[237] (trad. Guilhem FABRE)

Ceux qui ajoutent l'« *on* » :

(l) **On** dort encore, au printemps, l'aube enfuie[238] ; (trad. Paul Jacob)

[231] François CHENG, *Shitao, 1642-1707. La Saveur du monde*, Paris, Éditions Phébus, p. 96.
[232] SHI Bo, *Les plus beaux poèmes lyriques de la dynastie des Tang*, Paris, Éditions Quimétao, 2000, p. 166.
[233] Jean-François BILLETER, *Trois essais sur la traduction*, Paris, Éditions Allia, 2014, p. 18.
[234] Vân Hòa, *Poèmes de la dynastie des Tang*, Paris. Éditions L'Harmattan, 2015, p. 39.
[235] Georgette JAEGER, *L'Anthologie de trois cents poèmes de la dynastie des Tang*, Pékin, Société des éditions interculturelles, 1987.
[236] Patricia GUILLERMAZ, *La Poésie chinoise. Anthologie des origines à nos jours*, Paris, Éditions Seghers, 1957.
[237] Guilhem FABRE, *Instants Éternels. Cent et quelques poèmes appris par cœur en Chine*, Paris, Éditions de la Différence, 2014, p. 80.
[238] Paul JACOB, *Vacances du pouvoir. Poèmes des Tang*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1983, p. 52.

(m) Au printemps, endormi, l'**on** n'aperçoit pas l'arrivée de l'aurore[239] ; (trad. Hsu Sung-nien)

(n) Dans la torpeur printanière **on** n'a pas saisi l'aube[240]. (trad. Bertrand Goujard)

(o) Au printemps, réveillé par l'aurore / **On**[241] [...] (trad. Maurice Coyaud)

Ceux qui ajoutent le « *dormeur* » :

(p) Au printemps **le dormeur**, surpris par l'aube[242], (trad. Paul Demiéville)

Il n'entre certainement pas dans notre propos de juger ces seize traductions exemplaires du même vers ; constatons seulement que dans ce poème chinois, un *sujet* existe, et paradoxalement, n'existe pas. Le *sujet* existe au sein de la logique du sens, d'une part, ou dans l'imaginaire même de l'auteur, il n'est pourtant pas réellement présent, d'autre part, dans le texte. Cette question cruciale, nous la reposerons plus tard. Nous pouvons ainsi difficilement trouver des preuves décisives pour rejeter l'une de quatre paraphrases basiques listées ici, même si les manuels scolaires préfèrent la quatrième :

(1) **Le printemps**, qui dort, ne sent pas le lever du soleil.
(*la traduction* a *y correspond*)

(2) **Le sommeil du printemps** ne sent pas le lever du soleil.
(*la traduction* b *à* d *y correspondent*)

(3) **Le sommeil pendant le printemps** ne sent pas le lever du soleil.
(*les traductions* e *à* f *y correspondent*)

(4) **Je**, endormi au printemps, ne sens pas le lever du soleil.
(*les traductions* g *à* p *y correspondent*)

Il y a au moins quatre chemins différents pour pénétrer dans la syntaxe du premier vers ; mais le deuxième, 處處聞啼鳥 *chù-chù-wén-tí-niǎo* (litt. *partout-entendre-chanter-oiseau*), semble moins compliqué. D'un côté, l'objet de l'action *entendre* ne peut être rien d'autre que *les oiseaux qui chantent* (*chanter-oiseau*), ce que nous

[239] HSU Sung-nien, *Anthologie de la littérature chinoise. Des origines à nos jours*, Paris, Librairie Delagrave, Coll. « Pallas », 1932, p. 142.
[240] Bertrand GOUJARD, *Quinze poèmes chinois pour les enfants*, Édition Vent du soir, 2009, p. 9.
[241] Maurice COYAUD, *Anthologie bilingue de la poésie classique chinoise*, Paris, Editions Les belles lettres, 1997, p. 87.
[242] Paul DEMIÉVILLE (éd.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Unesco d'œuvres représentatives / Série chinoise », 1962, p. 215.

pouvons déduire sans peine au moyen de nos connaissances linguistiques et du sens commun quotidien. Le sujet qui *entend*, d'un autre côté, doit normalement être la même personne que celui qui *dort* et qui *ne sent pas le lever du soleil*. Il n'est donc pas très difficile de rendre ce vers compréhensible pour un Français, sans qu'il soit besoin de faire apparaître le sujet, puisque l'emploi du *médio-passif* suffit bien : « partout *s'entend* le chant des oiseaux ». Dans cette traduction préliminaire, on arrive même à garder l'ordre des caractères original.

Troisième vers : 夜來風雨聲 *yè-lái-fēng-yǔ-shēng*, qu'on peut traduire mot à mot comme *nuit – venir – vent – pluie – son*. Le vers comporte un grand nombre de *lacunes* entre les cinq éléments. Comment construire une phrase cohérente au sens de l'indo-européen ? Adoptons encore une fois la méthode élémentaire d'examiner les deux unités prosodiques-sémantiques du vers, une par une. La première partie, 夜來 *yè-lái* (*nuit-venir*), veut-il dire « la nuit vient » ? C'est possible, mais on n'en est pas sûr. Passons donc à la deuxième partie. 風雨聲 *fēng-yǔ-shēng* (*vent-pluie-son*) est évidemment une juxtaposition de trois caractères nominaux; en revanche, comment déterminer leur rapport mutuel ? Peut-on le comprendre comme « le vent, la pluie et le son » ? Possible. Ou alors : « le son du vent et de la pluie »[243] ? Tout aussi possible. Il serait plus intéressant, pourtant, de choisir cette dernière interprétation, puisqu'il est plus probable que le *son* s'attache, ou appartienne, au *vent* et à la *pluie*. Le vers devenant « la nuit – venir – le bruit du vent et de la pluie », la clé pour le comprendre est d'examiner respectivement comment le terme *venir* se rapporte au caractère qui le précède (*nuit*) et à ceux qui le suivent (*le bruit du vent et de la pluie*). Et nous proposons deux interprétations principales :

(1) La nuit **vient**, et (il y a) des bruits du vent et de la pluie.
(2) La nuit, **viennent** des bruits du vent et de la pluie.

Malgré sa présence, le caractère 來 *lái* (*venir*) ne pèse pas considérablement sur la formation sémantique du vers. Au moins, les deux propositions qu'on vient de citer

[243] D'ailleurs, il peut exister d'autres possibilités, par exemple : « le vent et le son de la pluie ».

n'apparaissent pas très différentes pour un Chinois ancien, puisqu'il lui suffit d'avoir uniquement deux points de repère – « nuit » et « bruit du vent et de la pluie » – pour concevoir le paysage ou la vision poétique du vers. C'est aussi pour cette raison que de nombreux traducteurs décident de brouiller, pour ne pas dire négliger, l'existence du terme *venir*.

Soit ils négligent le sens qu'indique *venir* et mettent côte à côte *nuit* et *bruit*, en négligeant l'existence de *venir* :

(a) La nuit durant, bruit du vent, de la pluie ! (trad. Paul Jacob)
(b) La nuit passée, la pluie et le vent faisaient rage. (trad. Vân Hòa)
(c) Toute la nuit, bruit de vent et de pluie. (trad. Paul Demiéville)
(d) Toute la nuit ce bruit de vent et de pluie. . . (trad. Bertrand Goujard)
(e) Cette nuit, bruissement du vent et de la pluie – (trad. Patrick Carré & Zéno Bianu)

Soit ils établissent, en respectant l'habitude de l'indo-européenne, un pont sémantique qui relie *nuit* à *bruit* :

(f) **Dans** la nuit voix du vent de la pluie (trad. Marguerite-Marie Parvulesco)
(g) La nuit, **c'est** le murmure du vent et le ruissellement de la pluie (trad. Georgette Jaeger)
(h) **Il y a eu** l'orage de cette nuit : (trad. Jean François Billeter)
(i) Cette nuit **bruissaient** le vent et la pluie. (trad. Patricia Guillermaz)
(j) Hier, la pluie et le vent bruissaient **pendant** la nuit, (trad. Hsu Sung-nien)
(k) **Pendant** la nuit, le bruit du vent et de la pluie n'a pas cessé. (trad. Guillaume Olive & He Zhi-hong)
(l) La nuit **est à peine troublée par** le murmure du vent et de la pluie (trad. Shi Bo)

Cependant, il existe des cas exceptionnels, où les traducteurs assurent qu'il devrait y avoir une place, malgré tout, pour le caractère 來 *lái* (*venir*) :

(m) Nuit **passée**, bruissement de vent, de pluie : (trad. François Cheng)
(n) la nuit qui **vient** le vent la pluie leur voix (trad. Henri Meschonnic)
(o) La nuit **passée** n'était que vent et pluie (trad. Guilhem Fabre)
(p) La nuit **venue**, bruit du vent et de la pluie (trad. Maurice Coyaud)

Nous traitons maintenant le dernier vers : 花落知多少 *huā-luò-zhī-duō-shǎo* (litt. *fleur-tomber-savoir-combien*[*beaucoup-peu*]). 花 落 *huā-luò* signifie « fleurs tombent » ; et 知多少 *zhī-duō-shǎo*, « savoir combien ». Mais *qui* sait ? Comme on l'a fait pour le premier vers, il convient de distribuer un sujet, *on*, par exemple, à l'action *savoir* : il s'agit surtout de personnes dont l'identité n'est pas connue ou précisée. Cet *on* peut être le même sujet que celui qu'on a rencontré dans les deux premiers vers (le *quelqu'un d'invisible*), et il peut aussi ne pas l'être (dans ce cas, il s'agit donc d'un *on* universel). Une autre question s'ensuit : « combien de » quoi ? Il est question de *fleurs*. Certes, les termes *fleur* et *combien* sont éloignés l'un de l'autre spatialement, on peut toutefois les relier sur le plan sémantique, à l'aide d'un peu d'imagination. Par conséquent, on a maintenant une première traduction : « on sait combien de fleurs sont tombées ».

Cette traduction dit-elle effectivement ce que veut dire le vers ? Qu'on n'oublie pas de tenir compte de son intonation. Bien qu'on ne trouve aucun indice signalant le ton interrogatif ou interjectif, il faut noter, en suivant la logique du poème entier, que ce vers est une phrase non déclarative (angl. *nondeclarative sentence*), ce qu'étudient Kao Yu-kung et Mei Tsu-lin[244] ; et précisément, on doit savoir qu'il contient un ton qui est en relation avec une question rhétorique. Ce n'est donc pas qu'« on sait combien de fleurs sont tombées », mais plutôt qu'« on *ne saurait jamais* combien de fleurs sont tombées ! », pour souligner le fait qu'il y a déjà plus de fleurs qu'on ne peut en compter qui ont été ravagées par la tempête pendant la nuit. Ainsi, les traducteurs français choisissent, dans la plupart des cas, d'employer une structure de phrase spéciale – spéciale par rapport à la syntaxe de l'original – afin que le lecteur français puisse percevoir les émotions intenses contenues dans ce vers apparemment *neutre émotionnellement*. Je ne cite qu'une petite partie comme exemple :

(a) Les fleurs choient, **sait-on** combien **?** (trad. Maurice COYAUD)

(b) **Qui sait** combien de fleurs ont dû tomber **!** (trad. Paul DEMIÉVELLE)

(c) Et **savez-vous** comme elles tombent en nombre, les fleurs **?** (trad. Georgette JAEGER)

[244] Kao YU-KUNG, Mei TSU-LIN, «Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, *op. cit.*, p. 124-125.

(d) **Que de** pétales, déjà, ont du tomber . . . (trad. François CHENG)

3.1.2 – Les singularités syntaxiques de la poésie chinoise classique

Pour résumer certains aspects de la singularité syntaxique de la poésie chinoise classique, il faut d'abord emprunter à la terminologie qu'offre la théorie de l'*étalon-caractère* que propose surtout Xu Tong-qiang 徐通锵. Selon lui, les caractères chinois ne se divisent qu'en deux grandes catégories : *míng-zì* 名字, *caractère substantiel*, et *dòng-zì* 动字[245], *caractère actionnel*, dont la signification et la fonction diffèrent, sans aucun doute, de ce que sont le nom et le verbe au sens français. Le caractère 曉 *xiǎo* qu'on lit dans le premier vers signifie, au premier lieu, *(le soleil) se lever* ; même s'il désigne parfois *aube*, similaire à ce qu'est un nom en français, il est toujours un caractère actionnel mais non substantiel. En d'autres termes, les deux expressions en français « (le soleil) se lever » et « aube » ne semblent pas différents l'un de l'autre en chinois, notamment en chinois classique, et il n'est pas possible non plus de les distinguer sur le plan formel. De même, 眠 *mián* est un caractère portant à la fois le sens de *dormir* et celui de *sommeil*.

Un problème provoqué par cette spécificité du caractère chinois est que la relation sémantique entre deux caractères contigus semble très ambiguë. Rappelons-nous les multiples interprétations possibles qu'on a données au groupe 春眠 *chūn-mián* (litt. *printemps-dormir*). Si on veut le comprendre ou l'expliquer dans le contexte français, la solution la plus courante est d'ajouter des mots, afin de remplir les lacunes obscures entre un caractère et un autre qui voisine avec lui, et puis, on arrivera à fixer le rapport entre eux. Il faut donc, en ce qui concerne l'usage langagier, faire du groupe *printemps-dormir* un syntagme *le sommeil pendant le printemps*. C'est exactement ce que font beaucoup de critiques et linguistes modernes. Mais d'un autre côté, il faut prendre

[245] Pour les distinguer, Xu Tong-qiang les définit ainsi : « tous les caractères et groupes de caractères qui peuvent être précédés d'une négation ont une nature continue et sont des caractères actionnels ou groupes de caractères actionnels, tandis que les caractères ou groupes de caractères qui ne peuvent être précédés d'une négation n'ont qu'une nature discrète et sont donc des caractères substantiels ou groupes de caractères substantiels. » (L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.) Selon cette dichotomie, ce qu'est adjectif au sens indo-européen doit être placé dans la classification du *caractère actionnel*, et précisément : il est « caractère actionnel statique » (*jìng-tài-dòng-zì* 静态动字). Voir Tong-qiang 通锵 XU 徐, *Introduction à la grammaire chinoise à l'étalon-caractère (汉语字本位语法导论 hàn-yǔ-zì-běn-wèi-yǔ-fǎ-dǎo-lùn), op. cit.*, p. 167, 213.

conscience du défaut inévitable que présente cette approche, comme le signale Wai-lim Yip 葉維廉, sinologue taïwanais d'origine hongkongaise, qui rejette fermement cette traduction *logique* :

> [...] j'ai auparavant parlé de certaines locutions courantes qu'emploient souvent les poèmes classiques, y compris 松风 *sōng-fēng* (litt. *pin-vent*), dont les traductions anglaises sont, dans la plupart des cas, « *winds in the pines* » (fr. *vents dans les pins*) ou « *winds through the pines* » (fr. *vents à travers les pins*). Ce genre d'interprétation supprime malheureusement l'impression d'*être là*, d'être *sur la scène*, et il fait disparaître la coexistence immédiate des pins et du vent (c'est-à-dire percevoir simultanément les pins et du vent). Toutes ces significations qu'implique le terme *sōng-fēng* (litt. *pin-vent*) sont réduites, dans ces traductions, à une explication mono-linéaire. Citons un autre exemple, celui de 云山 *yún-shān* (litt. *nuage-montagne*), qui est souvent interprété comme « *clouded mountain* » (fr. *montagne nuageuse*), comme « *cloud-like mountains* » (fr. *montagnes comme les nuages*), ou comme « *mountains in the clouds* » (fr. *montagnes parmi les nuages*). Mais le terme 云山 *yún-shān* (litt. *nuage-montagne*) contient en fait tous ces trois sens possibles à la fois : grâce à l'ambiguïté de la relation spatiale entre *nuages* et *montagnes*[246].

L'imprécision qui existe entre signes voisins est aussi liée à la deuxième singularité qu'on observe sur le plan syntaxique : chaque caractère employé dans le poème n'a aucun caractère auxiliaire qui lui est attaché. Ce qu'on appelle *caractère auxiliaire* ou *caractère vide* ici, ce sont les caractères qui n'ont pas de signification indépendante par eux-mêmes et doivent dépendre d'autres mots pour avoir un sens. Ils assurent la fonction, par exemple, de l'article d'un caractère substantiel ou en indiquent le pluriel ; ils renvoient, quand on parle du caractère actionnel, aux caractères qui signalent son temps (présent/passé/futur...), son mode (indicatif/subjonctif/impératif...), son aspect (déroulement de l'action ou de l'état), ou sa voix (active/passive) – même si ces dimensions n'étaient pas prises en compte avant l'européanisation du chinois. Les particules modales, les conjonctions et les prépositions font également partie de cette

[246] Wai-lim 維廉 Yip 葉, « Activités de communication et d'interprétation dans la poésie chinoise classique (中国古典诗中的传释活动 zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-zhōng-de-chuán-shì-huó-dòng) », dans *La Poétique chinoise (中国诗学 zhōng-guó-shī-xué)*, Pékin, SDX Joint Publishing Company (生活 读书 新知三联书店 shēng-huó-dú-shū-xīn-zhī-sān-lián-shū-diàn), coll. « Érudits à l'étranger (海外学人丛书 hǎi-wài-xué-rén-cóng-shū) », 1992, p. 18. L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

catégorie[247] ; ainsi que toutes sortes de caractères formant l'armature logique (*bien que, parce que, comme...*)[248].

Bref : aucun *caractère auxiliaire*, de n'importe quel genre, n'existe dans ce poème, ni dans beaucoup de *poèmes en vers réguliers*, généralement. Qu'on n'oublie pas l'un des principes de l'écriture poétique que résume Hu Zhen-heng 胡震亨 (1569-1645) dans son *Tang Yin Gui Qian* 唐音癸籤 (fr. *Dixième recueil de la voix poétique des Tang*) : « Employer les caractères auxiliaires dans un poème, c'est illégal » (*shī-yòng-zhù-yǔ-zì-fēi-fǎ-yě* 詩用助語字,非法也)[249]. Cette *illégalité* peut trouver sa justification dans un autre ouvrage critique achevé en 1192, *Liang Xi Man Zhi* 梁谿漫志 (fr. *Pages éparses écrites à Liangxi*), qui affirme que « l'emploi fréquent de caractères auxiliaires affaiblit la *vigueur du texte* (ch. *wén-qì*) » (*yòng-yǔ-zhù-tài-duō-huò-lìng-wén-qì-bēi-ruò* 用語助太多或令文氣卑弱)[250].

L'absence de ces caractères renforce la souplesse syntaxique et également, l'incertitude du sens. Le caractère substantiel 花 *huā* du vers 4 ne signifie dans l'original que « fleur », mais non « *les* fleur*s* » (au pluriel). À savoir, la présence de ce signe renvoie plus à la *qualité* (la nature générale de fleur ou la catégorie entière de fleur) qu'à la *chose* elle-même (une fleur précise ou les fleurs indiquées)[251] ; ce qui écarte la poésie chinoise de la poésie occidentale, celle de langue anglaise, par exemple, qui met l'accent particulier, au contraire, sur la « concrétisation (angl. *concreteness*) orientée vers les choses[252] » de l'image. C'est souvent une tendance poétique à l'époque des *Tang* de profiter de ce type de « termes archétypaux ou primitifs » (angl. *archetypal or primitive terms*)[253], tels que *fleur*, *oiseau*, *nuage*, afin d'atteindre un « niveau de généralité plus élevé ». Après 花 *huā*, c'est le caractère actionnel 落 *luò*, invariable, qui

[247] Shao-yu 绍愚 JIANG 蒋, *Langage de la poésie des Tang (唐诗语言研究 táng-shī-yǔ-yán-yán-jiū)*, Zhengzhou, Presses des livres anciens du Zhongzhou (中州古籍出版社 zhōng-zhōu-gǔ-jí-chū-bǎn-shè), 1990, p. 180.
[248] Michelle LOI, *Poèmes de Chine*, Paris, S.E.V.P.E.N, coll. « Textes et documents pour les enseignements du 2nd degré », 1967, p. 20.
[249] Zhen-heng 胡震 HU 亨, *Dixième recueil de la voix poétique des Tang (唐音癸籤 táng-yīn-guǐ-qiān)* [1635], Édition Collection impériale des Quatre dépôts (欽定四庫全書 *qīn-dìng-sì-kù-quán-shū*), vol. IV, page non indiquée dans l'original.
[250] Gun 费 FEI 袞, *Pages éparses écrites à Liangxi (梁谿漫志 liáng-xī-màn-zhì)* [vers 1192], vol. VI, page non indiquée dans l'original.
[251] Kao YU-KUNG, Mei TSU-LIN, « Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies, op. cit.*, p. 72.
[252] *Ibid.*, p. 71.
[253] *Ibid.*, p. 81.

signifie simplement *tomber*. Il est très évident que la syntaxe chinoise (*fleur-tomber*), en raison de l'absence du caractère auxiliaire, semble moins cohérente et moins précise que la syntaxe française (« *les* fleur*s sont* tomb*ées* »). D'autant plus que ce vers-ci implique un ton réflexif ou exclamatif, qui n'est pourtant pas rendu explicite syntaxiquement : c'est aussi partiellement parce que les caractères vides qui présentent ce ton sont obligatoirement absents.

Cette spécificité syntaxique a en fait pour but d'inventer un langage à part et de pouvoir séparer la poésie de la prose. Dans la prose classique, syntaxiquement, l'usage du caractère auxiliaire n'est pas vraiment interdit : car le but essentiel de ce genre littéraire est de fournir un compte rendu plus clair des événements historiques ou de faire valoir un point de vue. En revanche, dans la poésie, surtout dans les *poèmes en vers réguliers*, il faut économiser au mieux les signes : dans l'idéal, ne conserver les caractères substantiels et actionnels (c'est-à-dire les *caractères pleins*, au contraire des *caractères vides*) que dans leur forme la plus simplifiée, tout en supprimant d'autres types de caractères.

On a également remarqué que le soi-disant *sujet* (pour être neutre : l'*agent* de l'action) est souvent absent d'un vers, surtout si une action est exécutée par une personne (qui *dort* ? qui ne *sent* pas ? qui *entend* ? et qui *sait* ? tous ces actes soulignés ont un rapport étroit avec les personnes). Ce qui constitue une troisième caractéristique de la syntaxe poétique classique. Nous ne devons jamais oublier combien il nous a été difficile de comprendre le sens du premier vers : comment un lecteur non-sinophone peut-il imaginer que le sujet d'une phrase n'apparaît en aucun lieu, et qu'il n'y a rien, ou il n'y a qu'un *faux sujet*[254], à l'endroit où il aurait dû y avoir un sujet (dans l'habitude indo-européenne) ? Certes, dans la phrase versifiée 春眠不覺曉 *chūn-mián-bù-jué-xiǎo*, qui signifie littéralement *printemps - dormir - ne pas - sentir - lever du soleil*, le signe *printemps* est mis devant *dormir*. Cela ne signifie pas, toutefois, que *printemps* est définitivement le sujet de *dormir*, comme dans l'indo-européen ; le vrai sujet ici est une

[254] On entend par le terme « faux sujet » le fait que même si *printemps* apparaît en première vue le sujet de *dormir*, c'est en fait une *personne*, au lieu du *printemps*, qui *dort* : le terme *printemps* ne fonctionne ainsi pas comme sujet de la phrase.

personne, selon les interprétations les plus courantes – un être qui n'est pas présent textuellement.

Le manque généralisé de *sujet* ou de *subjectivité évidente* dans un poème classique semble si unique qu'il doit être remarqué par les sinologues. Il s'agit là évidemment d'une question à la fois grammaticale (syntaxique) et esthétique. Avec Chantal Chen[255], parmi d'autres biens sûr, on pourrait mieux comprendre le rapport entre la subjectivité et l'extériorité, l'émotion et le paysage, au sein de l'expérience poétique de cette tradition orientale. D'après elle, la poésie chinoise classique, « libérée de toute représentation empirique ou mentale[256] », se base sur une expérience « de sympathie ou de connivence entre l'homme et l'Univers[257] ». Et cette expérience commence par un passage « du plein (*shi*) au vide (*xu*)[258] » :

> [...] après avoir fait table rase de tout savoir, contrôlé les mouvements de sa conscience, calmé son cœur et son esprit le sujet est disponibilité pure, il peut s'ouvrir au monde : concentration qui exclut toute interférence du sujet et de l'objet envisagés sous l'aspect de leurs déterminations, moment riche de toutes les possibilités. La vision qui suivra ne sera plus obscurcie par les limitations qu'introduisent les sens[259].

Et puis, la deuxième étape de cette expérience concerne une « mise en branle de l'émotion[260] », c'est-à-dire un processus passant « du vide au plein[261] » :

> [...] le paysage rejaillit sous la forme d'un état d'âme qui, à son tour, ira poser l'empreinte du sujet sur le paysage réel qui lui a servi de révélateur. [...] Intériorisation du paysage, objectivation de l'émotion qui s'accomplissent dans l'entre-deux (l'entre-temps) d'un mouvement qui s'attarde – à peine – sur l'une ou sur l'autre. [...] Si lors de sa rencontre avec l'univers le poète semble mettre le Moi entre parenthèses (*wang wo*), c'est afin de n'être plus que disponibilité, pur accueil, vide potentiel que viendra remplir l'univers[262].

---

[255] Chantal CHEN, « Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 3, n° 3, 1983, p. 89-112.
[256] *Ibid.*, p. 93.
[257] *Ibid.*, p. 105.
[258] *Ibid.*, p. 93.
[259] *Ibid.*, p. 95.
[260] *Ibid.*, p. 101.
[261] *Ibid.*, p. 99.
[262] *Ibid.*, p. 101, 103, 107.

Ce qui manque ici, ce n'est qu'un *moi syntaxique* ou *moi grammatical*, on peut donc parvenir à la conclusion que l'absence du sujet ne renvoie qu'à un état spécifique du Moi : un Moi mis entre parenthèses, un Moi transparent. Il s'agit souvent d'un sujet qui se débarrasse « des faux pouvoirs de l'Ego[263] », d'un sujet qui fait écho à l'« objet mouvant[264] » : afin que « l'homme parle à travers les choses[265] ». Si on veut aller plus loin, la production du texte littéraire est, selon la formule de François JULLIEN, à la fois activité du sujet humain et « tout le dynamisme du Monde[266] ». Un autre effet esthétique que donne cet état spécial du Moi est le suivant : chez le lecteur, il se maintient une ambiguïté entre l'objectif et le subjectif qui sont simultanément échangés[267], ce qui lui permet de pouvoir se situer à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du poème : il le lit, hors du poème, et en même temps, il est un *autre auteur* qui apprécie en vis-à-vis le paysage que dessine le poème. Revenons au poème concerné : tous les paysages ou objets naturels qui apparaissent, que ce soit *aube*, *oiseaux*, *vent*, *pluie*, ou *fleurs*, sont déjà « renouvelés » et « vibrés »[268] par l'émotion subjective, puisque « l'intérêt croissant pour la nature extérieure (angl. *physical nature*) n'est rien d'autre qu'une extension de l'engagement profond (angl. *primary engagement*) du poète, en tant qu'individu, au sein de son monde intérieur[269] ».

Afin d'éviter toute simplification excessive – bien que notre analyse ait été extrêmement simplifiée – on doit admettre que tous les poèmes chinois classiques ne cachent pas le sujet, qui serait représenté par le pronom *je*. Un bon exemple peut être le vers de 梅堯臣 Mei Yao-chen (1002-1060) : 我來攜酒醉其下 ***wǒ*-*lái*-*xié*-*jiǔ*-*zuì*-*qí*-*xià***, littéralement ***je*** - *venir* - *apporter* - *vin* - *ivre* - *[pron. possessif]* - *sous*, dont une

[263] *Ibid.*, p. 97.
[264] *Ibid.*, p. 103.
[265] François CHENG, *L'Écriture poétique chinoise, op. cit.*, p. 44.
[266] François JULLIEN, « L'absence d'inspiration : représentations chinoises de l'incitation poétique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 1, n°1, 1982, p. 36.
[267] Wai-lim 維廉 YIP 葉, « Activités de communication et d'interprétation dans la poésie chinoise classique (中国古典诗中的传释活动 zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-zhōng-de-chuán-shì-huó-dòng) », dans *La Poétique chinoise (中国诗学 zhōng-guó-shī-xué)*, *op. cit.*, p. 29.
[268] Chantal CHEN, « Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine », *Extrême-Orient, Extrême-Occident, op. cit.*, p. 101.
[269] Kang-i Sun CHANG, Stephen OWEN (éds.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 1: To 1375*, *op. cit.*, p. 213. L'auteure du chapitre cité ici est TIAN Xiao-fei. L'auteur de cette thèse le traduit de l'anglais.

traduction compréhensible peut être la suivante : ***J**'arrive ici avec du vin pour m'enivrer*[270].

On arrive ainsi à discerner trois des singularités principales de la syntaxe qu'emploie la *poésie en vers réguliers,* qui sont pour rappel : l'incertitude du rapport entre deux caractères voisins ; l'absence du caractère auxiliaire et du caractère vide ; la mise entre parenthèses du sujet (surtout le *moi*). À présent, lançons une deuxième lecture du poème, en nous concentrant sur la relation grammaticale et syntaxique entre différents vers, plus que sur le fonctionnement des signes dans un seul vers. On examinera surtout le rapport syntaxique du groupe A, composé des vers 1 et 2, au groupe B, que constitue le reste du poème :

vers 1	春眠不覺曉	printemps – dormir – [*négation*] – sentir – lever du soleil
vers 2	處處聞啼鳥	*endroit* – *endroit* – entendre – chanter – oiseau
groupe de vers A	Au printemps, réveillé par l'aurore, on entend partout crier les oiseaux[271].	
vers 3	夜來風雨聲	nuit – venir – vent – pluie – son
vers 4	花落知多少	fleur – tomber – savoir – *beaucoup* – *peu*
groupe de vers B	Cette nuit bruissaient le vent et la pluie. Qui sait combien de fleurs maintenant son tombées[272] ?	

Le groupe A peut être considéré comme une description de ce qui se passe *au présent* (*« je » me réveille et découvre soudain que c'est déjà le matin*), alors, à quel moment ont lieu les événements que présente le groupe B ? Pour répondre : c'est exactement pendant la veille (« nuit »), lorsque « je » *m'endormais*, que le vent et la pluie ont fait tomber les fleurs et leur ont fait recouvrir toute la cour. Ce que raconte le groupe B, c'est donc un souvenir. Ici, nous avons trouvé deux ordres qui coexistent

[270] Le titre du poème est 石屏路 *Shi-ping-lu* (*Le Chemin du mont du Paravent en pierre*). On en cite la traduction depuis Wing fun CHENG et Hervé COLLET (eds. et trads.), *L'Art de la contemplation. Anthologie de la poésie chinoise*, Millemont, Éditions Moundarren, 2019, p. 132.
[271] Traduction de Maurice COYAUD. Voir Maurice COYAUD, *Anthologie bilingue de la poésie classique chinoise*, *op. cit.*, p. 87.
[272] Patricia GUILLERMAZ, *La Poésie chinoise. Anthologie des origines à nos jours*, Paris, Éditions Seghers, 1957.

dans le texte : l'ordre dans lequel les vers sont disposés, et l'ordre des événements exprimés par ces vers. Les deux sont entrelacés. Précisément : les vers qui apparaissent plus tard (3 et 4) racontent quelque chose qui se passe plus tôt, tandis que les vers qui précèdent (1 et 2) racontent ce qui a lieu plus tard.

Cette sorte d'enchevêtrement ne pose pas souvent de problème dans une langue indo-européenne, où la flexion du verbe indique clairement l'ordre chronologique des événements. En revanche, le chinois, sans *forme grammaticale*, est une langue dont la formation du sens dépend énormément de l'ordre des caractères ou celui des groupes de caractères. Pour rappel : le qualificatif doit être placé avant le qualifié, et le récepteur d'une action doit être placé après l'agent de l'action. Similairement, la cause d'un événement précède spatialement le résultat ; les actions qui se produisent plus tôt doivent précéder, sur le plan positionnel, les actions qui ont lieu plus tard, à moins que certains signes ne marquent clairement la séquence chronologique. C'est donc le « principe de la séquence temporelle[273] », au sens plus large, qui domine cette syntaxe. Or, ici, l'organisation temporelle des quatre vers n'obéit pas à cette règle jouant un rôle essentiel dans la formation du sens. C'est comme si tous les événements se passaient simultanément, avec un entremêlement du présent (vers 1-2) et du passé (vers 3-4). Il faut donc, dans les termes de Jean François Billeter, que « l'esprit *retisse* la trame de l'organisation temporelle[274] » :

> La cohérence du monde normal, soumis à la loi de la causalité, sera tout à fait rétablie : entre l'arbre hier encore couvert de fleurs, l'orage de la nuit et le sol couvert de pétales ce matin, les rapports seront intelligibles, inscrits dans l'irréversibilité du temps. Mais [...] le poète reste allongé, balançant entre un passé qui vient de ressurgir et un avenir esquissé par une question. Nous en restons là, dans un monde à l'état naissant[275].

L'interprétation de François Cheng met en lumière une structure temporelle encore plus compliquée du poème ; les vers 2 à 4 condensent le passé, le présent et le futur en

[273] Zhao-guang 兆光 GE 葛, *Les Caractères chinois comme Cubes de Rubik. Lectures linguistiques de la poésie chinoise classique (汉字的魔方：中国古典诗歌的语言学札记 hàn-zì-de-mó-fāng-zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-gē-de-yǔ-yán-xué-zhá-jì), op. cit.,* p. 51.
[274] Jean-François BILLETER, *Trois essais sur la traduction, op. cit.,* p. 20.
[275] *Ibid.,* p. 21.

quinze signes seulement :

> Les trois autres vers, superposés, « représentent » les trois couches de la conscience du dormeur : présent (gazouillis d'oiseaux), passé (bruissement du vent et de la pluie), futur (pressentiment d'un bonheur trop fugitif et vague désir de descendre au jardin pour contempler les pétales jonchant le sol)[276].

En un mot : ce genre de simultanéité que donne la syntaxe spécifique supprime, au niveau du texte, l'ordre temporel dans lequel les différents événements se produisent, comme si le temps ne bougeait guère à l'intérieur de l'univers que crée la poésie classique, où « les expériences sont perpétuelles[277] ». Cette quatrième singularité syntaxique, on peut l'appeler l'*intemporalité*. Associée à la deuxième spécificité (l'absence du caractère auxiliaire), elle nous amène facilement à la conclusion que cette poésie se déroule souvent dans un « espace-temps absolu », et que, plus encore, ses images se limitent au cadre « de formes hypostasiées (angl. *hypostatized forms*) suspendues dans l'espace-temps absolu[278] ». Ce phénomène linguistique doit être relié à une perspective universellement partagée parmi les poètes chinois et qui n'est pas uniquement linguistique. Les poètes ne se situent pas sur un point fixe, spatialement et temporellement, pour pouvoir regarder chacun des paysages selon leurs positions ou pour raconter chacun des événements d'après leur ordre chronologique. Grâce à la *perspective cavalière* (perspective isométrique), fondamentalement différente de la *perspective linéaire* occidentale, les poètes chinois voient et produisent les paysages sans les distinguer d'aussi près ou d'aussi loin et toutes les scènes émergent aux yeux du poète simultanément, depuis de multiples points de vue[279]. En d'autres termes, ce

---

[276] François CHENG, *L'Écriture poétique chinoise*, *op. cit.*, p. 41.

[277] Wai-lim 維廉 YIP 葉, « Grammaire et manifestation. Le confluent esthétique de la poésie chinoise classique et de la poésie britannique et américaine moderne [1973] (語法與表現——中國古典詩與英美現代詩美學的匯通 yǔ-fǎ-yǔ-biǎo-xiàn-zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-yǔ-yīng-měi-xiàn-dài-shī-měi-xué-de-huì-tōng) », dans *La Poétique comparée (比較詩學 bǐ-jiào-shī-xué)*, Taipei, The Grand East Book Co. (東大圖書公司 dōng-dà-tú-shū-gōng-sī), 1983, p. 34.

[278] Kao YU-KUNG, Mei TSU-LIN, « Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, *op. cit.*, p. 88.

[279] Wai-lim 維廉 YIP 葉, « Grammaire et manifestation. Le confluent esthétique de la poésie chinoise classique et de la poésie britannique et américaine moderne [1973] (語法與表現——中國古典詩與英美現代詩美學的匯通 yǔ-fǎ-yǔ-biǎo-xiàn-zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-yǔ-yīng-měi-xiàn-dài-shī-měi-xué-de-huì-tōng) », dans *La Poétique comparée (比較詩學 bǐ-jiào-shī-xué)*, *op. cit.*, p. 50.

qui surgit dans un texte poétique, ce ne sont pas les *paysages* séparés et au pluriel, mais plutôt l'ensemble des paysages ou une impression unifiée de ces paysages.

3.1.3 – Une étude sur la relation centripète entre les signes : à partir des modèles syntaxiques spécifiques

Jusqu'à présent, à travers une analyse détaillée de l'unique poème *Chun-xiao* 春曉, « Aube printanière », nous avons abordé quatre principes syntaxiques de la *poésie en vers régulier*. Ne pouvant certainement pas épuiser tout l'éventail des possibilités de cette poésie, ces principes listés aident à révéler que la poésie chinoise est une poésie dépouillée du « cadre de positionnement et de rapport défini[280] ». En revanche, nous n'avons pas encore abordé une question centrale, celle qui concerne la *relation centripète* entre les signes. Pour mieux comprendre le fonctionnement syntaxique grâce auquel les signes individuels forment ensemble un mouvement uniforme, il faut répondre à une série de questions : pourquoi un certain caractère passe-t-il avant un autre, mais pas après ce dernier ? pourquoi un caractère α doit-il être proche d'un caractère β mais être éloigné d'un autre caractère γ ? pourquoi, parfois, un caractère doit-il quitter sa position « normale » (quand il s'agit d'une prose) dans laquelle il est censé se trouver, pour aller dans une position « anormale » ?

Nous ne sommes certainement pas en mesure d'y répondre de façon systématique, comme le font les savants chinois ou américains, tels que Wang Li 王力 (1900-1986), Yu-kung Kao 高友工 (1929-), Tsu-lin Mei 梅祖麟 (1933-), Jiang Shao-yu 蔣紹愚 (1940-), et Cai Zong-qi 蔡宗齊 (1955-). Attachons-nous seulement à quelques modèles syntaxiques particulièrement remarquables, ceux qui s'écartent le plus de la poésie en langue moderne.

Un modèle qui mérite attention est celui composé du *míng-cí-yǔ* 名詞語 (*locution nominale*), selon le formule de Wang Li[281]. De nombreux vers chinois incarnent ce

[280] Wai-lim 維廉 YIP 葉, « Activités de communication et d'interprétation dans la poésie chinoise classique (中国古典诗中的传释活动 zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-zhōng-de-chuán-shì-huó-dòng) », dans *La Poétique chinoise (中国诗学 zhōng-guó-shī-xué)*, *op. cit.*, p. 18.

[281] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 17. La Versification chinoise (王力全集·第十七卷：汉语诗律学 wáng-lì-quán-jí-dì-shí-qī-juàn-hàn-yǔ-shī-lǜ-xué)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 zhōng-

qu'est l'*espace-temps absolu* d'une manière plus extrême qu'on ne l'imaginaerit, en juxtaposant crûment des caractères substantiels, sans indiquer leur rapport mutuel ; les événements, les actions et les expressions verbales ainsi que toutes sortes de conjonctions sont donc totalement ou partiellement supprimés. Chez Wen Ting-yun 溫庭筠 (812-866), on lit un distique tiré d'un huitain :

雞聲茅店月	coq – chant – chaume –gîte – lune
人跡板橋霜	homme – trace – bois – pont – givre

Ces dix caractères ne sont pas tous complètement isolés les uns des autres, au sens où certains semblent devoir être combinés avec d'autres ; on peut par conséquent les regrouper en six petites images substantielles :

chant de coq — gîte de chaume — lune
trace d'hommes — pont de bois — givre

Afin de rendre ce paysage plus perceptible, on pourrait choisir de rattacher ces images en adjoignant des mots. Citons une des possibilités, que propose Wai-lim Yip :

Lorsque le **coq chante***, la* **lune** *se trouve au-dessus d'un* **gîte de chaume**.
Les **empreintes de pas d'un homme** *sont laissées sur le* **pont en bois***, recouvert d'une couche de* **givre**[282].

Dans l'hypothèse de GE Zhao-guang, même un Chinois d'aujourd'hui, qui n'est accoutumé à employer que le chinois modernisé, ne peut se dispenser de recourir à une traduction *du chinois au chinois* pour comprendre ces deux lignes :

J'entends le **chant de coq***, et sais donc que le jour va se lever ; je lève les yeux et vois la* **lune** *au-dessus du* **gîte de chaume**.

hu á-shū-j ú), 2015, p. 197.

[282] Wai-lim 維廉 YIP 葉, « Grammaire et manifestation. Le confluent esth étique de la po ésie chinoise classique et de la po ésie britannique et am éricaine moderne [1973] (語法與表現——中國古典詩與英美現代詩美學的匯通 yǔ-fǎ-yǔ-biǎo-xi àn-zhōng-gu ó-gǔ-diǎn-shī-yǔ-yīng-měi-xi àn-d ài-shī-měi-xu é-de-hu ì-tōng) », dans *La Po étique compar ée (比較詩學 bǐ-ji ào-shī-xu é), op. cit.*, p. 51.

> *Je regarde en bas et vois les* **empreintes de pas d'un homme** *sur le* **pont en bois**, *je peux les voir parce que le pont est recouvert de* **givre**[283].

N'étant certainement pas identiques, les deux paraphrases sont pourtant toutes deux prosaïques – *prosaïques* dans plusieurs sens. Elles peuvent servir à *expliquer* le vers, mais vont à l'encontre du mécanisme de création de sens et des habitudes de lecture de la poésie chinoise. Une particularité de cette poésie réside proprement dans l'imprécision du rapport, on le sait, qui peut offrir une immédiateté des images sensibles. D'autre part, l'auteur peut donner une qualité éternelle à l'espace-temps du poème, en réduisant le « processus linéaire » (chronologique) à une « combinaison d'éléments posés à plat » (synchronique)[284]. Cette technique poétique, ce qu'on peut considérer aujourd'hui comme un *collage*, est assimilé, selon Wai-lim Yip, au *montage-séquence* que nous connaissons dans l'art cinématographique[285]. Mais d'où provient cette conception littéraire ? L'idée de Stephen Owen met en lumière ce mécanisme par lequel l'univers tel qu'il est présenté dans la poésie chinoise prend sens : chaque chose et chaque événement du monde est un fragment d'un ensemble cohérent, et la connaissance de l'ensemble se déploie à partir de ce fragment[286]. Chant de coq, gîte de chaume, lune, empreintes de pas, pont de bois, givre... chacune des images employées, bien qu'elle ne soit qu'un petit fragment tiré de l'ensemble du monde, révèle toutes les possibilités qui mènent à la connaissance du monde entier. Ainsi, une simple juxtaposition suffit bien, sans plus besoin de préciser le rapport entre les images.

Ce qu'on vient de montrer est une *lecture statique*, dans laquelle on semble percevoir simultanément toutes les images du paysage ; et de ce fait, on comprend ce qu'est la *syntaxe statique*, qui n'appartient qu'à la poésie chinoise. Il n'est pas moins raisonnable, d'un autre côté, d'entreprendre une *lecture dynamique*, en prenant en compte l'ordre dans lequel les images substantielles apparaissent une par une – cet ordre

---

[283] Zhao-guang 兆光 GE 葛, *Les Caractères chinois comme Cubes de Rubik. Lectures linguistiques de la poésie chinoise classique (汉字的魔方：中国古典诗歌的语言学札记 hàn-zì-de-mó-fāng-zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-gē-de-yǔ-yán-xué-zhá-jì)*, *op. cit.*, p. 60.
[284] *Ibid.*, p. 66.
[285] Cette idée peut être trouvée dans son *Ezra Pound's Cathay* (Princeton University Press, coll. « Princeton Legacy Library », 1969) et sa *Poétique chinoise*, *op. cit.*, pp. 24, 180, 249, 251.
[286] Stephen OWEN, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1985, p. 23.

est quasi-synonyme de *syntaxe* – qui joue un rôle impressionnant dans la formation du sens poétique. *Chant de coq*, placé au tout début, attire et fixe aussitôt l'attention du lecteur et ses sens sont ainsi immédiatement activée. Imaginons un cri (*chant*) qui déchire, d'un seul coup et sans aucun avertissement, l'espace régi par l'obscurité sans fin : quelle puissance ! Il faut nous calmer un peu, après avoir ressenti un tel choc que donne ce *chant*, pour pouvoir, ensuite, voir clairement l'image centrale se trouvant dans ce « tableau » : gîte de chaume. Les *empreintes de pas*, en position identique dans l'autre vers, fonctionnent similairement. Comme si nous entendions soudain une voix curieuse : « empreintes de pas ! Regarde ! » Et ce n'est que plus tard qu'apparaît peu à peu le *décor* des empreintes : le pont en bois. Encore plus tard, nous arrivons finalement à réaliser que si les empreintes de pas peuvent être visibles, c'est que la plaque du pont est recouverte de givre. Nous pouvons décrire comme suit la logique suivie par cette syntaxe :

> (1) image immédiate (*empreintes de pas*) → (2) décor de l'image immédiate (*pont de bois*) → (3) informations complémentaires sur le contexte (*givre*)

On constate bien que l'ordre des signes suit en effet le mouvement de nos « yeux » et le déploiement de notre sensation. C'est-à-dire que la syntaxe de la poésie chinoise, ou plus généralement, la syntaxe du chinois, est une *syntaxe sémantique* (*yǔ-yì-jù-fǎ* 语义句法, comme la baptise Xu Tong-qiang[287]) mais non pas une syntaxe formelle. Plutôt que le *yǔ-xù* 語序 (litt. *ordre des mots*) au sens occidental, c'est le *yì-mài* 義脈 (litt. *veine de sens*), terme courant chez les théoriciens classiques à travers les siècles, qui importe le plus pour l'organisation d'un vers et d'un poème entier[288]. La syntaxe poétique, dans le contexte chinois, suit certainement es règles prosodiques assez fixes,

[287] Tong-qiang 通锵 Xu 徐, *Le langage. Principes structurels et méthodes de recherche de la langue de type sémantique, (语言论：语义型语言的结构原理和研究方法 yǔ-yán-lùn-yǔ-yì-xíng-yǔ-yán-de-jié-gòu-yuán-lǐ-hé-yán-jiū-fāng-fǎ), op. cit.*, p. 411-442.

[288] Zhao-guang 兆光 Ge 葛, *Les Caractères chinois comme Cubes de Rubik. Lectures linguistiques de la poésie chinoise classique (汉字的魔方：中国古典诗歌的语言学札记 hàn-zì-de-mó-fāng-zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-gē-de-yǔ-yán-xué-zhá-jì), op. cit.*, p. 49. Définition que Ge Zhao-guang donne au *yì-mài* 義脈 (litt. *veine de sens*) : « le processus de déploiement du sens d'un poème, ou en d'autres termes, le continuum dynamique du contenu du poème tel qu'il est présenté à nos sens » (p. 50).

mais elle va aussi de pair avec la manière dont l'auteur entend dévoiler son monde poétique.

Il faut ajouter une interprétation supplémentaire sur la position de *lune* et de *givre*, qui, tous les deux, se situent en fin de vers. Cette interprétation porte sur la syntaxe qui place les deux mots à la fin. Les deux images, loin d'être simplement la représentation de deux *chose*s, présentent en priorité des *impressions autour de la qualité*. Le terme *lune* prend une fonction qui va au-delà de la simple représentation du fait qu'une lune brillante est suspendue au-dessus du gîte de chaume : elle nous apporte surtout un sentiment interne de silence, de paix et de solitude. Si elle est mise à la fin, syntaxiquement, c'est que la lune, grâce à sa qualité paisible et intemporelle, peut construire un état d'équilibre avec le *chant du coq* surprenant, en début du vers, qui implique un sentiment dynamique ou même troublant. Et *givre* a une signification encore plus riche, qui l'*oblige*, sur le plan aussi bien syntaxique qu'esthétique (sans parler des règles prosodiques et du parallélisme), à occuper la dernière place du vers. Au sens général, cette substance nous donne froid, impression qui vient également du clair de lune. Plus significatif : son caractère glissant et instable qui cause des désagréments et de l'insécurité au lève-tôt. Ce qui nous conduit à reconstruire une scène qui précise la sensation : un voyageur, quittant sa maison sous la lune solitaire, marche prudemment, de peur de glisser, sur la dalle gelée du pont ; ses chaussures font un léger bruit de cliquetis à la rencontre du givre détaché – un cliquetis qui semble pourtant très fort pendant son voyage solitaire. Le givre ici n'est plus une substance naturelle ; c'est une preuve de la *trace d'homme*, traduction littérale de *rén-jì* 人跡 qui est placé au début du vers ; cette relation symétrique entre homme et nature oblige à placer *givre* à la fin. En outre, le signe 霜 *shuāng* (*givre*), symbolisant l'espace-temps relatif au niveau microcosmique (qui est influencé du mouvement particulier d'un piéton concret), fait écho au signe 月 yuè (*lune*), qui caractérise l'espace-temps absolu au niveau macrocosmique (celui qui ne change guère à cause d'un piéton).

C'est en ce sens qu'il faut considérer la traduction par François Cheng[289], qui prend

[289] François CHENG, *L'Écriture poétique chinoise, op. cit.*, p. 235.

en considération, conjointement, les deux chemins (*statique* et *dynamique*) qu'on a indiqués :

> Gîte de chaume sous la lune : chant d'un coq
> Pont de bois couvert de givre : traces de pas

Les deux-points se comportent comme les signes d'une partition, qui permettent de mettre en relief de façon très puissante ces deux images : *chant d'un coq* est *traces de pas*. La disposition syntaxique qui vise à produire et à transmettre les impressions vivantes semble omniprésente dans la poésie classique. Par exemple, on préfère placer au début du vers les termes signalant les couleurs afin de les rendre plus immédiatement visibles :

1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
綠	垂	風	折	筍		vert	suspendre	vent	casser	bambou
紅	綻	雨	肥	梅 [290]		rouge	éclater	pluie	engraisser	prune

Ces deux vers de Du Fu 杜甫 (712-770), beaucoup de Chinois contemporains les regardent comme exemples de *cuò-wèi-jù* 错位句 ou de *dǎo-zhuāng-jù* 倒装句, c'est-à-dire phrases à l'ordre des mots mal placés, dont la forme la plus typique est l'inversion syntaxique. L'idée de mots *mal placés* ou d'*inversion* utilise évidemment la syntaxe de la prose comme norme et cadre de référence, et elle ne tient pas compte de l'autonomie du langage poétique. Cette interprétation peut partiellement, provenir de *La Versification chinoise* (*hàn-yǔ-shī-lǜ-xué* 汉语诗律学) de Wang Li 王力 (1900-1986), qui a inspiré les études ultérieures qui importent la grammaire indo-européenne, afin d'analyser de manière *scientifique* la syntaxe poétique des cas qui restent obscurs et inhabituels. Quant à ce poème, Wang Li se sent dans l'obligation d'en modifier l'ordre des caractères[291] :

---

[290] Le poème dont sont tirés les deux vers est le cinquième de l'*Accompagner Zheng Guangwen dans la forêt du Mont Général He : dix poèmes* (*péi-zhèng-guǎng-wén-yóu-hé-jiāng-jūn-shān-lín-shí-shǒu* 陪鄭廣文游何將軍山林十首).

[291] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 17. La Versification chinoise (王力全集·第十七卷：汉语诗律学 wáng-lì-quán-jí-dì-shí-qī-juàn-hàn-yǔ-shī-lǜ-xué), op. cit.*, p. 278.

3	4	5	1	2		3	4	5	1	2
風	折	筍	垂	綠		vent	casser	bambou	suspendre	vert
雨	肥	梅	綻	紅		pluie	engraisser	prune	éclater	rouge

L'ordre 1-2-3-4-5 devenant 3-4-5-2-1, les vers semblent devenir instantanément « logiques », et donc accessibles :

> Le **vent (3) casse (4)** les **bambous (5)**, qui **laissent tomber (1)** leur **vert (2)**.
> La **pluie (3) engraisse (4)** les **prunes (5)**, qui **éclatent (1)** leur **rouge (2)**.
> * *le nombre entre parenthèses représente la position du caractère dans le vers original.*

Son explication – qui consiste à dire d'abord l'événement (*casser*, *engraisser*), puis son résultat ou son effet (*vert*, *rouge*) – a pour effet assez néfaste de changer complètement la syntaxe originale, qui doit, cependant, nous préoccuper tout particulièrement. Cette explication, qui ne peut être valable que si elle est basée sur un changement mécanique de l'ordre des mots, suscite beaucoup de controverses de nos jours[292]. Réexaminons maintenant l'ordre original 1-2-3-4-5, lequel, plus poétique que prosaïque, nous demande de comprendre, comme le fait Zhou Zhen-fu 周振甫 (1911-2000), de la manière suivante : « les verts et les suspendus (proche du sol), ce sont les bambous que le vent casse ; ce qui est rouge et qui éclate, ce sont les prunes que la pluie engraisse[293] ». Ce n'est rien d'autre, par nature, qu'une « syntaxe selon l'expérience[294] », celle qui correspond le mieux aux habitudes de pensée de la poésie chinoise. On entend, par cette syntaxe, la perception progressive, ou bien, le processus de perception, de la scène naturelle par le poète : « il a soudain vu, au milieu de sa promenade, des morceaux

[292] Ces commentaires négatifs peuvent être trouvés, par exemple, chez Wai-lim YIP et chez JIANG Shao-yu. Voir Wai-lim 維廉 YIP 葉, *La Poétique chinoise (中国诗学 zhōng-guó-shī-xué)*, Pékin, SDX Joint Publishing Company (生活 读书 新知三联书店 shēng-huó-dú-shū-xīn-zhī-sān-lián-shū-diàn), coll. « Érudits à l'étranger (海外学人丛书 hǎi-wài-xué-rén-cóng-shū) », 1992, p. 21-23, 33 ; Shao-yu 绍愚 JIANG 蔣, *Langage de la poésie des Tang (唐诗语言研究 táng-shī-yǔ-yán-yán-jiū)*, *op. cit.*, p. 224-226.

[293] Zhen-fu 振甫 ZHOU 周, *Traités exemplaires de la poésie chinoise (诗词例话 shī-cí-lì-huà)*, Pékin, China Youth Publishing House (中国青年出版社 zhōng-guó-qīng-nián-chū-bǎn-shè), 1962, p. 238.

[294] Wai-lim 維廉 YIP 葉, « Activités de communication et d'interprétation dans la poésie chinoise classique (中国古典诗中的传释活动 zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-zhōng-de-chuán-shì-huó-dòng) », dans *La Poétique chinoise (中国诗学 zhōng-guó-shī-xué)*, *op. cit.*, p. 22.

de vert qui sont suspendus là ; il ne savait pas ce que c'était au début, mais en y regardant de plus près, il s'est rendu compte que c'étaient des bambous cassés par le vent[295] ». Ainsi, essayons d'élaborer une traduction en suivant fidèlement l'ordre original :

> Verts suspendus : le vent casse les bambous ;
> Rouges éclatés : la pluie engraisse les prunes.

Même si une syntaxe de ce genre n'est pas celle dont on se sert couramment dans le prose classique, celle-ci est loin d'être rare dans la poésie. Un autre exemple relatif est celui de *mèng-bǐ-shēn-cáng-wǔ-sè-háo* 夢筆深藏五色毫 (litt. *rêve - pinceau - profond - cacher - cinq - couleur - poil*), écrit par Li Shang-yin 李商隱 (813-858). Le groupe *mèng-bǐ* 夢筆 (*rêve-pinceau*), qui se réfère à une allusion littéraire, peut être simplement traduit comme « pinceau rêvé » ou « pinceau obtenu dans un rêve », dont le sens métaphorique est la richesse du talent d'écriture. En se basant sur l'ordre des mots et sur notre point de vue d'aujourd'hui, il est facile de tenir pour évident que c'est ainsi qu'on doit le comprendre : *le pinceau rêvé cache profondément les poils de cinq couleurs.* La raison pour laquelle se produit cette impression, c'est qu'il y a un verbe (*cacher*) se trouvant au milieu du vers, et un nom (*un pinceau rêvé*) avant et un autre (*poils à cinq couleurs*) après le verbe : nous pouvons facilement supposer qu'ils sont respectivement le sujet et l'objet du verbe. Mais c'est faux. En lui-même, le vers entier signifie que : *le pinceau rêvé, avec poils à cinq couleurs, doit être profondément caché*, *wǔ-sè-háo* 五色毫 (*poils à cinq couleurs*) servant de qualification complémentaire de *pinceau rêvé*, mais non d'objet de *cacher*. Ainsi, on n'aurait pas le droit de regarder ce vers comme une phrase sujet-prédicat.

On a consacré des pages, dans la section précédente, au fait que la majorité des linguistes chinois modernes sont enclins à considérer la structure sujet-prédicat – une importation de la grammaire indo-européenne – comme ce qui domine suprêmement la syntaxe chinoise. Cette posture peut trouver son origine dans le processus d'une sur-

[295] *Ibid.*, p. 21.

européanisation qui se produit dans le domaine linguistique, vis-à-vis de laquelle un minimum de vigilance doit être exercé. D'autre part, il est aussi très important de noter que si nous n'admettons pas que toutes les structures syntaxiques de cette langue orientale sont constituées de la dichotomie sujet-prédicat, nous ne nions pas que cette formule corresponde effectivement à une grande partie des phrases chinoises, comme en français. On veut simplement attirer l'attention du lecteur sur le fait que le système syntaxique chinois possède encore d'autres types de phrases, dont la *phrase thème-commentaire* (angl. *topic-comment sentence*). Il s'agit d'une structure phrastique qui met l'accent particulier sur une certaine partie (on dit *thème*) en la mettant au début de la phrase, le commentaire sur ce thème venant après l'énoncé du thème. Pour ce faire, l'ordre habituel des mots doit être réorganisé. Yuan-Ren Chao 趙元任 (1892-1982), linguiste chinois qui travaillait dans la sphère anglophone, affirme que « le sens grammatical du sujet et du prédicat dans une phrase chinoise est thème et commentaire, plutôt qu'acteur et action[296] ». Cette opinion a beau sembler un peu exagérée et unilatérale, elle montre que que cette structure est beaucoup plus courante en chinois que dans les langues indo-européennes. Ce qui est encore plus important, c'est que « le *sens à thèmes* (angl. *topical meaning*) du sujet est très courant dans la poésie[297] ».

Ceci posé, le vers de Li Shangyin n'est pas aussi difficile à comprendre que nous le pensions. Les quatre premiers signes, *mèng-bǐ-shēn-cáng* 夢筆深藏 (*rêve-pinceau-profond-cacher*), qui signifie « le pinceau rêvé se cache profondément » est le *thème* du vers entier ; alors que ce qui suit, *wǔ-sè-háo* 五色毫 (*cinq-couleur-poil*), « poils à cinq couleurs », moins important sémantiquement, est un *commentaire* sur ce thème, et précisément, il *commente* en donnant des détails supplémentaires à « pinceau rêvé ». Un autre exemple qu'on a cité, celui de *lǜ-chuí-fēng-zhé-sǔn* 綠垂風折筍 (litt. *vert-suspendre-vent-casser-bambou*), peut également se ranger dans cette catégorie. Si on le traduit comme « verts suspendus : le vent casse les bambous », c'est que le sens des termes *vert* et *suspendu*, mis au tout début, est exactement ce que souligne le vers entier (mais ils ne sont sûrement pas le *sujet* au sens strict) ; et le groupe qui suit, *vent-casser-*

[296] Yuen Ren CHAO, *A grammar of spoken Chinese*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 69.
[297] *Ibid.*, p. 71.

bambou, « le vent casse les bambous », est destiné à expliquer (*commenter*) davantage ce qui est exactement vert et suspendu (c'est le bambou), et à expliquer pourquoi le bambou est suspendu (car le vent le casse).

Le sujet-prédicat et le thème-commentaire peuvent en fait englober presque toutes les formes syntaxiques qu'on rencontre dans le *jìn-tǐ-shī* 近體詩 (poésie en vers réguliers). Selon Cai Zong-qi 蔡宗齊 (1955-), la langue chinoise, qu'il s'agisse de langage courant ou de langage poétique, est conditionnée par deux principes à la fois contradictoires et complémentaires l'un de l'autre. L'un est le principe *spatiotemporel-logique*, qui va de pair avec la structure sujet-prédicat, l'autre est l'*analogique-associatif*, qui se lie étroitement à la structure thème-commentaire[298]. Le premier semble si courant dans l'indo-européen qu'il n'est pas nécessaire de s'y attarder, tandis que le second est relativement plus propre à la poésie chinoise, et cette singularité – on l'a dit : il ne s'agit pas d'une différence absolue – est souvent considérée comme un des véhicules de l'esthétique particulière de cette poésie.

En fermant cette section qui parle de la syntaxe qu'adopte la poésie chinoise classique, dont la forme la plus représentative est celle du *jìn-tǐ-shī* (poésie classique en vers réguliers), on abordera directement le rôle que joue la syntaxe dans la poésie chinoise de langue moderne, autrement dit, dans la « Nouvelle poésie » (*xīn-shī* 新诗). Le lecteur sera peut-être surpris : n'est-ce pas un trop grand saut que d'ignorer les productions poétiques durant plus de dix siècles après les *Tang*, pour aller directement au XX^{e} siècle, où est créée la poésie en langue moderne ? Pourquoi cette absence d'hésitation à laisser de côté la discussion sur l'évolution progressive et continuelle – c'est bien sûr la réalité historique – depuis la syntaxe classique jusqu'à la syntaxe moderne ? Pourquoi faire comme si cette évolution s'était produite du jour au lendemain ? Cela est étroitement lié à la stratégie dont nous nous servons pour résoudre les problèmes. C'est parce que la syntaxe de la poésie des *Tang*, orthodoxe hors pair au sein de la poésie classique, est la plus éloignée de la syntaxe de la Nouvelle poésie, ce qui rendra la distinction classique-moderne d'autant plus évidente. Une fois cette

[298] Zong-qi CAI (éd.), *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 380-381.

distinction très nette mise en lumière, nous serons mieux à même de montrer combien diffèrent les deux façons de traduire en chinois la poésie française au XIX^e^ et au XX^e^ siècles – la première façon ayant recours à une syntaxe très ancienne (celle du VIII^e^ siècle, parfois), la deuxième, à une syntaxe qui semble complètement modernisée.

3.2 – Modernisation syntaxique du langage poétique chinois

Rappelons un repère temporel : la poésie chinoise moderne ne voit le jour que dans les années 1910, plus d'un demi-siècle après la naissance de la poésie française moderne – si nous sommes d'accord avec la définition de cette dernière donnée par Hugo Friedrich[299]. Cela veut dire que la syntaxe poétique moderne *stricto sensu* n'entre dans l'usage en Chine qu'au début du XX^e^ siècle. C'est aussi à cette période que le chinois moderne arrive à être reconnu comme une langue officielle qui n'est pas seulement utilisée à l'oral : son emploi est également de plus en plus fréquent à l'écrit, notamment dans la littérature et la poésie.

Bien entendu : il s'agit d'une langue qui a été profondément européanisée et qui ne cesse de l'être jusqu'à nos jours. Aux yeux de certains savants chinois, dont Zhu Zi-qing 朱自清 (1898-1948), l'européanisation, quand elle concerne l'évolution du chinois, est presque le synonyme de *modernisation*, bien que les connotations des deux concepts ne puissent être exactement assimilées[300]. Cette opinion ne peut être facilement battue en brèche, car il y a nombre de preuves vérifiables, mais nous devons nous méfier, malgré tout, de la tendance à considérer cette opinion comme une évidence. Il est temps de repenser des questions qui sont en apparence élémentaires. Que veut dire précisément l'*européanisation syntaxique* ? De quelle manière spécifique se manifeste-t-elle ? Dans quelle mesure a-t-elle exercé une influence sur le processus de modernisation du langage poétique ?

---

[299] « Le type de poésie qui domine jusqu'à aujourd'hui, au milieu du XX^e^ siècle, est né en France aux environs des années 1850. » Voir Hugo FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Éditions Denoël Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1976, trad. de Michel-François DEMET, p. 189.

[300] Zi-qing 自清 ZHU 朱, « Préface de Zhu Zi-qing [1943] (朱序 zhū-xù) », dans *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 7. Grammaire chinoise moderne (王力全集·第七卷：中国现代语法 wáng-lì-quán-jí-dì-qī-juàn-zhōng-guó-xiàn-dài-yǔ-fǎ)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 zhōng-huá-shū-jú), 2014, p. 7.

Ces questions nous accompagneront tout au long des prochaines pages, au fil desquelles j'essaie d'y répondre. Il faut avant tout opérer une distinction cruciale, celle entre la syntaxe *de style moderne* et la syntaxe poétique moderne au sens strict. Je ne traite ici ce sujet que d'un point de vue historique. La syntaxe *de style moderne*, autrement dit, la syntaxe du *bái-huà* 白话 (quasi-synonyme du *chinois moderne* à un moment donné), est née bien avant la poésie moderne elle-même. Sans qu'il soit besoin de retracer l'origine historique de celle-ci, il suffit de dire brièvement que la syntaxe utilisée dans les « romans populaires » (*tōng-sú-xiǎo-shuō* 通俗小说)[301] des dynasties *Ming* 明 et *Qing* 清, du XIV^e^ au XIX^e^ siècles, était déjà très proche de celle que nous utilisons maintenant. Sauf qu'à cette époque-là on n'aurait pas pensé à l'adopter dans la littérature (avant le XX^e^ siècle, en Chine, le roman n'est pas classé parmi les genres littéraires au sens *orthodoxe*), encore moins en poésie. L'utilisation de la syntaxe moderne en poésie chinoise est donc un événement révolutionnaire. On ne saurait trop insister sur ce point, qui distingue visiblement la poésie chinoise de la poésie française : la syntaxe qu'emploie Charles Baudelaire n'est pas très éloignée de la syntaxe poétique de ses prédécesseurs ; tandis que la poésie chinoise moderne se distingue de la poésie chinoise classique par sa syntaxe, de manière essentielle, tout comme le français se distingue du latin.

J'abandonnerai la méthode dont je me suis servi dans le chapitre précédent à propos de la modernisation lexicale et qui consiste à exposer les changements *transitoires* de certains éléments dans la période qui précède l'établissement de la poésie moderne. Au contraire, dans les pages qui suivent, nous mettrons davantage l'accent sur les ruptures que sur les transitions, afin de constater quelles sont les singularités de la syntaxe de la poésie moderne en comparaison avec celles de la poésie ancienne (surtout celles de la *poésie en vers réguliers*). Cette méthode se fonde sur un fait qui importe : si la syntaxe *à style moderne* s'est révélée dans le roman vers la fin de la Chine impériale[302], son apparition dans le genre poétique est absolument inédite

[301] Un autre nom de ce genre est *zhāng-huí-xiǎo-shuō* 章回小说, la traduction littérale de ce terme (« roman en chapitres ») ne peut cependant pas rendre fidèlement son sens : il s'agit d'un type de roman traditionnel chinois dont chaque chapitre est précédé d'un couplet donnant l'essentiel de son contenu.

[302] Il y a d'autres façons de définir la Chine impériale : elle peut commencer, par exemple, à la dynastie des *Qin*. Comme l'époque impériale entière passe de 2205 av. J.-C. à 1911, la période passant du XIV^e^ au XIX^e^ siècles n'en

et ouvre l'ère moderne de la poésie chinoise.

3.2.1 – La ponctuation « occidentale » appliquée au vers moderne : un aspect digne d'attention

Lisons les huit premiers vers d'un poème de Lu Zhi-wei 陸志韋 (1894-1970), intitulé « Marcher à l'aube, passant de la rue Ma Fu au Pailou des Fleurs » (破曉自馬府街步行至花牌樓 *pò-xiǎo-zì-mǎ-fǔ-jiē-bù-xíng-zhì-huā-pái-lóu*), en abrégé : « Marcher à l'aube »). Il s'agit d'un des premiers poèmes écrits en chinois moderne :

Texte original :

1 我皮鞋聲比尋常有十倍的響。
2 白天又快就到了。路旁人，路旁人，
3 倘使我真的驚破了你的夢，
4 還望你寬赦我罪惡之深。
5 破絮稻草之中，我還能做夢麼？
6 夢來，比無情的日光之早了一刻！
7 夢呀，快領我們到苦腦的極頂。
8 我們枉苦了！這樣低賤的生活！[303]

Explication des mots :

vers 1 我 je –皮鞋 chaussure en cuir –聲 son –比 par rapport à –尋常 d'ordinaire –有 avoir –十 dix –倍 fois –的 *de* (indicateur de qualificatif ou de déterminatif) –響 sonore。

vers 2 白天 le jour –又 une fois de plus –快 bientôt –就 aussitôt –到 arrive –了 *le* (mis à la fin d'une phrase pour marquer un changement ou une évidence)。路 route –旁 à côté –人 personne，路 route –旁 à côté –人 personne，

vers 3 倘使 si (si jamais) –我 je –真的 vraiment –驚 surprendre –破 briser –了 *le* (utilisé après un verbe ou un adjectif pour marquer l'accomplissement d'une action) –你 tu –的 *de* (indicateur de qualificatif ou de déterminatif) –夢 rêve，

vers 4 還 également (quand même) –望 prier –你 tu –寬赦 pardonner –我 je –罪惡 péché –之 *zhi* (particule possessive) –深 profond。

vers 5 破 casser –絮 ouate –稻草 paille de riz –之 *zhi* (particule possessive) –中 milieu，–我 je –還 encore –能 pouvoir –做夢 rêver –麼 *me* (particule finale interrogative)？

occupe qu'une très petite partie.

[303] Le poème était à l'origine disposé verticalement mais non horizontalement. Nous adoptons ici la manière dont les poèmes se disposent normalement dans le contexte du chinois simplifié (en Chine continentale, précisément).

vers 6　夢 rêve –來 venir，–比 par rapport à –無情 impitoyable –的 *de* (indicateur de qualificatif ou de déterminatif) –日光 lumière du jour –之 *zhi* (particule possessive) –早 tôt –了 *le* (mis à la fin d'une phrase pour marquer un changement ou une évidence) –一 un –刻 instant！

vers 7　夢 rêve –呀 ah，–快 vite –领 conduire –我們 nous –到 jusqu'à–苦腦 angoisse –的 *de* (indicateur de la possession ou d'une relation) –極 extrême –頂 sommet。

vers 8　我們 nous –枉 en vain –苦 souffrir –了 *le* (mis à la fin d'une phrase pour marquer un changement ou une évidence)！–這樣 tellement –低 bas –賤 inférieur –的 *de* (indicateur de qualificatif ou de déterminatif) –生活 vie！

Traduction mot à mot :

Le bruit de mes chaussures en cuir, par rapport à d'habitude, est dix fois plus sonore.
Le jour, encore une fois, arrivera justement bientôt. La personne à côté de la route, la personne à côté de la route,
Si jamais je t'ai vraiment surpris et ai brisé ton rêve,
Quand même je te prie de me pardonner la profondeur de mon péché.
Au milieu de l'ouate cassée et des pailles de riz, je peux encore rêver ?
Le rêve arrive : par rapport à la lumière du jour impitoyable, un instant plus tôt !
Ah rêve, vite, conduis-nous à l'extrême sommet de l'angoisse.
Nous avons en vain souffert ! Une tellement basse et inférieure vie !

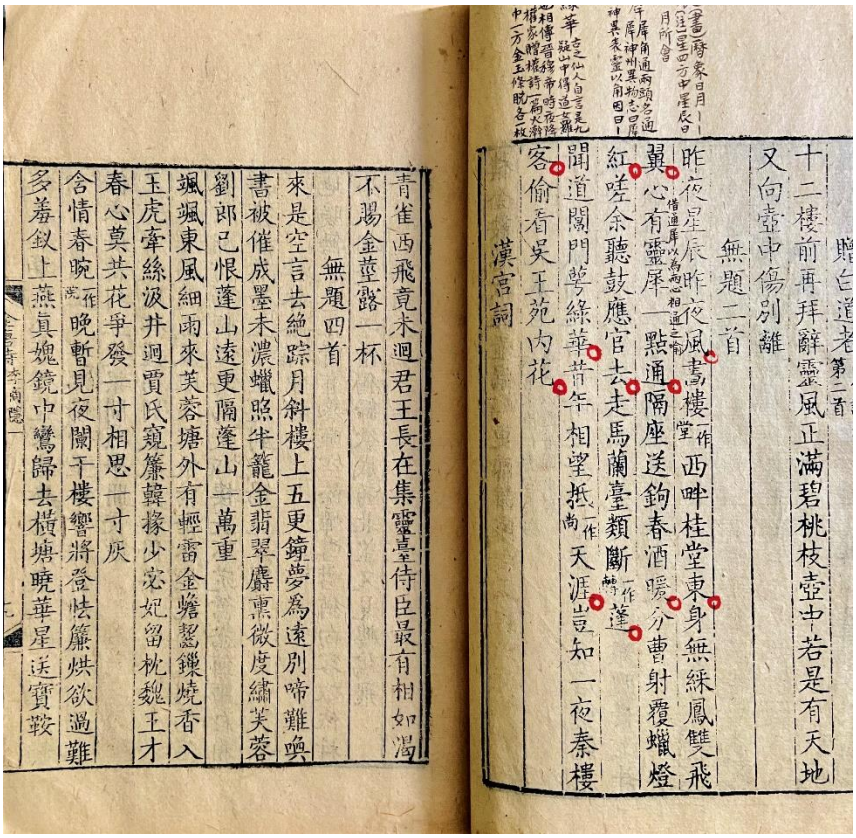
Traduction cohérente :

Mes souliers ont l'air dix fois plus sonores que d'habitude.
Très bientôt le jour approche à nouveau. L'homme sur la route, ô l'homme sur le bord de la route,
Si jamais j'ai vraiment brisé ton rêve en sursaut,
Je te prie, malgré tout, de me pardonner ce péché profond.
Puis-je encore rêver au milieu des pailles et de l'ouate cassée ?
Il vient, le rêve, juste un instant avant l'arrivée du jour sans pitié !
Ô rêve, conduis-nous aux cimes de nos misérables esprits.
En vain nous avons souffert ! si modeste la vie[304] !

Même à première vue, nous constatons une singularité qui n'appartient qu'à la syntaxe moderne : l'emploi des signes de ponctuation. Cette ponctuation, qu'on baptise *ponctuations à l'occidentale* (*xī-shì-biāo-diǎn* 西式标点) ou *ponctuations de nouveau type* (*xīn-shì-biāo-diǎn* 新式标点), n'a été inventée par des intellectuels chinois qu'en 1917. Sa diffusion à grande échelle s'est effectuée encore plus tard. Autrefois, la lecture

[304] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

chinoise devait sûrement avoir recours à une certaine ponctuation, que nous appelons 句讀 *jù-dòu*, c'est-à-dire « la pause d'une phrase ». Le système de ponctuation que le chinois a développé indépendamment au fil du temps est donc minimal et ne comporte que deux éléments : 句 *jù* (〇) est utilisé pour marquer la fin d'une phrase, tandis que 讀 *dòu* (丶) indique l'endroit où s'arrêtent les groupes qui correspondent *grosso modo* « aux propositions (*clause*) et aux locutions participiales (*participal phrase*) indo-européennes[305] ». Lorsqu'un poème était écrit par un auteur ou imprimé par un éditeur, il n'y avait ni ponctuation, ni division des vers ; tout ce que nous pouvons penser aujourd'hui de la mise en page n'existait pas à l'époque. N'était présent qu'un amas de caractères sans aucun espace qui les sépare, et les seules divisions sont indiquées entre le titre et le poème ou entre deux poèmes :



(collection de Zhu Qin-yun 朱钦运 ; photo © Zhu Qin-yun)

La page de gauche montre comment un poème classique est originellement

[305] Ming-kai 名凯 GAO 高, *Traité de la grammaire chinoise (汉语语法论 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-lùn)*, *op. cit.*, p. 1-2.

imprimé. Sur la page à droite, on voit de petites marques rouges, faites par le lecteur afin qu'il apprenne où s'arrête un vers. Avant le XX^e^ siècle, le marquage de la ponctuation n'est pas fait par l'auteur du poème ni par l'éditeur. La ponctuation n'est donc pas une des propriétés d'un texte ; elle est simplement un acte individuel effectué par chaque lecteur pour sa propre commodité.

Si, par conséquent – nous faisons une hypothèse un peu absurde et artificielle – si Yves Bonnefoy était un poète chinois classique, les deux strophes composées de cinq vers (lignes) qui se trouvent au seuil de son célèbre « Théâtre »[306] devaient être écrites et imprimées selon cette manière, on aurait :

> Je te voyais courir sur des terrasses je te voyais lutter contre le vent le froid saignait sur tes lèvres et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle que la foudre quand elle tache les vitres blanches de ton sang

Ou même, il faudrait disposer ce texte d'une façon encore plus surprenante, si l'on respectait la règle selon laquelle aucun espace n'existe entre les signes, ce qu'impose la langue chinoise :

> jetevoyaiscourirsurdesterrassesjetevoyaisluttercontreleventlefroidsaignaitsurteslèvresetjet'ai vueterompreetjouird'êtremorteôplusbellequelafoudrequandelletachelesvitresblanchesdetons ang

Nous voyons très intuitivement l'une des différences entre la poésie chinoise classique et la poésie française en termes du déploiement spatial : la première ne possède pas de *forme poétique* au niveau visuel. Quand un lecteur français rencontre un texte poétique présenté de cette façon, comment le lire ? La réponse à cette question nous permettra de comprendre à quel point un poème sans ponctuations, sans repères

[306] Yves BONNEFOY, *Poèmes*, Paris, Éditions Mercure de France, 1986, p. 25. Le texte original :

Je te voyais courir sur des terrasses,
Je te voyais lutter contre le vent,
Le froid saignait sur tes lèvres.

Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle
Que la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang.

de ligne et sans repères de strophe peut rendre sa lecture et sa compréhension difficiles. Ainsi, nous comprenons comment la ponctuation modernisée, qui devient maintenant une composante du texte, constitue une nouveauté impressionnante de la Nouvelle poésie chinoise et pourquoi ce genre de ponctuation semble nécessaire pour traduire Yves Bonnefoy en chinois.

Précisons l'importance de l'utilisation de la ponctuation moderne et de celle des lignes blanches se situant entre les paragraphes. En premier lieu, cet usage permet de faire apparaître les poèmes en plusieurs strophes, puisqu'auparavant, les poèmes chinois ne pouvaient avoir qu'une seule strophe. La forme poétique devient donc plus riche et libre : les poèmes peuvent être plus longs (avoir plus de vers dans un seul poème) et peuvent ainsi contenir plus d'informations qui sont structurées selon le déroulement des strophes.

Un deuxième effet qu'apporte la ponctuation concerne la relation entre ce qu'est un *vers* et ce qu'est une *phrase*. Les restrictions qu'impose le principe selon lequel une ligne égale une phrase, autrefois essentiel à la poésie classique, disparaissent. À très peu d'exceptions près, un vers classique, que l'on peut définir par son mètre, sa rime et son sens, est souvent équivalent à une phrase sémantiquement et grammaticalement complète. (Je dois souligner encore une fois le fait qu'*une ligne* ou *un vers* n'existait pas formellement dans la poésie classique, nous en parlons ici simplement en utilisant la terminologie moderne.) Dans la Nouvelle poésie, cependant, comme on le voit dans le deuxième vers de Lu Zhi-wei, un poète se met à avoir le droit de ne pas finir une phrase en même temps que la ligne. L'enjambement, qui n'existait pas du tout dans la poésie classique, devient donc possible.

Troisièmement, non seulement la ponctuation (en particulier la virgule et le point) marque des pauses à l'intérieur et à la fin des vers ; mais certains signes de ponctuation qui ont des fonctions spécifiques (par exemple : le deux-points, le point-virgule, le point d'exclamation, le point d'interrogation) fournissent des effets esthétiques totalement nouveaux. Au cours de notre analyse d'« Aube de printemps » (*Chun-xiao* 春曉), nous avons bien observé que les vers classiques n'arrivaient pas à faire connaître les inflexions émotionnelles complexes et ondulantes que l'auteur voulait communiquer. Il

suffit, pour le percevoir, de comparer le sens littéral de son dernier vers « on sait combien de fleurs sont tombées » et le sens qu'il implique « on *ne saurait jamais* combien de fleurs sont tombées *!* » Or, maintenant, grâce à « ? » et à « ! », présents partout dans le poème de Lu Zhi-wei, les sentiments qu'un poète souhaite exprimer par la mise en place des questions et des exclamations n'ont plus besoin d'être transmis de manière si subtile qu'ils ne peuvent être saisis que vaguement par un jeu de devinettes. Au prisme de l'histoire littéraire, l'utilisation globale de la ponctuation répond excellemment à ce qu'attend la « Nouvelle littérature » : il faut rompre avec l'obscurité provoquée par l'euphémisme et les fioritures formelles, au profit d'une expression *directe*.

3.2.2 – Longueur et précision sémantique : l'ajout des « petits mots »

Hormis la ponctuation, quelles sont les autres dimensions qui démontrent visiblement la métamorphose de la structure syntaxique poétique et le passage du classique au moderne ? Je dirais d'abord la longueur croissante des vers. Cela ne signifie pas que chaque ligne de poésie moderne doive nécessairement être longue, mais que la « Nouvelle poésie » possède maintenant la *capacité* de contenir plus de signes et plus de mots dans une ligne sans qu'il soit nécessaire d'avoir nécessairement cinq ou sept caractères, comme dans la poésie classique en vers régulier.

L'augmentation de la longueur des vers signifie, bien évidemment, l'utilisation d'un plus grand nombre de caractères chinois à l'intérieur du vers, car chaque caractère occupe une quantité égale d'espace. Quels facteurs provoquent cet allongement ? Le premier est que l'accroissement des mots bisyllabiques ou polysyllabiques dans le chinois moderne rend les phrases plus *étoffées*. Un deuxième aspect est la modification spectaculaire de la *structure* syntaxique à bien des égards. Langue sans flexion et sans *formes grammaticales*, le chinois ne peut réaliser des changements syntaxiques qu'en ajoutant certains caractères (ou mots) invariables ou en modifiant la position de certains mots. Entre ces deux possibilités, c'est l'ajout de mots qui représente un pourcentage

plus élevé.

Quels éléments, donc, s'ajoutent au vers moderne et le rendent plus long par rapport au vers classique ? Le premier ajout qui mérite attention est celui des pronoms : pronoms personnels, possessifs et indicatifs, parmi d'autres. Il se produit ainsi un transfert, aussi bien linguistique qu'esthétique, qui mène de la poésie *sans-moi* (classique) à la poésie *avec-moi* (moderne).

Une fois que les actions (verbes) présentées dans le poème ont retrouvé leur agent (sujet du verbe), les circonstances spatio-temporelles de la poésie subissent sans à n'en pas douter une modification très remarquable : ces actions et les choses relatives (l'objet du verbe, par exemple) ne sont plus, en apparence, impersonnelles et elles ont leur propre attribut. Cet attribut peut être *je*, comme dans le poème « Marcher à l'aube », on lit « le bruit que font *mes* chaussures » (*wǒ-pí-xié-shēng* 我皮鞋聲), le mot *mes* (*wǒ[de]* 我[的]) indique qu'il ne s'agit plus des chaussures *de n'importe qui*. Cet attribut peut également être *tu*, *elle*, *nous*, *ils*, etc., car les Chinois inventent pour leur langue moderne un système entier de pronoms. L'existence des pronoms attire l'attention de l'auteur comme du lecteur sur le rapport entre le sujet et l'action, et par conséquent, la phrase sujet-prédicat a progressivement prévalu dans la poésie moderne, abandonnant la primauté accordée à la phrase thème-commentaire dans la syntaxe poétique classique. De ce seul point de vue, il est clair que la poésie chinoise en langue moderne devient linguistiquement plus proche de la poésie française.

D'autre part, l'apparition des pronoms modernes rend beaucoup plus évidente la subjectivité d'un poème. Le lecteur français qui est depuis longtemps habitué à une poétique du *je* ne peut certainement pas imaginer à quel point la présence et l'utilisation étendue du sujet dans un vers ont pu mettre mal à l'aise les adversaires de la Nouvelle poésie. Les œuvres de Guo Mo-ruo 郭沫若 (1892-1978) pendant les années 1920, par exemple, caractérisées par de nombreuses phrases commençant par *je*, ont été largement jugées comme peu poétiques, puisque, selon l'avis des censeurs, la beauté poétique doit en priorité procéder de l'euphémisme et non d'une expression directe du *je*. Bien qu'aujourd'hui, un siècle plus tard, les vers utilisant le pronom *je* ne semblent plus problématiques, nous devons encore nous rendre compte que ce facteur joue un rôle

non négligeable dans le débat du classique contre le moderne. En fait, certains Chinois, au XXI^e^ siècle, pensent encore que la Nouvelle poésie n'est pas une poésie : en partie parce qu'ils sont tellement obsédés par l'esthétique du *sans-moi* qu'ils ne peuvent pas accepter, dès le départ, l'esthétique d'*avec-moi*.

Une deuxième catégorie de mots qui est ajoutée au vers moderne pour changer sa forme syntaxique est celle des mots vides. On pourrait dire aussi : les *petits mots*. Il s'agit, en terminologie occidentale (parfois il faut l'emprunter), des prépositions, des conjonctions, des particules, des interjections, etc. Contrairement aux poèmes classiques qui privilégient l'économie, la poésie moderne opte pour une précision sémantique, que garantit la détermination imposée aux mots. Ce qui est exactement la fonction des mots vides.

Dans les poèmes modernes, on rencontre presque partout les caractères 了 *le* et 过 *guò*, tous les deux indicateur l'achèvement d'une action, et 着 *zhe* qui signifie que l'action est en cours. Ces trois particules principales sont placées derrière les verbes invariants pour pouvoir présenter leur temps. Afin d'exprimer avec plus de précision, il convient de mettre avant les verbes des adverbes simples ou composés comme *yǐ-jīng* 已经, *déjà* ; *hái-méi-yǒu* 还没有, *pas encore* ; *jiāng* 将, *aller faire quelque chose*. Pour que l'action concernée soit située correctement dans la lignée du passé-présent-futur, on peut aussi ajouter dans le vers des locutions, telles que *zuó-tiān* 昨天 (*hier*), *xià-xīng-qī* 下星期 (*la semaine prochaine*), *guò-duàn-rì-zi* 过段日子 (*après un certain temps*), et *kuài* 快 (*être sur le point de, très bientôt*). Le fait que le chinois, moderne ou classique, ne peut que s'appuyer sur l'ajout des mots pour indiquer le temps peut parfois laisser des traces sur le discours français prononcé par un sinophone. Il n'est pas étonnant d'entendre dire, en français, « est-ce que tu as *déjà* dîné ? », puisque dans l'inconscience du locuteur – nous l'appellerons une *séquelle* de langue maternelle – la façon d'exprimer le passé consisterait à ajouter le terme *déjà*, bien qu'il suffise en français de conjuguer le verbe.

L'ajout de ces indicateurs du temps verbal bouleverse efficacement l'intemporalité que produit la poésie classique, ce dont j'ai traité en détail. Les actions qui figurent dans

la poésie moderne ne sont donc plus « à l'infinitif » (pour rappel : il ne s'agit ici que d'une métaphore commode, puisqu'en chinois il n'y a ni le concept du verbe à l'infinitif ni celui du verbe conjugué). Il faut néanmoins tenir compte de la *portée* de ces indicateurs, qui, on peut facilement l'imaginer, ne sont pas aussi précis que la conjugaison verbale en français. Les indicateurs chinois ont beau contribuer à distinguer l'un de l'autre les trois temps principaux, le passé, le présent et le futur, il reste toujours impossible d'exprimer en chinois de nuance encore plus détaillée, à moins que l'orateur ne soit prêt à payer un prix élevé, en ajoutant plus d'explications lourdes. Il est improbable, sinon impossible, de faire une distinction en chinois entre *je te voyais* et *je t'ai vue*, tous deux coexistant dans le passage d'Yves Bonnefoy qu'on a tiré de « Théâtre ». Si un troisième élément, *je t'avais vue*, est ajouté à cette comparaison, la situation devient encore plus compliquée.

Ces nuances n'apparaissent pas dans la poésie chinoise moderne, mais on y est inévitablement confronté dans la traduction du français au chinois : il s'agit donc là d'un aspect de l'intraduisible sur le plan linguistique. Pour rendre justice à la multitude des temps qu'emploie Bonnefoy dans ses œuvres, surtout celles tardives, il faut soit remettre les verbes selon un nouvel ordre qui renforcerait une certaine lisibilité en chinois, soit ajouter des mots ou même des phrases explicatives pour faire comprendre l'ordre chronologique de l'original. Ces opérations que nous réalisons dans la traduction poétique sont à la fois nécessaires et, dira-t-on, assez gênantes, disgracieuses et *non poétiques*, ce qui constitue un dilemme dont nous parlerons dans la troisième partie. Personne ne nierait, de toute façon, que cette précision du temps constitue également une preuve linguistique de la proximité croissante de la poésie chinoise avec la poésie française.

3.2.3 – Le *de* chinois : un « mot vide » crucial pour la syntaxe moderne

Il y a un autre mot vide spécifique dont l'utilisation massive a un impact irremplaçable sur la modernisation de la syntaxe poétique. Il s'agit d'une particule de

structure : *de* 的. Par coïncidence – et seulement par coïncidence – la prononciation et l'orthographe latine de ce caractère chinois sont identiques à celles du « de » français, et leurs fonctions grammaticales elles-mêmes se chevauchent. Pourtant, le *de* chinois apparaît avoir des sens grammaticaux plus riches que le *de* français. Il convient de prendre pour exemples certaines des locutions contenant un *de* dans un poème intitulé « Vautour » (*Tu-jiu* 禿鷲, 1992-1993)[307], dont l'auteur est Yu Nu 余怒 (1966-), afin de faire connaître les multiples fonctions de ce même mot :

	locution	explication des mots	traduction
ex. 1	我**的**病榻	je – ***de*** – maladie – lit	***mon*** lit d'hôpital
ex. 2	月光**的**胎記	lune – lumière – ***de*** – naissance – tache	tache de naissance ***du*** clair de lune
ex. 3	涼潤**的**小腿	frais – luisant – ***de*** – petit – jambe	petite jambe ***fraiche*** et ***luisante***
ex. 4	周圍**的**空气	alentour – ***de*** – air	air ***alentour***
ex. 5	醫院**的**雨	hôpital – ***de*** – pluie	la pluie **dans la zone de** l'hôpital
ex. 6	高燒**的**女人	haut – fièvre – ***de*** – femme	femme ***qui a*** une forte fièvre
ex. 7	覺醒**的**乙醚	se réveiller – ***de*** – éther diéthylique	éther diéthylique ***duquel*** on se réveille / éther diéthylique ***avec lequel*** on se réveille
ex. 8	軟骨**的**手	flexible – os – ***de*** – main	main ***aux*** os flexibles / main ***au*** cartilage / main cartilag***ineuse***
ex. 9	情愛**的**夜晚	amour – ***de*** – nuit	nuit ***où*** on a des relations amoureuses
ex. 10	紙扎**的**女孩	papier – fabriquer – ***de*** – fille	fille (mannequin) ***qu***'on fabrique ***avec*** des papiers / fille (mannequin) fabriqué ***de*** papier
ex. 11	通往內室的門	aboutir – à – intérieur – pièce – ***de*** – porte	la porte ***qui*** aboutit à la pièce intérieure

[307] Nu 怒 Yu 余, *Veilleur de nuit* (守夜人 *shǒu-yè-rén*), Taipei, Tonsan Publications Inc. (唐山出版社 *táng-shān-chū-bǎn-shè*), coll. « Poésie avant-gardiste de la Chine continentale » (大陸先鋒詩叢 *dà-lù-xiān-fēng-shī-cóng*), 1999, p. 64-68.

ex. 12	嗚嗚叫**的**警車	ouin – ouin – crier – ***de*** – police – véhicule	véhicule de police ***qui*** crie « ouin – ouin » / véhicule de police ***dont*** on fait retentir les sirènes
ex. 13	上了發條**的**蛤蟆	charger – *le* [marqueur de l'accomplissement d'une action] – ressort – ***de*** – crapaud	crapaud (automate) ***dont*** on a remonté la manivelle

Au premier abord, claires semblent la signification et la fonction du *de* chinois : désignant en général l'apparition d'un qualificatif ou d'un déterminatif, il se trouve précédé d'un autre mot pour rendre visibile cette *relation*. Mais quelle *relation* précisément ? La première est celle d'appartenance, c'est-à-dire le possessif, comme le montrent les deux premiers exemples. Ensuite, il s'emploie pour transformer des mots ou des syntagmes en un qualificatif, car en chinois il n'y a pas de catégorie grammaticale. Avec un *de* mis en avant, on peut comprendre *frais(che) et luisant(e)* (adjectifs, ex.3) et *alentour* (adverbe, ex.4) comme qualificatifs de *jambe* et d'*air*. Nous ajoutons ici un exemple qui ne figure pas dans ce poème : 谣言**的**传播 (*rumeur - « de » - diffusion*), qui veut dire « diffusion *des* rumeurs », le *de* jouant exactement le même rôle que le *de* français.

Dans les exemples 6 à 13, la fonction du *de* chinois va au-delà de celle des pronoms, des adjectifs et du *de* français. Ce *de* reste, dans la plupart des cas, un déterminatif, mais il n'est plus légitime de produire automatiquement une traduction comme « la pluie *de* l'hôpital » (ex.5), « femme *de* forte fièvre » (ex.6) ou « éther diéthylique *de* se réveiller » (ex.7), puisqu'en français, il faut expliquer concrètement les relations entre les deux parties nouées par le *de* : « la pluie *dans la zone de* l'hôpital », « femme *qui a* une forte fièvre », « éther diéthylique *duquel on* se réveille ». Ce simple *de* peut parfois impliquer une structure relationnelle tellement complexe que nous devons utiliser la subordonnée pour la traduire en français. Nous traiterons de ce point un peu plus tard, afin de montrer la possibilité d'exprimer en chinois moderne ce que veulent exprimer les propositions subordonnées, qui existent en français mais pas en chinois.

Dans le chinois moderne, qu'il s'agisse du langage courant ou du langage poétique, on peut utiliser la grande flexibilité du *de* en l'utilisant seul, sans avoir à expliquer

comment se produit la relation entre les deux parties reliées par ce *de*. Cette souplesse permet aux poètes chinois modernes d'acquérir une facilité linguistique dans leur écriture. Par rapport à leurs homologues francophones, ils sont plus libres d'utiliser le *de* pour relier deux mots, deux syntagmes, deux structures linguistiques complexes. Ce *de*, en dernière analyse, permet d'obtenir aisément des effets *surréels*. Repensons à l'expression *jué-xǐng-de-yǐ-mí* 覺醒的乙醚, dont nous avons fait une traduction *littérale* comme « éther diéthylique *de* se réveiller » : cette traduction, certes, semblant incorrecte grammaticalement ; elle suit toutefois très bien la logique selon laquelle se forme la syntaxe chinoise, et peut en même temps produire une sorte d'étonnement poétique, ce qu'on peut trouver, par exemple, chez René Char.

Revenons à la question principale que nous devons nous poser : comment ce *de* chinois modernise-t-il la syntaxe poétique ? En poésie classique, comme on l'a vu dans la lecture d'« Aube printanière », tout qualificatif ou déterminatif est extrêmement court et pauvre et n'est souvent composé que d'un seul caractère. Par exemple, *chūn* 春 (*printemps*) détermine *mián* 眠 (*dormir*), l'ensemble des deux caractères-mots signifie ainsi *le sommeil du printemps*, ou *le sommeil pendant le printemps*, ou *le sommeil printanier*. Mais l'apparition du *de* moderne rend possible une très considérable longueur du qualificatif/déterminatif, qui ne devient en effet pas seulement plus long, mais plus détaillé, quand il s'agit de l'information, et plus complexe, structurellement : ce que montrent les exemples 11 à 13 que je viens de citer.

À cela s'ajoute qu'il est souvent possible d'additionner de nombreux *de*, sans interruption, dans une seule phrase moderne : la puissance qu'a ce *de* pour articuler différentes composantes de phrase est ainsi renforcée. En revanche, pour qu'une phrase semble plus fluide et moins répétitive, les Chinois sont enclins à omettre certains *de*, dans les cas où le sens de ces *de* peut être deviné d'après le contexte :

> 我皮鞋聲
> je – chaussure en cuir – bruit

Cette locution, avant qu'on effectue la condensation, devrait contenir deux *de*, l'un se

situant entre *je* et *chaussure(s) en cuir*, l'autre, entre *chaussure(s) en cuire* et *bruit* :

我[**的**]皮鞋[**的**]聲(響)
je – ***de***$^{(1)}$ – chaussure en cuir – ***de***$^{(2)}$ – bruit

Essayons de la traduire en français : « le bruit *de mes* chaussures en cuir ». Le *de*$^{(1)}$ se combine avec *je* pour devenir ici *mon*, et le *de*$^{(2)}$ est transformé en le *de* (français) situé entre *bruit* et *mes*.

Si les Chinois préfèrent omettre des *de* qui peuvent être omis (c'est-à-dire ceux qui ne risqueraient pas de provoquer d'ambiguïtés sémantiques), c'est pour éviter une répétition redondante et désagréable à leurs oreilles et à leurs yeux. Ces règles supplémentaires imposées à l'emploi du *de* ont également eu un grand impact sur la génération de la syntaxe poétique moderne, puisqu'elles permettent aux vers d'être très *malléables*, en effet, un vers peut facilement obtenir une longueur notable, en ajoutant sans cesse des éléments qualificatifs. Que l'on fasse attention au terme *élément qualificatif* dont le sens est plus large qu'en français : il peut même renvoyer en chinois moderne à ce qu'on appelle une proposition subordonnée en français, ce dont nous parlerons bientôt (*cf.* section 3.2.5).

Au *de* 的, s'ajoutent deux autres particules, le *de* 地 et le *de* 得, qui partagent la même transcription en lettres latines, « de », et la même prononciation, mais dont significations diffèrent. On les intègre dans un même groupe car tous les trois fonctionnent de façon similaire, comme le montre ce schéma :

compléments circonstanciels + ***de*** **(地)** + mots actionnels (verbe, adjectif...)
mots actionnels (verbe, adjectif...) + ***de*** **(得)** + compléments circonstanciels

Ces trois *de*, écrits différemment en caractères chinois, permettent ensemble que le langage poétique contienne différents types de qualificatifs et de déterminatifs – si l'on y inclut également toutes sortes de compléments circonstanciels (outil, manière, résultat, possibilité, degré, aboutissement, etc.) – dans une seule phrase :

Texte original :

在他耳朵裡邊的是低微而且輕跳的 / 韻味悠揚的音樂。

Explication des mots :

à – il – oreille – intérieur – *de* (的) – être – bas – minime – et – léger – bondir – *de* (的) – / – charme – goût – doux – mélodieux - *de* (的) – musique.

Traduction mot à mot :

À l'intérieur de ses oreilles, c'est une musique qui est basse et minime, qui bondit légèrement, / et dont le charme semble doux et le goût semble mélodieux.

Traduction cohérente :

Dans ses oreilles résonnent les notes langoureuses et légèrement bondissantes / d'une musique qui a l'air mélodieux.

Ce « Poète de la nuit » (*Ye-de-shi-ren* 夜的詩人) de Xu Yu-nuo 徐玉諾 (1894-1958) écrit en 1923, où la poésie moderne prend son essor, offre un gros groupe de mots – 低微而且輕跳的韻味悠揚的, « bas - minime - et - léger - bondir - *de* (的) - charme - goût - mélodieux - *de* (的) » – pour qualifier le terme central, *musique*. Deux premiers caractères de ce groupe, *bas* (低) et *léger* (微), initialement deux adjectifs indépendants qui peuvent aussi, cependant, de temps en temps, être considérés comme un ensemble adjectival (on retrouve ici la flexibilité de la morphologie des mots chinois), jouent ici le rôle de qualificatif. Ensuite, la combinaison *qīng-tiào* 輕跳 (*léger-bondir*), lue comme *bondir légèrement*, sert également à modifier cette musique : la musique est un être qui bondit légèrement. Le dernier qualificatif *yùn-wèi-yōu-yáng* 韻味悠揚 (*charme-goût-doux-mélodieux*) est par nature une petite phrase à sujet-prédicat (au sens du français): « la charme *est* douce et le goût *est* mélodieux ». La raison pour laquelle une phrase peut aussi fonctionner comme un qualificatif, je l'expliquerai en détail (*cf*. Section 3.3.5) ; notons seulement qu'au fil du temps, cette phrase est progressivement solidifiée en *mots fixes* : « (avec) un *charme-goût* (qui est) *doux-mélodieux* ».

Un long qualificatif composé de douze caractères n'est en aucun cas imaginable dans la poésie classique, ce qui l'écarte radicalement de la Nouvelle Poésie. Dans les poèmes classiques que j'ai analysés, il n'est même pas facile de trouver des qualificatifs, des déterminatifs ou des compléments circonstanciels, sauf deux exemples (pour être

exact : combinaisons de caractères) qu'offre Li Shang-yin (813-858) : *wǔ-sè-háo* 五色毫, *cinq-couleur-poil*, signifiant « poils *à cinq (multiple) couleurs* », où *cinq-couleur* qualifie *poil* ; et *shēn-cáng* 深藏, *profond-cacher*, qui veut dire « cacher *profondément* », *profond* (*profondément*) qualifiant *cacher*. L'usage rare de l'épithète (qui renvoie ici à toutes les sortes de déterminatifs et de qualificatifs) dans la poésie classique peut être attribué au manque de *mots vides*. Les mots vides, en tant que *séparateurs* d'une phrase, contribuent à spécifier quelle partie d'une phrase fonctionne comme le modificateur et quelle partie constitue, au contraire, le modifié. Grâce à l'ajout de ces *petits mots*, un vers moderne peut désormais être formé selon une syntaxe qui a des structures complexes, c'est exactement sur cette complexité que se fonde la richesse de l'expression poétique.

3.2.4 – Naissance de la « structure multi-niveaux » syntaxique : vers une analyse grammaticale

Donnons une première conclusion pour faire comprendre comment l'ajout des *éléments grammaticaux* (pronoms, indicateurs de temps, particules *de* [的, 地, 得]) peut exercer une influence systématique sur la syntaxe poétique moderne. La première chose à considérer est qu'un vers chinois moderne grammaticalement complet est estimé plus comme une *combinaison de groupes de caractères*, que comme une *combinaison de caractères* simplement. En poésie classique, on ne distinguait que deux niveaux pour un vers, celui du caractère et celui de la phrase ; tandis qu'un vers moderne contient normalement trois niveaux : caractère ; groupe de caractères (syntagme) ; phrase. Cet allongement est dû à la quantité d'informations contenues dans un seul vers-phrase.

Afin de pénétrer dans le vers moderne écrit par Xu Yu-nuo, 在他耳朵裡邊的是低微而且輕跳的 / 韻味悠揚的音樂, littéralement « À l'intérieur de ses oreilles, c'est une musique qui est basse et minime, qui bondit légèrement, / et dont le charme semble doux et le goût semble mélodieux », il faut d'abord savoir distinguer les groupes de caractères. 在他耳朵裡邊 *zài-tā-ěr-duo-lǐ-biān*, ces six caractères constituent un groupe,

« à l'intérieur de ses oreilles », parce qu'ils se mettent avant le caractère actionnel 是 (*être*). Ainsi, le reste de la phrase, 低微而且輕跳的韻味悠揚的音樂 *dī-wēi-ér-qiě-qīng-tiào-de-yùn-wèi-yōu-yáng-de-yīn-yuè*, signifiant « musique qui est basse et minime, qui bondit légèrement, et dont le charme semble doux et le goût semble mélodieux », composé de quatorze caractères, constitue le deuxième groupe. On peut en revanche continuer de faire les sous-divisions : à l'intérieur de ce deuxième groupe, on distinguerait « musique » (音樂 *yīn-yuè*), le modifié, de « (qui est) basse et minime, (qui) bondit légèrement, et (dont) le charme semble doux et le goût semble mélodieux » (低微而且輕跳的韻味悠揚的 *dī-wēi-ér-qiě-qīng-tiào-de-yùn-wèi-yōu-yáng-de*), le modificateur. On peut en outre diviser encore le deuxième sous-groupe en trois petites composantes : « basse et minime » (低微 *dī-wēi*), « bondit légèrement » (輕跳 *qīng-tiào*), et « la charme semble douce et le goût semble mélodieux » (韻味悠揚 *yùn-wèi-yōu-yáng*).

Ce moyen moderne d'établir une phrase en s'appuyant plus sur des *groupes de caractères* que sur des *caractères* modifie fondamentalement la manière de lire un poème. Il ne s'agit plus de lire « caractère par caractère », on ne peut lire maintenant que « groupe de caractères par groupe de caractères », si l'on veut saisir la *structure* de la phrase. Analysons un des premiers vers de Kang Bai-qing 康白情 (1896-1959), l'un des fondateurs de la Nouvelle Poésie :

> 清溪綠柳間一群生氣都從晴風裡迎面撲過來[308]
> limpide – ruisseau – vert – saule – parmi – un – essaim – vivre – air – tout – à partir de – beau temps – vent – intérieur – aller à la rencontre de – visage – se jeter sur – passer – venir

Une précision préalable concerne le fait qu'au cours de l'évolution de la langue, certaines combinaisons de caractères se sont solidifiées dans des *mots figés* : *shēng-qì* 生氣 (*vivre–air*) devient *vitalité* ; *yíng-miàn* 迎面 (*aller à la rencontre de – visage*), *face à face* ; *guò-lái* 過來 (*passer–venir*), placé après un verbe, indique maintenant le mouvement vers celui qui parle, c'est-à-dire que cette combinaison est passée, en ce

[308] Bai-qing 白情 KANG 康, « Huit poèmes à l'occasion de la Journée nationale de l'arbre (植樹節雜詩八首 *zhí-shù-jié-zá-shī-bā-shǒu*) », 1921.

sens, du statut de *porteur du sens plein* à celui de *mot-outil*.

En voyant un tel vers, aussi long que compliqué, nous réalisons tout d'un coup que l'ancien mode de *lecture linéaire* ne peut plus être valable. Il faut dès lors recourir aux *indicateurs de pause*, qui fonctionnent à la fois sémantiquement, grammaticalement et prosodiquement. La première pause se trouve après le cinquième caractère, *jiān* 間 (*parmi*), dont l'existence indique que ce qui le précède, *qīng-xī-lǜ-liǔ* 清溪綠柳 (*limpide–ruissea–vert–saule*), constitue, avec le mot *parmi*, un ensemble qui signifie « parmi le ruisseau limpide et les saules verts ». Il s'agit d'un complément circonstanciel de lieu. Deuxième indicateur de pause : *dōu* 都 (*tout*), le dixième caractère. Ce qui se situe entre les première et deuxième pauses, *yī-qún-shēng-qì* 一群生氣 (*un–essaim–vivant–air*), *un essaim de vitalité*, c'est une unité sémantique qui, on le verra, est le sujet de la phrase. On rencontre tout de suite le troisième indicateur, *cóng* 從 (*à partir de*), qui est jumelé avec le quatrième, *lǐ* 裡 (*intérieur*). Comme deux bornes, ces deux indicateurs nous font savoir que ce qu'ils entourent (y compris eux-mêmes) compose un fragment complet de la phrase : *cóng-qíng-fēng-lǐ* 從晴風裡 (*à partir de – beau temps – vent – intérieur*), qui veut dire *de l'intérieur du vent ensoleillé*. Il reste encore les cinq derniers caractères : *yíng-miàn-pū-guò-lái* 迎面撲過來 (*aller à la rencontre de - visage - se jeter sur - passer - venir*), dont le sens est « se précipiter vers (moi) vis-à-vis ».

Il convient, par conséquent, d'établir un schéma pour indiquer toutes les *soudures* qui appartiennent à différents constituants de la phrase :

⌜ fragment 1⌝	⌜ frag. 2 ⌝	⌜ frag. 3 ⌝	⌜ frag. 4 ⌝
清溪綠柳 **間**	一群生氣 **都**	**從** 晴風 **裡**	迎面撲過來
←|	| |→	←| |→	

Le vers-phrase entier contient, au premier niveau, quatre fragments principaux qui se composent respectivement, en deuxième lieu, de plusieurs caractères (fragment 1 de cinq caractères, fragment 2 de quatre, etc.). En d'autres termes, les caractères d'un vers ne sont plus disposés de manière homogène comme dans la poésie classique : à savoir,

certains sont plus étroitement liés, tandis que d'autres sont relativement plus lâchement liés les uns aux autres. Les frontières s'installent de manière plus catégorique entre les groupes sémantiques qui composent une phrase. Le mot *yíng-miàn* 迎面 (*vis-à-vis*), par exemple, est plus intimement lié au mot qui le suit, *pū* 撲 (*se précipiter*), mais plus lointainement lié au mot mis en avant, *lǐ* 裡 (*intérieur*), qui appartient sémantiquement à un autre syntagme. Au cours de la lecture, nous suivons l'ordre des caractères, comme on le fait quand un poème classique est lu ; mais un vers moderne nous impose de tenter de trouver les *soudures* et de savoir regrouper les caractères et définir les *frontières*.

Lorsque ces quatre fragments se combinent pour former une phrase, est née une *structure multi-niveau* qui semble très dissemblable de la structure syntaxe du vers classique. Cette nouvelle structure ne se rencontre pas dans la lecture d'un vers classique qui, normalement, est très court et qui ne contient que très peu d'informations. Maintenant, afin de saisir au niveau syntaxique un vers moderne, il faut avoir recours aux éléments grammaticaux – dans ce vers en exemple, il s'agit de *jiān* 間 (*parmi*), de *dōu* 都 (*tout*), de *cóng* 從 (*à partir de*), de *lǐ* 裡 (*intérieur*) – qui servent à signaler où se trouve la frontière entre deux groupes voisins.

Cette mutation radicale augmente la possibilité d'effectuer auprès d'un vers-phrase chinois une analyse grammaticale, qui a pendant longtemps été jugée inapplicable au chinois. Cela est dû, tout d'abord, au fait que la structure des phrases chinoises a considérablement changé depuis le Mouvement du Quatre Mai, pour devenir plus *rigoureuse*. En d'autres termes, la syntaxe chinoise utilisée dans la poésie moderne est soumise à des exigences beaucoup plus *explicites* que ses versions anciennes :

> L'exigence fondamentale est que le sujet soit clairement défini, que la « veine de sens » soit explicite et que la fonction et le rôle de chaque mot, de chaque locution, de chaque structure prédicative et de chaque élément phrastique dans la phrase puissent être analysés. Ainsi, il est également nécessaire de ne pas omettre le sujet, les conjonctions (et les verbes et adverbes de type conjonctif), etc.[309].

[309] Li 力 WANG 王, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 3. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第三卷：漢語語法史 wáng-lì quán-jí dì sān-juàn-hàn-yǔ-yǔ-fǎ-shǐ), op. cit.*, p. 398.

Certes, le chinois moderne, y compris le chinois qu'on emploie aujourd'hui, n'est en fait pas une langue construite à travers des *formes grammaticales*, selon la formule de Humboldt, qui se retrouvent entre autres dans les langues indo-européennes. Toutefois, le chinois moderne offre véritablement un aspect plus – et de plus en plus – *analysable*, que sa version ancienne, en raison du fait qu'il contient maintenant des *constituants de phrase* divisibles que l'on peut analyser comme le sujet, l'objet, les compléments circonstanciels, etc. Ce qui nous permet de pouvoir affirmer que le fragment 1, 清溪綠柳間 *qīng-xī-lǜ-liǔ-jiān* qui signifie « parmi le ruisseau limpide et les saules verts », constitue un complément circonstanciel qui définit tous les éléments restants ; et que, de même, le fragment 2 est le sujet ; le fragment 3, un deuxième complément circonstanciel (qui, cette fois, ne qualifie que le fragment 4) ; le fragment 4, un prédicat verbal.

Nous devons l'admettre : la possibilité d'appliquer l'analyse grammaticale à la syntaxe poétique chinoise constitue l'une des preuves de l'européanisation continue de la langue chinoise, ce qui rend la traduction de la poésie française plus facile. Parce qu'il devient beaucoup plus simple de trouver entre les deux langues des équivalents grammaticaux et structurels.

3.2.5 – Coordination et subordination : Syntaxe complexe du vers moderne

Ce que nous avons analysé plus haut appartient à une catégorie de phrase qu'on appelle dans le contexte français *phrases simples*. L'apparition croissante de coordinations et de subordination constitue également un aspect capital qui distingue les deux syntaxes poétiques, moderne et classique. Ce dont nous traiterons en premier lieu est l'usage des conjonctions. Citons deux vers de « Regardant la lune je pense à mes proches éloignés » (*Wang-yue-huai-yuan* 望月懷遠), poème datant du VIII^{e} siècle, pour replacer la question dans le cadre de la comparaison entre les poésies classique et moderne :

滅燭憐光滿
披衣覺露滋
éteindre – bougie – aimer – lumière – plein (/remplir)
se draper – vêtement – sentir – humidité – croître

Afin de les comprendre aujourd'hui, alors que le lecteur n'est plus familiarisé avec la syntaxe ancienne, il est nécessaire d'ajouter des connecteurs logiques à l'intérieur d'un vers. Deux interprétations les plus recevables du premier vers sont ainsi les suivantes :

(1) J'ai éteint les bougies **parce que** je préférais le clair de lune qui remplissait la pièce.
(2) J'ai éteint les bougies, **mais** le clair de lune pouvait toujours remplir la pièce.

Les connecteurs *parce que* et *mais*, qui, évidemment, incarnent deux interprétations différentes, semblent toutefois aussi légitimes l'un que l'autre quand ils apparaissent dans l'interprétation d'un même vers classique : puisqu'aucune preuve ne permet dans l'original de justifier une préférence entre les deux.

Entre les deux parties constituant le deuxième vers, *pī-yī* 披衣 (*se draper-vêtement*) et 覺露滋 (*sentir-humidité-croître*), le rapport logique peut sembler encore plus ambigu, comme le montrent ces quatre interprétations possibles :

(1) J'ai mis mes vêtements, (je suis sorti de la maison,) **et** je pouvais sentir l'humidité nocturne commencer à croître.
(2) J'ai mis mes vêtements, **parce que** je sentais l'humidité nocturne commencer à croître.
(3) J'ai mis mes vêtements, **que** l'humidité nocturne avait déjà tachés.
(4) J'ai mis mes vêtements, **mais** je sentais encore l'humidité nocturne atteindre ma peau à travers eux.

Le langage poétique classique, qui n'est traditionnellement pas un langage articulé, semble enclin à la juxtaposition de deux phrases qui se trouvent en réalité dans une relation logique. En d'autres termes, la relation logique (celle, par exemple, que représente *parce que* et *mais*) dans la poésie classique n'est souvent impliquée qu'au

niveau de l'*idée d'auteur* et attend d'être deviné par le lecteur. Dans la Nouvelle poésie, pourtant, grâce à l'usage des conjonctions, la relation entre chacun des éléments est précisée et délimitée, et ces éléments ne sont souvent plus juxtaposés. Le comparatif, par exemple, rarement présenté dans un poème classique, peut figurer partout dans la poésie moderne : il suffit d'employer un caractère 比 *bǐ* signifiant littéralement *que* ou *par rapport à*. On le trouve dans le poème cité de Lu Zhi-wei :

Texte original :
我皮鞋聲比尋常有十倍的響。
Explication des mots :
我 je –皮鞋 chaussure en cuir –聲 son –比 par rapport à –尋常 d'ordinaire –有 avoir –十 dix –倍 fois –的 *de* (indicateur de qualificatif ou de déterminatif) –響 sonore。
Traduction mot à mot :
Le bruit de mes chaussures en cuir, par rapport à d'habitude, a un niveau sonore dix fois plus élevé.
Traduction cohérente :
Mes souliers ont l'air dix fois plus sonores que d'habitude.

L'existence de cet indicateur de comparaison fait que les trois composantes principales, *wǒ-pí-xié-shēng* 我皮鞋聲 (*le bruit de mes chaussures en cuir*), *bǐ-xún-cháng* 比尋常 (*par rapport à d'habitude*) et *yǒu-shí-bèi-de-xiàng* 有十倍的響 (*avoir un niveau sonore dix fois plus élevé*), sont reliées de manière beaucoup plus explicite sur le plan logique. En raison de cette précision logique, l'ambiguïté sémantique qui abondait autrefois dans la poésie classique a largement disparu.

L'usage de conjonctions et de connecteurs est systématique et très répandue dans la Nouvelle poésie. Nous lisons, par excellence, deux vers dans le même poème cité, où les deux connecteurs, *tǎng-shǐ* 倘使 (*si*, *si jamais*), et *hái* 還 (*quand même*, *malgré tout*), qui fonctionnent en fait l'un avec l'autre et forment une chaîne logique complète (ce n'est pas forcément le cas en français), domine la structure syntaxique :

Texte original :
倘使我真的驚破了你的夢，

還望你寬赦我罪惡之深。

Traduction mot à mot :

Si jamais je t'ai vraiment surpris et ai brisé ton rêve,

quand même je te prie de me pardonner la profondeur de mon péché.

Traduction cohérente :

Si jamais j'ai vraiment brisé ton rêve en sursaut,

je te prie, malgré tout, de me pardonner ce péché profond.

Pour justifier l'énorme modification que le renforcement logique effectue sur le paysage syntaxique de la poésie moderne, je me propose de citer les derniers vers du poème « Collection "Pourquoi avons-nous cette odeur dans l'air" » (我们的空气里为什么会有这种味道丛书 *wǒ-men-de-kōng-qì-lǐ wèi-shén-me-huì-yǒu-zhè-zhǒng-wèi-dào-cóng-shū*, 2012) de Zang Di 臧棣 (1964-)[310] :

恰恰因为寒冷，任何人都不可能薄到那一步。
暧昧啊寒冷。比从前更暧昧，
确实有助于寒冷纠正一个普遍的错误。
比如，传奇将我租借到
光秃秃的树枝上，我却梦见自己
被巨大的叉子叉着：就仿佛气氛一旦不对，
透明度就会取代深度，
无论你在哪儿，空气会因我们刚呼吸过它
而变成一块透明的肥肉。

[...]

c'est précisément à cause du froid que personne ne peut être aussi fin que ça.
Ô, quelle ambiguïté que le froid. Plus ambigu qu'avant,
cela aide sûrement le froid à corriger une erreur commune.
Par exemple, la légende me met en location
aux branches nues des arbres, sur lesquelles je rêve, pourtant, que je suis
piqué sur une énorme fourchette : comme si une fois l'atmosphère devenue mauvaise,
la transparence remplaçait la profondeur,
où que tu sois, l'air, comme nous venons de le respirer,
va devenir un bout de gras translucide.

[310] Di 棣 ZANG 臧, *La Collection "petites élégies". Poèmes de Zang Di* (小輓歌叢書:臧棣詩選 *xiǎo-wǎn-gē-cóng-shū-zāng-dì-shī-xuǎn*), Taipei, Showwe Information Co., Ltd. (秀威資訊 *xiù-wēi-zī-xùn*), coll. « Classiques de la poésie chinoise contemporaine » (中國當代詩典 *zhōng-guó-dāng-dài-shī-diǎn*), 2013, p. 166.

(*trad. Zhenyao-Sanshu Qin et Arthur Defrance*)

Contrairement à la poésie classique, la syntaxe de ce poème est entièrement fondée sur des conjonctions : *qià-qià* 恰恰 (*c'est... que...*), *yīn-wèi* 因为 (*à cause de*), *dào-nà-yī-bù* 到那一步 (*aussi...que...* ou *jusque là*), *bǐ...gèng* 比……更 (*plus...que...*), *bǐ-rú* 比如 (*par exemple*), *què* 却 (*pourtant*), *jiù-fǎng-fú* 就仿佛 (*comme si*), *yī-dàn* 一旦 (*une fois*), *wú-lùn* 无论 (*où que... / n'importe...*), *yīn* 因 (*comme*), etc. Ce poème moderne a certes beau rester assez obscur et mystérieux par quelques aspects, il est toutefois très clair et non ambigu aux niveaux syntaxique et grammatical. Il s'agit là, encore une fois, d'une preuve marquante de l'européanisation du langage poétique chinois.

Il est temps de répondre à la question posée au commencement de la section 3.3, celle qui concerne l'étendue de l'européanisation syntaxique du chinois dans la poésie, à savoir : quels aspects peuvent justifier cette prétendue *européanisation* et quels aspects ne le peuvent pas. Il n'entre évidemment pas dans notre propos d'offrir une réponse méthodique et globale ; essayons, simplement, d'y répondre en examinant dans quelle mesure la syntaxe poétique chinoise est européanisée. C'est-à-dire que nous étudierons si le système de connecteurs de mieux en mieux développé en chinois moderne est *suffisant* pour exprimer les coordinations et subordinations françaises. Je me propose d'établir le formulaire suivant en référence à Olivier Soutet[311]. J'y marque d'un signe ● les modèles de phrase qui peuvent absolument trouver leur équivalent en chinois et d'un ○ ceux qui ne le peuvent pas ou qui doivent être exprimés au moyen d'un tout autre modèle de phrase.

phrase complexe avec coordination	phrase contenant sept conjonctions de coordination : *car*, *donc*, *et*, *mais*, *ni*, *or*, *ou*		●	1
phrase complexe avec subordination	subordonnée non conjonctionnelle	subordination qui se traduit par l'inversion du sujet dans la subordonnée[312]	○	2

[311] Olivier SOUTET, *La Syntaxe du français*, 4e édition mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 87-104.
[312] *Ibid.*, p. 93.

		subordination qui se traduit par des morphèmes exprimant l'intensité ou par de spécifiques lexiques comme *avoir beau*		●	3
		subordination qui se traduit par les modes nominaux	proposition subordonnée infinitive	●	4
			proposition subordonnée participiale	○	5
	subordonnée conjonctionnelle	proposition relative	la série adverbo-pronominale des relatifs qui restent étrangers aux flexions en genre et en nombre (*qui*, *que*, *quoi*, *dont* et *où*)	○	6
			la série strictement pronominale des relatifs marqués en genre et en nombre (*lequel*, *laquelle*, *lesquel(le)s*)	●	7
			les formes résultant de la contraction des prépositions *à* et *de* avec *le* et *les* (*auquel*, *duquel*, etc.)	○	8
		proposition conjonctive	conjonctive pure / conjonctive complétive (en *que*)	●	9
			conjonctive relationnelle / conjonctive circonstancielles (*aussi*, *autant*, *si*, *tant*, *tellement* ; *avant que*, *bien que* ; *puisque*, *quoique*)	●	10

			conjonctive en *si* (l'interrogation indirecte en *si* ; la structure *si p, q*)	●	11

Parmi ces onze cas qui présentent toutes les sortes de phrase complexe en français, qu'il s'agisse de la coordination ou de la subordination, sept modèles de phrase peuvent *entièrement* et sans obstacle trouver leur équivalent en chinois moderne. Les quatre autres sont cependant *intraduisibles* et on ne peut produire l'effet syntaxique recherché que lorsqu'on change de modèle de phrase. Ainsi, il faut tenir compte de la coexistence de deux perspectives, qui semblent se contredire, pour aborder la question de la traduisibilité. Au sens large, toutes les phrases complexes françaises peuvent être *traduites* en chinois moderne, car le sens d'une seule phrase peut s'exprimer sous plusieurs formes et il n'est pas difficile d'en trouver au moins une dans une autre langue. Pourtant, au sens strict, seulement une partie des phrases complexes peut être *parfaitement traduite* en chinois. À noter que la traduisibilité n'est ici, dans ce chapitre, qu'un prisme auquel nous constatons mieux à quel point la syntaxe de la poésie chinoise moderne s'est rapprochée de la syntaxe française actuelle et quelles significations similaires peuvent être exprimées à travers cette première.

Examinons d'abord les sept modèles traduisibles, qui, dans une certaine mesure, démontrent une parenté entre le français actuel et le chinois actuel employé dans la poésie. Dans le cas 1, celui de la phrase complexe avec coordination, la traduisibilité est facile à imaginer, puisque le chinois moderne est, comme je l'ai dit, une langue qui obtient de nouvelles fonctions grammaticales par l'ajout des mots grammaticaux et que les mots correspondant au sens de *car*, de *donc*, d'*et*, de *mais*, de *ni*, d'*or* et d'*ou* existent bien en chinois. Il en va de même pour le cas 3 (*avoir beau*) et le cas 10 (*aussi*, *autant*, *si*, *tant*, *tellement* ; *avant que*, *bien que* ; *puisque*, *quoique*). Le cas 7 apparaît également comme similaire : *lequel* et *laquelle* peuvent transformés en 这个 *zhè-gè* ou 那个 *nà-gè*, qui veulent dire tous les deux *ce/cet/cette*, ou *le/la*, ou *ceci/cela*, ou *celui/celle*, ou *celui-ci/celle-ci/celui-là/celle-là* ; parallèlement, *lesquels* et *lesquelles* peuvent être traduits en chinois comme 这些 *zhè-xiē* ou 那些 *nà-xiē*, dont les sens sont *ces*, *les*, *ceux*,

celles, *ceux(celles)-là*. La proposition conjonctive en *si*, que présente le cas 11, peut aussi trouver sa place en chinois, qui possède les expressions qui renvoient, respectivement, au sens de l'interrogation indirecte en *si* – il s'agit du mot *shì-fǒu* 是否, littéralement « oui ou non » – et au sens qu'impose la structure *si p, q*.

La raison pour laquelle les cas 1, 3, 7, 10, 11 montrent une similitude entre les deux langues est qu'il existe des *lexiques* équivalents. Rappelons que le chinois a été et est toujours une langue typique de l'*ultra-lexicologique*, d'après la dénomination de Saussure : il n'est pas difficile pour la langue chinoise d'inventer de nouveaux mots grammaticaux ou de donner à certains mots existants de nouvelles significations grammaticales, selon les besoins. En revanche, dans les deux autres cas qui comportent une certaine traduisibilité, ceux numérotés 4 et 9, cette traduisibilité est due à d'autres raisons. La proposition subordonnée infinitive, comme on la voit dans le cas 5, partage avec le chinois une structure syntaxique presque identique. Citons un vers de Ma Yan 马雁 (1979-2010)[313] :

> 我看见他坐在屋子中间 [...]
> je – voir – il – (s')asseoir – à – pièce – milieu

tā 他 (*il*) fonctionnant à la fois comme objet de *wǒ-kàn-jiàn* 我看见 (*je vois*) et comme sujet de *zuò* 坐 (*s'asseoir*), nous trouvons au moins deux manières de reformuler le vers :

> (1) **je le vois s'asseoir** (assis) au milieu de la pièce
> (2) **je vois** qu'**il s'assoit** au milieu de la pièce

La première interprétation peut justifier l'existence d'un modèle chinois qui ressemble au modèle français nommé *proposition subordonnée infinitive*, même si l'infinitif n'est en effet pas un terme valable en chinois. Tandis que la deuxième traduction, justement,

[313] Yan 雁 Ma 马, *Poèmes de Ma Yan* (马雁诗集 *mǎ-yàn-shī-jí*), Pékin, New Star Press (新星出版社 *xīn-xīng-chū-bǎn-shè*), coll. « Nouvelle bibliothèque classique - œuvres de Ma Yan » (新经典文库·马雁作品 *xīn-jīng-diǎn-wén-kù-mǎ-yàn-zuò-pǐn*), 2012, p. 28.

révèle la facilité de transplanter en chinois la *conjonctive pure* (dont un autre nom est *conjonctive complétive*) du cas 9. Il n'est, néanmoins, pas légitime, assurément, d'affirmer qu'existe en chinois cette *conjonctive pure.* Une preuve simple en est qu'aucune phrase chinoise ne contient un mot qui équivaut au *que* français. Autrement dit, la proposition subordonnée infinitive et la conjonctive pure, considérées en français comme deux modèles séparables, ne semblent pas distinctes en chinois.

Les cas 1, 3, 4, 7, 9, 10, 11 ayant été analysés, il est temps d'examiner de près les cas qui restent, ceux qui présentent les incompatibilités entre les deux langues à propos de la phrase complexe. Nous observons que toutes ces inconciliabilités résident dans les phrases complexes avec *subordination*. Pourquoi le cas 2, celui de subordination qui se traduit par l'inversion du sujet, et le cas 5, celui de proposition subordonnée participiale, sont-ils intraduisibles en chinois ? (L'intraduisible ne renvoie ici qu'aux cas où l'on est obligé d'employer un tout autre modèle de phrase pour pouvoir transmettre le sens.) La réponse est immédiate : un nouveau sens ne peut pas se produire par l'inversion du sujet en chinois et dans cette langue toujours invariante, il n'y a pas de participe verbal.

Les cas 6 et 8, quant à eux, qui sont en lien l'un avec l'autre, méritent plus de précision. Le chinois, on le sait, n'a pas de proposition subordonnée, surtout pas de *proposition relative*, à laquelle appartiennent les deux cas. Réfléchissons, en priorité, au cas 6 qui présente la série adverbo-pronominale des relatifs qui restent étrangers aux flexions en genre et en nombre, c'est-à-dire les propositions conduites par *qui*, *que*, *quoi*, *dont* et *où*. En réalité, avec le chinois actuel, on est en mesure de *transplanter*, ou pour le dire de manière plus neutre, de *former* le sens exprimé par ce genre de propositions françaises, puisqu'il suffit d'utiliser le mot vide chinois *de* 的, dont nous avons parlé plus haut :

> 以蓄谋吃他**的**妖精的骗术作佐证[314]
> prendre – préméditer – manger – il – ***de*** – farfadet – *de* – ruse – pour – preuve

[314] Kai-yu 开愚 XIAO 萧, *Ici et maintenant. Œuvres choisies de Xiao Kai-yu* (此时此地:萧开愚自选集 *cǐ-shí-cǐ-dì-xiāo-kāi-yú-zì-xuǎn-jí*), Kaifeng, Presses universitaires de Henan (河南大学出版社 *hé-nán-dà-xué-chū-bǎn-shè*), coll. « Nouvelles humanités » (新人文 *xīn-rén-wén*), 2008, p. 143.

La meilleure façon de comprendre une phrase moderne est de commencer par la structure la plus primaire et d'analyser progressivement de la couche la plus externe à la couche la plus interne, ce que j'ai annoncé précédemment dans la section consacrée à l'*analyse grammaticale* moderne (*cf.* section 3.3.4). La structure primaire (la plus externe) dans ce vers de Xiao Kai-yu 萧开愚 (1960-) est « prendre *X* pour preuve », *X* étant égal à 蓄谋吃他的妖精的骗术 (« préméditer-manger-il-*de*-farfadet-*de*-ruse »). Ce dernier groupe est précisément l'expression que nous devons lire de près. Le terme 骗术 (*ruse*) placé à la fin du syntagme est le mot central et tout ce qui le précède, 蓄谋吃他的妖精的 (« préméditer-manger-il-*de*-farfadet-*de* »), doit être compris comme son long déterminatif ; et le dernier *de* est évidemment l'indicateur de cette relation de possession (« ruse ***du*** farfadet », la *ruse* appartient au *farfadet*). Regardons ensuite ce qui qualifie 妖精 *farfadet*, c'est-à-dire 蓄谋吃他的(« préméditer-manger-il-*de* »). 蓄谋吃他 *préméditer-manger-il* renvoie, bien entendu, à une structure verbale signifiant « préméditer de le manger » ; nous constatons en définitive que le *de* 的 situé entre 他 *il* et 妖精 *farfadet* (le premier *de*) est bien similaire à *qui* en français, sur le plan de la fonction sémantique. On peut donc traduire le vers entier comme :

> prendre [la ruse du farfadet ***qui*** prémédite de le manger] pour preuve

De même, le *de* 的 peut aussi prendre la place de *que*, comme dans la phrase suivante tirée d'un long poème de prose de Chen Dong-dong 陈东东 (1961-)[315] :

> 这也是水晶球演绎**的**一景。
> Cela – aussi – être – cristal – boule – manifester – ***de*** – un – scène.

yī-jǐng 一景 (*une scène*) est le syntagme central de la phrase, dont, immédiatement, on trouve la structure primaire : « c'est aussi une scène ». Notre tâche sera dès lors

[315] Dong-dong 东东 CHEN 陈, *Rapidité du courant : textes courts* (短篇·流水 *duǎn-piān-liú-shuǐ*), Pékin, PLA Literature and Art Publishing House (解放军文艺出版社 *jiě-fàng-jūn-wén-yì-chū-bǎn-shè*), coll. « Les Êtres » (存在者丛书 *cún-zài-zhě-cóng-shū*), 2000, p. 145.

d'analyser le rapport de*yī-jǐng* 一景 (*une scène*) à *shuǐ-jīng-qiú-yǎn-yì* 水晶球演绎 (*cristal-boule-manifester*), deux parties liées par 的 *de*. Comme la combinaison *cristal-boule-manifester* veut dire « la boule de cristal manifeste », nous comprenons qu'*une scène* est l'objet de *manifester*, et que, par conséquent, ce vers chinois doit être interprété dans le contexte français comme une proposition relative introduite par *que* :

> C'est aussi une scène ***que*** la boule de cristal manifeste.

Il y a des cas où le *de* 的 fonctionne de la même manière que l'« où » français, qu'il soit spatial ou temporel :

> 思想与天体汇合**的**空间[316]
> pensée – corps céleste – converger – ***de*** – espace
>
> 在那些黑石块生长**的**年代[317]
> à – ces – noir – pierre – grandir – ***de*** – période

Dans le premier exemple de Song Lin 宋琳 (1959-), deux choses *convergent* : *sī-xiǎng* 思想 (*pensée*) et *tiān-tǐ* 天体 (*corps céleste*, littéralement *ciel-corps*). Mais quel rapport précis est présenté entre « la pensée et les corps célestes convergent » et « espace » tous deux reliés par 的 *de* ? En s'appuyant sur le raisonnement, nous pouvons affirmer que le *de* 的 a un sens quasiment identique à celui d'*où*, pronom relatif indicateur d'un rapport spatial : « l'espace ***où*** la pensée et les corps célestres convergent ». Pareillement, nous pouvons percevoir l'existence d'une relation marquée par *où* entre *nà-xiē-hēi-shí-kuài-shēng-zhǎng* 那些黑石块生长 (*ces pierres noires grandissent*) et *nián-dài* 年代 (*période*) : c'est exactement pendant la *période* que *ces noires pierres grandissent*. Ce qui associe ces deux parties à la place du relatif *où*, c'est encore une fois le *de* chinois.

---

316 Lin 琳 SONG 宋, *Message oral* (口信 *kǒu-xìn*), Nankin, Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing Ltd. (江苏凤凰文艺出版社 *jiāng-sū-fèng-huáng-wén-yì-chū-bǎn-shè*), 2016, p. 116.

317 Dong-dong 东东 CHEN 陈, *Une nuit de Poséidon. Poèmes de Chen Dong-dong* (海神的一夜:陈东东诗选 *hǎi-shén-de-yī-yè-chén-dōng-dōng-shī-xuǎn*), Pékin, *Éditions de la Réforme* (改革出版社 *gǎi-gé-chū-bǎn-shè*), coll. « Chefs-d'œuvre des poètes chinois contemporains - le Présent persistant » (中国当代诗人精品大系·坚守现在诗系 *zhōng-guó-dāng-dài-shī-rén-jīng-pǐn-dà-xì-jiān-shǒu-xiàn-zài-shī-xì*), 1997, p. 28.

Ce 的 *de* peut également apparaître dans les situations où l'on tente d'exprimer la signification de *dont*. Lisons un vers de Zhu Zhu 朱朱 (1969-) :

> 水分被空气偷偷吸干**的**梨子[318]
> humidité – *bei* [indicateur du passif] – air – furtivement – éponger – sec – ***de*** – poire

Par rapport aux exemples cités plus haut, ce vers semble plus profondément européanisé dans la mesure où il a l'air d'être structuré, si j'ose dire, « artificiellement » et cette structure se réfère à la règle syntaxique des langues européennes. Ce genre de *phrases artificielles* chinoises est de plus en plus utilisé et domine même l'usage actuel de la langue, ce qui fait que *le chinois utilisé dans les traductions* devient une partie de la *langue chinoise*. Or, je n'émets aucun avis négatif, lorsque je parle de l'aspect *artificiel* de certains modèles de phrase ou que je mentionne un phénomène nommé « translationese » (*fān-yì-qiāng* 翻译腔) ; ce dernier terme est inventé pour décrire un usage du chinois qui donne l'impression que le locuteur chinois est visiblement influencé par les syntaxes européennes, comme si le chinois qu'il prononce était traduit depuis une langue occidentale. Dans l'étude présente, nous essayons de garder une posture neutre sur cette question et de ne pas insister sur la *pureté* du chinois, car l'*artificiel* et le *translationese* présentent tout naturellement des aspects de l'évolution inévitable d'une langue, d'autant plus que des nouveautés dans l'usage peuvent enrichir cette langue.

Revenons au vers de Zhu Zhu, dont le modèle de phrase, pour être juste, n'est plus artificiel aux yeux des Chinois contemporains, puisque c'est déjà depuis des décennies que s'emploie ce modèle. La syntaxe du vers n'est nullement incorrecte, il faut l'affirmer, selon la grammaire actuelle. Mais ce syntagme (ce n'est pas une phrase) peut toutefois sembler assez compliqué sémantiquement pour un sinophone, car son sens n'est pas évident à première vue. Une fois que l'on a perçu que le terme *lí-zi* 梨子 (*poire*) est sûrement le mot central et que l'on a compris le sens du long qualificatif *shuǐ-fèn-*

[318] Zhu 朱 ZHU 朱, *Sel sur l'herbe sèche* (枯草上的盐 *kū-cǎo-shàng-de-yán*), Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 *rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè*), 2000, p. 58.

bèi-kōng-qì-tōu-tōu-xī-gān 水分被空气偷偷吸干 (*l'humidité est furtivement épongée par l'air*), il faut ensuite savoir quelles sont les deux parties qui développent la relation la plus immédiate au travers du conjonctif *de* 的. Comme on le sait à travers les vers cités en exemple précédemment, le 的 *de*, dans des cas normaux, relie sémantiquement les deux groupes de mots avec lesquels il voisine :

> [...] préméditer de le manger + ***de*** + farfadet = le farfadet ***qui*** prémédite de le manger
> [...] manifester + ***de*** + une scène = une scène ***que*** manifeste [...]
> [...] converger + ***de*** + espace = l'espace ***où*** convergent [...]

Cette logique n'est pourtant pas en mesure de s'appliquer au vers de Zhu Zhu, dans lequel le *de* 的 n'associe pas 梨子 (*poire*) et [被...]吸干 (*[être] épongé*) : c'est en fait plus l'*humidité de la poire* que la *poire* qui est épongée. C'est pourquoi le *de* 的 présent dans le vers assure une fonction indubitablement irremplaçable : bien que les deux mots *humidité* et *poires* soient si éloignés l'un de l'autre spatialement dans le vers, le *de* 的 garantit la visibilité de la relation étroite entre les deux. On peut donc ainsi traduire :

> la poire ***dont*** l'humidité est furtivement épongée par l'air

Que l'on se reporte à l'ordre original des mots :

> humidité – *bèi* [indicateur du passif] – air – furtivement – épongé – sec – ***de*** – poire)

Grâce à ces exemples, nous comprenons quelques-unes des divergences remarquables de la façon dont fonctionne chacune des deux langues sur le plan de la syntaxe complexe. Il est préférable de situer le chinois moderne aussi bien en relation au chinois ancien qu'au français moderne. Le chinois classique, surtout celui utilisé en poésie, fonctionne différemment et n'utilise pas la subordonnée française ; les vers classiques sont dans leur grande majorité composés de phrases simples et courtes (à noter que la distinction entre la *phrase simple* et la *phrase complexe* provient également

de la grammaire occidentale et n'est pas propre au chinois). C'est sous cet angle qu'on peut observer une sorte d'européanisation dans la langue chinoise. En comparaison avec le chinois classique, le chinois moderne employé dans la Nouvelle poésie évolue syntaxiquement jusqu'à ce qu'on puisse, à l'aide du 的 *de*, écrire des énoncés qui contiennent les informations qu'expriment les Français à travers les subordonnées introduites par *qui*, *que*, *où* et *dont*, etc. Insistons néanmoins sur le fait suivant : la subordonnée *stricto sensu* n'existe absolument pas en chinois moderne ; ces phrases chinoises, qui, certes, montrent une ressemblance partielle avec leur équivalent français, restent toutefois des phrases simples. En dernière analyse, nous ne pouvons que dire qu'il s'agit de phrases simples qui *impliquent* le sens qu'a une phrase complexe avec subordination.

Le chinois moderne, par rapport au chinois classique, apparaît beaucoup plus précis sémantiquement et semble très proche du français moderne en ce qui concerne la *capacité d'expression* ; mais il faut considérer l'écart fondamental entre le chinois et le français actuels. Notons que l'emploi du *de* 的 en chinois moderne, quand on veut traduire les subordonnées, va de pair avec la tendance à définir ces propositions comme de longs qualificatifs / déterminatifs : *de* 的 est par essence un indicateur du rapport qualificatif et déterminatif, comme il l'est lorsqu'il s'utilise à la fin d'un adjectif chinois. En français, les pronoms relatifs, *qui*, *que*, *quoi*, *dont*, *où*, parmi d'autres, indiquent différentes relations entre l'antécédent et la proposition (respectivement : sujet ; COD ; (préposition+) COI ; complément du nom ; complément circonstanciel...), tandis qu'en chinois, l'emploi monotone du *de* 的 à toutes les occasions supprime la précision sémantique qu'apportent ces relatifs français. Autrement dit, lorsque ces propositions sont transplantées en chinois, on arrive seulement à démontrer qu'*il y a une certaine relation* entre l'antécédent et la proposition, mais *le contenu précis de cette relation* reste toujours obscur. Cela conduit parfois à l'apparition de quelque amphibologie sémantique :

我在伸展我感激又畸形的翅翼。[319]

[319] Zao 枣 ZHANG 张, *Poèmes de Zhang Zao* (张枣的诗 *zhāng-zǎo-de-shī*), People's Literature Publishing House

Je – être en train de – étirer – je – éprouver de la reconnaissance – et – difformité – *de* – aile.

Les mots *gǎn-jī* 感激 (*éprouver de la reconnaissance*) et *jī-xíng* 畸形 (*difformité*) servent à qualifier, en présence du *de* chinois, *chì-yì* 翅翼 (*aile*). La combinaison 畸形的翅翼 (*difformité*–« de »–*aile*) signifie évidemment *ailes difformes*, quel est alors le sens du syntagme 感激的翅翼 (*éprouver de la reconnaissance*–« de »–*aile*) ? Qui *éprouve* ? S'agit-il des *ailes* ou du *je* qui se situe justement avant le mot *éprouver* ? Sans aucune preuve solide, nous ne pouvons qu'affirmer que les deux interprétations semblent légitimes :

(1) Je suis en train d'étirer les ailes difformes **auxquelles je suis reconnaissant**.
(2) Je suis en train d'étirer les ailes **reconnaissantes** et difformes.

Cela nous rappelle la définition que Rémusat donne de la langue chinoise : il s'agit d'une *langue d'auditeur*, où l'auditeur, au lieu du locuteur, construit le sens du propos; bien que le chinois moderne ait évolué au point d'être si rigoureux sur le plan grammatical qu'il laisse à l'auditeur de moins en moins de place pour *construire le sens*. Assurément : dire « si rigoureux » pour décrire la syntaxe moderne du chinois, c'est se baser sur une comparaison avec le chinois classique, mais pas avec le français.

3.2.6 – Un chinois « orthodoxe » ou un chinois hybride : débats ininterrompus sur la syntaxe « à la chinoise »

Après avoir traité de l'emploi universel (j'exagère à peine en utilisant cet adjectif) du *de* chinois pour reproduire différents types de proposition subordonnée, nous devons répondre à une question : ce *de* est-il vraiment « tout-puissant » et applicable à tous les cas ? Théoriquement, on peut dire oui ; mais dans la pratique, il est inévitable qu'on rencontre de nombreuses complications, qui mettent un frein à son utilisation. C'est pourquoi nous pensons que le traduisible et l'intraduisible doivent être redéfinis

(人民文学出版社 *rén-mín-wén-xué-chū-băn-shè*), coll. « Étoiles bleues » (蓝星诗库 *lán-xīng-shī-kù*), 2010, p. 243.

régulièrement. Ce qui apparaît essentiel, c'est de distinguer deux sortes de *capacité* qu'a une langue : la capacité maximale d'une langue et la capacité la plus élevée qu'une langue possède *à l'état naturel*. J'entends par « état naturel » ce qui semble non artificiel et acceptable pour la plupart des utilisateurs de cette langue. Si je propose ici cette distinction, c'est pour montrer qu'il y a de nombreux débats sur le type de langue chinoise que l'on devrait qualifier de langage poétique, bien que parfois ces polémiques n'aient lieu que de façon latente et que dans les pratiques (mais non dans les discussions théoriques).

La recherche qui suit autour de l'applicabilité du *de* chinois se trouve proprement dans la même lignée de ces polémiques et j'invite donc le lecteur à la considérer dans un contexte plus large. En réalité, bon nombre de traducteurs chinois modernes n'acceptent pas que l'on traduise la subordonnée avec le *de*. Ce refus provient de leur insistance sur l'*état naturel* du chinois moderne, qui, selon eux, doit *négliger* l'existence d'articulations françaises qui perturbent la *beauté traditionnelle* de cette langue orientale. Examinons des traductions de deux vers de Ch. Baudelaire, « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir »[320] :

> 现在时候到了，在茎上震颤颤，/ 每朵花 [...]
> Maintenant le moment arrive, en vibrant sur la tige, chaque fleur[321] [...]
> (trad. Dai Wang-shu 戴望舒 [1905-1950])
>
> 时辰到了，在枝头颤栗着，/ 每朵花 [...]
> L'heure arrive, en vibrant sur la tige, chaque fleur[322] [...]
> (trad. Chen Jing-rong 陈敬容 [1917-1989])
>
> 是时候了，花儿在枝干上发颤
> C'est le moment, les fleurs vibrent sur la tige[323] [...]

[320] Charles BAUDELAIRE, « Harmonie du soir », dans *Les Fleurs du mal*.
[321] Wang-shu 望舒 DAI 戴 (trad.), *Poèmes traduits par Dai Wang-shu* (*戴望舒译诗集 dài-wàng-shū-yì-shī-jí*), Changsha, Hunan People's Publishing House Co., Ltd. (湖南人民出版社 *hú-nán-rén-mín-chū-bǎn-shè*), coll. « Jardin de poésie, fôret des traductions » (诗苑译林 *shī-yuàn-yì-lín*), 1983.
[322] Jing-rong 敬容 CHEN 陈 (trad.), *Images et fleurs (图象与花朵 tú-xiàng-yǔ-huā-duǒ)*, Changsha, Hunan People's Publishing House Co., Ltd. (湖南人民出版社 *hú-nán-rén-mín-chū-bǎn-shè*), coll. « Jardin de poésie, fôret des traductions » (诗苑译林 *shī-yuàn-yì-lín*), 1984.
[323] Chun-qi 春绮 QIAN 钱 (trad.), *Les Fleurs du mal ; Le Spleen de Paris (恶之花·巴黎的忧郁 è-zhī-huā-bā-lí-de-yōu-yù)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 *rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè*), coll.

(trad. Qian Chun-qi 钱春绮 [1921-2010])

那时候到了，花儿在枝头颤震 [...]
Ce moment arrive, les fleurs vibrent sur la tige[324] [...]
(trad. Guo Hong-an 郭宏安 [1943-])

Parmi plus de cent traductions, nous n'en retenons que quatre, qui sont les plus amplement lues et qui ont exercé, à un moment donné, une certaine influence sur l'histoire littéraire de la Chine moderne et contemporaine. On constate un point commun : toutes ces traductions *négligent volontairement* ce que désigne le relatif *où*, et suppriment, par conséquent, l'existence de la proposition subordonnée. Il convient, pour simplifier, de les résumer avec la phrase suivante :

Le moment arrive, chaque fleur vibre sur la tige...

L'original est ainsi transformé en deux phrases simples, séparées par une virgule, qui, grammaticalement et sémantiquement, sont indépendantes. En l'absence du connecteur *où*, le rapport entre « le moment arrive » et « chaque fleur vibre sur la tige » devient immédiatement ambigu : tout simplement, il ne s'agit que d'une *juxtaposition*. Aujourd'hui, certains lecteurs pourraient accuser ces traductions d'être infidèles (la disparition du corrélatif *où* conduit à un changement essentiel du sens) ; mais d'autres pourraient rétorquer qu'elles sont plus poétiques et idiomatiques, car même si le chinois moderne *peut* ajouter certaines articulations et corrélations (cette *capacité extrême* que j'ai nommée antérieurement), cet ajout semble néanmoins moins naturel.

Nous constatons ici que les Chinois, notamment les locuteurs chinois « de la vieille école » sont enclins à mettre en œuvre des phrases courtes, simples et sans qualificatifs lourds. Pour justifier cette idée, il suffit de présenter une traduction chinoise d'Arthur Rimbaud effectuée par Wang Dao-qian 王道乾 (1921-1993), un très grand personnage

« Chefs-d'œuvre de la littérature étrangère » (外国文学名著丛书 *wài-guó-wén-xué-míng-zhù-cóng-shū*), 1991.
[324] Hong-an 宏安 Guo 郭 (trad.), *Les Fleurs du mal (恶之花 è-zhī-huā)*, Guilin, Éditions du Fleuve Li (漓江出版社 *lí-jiāng-chū-bǎn-shè*), 1992.

apprécié par les amateurs chinois de la littérature française :

> **Texte original :**
> [...] je suis descendu dans ce carrosse dont l'époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés et les sophas contournés[325].
> **Traduction chinoise :**
> 我走上一驾四轮华丽马车，车上凸面玻璃窗、车内板壁绷着隆起的皮革，还有翘曲变形的软座，表明马车属于什么朝代。[326]
> **Retraduction mot à mot de la traduction chinoise** :
> Je suis monté dans un chariot splendide à quatre roues, dans le chariot [il y a] des fenêtres en verre convexe, les panneaux à l'intérieur du chariot sont recouverts de cuir qui se gonfle, il y a aussi des sièges souples dont les bords se déforment, [tout cela] indique à quelle dynastie appartient le chariot.

Laissons de côté pour l'instant les autres aspects de l'écart entre la traduction et l'original, concentrons-nous sur une seule dimension, celle de la structure syntaxique. La phrase originale est composée d'une proposition principale, dont le verbe principal est *descendre*, et d'une proposition subordonnée, dont le verbe est *indiquer*. Mais dans la traduction chinoise, on lit un nombre de phrases allant jusqu'à cinq[327] – (1) je suis monté dans un chariot ; (2) il y a des fenêtres ; (3) les panneaux sont recouverts de cuir ; (4) il y a aussi des sièges déformés ; (5) toutes ces décorations indiquent l'âge du chariot – dont chacune a un verbe central. Une seule phrase française *articulée* et *hiérarchisée* devient donc cinq phrases chinoises *homogènes*, *vaguement liées* les unes aux autres. Notons également qu'en adoptant cette manière, le traducteur chinois éloigne les mots *époque* (*dynastie*) et *carrosse* (*chariot*) : dans l'original, le mot *époque* est étroitement attaché à *carrosse*, tandis que dans la traduction chinoise la distance entre *chariot* (dans la première phrase) et *dynastie* (dans la cinquième phrase) semble énorme. Cet intervalle modifie sans aucun doute la façon dont se produit le sens poétique.

Nous apprenons, grâce à ces deux exemples tirés de Baudelaire et Rimbaud,

[325] Arthur Rimbaud, « Nocturne vulgaire », dans *Les Illuminations*.
[326] Dao-qian 道乾 WANG 王 (trad.), *Les Illuminations (彩画集 cǎi-huà-jí)*, Shanghai, Shanghai Literature & Art Publishing House (上海文艺出版社 *shàng-hǎi-wén-yì-chū-bǎn-shè*), coll. « Premières recommandations » (第一推荐丛书 *dì-yī-tuī-jiàn-cóng-shū*), 2001.
[327] Nous avouons, au sens strict, que certaines des cinq phrases ne sont pas parfaitement complètes sur le plan grammatical, mais elles semblent, d'autre part, posséder une structure plus complète qu'un syntagme.

comment définir une « valeur de seuil » qui permet à la langue chinoise de conserver son aspect « naturel » quand il s'agit du langage poétique. Une définition est déjà offerte par les cinq traducteurs mentionnés, à travers leur pratique de traduction : ils veulent défendre une certaine *particularité chinoise* de la syntaxe chinoise et défier une européanisation linguistique toujours croissante. Pour atteindre leur but, ils choisissent d'ignorer la liaison entre la proposition principale et la proposition subordonnée, en les *réduisant* à deux ou plusieurs phrases, simples, indépendantes et structurellement complètes (car chacune d'entre elles est axée sur un verbe central). Pour ce faire, il est obligatoire de répéter l'antécédent : le mot *carrosse*, par exemple, n'est présent qu'une seule fois chez Rimbaud, son équivalent *chariot* doit cependant être répété quatre fois dans la sa traduction chinoise. Voici à quoi devrait ressembler, selon les défenseurs du « chinois naturel », la langue chinoise en poésie.

D'autres traducteurs pensent autrement et veulent que la langue chinoise puisse s'ouvrir à plus de possibilités. Le pronom relatif *où* qui figure dans les vers de Baudelaire est-il vraiment *artificiel* et même désagréable quand il apparaît en chinois ? Si nous utilisons le *de* 的 pour traduire le sens qu'implique la proposition subordonnée, alors cette phrase chinoise n'est-elle plus du « chinois typique » ? Pour les mêmes vers de Baudelaire que nous avons cités, le traducteur Zhang Qiu-hong 张秋红 (1939-) propose une traduction qui suit une logique tout différente :

> 在枝头颤动的每束鲜艳的花朵
> 都宛如香炉那样香气袭人的时刻已经来到
> sur – tige – vibrer – *de* – chaque – [classificateur pour les bouquets] – éclatant – *de* – fleur
> tous – comme – encensoir – tel – senteur – assaillir – personne – *de* – moment – déjà – arriver

Contrairement à ses collègues qui découpent l'original en plusieurs petites phrases, Zhang Qiu-hong n'hésite pas à garder l'intégralité d'une seule phrase, comme dans l'original. Certes, cette longue phrase chinoise, composée de 31 caractères, semble un peu difficile à lire même pour un lecteur cultivé, elle est toutefois analysable et donc, en fin de compte, correcte et lisible, et même, sous un certain angle, belle. Pour analyser,

on divise la phrase en six groupes sémantiques, selon l'ordre chronologique de leurs apparitions :

(1) 在枝头颤动的 : vibrer sur la tige + *de* (indicateur du qualificatif ou du déterminatif)
(2) 每束鲜艳的花朵 : chaque fleur éclatante
(3) 都宛如香炉那样 : être tous comme l'encensoir
(4) 香气袭人 : la senteur assaille les personnes
(5) 的时刻 : *de* (indicateur du qualificatif ou du déterminatif) + moment
(6) 已经来到 : arriver déjà

En les combinant, nous obtenons une phrase dont on ne connaît pas encore mais dont on peut deviner partiellement le sens :

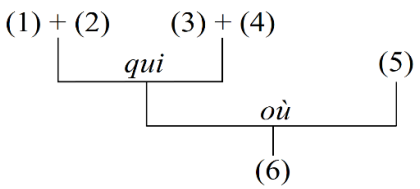
vibrer sur la tige + *de* + chaque fleur éclatante + être tous comme l'encensoir + la senteur assaille les personnes + *de* + moment + arriver déjà

On comprend, selon les règles syntaxiques que j'ai exposées, la signification de l'ensemble des groupes (1) et (2) : « vibrer sur la tige + *de* + chaque fleur éclatante » veut dire « chaque fleur éclatante *qui* vibre sur la tige », le *de* chinois fonctionnant comme le relatif français *qui*. Continuons à lire le groupe (3) : « être tous comme l'encensoir » (le chinois ne distingue pas toujours le singulier du pluriel, il est donc légitime qu'aillent ensemble *tous* et *chaque*), quel est le sujet de ce syntagme ? C'est exactement l'ensemble de (1) et (2). Le groupe (4), « la senteur assaille les personnes » désigne, métaphoriquement, que la senteur (des fleurs) se diffuse, mais quel est son rapport grammatical avec le groupe précédent ? Il sert en fait à compléter les informations à propos de l'analogie entre *fleur* et *encensoir* : « (chaque fleur,) tout comme un encensoir, diffuse sa senteur ». Dans le groupe (5), il y a un *de* chinois avant « moment », ce qui signale que le mot *moment* est qualifié ou déterminé par des éléments qui le précèdent. Lequel ou lesquels précisément ? Par inférence, nous savons qu'il s'agit de tout ce qui précède, c'est-à-dire la combinaison des groupes (1), (2), (3) et (4). Finalement, le groupe (6) : « arriver déjà », le sujet du verbe est évidemment

« moment » mis en avant. Ainsi, nous arrivons à donner une cohérence sémantique à ces six fragments, en modifiant, il le faut bien, leur ordre :

> Le moment (5) ***où*** chaque fleur éclatante (2) ***qui*** vibre sur sa tige (1) diffuse sa senteur (4) tout comme un encensoir (3) arrive déjà (6).

Cette phrase se rapporte à l'original de manière presque parfaite, à notre avis, aussi bien sémantiquement que grammaticalement. En ce qui concerne l'information, cette phrase chinoise met en lumière la relation qu'impose le relatif *où* ; et de plus, la proximité formelle entre les composantes de la phrase (le principal et le subordonné constituent ensemble une structure articulée), que l'on voit dans l'original, est également transplantée de manière fidèle. Si nous devions relever les « défauts » de cette phrase chinoise (on ne parle ici pas de la traduction, mais de la syntaxe chinoise), le plus évident serait sa longueur très notable et sa syntaxe un peu trop complexe, qui, aux yeux de certains, semblent probablement inhabituelles : elle serait accusée d'être fondamentalement européanisée. Encore une fois, nous ne disons pas qu'une phrase chinoise est *européanisée* en bonne ou en mauvaise part ; toutefois, ce genre de jugement révèle réellement une perception différente du chinois moderne par ses propres locuteurs, ce qui attire notre attention quand il s'agit de la traduction poétique. Avouons que cette longue phrase chinoise fabriquée par Zhang Qiu-hong est plus évidemment européanisée que les quatre autres traductions citées plus haut : en effet, cette traduction n'emploie plus une structure simple, plate ou linéaire qu'on a pendant longtemps définie comme étant propre au chinois. Au contraire, elle *imite* la « structure imbriquée » à l'européenne, dans laquelle une phrase peut contenir de petites phrases, qui, contiennent des structures encore plus petites :



En fait, cette phrase chinoise implique déjà l'*émergence furtive* de deux propositions subordonnées – l'une est « chaque fleur éclatante ***qui*** vibre sur la tige », l'autre est « le moment ***où*** ... arrive déjà » – bien que le concept de la proposition subordonnée soit absent du chinois.

Il est vrai que dans chaque génération de traducteurs de poésie, il y a ceux qui adoptent l'idée que la syntaxe moderne chinoise doit garder sa spécificité propre et ceux qui proposent fortement que le chinois soit plus ouvert au monde extérieur et reçoive volontairement les étrangetés qu'apportent les autres langues. Ces deux opinions coexistent et leur coexistence est marquée par une tension. Nous pouvons proposer une distinction générationnelle : de plus en plus, les jeunes traducteurs ont tendance à mettre en application la deuxième opinion, qui accueille un chinois dit *hybride*. Une preuve : la première traduction complète en chinois (2018) de *Fureur et Mystère* (ch. *fèn-nù-yǔ-shén-mì* 愤怒与神秘), par Zhang Bo 张博 (1987-), a été prodigieusement reconnue, dans les cercles de poètes et de lecteurs. Il s'agit d'une traduction qui emploie nombre de longues phrases chinoises, presque partout, qui étaient autrefois considérées comme *affreuses* et *maladroites*, pour transplanter dans le contexte chinois les vers à structure complexe qu'écrit René Char. Le succès de la traduction montre tout le potentiel de la langue chinoise moderne en matière de capacité d'expression : ce genre syntaxe complexe est de temps en temps accepté par les lecteurs-locuteurs chinois comme étant correcte, légitime et surtout, poétique. Tout cela justifie l'apparition d'une posture plus tolérante envers une syntaxe chinoise qui dérive de celle d'un chinois « orthodoxe » et qui semble hybride.

Naît ainsi un nouvel imaginaire du chinois : l'*européanisation* du chinois est progressivement devenue un sujet qui n'a plus besoin d'être étudié en particulier, car les étrangetés européennes entrées en contact avec le chinois sont enfin intégrées, sans plus de *rejets de greffe*[328], dans la chair de cette langue orientale. Ce qui met fin à bon nombre des stéréotypes que beaucoup entretiennent à propos du chinois et rend plus

[328] Le « rejet de greffe », terminologie biologique et médicale transplantée ici dans le contexte chinois, renvoie, initialement, à la destruction du greffon transplanté dans un organisme, du fait d'une réponse immunitaire dirigée contre lui ; l'élément étranger est perçu comme un intrus et donc une menace, alors les défenses de l'organisme réagissent.

complexe la question de ce qu'est sa spécificité syntaxique. Dans une certaine mesure, même si l'on ne peut pas dire que la langue chinoise actuelle soit complètement équivalente au français du point de vue de la précision d'expression – cette dimension est un aspect significatif de la *Nouvelle littérature* telle que définie par les pionniers il y a cent ans – l'écart entre les deux langues est si faible que nous pensons même que les expressions françaises sont traduisibles en chinois dans la majorité absolue des cas. Cela ne signifie sûrement pas que la question de l'*intraduisible* ne doive plus être explorée : au contraire, nous examinerons en détail, dans les deuxième et troisième parties, quelles zones sont restées inatteignables, même après la transformation du chinois moderne en un outil si commode et si pratique pour la traduction poétique.

DEUXIÈME PARTIE

*

BONNEFOY AU DÉFI DU CHINOIS, LE CHINOIS AU DÉFI DE BONNEFOY : LES IMPOSSIBILITÉS D'UNE TRADUCTION ET LA POSSIBILITÉ D'UNE RENCONTRE

CHAPITRE IV

YVES BONNEFOY EN CHINOIS : TRADUCTIONS ET LECTURES. UN HISTORIQUE CONCIS

4.1 – Les années 1970-1990 : trois précurseurs

L'histoire de la réception, ou pour être neutre, de la *lecture*, d'un poète dans un contexte étranger, ne peut pas toujours être assimilée à l'histoire de la traduction de ses œuvres : il y a certainement nombre de chevauchements entre ces deux histoires, mais leurs points de départ ne coïncident qu'assez peu. Autrement dit, un poète qui commence à être traduit dans une autre langue ou introduit dans un autre pays ne commence pas forcément à exercer un impact réel sur le paysage littéraire *local* dans cette langue ou dans ce pays : une véritable reconnaissance interlinguistique et interculturelle accordée à un auteur étranger doit attendre qu'un ou plusieurs *événements* significatifs se produisent.

Le cas d'Yves Bonnefoy en est un bon exemple. Ce genre d'*événement*, ou précisément, l'occasion pour Bonnefoy de gagner une popularité (un terme que nous aurons à réexaminer par la suite) dans le contexte chinois, est la publication d'un livre intitulé *Les Poèmes choisis de Bonnefoy* (*bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn* 博纳富瓦诗选). Il s'agit d'une traduction parue en août 2002 et effectuée par un couple de « maître et disciple », Guo Hong-an 郭宏安 (1943-) et Shu Cai 树才 (1965-) – nous respectons l'ordre des noms imprimés sur la couverture – tous les deux travaillant à l'Académie chinoise des sciences sociales[329] et jouant un rôle déterminant dans la traduction en chinois de la poésie française moderne. Ce livre, jusqu'à présent, est connu au sein des cercles littéraires comme la « traduction de Shu Cai » ; cette *abréviation* noue fortement désormais le nom de Shu Cai à celui d'Yves Bonnefoy. Si l'on demande à un poète

[329] Son nom en anglais est Chinese Academy of Social Sciences ; il s'agit en réalité d'un établissement dont la nature est différencte de celle de l'Académie française.

chinois qui est le premier traducteur de Bonnefoy auquel il peut penser, la réponse que nous entendons, dans la grande majorité des cas, est Shu Cai 树才.

Ce n'est cependant pas le moment d'entrer dans les détails de ce livre ; je veux exposer pour l'instant un autre fait relatif à deux traducteurs chinois *moins visibles* : Luo Luo 罗洛, qui, pour la première fois, introduit des poèmes de Bonnefoy, dont le nombre est très limité, en établissant une anthologie officiellement publiée en Chine populaire et Ge Lei 葛雷, la première personne qui publie dans des revues chinoises, à grande échelle déjà, la traduction de ses poèmes.

Presque contemporain d'Yves Bonnefoy, Luo Luo 罗洛 (1927-1998), qui, non seulement maîtrise parfaitement l'anglais, mais a également appris en autodidacte, plusieurs langues étrangères, dont le russe, le français, l'allemand et le japonais[330] », publie en 1983 une anthologie intitulée *Choix de la poésie moderne française* (*fǎ-guó-xiàn-dài-shī-xuǎn* 法国现代诗选)[331]. Bonnefoy est ainsi introduit en Chine et en chinois, en accompagnement des vingt-cinq autres poètes qui ont publié au XX^e^ siècle. On peut imaginer que dans une telle anthologie le traducteur n'a pu donner à Bonnefoy que peu de place. Parmi les trois poèmes traduits, deux sont tirés de *Douve* (« Hic est locus patriæ », « Lieu de combat ») et un de *Pierre écrite* (« Jean et Jeanne »).

Le travail de Luo Luo sur Bonnefoy se limité à la traduction de ces trois poèmes. Il faut attendre encore quatre ans pour entendre mieux la voix de ce poète français, grâce à un autre traducteur. Personnage mystérieux dont on connaît peu de chose (on sait seulement qu'il est enseignant de français à l'université de Pékin et qu'il connaît personnellement Bonnefoy[332]), Ge Lei 葛雷 est l'auteur des *Courants poétiques en*

---

330 Ye 烨 ZHANG 张, « De la poésie de Luo Luo » (罗洛诗歌论 *luó-luò-shī-gē-lùn*), *Poetry Exploration (诗探索 shī-tàn-suǒ)*, 2003, n° Z1 (hors-série), p. 134-145.

331 Luo 洛 LUO 罗 (ed. & trad.), *Poèmes français modernes : une sélection (法国现代诗选 fǎ-guó-xiàn-dài-shī-xuǎn)*, Changsha, Hunan People's Publishing House Co., Ltd. (湖南人民出版社 *hú-nán-rén-mín-chū-bǎn-shè*), coll. « Jardin de poésie, fôret des traductions » (诗苑译林 *shī-yuàn-yì-lín*), 1983.

332 Lei 雷 GE 葛, « Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán)*, n °1, Hunan People's Publishing House (湖南人民出版社 hú-nán-rén-mín-chū-bǎn-shè), 1988, p. 20 ; Lei 雷 GE 葛, « Yves Bonnefoy, un poète philosophique en France contemporaine (法国当代哲理诗人：伊夫 博纳富瓦 fǎ-guó-dāng-dài-zhé-lǐ-shī-rén-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué)*, vol. 13, n °3, Université de Pékin (北京大学 běi-jīng-dà-xué), 1993, p. 123.

France moderne (1993)[333] et de *Saint-John Perse : une biographie critique* (1999)[334] et il est le traducteur du *Nénuphar blanc* (1991)[335] de Mallarmé : tous ces livres sont publiés en Chine continentale. Il collabore notamment avec une autre personne, Liang Dong 梁栋, afin de réaliser les traductions, qui leur ont apporté une renommée ultérieure, d'*Œuvres poétiques complètes de Valéry* (1996)[336], d'*Œuvres poétiques complètes de Mallarmé* (1997)[337] et d'*Œuvres poétiques complètes de Rimbaud* (1997)[338] ; les deux spécialistes produisent, de plus, à quatre mains, un ouvrage théorique : *Descriptions esthétiques de la poésie française moderne* (1996)[339].

Le fait que toutes les publications de Ge Lei 葛雷 (avec Liang Dong, dans certains cas) dans la traduction poétique se passe principalement vers la fin du siècle dernier peut partiellement expliquer la raison pour laquelle les premières traductions de Bonnefoy ont été accueillies avec tiédeur. C'est en 1987 que Ge Lei 葛雷 publie dans une revue prestigieuse basée à Pékin, *Foreign Literatures* (*guó-wài-wén-xué* 国外文学), huit poèmes tirés des trois premiers recueils de Bonnefoy : « Douve parle » et « Vrai lieu de cerf » de *Douve* ; « *Il y a que la lampe brûlait bas...* », « L'imperfection est la cime », « Toute la nuit », « L'oiseau m'a appelé » et « *Aube, fille des larmes, rétablis...* » d'*Hier régnant désert* ; « L'été de nuit » (extraits) *de Pierre écrite*.

En 1987, si l'on considère le contexte historique, il est en effet *trop tôt* pour la

[333] Lei 雷 Ge 葛, Courants poétiques en France modern (现代法兰西诗潮 *xiàn-dài-fǎ-lán-xī-shī-cháo*), Shanghai, Baihuazhou Art and Literature Publishing House (百花洲文艺出版社 *bǎi-huā-zhōu-wén-yì-chū-bǎn-shè*), 1993.

[334] Lei 雷 Ge 葛, *Saint-John Perse : une biographie critique (圣琼·佩斯评传 shèng-qióng-pèi-sī-píng-zhuàn)*, Hangzhou, Zhejiang Literature & Art Publishing House (浙江文艺出版社 *zhè-jiāng-wén-yì-chū-bǎn-shè*), coll. « Biographies critiques d'écrivains étrangers classiques du XXe siècle (20 世纪外国经典作家评传丛书 *20-shì-jì-wài-guó-jīng-diǎn-zuò-jiā-píng-zhuàn-cóng-shū*) », 1999.

[335] Lei 雷 Ge 葛 (trad.), *Nénuphar blanc (白色的睡莲 bái-sè-de-shuì-lián)*, Canton, Flower City Publishing House (花城出版社 *huā-chéng-chū-bǎn-shè*), coll. « Chefs-d'œuvre de la poésie en prose modern (现代散文诗名著译丛 *xiàn-dài-sǎn-wén-shī-míng-zhù-yì-cóng*) », 1991.

[336] Lei 雷 Ge 葛, Dong 栋 Liang 梁 (trads.), *Œuvres poétiques complètes de Valéry (瓦雷里诗歌全集 wǎ-léi-lǐ-shī-gē-quán-jí)*, Pékin, The Chinese Literature Press (中国文学出版社 *zhōng-guó-wén-xué-chū-bǎn-shè*), coll. « Poètes lauréats du XXe siècle (20 世纪桂冠诗丛 *20-shì-jì-guì-guān-shī-cóng*) », 1996.

[337] Lei 雷 Ge 葛, Dong 栋 Liang 梁 (trads.), *Œuvres poétiques complètes de Mallarmé (马拉美诗全集 mǎ-lā-měi-shī-quán-jí)*, Hangzhou, Zhejiang Literature & Art Publishing House (浙江文艺出版社 *zhè-jiāng-wén-yì-chū-bǎn-shè*), coll. « Poésie symboliste (象征主义诗丛 *xiàng-zhēng-zhǔ-yì-shī-cóng*) », 1997.

[338] Lei 雷 Ge 葛, Dong 栋 Liang 梁 (trads.), *Œuvres poétiques complètes de Rimbaud (兰波诗全集 lán-bō-shī-quán-jí)*, Hangzhou, Zhejiang Literature & Art Publishing House (浙江文艺出版社 *zhè-jiāng-wén-yì-chū-bǎn-shè*), coll. « Poésie symboliste (象征主义诗丛 *xiàng-zhēng-zhǔ-yì-shī-cóng*) », 1997.

[339] Lei 雷 Ge 葛, Dong 栋 Liang 梁, *Descriptions esthétiques de la poésie française modern (现代法国诗歌美学描述 xiàn-dài-fǎ-guó-shī-gē-měi-xué-miáo-shù)*, Pékin, Peking University Press (北京大学出版社 běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè), 1996.

diffusion chinoise de la poésie de Bonnefoy. Je n'affirme pas cela parce que les lecteurs chinois n'y étaient pas prêts en matière d'habitudes esthétiques, mais parce que de nombreux poètes francophones plus âgés que Bonnefoy n'avaient pas encore été traduits en Chine. La fin de la Révolution culturelle (en 1976) a donné lieu au plus important *boom* depuis des décennies de la littérature chinoise, qui a eu lieu au milieu des années 1980. Mais il faut savoir qu'à cette époque-là, les poètes français que traduisent et lisent les Chinois sont, en majorité, des symbolistes du XIX^e^ siècle, Baudelaire (qui, aux yeux des spécialistes chinois, est un symboliste) et Rimbaud par exemple, même Verlaine et Mallarmé ne sont pas réellement lus (on connaît plus leur nom et leurs *théories* poétiques que leurs œuvres concrètes). Les surréalistes français et européens (y compris surtout les espagnols), qui sont, au sens de l'histoire littéraire, descendants des symbolistes, ont fait certes l'objet des discours littéraires en Chine ; toutefois, nous n'avons accès qu'à un très petit nombre de leurs poèmes traduits. Ce qu'il faut prendre au sérieux pour raconter l'histoire de la lecture de la littérature étrangère, particulièrement lorsqu'il s'agit de la poésie, c'est que les Chinois semblaient plus enclins à parler de la *théorie* poétique qu'à lire des *textes* poétiques. C'est peut-être pour cette même raison que l'identité prioritaire de Bonnefoy en Chine est celle de théoricien, de poéticien ou même de philosophe, ce dont je traiterai.

Revenons aux années 1980, où Yves Bonnefoy a pour la première fois été traduit en chinois simplifié, langue officielle de la Chine populaire. Un an après, en 1988, la parution des huit premiers poèmes cités plus haut s'ensuit celle de onze autres, réalisée toujours par Ge Lei 葛雷. Il s'agit cette fois d'une revue nouvellement fondée, *Poésie moderne du monde entier* (*xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán* 现代世界诗坛), qui sert de forum par lequel les Chinois peuvent « apprendre de tous les pays des éléments culturels utiles à la poésie contemporaine, en les évaluant et les *perfectionnant* à travers leur propre pratique créative », dans le but de « permettre à la Nouvelle poésie (*xīn-shī* 新诗) chinoise de prendre la place qui lui revient sur la scène poétique mondiale »[340]. Au sein de ce même texte destiné à expliciter l'objectif que poursuit la revue, le rédacteur parle

[340] « Notes de la redaction (编者的话 biān-zhě-de-huà) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán)*, n° 1, Hunan People's Publishing House (湖南人民出版社 hú-nán-rén-mín-chū-bǎn-shè), 1988, p. 1.

en particulier du rôle qu'a joué la langue française pour la poésie du monde entier :

> À la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, les étoiles de la poésie française ont offert à l'histoire poétique mondiale un chapitre glorieux, mais cette lumière, dans les décennies qui ont suivi la Seconde Guerre, semble s'être ternie[341].

Peut-être ne pourrons-nous mieux comprendre le sens caché de cette déclaration que lorsque nous commencerons réellement à lire le premier poète publié dans ce premier numéro. C'est justement Bonnefoy qui se trouve au seuil : onze poèmes, un entretien traduit, un commentaire du traducteur, tout cela occupe 21 pages et ne cache pas l'intention de la revue de raviver, en présentant Bonnefoy, l'intérêt des Chinois pour la poésie française.

Parmi les onze poèmes qui y sont publiés, six viennent du recueil *Ce qui fut sans lumière* : « Le souvenir », « Le puits », « La rapidité des nuages », « La foudre », « Une pierre », « Par où la terre finit » (chapitre I uniquement) ; un poème (« Une voix (*J'ai porté ma parole en vous...*) ») de *Douve* ; quatre d'*Hier régnant désert* : « *Tu entendras...* », « À la voix de Kathleen Ferrier », « L'éternité du feu » et « Une voix (*Écoute-moi revivre dans ces forêts*...) ».

La troisième tentative qu'effectue Ge Lei 葛雷 de présenter les œuvres poétiques de Bonnefoy en chinois a eu lieu six ans plus tard (en 1993)[342] : neufs poèmes nouveaux paraissent dans la même revue où il a publié pour la première fois les poèmes de Bonnefoy en 1987 : *Foreign Literatures* (*guó-wài-wén-xué* 国外文学). Les recueils auxquels appartiennent ces neufs poèmes semblent encore plus divers : *Hier régnant désert* (deux poèmes : « La même voix, toujours », « Le pays découvert »), *Pierre écrite* (cinq poèmes : « Le jardin », « La lumière du soir », « La patience, le ciel », « Le cœur, l'eau non troublée », « Le livre, pour vieillir »), *Dans le leurre du seuil* (un poème : « Le fleuve » (extrait)) et *Ce qui fut sans lumière* (un poème : « Sur des branches chargées de neige »). Nous constatons clairement que les 28 poèmes de

[341] *Ibid.*

[342] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Po èmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué)*, vol. 13, n ° 3, Universit é de P ékin (北京大学 běi-jīng-dà-xué), 1993, trad. de Lei 雷 GE 葛, p. 125-128.

Bonnefoy que Ge Lei 葛雷 publie dans les revues officielles[343] en trois fois au cours des années 1980 et 1990 sont tirés de quatre recueils regroupés dans les *Poèmes (1947–1975)* et de *Ce qui fut sans lumière* paru en 1987 : il est juste de dire que ce traducteur a « exploité » tous les recueils poétiques importants de Bonnefoy qu'il a pu lire à l'époque.

À part Luo Luo 罗洛 et Ge Lei 葛雷, il existe un troisième contributeur qui est très connu, encore plus connu, probablement, que les deux premiers, pour être poète et professeur d'université. C'est bien plus tard, pourtant, qu'il s'est fait connaître du grand public chinois. Diplômé aux États-Unis il enseigne dans les universités taïwanaises et hongkongaises. La traduction de Bonnefoy par ce personnage, en raison de la faiblesse des échanges culturels entre Taïwan et le continent à l'époque, n'a pas été très largement lue en Chine continentale. L'odorat des poètes chinois est sensible, malgré tout, à toutes les informations culturelles :

> Au début des années 1980, une anthologie de poèmes traduits circulait à Pékin parmi des poètes tels que Yang Lian 杨炼, Jiang He 江河 et Duo Duo 多多, et j'ai eu la chance d'en emprunter un exemplaire photocopié à Yang Lian : il s'agit d'une anthologie que construit et traduit le poète Wai-lim Yip 葉維廉, *Chantent les arbres. Poèmes choisis de l'Europe et de l'Amérique latine* (眾樹歌唱：歐洲拉丁美洲現代詩選)[344], publiée à Taïwan en 1976[345].

Ce témoignage du poète-traducteur Wang Jia-xin 王家新 révèle que certains poètes chinois pouvaient probablement lire Bonnefoy en chinois même avant la parution des traductions de Luo Luo 罗洛 et de Ge Lei 葛雷 : par conséquent, si l'on considère le

---

[343] Pour connaître la distinction entre *revue officielle* (官刊 *guān-kān*) et *revue non officielle* (民刊 *mín-kān*), la première portant un ISBN ou ISSN et la seconde non, voir l'article suivant : Zhu Yu 茱萸, « De la zone interdite à l'enclave : changements contextuels et morphologiques des revues poétiques non officielles. Examen des publications indépendantes telles que la revue Enclave (从"禁区"到"飞地":诗歌民刊的语境变迁与形态转向——以《飞地》丛刊等独立出版物为主要考察对象 cóng-jìn-qū-dào-fēi-dì-shī-gē-mín-kān-de-yǔ-jìng-biàn-qiān-yǔ-xíng-tài-zhuǎn-xiàng-yǐ-fēi-dì-cóng-kān-děng-dú-lì-chū-bǎn-wù-wéi-zhǔ-yào-kǎo-chá-duì-xiàng) », *The Yangtze River Criticism (扬子江评论 yáng-zǐ-jiāng-píng-lùn)*, 2015, n °5, p. 93-96.

[344] Wai-lim 維廉 YIP 葉, *Chantent les arbres. Poèmes choisis de l'Europe et de l'Amérique latine (眾樹歌唱：歐洲拉丁美洲現代詩選 zhòng-shù-gē-chàng-ōu-zhōu-lā-dīng-měi-zhōu-xiàn-dài-shī-xuǎn)*, Taipei, Li Ming Cultural Enterprise Co., Ltd., 1976.

[345] Jia-xin 家新 WANG 王, « Études sur la traduction poétique par Wai-lim Yip, à partir de son "Chantent les arbres". (从《众树歌唱》看叶维廉的诗歌翻译 cóng-zhòng-shù-gē-chàng-kàn-yè-wéi-lián-de-shī-gē-fān-yì) », *New Poetry Review (新诗评论 xīn-shī-píng-lùn)*, n °8, Institut de la Nouvelle poésie chinoise, Université de Pékin (北京大学中国新诗研究所 běi-jīng-dà-xué-zhōng-guó-xīn-shī-yán-jiū-suǒ), 2008, p. 193.

milieu des écrivains en Chine continentale, à Hong Kong et à Taïwan comme un ensemble, nous pouvons affirmer que Wai-lim Yip 葉維廉 peut être le premier introducteur du poète Bonnefoy dans la sphère sinophone. La première édition du livre en question, celle parue en 1976, est composé de douze poètes, dont « il traduit les œuvres aux années 1960[346] ». La plupart des textes originellement en grec, en italien, en français, en allemand et en espagnol ont été traduits par lui de l'anglais et en référence à l'original : c'est sans doute le cas pour ce qu'il traduit de Bonnefoy. Nous pouvons y trouver, avec un entretien traduit intitulé « Bonnefoy parle de sa poésie » (*páng-nèi-fǎ-tán-tā-de-shī* 庞內法談他的詩), treize poèmes qui sont tous pris dans *Douve* : « *Quelle parole a surgi près de moi...* », « Une voix », « Une autre voix », « *Si cette nuit est autre que la nuit...* », « Douve Parle », « *Demande au maître de la nuit quelle est cette nuit...* », « Voix basses et phénix », « *Mais que se taise celle qui veille encor...* », « *Tais-toi puisqu'aussi bien nous sommes de la nuit...* », « *Qu'une place soit faite à celui qui approche...* », « Lieu de combat », « Lieu de la salamandre » et« Vrai lieu du cerf ».

Ces trois initiateurs, Luo Luo 罗洛, Ge Lei 葛雷 et Wai-lim Yip 葉維廉, sont de véritables portes-paroles sinophones de la poésie d'Yves Bonnefoy : une preuve en est que presque toutes les traductions de sa poésie incluses dans les anthologies poétiques publiées au cours des années 1980-1990 sont exclusivement fabriquées par eux. Peut-être faut-il en premier lieu savoir que les lecteurs chinois préfèrent depuis longtemps les anthologies qui présentent plusieurs auteurs, par exemple, une *Anthologie de la poésie française du XX^e^ siècle*, aux recueils personnels ou aux anthologies personnelles (choix de poèmes du même auteur). N'oublions que cette habitude est également façonnée par l'industrie de l'édition chinoise, où les éditeurs préfèrent manifestement, pour diverses raisons, publier des *livres épais*, alors que les pages des recueils de poésie français ne répondent pas souvent à leurs attentes. Après la Révolution culturelle paraissent nombre d'anthologies de la poésie étrangère, dans lesquelles figurent souvent des poèmes de Bonnefoy.

[346] *Ibid.*, p. 194.

De 1983 à 2000, en Chine continentale uniquement, au moins une vingtaine d'anthologies choisissent des poèmes de Bonnefoy, la plupart sont ceux qu'a traduit Ge Lei 葛雷. Nous trouvons dans ces livres certaines traductions, en revanche, qu'il n'a auparavant pas publiées en revue :

De *Douve* :
« Vrai nom[347] », « Justice[348] », « *La lumière profonde a besoin pour paraître...*[349] ».

D'*Hier régnant désert* :
« Le feuillage éclairé[350] », « *Tu sauras qu'un oiseau a parlé, plus haut...*[351] ».

De *Pierre écrite* :
« L'abeille, la couleur[352] », « L'arbre, la lampe[353] ».

De *L'Arrière-pays* :
« L'Arrière-pays[354] » (extrait, les trois premiers paragraphes du texte).

De *Rue traversière* :
« Le fou rire[355] », « Les fruits[356] », « Les feux[357] ».

[347] Yu-shu 玉书 ZHANG 张 (ed.), *Dictionnaire de la poésie lyrique étrangère : textes et commentaires (外国抒情诗赏析辞典 wài-guó-shū-qíng-shī-shǎng-xī-cí-diǎn)*, Pékin, Beijing Normal University Press (北京师范学院出版社 běi-jīng-shī-fàn-xué-yuàn-chū-bǎn-shè), 1991, p. 804.
[348] Jia-xin 家新 WANG 王, Xiao-du 晓渡 TANG 唐 (eds.), *Trésors de la poésie lyrique pure étrangère du XX^e siècle (外国二十世纪纯抒情诗精华 wài-guó-èr-shí-shì-jì-chún-shū-qíng-shī-jīng-huá)*, Pékin, Writers Publishing House (作家出版社 zuò-jiā-chū-bǎn-shè),1992, p. 240.
[349] Ya-dong 亚东 SU 苏 (ed.), *Poèmes de sagesse étrangers (外国哲理诗 wài-guó-zhé-lǐ-shī)*, Pékin, Éditions de la littérature étrangère (外国文学出版社 wài-guó-wén-xué-chū-bǎn-shè), 1989, p. 51.
[350] Jia-xin 家新 WANG 王, Rui 睿 SHEN 沈 (eds.), *Choix de poèmes contemporains européens et américains (当代欧美诗选 dāng-dài-ōu-měi-shī-xuǎn)*, Shenyang, Chunfeng Literature and Art Publishing House (春风文艺出版社 chūn-fēng-wén-yì-chū-bǎn-shè), coll. « Trésors de la poésie lyrique chinoise et étrangère (中外抒情诗精选系列 zhōng-wài-shū-qíng-shī-jīng-xuǎn-xì-liè) », 1989, p. 228-230.
[351] Jia-xin 家新 WANG 王, Xiao-du 晓渡 TANG 唐 (eds.), *Trésors de la poésie lyrique pure étrangère du XX^e siècle (外国二十世纪纯抒情诗精华 wài-guó-èr-shí-shì-jì-chún-shū-qíng-shī-jīng-huá)*, *op. cit.*, p. 239
[352] Yu-shu 玉书 ZHANG 张 (ed.), *Dictionnaire de la poésie lyrique étrangère : textes et commentaires (外国抒情诗赏析辞典 wài-guó-shū-qíng-shī-shǎng-xī-cí-diǎn)*, *op. cit.*, p. 805.
[353] Jia-xin 家新 WANG 王, Xiao-du 晓渡 TANG 唐 (eds.), *Trésors de la poésie lyrique pure étrangère du XX^e siècle (外国二十世纪纯抒情诗精华 wài-guó-èr-shí-shì-jì-chún-shū-qíng-shī-jīng-huá)*, *op. cit.*, p. 240-241
[354] Qi 淇 XU 许 (ed.), *Apprécier la poésie en prose chinoise et étrangère : volume du poèmes étrangers (中外散文诗鉴赏大观·外国卷 zhōng-wài-sǎn-wén-shī-jiàn-shǎng-dà-guān-wài-guó-juàn)*, Guilin, Éditions du Fleuve Li (漓江出版社 lí-jiāng-chū-bǎn-shè), 1992, p. 204-205.
[355] *Ibid.*, p. 206-207.
[356] *Ibid.*, p. 207-208.
[357] *Ibid.*, p. 209.

Le fait que les traductions de Wai-lim Yip 葉維廉 ne représentent qu'une très faible part de ces ouvrages anthologiques suggère que le livre *Chantent les arbres* qu'il a publié à Taïwan avait pendant longtemps moins d'audience en Chine ; ce n'est qu'à partir de la parution à Pékin de sa version revue et augmentée en chinois simplifié que les lecteurs chinois peuvent y avoir vraiment accès. D'un autre côté, La part de Luo Luo 罗洛 est encore plus faible, sans doute parce qu'il n'a traduit au total que trois poèmes de Bonnefoy.

Il est intéressant de noter que le texte préféré par ces anthologies est un court poème de *Douve*, « *La lumière profonde a besoin pour paraître...* », traduit par Ge Lei 葛雷. Le titre chinois en est *Shen-chen-de-guang* 深沉的光 (litt. *la lumière grave*) :

> La lumière profonde a besoin pour paraître
> D'une terre rouée et craquante de nuit.
> C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.
> Il faut à la parole même une matière,
> Un inerte rivage au delà de tout chant.
>
> Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
> La plus pure présence est un sang répandu[358].

Le poème était si populaire qu'il a été inclus dans au moins sept anthologies et les raisons de sa popularité peuvent être vues dans les commentaires qu'écrivent leurs traducteurs. Considéré comme un *poème philosophique* (*zhé-lǐ-shī* 哲理诗) ou un *petit poème philosophique* (*zhé-lǐ-xiǎo-shī* 哲理小诗), comme un *poème purement lyrique* (*chún-shū-qíng-shī* 纯抒情诗, qui peut également être traduit comme *poème pur et lyrique*), comme un *poème brumeux* (*méng-lóng-shī* 朦胧诗, nous traduisons ici littéralement le terme, qui signifie parfois *poème obscur*), comme un « petit poème » (*xiǎo-shī* 小诗) ou un « poème court et exquis » (*jīng-duǎn-shī-gē* 精短诗歌) – nous citons ici des mots-clefs présents dans le titre des anthologies –, ce poème laisse, dans un premier temps, un « impact (*pāi-jī-lì* 拍击力) » direct et puissant[359] à la sensation du

[358] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 52.
[359] Jia-xin 家新 WANG 王, Xiao-du 晓渡 TANG 唐 (eds.), *Trésors de la poésie lyrique pure étrangère du XX^e siècle*

lecteur chinois. Il lui offre, au moyen d'« images qui se suivent l'une après l'autre[360] » – à l'exemple de celle de *lumière*, de *bois*, de *chant* et de *rivage* – une « scène de vitalité[361] » et un « vaste mystère des rythmes innés de la Nature[362] », ce qui évoque davantage « une profonde gravité philosophique » ainsi que, paradoxalement, « une agilité et une acuité permettant la *révélation* (*jī-fēng* 机锋)[363] ». Pour résumer, les raisons qui expliquent le grand succès de ce poème, selon les critiques chinois, sont les suivants : « émotions délicates et profondes ainsi que musicalité élégante[364] » ; « une quête de réflexion philosophique, d'obscurité artistique et d'habileté linguistique[365] » ; « une structure particulière d'expérience (*jīng-yàn* 经验) qui permet de saisir l'*il y a* (*yǒu* 有) à partir de l'*il n'y a pas* (*wú* 无)[366] ».

Un autre poème, « L'imperfection est la cime », faisant également partie du recueil *Douve*, se trouve à la deuxième place en matière de popularité : il a été sélectionné au moins cinq fois pour figurer dans des anthologies :

> Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
> Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.
>
> Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
> Marteler toute forme toute beauté.
>
> Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
> Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,

(外国二十世纪纯抒情诗精华 wài-guó-èr-shí-shì-jì-chún-shū-qíng-shī-jīng-huá), *op. cit.*, p. 236

[360] Wen-huai 文槐 ZHANG 张, Zhi-yue 之悦 FU 傅 (eds.), *Chefs-d'œuvre de la poésie moderne et contemporaine : textes et commentaires (volume VI) (现当代诗歌名篇赏析·六 xiàn-dāng-dài-shī-gē-míng-piān-shǎng-xī-liù)*, coll. « Encyclopédie du savoir du nouveau siècle (新世纪百科知识金典 xīn-shì-jì-bǎi-kē-zhī-shí-jīn-diǎn) », Chongqing, Chongqing Publishing House (重庆出版社 chóng-qìng-chū-bǎn-shè), 1999, p. 119.

[361] *Ibid*.

[362] Hua 华 LI 黎 (ed.), *Poèmes obscurs de l'étranger : une selection (外国朦胧诗精选 wài-guó-méng-lóng-shī-jīng-xuǎn)*, Tianjin, Baihua Edition (百花文艺出版社 bǎi-huā-wén-yì-chū-bǎn-shè), coll. « Horizon de la poésie extraterritoriale (域外诗窗 yù-wài-shī-chuāng) », 1994, p. 99.

[363] *Ibid*.

[364] Ya-dong 亚东 SU 苏 (ed.), *Poèmes de sagesse étrangers (外国哲理诗 wài-guó-zhé-lǐ-shī)*, *op. cit.*, p. 50.

[365] Hua 华 LI 黎 (ed.), *Poèmes obscurs de l'étranger : une selection (外国朦胧诗精选 wài-guó-méng-lóng-shī-jīng-xuǎn)*, *op. cit.*, p. 99.

[366] Jia-xin 家新 WANG 王, Xiao-du 晓渡 TANG 唐 (eds.), *Trésors de la poésie lyrique pure étrangère du XX^e siècle (外国二十世纪纯抒情诗精华 wài-guó-èr-shí-shì-jì-chún-shū-qíng-shī-jīng-huá)*, *op. cit.*, p. 236.

> L'imperfection est la cime[367].

Si les critiques chinois admirent ce poème de Bonnefoy, c'est d'abord parce qu'il semble clair sur le plan sémantique, d'après les commentateurs chinois, et que son contenu (terme à définir, comme je le montrerai immédiatement) est facile à saisir. Il s'agit, aux yeux de Ge Lei 葛雷, traducteur du poème, d'un « poème purement philosophique[368] », ce qui paraît s'accorder avec l'avis de tous les autres critiques qui s'intéressent à ce poème. Ils ont une tendance évidente, sans aucune exception, à tenter de le réduire à une idée centrale qu'on peut résumer. Citons le commentaire que fabriquent Zhou Yue-liang 周月亮 et Yi Ming 易名 :

> Le sens du poème est [...] complet et, dans le langage d'un manuel de philosophie, on peut le traduire ainsi : tous les phénomènes de progrès sont un dépassement de la « perfection » établie et achevée[369].

Après avoir pu *traduire* le sens du poème avec une seule phrase, les auteurs n'hésitent pas à étendre cette « idée central » jusqu'au niveau de l'ensemble de l'humanité :

> Dans une large mesure, ceci est également vrai pour les changements dans les rapports de production (*shēng-chǎn-guān-xì* 生产关系) et dans la structure de la raison humaine : tout cela évolue au fil de l'histoire, à mesure que des systèmes rationnels différents se développent. Les impulsions sensuelles de la vie brisent les anciennes structures rationnelles et en construisent de nouvelles, tout comme les forces productives (*shēng-chǎn-lì* 生产力) finiront par briser les anciens rapports de production. Construire, surmonter, construire à nouveau, surmonter à nouveau... l'histoire progresse ainsi et la civilisation se développe et la vie évolue. « toute forme toute beauté » sont soumises à cette loi générale[370].

Zhang Zhong-yi 张中义, auteur d'un autre commentaire, emploie une rhétorique

---

[367] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 117.
[368] Zheng-kun 正坤 GU 辜 (ed.), *Trois cents poèmes célèbres de l'étranger (外国名诗三百首 wài-guó-míng-shī-sān-bǎi-shǒu)*, Pékin, Beijing Publishing House (北京出版社 běi-jīng-chū-bǎn-shè), 2000, p. 304.
[369] Yi-min 益民 Hu 胡 (ed.), *Dictionnaire de la poésie philosophique chinoise et étrangère : textes et commentaires (中外哲理名诗鉴赏辞典 zhōng-wài-zhé-lǐ-míng-shī-jiàn-shǎng-cí-diǎn)*, Pékin, Kunlun Publishing House (昆仑出版社 kūn-lún-chū-bǎn-shè), 1999, p. 620.
[370] *Ibid.*, p. 620.

très similaire :

> Ce poème devient non seulement une force motrice pour ériger de nouvelles perfections et maintenir la société dans un rythme perpétuel de progrès, mais aussi un puissant élan spirituel, un « réacteur nucléaire » spirituel éternel et inépuisable, pour l'amélioration continue de l'humanité elle-même[371] !

Peut-être serions-nous choqués par ces commentaires exagérés qui élèvent le poème de Bonnefoy au rang de « réacteur nucléaire » de l'esprit humain ; ce qui importe davantage, c'est la nécessité de montrer ici l'habitude chinoise de l'époque quand il s'agit de commenter un poème de Bonnefoy. Plutôt qu'analyser la structure que constituent les signes, des critiques chinois préfèrent se servir – nous empruntons directement à la formule de Zhou Yue-liang et Yi Ming – du « langage d'un manuel de philosophie » : dans ce contexte, le mot *philosophie* fait référence, spécifiquement, à un discours très général et abstrait (par exemple, s'élevant au niveau de l'humanité abstraite prise dans son ensemble). Il faut tenir compte, en plus, des outils théoriques auxquels ils font appel. Les terminologies « rapports de production » (*shēng-chǎn-guān-xì* 生产关系) et « forces productives » (*shēng-chǎn-lì* 生产力), présentes dans le passage cité plus haut, sont sans aucun doute venues de Marx, à qui Zhao Jian-xun 赵建勋 n'hésite pas à relier étroitement Bonnefoy :

> La vision du développement chez Bonnefoy est si proche de celle du marxisme qu'il n'est pas étonnant que le poète prétende vénérer Marx[372] !

Nous ne savons pas si le poète français prétend réellement admirer Marx ; néanmoins, il semble qu'on puisse faire un rapprochement moins absurde : la dévotion de Bonnefoy à l'endroit de la philosophie de Hegel a pu raccourcir un peu la distance qui le séparait

[371] Xin-ting 鑫亭 SUN 孙 (ed.), *Dictionnaire des poèmes de sagresse, anciens et modernes, à travers le monde : textes et commentaires (古今中外哲理诗鉴赏辞典 gǔ-jīn-zhōng-wài-zhé-lǐ-shī-jiàn-shǎng-cí-diǎn)*, Zhengzhou, Presses des livres anciens du Zhongzhou (中州古籍出版社 zhōng-zhōu-gǔ-jí-chū-bǎn-shè), 1997, p. 833.

[372] Jian-xun 建勋 ZHAO 赵 (ed.), *Introduction aux poèmes étrangers célèbres 外国诗歌名篇导读 (wài-guó-shī-gē-míng-piān-dǎo-dú)*, Taiyuan, Shanxi Education Press Co., Ltd. (山西教育出版社), coll. « Univers extra-scolaire (课外天地丛书 kè-wài-tiān-dì-cóng-shū) », 1994, p. 228.

du marxisme.

Bref, une telle habitude de lecture fait de ce poème de Bonnefoy un texte simple, clair, monotone et dont le sens peut être résumé ou être généralisé. Une banalisation semble ainsi inévitable : « en apparence, [ce que dit le poème] ressemble à ce que nous connaissons comme une morale (un principe) de la vie : sans destruction, il ne peut y avoir de construction[373] » ; « pour que l'art se développe de manière novatrice, il doit consister en une imperfection qui rompt avec l'ancienne perfection figée[374] ». Et une conséquence plus sérieuse est que ce poème significatif est simplement pris comme la belle forme rhétorique d'un certain type d'aphorisme :

> [...] ces deux vérités de la vie, auxquelles on est trop habitué pour s'en étonner, sont fondues par Bonnefoy en un beau poème[375][...].

Ce qui est encore plus surprenant, c'est qu'une telle idée soit véritablement mise en pratique. En juin 1996, est paru en Chine un *Dictionnaire des mots de sagesse dans le monde entier* (*shì-jiè-míng-yán-dà-cí-diǎn* 世界名言大辞典), où nous trouvons deux vers de Bonnefoy, qui sont extraits du poème. Le rédacteur supprime l'enjambement et les transforme en une phrase de prose : « [mais] la nier sitôt connue, l'oublier morte, l'imperfection est la cime[376] ».

À l'aide de ces deux poèmes exemplaires de Bonnefoy qui sont les plus populaires pendant les années 1980 et 1990 (la *popularité* ici ne fait référence qu'au fait que les deux poèmes ont été cités à plusieurs reprises dans des anthologies), nous pouvons déjà avoir une idée générale des circonstances fondamentales dans lesquelles les poèmes de Bonnefoy ont été lus et reçus lorsqu'ils sont entrés dans le contexte chinois. Ces

---

[373] Commenté par Ge Lei, dans Zheng-kun 正坤 GU 辜 (ed.), *Trois cents poèmes célèbres de l'étranger (外国名诗三百首 wài-guó-míng-shī-sān-bǎi-shǒu)*, *op. cit.*, p. 304.

[374] Commenté par Zhao Jian-xun, dans Jian-xun 建勋 ZHAO 赵 (ed.), *Introduction aux poèmes étrangers célèbres 外国诗歌名篇导读 (wài-guó-shī-gē-míng-piān-dǎo-dú)*, *op. cit.*, p. 228.

[375] Commenté par Zhang Zhong-yi, dans Xin-ting 鑫亭 SUN 孙 (ed.), *Dictionnaire des poèmes de sagresse, anciens et modernes, à travers le monde : textes et commentaires (古今中外哲理诗鉴赏辞典 gǔ-jīn-zhōng-wài-zhé-lǐ-shī-jiàn-shǎng-cí-diǎn)*, *op. cit.*, p. 832.

[376] Liu-ling 镏龄 DAI 戴 (ed.), *Dictionnaire des mots de sagesse dans le monde entier (世界名言大辞典 shì-jiè-míng-yán-dà-cí-diǎn)*, Nanning, Guangxi People's Publishing House (广西人民出版社 guǎng-xī-rén-mín-chū-bǎn-shè), 1996.

circonstances étaient inextricablement liées, bien entendu, à certaines habitudes et tendances dans la lecture de la poésie étrangère en Chine à l'époque. Nous savons également qu'une fois traduite en chinois, l'œuvre de Bonnefoy a pu être diffusée de façon spécifique et inattendue. En tout cas, Bonnefoy n'était pas encore, relativement parlant, un poète *célèbre* dans la Chine du XX^e^ siècle, ni même dans le domaine sinophone : même au sein des milieux littéraires, son nom n'était connu que dans certains cercles de poètes. Or, cela a changé rapidement, au tout début du XXI^e^ siècle.

4.2 – Les années 2000-2020 : onze livres

Le temps est venu d'aborder le XXI^e^ siècle, période où a changé le destin du « Bonnefoy en chinois ». La publication des *Poèmes choisis de Bonnefoy* (2002) peut, sans aucun doute, être considérée comme un jalon historique dans la diffusion de ses poèmes : il s'agit d'abord du premier livre de poèmes de Bonnefoy en chinois simplifié, et il contient complètement ses trois premiers recueils, qui sont tous remarquables pour la première moitié de sa carrière d'écrivain : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant désert*, *Pierre écrite*. Shu Cai 树才 entreprend la traduction du premier recueil et Guo Hong-an 郭宏安, des deux autres : c'est peut-être l'ampleur de la tâche qui détermine l'ordre dans lequel les deux traducteurs sont classés sur la couverture. À noter, en revanche, que c'est Shu Cai qui initie ce projet de traduction et qu'avant ce projet, il a bien traduit d'autres poèmes de Bonnefoy. Afin de mieux comprendre cette histoire, il convient de lire la postface écrite par Shu Cai pour le livre, qui, lors de sa réédition, sera intitulée « Yves Bonnefoy : la poésie, pour se rebeller contre l'art » (*bó-nà-fù-wǎ-yòng-shī-lái-fǎn-kàng-yì-shù* 博纳富瓦:用诗来反抗艺术) :

> En juillet 2000, j'ai reçu une bourse du gouvernement français pour effectuer un voyage d'études libre en France pendant deux mois. À mon arrivée à Paris, j'ai parlé à Bonnefoy par téléphone. Nous sommes convenus de nous rencontrer le 14 juillet. Auparavant, avec l'autorisation de Bonnefoy, j'avais travaillé avec le jeune poète français Romain à la traduction de dix poèmes tirés du recueil *Ce qui fut sans lumière* (1987), parue dans la revue

> *World Literature* [*shì-jiè-wén-xué* 世界文学] (2000, n° 2).
>
> [...] Environ un mois plus tard, nous nous sommes revus. Je lui ai demandé son avis sur quelques problèmes que j'avais rencontrés dans ma traduction de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.
>
> [...] Au début de 2001, j'ai décidé de traduire les *Poèmes* (1978) de Bonnefoy, qui se compose de quatre livres de poèmes de différentes périodes : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant désert*, *Pierre écrite* et *Dans le leurre du seuil*. *Les Poèmes choisis de Bonnefoy* (*bó-nà-fū-wǎ-shī-xuǎn* 博纳富瓦诗选) ne contiennent que les trois premiers. À l'automne, accablé par un problème de dos, j'ai invité mon professeur et directeur, M. Guo Hong-an 郭宏安, à traduire *Hier régnant désert* et *Pierre écrite*. Sans la gentillesse de M. Guo qui a bien voulu se joindre à moi, il aurait fallu attendre longtemps avant que cette traduction ne voie le jour[377].

Les deux dernières phrases du passage cité explicite la fonction qu'assume Guo Hong-an 郭宏安 dans cette tâche de traduction : au départ il n'avait, semble-t-il, pas l'intention de travailler à la traduction du livre, mais il s'est impliqué plus tard, après que Shu Cai ait été incapable de travailler seul. En fait, ce livre est paru dans la collection « Poésies en couverture noire » (*hēi-pí-shī-cóng* 黑皮诗丛), où il y a encore deux autres traductions indépendamment réalisées par Shu Cai 树才 : *Les Poèmes choisis de Reverdy*[378] et *Les Poèmes choisis de René Char*[379]. Ces trois livres de poésie française, parus exactement en même temps, constituent une « trilogie du XX^e^ siècle », tout comme la « trilogie du XIX^e^ siècle » (Valéry, Mallarmé, Rimbaud), citée plus haut, que proposent Ge Lei 葛雷 et Liang Dong 梁栋. Ainsi, le nom de Shu Cai est aussi étroitement associé à la poésie française du XX^e^ siècle que celui de son directeur de thèse Guo Hong'an l'est à la poésie du XIX^e^ siècle, notamment aux *Fleurs du mal*. Peut-être parce que les deux autres livres (poèmes de Reverdy et de Char) sont traduits par Shu Cai seul, le lecteur pourrait facilement supposer qu'il en est de même pour les

[377] Shu Cai 树才, « Postface (译后记 yì-hòu-jì) », dans Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Poèmes choisis de Bonnefoy (博纳富瓦诗选 bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn)*, Taiyuan, Beiyue Literature & Art Publishing House (北岳文艺出版社 běi-yuè-wén-yì-chū-bǎn-shè), coll. « Poésies en couverture noire (黑皮诗丛 hēi-pí-shī-cóng) », 2002, trad. de Hong-an 宏安 GUO 郭, Shu Cai 树才, p. 165-166.

[378] Pierre 彼埃尔 REVERDY 勒韦尔迪, *Les Poèmes choisis de Reverdy (勒韦尔迪诗选 lè-wéi-ěr-dí-shī-xuǎn)*, Taiyuan, Beiyue Literature & Art Publishing House (北岳文艺出版社 běi-yuè-wén-yì-chū-bǎn-shè), coll. « Poésies en couverture noire (黑皮诗丛 hēi-pí-shī-cóng) », 2002, trad. de Shu Cai 树才.

[379] René 勒内 Char 夏尔, *Les Poèmes choisis de René Char (勒内·夏尔诗选 lè-nèi-xià-ěr-shī-xuǎn)*, Taiyuan, Beiyue Literature & Art Publishing House (北岳文艺出版社 běi-yuè-wén-yì-chū-bǎn-shè), coll. « Poésies en couverture noire (黑皮诗丛 hēi-pí-shī-cóng) », 2002, trad. de Shu Cai 树才.

poèmes de Bonnefoy : si l'on considère ce fait, le remplacement de la dénomination « traduction de Guo Hong-an & Shu Cai » par « traduction de Shu Cai » est moins surprenant.

L'année 2002 est une année significative pour la lecture de Bonnefoy dans le monde sinophone. Seulement quatre mois après le livre de Guo Hong-an et Shu Cai, à la fin de l'année, paraît un livre, de l'autre côté du détroit de Taïwan, qui rassemble également des poèmes de Bonnefoy, sauf que, dans ce cas, le poète français doit partager les pages du livre avec son collègue israëlien Yehuda Amichaï. Cet ouvrage à petit format nommé *Bonnefoy / Amichaï* (*bó-nà-fù-wǎ-ā-mǐ-hài* 博纳富瓦/阿米亥) fait partie de la collection « Sélection des classiques poétiques européens » (*ōu-zhōu-jīng-diǎn-shī-xuǎn* 歐洲經典詩選). Li Kuei-hsien 李魁賢 (1937-) seul, sans aucune aide extérieure, traduit les cinquante poètes qui y sont présents et dont certains ne sont en effet pas européens.

Afin de donner une voix aux poètes dont les langues d'écriture sont le russe, l'espagnol, le polonais, le grec, l'italien, le portugais, le hongrois, Li Kuei-hsien, qui lit principalement en anglais, en allemand et en japonais et faiblement en français, s'appuie essentiellement sur leur traduction dans des langues intermédiaires qu'il connaît pour fabriquer sa propre traduction chinoise (en chinois traditionnel) : c'est peut-être le cas pour les vingt poèmes de Bonnefoy apparaissant dans le livre. Traduire un poète étranger mais ne pas le traduire depuis sa langue d'écriture – ce qu'exactement fait Wai-lim dans *Chantent les arbres* – constitue une tradition spécifique au sein de la sphère sinophone, ce que j'explorerai en détail au cours des prochaines pages : on l'appelle *zhuǎn-yì* 转译 (*détour-traduire*), « traduction indirecte », par opposition au *zhí-yì* 直译 (*droit-traduire*), « traduction directe ». Relativement parlant, les Chinois adoptent une attitude plus tolérante envers la pratique de la *traduction indirecte*, du moins dans le sens où ils croient en général qu'elle n'est pas naturellement inférieure à la *traduction directe*. C'est seulement au cours des années récentes que la traduction indirecte relative au domaine poétique commence à provoquer des polémiques, qui, cependant, ne sont pas des discussions strictement scientifiques à l'heure actuelle.

Par rapport au livre intitulé *Poèmes choisis* qu'établissent Guo Hong-an 郭宏安 et

Shu Cai 树才, ce que produit Li Kuei-hsien 李魁賢 ressemble encore plus à une sorte de « choix de poèmes », comme le traducteur et le rédacteur l'avouent franchement sur la quatrième de couverture : « ce livre *choisit* et *traduit* vingt de ses poèmes » (un verbe composé *xuǎn-yì* 選譯 (*choisir-traduire*) est employé). Plus précisément, ces vingt poèmes appartiennent à un seul recueil de Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, qui n'est cependant pas entièrement traduit. On arrive à lire la traduction des huit poèmes de la partie I, dix poèmes de la partie II (qui en comporte originellement onze), un poème de la III (trois dans l'original), un poème de la IV (originellement trois) ; et la dernière partie, numérotée V, est pleinement laissée de côté. Malgré tout, la plupart du recueil – dont l'édition originale française a vu le jour en 1987 – est traduite.

Il faut attendre encore douze ans, une période assez longue, pour lire en chinois, cette fois à Hong Kong, un troisième livre de poèmes de Bonnefoy. Sous le titre de *Leurre et vérité des mots. Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy* (*cí-yǔ-de-yòu-huò-yǔ-zhēn-shí* 詞語的誘惑與真實), réalisé par Chen Li-chuan 陳力川, ce livre, en comparaison avec les deux premiers, est par nature un véritable « choix ». Deux poèmes sont tirés de *Pierre écrite* (paru en France en 1965), six de *Ce qui fut sans lumière* (1987), cinq de *La Vie errante* (1993), sept des *Planches courbes* (2001), neuf de *La Longue Chaîne de l'ancre* (2008), quatre du *Grand Espace* (2007)[380] et six de *L'Heure présente* (2011). La contribution primordiale de ce livre consiste à introduire dans le domaine sinophone six recueils postérieurs aux célèbres *Poèmes (1947–1975)* parus en 1978. De plus, il s'agit de la première édition bilingue (français-chinois) des œuvres poétiques de Bonnefoy ; le bilinguisme est exactement une convention permanente de cette collection « Poètes internationaux à Hong Kong » (*guó-jì-shī-rén-zài-xiāng-gǎng* 國際詩人在香港) parue à l'Oxford University Press (China) basé à Hong Kong.

Le lecteur peut déjà découvrir, au travers de ces trois livres, la tendance qu'ont les sinophones à concevoir un livre de poésie en suivant la logique de *choix de poèmes* ou de *poèmes choisis*, mais non pas selon la notion de *recueil*. Comment comprendre alors ce qu'est une « collection de poésie » ? Il vaut mieux entendre d'abord ce terme

[380] Mais dans la table des matières du livre, le traducteur indique 2008 au lieu de 2007.

dans le contexte de la *création* poétique au lieu de le considérer comme un propos exclusivement lié à la *traduction* poétique. Il est vrai que, depuis longtemps, les poètes sinophones, classiques ou modernes, estiment que leurs poèmes sont indépendants l'un de l'autre et que l'ensemble n'est pas obligé de posséder une structure organique. Les poètes chinois, contrairement aux poètes français, semblent admettre un certain arbitraire quant à l'inclusion de tel ou tel poème dans leur recueil et quant à l'ordre dans lequel les poèmes doivent être disposés. En fait, lorsqu'ils écrivent, ils traitent chaque poème comme un poème distinct et n'ont pas à l'esprit le concept de *recueil* au sens français. Une telle perception innée à la culture poétique chinoise n'évite pas d'exercer un impact sur l'imaginaire chinois auprès d'un *livre de poésie* traduit : il suffit donc au traducteur de sélectionner les poèmes qu'il trouve beaux ou qu'il trouve expressifs dans la langue d'arrivée, sans qu'il soit besoin de tenir compte de l'organisation de l'original.

Il existe donc plus d'une forme de « choix de poèmes », dans le cas d'Yves Bonnefoy : il y en a au moins trois correspondant respectivement aux trois livres que j'ai cités. La première forme est représentée par le livre traduit par Guo Hong-an 郭宏安 et Shu Cai 树才 : il s'agit d'une collection de plusieurs recueils complets. Bien évidemment, on n'a malgré tout pas le droit d'appeler un tel livre *recueil* ; il peut, d'un autre côté, mettre en lumière la structure originale de chacun des recueils. Li Kuei-hsien 李魁賢 quant à lui choisit des poèmes extraits d'un seul livre mais ne traduit pas l'ensemble : ce qui constitue une deuxième forme. Une troisième, enfin : Chen Li-chuan 陳力川 tire ses poèmes préférés de plusieurs recueils et ne traduit l'ensemble d'aucun de ces recueils. L'idée de *choix de poèmes*, propre à la culture poétique chinoise qui se poursuit encore aujourd'hui et qui ne subit que de légères modifications, a à la fois ses avantages et ses inconvénients. Si nous simplifions, nous pouvons dire que le « choix de poèmes » donne un aperçu général de *ce que fait* un poète étranger, surtout quand il s'agit d'un livre comme celui de Chen Li-chuan ; le prix à payer inévitablement est que le lecteur chinois se retrouve avec une image fragmentaire et sommaire de l'œuvre et l'*impression* (terme qui porte déjà quelque signification négative) qu'il se fait du poète est loin d'être solide.

La situation évolue sans cesse. À la jonction des années 2010 et 2020 sont enfin

publiés en Chine continentale deux *recueils* poétiques – *recueil* ici au sens strict – d'Yves Bonnefoy : en août 2019, la traduction des *Planches courbes*, effectuée par Zhenyao-Sanshu Qin 秦三澍 (1991-), auteur de cette thèse de doctorat ; quatre mois plus tard, en janvier 2020, celle de *La Longue Chaîne de l'ancre*, par Shu Cai 树才 dont on a beaucoup parlé et qui est déjà le traducteur chinois de Bonnefoy le plus reconnu. Les deux livres, publiés respectivement en 2001 et en 2008, figurent dans la collection « Babel » (*bā-bié-tǎ-shī-diǎn* 巴别塔诗典) au People's Literature Publishing House (*rén-mín-wén xué-chū-bǎn-shè* 人民文学出版社). Cette maison d'édition étatique a un prestige comparable à celui de Gallimard en France ; et l'entrée de ses deux recueils dans cette collection signifie symboliquement que Bonnefoy est entré dans ce panthéon construit en langue chinoise.

Avant d'avoir achevé la traduction du recueil *La Longue Chaîne de l'ancre*, Shu Cai avait réalisé un autre projet très marquant. À l'ancienne version des *Poèmes choisis de Bonnefoy* (*bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn* 博纳富瓦诗选) parue en 2002, il a ajouté sa traduction récente de l'« Anti-Platon » et de *Dans le leurre du seuil*, pour que les célèbres *Poèmes (1947–1975)* aient finalement leur version quasi-complète en chinois simplifié. Nous disons « quasi », parce que le petit recueil *Dévotion* (1959), occupant seulement trois pages dans l'original, n'a toujours pas été traduit. Cette fois, l'éditeur est passé du Beiyue Literature & Art Publishing House (*běi-yuè-wén-yì-chū-bǎn-shè* 北岳文艺出版社) au Shanghai People's Press (*shàng-hǎi-rén-mín-chū-bǎn-shè* 上海人民出版社) ; l'ordre dans lequel les deux traducteurs apparaissent sur la couverture est ainsi modifié, en raison de l'ajout du contenu, le nom de Shu Cai étant placé en première position.

Un autre changement auquel on doit attacher de l'importance est celui du titre du livre. Abandonnant l'ancien titre, cette édition augmentée parue en 2017 s'intitule *Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Collection de poèmes d'Yves Bonnefoy* (*dù-fú-de-dòng-yǔ-jìng-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-jí* 杜弗的动与静：伊夫·博纳富瓦诗集)[381]. Nous

[381] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Collection de poèmes d'Yves Bonnefoy (杜弗的动与静：伊夫·博纳富瓦诗集 dù-fú-de-dòng-yǔ-jìng-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-jí)*, Shanghai, Shanghai People's Press (上海人民出版社 shàng-hǎi-rén-mín-chū-bǎn-shè), coll. «Les classiques silencieux (沉默的经典 chén-mò-de-jīng-diǎn) », 2017, trad. de Shu Cai 树才, Hong-an 宏安 GUO 郭.

constatons, en premier lieu, que le livre possède maintenant un titre principal plus *précis* : l'éditeur emploie pour l'ouvrage entier le titre de *Douve* qui n'est que l'un des cinq recueils inclus. Ce qui constitue une coutume dans la presse chinoise qui ne veut pas toujours transplanter le titre original, par exemple, dans ce cas, celui de *Poèmes*.

Ce qui importe davantage, c'est le mot-clé qui figure dans le sous-titre, puisqu'il révèle la façon dont la nature du livre est perçue. Il est redéfini comme *shī-jí* 诗集 (*poésie-collectionner*), quinze ans après sa première apparition sous le nom de *shī-xuǎn* 诗选 (*poésie-choisir*). Ce dernier terme, comme on le sait, veut dire *choix de poèmes* ou *poèmes choisis* ; la signification de ce premier *shī-jí* 诗集, semble cependant beaucoup plus compliquée. *Shī-jí* a un sens essentiel, *recueil*, qui, toutefois, ne s'applique manifestement pas ici, puisque le livre est l'ensemble de cinq recueils. Peut-on alors le comprendre comme *recueil**s***, au pluriel, qui peut bien représenter l'essence du livre ? Le problème est que, comme le chinois ne fait pas de distinction entre le singulier et le pluriel dans de nombreux cas, il semble un peu artificiel d'affirmer que le mot *shī-jí* 诗集 est ici à la forme plurielle. Il convient également de considérer le problème d'un point de vue étymologique. Décomposons ce mot et accordons donc notre attention aux deux caractères qui le composent, afin de découvrir que son sens original, *collectionner les poèmes*, celui qui existe avant que les deux caractères se condensent en un seul mot. Nous pouvons, par conséquent, inventer pour le cas précis, une traduction temporaire : *collection de poèmes*, qui est compatible avec le sens de *recueil* et celui de *collection de recueils*. Le caractère intraduisible du terme *shī-jí* réaffirme une certaine incommensurabilité du concept de *livre de poésie* dans les cultures poétiques chinoise et française, mais notamment, elle témoigne d'une transmutation, qui se passe peu à peu dans la tête du lecteur chinois, passant de l'idée de « choix de poèmes » à « recueil poétique ».

Nous avons vu que traduire un recueil de Bonnefoy *en tant que recueil* n'était qu'un événement extrêmement récent et nous y voyons un symptôme de la convergence des pratiques d'édition chinoises avec les conventions françaises. À part la poésie, d'autres écrits de Bonnefoy, c'est-à-dire ceux *non purement littéraires*, par exemple certains essais, commencent à être traduits et publiés en chinois en tant que recueils

indépendants : la version chinoise de *L'arrière-pays* (ch. *yǐn-nì-de-guó-dù* 隐匿的国度) est paru en 2017, *Nuage rouge. Essais sur la poétique* (ch. *hóng-yún-lùn-shī-xué* 红云:论诗学) en 2019, *L'Autre Langue à portée de voix* (ch. *shēng-yīn-zhōng-de-lìng-yī-zhǒng-yǔ-yán* 声音中的另一种语言) en 2020 et *Arthur Rimbaud* (ch. *lán-bō-píng-zhuàn-lǚ-fēng-de-tōng-líng-rén-yǔ-dào-huǒ-zhě* 兰波评传:履风的通灵人与盗火者) en 2021. Parmi ces quatre livres, les deux premiers appartiennent à la collection « Festina lente » (*qīng-yǔ-zhòng* 轻与重) de l'East China Normal University Press (*huá-dōng-shī-fàn-dà-xué-chū-bǎn-shè* 华东师范大学出版社) et les deux derniers chez Paideia (*bài-dé-yǎ* 拜德雅), agence de publication s'intéressant surtout à la théorie contemporaine française et italienne.

Il semble nécessaire d'expliquer pourquoi *L'Arrière-pays*, souvent considéré dans le contexte européen comme une œuvre de littérature et même de poésie, est classé en Chine dans la catégorie d'essai critique. Rappelons d'abord que la collection volumineuse « Festina lente » se consacre entièrement aux essais européens du XX^{e} siècle, en particulier aux essais français et francophones, qui sont soit théoriques soit généralistes, aussi bien philosophiques que littéraires. Les livres qui apparaissent dans la même collection que *L'Arrière-pays* sont, par exemple, *Vie et mort de l'image* de R. Debray, *Géométries du désir* de R. Girard, *Éloge du quotidien* de T. Todorov, *Dimensions de la conscience historique* de R. Aron, *L'Espace proustien* de G. Poulet, *La Dialectique de la durée* de G. Bachelard, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* de P. Veyne, *La Parole muette* de J. Rancière, *Amour et justice* de P. Ricœur, *Invention de la liberté 1700-1789* de J. Starobinski, *L'Écriture et l'expérience des limites* de Ph. Sollers, *L'Avenir de l'économie* de J.-P. Dupuy... Ce livre de Bonnefoy, traduit en chinois, peut bien sûr être classé parmi les célèbres textes classiques français que nous avons cités, mais il est presque certain que dans ce contexte, Bonnefoy n'est pas là en tant que poète mais en tant que critique ou historien d'art, comme l'éditeur le dit sur la quatrième de couverture :

> Il s'agit d'un essai sur l'histoire de l'art qui parle des images et qui les transcende. L'auteur, Yves Bonnefoy, est le plus important poète de la France contemporaine. Dans ce livre,

> Bonnefoy parcourt avec sa plume les pays de l'art et de l'imagination, des sables jaunes solitaires de l'Asie centrale aux voies ferrées rouillées de le *Far West* : un tel espace d'écriture énigmatique lui permet de chercher à découvrir la nature et la fonction de l'image et le lien inextricable entre l'art, le monde et la vie, dans la séduisante terre d'Italie et chez Uccello, Piero, Botticelli et Poussin...

Cette observation apparaît très importante, dans la mesure où elle sera pertinente pour la question de l'image de Bonnefoy en Chine, que nous aborderons par la suite.

Ces quatre livres d'essais, avec les traductions de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Collection de poèmes d'Yves Bonnefoy*, des *Planches courbes* et de *La Longue Chaîne de l'ancre*, sept au total, sont tous publiés après l'année 2016, date du décès de l'auteur. Il n'est pas vraiment juste, il faut le préciser, d'affirmer que le marché des livres chinois ne l'a reconnu comme un maître qu'à titre posthume ; en réalité, des agences éditoriales et des éditeurs ont bien finalisé l'achat du copyright de certains livres avant 2016. En revanche, il est compréhensible que sa disparition pousse les éditeurs chinois à accélérer leurs projets de publication de ses œuvres : la traduction du dernier recueil de Bonnefoy, *Ensemble encore*, qu'effectue Zhenyao-Sanshu Qin 秦三澍, auteur de cette thèse, en collaboration avec Chen Qing 陈庆, est en préparation ; des essais, dont l'agence Paideia a obtenu le copyright il y a plusieurs années, seront bientôt disponibles en version chinoise.

Il faut ajouter qu'en 2019, *Leurre et vérité des mots. Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy* qu'établit et traduit Chen Li-chuan 陳力川 est importé par le Yilin Press (译林出版社) de Hong Kong en Chine continentale. Le titre et le contenu restent les mêmes, toujours en version bilingue, mais l'*écriture* de traduction a été modifiée du chinois traditionnel au chinois simplifié. Si on l'inclut, il existe à ce jour dans le domaine chinois onze livres publiés dont Bonnefoy est l'auteur : neuf parus en Chine continentale, un à Hong Kong et un à Taïwan ; sept sont des poésies et quatre sont des essais.

4.3 – Autres traducteurs et traductions au XXIe siècle

Les onze livres publiés, rien que par leur nombre, montrent déjà que les œuvres d'Yves Bonnefoy sont effectivement reconnues dans le contexte sinophone et cette reconnaissance ne se limite pas au domaine poétique. Parallèlement, Bonnefoy est de plus en plus souvent désigné par les Chinois comme l'un des plus importants poètes français de la seconde moitié du XX^e^ siècle et la formule « le plus important » se substitue, dans certains cas, à celle de « l'un des plus importants ». Une telle réputation conduit les maisons d'édition à concentrer leurs ressources sur l'édition des livres d'Yves Bonnefoy. De nombreux traducteurs chinois qui connaissent le français sont invités par des revues littéraires à traduire ses poèmes, qui, selon elles, représentent la plus haute réalisation poétique de l'ensemble de la francophonie ; et les éditeurs chinois prennent en même temps une part très active – surtout après sa disparition – dans la course aux droits de traduction de son œuvre .

Afin de comprendre pourquoi Bonnefoy est traduit en chinois de telle ou telle manière et non de telle ou telle autre, il faut être sensible aux habitudes de lecture des Chinois qui ne cessent de changer : tout cela a beaucoup à voir avec l'industrialisation et la commercialisation accrues du secteur de l'édition en Chine. L'un des signes de cette évolution est le remplacement des anthologies collectives, dont les auteurs emploient parfois diverses langues, par des recueils individuels ou des anthologies personnelles. En revanche, les revues, non seulement les revues littéraires, comme on le verra, restent toujours un support significatif pour la diffusion des poèmes de Bonnefoy. Certaines œuvres déjà publiées dans des livres chinois sont encore traduites à plusieurs reprises et certaines œuvres déjà parues dans une revue pourront être retraduites par d'autres traducteurs dans d'autres revues : voilà qui démontre non seulement la popularité de l'œuvre de Bonnefoy, mais aussi la convergence de la vision et des intérêts des traducteurs.

Ces traducteurs concernés, actifs au XXI^e^ siècle, semblent d'origine plus variée. Au cours du siècle dernier, les introducteurs sinophones principaux de la poésie de Bonnefoy étaient le plus souvent des professeurs d'université (qui étaient parfois également poètes) ayant une riche expérience de la traduction littéraire. Pourtant, ce

n'est pas toujours le cas pour les traducteurs qui les suivent. Zhenyao-Sanshu Qin 秦三澍 (1991- , auteur de cette thèse), par exemple, premier traducteur chinois à publier un recueil poétique indépendant de Bonnefoy (*Les Planches courbes*), n'était, lorsqu'il a signé le contrat avec l'éditeur, qu'un étudiant de 25 ans qui rédigeait alors son mémoire de maîtrise à l'université Fudan. Un autre traducteur, Yang Xu 羊须 (1997-), qui, par hasard, traduit également, mais de manière incomplète, *Les Planches courbes* et en a publié une sélection dans une revue, faisait ses études en licence de spécialité anglais-français tout en travaillant sur cette traduction. Il faut ajouter, cependant, que tous les deux sont de jeunes poètes que reconnaît très tôt le milieu littéraire chinois : dans un tel contexte, leur peu d'ancienneté devient une question secondaire.

Tous les traducteurs, à l'époque actuelle, qui travaillent sur Bonnefoy ne sont pas aussi jeunes ; au contraire, la plupart sont très expérimentés dans la traduction de la poésie française, surtout celle du XX^{e} siècle.

Shu Cai 树才 (1965-), dont j'ai cité le nom à maintes reprises, publie les livres poétiques de Bonnefoy et, parfois, on peut également lire ses traductions dans les revues. Rappelons, en premier lieu, qu'il est le deuxième à avoir publié la poésie de Bonnefoy dans un magazine chinois et que seul Ge Lei l'a précédé. C'est en 2000 qu'il publie dans *Shi-jie-wen-xue* 世界文学 (angl. *World Literature*) un extrait de *Ce qui fut sans lumière*, composé de dix textes : « Là où creuse le vent », « Passant auprès du feu », « La foudre », « La neige », « La tâche d'espérance », « La rapidité des nuages », « Une pierre (*L'été passa violent dans les salles fraîches...*) », « L'épervier », « Le puits » et « La voix encore ». Pour cette traduction-publication, il collabore avec Romain Graziani, sous la nom de 罗曼 *Luo Man*, sinologue très connu aujourd'hui qui était alors « un jeune ami-poète[382] » du traducteur. Deux ans plus tard, il publie avec son directeur Guo Hong-an 郭宏安, comme on le sait, *Poèmes choisis de Bonnefoy*, dont on lira un extrait en 2007 dans la même revue : il s'agit du texte intégral de « Théâtre » qui se situe au seuil de *Douve*. Il faut attendre encore neuf ans, pour pouvoir lire une

[382] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳福瓦, « Po èmes choisis d'Y. Bonnefoy (伊 博纳福瓦诗选 yī-b ó-n à-f ú-wǎ-shī-xuǎn) », *World Literature (世界文学 sh ìji è-w én-xu é)*, vol. 23, n ° 2, Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences (中国社会科学院外国文学研究所 zhōng-gu ó-sh è-hu ìkē-xu é-yu àn-w ài-gu ó-w én-xu é-y án-jiū-suǒ), 2000, trad. de Shu Cai 树才, Romain 罗曼 GRAZIANI, p. 233.

nouvelle traduction faite par lui, parue deux mois après le décès du poète : celle de « L'épars, l'indivisible[383] », le dernier texte de *Dans le leurre du seuil*. Ce recueil non inclus dans *Poèmes choisis de Bonnefoy* (2002) sera entièrement intégré dans son édition augmentée parue en juillet 2017. Deux mois avant la parution du livre, Shu Cai publie dans la revue *Lire la poésie* (读诗 *dú-shī*) une autre partie de sa traduction de *Dans le leurre du seuil* : il s'agit cette fois de la version intégrale de « Dans le leurre du seuil[384] », le deuxième texte du recueil.

Yu Shu 宇舒 (1972-), elle-même poétesse, est traductrice de Ph. Jaccottet, d'A. Velter, elle donne aussi une voix en chinois à certains poètes anglophones, Charles Bukowski et Philip Levine par exemple. Les quinze poèmes de Bonnefoy qu'elle traduit et publie en 2016[385], juste après la mort de l'auteur, sont tirés de ses trois premiers recueils : ces textes qui ont certes été traduits à plusieurs reprises semblent donner, malgré tout, un effet assez différent grâce aux interventions de la traductrice sur le plan lexical et syntaxique.

He Jia-wei 何家炜 (1973-), à part la traduction de Bonnefoy qu'il réalise à l'invitation de *Xi-bu* 西部 (angl. *West*), la revue littéraire en mandarin la plus reconnue dans la région autonome ouïghoure du Xinjiang, publie plusieurs livres relatifs à la poésie française. Citons seulement la traduction, parmi d'autres, de *Poèmes français de Rainer Maria Rilke* (2007)[386], dont la version en revue sera incluse en 2016 dans *Œuvres poétiques complètes de Rilke* en dix volumes[387] ; la traduction, en collaboration avec Ye Ru-lian 叶汝琏, des *Illuminations* de Rimbaud (2008)[388] qui se transformera douze

[383] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « L'épars, l'indivisible (那零散的，那不可分 nà-líng-sǎn-de-nà-bù-kě-fēn-de) », *World Literature (世界文学 shì-jiè-wén-xué)*, n °5, 2016, trad. de Shu Cai 树才, p. 269-287.

[384] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Dans le leurre du seuil (在门槛的圈套中 zài-mén-kǎn-de-quān-tào-zhōng) », *Lire la poésie (读诗 dú-shī)*, n °30, *Guide de la matière noire (暗物质指南 àn-wù-zhì-zhǐ-nán)*, 2017, p. 209-215.

[385] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Poèmes choisis de Bonnefoy (博纳富瓦诗选 bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Poetry of Jiangnan (江南诗 jiāng-nán-shī)*, vol. 37, n °5, Zhejiang Writers Association (浙江省作家协会 zhè-jiāng-shěng-zuò-jiā-xié-huì) & Zhejiang Daily (浙江日报 zhè-jiāng-rì-bào), 2016, trad. de Yu Shu 宇舒, p. 67-71.

[386] Rilke 里尔克, *Poèmes français de Rainer Maria Rilke (里尔克法文诗 lǐ-ěr-kè-fǎ-wén-shī)*, Changchun, Jilin Publishing Group Co., Ltd. (吉林出版集团有限责任公司 jí-lín-chū-bǎn-jí-tuán-yǒu-xiàn-zé-rèn-gōng-sī), coll. « Voyage culturel France-Chine (中法文化之旅丛书 zhōng-fǎ-wén-huà-zhī-lǚ-cóng-shū) », 2007, trad. de Jia-wei 家炜 HE 何.

[387] Rainer 赖纳 Maria 马利亚 Rilke 里尔克, *Œuvres poétiques complètes de Rilke. Volume IV : les poèmes français complets (里尔克诗全集(第四卷)法文诗全集 lǐ-ěr-kè-shī-quán-jí-dì-sì-juàn-fǎ-wén-shī-quán-jí)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), 2016, trad. de Jia-wei 家炜 HE 何.

[388] Arthur 阿尔图尔 Rimbaud 兰波, *Illustrations de Rimbaud : avec annotations et copies manuscrites (兰波彩图*

ans plus tard en un livre qu'il traduira et annotera de manière indépendante : *Les Illuminations d'Arthur Rimbaud : édition commentée*[389] ; et la traduction du *Nu perdu* de Char (2020)[390]. Travaillant dans des maisons d'édition, il est également considéré comme un des plus importants promoteurs en Chine actuelle de la poésie française moderne. Il suffit d'examiner les poètes francophones qui figurent dans la collection « Babel » (巴别塔诗典 *bā-bié-tǎ-shī-diǎn*) qu'il dirige : Ch. Baudelaire, Y. Bonnefoy (il s'agit, comme on le sait, des *Planches courbes*[391] et de *La longue chaîne de l'ancre*[392]), A. Bertrand, R. Char, P. Claudel, Ph. Jaccottet, F. Jammes, P. Louÿs, G. de Nerval, S.-J. Perse et Ch. de Pizan. En juin 2016, dans *West* (西部 *xī-bù*) sont parus une série de poèmes traduits par He Jia-wei, sous un titre collectif « Huit maîtres de la poésie francophone », dont quatre textes de Bonnefoy : ils viennent tous du recueil *L'Heure présente* dont l'original date de 2011.

Pan Bo 潘博 (1983-) est peut-être le traducteur le plus prolifique de la poésie française en Chine au cours des vingt dernières années : cent mille feuilles de manuscrits, trente-cinq mille poèmes et plus de cent poètes. Spécialiste de René Char à qui il consacre une thèse de doctorat, il traduit également des poètes du XIX^e^ siècle. C'est pourtant les poètes du XX^e^ siècle, dont il a achevé la traduction intégrale des œuvres poétiques pour certains d'entre eux, qui le préoccupent le plus : R. Char, P. Reverdy, J. Roubaud, R. Queneau, M. Leiris, H. Michaux, A. Breton, A. Jarry, G. Bataille, M. Jacob, M. Butor, P. Claudel et V. Segalen. Pour une partie des poètes cités, il a traduit jusqu'à 400 poèmes. En comparaison, ses traductions consacrées à Bonnefoy

集：手迹注释本 lán-bō-cǎi-tú-jí-shǒu-jì-zhù-shì-běn), Changchun, Jilin Publishing Group Co., Ltd. (吉林出版集团有限责任公司 jí-lín-chū-bǎn-jí-tuán-yǒu-xiàn-zé-rèn-gōng-sī), coll. « Voyage culturel France-Chine (中法文化之旅丛书 zhōng-fǎ-wén-hua à-zhī-lǚ-cóng-shū) », 2008, trad. de Ru-lian 汝琏 YE 叶, Jia-wei 家炜 HE 何.

389 Arthur 阿蒂尔 Rimbaud 兰波, *Les Illuminations d'Arthur Rimbaud : édition commentée (灵光集：兰波诗歌集注 líng-guāng-jí-lán-bō-shī-gē-jí-zhù)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), 2020, trad. de Jia-wei 家炜 HE 何.

390 René 勒内 Char 夏尔, *Le Nu perdu (遗失的赤裸 yí-shī-de-chì-luǒ)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Babel (巴别塔诗典 bā-bié-tǎ-shī-diǎn) », 2020, trad. de Jia-wei 家炜 HE 何.

391 Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Babel (巴别塔诗典 bā-bié-tǎ-shī-diǎn) », 2019, trad. de Zhenyao-Sanshu 三澍 QIN 秦.

392 Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *La longue chaîne de l'ancre (长长的锚链 cháng-cháng-de-máo-liàn)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Babel (巴别塔诗典 bā-bié-tǎ-shī-diǎn) », 2020, trad. de Shu Cai 树才.

sont relativement peu nombreuses : 52 poèmes. Le nombre reste néanmoins assez important pour constituer un livre.

Une partie de ces traductions sont publiées dans une anthologie, dont Pan Bo est l'unique traducteur : *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains : volume I* (赞同一种诗艺:法国现当代诗选译 *zàn-tóng-yī-zhǒng-shī-yì-fǎ-guó-xiàn-dāng-dài-shī-xuǎn-yì)*[393]. Différent des livres cités plus haut, il s'agit cette fois d'un livre « publié indépendamment ». La *publication indépendante* renvoie spécifiquement dans le contexte chinois aux livres qui n'ont ni d'ISBN, que distribue l'État, ni de CIP (angl. *Cataloguing in Publication*), diffusé par un organisme officiel responsable de l'examen et du catalogage des publications : les livres publiés de cette manière se situent ainsi, d'après les lois chinoises, dans la zone grise entre la légalité et l'illégalité. Disons simplement que cette anthologie est très peu lue réellement, car elle ne circule que de façon presque invisible. À part cela, les autres 39 poèmes de Bonnefoy traduits par Pan Bo n'ont jamais eu l'occasion, même sous une forme *indépendante*, d'être publiés. En réalité, un festival international de poésie devait avoir lieu en Chine en 2016, pour lequel était prévue une anthologie personnelle de Bonnefoy, dont Pan Bo devait être le rédacteur-traducteur. Le festival ayant été annulé, la publication du livre, qui devait contenir tous les 52 poèmes, a été différée. Ces poèmes couvrent neuf recueils au total, passant des années 1950 (*Douve*) aux années 2010 (*L'Heure présente*) : si ce livre avait été publié, il aurait probablement été l'anthologie personnelle de Bonnefoy contenant le plus de recueils :

> De *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (4 poèmes) :
> « Vrai nom », « Lieu de la salamandre », « Hic est locus patriæ », « *Qu'une place soit faite à celui qui approche...* ».
>
> D'*Hier régnant désert* (6 poèmes) :
> « Le pont de fer », « L'imperfection est la cime », « À la voix de Kathleen Ferrier », « La beauté », « Le pays découvert », « Ici, toujours ici ».

[393] Bo 博 PAN 潘 (éd.), *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains (赞同一种诗艺：法国现当代诗选译 zàn-tóng-yī-zhǒng-shī-yì-fǎ-guó-xiàn-dāng-dài-shī-xuǎn-yì)*, Tai'an, The Atypical (不是出版基金 bù-shì-chū-bǎn-jī-jīn), 2014, trad. de Bo 博 PAN 潘.

De *Pierre écrite* (2 poèmes) :
« Le myrte », « La lumière, changée ».

De *Rue traversière* (1 poème) :
« Rentrer, le soir ».

De *Ce qui fut sans lumière* (6 poèmes) :
« Passant auprès du feu », « La rapidité des nuages », « La foudre », « La neige », « La tâche d'espérance », « L'adieu ».

De *La Vie errante* (6 poèmes) :
« La vie errante », « Impressions, soleil couchant », « L'aveugle », « L'inachevable », « Le crucifix », « La tâche d'inexister ».

De *Début et fin de la neige* (12 poèmes):
« *Première neige tôt ce matin. L'ocre, le vert...* », « Le miroir », « La charrue », « Le peu d'eau », « *Neige...* », « La Vierge de miséricorde », « Le jardin », « Les pommes », « L'été encore », « On dirait beaucoup d'e muets dans une phrase... », « *Flocons...* », « Le tout, le rien ».

Des *Planches courbes* (5 poèmes) :
« Hier, l'inachevable », « Une pierre (*Les livres, ce qu'il déchira...*), « Jeter des pierres », « Une pierre (*Ils ont vécu au temps où les mots furent pauvres...*) », « Une pierre (*Plus de chemins pour nous, rien que l'herbe haute...*) ».

De *La longue chaîne de l'ancre* (6 poèmes) :
« Tombeau de Charles Baudelaire », « Mahler, le chant de la terre », « Le tombeau de Stéphane Mallarmé », « Un dieu », « Un poète », « Un souvenir d'enfance de Wordsworth ».

Du *Grand espace* (2 poèmes) :
« La jaconde », « Les réserves ».

De *L'Heure présente* (2 poèmes) :
« Nos mains dans l'eau », « Il gagne la haute mer ».

Ces quatre traducteurs, Shu Cai 树才, Yu Shu 宇舒, He Jia-wei 何家炜 et Pan Bo 潘博, ont en commun d'avoir étudié dans le département de lettres françaises à

l'université[394] et de s'être engagés dans le milieu littéraire depuis longtemps. Il semble légitime de les regrouper sous un nom commun, celui du *poète-traducteur*, pour les distinguer de deux *universitaires-traducteurs* dont nous allons parler. De fait, contrairement à une idée traditionnelle, nous soulignons que ce n'est pas seulement ceux qui font œuvre de poète – ce qui leur permet bien sûr de recréer dans une langue donnée un texte original – qui ont le droit de traduire des poèmes. Ce qui importe essentiellement, c'est un « vécu en puissance[395] », sur lequel doit s'appuyer, selon Yves Bonnefoy, la traduction poétique en tant qu'acte de langage et nous estimons souvent qu'un poète peut mieux l'atteindre :

> [...] un vécu, si le traducteur le fait sien, qui ne sera certes pas, dans les années qui suivront, une entrave à son travail ! Car c'est avec les mots qu'on sait employer dans sa propre vie qu'on écrit le mieux des poèmes. Et on ne traduit bien que si on peut participer pleinement de ce qu'on cherche à traduire[396].

Ceci posé, en faisant la distinction entre le « traduire en poète » et le « traduire en universitaire », je ne veux pas dire qu'il existe une vraie hiérarchie entre leurs travaux de traduction (comme certains le pensent, le premier traduit le poème de manière « plus proche du poème lui-même » que le dernier) ; les universitaires-traducteurs arrivent également, de temps en temps, à réaliser le *vécu en puissance* que propose Bonnefoy. Sans parler du fait que l'identité de poète et l'identité d'universitaire se confondent souvent chez certains. Si une telle distinction est significative, néanmoins, c'est que les deux types de traducteurs se lancent dans la traduction poétique pour des raisons différentes, les universitaires-traducteurs ayant couramment l'intention d'essayer de transmettre un certain *savoir* à travers leurs traductions. En tout cas, cela s'applique bien aux deux traducteurs que nous examinerons tout de suite : leurs traductions

[394] Shu Cai est diplômé de l'Université des langues étrangères de Pékin (北京外国语学院/北京外国语大学) ; Yu Shu, de l'Université des études internationales du Sichuan (四川外语学院/四川外国语大学) ; He Jia-wei, de l'Université des études étrangères du Guangdong (广州外国语学院/广东外语外贸大学) ; Pan Bo, de l'Université d'études internationales de Xi'an (西安外国语学院/西安外国语大学) : toutes ces universités sont spécialisées dans les langues et cultures étrangères.

[395] Yves BONNEFOY, « La communaut édes traducteurs », dans *La Communaut édes traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 36.

[396] *Ibid.*, p. 36-37.

poétiques accompagnent et illustrent leurs articles scientifiques, bien que la traduction et l'article, en apparence, soient indépendants l'un de l'autre. Ainsi, les traductions se trouvent dans des revues scientifiques et non littéraires. Et de plus, les deux chercheurs ne traduisent de la poésie que lorsqu'ils publient un article : autrement dit, ils sont des « traducteurs pour l'occasion » plutôt que des « traducteurs permanents », comme le sont les poètes-traducteurs.

Premier personnage : Jiang Yu-hui 姜宇辉 (1976-), qui est, semble-t-il, plus philosophe que littéraire. Il est plus exactement un *philosophe-traducteur*. Spécialiste notamment de Deleuze et de Merleau-Ponty, il a passé sa licence, sa maîtrise et son doctorat dans un département de philosophie avant de devenir professeur titulaire de philosophie dans une université. Un tel parcours prouve qu'il n'est pas associé, institutionnellement pour le moins, à la traduction poétique, ni à la création poétique. C'est seulement en 2015 qu'a lieu son premier contact public – qui est également la seule occasion, jusqu'à présent – avec la poésie d'Yves Bonnefoy : il publie dans la revue *Wai-guo-wen-xue* 外国文学 (angl. *Foreign Literature*) un article scientifique intitulé « Théorie de la métaphore de Lakoff à l'épreuve de la métaphore de l'*écoute* chez Bonnefoy[397] ». L'article est destiné à explorer, à travers une lecture de *Douve*, les principales caractéristiques des métaphores poétiques ainsi que la signification de la transition de la *métaphore* (poésie) à la *conception* (philosophie) : il est, nous l'admettons, le plus philosophique et le moins lisible parmi toutes les recherches consacrées à Bonnefoy en Chine. De plus, il y a lieu de penser que c'est le caractère philosophique de la poésie et de la poétique de Bonnefoy qui l'a incité à lui consacrer un tel essai, ce qui est étroitement lié à l'image de Bonnefoy établie dans le domaine chinois. Même si, tout au long du texte, il cite seulement les traductions effectuées par Shu Cai 树才, textes qu'il doit approuver de son point de vue de philosophe, il n'hésite pas à traduire lui-même douze poèmes tirés d'une seule partie nommée « La grande neige » (elle comprend originellement quinze poèmes) du recueil *Début et fin de la*

[397] Yu-hui 宇辉 JIANG 姜, « Théorie de la métaphore de Lakoff à l'épreuve de la métaphore de l'« écoute » chez Bonnefoy (作为"想象理性"的隐喻：自博纳富瓦的诗意聆听辨析莱柯夫的隐喻理论 zuò-wéi-xiǎng-xiàng-lǐ-xìng-de-yǐn-yù-zì-bó-nà-fù-wǎ-de-shī-yì-líng-tīng-biàn-xī-lái-kē-fū-de-yǐn-yù-lǐ-lùn) », *Foreign Literature (外国文学 wài-guó-wén-xué)*, vol. 36, n° 1, Université des langues étrangères de Pékin, 2015, p. 15-23.

neige dont la version française est parue en 1991.

Une deuxième universitaire-traductrice est Zhang Ying-xuan 张迎旋 (1975-), maîtresse de conférences au sein du Département de lettres françaises à l'Université des langues étrangères de Pékin. Sa relation le plus étroite avec les textes poétiques de Bonnefoy se noue en 2009, quand elle publie dans la revue *Foreign Literature* (外国文学) une étude scientifique, à laquelle elle joint une traduction des poèmes de Bonnefoy. Sous un titre simple et général, « Le sens de la poésie d'Yves Bonnefoy[398] », l'enseignante-chercheuse présente de manière très synthétique, avec seulement cinq pages, la carrière de l'écrivain de 1946 à 2007, année où le poète a reçu le Prix Kafka très apprécié dans la communauté littéraire chinoise. Elle mentionne particulièrement dans cette présentation trois recueils : *Douve*, *Dans le leurre du seuil* et *Les Planches courbes*, le recueil le plus récent que l'auteure ait pu lire au moment de la rédaction de son article. Du recueil elle choisit quatre poèmes, assez représentatifs, dont deux textes longs, pour les traduire : « La pluie d'été », « Une voix (I. *Tout cela, mon ami...* ; II. *Et puisse être le ciel...*) », « Dans le leurre des mots » et « Les Planches courbes ». Selon les archives actuellement disponibles, il s'agirait de la première traductrice chinoise du recueil.

Tous les traducteurs susmentionnés traduisent les poèmes de Bonnefoy directement du français, mais un autre traducteur très important dans le domaine, Dong Ji-ping 董继平, le traduit de l'anglais, à l'aide des traductions anglaises de ses œuvres (rappelons-nous en même temps Wai-lim Yip 葉維廉). Je dis *important* pour au moins deux raisons : ses traductions de Bonnefoy ont été commencées plus tôt, d'une part, et sont d'autre part plus nombreuses que celles de beaucoup de traducteurs qui ont recours à l'original français. Dong Ji-ping est une figure incontournable si l'on veut rendre compte de l'ensemble du paysage de la traduction de la poésie étrangère – toutes langues confondues – en Chine contemporaine. Les plus de trente recueils poétiques étrangers qu'il traduit depuis les années 1980 ne représentent qu'une partie de son

[398] Ying-xuan 迎旋 ZHANG 张, « Le sens de la poésie d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳弗瓦的诗歌意蕴 yī-fū-bó-nà-fú-wǎ-de-shī-gē-yì-yùn) », *Foreign Literature (外国文学 wài-guó-wén-xué)*, vol. 30, n°4, Université des langues étrangères de Pékin, 2009, p. 28-32.

travail ; disons simplement qu'il contribue à lui seul à hauteur de sept titres sur les cinquante qui sont présents dans l'immense collection – la plus grande depuis l'établissement de la République populaire – « Traduction de la poésie mondiale du XX^{e} siècle » (20 世纪世界诗歌译丛 *20-shì-jì-shì-jiè-shī-gē-yì-cóng*) parue au début de ce siècle. À l'exception de W. S. Merwin, poète américain, aucun des autres auteurs qu'il a traduits pour la collection – A. Machado (espagnol), Y. Goll (français), E. Södergran (suédois), T. Tranströmer (suédois), A. József (hongrois) et 37 poètes Islandais comme S. Steinarr (il s'agit d'un livre collectif) – n'écrivent dans la langue anglaise, mais il les a tous traduits depuis l'anglais. En dehors de cette collection, il traduit également, de façon volumineuse, des poètes d'expression allemande, italienne, finnoise, norvégienne, lituanienne, grecque, hollandaise, portugaise, polonaise, tchèque, slovène, néerlandaise, serbe, danoise, roumaine, etc.

Ses traductions des poèmes de Bonnefoy, quant à elles, remontent à une date assez ancienne et la première publication officielle, celle dans la revue littéraire *Shi-chao* 诗潮 (fr. *Courants poétiques*), date du mois de mai 2002, où la traduction des *Poèmes choisis de Bonnefoy* qu'effectuent Guo Hong-an et Shu Cai n'est pas encore parue. En ne tenant compte que des traductions en revue, nous en dénombrons au moins cinq. À part la traduction qu'on lit en 2002, il publie dans *San-wen-shi* 散文诗 (fr. *Poésie en prose*) en 2005, en 2015 et en 2021 et dans *Wen-xue-gang* 文学港 (angl. *Literature Port Magazine*) en 2015. En prenant ces cinq publications comme un ensemble (parfois une traduction qui est publiée très tard a en fait été achevée très tôt, de sorte que la date de publication est moins importante), nous constatons que la plupart des poèmes en vers que traduit Dong Ji-ping viennent de *Douve*, à l'exception de « *Souvent dans le silence d'un ravin...* », qui est tiré d'*Hier régnant désert*. Sa traduction des poèmes en prose, qui seront rarement retraduits par les autres, est plus significative. L'une des raisons en est que de nombreux lecteurs chinois ne considèrent pas le poème en prose comme de la poésie (nous reviendrons sur ce point par la sutie). En publiant en 2005 neuf textes en prose de *La Vie errante*, à savoir « Les raisins de Zeuxis », « Les chiens », « Le haut du monde », « La nuit », « La tâche d'inexister », « L'aveugle », « L'entaille », « Le livre » et « On me parlait », il devient le premier traducteur sinophone de ce recueil. Ce

qui est plus intéressant à considérer, c'est que pour la première fois, un traducteur chinois se concentre, quand il publie, sur une seule partie du recueil (les recueils de Bonnefoy sont normalement divisés en plusieurs parties constituées par divers textes). Ce choix montre en outre que le concept occidental de *recueil* est progressivement accepté et partagé par les lettrés et les intellectuels chinois. Dix ans plus tard, Dong Ji-ping devient le premier et le seul traducteur de *Dévotion* (paru en français en 1959), l'une des six composantes de *Poèmes (1947–1975)*, dont Shu Cai et Guo Hong-an ne traduisent que les cinq autres. En 2021, on lit dans le même magazine deux traductions, l'une d'*Anti-Platon*, mais il ne s'agit que d'un extrait (le traducteur choisit les sections I, III, V, VII, IX), l'autre de « La salamandre » qui fait partie de *Douve*.

Dans les deux premières décennies du siècle actuel, la poésie de Bonnefoy est davantage diffusée dans les revues littéraires que dans les anthologies. Nous ne comparons pas seulement la quantité des publications, mais également, et surtout, leur *effet* produit. Au cours du dernier quart du XX^e^ siècle, l'anthologie sert, aussi bien pour les lecteurs non-spécialistes que pour les spécialistes (poètes), d'outil pour la diffusion des connaissances sur le paysage poétique mondial ; cette fonction diminue, cependant, depuis le XXI^e^ siècle. Certes, des anthologies de cette sorte, qui sont même plus originales qu'avant, ne cessent d'être publiées jusqu'à aujourd'hui, les lecteurs chinois, toutefois, les regardent sous une perspective différente. Ils savent, par exemple, qu'il n'est plus possible d'appréhender la véritable place de Bonnefoy dans la poésie du monde entier en fonction de sa place dans une anthologie : ils connaissent maintenant l'écart, qui est parfois très considérable, entre le « statut anthologique » de Bonnefoy et son statut réel. Ainsi, ils savent chercher plus d'un support pour comprendre et apprécier ses poèmes. C'est en ce sens que les anthologies de poésie étrangère n'ont plus assez d'influence, ces vingt dernières années, pour modifier le paysage de la littérature chinoise. Les poèmes de Bonnefoy publiés dans ces anthologies sont, sinon rarement lus, du moins peu considérés par les amateurs spécialistes. Dans un contexte où le consumérisme est si répandu qu'il envahit la littérature chinoise, la publication dans une anthologie correspond parfois à une certaine forme de *lecture légère*, pour ne pas dire *lecture peu sérieuse*.

La connaissance de ce contexte nous permet de mieux comprendre le fait qu'il n'existe presque pas de *nouveauté* dans les publications relatives à Bonnefoy en anthologie. Par contraste, les anthologies du siècle dernier – il convient de rappeler ma présentation dans la section 4.1 – ont pu publier de temps en temps des textes nouvellement traduits qui ne sont pas encore parus ailleurs. Au siècle actuel, les anthologies semblent avoir pour seule tâche de recueillir des poèmes qu'on a souvent lus dans des revues ou de reprendre directement des poèmes déjà parus à grande échelle dans d'autres anthologies similaires. Il n'est pas difficile d'expliquer pourquoi les trois noms, ceux de Ge Lei 葛雷, de Wai-lim Yip 葉維廉 et de Luo Luo 罗洛, qui occupaient tout l'espace dans les anthologies du siècle précédent, continuent à dominer les anthologies du nouveau siècle, avec tout au plus l'ajout du nom de Shu Cai 树才. La seule anthologie qui puisse attirer notre attention est celle de 2012 intitulée *Lire les poètes européens modernes* (欧洲现代诗人读本 *ōu-zhōu-xiàn-dài-shī-rén-dú-běn*), où l'unique traducteur Dong Ji-ping présente vingt-deux poèmes de Bonnefoy, dont dix-huit, couvrant quatre recueils de ses débuts, ne sont pas publiés ailleurs avant ou depuis (nous savons qu'il a publié ses traductions au moins cinq fois dans des revues).

Nous arrivons ainsi à établir le tableau suivant qui vise à décrire où ont lieu les diverses traductions de chaque recueil poétique d'Yves Bonnefoy : j'adopte maintenant une perspective centrée sur les *recueils français* mais non sur les *traducteurs chinois*. Les données citées ici ne proviennent, il faut le préciser, que des publications officielles (celles de livres individuels, d'anthologies, de revues et de journaux) ; ce qui apparaît dans des *revues officieuses* ou sur les nouveaux médias (les réseaux sociaux) n'est donc pas compté. Il faut pour cela quelques explications. En réalité, les publications *non officielles* (cet adjectif a ici plusieurs sens) constituent un important moyen de communication littéraire dans la Chine contemporaine, mais il ne faut pas oublier pas qu'en raison du système d'édition chinois, elles ne sont pas diffusées ou ne sont partagées que par un très petit cercle d'amis, ce qui rend difficile de juger de l'*impact* concret qu'elles exercent. En outre, les nouveaux médias, qui sont devenus une force avec laquelle il faut compter pour l'avancement de la littérature, au moins dans le contexte chinois, permettent à nombre d'amateurs de créer leurs revues numériques

personnelles où ils publient parfois des traductions de Bonnefoy. Nous n'avons pas tenu compte de ces traductions *en ligne*, simplement parce qu'il s'agit peut-être de leurs *premières ébauches* et pas nécessairement de versions définitives qu'approuvent ces traducteurs.

recueil	année de publication de la version originale française	année de publication de la première traduction chinoise (pas forcément complète)	niveau record de l'état de traduction (complet ou incomplet)	paticipants à la traduction du recueil	contenu précis de la publication *
Anti-Platon	1947	2017 2 traducteurs désormais engagés	complet (2017)	**Shu Cai 树才**	TC-PLU (2017)
				Dong Ji-ping 董继平	TI-R (2021)
Du mouvement et de l'immobilité de Douve	1953	1976 7 traducteurs désormais engagés	complet (2002)	**Shu Cai 树才**	TC-PLU (2002)
				Wai-lim Yip 葉維廉	TI-AC (1976 ; 2009) 13 poèmes au total
				Luo Luo 罗洛	TI-AC (1983) 2 poèmes au total
				Ge Lei 葛雷	TI-R (1987 ; 1988 ; 1989) TI-AC (1991 ; 1992) 6 poèmes au total
				Dong Ji-ping 董继平	TI-R (2002 ; 2015 ; 2021) TI-AC (2012) 21 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 4 poèmes au total
				Yu Shu 宇舒	TI-R (2016) 2 poèmes au total
Hier régant désert	1958	1987 5 traducteurs	complet (2002)	**Guo Hong-an 郭宏安**	TC-PLU (2002)
				Ge Lei	TI-R (1987 ;

		désormais engagés		葛雷	1988 ; 1993) TI-AC (1989 ; 1992) 13 poèmes au total
				Dong Ji-ping 董继平	TI-R (2002) TI-AC (2012) 8 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 6 poèmes au total
				Yu Shu 宇舒	TI-R (2016) 6 poèmes au total
Dévotion	1959	2015 1 traducteur désormais engagé	complet (2015)	**Dong Ji-ping** **董继平**	TC-R (2015)
Pierre écrite	1965	1983 7 traducteurs désormais engagés	complet (2002)	**Guo Hong-an** **郭宏安**	TC-PLU (2002)
				Luo Luo 罗洛	TI-AC (1983) 1 poème au total
				Ge Lei 葛雷	TI-R (1987 ; 1993) TI-AC (1991 ; 1992) 8 poèmes au total
				Dong Ji-ping 董继平	TI-AC (2012) 2 poèmes au total
				Chen Li-chuan 陳力川	TI-PLU (2014) 2 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 2 poèmes au total
				Yu Shu 宇舒	TI-R (2016) 6 poèmes au total
L'Arrière-pays	1972	1992 2 traducteurs désormais engagés	complet (2017)	**Du Heng** **杜蘅**	TC-L (2017)
				Ge Lei 葛雷	TI-AC (1992) 1 extrait au total
Dans le leurre du seuil	1975	1993 2 traducteurs	complet (2017)	**Shu Cai** **树才**	TC-PLU (2017) TI-R (2016 ; 2017)

		désormais engagés		Ge Lei 葛雷	TI-R (1993) 1 poème au total
Rue traversière	1977	1992 1 traducteur désormais engagé	incomplet	Ge Lei 葛雷	TI-AC (1992) 3 poèmes au total
Ce qui fut sans lumière	1987	1988 6 traducteurs désormais engagés	incomplet	Ge Lei 葛雷	TI-R (1988 ; 1993) 7 poèmes au total
				Shu Cai 树才& Romain Graziani	TI-R (2000) 10 poèmes au total
				Li Kuei-Hsien 李魁賢	TI-PLU (2002) 20 poèmes au total
				Dong Ji-ping 董继平	TI-AC (2012) 2 poèmes au total
				Chen Li-chuan 陳力川	TI-PLU (2014) 6 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2014) 6 poèmes au total
Là où retombe la flèche	1988	*nulle*	*nulle*	*nulle*	*nulle*
Début et fin de la neige	1991	2014 2 traducteurs désormais engagés	incomplet	Pan Bo 潘博	TI-PLU (2014) 12 poèmes au total
				Jiang Yu-hui 姜宇辉	TI-R (2015) 12 poèmes au total
La Vie errante	1993	2005 3 traducteurs désormais engagés	incomplet	Dong Ji-ping 董继平	TI-R (2005) 9 poèmes au total
				Chen Li-chuan 陳力川	TI-PLU (2014) 5 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 6 poèmes au total
Le Cœur-espace (1945, 1961)	2001	*nulle*	*nulle*	*nulle*	*nulle*
Les Planches courbes	2001	2009 5	complet (2019)	**Zhenyao-Sanshu Qin**	TC-L (2019)

		traducteurs désormais engagés		**秦三澍**	
				Zhang Ying-xuan 张迎旋	TI-R (2009) 4 poèmes au total
				Chen Li-chuan 陳力川	TI-PLU (2014) 7 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 5 poèmes au total
				Yang Xu 羊须	TI-R (2019) 8 poèmes au total
Le Grand Espace	2008	2014 2 traducteurs désormais engagés	incomplet	Chen Li-chuan 陳力川	TI-PLU (2014) 4 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 2 poèmes au total
La longue chaîne de l'ancre	2008	2014 3 traducteurs désormais engagés	complet (2020)	**Shu Cai 树才**	TC-L (2020)
				Chen Li-chuan 陳力川	TI-PLU (2014) 9 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 6 poèmes au total
L'Heure présente	2011	2014 3 traducteurs désormais engagés	incomplet	Chen Li-chuan 陳力川	TI-PLU (2014) 6 poèmes au total
				He Jia-wei 何家炜	TI-R (2016) 4 poèmes au total
				Pan Bo 潘博	TI-PLU (2016) 2 poèmes au total
Ensemble encore	2016	2022 1 traducteur désormais engagé	complet (2022)	**Zhenyao-Sanshu Qin 秦三澍 & Chen Qing 陈庆**	TC-L (2022)

* Indication des abréviations :

TC-L = Traduction complète publiée comme livre indépendant

TC-R = Traduction complète publiée dans une revue

TC-PLU = Traduction complète publiée comme une partie d'un livre dont l'auteur est unique

TI-PLU = Traduction incomplète publiée comme une partie d'un livre dont l'auteur est unique
TI-AC = Traduction incomplète publiée dans une anthologie collective
TI-R = Traduction incomplète publiée dans une revue

Constatons que parmi les dix-huit recueils de poésie principaux que Bonnefoy publie tout au long de sa vie, dix possèdent déjà leur traduction chinoise complète, six sont partiellement traduits et seuls deux restent non traduits. Il est intéressant, d'ailleurs, de noter que ses premiers recueils (du milieu des années 40 au milieu des années 70) et ses derniers (parus au siècle actuel) sont traduits de manière relativement complète, tandis que la traduction de ceux publiés au milieu de sa carrière d'écrivain (il s'agit des années 80-90) est largement laissée incomplète. Il est tout à fait compréhensible que ses livres de la première période aient été abondamment traduits, car ils font partie des œuvres les plus emblématiques de Bonnefoy, tant pour les Français que pour les Chinois. Le fait que ses œuvres de la dernière période soient appréciées par les éditeurs chinois, en revanche, s'associe, d'un côté, au désir des Chinois de lire les derniers travaux du poète français qui a écrit l'étonnant *Douve* dans sa jeunesse et d'un autre côté, est sans aucun doute lié à sa disparition en 2016. De plus, les recueils de poésie les plus accueillis par les traducteurs – *être accueilli* dans le sens où ces recueils sont appréciés par le traducteur et perçus par celui-ci comme pouvant être traduits en chinois de manière satisfaisante, deux facteurs essentiels qui font défaut – restent concentrés sur ses premières années. Il s'agit, précisément, de *Douve* (1953), sans surprise, qui est si populaire qu'au moins sept traducteurs chinois ont œuvré à sa traduction, et de *Pierre écrite* (1958), presque aussi populaire que le précédent, avec sept traducteurs désireux de lui donner une voix chinoise. Peut-être convient-il d'ajouter à cette courte liste un titre paru plus tard, celui de *Ce qui fut sans lumière* (1987) : parmi les six traducteurs qui y ont travaillé, personne n'a réussi à publier une traduction chinoise complète du recueil, mais toutes leurs traductions réunies couvrent en fait déjà son intégralité.

Plusieurs traducteurs ont très largement contribué à la traduction chinoise de Bonnefoy. Cependant, nous devons définir les critères permettant de juger de la valeur de leur contribution. Tout d'abord, si l'on examine les textes traduits pour la première fois, la contribution de Ge Lei 葛雷 apparaît la plus significative, puisqu'il est le premier

traducteur de cinq recueils : *Hier régnant désert*, *L'Arrière-pays*, *Dans le leurre du seuil*, *Rue traversière* et *Ce qui fut sans lumière.* Deuxièmement, si l'on considère le caractère intégral de la traduction, Shu Cai 树才, qui a traduit complètement quatre recueils (*Anti-Platon*, *Douve*, *Dans le leurre du seuil* et *La longue chaîne de l'ancre*), a apporté la plus grande contribution. Finalement, si l'on se place du point de vue du plus grand nombre de recueils couverts par un seul traducteur, les contributions de Pan Bo 潘博 (10 recueils), de Ge Lei 葛雷 (7), de Chen Li-chuan 陳力川 (7) et de Dong Ji-ping 董继平 (7) sont toutes très impressionnantes.

Personne ne peut probablement nier le fait que la traduction poétique en tant qu'*événement éditorial* est souvent très arbitraire, car elle dépend fréquemment de l'*occasion éditoriale*. Tous les textes traduits ne sont pas immédiatement publiés ; tous les beaux textes ne sont pas immédiatement traduits, s'il n'y a pas d'occasion de stimuler le traducteur pour l'exploiter. On observe ainsi que certains recueils de Bonnefoy sont traduits en chinois dès leur publication en France : un an seulement après la parution de *Ce qui fut sans lumière*, nous avons pu lire dans une revue chinoise six poèmes sélectionnés de ce livre et cette étonnante rapidité est due notamment au fait que l'auteur « a envoyé personnellement le livre au traducteur[399] ». Mais il est évident que tous les livres ne bénéficient pas d'une telle chance : il a fallu attendre 70 ans après sa publication, par exemple, pour qu'*Anti-Platon* soit traduit en chinois et publié en Chine. Certains recueils commencent très tôt à être traduits de façon partielle, mais ne sont disponibles dans leur intégralité que beaucoup plus tard, comme ce fut le cas pour *Douve* ; mais ceux publiés dans la dernière période de Bonnefoy semblent avoir un destin différent.

Tout au long de la traduction chinoise de la poésie de Bonnefoy, des années 1970 à aujourd'hui, il est facile de trouver que de nombreux détails sont empreints d'une compréhension, propre aux Chinois, de ce qu'est la poésie et des sujets connexes. Cependant, nous maintiendrons ici que ce n'est pas l'*idée chinoise* de la poésie qui détermine à elle seule la manière dont Bonnefoy est traduit en chinois, mais que

[399] Lei 雷 GE 葛, « Yves Bonnefoy (*伊夫 博纳富瓦 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ*) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán), op. cit.*, p. 21.

l'influence s'exerce dans un double sens. Dans le processus de cette traduction, des problèmes qui dépassent l'expérience existante des traducteurs chinois et qui les obligent à réfléchir à des solutions au cas par cas ont en fait provoqué des changements chez les traducteurs et les lecteurs chinois, ce qui influence à son tour la perception et les perspectives chinoises sur la poésie française, la poésie étrangère et même la poésie.

Certaines de ces questions, telles que l'absence de la notion de *recueil* et la grande tolérance envers la *traduction indirecte* (traduction depuis une langue intermédiaire plutôt que depuis la langue source), ont été abordées dans les deux sections précédentes. Le premier point que nous voudrions ajouter ici concerne le *poème long* par rapport au *poème court*. Pendant longtemps, les Chinois – tant ceux qui lisent que ceux qui écrivent de la poésie – ont été mal à l'aise avec les poèmes plus longs ou les poèmes qui se composent de plusieurs chapitres ; un « poème idéal » doit selon eux être un texte court et concis. Un tel point de vue est sans doute les deux faces d'une même médaille que l'absence du concept de *recueil* : chaque poème est un individu et n'a aucun lien organique avec les textes adjacents, sans parler de former un ensemble. Ceci explique d'ailleurs en partie pourquoi certains recueils publiés au milieu de la vie de Bonnefoy n'ont pas été pris au sérieux dans le contexte chinois : de nombreux traducteurs qui ont travaillé sur plusieurs des recueils constituant *Poèmes* ont délibérément fait l'impasse sur le seul livre *Dans le leurre du seuil*, qui se trouve également être une composante de *Poèmes*. La raison d'éviter ce livre est probablement qu'il est entièrement composé de longs poèmes, dont les deux les plus courts, « Le fleuve » et « Deux barques », occupant chacun cinq pages dans la version originale française, sont déjà très longs pour les lecteurs chinois. En outre, aux yeux des rédacteurs de revues chinoises – nous nous contentons d'exposer les faits de manière objective et ne portons pas de jugement de valeur – la publication d'un seul poème long a probablement moins de valeur que la publication de dix courts poèmes séparés et déconnectés, si le même nombre de pages est occupé.

Les *poèmes en prose* (*săn-wén-shī* 散文诗, littéralement *prose-poésie*) sont-ils des poèmes ou non ? C'est un deuxième aspect dont nous devons traiter ici, pour expliquer l'histoire de la traduction chinoise de Bonnefoy. Cette question, qui ne semble pas du

tout poser de problèmes aux Français, est en effet très controversée dans le contexte chinois. Pendant longtemps, du moins, il n'y avait pas de poèmes en prose écrits en chinois et ceux qui étaient traduits en chinois de l'étranger n'étaient souvent pas considérés comme des poèmes ou comme des *poèmes normaux*. Une preuve à l'appui de cette affirmation est que nous avons créé en Chine un magazine appelé *Poésie en prose* (*San-wen-shi* 散文诗) pour accueillir les *poèmes « non-en-vers »* ; et les trois traductions sérielles par Dong Ji-ping 董继平 pour les poèmes en prose de Bonnefoy sont toutes présentées dans cette revue et jamais dans d'autres. Ce n'est que ces dernières années que d'autres revues littéraires ou poétiques ouvrent de plus en plus de rubriques spécifiques destinées au poème en prose, ce qui constitue naturellement une sorte d'ouverture conceptuelle, mais qui, sous un autre angle, montre que la « ségrégation du genre » entre le *poème* (qui renvoie en particulier au poème en vers) et *poème en prose* est toujours manifestement très stricte. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles *Là où retombe la flèche*, publié dès 1988, n'a eu la faveur d'aucun traducteur chinois et pour lesquelles les autres recueils de poésie en prose, *Rue traversière* (1977), *La Vie errante* (1993) et *Le grand espace* (2008), sont, similairement, très rarement lus ou traduits. Rappelons que si *L'Arrière-pays* a été traduit et publié dans son intégralité en chinois, c'est précisément qu'il n'a pas été relégué dans la catégorie marginale du *poème en prose*, mais a été traité comme un recueil d'essais ayant une valeur historique et scientifique. Peut-être les œuvres écrites par Bonnefoy durant les années 1970-1990 n'ont-elles pas réellement été reçues dans le contexte chinois pour la raison suivante : il s'agit pour une large part de longs poèmes et de poèmes en prose, avec lesquels les lecteurs chinois doivent mettre davantage de temps à se familiariser, pour s'y adapter ou même, les adorer.

CHAPITRE V

COMMENT DONNER UNE VOIX EN CHINOIS À YVES BONNEFOY : UN SURVOL MÉTHODOLOGIQUE

La traduction d'Yves Bonnefoy en chinois étant, après tout, un événement récent, on ne voit pas autant de diversité dans les traductions que dans la traduction des poètes français du XIX^{e} siècle : du moins, aucun des traducteurs n'a jamais donné à Bonnefoy une voix en chinois classique. Cependant, même si toutes ces traductions sont réalisées dans un chinois moderne qui est déjà mature, il existe encore des différences perceptibles dans les stratégies adoptées par les traducteurs. Si l'on devait les classer dans des catégories générales, certaines traductions sont très littéraires et évoquent une impression de *beauté* en chinois. Les traducteurs transforment le texte original avec de nombreuses interprétations subjectives et accordent beaucoup d'importance à l'*appropriation* et à la *domestication* d'expressions étrangères dans la langue d'arrivée. D'autres traducteurs, en revanche, ont tendance à proposer une traduction « sobre » : ils semblent avoir de la retenue, ne voulant pas *faire valoir* leur talent pour le phrasé et estiment qu'ils sont en mesure de traduire avec les mots les plus simples et qu'ils ne doivent pas utiliser un langage ornemental, car cela semblerait, dans une certaine mesure, incompatible avec l'original. Ils mettent également l'accent sur la *transposition* directe, plutôt que sur la *transformation*, de certaines significations formelles de l'original.

Nous pourrions bien sûr emprunter le vocabulaire établi des études traductologiques pour résumer ces tendances de manière exhaustive, mais nous craignons que ces termes n'oblitèrent certains des détails méthodologiques du processus par lequel Bonnefoy est traduit en chinois. Je me propose ainsi d'employer certains termes descriptifs plutôt que théoriques. Par conséquent, nous qualifierons le premier type de traduction en disant qu'elle est ornée, explicative et qu'elle met l'accent

sur l'adéquation formelle. Le deuxième type est sobre, littéral et valorise un sens formel qui se veut aussi fidèle que possible à l'original. De plus, nous souhaitons analyser ces concepts binaires couple par couple, plutôt que d'examiner d'un seul coup deux systèmes ou deux tendances. Parce que les traductions ornées, par exemple, sont parfois assimilées aux traductions explicatives ou partagent la même perspective que ces dernières, mais parfois non : il est donc nécessaire de distinguer ces deux tendances, qui se ressemblent et peuvent même être perçues comme une seule.

5.1 – Traduction ornée *versus* traduction sobre

Pour regarder de près les différentes manières dont les traducteurs chinois se situent par rapport au langage poétique d'Yves Bonnefoy, il convient de lire d'abord cinq traductions de « La Rapidité des nuages », qui montrent un éventail passant de ce que nous appellerons la *traduction ornée* à la *traduction sobre*. Nous sommes sûr que certains lecteurs seront déjà capables de voir, à travers ces dénominations, la différence entre les deux tendances ; mais la situation est peut-être plus complexe qu'on ne le pense et nécessite une lecture des plus attentives (même pointilleuse par certains aspects), pour découvrir les mécanismes par lesquels les différentes traductions sont produites. Dans la traduction de Ge Lei 葛雷 publiée en 1988, intitulé *Shui-yun* 水云, nous pouvons voir que le traducteur tente désespérément de donner à sa traduction une *qualité poétique*. Je n'en cite que la première strophe :

> 漂过河床，拂过轩窗，飞过幽谷，舒卷长天，
> 转眼间展示了它铺天盖地的瑰丽气概，
> 倾倒，雨的爪子在玻璃窗上乱抓着，
> 仿佛虚无在给人世签字画押。[400]

[400] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Po èmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán)*, n ° 1, Hunan People's Publishing House (湖南人民出版社 hú-nán-rén-mín-chū-bǎn-shè), 1988, trad. de Lei 雷 GE 葛, p. 7.

Vers 1 漂(flotter) 过(à travers) 河床(lit du fleuve)，拂(frôler) 过(à travers) 轩窗(fenêtre chinoise traditionnelle avec une balustrade ou un motif)，飞(voltiger) 过(à travers) 幽(profond et tranquille) 谷(vallée)，舒(étendre) 卷(rouler) 长(vaste) 天(ciel)，

Vers 2 转眼间(en un clin d'œil) 展示(révéler) 了(*marque de l'accomplissement d'une action*) 它(il) 铺(cacher) 天(ciel) 盖(couvrir) 地(terre) 的(*marque de la relation qualificative*) 瑰(extrême/extrêmement) 丽(beau) 气概(allure)，

Vers 3 倾倒(tomber par terre)，雨(pluie) 的(*marque de la relation d'appartenance*) 爪子(griffe) 在(à) 玻璃(verre) 窗(fenêtre) 上(*placé après un nom pour indiquer la surface*) 乱(affolé) 抓(gratter) 着(*pour exprimer une action en cours*)，

Vers 4 仿佛(comme si) 虚无(néant) 在(être en train de) 给(pour) 人世(le monde des mortels) 签字(signer) 画押(parapher)。

Avec cette explication en détail, nous arrivons à établir la liaison entre les mots, afin de donner une traduction presque mot à mot :

Flottant à travers le lit du fleuve, frôlant à travers les fenêtres décoratives, voltigeant à travers la vallée profonde et tranquille, étendant et roulant dans le vaste ciel,
en un clin d'œil, [les nuages] révèlent leur allure extrêmement belle qui peut cacher le ciel et couvrir la terre,
la pluie tombant par terre, sa griffe gratte affolée sur les fenêtres de verre,
comme si le néant était en train de signer et de parapher pour le monde des mortels.

Et puis, comparons ces quatre lignes avec l'original français dont elles sont issues :

Le lit, la vitre auprès, la vallée, le ciel,
La magnifique rapidité de ces nuages.
La griffe de la pluie sur la vitre, soudain,
Comme si le néant paraphait le monde[401].

Nous remarquons sans difficulté aucune l'énorme écart entre les deux versions. Comme certains des aspects seront examinés en détail ci-dessous, ~~e~~oncentrons-nous seulement sur un phénomène qui se reflète en particulier au niveau lexical, à savoir l'utilisation d'expressions chinoises très recherchées et fleuries, lorsque Ge Lei traduit

[401] Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Éditions Mercure de France, 1987, p. 37.

des mots français très simples, voire *pauvres*. Il s'agit, en premier lieu, de certains substantifs : *vitre*, *vallée*, *ciel*, qui sont loin d'être des mots rares ; pourtant, dans la traduction de Ge Lei, ils sont élevés à un niveau très « poétique » et ils sont *élevés* par l'ajout de qualificatifs ou de déterminatifs qui n'existent pas dans l'original. Le traducteur transforme, de façon très inventive, « vitre » en « fenêtre chinoise traditionnelle avec une balustrade ou un motif » (*xuān-chuāng* 轩窗), « vallée » en « vallée profonde et tranquille » (*yōu-gǔ* 幽谷), « ciel » en « vaste ciel » (*cháng-tiān* 长天). Est-il possible qu'en chinois moderne il n'existe qu'un mot pour *vallée profonde et tranquille* mais pas pour *vallée* ? En d'autres termes, le traducteur n'est-il pas capable de traduire *vallée* par *vallée*, mais seulement par *vallée profonde et tranquille* ? En réalité, du point de vue du vocabulaire chinois, Ge Lei aurait pu *restituer* très fidèlement les mots français originaux, mais il ne le fait pas. Quel est le fondement logique de ce choix intentionnel ?

Nous avons des raisons de croire que ces gestes du traducteur découlent de sa vision personnelle de ce qui constitue le langage poétique chinois, car sa pratique d'*ornementation lexicale* est systématique, non seulement dans ses traductions des poèmes de Bonnefoy à différentes époques, mais aussi dans ses traductions des poètes du XIX^{e} siècle. Il existe probablement une angoisse qui persiste dans son esprit, comme chez nombre d'écrivains chinois, qui concerne la légitimation du langage poétique en chinois moderne. Le chinois moderne a, comme je l'ai dit dans le chapitre I, un ancien nom qui ne s'utilise pas souvent aujourd'hui : *bái-huà* 白话 (littéralement, *blanc-parole*), qui, si l'on le traduit simplement, veut dire *parole simple, plate, directe et vulgaire*. Rappelons les trois critères qu'érige Hu Shi 胡适 pour définir cette parole : elle doit « pouvoir être parlée et entendue », elle doit être « sans ornement » et « claire et limpide »[402]. C'est exactement ce langage, très différent de ce qu'on a appliqué à la littérature pré-moderne, qui est établi comme le langage officiellement littéraire. Pourtant, malgré cette révolution langagière qui importe, des générations d'écrivains chinois sont restées dans un état d'anxiété perpétuelle en cherchant à répondre à la

[402] Shi 適 Hu 胡, *Histoire de la littéraire en bái-huà (白話文學史 bái-huà-wén-xué-shǐ), op. cit.*, p. 4-5.

question de savoir comment *rendre pleinement littéraire* cette « parole blanche », par une exploration pratique et théorique constante. Le « vulgaire », qu'impose le chinois moderne, et le littéraire, ne sont pas nécessairement des antonymes à tout moment, mais dans de nombreux cas, ils le sont. Il s'agit d'un problème central de la littérature chinoise moderne depuis une centaine d'années qui n'a pas été résolu (et qui n'a peut-être pas non plus besoin d'être complètement résolu). Ge Lei, traducteur de Bonnefoy, quant à lui, offre sa réponse personnelle : si l'on veut traduire en chinois moderne et si l'on souhaite que celui-ci possède un caractère poétique, il semble efficace, selon lui, de s'appuyer sur des formules littéraires anciennes. En réalité, chacun des trois noms cités qu'il propose comme « équivalents » de l'original français – nous n'estimons pas, on le verra, qu'ils soient réellement des équivalents au sens propre – fait référence à une certaine forme de littérature classique.

À ce stade, il est indispensable de faire une pause afin d'expliquer pourquoi nous prenons tant de peine à discuter du type de mots chinois que Ge Lei utilise pour traduire un mot français. On pourrait penser qu'il s'agit simplement d'un choix linguistique en chinois et que cela n'a rien à voir avec Bonnefoy qui écrit en français, mais ce n'est en fait pas le cas. La traduction de la poésie, dans de nombreux cas, n'est pas un processus qui peut être divisé en des étapes nettement distinctes, mais un processus qui doit être compris dans son ensemble. Il ne s'agit pas pour le traducteur de comprendre un vers français et de choisir ensuite un mot approprié dans son thésaurus chinois ; au contraire, lorsqu'un traducteur chinois lit et comprend un vers français, il porte déjà en lui une précompréhension façonnée par la langue chinoise. Ainsi, lorsque Ge Lei utilise le mot *yōu-gǔ* 幽谷 (*sombre vallée*) au lieu de *gǔ-dì* 谷地 (*vallée*) pour entendre en chinois le terme français *vallée*, sa manière de comprendre du poème de Bonnefoy est déjà très spécifique.

Ceci dit, il est maintenant temps de percer les secrets de la méthode spéciale de Ge Lei pour traduire Bonnefoy. Cette méthode est d'« emprunter le corps classique pour revenir à la vie moderne », selon notre dénomination. En tant que traducteur utilisant le chinois moderne mais regrettant ses insuffisances, Ge Lei veut faire revivre l'*âme littéraire* en employant le « cadavre » de la littérature ancienne, afin que le chinois

moderne, habillé d'un tel cadavre, puisse aussi avoir une qualité littéraire éblouissante. Le terme *xuān-chuāng* 轩窗, par exemple, celui qu'il emprunte pour reproduire en chinois le sens du mot français *vitre*, n'est en aucun cas un mot courant, que ce soit pour les Chinois anciens ou modernes. Il s'agit plutôt d'un « terme littéraire » ou « terme figé de l'usage littéraire », qui se trouve omniprésent dans la poésie depuis la dynastie des *Tang* (depuis le VII^e^ siècle au plus tard). Même si ce terme fait référence, *stricto sensu*, à une sorte de fenêtre chinoise avec une balustrade ou un motif décoratif, il peut également, dans des cas plus généraux, renvoyer à *fenêtre*, tout simplement. Ainsi, le mot ne semble pas se trouver à sa place correcte pour deux raisons principales. D'une part, l'usage de ce terme chinois amènerait les lecteurs à croire que le poème de Bonnefoy évoque un type spécifique de fenêtres qui existent dans un jardin traditionnel chinois, ce qui n'est évidemment pas le cas. Mais ceci est moins grave que le deuxième défaut, qui est que le mot porte en lui une qualité littéraire inextricablement liée à la culture et à la langue chinoises ; et cette qualité agit comme un *cadre* qui rétrécit notre perception du poème de Bonnefoy. Un traducteur, s'il peut parfois donner une certaine orientation au lecteur, ne doit pas lui fournir un *cadre* qui sert à *limiter*.

Les deux autres substantifs que j'ai cités depuis le passage que fabrique Ge Lei justifie également une certaine légitimité d'un mot chinois, *gǔ-yǎ* 古雅, littéralement *antique-élégant*, qui peut signifier « être aussi élégant qu'aux temps anciens » ou « être élégant dans un style ancien ». L'existence du terme implique que depuis toujours, les Chinois maintiennent un *goût de l'ancien*. Cette tendance nostalgique, existant sans cesse de l'Antiquité à nos jours, est cependant particulièrement forte au cours des cent dernières années où la littérature est écrite en chinois moderne. En revanche, dans la traduction de la poésie moderne – d'autant plus qu'il s'agit de traduction et pas seulement d'écriture –, le mot archaïque est en effet un élément dont il faut se méfier, car on risque le cliché. Pour faire simple, le mot qu'utilise Ge Lei, *yōu-gǔ* 幽谷, littéralement *vallée profonde et tranquille*, est à peu près équivalent du terme français *vallon perdu*, tandis que le terme *cháng-tiān* 长天, *vaste ciel*, correspond bien aux clichés français tels que *la voûte azurée* ou *la grande mer*.

À travers ces trois exemples, nous constatons qu'une première manière dont Ge Lei *embellit* dans la traduction certains mots chinois simples – sans cette action, selon lui, ils ne sont pas poétiques ou pas assez poétiques – est d'attacher des mots modificateurs aux mots de base. Le signe *yōu* 幽 (*profond et tranquille*) est une modification de *gǔ* 谷 (*vallée*), tout comme *cháng* 长 (*long*, *vaste*) de *tiān* 天 (*ciel*). En fait, Ge Lei rend hommage à la littérature classique, ou, plus précisément, à un *paradigme linguistique idéal* qu'il a développé dans son esprit, calqué sur les temps anciens. Il utilise souvent, en outre, des *chéng-yǔ* 成语, qu'on peut comprendre comme des tournures idiomatiques figées. Issus du chinois classique et utilisés jusqu'aujourd'hui à l'oral et à l'écrit, ces *chéng-yǔ*, qui ont parfois un autre nom, « catachrèse quadrisyllabique » (composée de quatre caractères), ont souvent une structure stable et sont très efficaces pour exprimer le sens. Je dis *efficace* parce que pour les traduire en chinois moderne, nous devons employer beaucoup plus de caractères que les quatre prévus et recourir à une syntaxe plus complexe. En ce sens, ces idiotismes ont une « inertie culturelle » plus forte que les trois mots-clichés que nous venons d'évoquer, c'est-à-dire qu'au cours de la lecture des traductions chinoises de Bonnefoy, en rencontrant certains *chéng-yǔ*, nous sommes plus facilement amenés à les associer aux traditions littéraires chinoises et moins à imaginer ce qu'est la poésie de Bonnefoy.

Dans cette traduction par Ge Lei du poème « La Rapidité des nuages », on remarque trois *chéng-yǔ* ou *quasi-chéng-yǔ*. Le premier apparaît dans la strophe que nous avons citée : *pū-tiān-gài-dì* 铺天盖地, évidemment destiné à traduire l'adjectif français *magnifique*. Signifiant littéralement *cacher le ciel et couvrir la terre*, cette expression figée veut dire que quelque chose apparaît soudainement dans tous les endroits et que l'apparition a un caractère particulièrement imposant. Nous l'utilisons par exemple comme image pour qualifier l'arrivée d'une tempête ou une nouvelle qui voyage extrêmement vite. Ici, dans sa traduction du poème, Ge Lei l'emploie, apparemment pour rendre de manière adéquate – voire exagérée – la signification du terme *magnifique* tel qu'il le comprend. Voici le texte original de Bonnefoy :

La magnifique rapidité de ces nuages

Voici la traduction chinoise de Ge Lei :

[les nuages] révèlent leur allure extrêmement belle qui ***cache le ciel et couvre la terre***

Très visiblement, le traducteur ajoute de son côté nombre d'informations non présentes dans l'original : *la magnifique rapidité*, cette expression simple, qui ne se compose que de trois mots, est transformée en un groupe de formules dont la longueur totale devient beaucoup plus considérable. (Il faut aussi noter que cela est en partie dû au fait que le français et le chinois fonctionnent différemment et qu'ici nous avons délibérément présenté chaque détail de la composition de la phrase chinoise, plutôt qu'une simple « impression générale ».) Il s'agit ici, malgré tout, d'une *traduction explicative*, ce que j'étudierai de près ; notre tâche à ce stade est de comprendre et d'évaluer si l'idiome utilisé ici est vraiment *valide* et *nécessaire* pour traduire le mot qu'utilise Bonnefoy. Elargissons notre vision et voyons comment les quatre autres traducteurs qui travaillent sur le même poème sinisent le mot *magnifique*.

La traduction de Ge Lei étant incluse, les cinq différentes options qu'offrent les traducteurs peuvent être grossièrement divisées en deux camps : ceux qui traduisent de manière *sobre* avec des expressions dont le sens n'est pas loin de celui du mot français original et ceux qui traduisent d'une manière *détournée* et *suggestive*. Li Kuei-Hsien 李魁賢 (2002) et Chen Li-chuan 陳力川 (2014, 2019) appartiennent au premier camp. Le premier, qui est taïwanais, choisit une expression relativement objective, celle de *zhuàng-guān* 壯觀 (ch. simp. 壮观)[403]. Avec un sens littéral *grandiose-vue*, elle peut se traduire comme « [être] grandiose à la vue » ou « [être] grandiose devant les yeux », ou bien, tout simplement, comme *vue grandiose* (nous savons qu'il n'y a souvent pas de catégorie grammaticale fixe pour des mots chinois et qu'il existe en même temps une

[403] Yves 伊夫 BONNEFOY 博納富瓦, Yehuda 耶胡达 AMICHAÏ 阿米亥, *Bonnefoy / Amichaï (博納富瓦／阿米亥 bó-nà-fù-wǎ-ā-mǐ-hài)*, Nouveau Taipei, Laureate Book Co., Ltd (桂冠圖書股份有限公司 gu ìguān-tú-shū-gǔ-f èn-yǒu-xi àn-gōng-sī), coll. « Sélection des classiques poétiques européens (歐洲經典詩選 ōu-zhōu-jīng-diǎn-shī-xuǎn) », 2002, trad. de Kuei-hsien 魁賢 LI 李, p. 45.

grande flexibilité pour articuler les mots voisins). En réalité, ce mot chinois semble être une des traductions chinoises standard pour *magnifique*. Le deuxième, Chen Li-chuan, propose un qualificatif courant : *měi-lì* 美麗 (ch. simp. 美丽)[404], qui signifie tout simplement *beau*.

À part Ge Lei, il y a encore deux traducteurs qui font partie du deuxième camp. Dans sa traduction publiée en 2000, Shu Cai, en collaboration avec Romain Graziani, se sert d'une expression également composée de quatre caractères, mais qui n'est pas un idiome : *lìng-rén-jīng-tàn* 令人惊叹[405], signifiant « faire s'exclamer quelqu'un d'étonnement ». Il faut savoir que les deux premiers caractères, *lìng-rén* 令人 signifient « provoquer le sentiment ou l'action d'une personne » et sont très fréquemment utilisés pour correspondre aux adjectifs qui dérivent du participe présent des verbes (ceux qui se terminent avec *-ant* en français et avec *-ing* en anglais). Comme le chinois n'a pas de flexion, on met ces deux caractères avant un verbe pour lui donner une fonction similaire à celle du participe présent. Mettons ce terme dans le contexte du vers traduit entier :

> 这些云朵令人惊叹的疾速。[406]
>
> Ces – nuage – faire – personne – étonner – exclamer – *de* (*marque de relation qualificative*) – rapide – vitesse.
>
> La grande rapidité de ces nuages qui ***nous fait exclamer d'étonnement***.

En bref, le traducteur sous-entend le sens du terme *magnifique* par l'introduction d'émotions subjectives (étonnement).

Pan Bo 潘博 (2014) quant à lui, préfère choisir le terme *bù-kě-sī-yì* 不可思议[407] (*non-capable-comprendre-imaginer*), qui veut dire *inimaginable et incompréhensible* :

---

[404] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Leurre et vérité des mots. Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (ch. cí yǔ-de-yǔ hu ò-yǔ-zhēn-sh í yī-fū-b ó-n à-f ù-wǎ-shī-xuǎn 詞語的誘惑與真實：伊夫 博納富瓦詩選)*, Hong Kong, Oxford University Press (China), coll. « Poètes internationaux à Hong Kong (國際詩人在香港 gu ó-j ì-shī-r én-z ài-xiāng-gǎng) », 2014, trad. de Li-chuan 力川 CHEN 陳, p. 15.

[405] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳福瓦, « Poèmes choisis d'Y. Bonnefoy (伊 博纳福瓦诗选 yī-b ó-n à-f ú-wǎ-shī-xuǎn) », *World Literature (世界文学 sh ìji è-w én-xu é), op. cit.*, p. 239.

[406] *Ibid.*

[407] Bo 博 PAN 潘 (éd.), *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains (赞同一种诗艺：法国现当代诗选译 z àn-t óng-yī-zhǒng-shī-y ì-fǎ-gu ó-xi àn-dāng-d ài-shī-xuǎn-y ì)*, *op. cit.*

il s'agit, par nature, d'un *chéng-yǔ* quadrisyllabique d'origine bouddhiste. Comme dans la traduction de Shu Cai, Pan Bo transfère ici le sens du mot *magnifique*, relativement objectif, à l'émotion et à la conscience humaines, utilisant l'*imagination* et la *compréhension* comme coordonnées pour décrire, de façon figurative, la vitesse des nuages.

Deux facteurs, au moins, conduisent aux choix très différents des cinq traducteurs : la possibilité de trouver un mot en chinois qui se rapproche le plus du sens du mot français *magnifique* et la nécessité de tenir compte de l'expressivité spécifique du mot à choisir en chinois. Le deuxième facteur nécessite peut-être quelques explications : je parle d'*expressivité* parce que certains mots en chinois peuvent sembler correspondre sémantiquement, même de façon parfaite, à un mot français, mais l'intensité émotionnelle ou la couleur stylistique qu'ils donnent dans le contexte chinois sont souvent différentes de celles du mot français. En bref, nous avons des raisons de croire que les cinq traducteurs ont pesé ces deux facteurs et ont fait leur choix comme ils l'entendaient. À savoir, Li Kuei-Hsien et Chen Li-chuan ont dû penser que leur choix de mots chinois très *exacts* était d'une part fidèle au sens original et d'autre part expressif de façon *normale*. Les trois autres, Shu Cai, Pan Bo et surtout Ge Lei, ne se sont pas contentés de cela et ont voulu aller plus loin, précisément parce qu'ils estimaient que le mot français *magnifique* devait être traduit par un vocabulaire plus chargé en émotions, plus figuratif et plus performatif.

Trouver un équilibre entre ces deux aspects (pour ne pas dire deux pôles) devrait constituer une tâche que les cinq traducteurs ne peuvent éviter dans leur pratique de la traduction. Or, il reste que, lorsque Ge Lei choisit l'idiome *pū-tiān-gài-dì* 铺天盖地 pour traduire le mot français, ce choix de vocabulaire semble un peu exagéré. Si les traductions de Shu Cai et de Pan Bo ne sont pas aussi proches de l'original, elles sont au mieux des *expressions alternatives*, tandis que la traduction de Ge Lei est, semble-t-il, celle qui ne permet d'imaginer ni le sentiment que véhicule le poème français ni le sens du mot *magnifique*. Maintenant, nous pouvons probablement comprendre certains des dangers fondamentaux et universels de l'utilisation des idiomes chinois (*chéng-yǔ*) dans la traduction poétique – je dis *fondamentaux* et *universels* car ces dangers peuvent

exister dans presque tous les contextes, sans se limiter à un auteur ou à un texte particulier. Le premier et le principal danger est que la structure morphosyntaxique de l'idiome est déjà tellement fixée que tous les mots français placés dans un tel *moule* seront façonnés de manière similaire, puisque les expressions figées « refusent, en grande partie, la variation syntaxique et ont une signification opaque non déductible de la signification des unités lexicales qui les forment[408] ». Dans une certaine mesure, un tel exercice de traduction qui a recours aux idiomes s'avérera un échec, car il ne peut plus refléter les différentes textures de différentes expressions françaises. Un autre danger est que les idiomes chinois sont souvent très expressifs, comme l'utilisation par Ge Lei de *pū-tiān-gài-dì* 铺天盖地, qui, en raison de sa connotation métaphorique cosmique de « couverture du ciel et de la terre », est déjà un adjectif d'un degré plus profond que *magnifique*. Cela met une distance excessive entre la traduction et l'original.

Un deuxième idiome qu'utilise Ge Lei démontre comment ce que j'appellerais le « moule de langue d'arrivée » – dans ce cas, il s'agit d'une *fixité idiomatique* en chinois – entrave en fait la traduction. Il emploie l'expression en quatre caractères *qiān-zì-huà-yā* 签字画押 pour traduire le mot *parapher*. Ce qui, à première vue, ne pose pas de problème, puisque l'ensemble des deux premiers caractères, *qiān-zì* 签字 (*signer-caractère*), veut dire *signer (de son nom)* et *huà-yā* 画押, deux derniers, *parapher* : le sens de ces quatre caractères est donc *signer et parapher* , ce qui ne semble pas éloigné du sens original en français. Le vrai problème, cependant, est qu'ils sont maintenant plus souvent considérés comme un ensemble *quasi idiomatique*, qui signifie métaphoriquement « accepter ou autoriser quelque chose, reconnaître un fait », chaque unité graphique perdant une partie de sa signification individuelle ou n'en conservant aucune. Or, dans ce poème de Bonnefoy, c'est précisément l'action concrète de *parapher* qui apporte des significations poétiques et qui ne peut ainsi être ni éliminée ni rendue abstraite. De plus, au cours des dernières décennies, ce *quasi-idiome* (*quasi-chéng-yǔ*, précisément) sert souvent pour présenter des affaires criminelles en Chine

[408] Mohamed Saad ALI, « La traduction des expressions figées : langue et culture », *Traduire. Revue française de la traduction*, n °235, Syndicat national des traducteurs professionnels, 2016, p. 104.

ancienne (des séries télévisées par exemple) : l'expression quadrisyllabique fait souvent référence spécifiquement à la reconnaissance par le suspect d'un document judiciaire. Un tel rétrécissement sémantique peut également conduire à une compréhension insuffisante, voire mauvaise, de la poésie de Bonnefoy.

Nous comprenons maintenant quel mécanisme fait que certaines traductions chinoises de Bonnefoy apparaissent très fleuries et ornées, tandis que d'autres paraissent sobres. Les traductions dites ornées tentent toutes de trouver une sorte d'inspiration expressive au sein de la littérature classique, écrite en une « langue morte » et d'imiter l'archaïsme pour recréer de nouveaux mots modernes (*mots pseudo-anciens*) qui évoquent davantage d'associations littéraires que les mots modernes existants que nous utilisons tous les jours. Cependant, les traducteurs sont bien conscients qu'une telle imitation du passé ne peut se limiter qu'au niveau lexical, car si elle touchait le niveau syntaxique, on obtiendrait une traduction *en chinois classique*. Nous constatons également que la traduction de Bonnefoy en chinois, en tant qu'événement littéraire, est liée à certaines des questions centrales découlant de la modernisation du langage littéraire chinois. Par exemple, l'un des résultats historiques de cette modernisation est d'avoir permis à la parole familière, vulgaire, orale et sans fioritures de devenir un langage littéraire autonome ; pourtant, lorsqu'il s'agit de traduire de la poésie étrangère, comme les poèmes de Bonnefoy, certains traducteurs estiment encore que ce langage n'est pas assez *littéraire* et qu'il faudrait par conséquent compenser en recourant à des éléments archaïques. Comme nous le verrons plus loin, L'hésitation qui résulte de ce dilemme produit dans la traduction de Bonnefoy en chinois une pluralité méthodologique et c'est cette pluralité qui fait de la question de ce qu'est « traduire Bonnefoy en chinois » un sujet qui ne va plus de soi.

5.2 – Traduction explicative *versus* traduction littérale

Traduire, c'est interpréter. Le terme *interpréter* employé ici, si l'on lui offre une définition élémentaire, signifie « dire avec mes propres paroles[409] ». Ainsi, tout traducteur est interprète. Nous pouvons même croire, à la lumière de Hans-Georg Gadamer, que la traduction joue le rôle de « modèle de l'interprétation[410] », car, dans un premier temps, la traduction requiert « une compréhension qu'on peut expliquer[411] » ; et, ce qui importe davantage, c'est que « traduire nous contraint non pas seulement à trouver un mot mais à *reconstruire* le sens authentique du texte dans un horizon linguistique tout à fait nouveau[412] ».

Je ne dis pas *traduction interprétative* mais *traduction explicative*, exactement parce que traduire et interpréter sont en eux-mêmes les deux faces d'une même pièce et qu'à certains moments, les deux peuvent même être identifiés : la *traduction interprétative* est ainsi quasiment synonyme de *traduction*. Mais la distinction entre la « traduction explicative » et la prétendue « traduction littérale » est nécessaire pour comprendre la traduction chinoise de Bonnefoy. Il faut bien se rendre compte qu'aucun des deux termes ne peut exister seul sans l'autre, c'est-à-dire que la signification de chacun ne peut se produire que lorsqu'ils forment un couple : une même traduction peut être plus *explicative* par rapport à une autre, mais apparaître *littérale* face à une troisième. En termes généraux, j'entends par le terme *traduction explicative* un acte par lequel le traducteur remplace délibérément les mots et les phrases originales par ses propres explications, parfois lourdes et détaillées, par crainte que le lecteur local ne comprenne pas la *logique* du texte, même en traduction. La *traduction littérale*, en revanche, s'oppose clairement à une telle traduction, tant dans l'intention que dans l'action. Il convient de regarder d'abord cinq différentes manières de traduire en chinois le titre du poème de Bonnefoy, « La Rapidité des nuages » :

traducteur	traduction chinoise	explication des mots chinois	sens de la traduction chinoise

[409] Hans-Georg GADAMER, *La philosophie herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1996, trad. de Jean GRONDIN, p. 24.
[410] *Ibid.*
[411] *Ibid.*
[412] *Ibid.*

Ge Lei (1988)	水云 *shuǐ-yún*	eau – nuage	Nuages comme de l'eau
Shu Cai & Romain Graziani (2000)	云的疾速 *yún-de-jí-sù*	nuage – *de** – rapide – vitesse	La grande vitesse des nuages
Li Kuei-Hsien (2002)	雲湧 *yún-yǒng*	nuage – jaillir (ou : monter en puissance)	Les nuages jaillissent
Chen Li-chuan (2014, 2019)	雲速 *yún-sù*	nuage – vitesse	Vitesse des nuages
Pan Bo (2014)	云的速度 *yún-de-sù-dù*	nuage – *de**– vitesse	Vitesse des nuages

* Le *de* 的 ici est la marque de relation d'appartenance.

Linguistiquement, le titre « La Rapidité des nuages » n'est en aucun cas intraduisible, puisqu'en chinois actuel, on possède des équivalents parfaits pour traduire tous ces termes et on est en mesure d'en reproduire l'articulation. Il s'agit, en français, d'un syntagme nominal, composé de deux substantifs qui sont reliés avec un *de* qui indique la relation d'appartenance : une structure linguistique de ce genre peut aussi être *simulée* en chinois. Les deux traductions de Shu Cai (2000) et de Pan Bo (2014) devraient être les plus *directes* et les plus *littérales* – « direct » veut dire qu'une telle traduction est celle qui nous vient à l'esprit en premier lieu – parce qu'elles sont compatibles avec l'interprétation linguistique que nous venons d'effectuer. Elles peuvent bien être considérées comme étant *correctes* dans la mesure où, en comparaison avec les informations lexicales et syntaxiques fournies par l'original, elles ne font ni *ajout*, ni *suppression*, ni *modification*. La seule divergence entre les deux traducteurs est que le premier comprend *rapidité* comme signifiant *grande vitesse* (疾速 *jí-sù*) et le second le comprend comme signifiant, simplement, *vitesse* (速度 *sù-dù*).

Une autre traduction semble un peu plus *explicative* que les deux traductions littérales qu'on a vues, celle de Chen Li-chuan. Cette traduction chinoise, une fois retraduite en français (*vitesse des nuages*), n'apparaîtrait pas différente de celle de Pan Bo ; mais en lisant en chinois, nous y percevons une grande différence sur le plan morphosyntaxique. Comme je l'ai exposé dans le chapitre II, en ce qui concerne la

composition lexicale, l'écart le plus évident entre le vocabulaire moderne et le vocabulaire ancien chinois est que le premier possède un nombre important de mots bisyllabiques. Bien qu'ils soient composés de deux caractères chinois différents et que tous deux sont des mots ayant des significations indépendantes en chinois classique, l'ensemble de ce genre de mot bisyllabique n'a qu'une seule signification unifiée en chinois moderne et n'est plus considéré comme deux mots distincts. Autrement dit, nombre des unités linguistiques qui ont été considérées comme des syntagmes en chinois classique sont devenues des mots indivisibles en chinois moderne. Contrairement à Pan Bo et Shu Cai qui utilisent quatre caractères pour traduire le titre entier, Chen Li-chuan n'en emploie que deux, car il réduit, d'une part, le bisyllabique 速度 (*sù-dù*) au monosyllabique 速 (*sù*) et d'autre part, il supprime le *de* qui se situe entre *rapidité* et *nuages*. Nous devons admettre qu'il est légitime qu'il le fasse, mais c'est une légitimité qui s'apparente à celle du chinois classique. Avec un mouvement presque *atavique*, le mot bisyllabique 速度, qui est la traduction standard de *vitesse* (*rapidité*) dans le contexte moderne, se transforme en un seul caractère 度, qui porte également, cette fois en chinois classique, le sens de *vitesse*. Corrélativement, lorsque le monosyllabique 云 *yún* et le monosyllabique 速 *sù* se rencontrent l'un l'autre, il faut enlever le *de* situé entre les deux, c'est en raison d'une convention rythmique de la langue chinoise et de la non-nécessité, syntaxiquement, d'un *de* que les deux mots sont tous monosyllabiques (puisque le sens du *de* y est déjà impliqué, bien que de manière plus ambiguë).

Continuons de comparer en détail la traduction standard de Pan Bo et la traduction concise de Chen Li-chuan. Lorsque Pan Bo traduit *vitesse* (il entend par *rapidité* le sens de *vitesse*) avec un mot bisyllabique, 速度 *sù-dù*, il fournit, en respectant intégralement les règles lexicales et grammaticales du chinois moderne, une traduction directement lisible et ne créant aucun obstacle pour les lecteurs modernes. Tandis que Chen Li-chuan nous offre une expression condensée et *hybride*, qui est à la fois moderne et classique et à la fois ni moderne ni classique. Cette expression peut être un syntagme, d'un point de vue sémantique, puisque les deux caractères véhiculent en réalité le sens d'une locution plus compliquée au niveau de la structure ; il peut s'agir également d'un

mot, au sens morphosyntaxique, car un mot normal en chinois moderne est exactement composé de deux caractères. Un décalage de cette sorte entre la signification et la forme empêche, au moins à la première lecture, le lecteur contemporain de comprendre le sens de l'expression *nuage-vitesse*. D'un côté, le lecteur hésitera à le considérer comme un mot bisyllabique ou comme un syntagme complexe ; d'un autre côté, il aura du mal à déterminer le rapport entre *nuage* et *vitesse* (bien que la relation indiquée par le petit mot *de* ne soit pas toujours très claire, mais la suppression du *de* ajoute clairement à la difficulté de compréhension). Cependant, pour certains, en particulier pour ceux qui mettent l'accent sur la beauté *classique* de la langue chinoise, cette expression économique et condensée semble présenter la beauté de l'instantanéité des images : sans distance entre eux (en absence du *de*), *nuage* et *vitesse* se combinent pour produire une impression immédiatement percutante, tout comme ce qu'on perçoit dans la poésie classique chinoise.

Quelle explication le traducteur ajoute-t-il donc à cette manipulation langagière, puisque nous considérons que cette traduction est plus explicative que celles des deux traducteurs précédents ? Supposons que lorsque Chen Li-chuan supprime, dans sa version chinoise, l'articulation présentée par le mot *de* entre *vitesse* et *nuages*, il « intervient » également dans le paysage du texte original : en ignorant délibérément et en refusant de traduire ce mot en chinois, il refuse de reconnaître que ce mot dans le français original éloigne et sépare *nuages* de *vitesse*. Le traducteur ne croit plus que la vitesse appartient aux nuages, même si le *de* indique, ou même, impose, cette relation d'appartenance. En d'autres termes, il ne considère pas la vitesse comme une *propriété* des nuages, ou un aspect permettant de les décrire ; il pense plutôt que les nuages sont la vitesse elle-même et que la vitesse est le nuage lui-même et que les deux sont inséparables. Il s'agit peut-être d'une interprétation qui provient de la tradition chinoise qui souligne la confusion, l'inséparable et l'impossibilité d'objectivation de toutes choses. Mais en même temps, cette interprétation coïncide également avec la poétique de Bonnefoy ou du moins avec ses habitudes linguistiques : dans nombre de ses œuvres ultérieures, le sens du *de* (français), qui relie un substantif à un autre, est en effet très flou et contient une variété de possibilités sémantiques. Dans une certaine mesure, un

tel *de* est seulement une indication générale du fait qu'il existe une *relation* entre ces deux choses et, en pareil cas, il aurait été possible de supprimer le *de*, comme le fait Chen Li-chuan. Si Bonnefoy ne le fait pas, selon notre hypothèse, c'est simplement en raison de la rigueur grammaticale du français, plus grande que celle du chinois.

Les deux traductions qui restent à étudier, celles de Ge Lei (1988) et de Li Kuei-Hsien (2002), apparaissent les plus explicatives et en même temps, les plus *personnelles*, parmi les cinq ; cependant, l'accent que mettent les deux traducteurs sur leur explication est différent. En relisant l'original, « la Rapidité des nuages », nous constatons la focalisation sémantique sur le terme *rapidité*. Ge Lei transpose cette focalisation au terme *nuage*, pour constituer sa traduction : *eau-nuage*, qui peut désigner des *nuages comme de l'eau*. Li Kuei-Hsien, quant à lui, même s'il maintient la focalisation sur *rapidité*, transforme ce nom en un verbe *jaillir*, par conséquent, le syntagme nominal – non seulement l'ensemble est nominal, mais chacune de ses parties constitutives est également nominale – se transforme en une phrase à la forme de sujet-prédicat : *les nuages jaillissent*.

Ces deux traductions, dites explicatives, sont susceptibles de provoquer des opinions polarisées parmi les lecteurs chinois. Un camp trouverait cette sorte de traduction si étonnante qu'il n'aurait peut-être pas cru possible d'utiliser un *chinois si subtil* pour exprimer quelque chose d'aussi étonnamment équivalent au français. Mais l'autre camp aurait un avis négatif ou du moins des inquiétudes : un tel genre de traduction qui *va trop loin* s'éloigne-t-il de l'esprit le plus fondamental (par exemple, la soi-disant *fidélité*) quand on traduit ? S'agit-il d'une (ré)création, accomplie tout seul par le traducteur, ou d'une traduction, qui implique la présence de l'auteur original ? En fait, quel que soit le point de vue soutenu, nous sommes d'accord avec une idée fondamentale qui peut être partagée entre les deux camps : il s'agit d'une traduction dans laquelle le traducteur *intervient* de manière très active (pour ne pas dire qu'il met en valeur sa créativité) et la présence non transparente du traducteur est très évidente.

L'œuvre traduite est ainsi ressentie chez le traducteur comme « œuvre propre, personnelle, originale[413] ».

Quel effet réel, précisément, la traduction-explication de Li Kuei-Hsien a-t-elle sur le paysage du poème original ? Ce qu'il interprète est-il vraiment un équivalent chinois du texte français et s'agit-il une opération indispensable ? Tout d'abord, traduire le titre en une phrase verbale « les nuages jaillissent » n'est certainement pas la seule option : il suffit de voir le succès de Shu Cai et de Pan Bo dans l'emploi d'une *traduction littérale*, presque mot à mot mais très correcte. Évidemment, le traducteur arrive à penser, sans obstacle, la possibilité d'exercer une traduction littérale, qui, comme je l'ai dit, est une manière à laquelle tout utilisateur du chinois moderne peut penser immédiatement. Quels sont donc les soucis qui l'empêchent de l'exercer ? Dans un premier temps, il estime probablement que la traduction littérale du syntagme français (mot à mot : *nuage-de-rapide-vitesse*) n'est pas naturelle dans le contexte chinois, sinon incorrecte. C'est vrai que si l'on adopte une traduction littérale et qu'en même temps l'on doit trouver un équivalent chinois qui soit *le plus correct*, *le plus typique* et *le plus susceptible d'éviter tout malentendu*, le titre français se traduirait comme suit :

> 云飞行的疾度
> nuage – voler – *de* (marque de relation d'appartenance) – rapide - vitesse

À savoir, si l'on a recours à un « chinois modèle » qui est extrêmement standard, il faut ajouter le mot 飞行 *fēi-xíng* (*voler* ; *vol*) ou 飘动 *piāo-dòng* (*flotter* ; *flottement*) entre *nuage* et *vitesse* (ou *rapide-vitesse*). Parce que, cognitivement, le lecteur chinois pourrait estimer que les nuages ne peuvent pas avoir de vitesse et la vitesse, en revanche, ne peut appartenir qu'au *vol* ou qu'au *flottement* des nuages. Ainsi, d'un point de vue de l'usage *orthodoxe* du chinois moderne, nous devons remplacer « la rapidité des nuages » par « la rapidité du *vol* (*flottement*) des nuages ». Nous constatons par là que le chinois moderne, surtout dans sa version standard, s'est développé en une langue très

[413] Anne-Marie LILTI, « Écrire/Traduire : la non-traduction d'Armand Robin », dans Daniel DELAS (éd.), *Traduire 1*, Cergy-Pontoise et Paris, Centre de recherche Texte/histoire - Université de Cergy-Pontoise / Éditions les Belles lettres, coll. « Traduire », 2000, p. 91.

rigoureuse sur le plan logique, à certains égards encore plus rigoureuse que les langues européennes dont elle s'inspire. La raison pour laquelle Li Kuei-Hsien n'utilise pas cette *traduction littérale standard* (par opposition à la *traduction littérale simplifiée* de Shu Cai et de Pan Bo), c'est qu'une telle traduction est trop peu économique et perd, par conséquent, de sa beauté en chinois. À ce stade, nous devons rappeler certains des mérites de la traduction de Chen Li-chuan : le fait d'*encapsuler* toutes les informations impliquées (mais elle est incapable de les préciser) en seulement deux caractères chinois (*yún-sù* 雲速, *nuage-vitesse*), peut-il aussi constituer une solution attrayante ?

Nous sommes maintenant conscients du dilemme auquel Li Kuei-Hsien est confronté. Si l'on traduit, d'un côté, en adoptant une approche *pseudo-classique* et en inventant de *faux archaïsmes* (qui sont certainement créatifs), comme le fait Chen Li-chuan, on risque de ne pas être en mesure de présenter avec précision le message et la structure interne de l'original français. Il faut également noter que c'est le français moderne qu'emploie Yves Bonnefoy et qu'il semble plus légitime d'employer le chinois moderne pour le traduire. D'un autre côté, si l'on devait réellement utiliser un chinois moderne standard et orthodoxe, il faudrait employer des mots qui, bien qu'utiles pour transmettre le sens, sont si encombrants dans leur forme qu'ils nuisent à la beauté de l'expression. D'une certaine manière, c'est un problème essentiel qui encombre le langage de la poésie chinoise : la rupture entre les langages poétiques classique et moderne, qui atteignent déjà, dirais-je, deux extrêmes, est si évidente qu'il est épineux de trouver un juste milieu entre les deux.

Jusqu'à présent, nous n'avons fait qu'expliquer pourquoi Li Kuei-Hsien écarte certaines méthodes de traduction et il est temps de suggérer la raison pour laquelle il en choisit d'autres. Le geste de transformer le syntagme nominal français en une phrase verbale chinoise constitue bien sûr un choix personnel, mais il s'agit d'un choix qui s'ancre dans les idées du traducteur relatives au pouvoir de la langue d'arrivée de la traduction et aux limites qu'il rencontre, tant linguistiquement qu'esthétiquement. J'ai expliqué dans le Chapitre III que la poésie chinoise classique n'est pas familiarisée avec les phrases européennes à sujet-prédicat, elle préfère, au contraire, des structures nominales qui donnent souvent une impression d'immobilité et de durée. Cette situation

s'est progressivement inversée, mais de façon radicale, le chinois moderne – c'est-à-dire la langue utilisée dans la poésie chinoise moderne – continue à se construire à l'imitation de la grammaire européenne. Cela signifie que la phrase à sujet-prédicat s'est au contraire imposée et devient le modèle dominant, tandis que le syntagme nominal, en tant que modalité phrastique[414], apparaît de plus en plus marginal. Un autre fait linguistique étroitement lié à notre prochaine analyse:le chinois utilise plus rarement des syntagmes nominaux centrés sur des noms abstraits (équivalent aux mots français terminés par *-ité*, *-isme*, *-ment*, etc.). La phrase « La *possibilité* de faire quelque chose n'est pas très élevée », par exemple, bien que correcte et utilisable, est parfois considérée comme étant nettement européanisée et les Chinois disent plus souvent : « il est peu probable de pouvoir le faire ».

C'est peut-être en raison de ces deux facteurs que Li Kuei-Hsien trouve nécessaire d'*expliquer* le titre, ce qui consiste à *redire* le sens de l'original d'une manière plus accessible pour les lecteurs chinois. Efficace pour plaire au lecteur, cette tendance cibliste, ou, selon la formules de Lawrence Venuti, cette domestication (ou naturalisation) en traduction rend le texte traduit plus conforme aux habitudes linguistiques et aux modes de pensée des Chinois. Mais nous ne pouvons éviter la question suivante : les deux expressions que sont « la rapidité des nuages » et « les nuages jaillissent » peuvent-elles vraiment être équivalentes l'une à l'autre quand il s'agit de la traduction poétique ? Si la traduction ne consiste qu'à saisir le sens de l'original et qu'à trouver ensuite dans une autre langue un énoncé qui correspond à ce sens, sans se concentrer sur la *correspondance formelle* (un syntagme nominal est bien sûr différent, formellement, d'une phrase verbale), alors une telle traduction ne semblerait-elle pas un peu arbitraire ? Puisque nous pouvons transformer, par traduction, un syntagme nominal en une phrase verbale, n'est-il pas tout aussi raisonnable de le transformer en d'autres formes diverses, à condition que leur « sens » soit *assez* similaire ? Où se situe la limite pour agir ainsi ?

[414] Il est important de noter que nous nous référons ici à la « phrase nominale » en tant que phrase indépendante et non en tant que composante d'une phrase.

Voyons, en accompagnement de ces questions cruciales, dans quelle mesure Ge Lei donne une interprétation personnelle du titre français. Sa traduction composée de deux seuls caractères,水云 *shuǐ-yún*, littéralement *eau-nuage*, nous frappe grandement au premier abord, car les deux caractères ne semblent pas composer un mot chinois existant. Si nous le voyons comme une combinaison *temporaire* et *artificielle*, il est difficile de comprendre immédiatement de quelle manière et avec quelle intention ils sont assemblés. Dans les dictionnaires chinois, l'ensemble *shui-yun* peut renvoyer à une terminologie météorologique (nuage composé de gouttelettes d'eau), à un genre d'algues, ou à certaines expressions littéraires (soit un paysage dans lequel l'eau et les nuages se rencontrent, soit des nuages au-dessus de l'eau, soit des nuages dont la pluie s'apprête à tomber) : aucune de ces significations n'est appropriée au contexte où se situe le mot. Dans ce cas, nous ne pouvons que faire appel à notre imagination et à nos connaissances littéraires, afin de pouvoir, enfin, comprendre le deuxième caractère comme le mot central et le premier comme un quasi-adverbe (au sens moderne), *comme de l'eau*. Le mot *shuǐ-yún* peut alors être interprété comme « nuages semblables à de l'eau ». En réalité, même si un lecteur chinois devinait le sens du mot de cette façon, il ne serait pas sûr d'en avoir saisi le sens, sans compter que cette analogie n'est pas claire sémantiquement, puisque nous ne savons pas à quelle qualité de l'eau on fait allusion dans l'expression *comme l'eau*. Cette expression veut-elle dire, par exemple, que les nuages sont aussi *transparents* que de l'eau ?

Cette traduction, incompréhensible et illisible pour le lecteur qui ne lit pas en français, peut être celle qui va le plus loin en fait d'*explication*. Elle est encore plus exagérée que l'expression « les nuages jaillissent », dans la mesure où la dernière fonctionne au moins sur une piste sémantiquement connue du lecteur, alors que la première est une invention linguistique totalement personnelle et incommunicable. Cependant, si nous savions lire le français, nous pourrions peut-être deviner (et cette fois, c'est encore une supposition) le sens du titre traduit par Ge Lei : les nuages *coulent aussi vite* que l'eau. Nous trouvons donc une idée partagée entre Li Kuei-Hsien et Ge Lei : ils établissent tous deux un lien métaphorique entre les nuages et l'eau qui jaillit rapidement (la rapidité est ainsi impliquée), car le caractère actionnel chinois 涌 *yǒng*

qu'utilise Li Kuei-Hsien pour définir les nuages signifie exactement, à l'origine, que *l'eau jaillit*.

Les différences entre les cinq traductions d'un même titre de Bonnefoy, que nous avons analysées en détail, sont si évidentes que nous ne pourrions penser qu'elles ne correspondent pas à un même titre et l'une des raisons en est le degré variable de leur caractère explicatif. Les traductions de Ge Lei et de Li Kuei-Hsien sont les plus explicatives, tandis que celles de Shu Cai et de Pan Bo le sont moins. Ces premières donnent l'impression que les traducteurs sont *performants* quand ils travaillent et c'est précisément l'étalage de leur pouvoir créateur – que ce pouvoir mis en exposition soit bénéfique ou nuisible à la traduction est une autre question – qui provoque une certaine opacité de la traduction et une certaine déviation de la traduction par rapport à l'original. Les traductions les moins explicatives, c'est-à-dire celles de Shu Cai et de Pan Bo, permettent souvent de retrouver plus facilement la forme générale du texte original, puisqu'ils reproduisent non seulement chaque composante, mais aussi la manière dont chaque composante s'articule avec l'autre. Nous constatons que la traduction explicative correspond souvent à redire, à paraphraser et à reformuler. Bien que la paraphrase puisse à un moment donné être considéré comme une traduction, la traduction n'est pas, au sens le plus strict du terme, synonyme de paraphrase : nous ne pouvons naturellement pas considérer, par exemple, une explication de plusieurs phrases sur un mot dans un dictionnaire comme une *traduction* telle que nous la comprenons.

L'exemple ci-dessus nous montre que certains traducteurs considèrent que la tâche de traduction est d'expliquer, voire de paraphraser et que traduire un texte consiste à présenter ces explications ou des paraphrases. Il s'agit là de l'une des différences entre ce que j'appelle la traduction explicative et la traduction littérale. Peut-être que les traducteurs qui traduisent *littéralement* pensent aussi aux différentes explications d'un mot ou d'une phrase, mais ils décident de ne pas les présenter comme le *résultat de la traduction* parce qu'ils sont conscients de la frontière entre la traduction et la paraphrase. Les opérateurs de la traduction explicative, au contraire, ne reconnaissent pas cette frontière. En fait, il existe une lutte cachée entre la traduction explicative et la traduction

littérale et les tenants des deux camps veulent prouver qu'ils *travaillent vraiment*. Pour les partisans de la traduction explicative, la traduction littérale est le résultat d'une forme de paresse, car elle ne demande pas beaucoup d'efforts de la part du traducteur pour traduire chaque mot un par un, seulement qu'il ait en main un dictionnaire et un manuel de grammaire. Mais inversement, pour les partisans de la traduction littérale, la traduction explicative est également paresseuse, puisqu'innombrables sont les manières de paraphraser un même mot ou une même phrase, s'il n'y a pas de *contraintes formelles* qui s'imposent. Est-il possible, ainsi, de choisir une explication parmi d'autres et d'en faire une traduction ? Ne serait-ce pas arbitraire ?

Ce que nous trouvons également dans cet exemple, c'est le fait important qu'une grande partie d'explications obtenues en traduction commencent par une compréhension *personnelle* de la langue dans laquelle a lieu la traduction. Les traductions de Ge Lei et de Li Kuei-Hsien sont certes créatives, mais une partie de cette créativité est une *créativité passive* : ils expliquent parce qu'ils *estiment* que leur langue d'arrivée ne peut pas traduire des textes français de façon littérale, ce qui les pousse à utiliser leur créativité pour trouver des solutions alternatives. Mais il s'agit là d'un *jugement* de leur part, nous devons le souligner, et ce jugement qui entend déterminer si une langue peut traduire littéralement un texte d'une autre langue est largement subjectif. Comme le montrent Shu Cai et Pan Bo, par exemple, en exposant leurs propres pratiques de traduction, ce titre de Bonnefoy peut tout à fait être traduit littéralement, sans nécessairement recourir à la traduction explicative. Pensons à un autre exemple de Ge Lei, qui traduit l'expression de Bonnefoy « l'aile de l'impossible » comme *wú-lì-de-chì-yì* 无力的翅翼[415], qui signifie *l'aile faible* ou *l'aile sans force*. Je cite la strophe où est situé le syntagme :

> Mais non, toujours
> D'un déploiement de **l'aile de l'impossible**
> Tu t'éveilles, avec un cri,
> Du lieu, qui n'est qu'un rêve. Ta voix, soudain,

[415] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué), op. cit.*, p. 26.

Est rauque comme un torrent. Tout le sens, rassemblé,
Y tombe, avec un bruit
De sommeil jeté sur la pierre[416].

Ge Lei effectue cette traduction explicative, d'une part, sous l'effet d'une impulsion interprétative active, estimant que la substitution du terme *faible* au mot *impossible* est un moyen plus adéquat de faire connaître le « sens » du poème original. Mais d'autre part, il s'agit aussi d'une interprétation passive découlant d'une certaine idée de la structure de la langue chinoise (par exemple, sa conviction que le chinois ne peut pas exprimer certains énoncés). Peut-être pense-t-il que la combinaison « de l'impossible » n'arrive pas à être littéralement traduit. L'adjectif *impossible* peut être traduit en chinois par 不可能的 *bù-kě-néng-de* sans aucune difficulté. En revanche, *l'impossible*, qui devient déjà un nom en français, semble un peu inhabituel pour le chinois, ce terme est toutefois loin d'être intraduisible. On le traduit soit par 不可能的事物 *bù-kě-néng-de-shì-wù* (*impossible-de-chose*), signifiant *chose impossible*, soit par 不可能者 *bù-kě-néng-zhě*, où 者 *zhě*, qui se place après un adjectif ou un verbe, sert de nominaliseur formant un nom désignant une personne ou une chose. De ces deux traductions de « l'impossible » en chinois, la première est plus naturelle et familière, mais elle semble lourde (car elle prend la forme *adjectif*+*de*+*nom*), tandis que la seconde, bien que concise, est assez naturelle et plus difficile à comprendre, car son usage fait partiellement référence au chinois classique. La situation se complique lorsque *l'impossible* et *de* sont utilisés conjointement. Mais que *l'aile* appartienne à *l'impossible* ou que *l'aile* provienne de *l'impossible*, il y a bien des équivalents en chinois. Je me propose de donner deux traductions :

那属于不可能的事物的翅膀
ce (quasi-synonyme en chinois de l'article défini) – appartenir – à – impossible (non-possible) – *de* – chose – *de* – aile
cette aile qui appartient aux choses impossibles

[416] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 231.

那源于不可能的事物的翅膀

ce (quasi-synonyme en chinois de l'article défini) – provenir – de – impossible (non possible) – *de* – chose – *de* – aile

cette aile qui provient des choses impossibles

Ces deux traductions ne sont peut-être pas parfaites, mais elles démontrent au moins que l'expression française *l'aile de l'impossibilité* peut être traduite littéralement en chinois et que les informations fournies dans l'original sont en mesure d'être conservées autant que possible. Certains lecteurs français peuvent être perplexes : pourquoi les baptiser du nom de traduction littéraire, lorsque le mot français *de* se traduit respectivement comme *appartenir à* et comme *provenir de* ? N'est-ce pas déjà une explication ou même une paraphrase ? En fait, la traduction du *de* par *appartenir à* ou par *provenir de* est déjà réalisée de la manière la plus littérale. Rappelons, en plus, la distinction terminologique que nous avons opérée entre *traduction interprétative* et *traduction explicative* : on ne fait qu'interpréter dans une telle traduction, sans explication ni paraphrase.

Il est presque certain que Ge Lei n'approuverait pas les traductions que j'ai proposées à titre provisoire, tout d'abord parce qu'elles ont beau être correctes, elles semblent plates et sans inspiration et il leur manque surtout de l'*esprit de la langue chinoise*. En effet, il serait difficile pour l'esthétique la plus orthodoxe du chinois de tolérer l'analyse logique méticuleuse qui s'incarne dans une telle traduction, ce genre de logique, comme je l'ai mentionné au chapitre III, étant caractéristique des langues indo-européennes. Dans cette optique, il souhaite s'exprimer dans un langage plus concis et peut-être plus *vague* en matière de signification. C'est pourquoi il utilise la construction la plus simple d' « adjectif + *de* + nom » (*faible*+*de*+*aile*), bien que *faible* et *de l'impossible* puissent être très éloignés sémantiquement et formellement l'un de l'autre. Mais la discussion ne peut s'arrêter là ; il nous faut nous poser la question suivante : pouvons-nous trouver un équilibre entre la traduction explicative de Ge Lei et la traduction littérale que j'ai provisoirement donnée ? Le chinois perd-il vraiment sa

beauté, comme l'imaginent certains traducteurs, lorsqu'on l'applique dans une traduction littéraire ?

Il convient, en premier lieu, d'éviter des pièges de traduction, c'est-à-dire que certaines traductions sont vouées à être mal comprises ou nécessairement erronées. Nous ne pouvons notamment pas traduire le syntagme de Bonnefoy par 不可能的翅膀 *bù-kě-néng-de-chì-băng*, qui, en théorie, signifie *aile impossible*. Nous disons *en théorie*, car l'ensemble de ces six caractères peut en effet être compris autrement. Comme nous le savons, il n'y a pas de catégorie grammaticale fixe pour nombre de caractères et de mots chinois, 不可能 *bù-kě-néng* peut ainsi être à la fois un adjectif (*impossible*) et un nom (*impossibilité*). Cette flexibilité a beau sembler augmenter la vivacité de l'expression, ce qui est vrai, elle peut aussi poser des problèmes dans la traduction. Théoriquement, nous pourrions prendre 不可能 *bù-kě-néng* comme un nom (impossibilité) et utiliser un 的 *de* (la fonction du *de* chinois est ici d'exprimer le rapport d'appartenance des deux noms qui respectivement le précède et le suit) pour le relier au terme *aile*. De cette façon, nous semblons obtenir une traduction très proche de l'original : 不可能的翅膀, au sens de « l'aile de l'impossibilité ». Malheureusement, dans la communication langagière, le message décodé par le lecteur n'est pas nécessairement le même que celui encodé par le traducteur. Ainsi, en lisant le syntagme chinois 不可能的翅膀 *bù-kě-néng-de-chì-băng*, le lecteur comprendra 不可能的 *bù-kě-néng-de*, dans la plupart des cas, comme une locution adjectivale, où 不可能 *bù-kě-néng* est un adjectif et 的 *de* est une marque adjectivale. En clair, lorsque le traducteur dit, en chinois, « l'aile de l'impossibilité », le lecteur entend « l'aile impossible ». Tout traducteur de poésie, à notre avis, doit éviter ce genre d'erreur et le fait que la poésie soit toujours pleine d'ambiguïté ne l'excuse pas : car il s'agit ici d'une amphibologie qui ne se reflète pas dans l'original mais qui est créée en plus par le traducteur.

Mais il est possible d'exercer de petites corrections afin que cette traduction puisse être correcte. Traduisons ainsi :

那属于不可能的翅膀

ce [quasi-synonyme en chinois de l'article défini] – appartenir – à – impossible (non-possible) – *de* – aile

cette aile qui appartient à l'impossible

Ou bien :

那源于不可能的翅膀

ce [quasi-synonyme en chinois de l'article défini] – provenir – de – impossible (non possible) – *de* – aile

cette aile qui provient de l'impossible

Dans ces deux traductions renouvelées, nous qualifions le mot *bù-kě-néng* 不可能 de substantif en plaçant *shǔ-yú* 属于 (*appartenir à*) et *yuán-yú* 源于 (*provenir de*) avant lui, de sorte que l'ambiguïté sémantique n'est plus possible. En même temps, nous pensons que *bù-kě-néng* 不可能 est probablement le mot le plus approprié pour traduire « l'impossible » en chinois actuel, car ce mot est moins concret que *bù-kě-néng-de-shì-wù* 不可能的事物 (*choses impossibles*) d'un côté et moins abstrait que *bù-kě-néng-xìng* 不可能性 (*impossibilité*) de l'autre. On peut donc dire qu'il arrive à garder à la fois le caractère abstrait et le caractère figuratif. Ceci, si l'on prend également en considération que le mot n'est plus ambigu dans le contexte, suggère que nous avons trouvé une version de la *traduction littérale* qui fonctionne bien en matière d'expressivité.

Ce que j'essaie de présenter au lecteur à travers cet ensemble d'analyses étape par étape, c'est que l'affirmation selon laquelle une traduction littérale est peu littéraire ou poétique représente une position arbitraire et que nous pouvons en fait parvenir à une « traduction littérale acceptable » par une révision constante. De même, il est aussi possible de modifier progressivement une « traduction explicative extrême » jusqu'à ce qu'elle se transforme en une « traduction explicative acceptable ».

Nous semblons avoir limité notre analyse, jusqu'à ce point, au niveau lexical (par exemple, au niveau des mots et des syntagmes), en fait, la divergence entre la traduction dite explicative et la traduction littérale se reflète plus systématiquement sur le plan syntaxique et dans la combinaison organique des phrases et des paragraphes. Il convient

de revenir à un passage de traduction par Ge Lei que nous avons examiné dans la section 5.1, mais cette fois, nous nous concentrerons sur un aspect différent :

> Flottant à travers le lit du fleuve, frôlant à travers les fenêtres décoratives, voltigeant à travers la vallée profonde et tranquille, étendant et roulant dans le vaste ciel,
> en un clin d'œil, [les nuages] révèlent leur allure extrêmement belle qui peut cacher le ciel et couvrir la terre,
> la pluie tombant par terre, sa griffe gratte affolée sur les fenêtres de verre,
> comme si le néant était en train de signer et de parapher pour le monde des mortels.

Citons également le texte original qui lui correspond :

> Le lit, la vitre auprès, la vallée, le ciel,
> La magnifique rapidité de ces nuages.
> La griffe de la pluie sur la vitre, soudain,
> Comme si le néant paraphait le monde.

Il est clair que la sensibilité formelle du poème original, dans ces quatre lignes, se base sur l'énumération de six noms, à l'exception du dernier vers qui est une phrase centrée sur un verbe. Les noms séparés par des virgules et des points n'ont, à première vue, pas de relation spécifique l'un l'autre autre que la juxtaposition. Bien sûr, un lecteur averti pourrait penser qu'il existe malgré tout un rapport centripète entre les cinq noms ou syntagmes nominaux présents dans les deux premières lignes, c'est-à-dire que le poids sémantique repose sur *rapidité de ces nuages* : le *lit*, la *vitre*, la *vallée* et le *ciel* semblent tous être des scènes dans lesquelles la *rapidité* se déploie. Cependant, savoir comprendre et interpréter un poème original, comme je l'ai laissé entendre à plusieurs reprises, ne signifie pas nécessairement rendre explicite et même, fixer, ces interprétations dans la traduction : le choix en la matière distingue donc les traductions dites littérale et explicative. Ge Lei est, bien entendu, déterminé à montrer à ses lecteurs, par le biais de la traduction, tout ce qu'il sait de l'original. Il adjoint des verbes à tous les noms concis – et un nombre important de ces verbes sont riches en allusions littéraires dans le système chinois – transformant ainsi la juxtaposition de noms en

phrases étroitement liées les unes aux autres. Si l'œuvre de Bonnefoy est un dessin de points séparés, la traduction de Ge Lei équivaut à les relier tous ensemble en une ligne.

La traduction explicative se caractérise par un certain degré d'*orientation* pour l'imagination du lecteur et l'*orienter* peut renvoyer ici à la fois à *éclairer* et à *restreindre*. Si Ge Lei est en droit d'expliquer que dans la scène du *lit du fleuve* le verbe qui va avec *nuage* serait *flotter* (漂 *piāo*) et que dans la scène du *ciel* les verbes qui vont avec *nuage* seraient *étendre* (舒 *shū*) et *rouler* (卷 *juǎn*), le lecteur est également en droit de se demander si ce choix de verbes (pour le premier vers, le traducteur associe quatre noms avec quatre verbes différents) n'est pas quelque peu arbitraire et ouvertement subjectif. Plus précisément, on peut même se demander pourquoi ces quatre substantifs, *lit du fleuve*, *vitre*, *vallée*, *ciel*, apparaissent comme des compléments circonstanciels : dans l'original, ils sont simplement des noms et il n'est pas facile de définir de façon exacte la fonction et le rôle qu'ils assument dans la phrase. De plus, en profitant de la règle de l'omission du sujet en chinois, Ge Lei assimile le sujet des quatre séries de verbes du premier vers, *flotter*, *frôler*, *voltiger* et *étendre-rouler*, au sujet du verbe *révéler*, qui apparaît à la deuxième ligne. De sorte qu'il établit à la place de l'auteur Bonnefoy le « fait » que les *nuages* – et non *la rapidité des nuages* – passent bien au-dessus des lieux représentés par ces substantifs (*lit du fleuve*, *vitre*, *vallée*, *ciel*).

Ge Lei fait-il autant de paraphrases dans sa traduction parce que la construction du chinois le rend inadéquat pour une traduction littérale ? Les quatre autres traducteurs qui travaillent sur ce même texte ont tous adopté une traduction littérale : on lit donc chez eux quatre noms simples et un syntagme nominal qui sont tous isolés, qui sont séparés les uns des autres par de simples virgules, sans qu'on puisse savoir quelle est la logique spécifique qui les unit. Or, les traducteurs divergent sur la traduction du troisième vers. Les traductions de Ge Lei, de Shu Cai et de Li Kuei-Hsien – qui sont également les trois premières traductions chronologiquement – traduisent le syntagme nominal comme une phrase complète, sous forme de sujet-prédicat :

倾倒，雨的爪子在玻璃窗上乱抓着，[417]

[417] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, «Po èmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-b ó-n à-f ù-wǎ-

la pluie tombant par terre, sa griffe **gratte en désordre sur** les fenêtres de verre,
(trad. Ge Lei, 1988)

雨爪扑向窗玻璃，突然，[418]
La griffe de la pluie **se jette sur** la vitre, soudain,
(trad. Shu Cai & Romain Graziani, 2000)

雨驟然刮刷著窗玻璃，[419]
La pluie **gratte et brosse** soudainement la vitre,
(trad. Li Kuei-Hsien, 2012)

Nous devons d'abord admettre d'abord que le geste de traduire des syntagmes nominaux en phrases verbales peut trouver ses origines dans une perception spécifique des lois syntaxiques du chinois moderne, même si nous ne sommes pas prêts à affirmer qu'il est *déterminé* par celles-ci. Il convient ainsi d'examiner deux facteurs linguistiques pertinents pour la question à étudier. Nous avons rappelé plus haut dans cette section que, dans la transition du chinois classique au chinois moderne et en particulier de la poésie classique à la poésie moderne, un changement fondamental s'est produit dans les types de phrases dominants : il s'agit d'un passage du nominal au verbal, du statique au dynamique, du thème-commentaire (题评句 *tí-píng-jù*) au sujet-prédicat. Il faut rappeler ici un deuxième fait linguistique : le 的 *de* passe-partout en chinois moderne, s'il peut traduire diverses sortes de déterminatifs ou de qualificatifs, dont même une partie de propositions subordonnées, est en fait utilisé avec beaucoup de prudence par les traducteurs de poésie. Parce que l'emploi à grande échelle du 的 *de* est souvent considéré comme la preuve d'une tendance à trop européaniser le chinois et d'un manque d'imagination dans l'utilisation du chinois : comme la particule universelle 的 *de* peut résoudre de nombreuses difficultés d'expression, on tend à se reposer excessivement sur elle. Ces deux facteurs relatifs à la syntaxe chinoise moderne conduisent certains traducteurs à éviter de traduire des syntagmes nominaux

shī-xuǎn) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán), op. cit.*, p. 7.
[418] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳福瓦, « Poèmes choisis d'Y. Bonnefoy (伊 博纳福瓦诗选 yī-bó-nà-fú-wǎ-shī-xuǎn) », *World Literature (世界文学 shì-jiè-wén-xué), op. cit.*, p. 239.
[419] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, Yehuda 耶胡达 AMICHA ï阿米亥, *Bonnefoy / Amicha ï(博納富瓦／阿米亥 bó-nà-fù-wǎ-ā-mǐ-hài), op. cit.*

littéralement en syntagmes nominaux, surtout lorsqu'il faut ajouter plusieurs 的 *de* et modificateurs prépositionnels (nous savons que de nombreux composants grammaticaux peuvent être classés comme modificateurs en chinois, y compris certaines propositions subordonnées, et que tous les modificateurs doivent se placer avant le modifié).

Il doit être difficile pour des personnes insistant sur ce genre de *pureté linguistique* d'accepter une telle traduction :

> 玻璃窗上**的**雨**的**爪子，突然，[420]
> vitre – sur – ***de*** – pluie – ***de*** – griffe, soudain,
> La griffe de la pluie sur la vitre, soudain,

Nous constatons que ceci est en fait une traduction qui correspond presque parfaitement à l'original, qu'il s'agisse des informations détaillées que présente chaque mot ou des limitations formelles qu'impose la façon dont s'articulent les mots. Dans le contexte chinois, ceci peut également être considéré comme une traduction très correcte. Mais pour ceux qui s'opposent à l'utilisation du chinois d'une manière européanisée, commenous venons de le signaler, cette traduction a la faiblesse fatale d'employer deux 的 *de* successifs, ce qui peut être pour certains insupportable, tant visuellement qu'auditivement. Au niveau linguistique, le premier 的 *de* relie *pluie* et *sur la vitre*, ce qui indique que la pluie *se trouve spatialement* sur la vitre ; le deuxième 的 *de* relie *pluie* et *griffe*, indiquant que la griffe appartient à la pluie, autrement dit, ce premier fait partie de ce dernier. Il se trouve que, malgré la naissance en chinois moderne d'une « structure syntaxique multi-niveaux » (voir la section 3.2.4), ce qui permet d'y appliquer l'analyse grammaticale, le chinois n'est pas une langue construite dans la même « forme grammaticale » stricte que le français, par conséquent, les deux 的 *de* ici ne sont pas aussi net, sémantiquement, qu'on pourrait le croire. Plus précisément, il y a deux façons différentes de comprendre cette phrase chinoise. La première façon : *la griffe de la pluie* constitue la couche interne et *(la griffe de la pluie) qui est sur la vitre*,

[420] Bo 博 PAN 潘 (éd.), *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains (赞同一种诗艺：法国现当代诗选译 zàn-tóng-yī-zhǒng-shī-yì: fǎ-guó-xiàn-dāng-dài-shī-xuǎn-yì)*, *op. cit.*

la couche externe. La deuxième façon : *la pluie qui est sur la vitre* constitue la couche interne et *la griffe de (la pluie qui est sur la vitre)*, la couche externe.

En résumé, cette traduction littérale qui est apparemment parfaite comporte deux points insatisfaisants. Le premier est que l'utilisation d'un 的 *de* en conjonction avec un autre 的 *de* donne l'impression d'être peu *élégante* et de ne pas correspondre à l'*usage traditionnel* du chinois (mais cet usage est totalement correct en chinois actuel). Le deuxième est qu'une telle conjonction ne distingue pas clairement les niveaux sémantiques et qu'on ne sait pas si *pluie* est plus proche, logiquement, de *vitre* ou plus proche de *griffe*. Le premier problème est peut-être le principal, car le second est également impliqué dans l'original français. En réalité, le texte de Bonnefoy nous permet également d'avoir en même temps deux façons différentes de découper la phrase : soit que *la griffe de la pluie se trouve sur la vitre*, soit que *la griffe appartient à la pluie sur la vitre*.

Il y a des raisons de croire que, insatisfaits des possibilités offertes par une traduction littérale, certains traducteurs choisissent de se tourner vers la traduction explicative. Ils adoptent la même méthode, celle de conversion d'un syntagme nominal en une phrase sujet-prédicat, mais comme l'original n'explicite pas de verbe, ils doivent en *inventer* un ou plusieurs. Ge Lei invente le verbe « gratter en désordre » et l'attache au sujet de la phrase, *griffe* ; Shu Cai, « se jeter » ; Li Kuei-Hsien, « gratter et bosser ». Ces verbes s'inscrivent judicieusement, il faut l'avouer, dans l'imagination que nous apporte le terme *griffe* et aussi dans le déterminant de *griffe*, le mot *pluie*. En d'autres termes, ces trois traductions explicatives nous donnent une image palpable. Mais la question est de savoir si ces images développées nous sont apportées par le texte original. Il semble que non. Tout ce que nous pouvons lire dans l'original, c'est simplement que la pluie ou la griffe de la pluie *se trouvent* sur la vitre ; la sensation figurative que nous procure les verbes *gratter et bosser* – ce qui, par exemple, nous fait penser aux essuie-glaces passant sur la vitre d'une voiture – est au-delà de l'original.

Pour conclure, la guerre implicite entre la traduction littérale et la traduction explicative risque de se poursuivre indéfiniment et chacune a ses propres éléments légitimes dans l'idée qu'elle véhicule. En réalité, dans le contexte chinois, la traduction

explicative a longtemps été privilégiée par les lecteurs, parce qu'elle a tendance à être plus expressive en chinois et à mettre en valeur la beauté de la langue d'arrivée et parce que les lecteurs aiment y voir *l'effort et la capacité visible* du traducteur. Cette préférence est étroitement liée à certaines des définitions de la traduction au sens chinois depuis les temps anciens jusqu'à aujourd'hui. Je traiterai cette question en détail ci-dessous, mais je peux l'expliquer ici brièvement : l'idée qui a longtemps régné en Chine est de traduire l'« esprit » (神 *shén*) plutôt que la « forme / lettre » (形 *xíng*). Pourtant, comme la traduction littérale s'y oppose, la traduction explicative va souvent *trop loin* par rapport au texte original, nous laissant dans l'incertitude de savoir s'il s'agit d'une traduction ou d'une *réécriture*. Mais d'un autre côté, une traduction littérale signifie-t-elle nécessairement un haut degré d'exactitude, ou que nous pouvons tenir compte à la fois du *sens* et de la *forme* de l'original ? Comme le montre l'exemple que nous venons d'analyser, une traduction littérale *apparemment parfaite* comporte aussi des failles et peut toujours être remise en question. Les objections les plus probables sont peut-être qu'elle ne se conforme pas aux expressions chinoises, qu'elle est une copie maladroite d'une grammaire européenne ou qu'elle ne capture pas l'*esprit* de l'original dans une traduction qui n'est fidèle que *superficiellement*. Il y a beaucoup de débats et de désaccords entre les deux côtés et nous devons reconnaître certains des *avantages particuliers* d'une traduction littérale, à savoir qu'elle préserve une partie de l'*étrangeté* de l'original. Cette étrangeté ou altérité, qui est temporairement inaccessible ou impénétrable pour la langue chinoise, ne témoigne-t-elle pas de la nouveauté offerte par la traduction, ce qui constitue le sens propre du traduire ?

5.3 – Littéralisme formel *versus* appropriation formelle en traduction

Aujourd'hui, nous ne saurions imaginer que quiconque contesterait la notion moderne que « la littérature est par définition formelle[421] ». Pour comprendre comment

[421] Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 69.

les œuvres poétiques d'Yves Bonnefoy sont traduites en chinois, il est donc légitime de prendre en compte la question de la forme ; cependant, ce n'est évidemment pas le but de cette thèse de définir ce qui constitue la « forme » d'un poème. Il ne convient pas moins, bien sûr, de proposer une définition simplifiée et assez générale, à l'aide de Roman Jakobson : la forme renvoie ici aux « équations verbales » qui se situent « au rang de principe constructif du texte »[422]. Au niveau pratique, afin d'explorer la façon dont la *forme poétique* de l'original est perçue dans la traduction chinoise de Bonnefoy – plus précisément, comment elle est respectée, transposée, ignorée ou transformée –, nous devons contourner la définition globale de la *forme* et nous concentrer simplement sur quelques aspects évidents qui représentent ce qu'est la *forme*.

Il doit être clair, tout d'abord, que lorsqu'il s'agit de la « forme », nous ne discuterons pas ici de la musicalité (par exemple, la rime, le mètre, l'harmonie sonore) comme un facteur distinct. Comme le lecteur le remarque depuis le début de cette thèse, la musicalité ou la prosodie est un facteur couplé au vocabulaire, à la syntaxe et à la structure du texte et nous soutenons, avec certains linguistes, que la grammaire chinoise peut être décrite comme une *grammaire prosodique* ou *rythmique*. En d'autres termes, si l'on isolait cet élément des autres aspects, ceci nuirait à la nature organique de notre analyse du texte poétique. Je dois ajouter, en outre, que les différentes traductions chinoises de Bonnefoy sont toutes musicales du point de vue de leur expression en chinois ; bien que chaque traducteur fournisse un schéma musical différent des autres, il faut admettre que chacun de ces schémas est raisonnable et suffisamment *poétique* sur le plan musical. Néanmoins, je ne chercherai pas à juger si ces schémas semblent *bons* ou non par rapport au schéma musical qu'offre Bonnefoy dans son texte original. Un tel jugement serait loin d'être objectif et, dans une certaine mesure du moins, moins fiable qu'un jugement sur d'autres aspects, ceux du lexique et de la syntaxe, par exemple.

Commençons par un élément *formel* qui est en premier lieu très sensible visuellement : la disposition des vers. Il faut préciser au préalable qu'en Chine

[422] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale, 1 : les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Arguments », 1963, trad. de Nicolas RUWET, p. 86.

contemporaine, presque tous les traducteurs de poésie estiment qu'un poème en vers doit être traduit comme un poème en vers et qu'un poème en prose doit être traduit comme un poème en prose, ils insistent que les deux sont *formellement* distincts et ne peuvent être croisés (même si nous n'ignorons pas qu'en France, certains textes classiques en vers peuvent encore, même aujourd'hui, être traduits en prose française[423]). C'est dans ce contexte général que la traduction d'un poème de Bonnefoy, « La Rapidité des nuages », par Ge Lei en 1988 est si surprenante, car sa deuxième strophe, qui ne comporte originalement que quatre vers, en a dans la traduction cinq :

在我的冬梦里，
闪电的火焰点燃了陈年的种子，
在这千补万纳的大地闪出生命的绿焰，
但愿我们的赤脚象潺潺的清溪
去给它们滋润而不是给它们蹂躏。[424]

vers 1 : 在(*zai* [pour indiquer le lieu]) 我(je) 的(*de* [marque de relation d'appartenance]) 冬(hiver) 梦(rêve) 里(intérieur)，

vers 2 : 闪电(éclair) 的(*de* [marque de relation d'appartenance]) 火焰(flamme) 点燃 (enflammer) 了(*le* [marque de l'accomplissement d'une action]) 陈(ancien) 年 (année) 的(*de* [marque de relation déterminative]) 种子(graine)，

vers 3 : 在(*zai* [pour indiquer le lieu]) 这(ce) 千(mille [fois]) 补(rapiécer) 万(dix mille [fois]) 纳(coudre) 的(*de* [marque de relation déterminative]) 大地(sol) 闪 (étinceler) 出(*chu* [placé après un verbe pour indiquer un mouvement vers l'extérieur ou une action complétée]) 生命(vie) 的(*de* [marque de relation d'appartenance]) 绿(vert) 焰(flamme)，

vers 4 : 但愿(pourvu que) 我们(nous) 的(*de* [marque de relation d'appartenance]) 赤(nu) 脚(pied) 象(ressembler ; comme) 潺潺(gazouillant) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 清(limpide) 溪(ruisseau)

vers 5 : 去(pour) 给(permettre) 它们(ils/elles) 滋润(humecter) 而(mais) 不是(non pas) 给(permettre) 它们(ils/elles) 蹂躏(ravager)。

À l'intérieur de mon rêve d'hiver,

[423] Et de plus, qu'on ne néglige pas le rapport entre les traductions en prose de poèmes en vers et la « déversification » de la poésie. Voir Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959.

[424] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán), op. cit.*, p. 7.

> la flamme de l'éclair brûle les graines d'anciennes années,
> et fait étinceler les flammes vertes de la vie dans ce sol aux mille réparations,
> pourvu que nos pieds nus soient comme des ruisseaux gazouillants
> pour les humecter plutôt que de les ravager.

Voici la strophe originale de Bonnefoy :

> Dans mon rêve d'hier
> Le grain d'autres années brûlait par flammes courtes
> Sur le sol carrelé, mais sans chaleur.
> Nos pieds nus l'écartaient comme une eau limpide[425].

Le problème ne réside fondamentalement pas dans les deux premières lignes, où le sens de l'original et celui de la traduction correspondent en général l'un à l'autre ; cependant, les deux derniers vers du texte original sont *étendus* de force par le traducteur en trois lignes. Il existe bien sûr une *raison*, bonne ou mauvaise, pour le faire : Ge Lei donne une explication très détaillée, en traduisant, et il faut l'espace de trois lignes pour pouvoir faire entrer ces détails. En effet, non seulement de nombreux mots de la traduction ne se trouvent pas dans l'original et la façon dont les mots sont combinés dans l'original est *bouleversée*, mais, plus important encore, le traducteur invente de nouvelles liaisons inespérées pour relier certains mots. Par exemple, il affirme que *nos pieds nus* a pour objectif de « les humecter » mais non de « les ravager ». Un tel sens ne semble pas se trouver dans l'original, si l'on l'interprète *normalement* et nous ne savons même pas, à la lecture du chinois, à quel être en pluriel il fait référence par « les » : *rêve(s) d'hiver*, *flamme(s) de l'éclair*, *graine(s)*, ou *flamme(s) verte(s) de la vie* ?

Étant donné que la *traduction explicative* constitue un sujet déjà abordé dans la section 5.2, nous ne le rouvrirons pas. Mais constatons tout de même, à travers cette traduction, qu'à certains moments, le manque de respect pour la disposition des vers originale – dans ce cas, précisément, la différence du nombre de lignes entre l'original

[425] Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, *op. cit.*, p. 37.

et la traduction – est attribué au caractère explicatif, qui est parfois excessif, dans la traduction. Ceci n'est bien sûr pas la seule raison du changement du nombre des lignes ; lisons, par exemple, une strophe du poème « Douve parle », intégré dans *Douve*, le premier recueil de Bonnefoy :

> Je criais, j'affrontais de ma face le vent...
> Pourquoi haïr, pourquoi pleurer, j'étais vivante,
> L'été profond, le jour me rassuraient[426].

ainsi que sa traduction chinoise que publie Ge Lei en 1987 :

> 我呼喊，我用面颊顶着风……
> 为什么要憎恨，为什么要哭泣，
> 瞧我不是还活着吗。
> 夏已深沉，天光暖彻了我的身心。[427]

vers 1 : 我(je) 呼喊(crier)，我(je) 用(utiliser/avec) 面颊(face) 顶(affronter) 着(*zhe* [pour exprimer une action en cours]) 风(vent) ……

vers 2 : 为什么(pourquoi) 要(falloir) 憎恨(haïr)，为什么(pourquoi) 要(falloir) 哭泣(pleurer)，

vers 3 : 瞧(regarder) 我(je) 不是(non pas) 还(encore) 活(vivre) 着(*zhe* [pour exprimer une action en cours]) 吗(*ma* [particule interrogative placée à la fin d'une phrase])。

Vers 4 : 夏 (été) 已 (déjà) 深 沉 (profond) ， 天 (ciel) 光 (lumière) 暖 (réchauffer) 彻 (entièrement ; traverser de part en part) 了(*le* [pour marquer l'accomplissement d'une action]) 我(je) 的(*de* [pour marquer la relation d'appartenance]) 身(corps) 心(esprit)。

> Je crie, j'affronte le vent avec ma face[428]...
> Pourquoi (il faut) haïr, pourquoi (il faut) pleurer[429],

[426] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 62.

[427] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué)*, vol. 8, n °3, Université de Pékin (北京大学 běi-jīng-dà-xué), 1987, trad. de Lei 雷 GE 葛, p. 248.

[428] Une autre façon de traduire ce vers (depuis la traduction chinoise) : « Je crie, j'utilise ma face pour affronter le vent ».

[429] Les termes « il faut » ne doivent pas vraiment être pris en compte dans la traduction chinoise, car si le caractère monosyllabique 要 *yào* signifie « il faut », sa fonction est parfois seulement prosodique : il sert à remplir une place où on a besoin, musicalement, d'ajouter une syllabe.

> Regarde, ne suis-je pas encore vivant[430].
> L'été (est) déjà profond, la lumière du ciel réchauffe entièrement mon corps et mon esprit.

Le texte est *étendu* de trois à quatre lignes, parce que les informations que présente la deuxième ligne de l'original couvrent dans la traduction deux lignes entières. Le vers 2 se compose à l'origine de trois courtes phrases : « pourquoi haïr », « pourquoi pleurer » et « j'étais vivante », dont la troisième est écrite sur une ligne distincte dans la traduction et de plus, quelques ajustements sont apportés à la composition de celle-ci. Le traducteur ajoute d'abord un verbe impératif, dépourvu de fondement, en début de phrase : « regarde », ce qui, en attirant l'attention du lecteur, fait s'accroître instantanément l'intensité émotionnelle. L'accroissement brusque de sa puissance expressive peut également trouver son origine dans l'emploi d'une question rhétorique ; bien que le vers se termine par un point plutôt que par un point d'interrogation ou un point d'exclamation, on reconnaîtra aisément par les règles syntaxiques chinoises qu'il s'agit d'une question rhétorique beaucoup plus forte, sur le plan du ton, qu'une phrase déclarative. Ces deux aspects d'*intervention créative* du traducteur – l'une pour faire de la petite phrase un vers autonome et indépendant et l'autre pour attacher au vers nouvellement établi un effet rhétorique qui ne lui appartenait pas – ont pour résultat qu'une telle phrase, qui n'est pas captivante dans l'original, devient le point culminant de toute la strophe. Un lecteur qui ne connaîtrait ou ne comprendrait la poésie de Bonnefoy qu'à travers sa version chinoise pourrait être fondé à considérer qu'il s'agit d'une *belle traduction* et pourrait même être en droit d'attribuer cette *beauté* à la compétence d'écriture de Bonnefoy. Le fait est, pourtant, que tout cela n'est pas *écrit* par Bonnefoy – Bonnefoy n'offre que certains *éléments* dont le traducteur profite – et que cette subtile *réorganisation* des éléments de l'original, si elle n'est pas illégale, n'est, au sens strict, qu'une réécriture.

Pourquoi ? Nous pouvons répondre de la manière la plus simple et la plus directe : si le traducteur estime qu'il est tout à fait nécessaire de retirer la petite phrase, « j'étais

[430] Selon la syntaxe chinoise, il s'agit clairement d'une question rhétorique, et en général, un point d'interrogation ou un point d'exclamation doit être utilisé à la fin de la phrase. Cependant, le traducteur emploie ici un point, ce qui semble légèrement anormal mais peut être toléré.

vivante » de sa position originale et de la loger dans une ligne indépendante, nous sommes justifiés, à plus forte raison, à considérer que la position originale donnée à la phrase par l'auteur Bonnefoy est également raisonnable et nécessaire, sinon plus raisonnable et plus nécessaire. L'auteur construit toute la strophe de manière à ce que chaque ligne porte sur un nouveau thème, bien que les trois thèmes soient tous liés et inséparables les uns des autres, ce qui rend nécessaire que cette petite phrase « j'étais vivante », qui partage le même thème avec les deux premières, suive celles-ci. En second lieu, il faut noter que la phrase assume la fonction de *levier de vitesse* : les trois petites phrases s'enchaînent et se lisent rapidement comme dans un courant et ce courant s'accélère en raison de l'augmentation continuelle de l'énergie potentielle ; mais brusquement cette tendance est interrompue par un enjambement, un saut de ligne. La puissance accumulée à travers l'accélération précédente est alors remplacée par l'ouverture d'un nouveau sujet : la description de l'*été* et du *jour* permet à notre imagination de rester dans les *échos* produits par l'énergie de la ligne précédente, mais en même temps, ce nouveau paysage, que présente l'été et le jour, ouvre un espace nouveau qui donne une perspective plus étendue, un espace qui ne se limite pas au *je*.

On comprend alors pourquoi cette petite phrase doit, si l'on considère le sens formel de l'original, être regroupée avec les deux précédentes et apparaître dans une succession, pourquoi elle doit être détachée de la ligne suivante et pourquoi elle ne doit pas être *enveloppée* dans une rhétorique complexe, mais doit être cohérente avec les deux petites phrases qui la précèdent (*pourquoi haïr* et *pourquoi pleurer*) en matière d'expressivité, c'est-à-dire être aussi pauvre et sans fioritures qu'elles le sont. C'est dans ce sens qu'il convient d'admettre que la traduction de Ge Lei est une *sur-traduction*, ou, si nous préférons, une *réécriture*. Un tel texte serait considéré comme une réécriture, car il ne répond même pas à l'une des significations formelles les plus essentielles et les plus faciles à respecter de la poésie – la manière dont les vers sont disposés spatialement.

Certains lecteurs se demandent si le traducteur a des raisons impérieuses de modifier aussi radicalement la disposition des lignes. Il se peut ainsi que le traducteur ait déplacé la partie représentée par « j'étais vivante » vers la ligne suivante pour en

faire un vers distinct et, par conséquent, ait laissé les deux parties, « Pourquoi haïr » et « pourquoi pleurer » dans la ligne précédente, ce qui semble être un clin d'œil au *parallélisme* qui constitue un schéma esthétique essentiel dans la poésie chinoise classique. En réalité, que cela constitue ou non un hommage rendu à l'ancien et à la tradition littéraire, il faut être conscient qu'il s'agit d'un acte peu nécessaire, en ce qui concerne la traduction : on peut traduire correctement ce poème de Bonnefoy sans le faire, on ne pourrait pas forcément traduire le poème de manière commode.

Il peut arriver, cependant, que les règles lexicales, syntaxiques et rythmiques propres à la langue chinoise affectent la façon dont le traducteur découpe des lignes et modifie des enjambements. Le problème dont nous discuterons dans le cadre de la traduction par Ge Lei du poème « Le Puits » apparaît ainsi plus complexe :

> Tu écoutes la chaîne heurter la paroi
> Quand le seau descend dans le puits qui est l'autre étoile,
> Parfois l'étoile du soir, celle qui vient seule,
> Parfois le feu sans rayons qui attend à l'aube
> Que le berger et les bêtes sortent[431].

qui, sous la plume du traducteur Ge Lei, est prolongé en six vers :

> 当水桶向井里垂落，
> 传来棟树碰撞墙壁之声，
> 这井是大地的明星
> ——黄昏独来的星，
> 它是一点黎明之火
> 正期待着牧人和畜群的光临。[432]

> Quand le seau descend dans le puits,
> Vient le bruit du chêne [chaîne] qui heurte le mur[433],
> Ce puits est l'étoile claire de la terre

[431] Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière, op. cit.*, p. 35.
[432] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán), op. cit.*, p. 6.
[433] Il y a ici une erreur évidente : le traducteur a probablement confondu le mot *chaîne* avec *chêne*.

— L'étoile qui vient seule au crépuscule[434]
Elle est un petit feu de l'aube
En train d'attendre l'arrivée du berger et du bétail en groupe.

Je dis *plus complexe*, parce qu'à partir du moment où l'incapacité délibérée du traducteur à respecter et à suivre la disposition des lignes de l'original se trouve dans une relation de cause à effet avec les limites (perçues par le traducteur) qu'imposent des spécificités linguistiques du chinois, il n'est plus possible de porter un jugement aussi facilement que lors de l'interprétation de l'exemple précédent. C'est bien le cas de la traduction (parue en 1988) du poème « Le Puits ». Concentrons-nous uniquement sur les trois premières lignes de la traduction, qui correspondent aux deux premières lignes de l'original. Il y a au moins deux facteurs linguistiques qui justifieraient une certaine légitimité d'opérer, intentionnellement, dirais-je, une modification tellement remarquable sur la distribution de l'information et la disposition visuelle de ces vers. L'un d'entre eux est que, selon l'usage français le plus courant (nous reconnaissons bien sûr quelques exceptions), la proposition subordonnée circonstancielle conduite par *quand* est souvent placée après la proposition principale, alors qu'en chinois l'ordre des deux est habituellement inversé, de sorte que nous voyons la traduction commencer par « Quand le seau descend dans le puits », qui occupe en fait la deuxième ligne dans l'original. Deuxièmement, comme je l'ai discuté dans la section 3.2.5, la proposition relative adverbo-pronominale introduite par *qui* n'est pas entièrement traduisible en chinois moderne et, au moins, une autre expression détournée est nécessaire pour traduire le sens similaire qu'elle représente. En règle générale, nous changerions donc les constituants de la subordonnée qui suit le *qui* en des modificateurs à placer devant l'antécédent ; alternativement, nous pourrions simplement supprimer le *qui* et laisser l'antécédent et le verbe qui suivent le *qui* être liés ensemble pour former directement une nouvelle phrase sujet-prédicat. Ge Lei, de toute évidence, choisit d'adopter la deuxième méthode, en développant la deuxième partie du deuxième vers de l'original,

[434] Le syntagme chinois 黄昏独来的星 *huáng-hūn-dú-lái-de-xīng* est en fait ambigu sémantiquement, car il peut être compris soit comme « l'étoile qui vient seule au crépuscule » (soulignant que le *crépuscule* est la circonstance temporelle de *venir*), soit comme « l'étoile, appartenant au crépuscule, qui vient seule » (soulignant que *crépuscule* et *étoile* sont deux objets directement liés). La différence entre les deux n'est pourtant, bien sûr, pas si grande.

« qui est l'autre étoile », en une phrase complète, « ce puits est l'étoile claire de la terre », bien que le syntagme « de la terre » soit inventé par lui à des fins d'*expliquer en détail*.

Cependant, comme je l'ai dit à plusieurs reprises, comprendre la logique des actions d'un traducteur ne signifie pas qu'il faille être d'accord avec lui. Je ne donne ici qu'un seul exemple : même si le traducteur a de bonnes raisons, à un moment donné, de convertir une proposition subordonnée conduite par *qui* en phrase à sujet-prédicat, a-t-il encore raison de faire de cette phrase une ligne distincte ? Du moins, le degré de légitimité de ces deux actes est différent. Afin de mieux comprendre le problème, il pourrait être utile de voir si d'autres traducteurs, confrontés au même original, n'auraient peut-être pas eu besoin d'adopter la traduction de Ge Lei. Lisons, par exemple, la traduction de Shu Cai qui est parue douze ans après celle de Ge Lei :

> 你听见链绳撞到井壁
> 当桶落向井中，井是另一颗星，
> 有时夜晚之星，独自而来，[435]

> Tu écoutes la chaîne-corde heurter la paroi du puits
> Quand le seau descend dans le puits, le puits est l'autre étoile,
> Parfois l'étoile de la nuit, vient seule,

Hormis certains éclaircissements nécessaires (en transformant *chaîne* en *chaîne-corde*, *paroi* en *paroi du puits*), cette traduction est essentiellement *littérale*. Et tous les deux plus grands changements que Shu Cai fait ici concernent la subordonnée introduite par *qui* : « qui est l'autre étoile » est remplacé par « le puits est l'autre étoile » ; et la troisième ligne, « Parfois l'étoile du soir, celle qui vient seule », qui est elle-même une phrase avec un nom (*étoile*) et un pronom (*celle*) en son centre, est changée en une phrase sujet-prédicat avec un verbe en son centre : « Parfois l'étoile de la nuit, vient

[435] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳福瓦, « Poèmes choisis d'Y. Bonnefoy (伊 博纳福瓦诗选 yī-bó-nà-fú-wǎ-shī-xuǎn) », *World Literature (世界文学 shìjiè-wén-xué)*, vol. 23, n° 2, Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences (中国社会科学院外国文学研究所 zhōng-guó-shè-huì-kē-xué-yuàn-wài-guó-wén-xué-yán-jiū-suǒ), 2000, trad. de Shu Cai 树才, Romain 罗曼 GRAZIANI, p. 241.

seule [436] ». Comme expliqué précédemment, il s'agit de modifications et de compensations motivée par l'intraduisibilité linguistique et ces modifications sont prises dans les limites acceptables, ce quenous expliquerons.

La traduction de Li Kuei-Hsien, publiée en 2002, nous permet également de croire que ce passage de Bonnefoy peut, en réalité, être traduit littéralement et qu'une telle traduction littérale peut être très poétique :

> 你聽到鍊條碰壁的聲音
> 當水桶落入井內，其他的星星，
> 有時是黃昏星，獨自來到，[437]
>
> Tu écoutes le bruit de la chaîne qui heurte la paroi
> Quand le seau descend dans le puits, les autres étoiles[438],
> Parfois c'est l'étoile du crépuscule, vient seule,

Bien évidemment, Li Kuei-Hsien et Shu Cai adoptent tous deux une approche similaire lorsqu'ils sont confrontés à l'intraduisibilité de la proposition relative adverbo-pronominale, la différence la plus évidente étant que l'*autre étoile* (le traducteur chinois dit *les autres étoiles*) est séparée, chez Li Kuei-Hsien, de *puits* par une virgule. Ce qui fait de la première une phrase nominale plutôt qu'une phrase sujet-prédicat, comme le fait Shu Cai, qui spécifie explicitement que le *puits* est l'*autre étoile* elle-même. Il s'agit en effet d'une dérivation par rapport à l'original, mais il semble acceptable dans une certaine mesure : la virgule a plusieurs fonctions, elle peut indiquer soit que l'*autre étoile* est un autre objet sans rapport avec le *puits*, soit que l'*autre étoile* et le *puits* constituent une apposition. En d'autres termes, la traduction de Li Kuei-Hsien

[436] Le mot « soir » est aussi, en un sens, intraduisible en chinois moderne. On préfère, en général, le traduire par 黄昏 *huáng-hūn* (*crépuscule*) ou 夜晚 *yè-wǎn* (*nuit*), ces deux termes ayant évidemment un sens différent de celui de *soir*. Il existe un autre mot chinois, 晚上 *wǎn-shàng*, qui semble plus proche de ce que *soir* veut dire, mais les traducteurs chinois l'utilisent rarement, sans doute parce que 晚上 *wǎn-shàng* a un sens plus large que *soir* et est donc moins précis. Comme nous le verrons dans le dernier chapitre, les traducteurs chinois contemporains ont l'habitude de réduire plutôt que d'élargir la sémantique des mots français afin d'atteindre un sens de la « précision » linguistique, qui, selon eux, reflète l'esthétique de base d'une « poésie moderne ».

[437] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, Yehuda 耶胡达 AMICHA ï阿米亥, *Bonnefoy / Amicha ï(博納富瓦／阿米亥 bó-nà-fù-wǎ-ā-mǐ-hài), op. cit.*, p. 41.

[438] En chinois, 其他的星星 *qí-tā-de-xīng-xīng* peut signifier en même temps « les autres étoiles » et « l'autre étoile », puisque le chinois ne distingue généralement pas le singulier du pluriel.

n'indique certes pas le rapport spécifique entre certains mots comme le fait l'original, elle arrive, toutefois, à *impliquer* ce rapport.

Ces deux exemples, ceux de Shu Cai et de Li Kuei-Hsien, servent à démontrer que le littéralisme en tant que méthode et posture est parfaitement réalisable dans un langage poétique aussi puissamment expressif que le chinois moderne. Mais là encore, je dois préciser ce que j'entends par *réalisable*. Cela signifie, d'un côté, qu'il existe certains usages appropriés du chinois moderne par le traducteur qui permettent de traduire les poèmes de Bonnefoy en chinois de manière à ce que la traduction corresponde à l'apparence formelle de l'original : par exemple, il n'est pas obligatoire de traduire des vers français en un texte en prose chinois, ou un poème de cinq lignes en un poème de six lignes. En même temps, le terme *réalisable* implique également qu'un poème littéralement traduit puisse être poétique en chinois et puisse, précisément, être perçu comme un *poème en chinois*, tout en conservant la *forme* de l'œuvre originale.

Si la différence à propos du nombre de lignes entre la traduction et l'original semble être le problème formel le plus évident qui mérite d'être discuté, le facteur suivant sera un peu plus imperceptible : celui de l'enjambement. J'ai souligné, dans le chapitre III, à quel point importe l'intégration de l'enjambement dans la poésie, que rend possible la modernisation de la langue chinoise et du son langage poétique. Mais il faut aussi reconnaître que la résistance culturelle qu'impose la poésie classique chinoise, qui ne permet pas l'existence de l'enjambement, est aussi très forte et que l'enjambement en tant qu'élément formel est introduit dans la langue chinoise depuis les traditions occidentales : tout cela conduit au fait que l'enjambement poétique est encore inacceptable, même aujourd'hui, pour beaucoup de Chinois, y compris pour certains traducteurs des œuvres de Bonnefoy. Dans « Le Pays découvert » d'*Hier régnant désert*, il existe un enjambement après le mot *tenu* :

> L'étoile sur le seuil. Le vent, tenu
> Dans des mains immobiles.
> La parole et le vent furent de longue lutte,

Et puis ce fut d'un coup ce silence du vent[439].

Mais dans sa traduction chinoise par Ge Lei (1993), cet enjambement est supprimé :

星儿象门槛内如豆的小灯，
风儿仿佛被握在僵凝的手中。
言语同风儿一起挣扎，
那风儿蓦然陷入无际的沉静。[440]

vers 1 : 星儿(étoile) 象(ressembler) 门槛(seuil) 内(intérieur) 如(comme) 豆(haricot) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 小(petit) 灯(lampe)，
vers 2 : 风儿(vent) 仿佛(comme si ; sembler) 被(par) 握(tenir) 在(*zai* [pour indiquer le lieu]) 僵(engourdir) 凝(geler) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 手(main) 中(intérieur)。
vers 3 : 言语(parole) 同(et) 风儿(vent) 一起(ensemble) 挣扎(se débattre)，
vers 4 : 那(ce) 风儿(vent) 蓦然(subitement) 陷(tomber) 入(dans) 无(sans) 际(limite) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 沉静(silence)。

L'étoile est comme une petite lampe, en forme de haricot, à l'intérieur du seuil[441],
Le vent semble être tenu dans des mains engourdies et gelées.
La parole et le vent se débattent ensemble,
Ce vent subitement tombe dans le silence sans limites.

Les quatre lignes, à cause de l'élimination de l'enjambement après le terme *tenu*, apparaissent *bien alignées*, car chacune des lignes, qui commence sans exception par un nom (*l'étoile*, *le vent*, *la parole*, *ce vent*), devient une phrase syntaxiquement complète. N'oublions pas que le principe selon lequel une ligne équivaut à une phrase, autrefois essentiel à la poésie classique, est radicalement bouleversé par le nouveau langage poétique, ce que nous avons expliqué dans la section 3.2.1. Que ce soit intentionnellement ou non, un schéma fixe de la soi-disant *esthétique chinoise* semble

[439] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 148.
[440] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué), op. cit.*, p. 126-127.
[441] Le mot composé 如豆 *rú-dòu* est tiré d'une expression idiomatique, 一灯如豆 *yī-dēng-rú-dòu* (« une - lampe – comme - grain de haricot »), qui veut dire, littéralement, que la lumière d'une lampe est seulement aussi grande qu'un grain de haricot, décrivant une lumière faible.

exister dans l'esprit du traducteur : il s'agit, d'après lui, d'un alignement formel et d'une symétrie harmonieuse entre les lignes. Ne jugeons pas pour le moment si cette caractéristique peut réellement définir l'esthétique poétique chinoise ; il suffit de regarder simplement l'écart entre cette traduction et l'original. Si l'auteur installe un enjambement dans le premier vers, c'est exactement qu'il veut que les lignes se déroulent à une vitesse non uniforme – le changement le plus évident se produit après le mot *tenu* et cette rupture invente à la fois un vide qui dure et un *frein* momentané –, mais les ambitions formelles de Bonnefoy sont supprimées par le traducteur. En fait, d'autres facteurs formels dans l'original accompagnent cet enjambement et renforcent son effet, comme l'expression légère « et puis » située au commencement du quatrième vers, qui reflète une certaine aisance et décontraction familière, similaire au style oral ; alors que dans la traduction chinoise, nous lisons quatre phrases au ton affirmatif et la connexion désinvolte entre les phrases qui devraient y être n'existe plus.

Quoi qu'il en soit, il faut savoir que l'enjambement est légitime dans l'écriture poétique chinoise à l'heure présente, on peut donc traduire, fidèlement et sans obstacle, tous les enjambements dans la poésie de Bonnefoy et les trois traducteurs, à l'exception de Ge Lei, le font bien. Chez Guo Hong-an (2002), par exemple :

> 界限上的星辰。风，停在
> 一动不动的手中。[442]
>
> vers 1 : 界限(limite) 上(*shang* [placé après un nom pour indiquer la surface]) 的(*de* [marque de relation déterminative]) 星辰(étoile)。风(vent)，停(s'arrêter) 在(*zai* [pour indiquer le lieu])
> vers 2 : 一动不动(un-bouger-non-bouger = ne pas bouger d'un poil) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 手(main) 中(intérieur)。
>
> L'étoile sur la limite. Le vent, s'arrête dans
> les mains qui ne bougent pas d'un poil.

[442] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Poèmes choisis de Bonnefoy (博纳富瓦诗选 bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn)*, *op. cit.*, p. 100.

Chez Dong Ji-ping (2012) :

门槛上的星。风，握在
静止不动的手里。[443]

vers 1 : 门槛(seuil) 上(*shang* [placé après un nom pour indiquer la surface]) 的(*de* [marque de relation déterminative]) 星(étoile)。风(vent)，握(tenir) 在(*zai* [pour indiquer le lieu])
vers 2 : 静止(immobile) 不(ne pas) 动(bouger) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 手(main) 里(intérieur)。

L'étoile sur le seuil. Le vent, tenu dans
les mains immobiles qui ne bougent pas.

Et chez Pan Bo (2014) :

门槛上的星星。风，被握
在死亡的不动的双手间。[444]

vers 1 : 门槛(seuil) 上(*shang* [placé après un nom pour indiquer la surface]) 的(*de* [marque de relation déterminative]) 星(étoile)。风(vent)，被(*bei* [marque du passif]) 握(tenir)
vers 2 : 在(*zai* [pour indiquer le lieu]) 死亡(mort) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 不动(immobile) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 双(deux) 手(main) 间(parmi, entre)。

L'étoile sur le seuil. Le vent, (il) est tenu
Entre les deux mains mortes et immobiles.

Ces trois traductions que nous présentons simultanément servent, d'une part, à prouver que l'enjambement dans les poèmes de Bonnefoy est bien traduisible en chinois

[443] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Yves Bonnefoy, 1923- ([法国]伊夫 博纳富瓦 fǎ-guó-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ) », dans Ji-ping 继平 DONG 董 (éd.), *Lire les poètes européens modernes (欧洲现代诗人读本 ōu-zhōu-xiàn-dài-shī-rén-dú-běn)*, Yinchuan, Ningxia people's Publishing House (宁夏人民出版社 nìng-xià-rén-mín-chū-bǎn-shè), coll. « Trésors poétiques de l'Europe et de l'Amérique (欧美诗歌典藏 ōu-měi-shī-gē-diǎn-cáng) », 2012, trad. de Ji-ping 继平 DONG 董, p. 219.

[444] Bo 博 PAN 潘 (éd.), *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains (赞同一种诗艺：法国现当代诗选译 zàn-tóng-yī-zhǒng-shī-yì:fǎ-guó-xiàn-dāng-dài-shī-xuǎn-yì)*, *op. cit.*

moderne, ils nous amènent, d'autre part, à explorer une question plus profonde : dans quelle mesure la traduction d'un élément formel tel que l'enjambement doit-elle être *fidèle* ? Il est inévitable de penser le problème suivant : le chinois étant une langue lexicalement et syntaxiquement très différente du français, un poème français transformé en chinois doit certainement comporter une certaine variation dans l'ordre des mots, alors est-il nécessaire de placer l'enjambement au même endroit que dans l'original ? Ceci peut sembler être une question pratique très complexe, mais en réalité, la réponse à cette question peut exercer un impact direct sur la façon dont nous redéfinissons le littéralisme formel et l'appropriation formelle, deux tendances dont l'une ne peut exister qu'en opposition à l'autre. L'un des contrastes les plus évidents est que la traduction de Dong Ji-ping fait se produire la rupture après le mot 在 *zài* (assumant la fonction d'indiquer le lieu, ce mot peut être traduit comme *à*, *dans*, etc.), tandis que la traduction de Pan Bo prévoit un enjambement après le terme 握 *wò* (qui signifie *tenir*, mais dans le contexte, on doit le comprendre comme *tenu*), de sorte que *tenu* et *dans* appartiennent à deux lignes distinctes, ce qui est tout à fait conforme à l'original. En ce sens, cette dernière version n'excelle-t-elle pas dans le respect de la pratique formelle de l'auteur, d'autant plus que nous constatons qu'il transmet également cet effet de manière efficace dans le contexte chinois, plutôt que de l'imiter mécaniquement ?

À vrai dire, il faut répondre à la question que nous venons de poser avec une extrême prudence. L'une des raisons les plus fondamentales est qu'entre deux langues aussi différentes dans leur façon de se construire, il serait trop rigide, mécanique et par là même irréalisable de définir des règles détaillées quelconques sur l'enjambement ; ces règles perdraient aussi leur pertinence en raison du grand nombre d'exceptions. En réalité, nous ne posons pas une telle question pour y répondre, mais pour exposer les questions auxquelles nous ne pouvons et ne devons pas répondre. C'est vrai que nous avons démontré, par un raisonnement progressif, qu'un traducteur chinois contemporain devrait être suffisamment sensible aux enjambements que Bonnefoy crée dans ses poèmes et aux significations formelles que ces enjambements forment ; pourtant, nous avons aussi du mal à aller plus loin. Ce qui constitue la distinction entre

ce que nous appelons « consensus » et « choix personnel dans des limites acceptables ». Notre consensus est qu'il faut effectivement présenter dans la traduction l'enjambement de l'original, mais quant à la question concernant le mot après lequel l'enjambement doit se situer, il y a la possibilité d'une pluralité de choix personnels différents, à condition que ces choix soient dans le but de reproduire l'effet formel équivalent. Je dois ajouter, bien sûr, que nous devons être conscients de la dimension historique de la formation de ce genre de *consensus* : ce que nous considérons aujourd'hui comme un élément formel qui doit être respecté, ici l'enjambement, peut ne pas avoir été un tel consensus collectif à une époque antérieure, par exemple à l'époque où se produisaient des traductions extrêmement anti-littéralistes.

Il est peu à peu apparu que, dans le débat sur la poésie en traduction, s'il n'est pas nécessaire d'établir des zones de non-droit en ce qui concerne l'éventail des sujets à aborder, certaines questions restent sans réponse. Ce phénomène réel est précisément l'un des points de départ des conflits entre les différents courants théoriques. Nous devrons peut-être garder cette attitude pour voir le troisième élément formel : la ponctuation. Comme je l'ai déjà mentionné dans la section 3.2.1, la ponctuation dans le chinois moderne – et certainement le chinois utilisé dans la poésie moderne – est une sorte de « ponctuation à l'occidentale » (*xī-shì-biāo-diǎn* 西式标点). La signification la plus évidente du terme est, bien sûr, qu'il s'agit de quelque chose d'*importé* de l'Occident, mais le terme implique aussi le fait que le système actuel de ponctuation chinoise n'est pas entièrement identique aux systèmes européens. Précisons que le système a subi des localisations mineures et que, dans la pratique, il existe certains signes de ponctuation, partagés par le chinois et le français, qui ne sont pas nécessairement pareils dans leur utilisation chinoise et française. Par exemple, l'emploi d'une virgule pour séparer deux appositions en français, bien que de plus en plus courante en chinois, n'est pas un usage intrinsèquement répandu dans cette langue. C'est en fait très important, car, comme nous le verrons plus tard, dans mes traductions des poèmes tardifs d'Yves Bonnefoy, il m'est difficile de traiter les appositions en raison de l'ambiguïté sémantique qu'elles créent en chinois.

Lisons « La Lumière du soir », poème intégré dans le recueil *Pierre écrite* :

Le soir,
Ces oiseaux qui se parlent, indéfinis,
Qui se mordent, lumière.
La main qui a bougé sur le flanc désert.

Nous sommes immobiles depuis longtemps.
Nous parlons bas.
Et le temps reste autour de nous comme des flaques de couleur[445].

Comparons-la avec la traduction de Ge Lei :

晚霞
象絮絮不休的小鸟，
相互飞吻着，
它的手在荒漠的肋上抚摸了片刻。

我们长久地凝视，
低低地交谈着，
时光象彩色的水洼
将我们环绕。[446]

vers 1 : 晚(soir) 霞(nuage empourpré)
vers 2 : 象(ressembler) 絮(bavarder) 絮(bavarder) 不(non pas) 休(cesser) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 小(petit) 鸟(oiseau)，
vers 3 : 相互(mutuellement) 飞(voler) 吻(baiser) 着(*zhe* [pour exprimer une action en cours])，
vers 4 : 它(il) 的(*de* [marque de la relation d'appartenance]) 手(main) 在(*zai* [pour indiquer le lieu]) 荒漠(désert) 的(*de* [marque de la relation d'appartenance]) 肋(flanc) 上(*shang* [placé après un nom pour indiquer la surface]) 抚摸(caresser) 了(*le* [marque de l'accomplissement d'une action]) 片刻(moment)。

vers 5 : 我们(nous) 长久(longtemps) 地(*de* [particule placée devant le verbe qui transforme un adjectif en adverbe]) 凝(fixement) 视(regarder)，
vers 6 : 低(bas) 低(bas) 地(*de* [particule placée devant le verbe qui transforme un adjectif

[445] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 207.
[446] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫 博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué), op. cit.*, p. 126.

en adverbe]) 交谈(s'entretenir) 着(*zhe* [pour exprimer une action en cours])，

vers 7 : 时光(temps) 象(ressembler) 彩色(multicolour) 的(*de* [marque de relation qualificative]) 水(eau) 洼(flaque)

vers 8 : 将(*jiang* [suivi du complément d'objet direct, qui est suivi à son tour d'un verbe transitif, pour former l'inversion]) 我们(nous) 环绕(entourer)。

Le nuage crépusculaire empourpré[447]
Est comme des oiseaux qui bavardent sans cesse
(ils) s'embrassant en vol,
Sa main caresse le flanc du désert pendant un moment.

Nous longuement fixons notre regard,
Et nous entretenons à voix basse,
Le temps est comme une flaque d'eau colorée
Qui nous entourne.

La plupart des signes de ponctuation dans la traduction diffèrent du poème original et il est intéressant de noter que ceux qui ont été remplacés sont en fait couramment utilisés en chinois et que leur usage en chinois est similaire à celui en français : quel est donc le but du traducteur en faisant cette substitution ? Il faut admettre, dans un premier temps, que le choix de la ponctuation par le traducteur est parfois étroitement lié à ses explications (« explication » au sens de la traduction *explicative*). Par exemple, la présence d'une virgule après le mot *soir* dans l'original rend ambiguë sa relation avec ces oiseaux et bien sûr, normalement, *le soir* est compris comme la circonstance temporelle des événements que présentent les lignes qui suivent ; alors que le traducteur considère, de son point de vue, que le soir *ressemble* aux oiseaux et, afin de souligner cette forte corrélation, la virgule après *soir* disparaît de la traduction. Un autre exemple similaire est que l'auteur Bonnefoy n'explicite pas à qui ou à quoi appartient *la main*, mais une fois que le traducteur insiste que *la main* soit *sa main*, en inventant dans la traduction son attribution, il a une raison plus solide pour changer le point à la fin de la ligne au-dessus de *la main* par une virgule.

En outre, nous savons que certains points de ponctuation – la virgule et le point,

[447] Une autre manière de traduire le terme chinois 晚霞 *wǎn-xiá* : « reflets empourprés du soleil couchant ».

par exemple – sont souvent utilisés de manière interchangeable, ce phénomène figure aussi bien dans le chinois que dans le français. Les points à la fin des cinquième et sixième vers du texte original deviennent des virgules dans la traduction, ce qui semble assez anodin, bien que des nuances soient toujours perceptibles. Toutefois, puisque l'utilisation d'une virgule ou d'un point ne fait ici presque guère de différence, pourquoi ne pas s'en tenir aux ponctuations originales (points) ? Le choix fait par le traducteur aux lignes 5-6 fait partie des *choix personnels* ou *styles personnels* dont nous avons parlé plus haut et il semble difficile de lui donner une appréciation explicitement positive ou négative.

En réalité, ce sont les changements de ponctuation à l'intérieur des deuxième et troisième lignes qui nous préoccupent le plus : le traducteur supprime la virgule entre *parlent* et *indéfinis* et entre *mordent* et *lumière*. Tout d'abord, du point de vue visuel et auditif (la virgule signifie que nous devons marquer une légère pause lorsque nous lisons – que ce soit à haute voix ou en silence), elle altère sans aucun doute le *sens formel*, surtout celui qui est le plus évident, de l'original. Nous devons ainsi considérer une deuxième question : une traduction sans les deux virgules internes peut-elle encore être un équivalent de l'original ?

Il est clair qu'en séparant le mot *indéfinis* par une virgule et en en faisant une unité distincte, plutôt que de le placer immédiatement après *oiseaux*, Yves Bonnefoy diversifie la fonction et le sens de ce terme. En pluriel, *indéfinis* peut, d'une part, qualifier les termes *ces oiseaux* qui sont également sous la forme plurielle, ce qui est peut-être l'interprétation la plus facile à penser, mais il peut aussi qualifier le geste et la forme des oiseaux lorsqu'ils *se parlent*, ce qui signifie que le mot *indéfinis* a aussi une connotation adverbiale. Dans la traduction, cependant, le traducteur assigne directement le sens d'*indéfinis* au verbe, en le traduisant par *sans cesse* (不休 *bù-xiū*) ; et dans la ligne suivante, le syntagme *en vol* (飞 *fēi*), qui n'est pas présent dans l'original, contient également une partie du sens d'*indéfinis*. Cette approche peut s'avérer pour certains la preuve d'une traduction brillante, car un mot tellement difficile à interpréter, *indéfinis* – il présente une certaine intraduisibilité en chinois et ce caractère intraduisible découle notamment du fait que le mot ne peut pas être *perçu*, car le chinois est

généralement indifférent aux mots *abstraits* importés depuis les langues européennes – peut finalement trouve en chinois une *image* palpable, grâce au traducteur. Cependant, nous devons nous demander si quelque chose se perd lorsque *indéfinis* est traduit en même temps par *sans cesse* (不休 *bù-xiū*) et par *en vol* (飞 *fēi*) en chinois. Nous savons, bien sûr, qu'il y a certainement quelque chose qui se perd dans la traduction poétique, mais nous ne devrions pas en faire une excuse pour ne pas évaluer cette perte – par exemple, pour nous demander s'il pourrait y avoir moins de perte ?

Le plus grand regret est que cette traduction prive le terme original *indéfini* de son caractère abstrait et imperceptible et de son incapacité de provoquer des « images ». Le mot *définir* dont il est dérivé est lui-même abstrait, quel que soit le sens que l'on donne à ce mot : « caractériser un individu donné », « établir avec précision » ou « formuler de manière brève et précise le contenu d'un concept, le sens d'un mot »[448]. On ne peut s'empêcher de penser que Bonnefoy fait en sorte que le modificateur *indéfini* se suffise à lui-même de façon si frappante, d'une part pour souligner l'impression « différée » que donnent les oiseaux (puisque le modificateur apparaît très tard) et d'autre part peut-être pour « définir » les oiseaux et ses gestes avec un modificateur « indéfini », créant un effet oxymorique. Ce que nous avons analysé ci-dessus est probablement le *sens formel* plus profond qui se cache sous la couche la plus superficielle du sens formel, que le traducteur Ge Lei choisit d'ignorer. Une autre traductrice, Yu Shu, insiste pour maintenir une telle forme originale :

> 夜晚
> 鸟交谈着，不确定地。[449]
>
> vers 1 : 夜晚(nuit)
> vers 2 : 鸟(oiseau) 交谈(s'entretenir) 着(*zhe* [pour exprimer une action en cours])，不(non) 确定(définir) 地(*de* [particule placée devant le verbe qui transforme un adjectif en adverbe])。

[448] «DEFINIR : Définition de DEFINIR »[en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/definir, consulté le 23 septembre 2021.
[449] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, «Poèmes choisis de Bonnefoy (博纳富瓦诗选 bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Poetry of Jiangnan (江南诗 jiāng-nán-shī), op. cit.*, p. 71.

Nuit
Les oiseaux s'entretiennent, indéfiniment.

Concentrons-nous sur la deuxième ligne et constatons que la traductrice tente, sans hésitation, de suivre la structure formelle de l'original : le mot chinois qui implique le sens du terme *indéfinis* est placé à la fin du vers et séparé du reste de la phrase par une virgule. Mais Yu Shu utilise l'adverbe *indéfiniment* (不确定地 *bù-què-dìng-de*) – le caractère 地 *de* est exactement la marque d'adverbe en chinois – pour correspondre à *indéfinis*, ce qui restreint la fonction du mot : il ne peut, par conséquent, qualifier que *s'entretiennent*, mais pas *oiseaux*. En tout cas, la *forme particulière* que Bonnefoy construit à travers son usage spécifique du français est bien imitée dans cette traduction et cela est important car cela prouve qu'elle est parfaitement reproductible en chinois.

La traduction de Yu Shu est apparemment plus *littérale* formellement que celle de Ge Lei, dans laquelle la forme de l'original – la forme renvoie principalement à la structure syntaxique et à la ponctuation – est considérablement modifiée et ajustée. Mais ce geste de Yu Shu soulève la question de savoir s'il s'agit nécessairement d'une *bonne traduction*, quand elle traduit fidèlement chaque élément du vers ainsi que chaque façon de les relier. Est-il satisfaisant, par exemple, de traduire *indéfinis* par 不确定地 *bù-què-dìng-de* (*indéfiniment*) ? Tout d'abord, il faut reconnaître qu'il n'existe pas de traduction *parfaite* ou *idéale* et c'est en partant de ce principe que nous pouvons avoir le moyen d'effectuer une sorte de comparaison des traductions selon une certaine perspective, afin d'identifier des méthodes de traduction *relativement* plus appropriées ou plus réalisables. Posons ainsi une question pour répondre à la question dernière : serait-il préférable de traduire *indéfinis* par une combinaison de *sans cesse* (不休 *bù-xiū*) et *en vol* (飞 *fēi*), comme le fait Ge Lei ? Évidemment, la combinaison des sens de *sans cesse* et d'*en vol* ne correspond pas au sens du mot *indéfinis* lui-même, qui a plus de connotations dans l'original que dans la traduction, et le terme *indéfinis* dans l'original a plus de connotations que les deux mots de la traduction, tout comme deux ensembles (c'est aux mathématiques qu'on emprunte le terme) se croisent, mais aucun n'est un sous-ensemble de l'autre. Nous pouvons tout aussi bien admettre que les quatre

traductions chinoises existantes du même poème adoptent des approches différentes pour traduire *indéfinis*, dont aucune ne peut être considérée comme fausse, car elles sont toutes solidement interprétables du point de vue des traducteurs respectifs, mais dont aucune n'est évidemment parfaite. Dong Ji-ping 董继平 utilise l'adverbe 含糊地 *hán-hù-de*[450] (*vaguement*) pour qualifier *se parler*, ce qui signifie vraisemblablement que les oiseaux parlent à voix basse ou que le contenu de leur conversation est inaudible. Tandis que Guo Hong-an 郭宏安, tout en obéissant au sens formel du poème original de Bonnefoy, utilise un syntagme qui peut parfois également être compris comme une phrase, 数目不等 *shù-mù-bù-děng*[451], signifiant *quantité variable* (syntagme nominal) ou *la quantité varie* (phrase verbale), pour trouver un équivalent chinois d'*indéfinis*. Il est clair qu'il entend ici par *indéfinis* uniquement une épithète d'*oiseaux* : la quantité d'oiseaux est variable, ce qui signifie peut-être que chaque fois qu'un nombre différent d'oiseaux se rassemblent. Dans ces conditions, il y a tout lieu de penser que, sur la base de cette intraduisibilité linguistique et compte tenu de l'impossibilité d'une correspondance parfaite mot à mot dans la quasi-totalité des cas, pourquoi ne pas adopter une méthode de traduction qui crée visiblement un sentiment d*'équivalence* entre le texte original et le texte traduit, c'est-à-dire le littéralisme formel ?

Nous avons déjà expliqué les différentes dimensions de la polémique entre le littéralisme formel et l'appropriation formelle, autour de trois éléments formels ; il y en a bien sûr beaucoup d'autres, mais nous ne les énumérerons pas tous. Notre objectif n'est pas de montrer comment nous devrions choisir entre les deux options face à chaque élément formel, mais plutôt de rendre le lecteur conscient des forces potentielles qui sous-tendent un tel choix et qui le rendent impossible dans nombre de cas. Les deux derniers fragments de Bonnefoy que nous étudierons avant de clore cette section visent à repenser les limites du littéralisme formel dans la traduction franco-chinoise. Le chinois moderne semble pouvoir rendre de nombreuses formes linguistiques françaises

[450] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, « Yves Bonnefoy, 1923- ([法国]伊夫 博纳富瓦 fǎ-guó-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ) », dans Ji-ping 继平 DONG 董 (éd.), *Lire les poètes européens modernes (欧洲现代诗人读本 ōu-zhōu-xiàn-dài-shī-rén-dú-běn)*, *op. cit.*, p. 220.

[451] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Poèmes choisis de Bonnefoy (博纳富瓦诗选 bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn)*, *op. cit.*, p. 147.

et les exemples précédents ne semblent pas révéler d'*impuissance* de la langue chinoise face à certains défis de sens formel. Est-ce vraiment le cas ?

> Pourtant, quelle promesse
> Dans cette eau, de contact léger, puisqu'elle fut,
> Un instant, la lumière[452] ! [...]

Ce poème sans titre, qui commence par « Neige », figure dans *Début et fin de la neige*, recueil de Bonnefoy publié en 1991. Dans les trois premiers vers de la deuxième strophe que nous avons cités, deux parenthèses successives, *de contact léger* et *puisqu'elle fut*, apparaissent comme un complément des informations qui relie « quelle promesse / Dans cette eau » et « la lumière ! » qui sont censés être joints. Nous savons que *promesse dans cette eau* est *lumière* – c'est précisément pendant *un instant* qu'elle peut être *lumière*. Une fois que nous connaissons le cadre structurel de la phrase, que constituent ces trois vers, nous pouvons comprendre la relation entre les deux parenthèses et les parties de phrase qui les précèdent et qui les suivent, ainsi que la relation entre les parenthèses elles-mêmes. Le syntagme *de contact léger* est probablement une description de la manière dont la promesse est produite : cette dernière touche légèrement la surface de l'eau. Le sémantisme de la proposition *puisqu'elle fut* couvre toutes les parties de la phrase qui restent : cette petite phrase explique pourquoi « Pourtant, quelle promesse / Dans cette eau, de contact léger, [...] / Un instant, la lumière ». Le terme *elle* peut ici se référer à la fois à *promesse* et à *eau*, mais le contexte nous amène à penser qu'il s'agit davantage de l'eau. C'est-à-dire que la raison pour laquelle la promesse et l'eau se touchent légèrement l'une l'autre et cette première entre *dans* cette dernière, c'est qu'« elle (eau, par exemple) fut ». La partie suivante, *un instant*, ne semble pas être directement liée sémantiquement à *puisqu'elle fut*, mais est plus étroitement associée à *lumière* : en *un instant*, la *lumière* apparaît et disparaît. C'est que la promesse devient lumière, ou plutôt : la promesse se fait chair comme une lumière.

[452] Yves BONNEFOY, *Début et fin de la neige, suivi de Là où retombe la flèche*, Paris, Éditions Mercure de France, 1991, p. 17.

Ces trois vers français de Bonnefoy ne sont certainement pas transparents à première vue, cependant, il est au moins possible de les analyser partiellement à travers certaines formes grammaticales et conventions linguistiques françaises : par exemple, nous savons qu'*un instant* est le décor circonstanciel de *la lumière* et non un objet qui serait parallèle et fonctionnellement identique à *la lumière*. En revanche, lorsque Pan Bo insiste, dans sa traduction chinoise, sur une attitude littéraliste formelle, le lecteur chinois est probablement plus confus qu'un lecteur français ne le serait face à l'original français :

> 然而，怎样的诺言
> 在这片水中，轻盈的联系，因为它是，
> 一刻，一片光！[……][453]

vers 1 : 然而(pourtant)，怎样(quel) 的(*de* [marque de relation déterminative]) 诺言 (promesse)

vers 2 : 在(*zai* [pour indiquer le lieu]) 这(ce) 片(*pian* [classificateur pour une surface immense]) 水 (eau) 中 (intérieur) ， 轻 盈 (léger) 的 (*de* [marque de relation qualificative]) 联系(liaison)，因为(puisque) 它(il/elle) 是(être)，

vers 3 : 一(un) 刻(instant)，一(un) 片(*pian* [classificateur pour une surface immense]) 光 (lumière) ！[……]

> Pourtant, quelle promesse
> Dans cette eau, liaison légère, puisqu'il(/elle) est,
> Un instant, une lumière ! [...]

La passion et la loyauté de Pan Bo pour le littéralisme formel se manifestent de quatre manières principales. Au premier lieu, il suit strictement les enjambements que signale le texte original et pour le faire, il modifie légèrement l'ordre des mots chinois ; ainsi, le prix à payer est que des expressions chinoises qui y sont employées semblent un peu moins naturelles, mais toujours grammaticalement correctes. Deuxièmement, comme ces trois vers sont dans l'original séparés par des virgules, le traducteur les

[453] Bo 博 PAN 潘 (éd.), *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains (赞同一种诗艺：法国现当代诗选译 zàn-tóng-yī-zhǒng-shī-yì: fǎ-guó-xiàn-dāng-dài-shī-xuǎn-yì)*, *op. cit.*

sépare également, sans ajouter ni supprimer de ponctuation, et les types de ponctuation qu'il utilise sont entièrement conformes au texte original. Troisièmement, la forme syntaxique de chaque partie séparée par des virgules est suivie exactement : par exemple, *puisqu'elle fut* est une proposition subordonnée de cause, dont le traducteur suit parfaitement la structure ; et le syntagme *contact léger* est structuré sous le modèle *adjectif+nom* (car en chinois le qualificatif précède le qualifié) et il le traduit sous cette forme également. Quatrièmement, il n'ajoute pas sa propre explications ou paraphrases ni de *petits mots*, afin de rendre sa traduction *plus logique* en chinois.

Mais une telle traduction chinoise est en fait très hermétique, sinon inintelligible, principalement parce qu'un lecteur ne comprendra pas l'ensemble de la phrase s'il ne comprend pas quelle est la relation entre les parties qui la constituent. Il faut d'abord savoir, et je l'ai d'ailleurs laissé entendre à plusieurs reprises, que le chinois est une langue *linéaire*, il est donc difficile d'imaginer que les parties d'ouverture et de fermeture d'une phrase constituent le corps principal de la phrase et que le reste de la phrase au milieu est constitué par des parenthèses. Ainsi, dans une phrase chinoise *normale*, s'il y a plusieurs éléments de phrase séparés par des virgules (A, B, C, D, E), nous supposerons que B est lié à A, C est lié à B et D est lié à C, formant ainsi une « chaîne » dans la lecture pour comprendre la logique de la phrase entière. C'est pourquoi, en chinois, les phrases courtes sont prédominantes et on est encouragé à utiliser davantage de points pour séparer les différentes phrases ou à utiliser simultanément des virgules, des points-virgules et des points pour séparer différents niveaux de la phrase. Dans le cas de plusieurs parties de phrase séparées par des virgules dans une seule phrase, nous devons souvent répéter certains éléments – par exemple, répéter le sujet ou l'objet de la partie A dans la B – afin de rendre la phrase explicite sémantiquement, car le chinois lui-même n'est pas formé à travers les *formes grammaticales* comme en français. C'est ce que montre clairement l'exemple, proposé dans la Section 3.2.6, d'une traduction chinoise du « Nocturne vulgaire » de Rimbaud : dans la seule phrase que nous avons citée, le mot *carrosse*, que Rimbaud n'utilise qu'une seule fois, est répété quatre fois par le traducteur Wang Dao-qian 王道乾.

On comprend ainsi pourquoi, sur le plan linguistique, cette traduction, résultant

évidemment d'une tendance littéraliste, peut sembler parfois incompréhensible : le chinois n'est essentiellement pas une langue qui supporte des parenthèses complexes ; et si la parenthèse doit être utilisée, elle nécessite une explication plus détaillée, par rapport au français, du lien logique entre chaque élément de la phrase. Mais ce genre d'explication est incompatible, dans nombre de cas, avec l'esprit du littéralisme formel qui vise à garder l'étrangeté formelle qu'offre l'original. Quoi qu'il en soit, le fait est qu'en chinois, le syntagme *qīng-yíng-de-lián-xì* 轻盈的联系 (*liaison légère*) rend difficile la mise en relation logique avec toutes les autres parties de la phrase, créant ainsi une barrière à la compréhension ; et le pronom chinois *tā* 它 – qui peut désigner à la fois *il* et *elle*, mais c'est déjà le mot chinois le plus approprié pour traduire *elle* – fait référence à un éventail plus large qu'en français et il est plus insaisissable ; les trois parties séparées, *yīn-wèi-tā-shì* 因为它是 (*puisqu'il (elle) est*), *yī-kè* 一刻 (*un instant*) et *yī-piàn-guāng* 一片光 (*une lumière*), ne devraient-elles pas être réunies pour signifier « puisqu'il (elle) est un instant et une lumière » ? La traduction implique une orientation permettant de la lire de cette façon, mais le texte original n'exprime pas ce sens.

En réalité, une telle traduction strictement littérale aboutira à une phrase chinoise qui offre beaucoup plus d'espaces d'interprétation que l'original et de nombreuses possibilités de déviation par rapport à l'original. Si certains de ces problèmes sont dus à la structure même de la langue chinoise (par exemple, le pronom *tā* 它 a un large éventail de significations), d'autres peuvent être résolus par le traducteur en modifiant la traduction de manière à restreindre certains domaines sémantiques (par exemple, remplacer *yī-piàn-guāng* 一片光 [*une lumière*], qui est vague, par *nà-piàn-guāng* 那片光[*la lumière*], terme plus précis). En général, cependant, à moins de restructurer la phrase dans son ensemble (en distinguant le corps principal de la phrase et toutes les parenthèses de la phrase, formant ainsi deux phrases séparables au lieu d'une seule) ou bien à moins de préciser le sens de plusieurs de ses composants (par exemple en spécifiant clairement qu'*elle* renvoie à *eau*), la phrase serait difficile à comprendre en chinois. Toutefois, si l'on procède ainsi, la traduction qui en résulte semble considérablement éloignée de l'original et l'on en revient à la vieille question : s'agit-il d'une traduction ou d'une réécriture ?

Le traducteur lui-même est en fait conscient du degré certain d'illisibilité de la traduction qu'une telle approche peut créer, d'autant plus que cette illisibilité n'est, d'une certaine manière, pas présente dans l'original. Mais il soutient que sa traduction « contient toutes les possibilités de compréhension potentielles ; bien que de nombreux types d'ambiguïtés puissent survenir, le sens que l'original est censé transmettre reste exactement là, parmi d'autres sens, dans cette traduction[454] ». En d'autres termes, il ne considère pas que les problèmes qu'on a exposés plus haut constituent vraiment un défi fatal au littéralisme, parce que le sens du texte original, même s'il n'est pas toujours immédiatement saisi à la lecture d'une telle traduction, n'est pas rejeté par cette traduction : il est toujours là, mais dans un endroit caché. Nous ne pouvons pas contester, selon cette opinion, que la traduction ne transmet pas correctement le poème original de Bonnefoy simplement parce qu'elle offre trop de possibilités d'interprétation, qui, notons-le, englobent les possibilités que le texte original peut offrir.

Or, quelle que soit l'obstination avec laquelle le traducteur défend sa position littéraliste, il lui faut faire des compromis face à des obstacles linguistiques *absolus*. Pan Bo transforme, par exemple, ces deux strophes de Bonnefoy :

> On dirait,
> Dès qu'il neige plus dru,
> De ces mains qui refusent d'autres mains
>
> Mais jouent avec les doigts qu'elles refusent[455].

en ces quatre vers chinois :

> 一旦雪下得更密，
> 有人就说，
> 拒绝另外一些手的这些手

[454] Entretien entre Pan Bo 潘博 et Zhenyao-Sanshu Qin 秦三澍, 5 août 2021, Hangzhou-Paris (en visioconférence), inédit.
[455] Yves BONNEFOY, *Début et fin de la neige, suivi de Là où retombe la flèche*, *op. cit.*, p. 22.

却用它们拒绝的手指玩。[456]

Une fois que la neige tombe plus densément,
Certaines personnes disent alors,
Ces mains qui refusent d'autres mains

Jouent cependant avec les doigts qu'elles refusent.

Cette fois, le traducteur ne peut que renoncer à son adhésion au littéralisme formel en inversant l'ordre de la première et de la deuxième ligne. En effet, il soutient que les deux dernières lignes constituent le contenu du *dire*, tandis que le vers *Dès qu'il neige plus dru* est la condition dans laquelle le *dire* se produit et il est donc une parenthèse ; dans ce cas, la position de *Dès qu'il neige plus dru* doit être avancée, sinon cette phrase deviendrait aussi le contenu du *dire*, selon la grammaire chinoise.

Il est devenu clair à présent que le littéralisme formel et l'appropriation formelle sont des concepts relatifs qui s'appuient l'un sur l'autre et qu'il ne serait pas possible de parler de l'un ou l'autre dans un sens absolu. Mais nous préférons comprendre les deux termes comme signifiant deux concepts traductologiques différents, sinon opposés. Plus précisément, le littéralisme formel est clairement préoccupé par le fait que l'appropriation formelle *va trop loin* et il veut *saisir quelque chose d'immuable* au milieu de toutes les libertés que le traducteur *doit* posséder. Le traducteur qui favorise l'appropriation formelle estime, à l'inverse, que le littéralisme est tout simplement impossible, alors pourquoi ne pas s'en remettre à la créativité du traducteur pour créer un bel écho de l'original, indépendamment de la forme originale ? En analysant les exemples ci-dessus, nous savons déjà que même le plus strict des littéralistes, comme Pan Bo, n'a pas atteint le littéralisme au sens radical : il traduit, malgré tout, *de contact léger* par *liaison légère* (*qīng-yíng-de-lián-xì* 轻盈的联系), choisissant d'ignorer la présence du *de*. Parce qu'il sait que, qu'il traduise le *de* en chinois ou qu'il choisisse de ne pas le traduire, il s'écartera du littéralisme absolu ; et ne pas traduire le *de*, c'est peut-

[456] Bo 博 PAN 潘 (éd.), *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains (赞同一种诗艺：法国现当代诗选译 zàn-tóng-yī-zhǒng-shī-yì: fǎ-guó-xiàn-dāng-dài-shī-xuǎn-yì)*, *op. cit.*

être un geste plus fidèle au littéralisme qu'il imagine.

Du point de vue linguistique, il est bien sûr raisonnable de déclarer que respecter la forme syntaxique (y compris ici la ponctuation) de l'originel ne signifie pas que la même forme syntaxique doive se rencontrer dans l'original et dans la traduction. Cette forme ne passe pas d'une langue à l'autre, vu que son emploi est déterminé par les particularités syntaxiques de chaque langue, ce qui a permis de considérer que « la traduction est une opération de change des formes[457] ». C'est précisément la raison pour laquelle certains traducteurs sont hésitants, voire critiques, vis-à-vis du littéralisme formel. Pourtant, lorsqu'on admet que la poésie a pour fonction de jouer le jeu de la langue et de manifester ses riches virtualités, quel est l'intérêt de traduire de la poésie si nous ne saisissons pas la forme, l'élément le plus fondamental qui définit la poésie et si nous n'ancrons pas ces caractéristiques formelles dans la langue cible ? Bien sûr, il faut souligner que ce qu'on appelle le littéralisme formel ne renvoie pas à une traduction mot à mot dans le sens le plus stéréotypé. Toutefois, respecter la forme poétique signifie que la traduction doit, à sa manière, tenir compte de la raison qu'a l'auteur d'employer la forme en question. Je tiens à souligner une fois de plus qu'en restituant au sein de la traduction les parenthèses présente dans l'original de Bonnefoy, comme le font certains littéralistes, plutôt qu'en éliminant ces spécificités formelles pour s'adapter à l'usage ordinaire du chinois, nous faisons bien preuve de la plus grande sensibilité et du plus grand respect pour cette raison qu'a l'auteur d'employer la forme.

Plus important encore, nous devons être conscients que le littéralisme est confronté à un défi théorique plus profond. Personne ne nierait que « lire une traduction est une expérience vécue par la plupart des lecteurs comme littéraire et non linguistique[458] » et dans ce cas, le littéralisme peut-il réaliser l'idéal de la traduction *littéraire*, dont l'antithèse est la traduction *linguistique* ? À ce stade, afin d'éviter de tomber dans le piège qui consiste à considérer quelque chose comme acquis, il faut tenir compte du problème de la distinction du *littéraire* et du *linguistique*. Cette distinction, loin d'être

[457] Jacqueline BASTUJI, « Traduction et théorie linguistique », *Change*, n° 19, Éditions Seghers/Laffont, *La traduction en jeu*, 1974, p. 25.
[458] Bernard SIMEONE, *Écrire, traduire, en métamorphose : l'atelier infini*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2014, p. 10.

facile à réaliser au sens pratique, est parfois également un leurre théorique. La question de savoir quel type de texte est littéraire ou poétique n'est pas seulement une question à dimension historique, mais aussi une question sur laquelle nous ne pouvons pas tirer de conclusion collective (par exemple : une réponse à la question « comment les Chinois des années 2020 comprennent-ils ce qu'est *le poétique* »). Les traductions de Ge Lei, auxquelles nous avons fait référence à plusieurs reprises, bien qu'elles puissent sembler « trop belles » aujourd'hui, étaient peut-être « normalement belles » à l'époque où elles ont été produites. Leur utilisation de mots *archaïques*, inutilement érudits et extrêmement décoratifs nous semble être une sorte de mise à mort de ce qu'est un poème, mais nous pouvons avoir l'audace d'admettre que ces clichés sont exactement des signes de beauté chinoise pour d'autres lecteurs d'aujourd'hui. Certains traducteurs qui mettent l'accent sur le littéralisme produisent des traductions qui correspondent aux tendances esthétiques de la poésie chinoise contemporaine les plus avant-gardistes, en présence de l'utilisation d'un langage brut, direct, inélégant, voire agrammatical. C'est clairement ce que les poètes chinois de ma génération considèrent comme une nouveauté que le chinois, en tant que langue poétique, doit avoir, mais ce n'est probablement pas acceptable pour les lecteurs chinois qui n'ont pas un sens aussi novateur de cette langue. En somme, tant le littéralisme formel que l'appropriation formelle ont le potentiel de produire des traductions littéraires ainsi que des traductions linguistiques et il faut éliminer au préalable de notre esprit cette hiérarchie potentiellement biaisée.

CHAPITRE VI

LE TRADUISIBLE ET L'INTRADUISIBLE DANS LES DERNIERS POÈMES DE BONNEFOY, POÈTE DE LA SIMPLICITÉ

Yves Bonnefoy est un poète actif de l'après-guerre jusqu'aux années 2010, ce qui nous permet d'avoir une vision panoramique de sa carrière sur sept décennies et bien sûr, certains critiques ont ainsi été tentés de diviser les *phases* de cette carrière. Après la parution des *Planches courbes* en 2001, premier recueil que le poète publie au siècle actuel, John Naughton a écrit un court essai posant une question très directe : s'agit-il là d'« un nouveau Bonnefoy[459] » ? S'il n'admet pas vraiment qu'il reste encore « un ancien Bonnefoy », il souligne, toutefois, de manière explicite ou implicite, une certaine *stabilité* ou *invariance* dans l'écriture de Bonnefoy. Un des aspects relatifs (il y a d'autres aspects, qui sont aussi importants, sur lesquels nous reviendrons) est que toute la vie d'écrivain de Bonnefoy a été consacrée à des thèmes constants :

> le sentiment de perte, d'exil ; la recherche d'un sens, d'un lieu ; les satisfactions simples, mais profondes, accordées par la terre ; l'insuffisance du langage ; le mensonge qui siège dans toute forme de représentation. Toujours une même dialectique entre plénitude et déception, entre présence et absence[460].

Les thèmes mis en évidence dans cette courte liste sont certes représentatifs, ils n'englobent évidemment pas l'immense quantité d'éléments permanents de l'écriture de Bonnefoy ; de plus, les *thèmes*, dans l'ensemble, ne constituent qu'une partie de ces éléments. En se concentrant sur son écriture poétique au XXI^e^ siècle, on constate qu'il n'y a pas d'échappatoire à la question du *simple* et de la *simplicité*. En outre, cette question n'est pas seulement pratique, mais aussi théorique – « l'élémentaire, le simple,

[459] John NAUGHTON, « Un nouveau Bonnefoy ? », dans Michael BROPHY et Mary GALLAGHER (éds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., coll. « Faux titre », 2006, p. 253-257.
[460] *Ibid.*, p. 253.

la présence, voilà un style essentiel complétant l'ici et le maintenant[461] » – et implique non seulement un style, mais aussi une poétique. Il y a soixante ans, l'article de Jean-Pierre Richard paru dans *Critique*[462] nous a déjà avertis de la « voie mauvaise » pour entrer dans l'univers poétique de Bonnefoy, c'est-à-dire « la voie à la fois enchanteresse et maléfique du *concept*[463] » ; nous savons aussi, avec Jean-Michel Maulpoix, qu'« il ne s'agit nullement pour Yves Bonnefoy d'élaborer théoriquement quelque ensemble de propositions que viendraient ensuite illustrer ses poèmes[464] ». Pourtant, ce que Bonnefoy présente dans sa poésie et dans ses essais nous *oblige*, de façon si séduisante, à suivre cette voie dangereuse, ce dont je préciserai la raison. Il est très intéressant de noter que si nous regardons cette poétique au prisme de la traduction français-chinois, ou si nous soumettons cette poétique à l'épreuve du chinois et de la poésie chinoise, le paysage qu'elle présente peut probablement subir un changement très visible, voire radical.

Sachons, cependant, que le « simple » en tant que mot-clé de la poétique de Bonnefoy n'est certainement pas quelque chose qui est apparu seulement au début du siècle actuel. L'ouvrage de Michèle Finck publié en 1989[465] est sans aucun doute un des livres représentatifs discutant du problème de l'avènement du *simple* et du *sens* dans la parole de Bonnefoy ; les nombreux exemples qui y sont cités depuis *Douve* (1953) prouvent suffisamment qu'il ne s'agit pas du tout d'un problème nouveau, mais précisément d'un problème ancien. Dans ce livre, Michèle Finck propose l'existence d'un « univers archétypal, une consanguinité entre le "simple", la "transparence", l'"évidence" et l'"immédiat"[466] ». Et la *simplicité*, étroitement liée à l'Un, lui semble découler de la philosophie de Plotin[467], dont Bonnefoy se sert pour lutter contre la « vision platonicienne d'un monde idéal séparé du monde sensible[468] ».

---

[461] Jean-Pierre JOSSUA, « La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 86, n°3, 2002, p. 425.
[462] Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy entre le nombre et la nuit », *Critique*, nº 168, 1961.
[463] Jean-Pierre RICHARD, « Yves Bonnefoy », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1964, p. 207.
[464] Jean-Michel MAULPOIX, « Un état naissant de la plénitude impossible », dans *La Poésie malgré tout: essai*, Paris, Éditions Mercure de France, 1996, p. 183.
[465] Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 1989.
[466] *Ibid.*, p. 8.
[467] *Ibid.*
[468] *Ibid.*, p. 42.

Dans ce chapitre, nous allons relancer les thèmes du *simple* et de la *simplicité*, mais nous ne nous intéresserons qu'aux recueils de poésie que publie Bonnefoy au XXIe siècle, en particulier aux *Planches courbes* (2001) et à l'*Ensemble encore* (2016), dont je suis le traducteur autorisé de la version en chinois simplifié, diffusée en Chine populaire[469]. Si nous n'ignorons pas la *continuité* dans laquelle cette question se passe, nous sommes également curieux de savoir si le *simple* a subi une certaine métamorphose au cours des décennies de son écriture, et si le poète lui-même « aura poursuivi ces thèmes avec une capacité d'invention, avec une diversité d'approche[470] ». Cependant, nous ne parlerons pas de ces sujets dans le cadre de l'original français, mais plutôt à travers le prisme de la traduction français-chinois, et en particulier le prisme de l'*intraduisible*. Un lecteur qui ne connaît pas le français et ne peut lire Bonnefoy qu'en chinois lira évidemment quelque chose de différent de ce qu'un lecteur ressentirait s'il lisait directement le texte original français ; en effet, un traducteur de langue maternelle chinoise qui lit la version française de Bonnefoy devra être *tiraillé* par deux langues et deux cultures poétiques en même temps.

6.1 – Redéfinir la simplicité chez le dernier Bonnefoy à travers l'intraduisible

Lisons d'abord *Les Planches courbes*. Dominique Combe, dans son commentaire entièrement consacré au recueil, affirme l'existence d'une langue « soucieuse de transparence et de simplicité[471] ». Ce style spécifique ne couvre, il faut le savoir, qu'une partie des textes de ce recueil. Plus précisément, il s'agit d'une simplicité

> fuyant l'obscurité des constructions savantes, l'hiératisme du mot rare aussi bien que la trivialité du prosaïque. Le poème semble à la recherche de la tonalité juste, sans emphase [...].

[469] Il faut préciser que pour le recueil *Ensemble encore*, je traduis en collaboration avec un autre poète-traducteur, Chen Qing 陈庆.

[470] John NAUGHTON, « Un nouveau Bonnefoy ? », dans Michael BROPHY et Mary GALLAGHER (éds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, *op. cit.*, p. 253.

[471] Dominique COMBE, *« Les Planches courbes », d'Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folioth èque », 2005, p. 18.

> Dès l'ouverture, le lecteur est sensible à la « simplicité » du style [...] des poèmes [...] qui donne clairement à entendre [...] un monde poétique familier, sans grandiloquence. Le lyrisme des *Planches courbes* est, dans l'ensemble, un lyrisme de l'intime, du proche. [...] Poésie transitive, qui ne craint rien plus que l'échange interrompu par le silence ou l'incompréhensible. [...] Cet « effet de simplicité », qui est aussi bien entendu une rhétorique, tient évidemment au fait que le poème remplit une fonction sinon mimétique, du moins représentative ou « figurative ». Poésie non pas réaliste, mais ancrée dans la réalité, même lorsque celle-ci est transfigurée par le souvenir, l'imagination et le rêve – poésie *référentielle*, en un sens, qui donne à voir des êtres, des lieux et des choses clairement identifiables et perceptibles dans leur « évidence » sensible [...]. Les sens – l'ouïe et la vue, bien sûr, mais aussi l'odorat [...] – constituent la matière du poème [...] d'où se dégagent les idées. *Les Planches courbes* disent le monde, le décrivent, le racontent, sans craindre l'anecdote banale, aux limites du prosaïque parfois. [...] le poète narre dans leur simplicité élémentaire les gestes quotidiens de la vie domestique[472] [...].

Convaincante est une telle définition, aussi détaillée que synthétique, du « style de simplicité » ; précisons, cependant, que c'est dans le contexte français qu'elle peut être parfaitement valable. Un lecteur chinois, qui lit la traduction chinoise du recueil, pourrait avoir une impression différente. Si, par exemple, le langage de nombreux textes de ce recueil est *figuratif*, je dois dire franchement que dans le chinois moderne – surtout quand cette langue est ancrée dans la culture poétique contemporaine – il n'est pas forcément figuratif, mais parfois même abstrait. Il est vrai qu'il y a plus de *scènes concrètes* dans le recueil de Bonnefoy par rapport à quelques autres recueils, mais en chinois elles ne sont pas nécessairement *perceptibles* ; elles ressemblent beaucoup à des images présentées à travers un verre de laine, visibles, mais pas clairement. Il s'agit là de la différence dans le mécanisme de la perception entre les langues. Ainsi, la description de la perception d'un poète français, quand il lit le dixième poème de « La Maison natale », est, pour moi, si j'ose dire, étonnante :

> il parvient à dire, de la façon la plus simple qui soit, mais avec le maximum d'intensité, le sentiment le plus poignant de l'existence. Absolu *punctum*, par exemple (pour moi du moins), de vers comme ceux qui parlent de « *cette couleur laiteuse du bout des plages / Le soir, quand les enfants / Ont pied, loin, et rient dans l'eau calme, et jouent encore* ».

[472] *Ibid.*, p. 18-22.

> Lisant de tels vers, j'ai l'impression d'être en présence d'une poétique très proche de celle du haïku, de son parti pris de l'immédiat et de la réalité du dehors[473].

Ces scènes d'enfants jouant sur la plage, si l'on ne peut certainement pas dire qu'elles ne sont pas perceptibles, ne rendent certainement pas en chinois de manière aussi exagérée que le poète français cité le décrit (faire attention à sa formule : *le maximum d'intensité*). Un traducteur à cheval sur deux langues et deux langages poétiques n'est pas tant troublé par la recherche d'un certain équivalent lexical et syntaxique (surtout quand on ne se réfère qu'aux équivalents *sémantiques*), mais par la confrontation avec les manières distinctes dont les deux langues se rendent perceptibles à leurs lecteurs. Ce genre de *manières* est inséparable de ce que l'on appelle la « stylistique des langues » ; Bonnefoy lui-même, en tant que poète-traducteur, s'est également intéressé à ce genre de *stylistique comparée*, il a souvent commenté les « domaines d'expertise » de l'expressivité de l'anglais et du français, comme il l'a fait dans des articles tels que « Shakespeare et le poète français » (1959) et « La neige en français et en anglais » (2012), sur lesquels nous reviendrons plus loin. Ces différents mécanismes de la perception langagière, difficile à décrire en raison de son inévitable subjectivité, incitent les traducteurs de poursuivre une ambition : « il faut passer par-dessus les signes pour retrouver des situations identiques[474] ». Il s'agit là, bien évidemment, d'une recherche de *l'équivalent idéal* et de *l'équivalent unique*, ces objectifs sont souvent très difficiles à atteindre dans la pratique traductionnelle. Mais en fait, c'est précisément cette impossibilité qui nous incite à explorer dans quelle mesure les *effets* – en l'occurrence des *effets de simplicité* – créés par Bonnefoy en français peuvent encore être efficaces lorsqu'ils sont transposés en chinois.

Dans le passage que je viens de citer, Dominique Combe semble suggérer une relation mutuellement génératrice entre le *simple* et le *sensible*, ce qui, par ailleurs, correspond bien à l'idéal poétique de Bonnefoy. Mais l'étroite corrélation entre les deux se vérifie-t-elle encore en chinois ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord

[473] Jean-Claude PINSON, « Bonnefoy (Yves) : poésie ouvrière », dans *Poéthique : une autothéorie*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Recueil », 2013, p. 225.
[474] Jean-Paul VINAY, Jean Louis DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris, Éditions Didier, coll. « Bibliothèque de stylistique comparée », 1958, p. 22.

examiner les moments où le mot *simple*, qui est si riche en sens en français qu'il doit être traduit en plusieurs mots différents en chinois, apparaît dans la poésie tardive de Bonnefoy.

6.1.1 – Du « simple » à la « simplicité ». D'un style à une poétique, ou *vice versa*

Je me propose de commencer par un fragment des *Planches courbes* où le mot *simple* apparaît pour la première fois dans le recueil ; et franchement, c'est celui qui est le plus difficile à traduire à mon avis, parce que le mot que *simple* modifie, *mourir*, est un mot abstrait en chinois (nous expliquerons le sens de l'*abstrait* lexical dans les sections 6.1.2 et 6.1.3) :

> Qu'ils se persuadaient
> Que mourir est simple[475],

Voici ma traduction :

> 于是他们说服自己
> 死是单纯的，[476]

J'emploie ici le mot chinois 单纯 *dān-chún* pour traduire *simple* et le principe que suit la traduction est, semble-t-il, celui d'une *traduction littérale*, car employer ce mot pour qualifier 死 *sǐ* (*mourir* [*v.*] ; *mort* [*n.*]) ne semble pas correspondre à l'habitude linguistique chinoise. Mais cela est également dû au fait qu'il est difficile de pénétrer dans l'*accentuation sémantique* que l'on veut donner ici à *simple*. Par exemple, peut-on utiliser le mot 简单 *jiǎn-dān* (*facile*) pour traduire *simple* ? Ceci permettrait aux lecteurs chinois de percevoir plus aisément *un sens possible*, puisque c'est plus

[475] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 12.
[476] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 7.

logique : « la mort n'est pas quelque chose de difficile qui demande des efforts », mais une telle traduction réduit-elle le sens que le poète essaie de transmettre ?

Peut-être que l'intertextualité de l'œuvre poétique de Bonnefoy peut nous aider en partie (mais je ne veux pas dire résoudre les problèmes que nous rencontrons). Dans « Aux arbres », un de ses premiers poèmes, par exemple, la mort de Douve peut également être considérée comme *simple*, l'adjectif qui dans ce cas signifie « exister seul sans lien avec quoi que ce soit d'autre » :

> Impassibles garants que Douve même morte
> Sera lumière encore n'étant rien[477].

Ou bien, dans « *La lumière profonde a besoin pour paraître...* », la nature *pure* de la mort, c'est-à-dire *l'absence d'impuretés* en elle, est peut-être synonyme de cette *simplicité* :

> Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
> La plus pure présence est un sang répandu[478].

Si nous nous tournons vers ses recueils de poésie ultérieurs, tels que *L'Heure présente*, nous constatons que la mort reste un sujet de prédilection pour Bonnefoy :

> Et pourtant on écoute, et si longtemps
> Que parfois la vie passe. Et que la mort
> Déjà dit non à toute métaphore[479].

Si la *mort* présente ici la une certaine intemporalité ainsi qu'un rejet de la métaphore, on peut aussi penser que le mort *incarne* une *simplicité*, c'est-à-dire sa pauvreté sans fioritures.

[477] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 43.
[478] *Ibid.*, p. 52.
[479] Yves BONNEFOY, *L'Heure présente*, Paris, Éditions Mercure de France, 2011, p. 11.

L'approche que nous adoptons ici n'a sans aucun doute pas pour but de définir précisément ce que signifie *simple* dans le poème que nous avons cité au commencement, mais plutôt d'offrir plus de possibilités d'interprétation en élargissant le *champ sémantique* dans lequel les mots relatifs se trouvent. Puisque le terme français *simple* doit être traduit par de multiples mots en chinois afin d'épuiser sa polysémie, une vision critique projetée de la langue chinoise nous invite à traiter le mot *simple* comme un « mot obscur », plutôt que comme un mot *courant*. Après avoir classé toutes les occurrences du mot *simple* dans *Les Planches courbes*, nous constatons qu'il apparaît comme un adjectif – et c'est important, car dans tous les cas, il apparaît comme un adjectif et n'est pas transformé en sa forme nominale « le simple » – qui modifie essentiellement trois types d'être : *chose* (*objet*), et *mot* et *personne*.

Tout était pauvre, nu, transfigurable,
Nos meubles étaient **simples** comme des pierres[480],
一切贫穷而荒芜，暗藏转机，
我们的家具**简朴**如石头，[481]

Heureux d'entendre au loin
Sa syrinx **simple**
Vaincre, Marsyas enfant, le dieu
De rien que le nombre[482].
从远处，我们欣喜地听闻
他凭借**单管**笛
击败了唯独司掌"数"的神，
他，年幼的玛耳绪阿斯。[483]

Que l'absence, le mot
Ne soient qu'un, à jamais,
Dans la chose **simple**[484].
愿空缺，愿词语
永远在**单纯**的事物里

[480] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 14.
[481] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 9.
[482] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 19.
[483] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 15-16.
[484] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 27.

融合成一体。[485]

Ombre, mais le seul bien qui soit au monde
Puisqu'elle puise à toute chose **simple**[486]
是影子，却是世界唯一的财产，
毕竟她从一切**单纯**的事物里[……][487]

Ils avançaient, avec la majesté des choses **simples**,
Les grandes voiles de ce qui est voulaient bien prendre
L'humaine vie précaire sur le navire
Qu'étendait la montagne autour de nous[488].
他们向前，带有**简单**之物的庄严。
被群山摊开在我们周围的
存在者的巨帆
想把脆弱的人的生命安置在船上。[489]

À l'exception des deux premiers exemples, qui concernent des objets concrets (*meubles* et *syrinx*), le reste des fragments contient un *simple* qui sert à qualifier un mot abstrait en chinois, *chose*. J'ai adopté deux traductions pour ce dernier cas : 单纯 *dān-chún* ou 简单 *jiǎn-dān*. Ces deux mots composés modernes partagent un sinogramme commun, 单 *dān*, qui signifie *seul*, *un*, *unique*, *seulement*, *faible*. Le caractère 纯 *chún* peut être traduit le plus directement par *pur*, mais ses significations implicites incluent *clair*, *sans mélange*, *déterminé* (volonté), *sincère* (moral), etc. Le caractère 简 *jiǎn*, qui compose le deuxième mot, signifie *bref, élémentaire*, *non compliqué*, etc. Si nous comprenons la signification spécifique de chacun des composants de ces deux mots composés, apparaissent explicites les nuances sémantiques des deux mots. Mais s'ils ont quelque chose en commun, c'est qu'ils renvoient tous deux à deux significations : premièrement, il s'agit de quelque chose « qui n'est pas complexe » (plus précisément, d'un côté, « qui n'est pas composé » ou « qui est formé d'un nombre limité d'éléments » ; d'un autre côté, « qui n'est pas double ou multiple »). Il peut faire

[485] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn), op. cit.*, p. 26.
[486] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 66.
[487] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn), op. cit.*, p. 68.
[488] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 94-95.
[489] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn), op. cit.*, p. 108.

référence, en deuxième lieu, à ce « qui n'est que ce qu'implique le substantif, à l'exclusion de tout autre caractère, de toute autre qualité ».

Les composants-caractères des mots 单纯 *dān-chún* et 简单 *jiǎn-dān* portent chacune des significations qui rendent le sens de l'ensemble riche et profond, de sorte que ces deux mots composés s'accordent bien avec un mot français aussi abstrait que « chose ». Mais ce n'est pas aussi approprié pour les deux premiers exemples. J'ai choisi l'adjectif chinois 简朴 *jiǎn-pǔ* pour *meuble* et un déterminatif (qui n'est, au sens strict, pas un qualificatif) 单管 *dān-guǎn* (litt. *unique tube*, *monotube*) pour *syrinx*, parce que l'*image* de ces deux objets est beaucoup plus saisissable que celle de « chose » et que je suis plus sûr de pouvoir savoir exactement à laquelle de leurs qualités *simples* ils font référence. Le mot 简朴 *jiǎn-pǔ*, qui modifie *meuble*, possède, par rapport à 简单 *jiǎn-dān*, des éléments sémantiques supplémentaires, ceux de *sobre*, *pauvre*, *dépouillé*, *sans fioriture* : le premier mot est ainsi plus précis sémantiquement, dans une certaine mesure, que le second. Le déterminatif 单管 *dān-guǎn*, qui signifie *à tube unique* ou *à anche simple*, est encore plus spécifique, car il indique directement l'apparence et la structure de l'instrument musicale.

Le lecteur semble avoir découvert certaines des règles cachées auxquelles un traducteur chinois doit obéir lorsqu'il traduit de la poésie. Outre certaines caractéristiques constantes de la langue chinoise en matière de mécanisme de la formation du sensible (*cf.* sections 6.1.2 et 6.1.3), qui imposent des restrictions au processus de traduction dans cette langue, il est également obligé de tenir compte des principes esthétiques développés par la langue chinoise *au présent* (*cf.* section 6.3) ; mais je souligne ici un autre aspect, très pratique : un traducteur qui traduit en chinois semble souvent avoir tendance à concrétiser un mot quand il le peut. Peut-être veut-il simplement que le lecteur ne pense pas qu'il ne comprend pas l'original. Dans le contexte chinois, l'imagination du lecteur quant à la « capacité du traducteur » se révèle parfois être un examen destiné à évaluer s'il est en mesure de trouver la signification *concrète* d'un mot, celle qui se trouve le plus bas possible dans la *hiérarchie* de son champ sémantique général.

Ce phénomène, qui doit bien sûr nous préoccuper, n'est pas sans rapport avec ce que j'aborderai dans les pages qui suivent. Mais ici, je dois d'abord soulever une question connexe : traduire Bonnefoy en chinois en respectant ce principe d'*essayer de rendre un mot aussi concret que possible* – par exemple, en traduisant *simple* comme 单管 *dān-guǎn* (*à tube unique*) – contredit-il l'imaginaire de Bonnefoy envers ce rapport mots-choses ? Lorsque le poète utilise fréquemment le mot « simple », qui, il faut le reconnaître, est aussi un *mot simple*, ne cherche-t-il pas à donner une impression de simplicité générale et non spécifique ? Par exemple, Bonnefoy, avec sa poésie, ne cesse de nous rappeler que les « grandes réalités » sont « aussi simples qu'universelles[490] », et que « parler, ce devrait être dire l'essence[491] » :

> que je m'y emploie, que je parle de la nuit ou du jour, autrement dit du plus simple, avec toute l'attention à la qualité, toute la finesse d'observation qu'il y faut pour que l'aile de l'être s'ouvre[492] [...].

Passons, avant de répondre à cette question, ce que je ferai plus tard, à la deuxième catégorie de *simple*, c'est-à-dire celle qui qualifie le terme *mot* :

> Je le fais, confiant que la mémoire,
> Enseignant ses mots **simples** à ceux qui cherchent
> À faire être le sens malgré l'énigme[493],
> 现在我这样称呼你，想必记忆
> 已把**简单**的词传授给你
> 意义的守护者，纵然意义是谜，[494]
>
> Mais il est ce que l'invisible, ce que la vie
> Murent, dans les plus **simples** des mots[495].
> 但他被不可见者，被生命

[490] Michel de FINCK, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 8.
[491] Yves BONNEFOY, « La Poétique de Mallarmé », dans *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Éditions Mercure de France, 1977, p. 186.
[492] *Ibid.*
[493] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 78.
[494] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 84.
[495] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 111.

围截在词语最**单纯**的那部分。[496]

Le fait que j'utilise encore dans la traduction les mots 简单 *jiǎn-dāne* et 单纯 *dān-chún* suggère que l'image que cette deuxième catégorie de *simple* évoque pour moi est fondamentalement similaire à celle que provoque la première catégorie, et que dans ma perception, le mot *simple* a toujours les deux significations que nous venons d'expliquer, mais il est possible qu'il y ait un sens de plus, celui de « qui constitue un ensemble comportant peu d'éléments ajoutés, peu d'ornements ». Il faut, en revanche, préciser ici que Bonnefoy a un imaginaire très spécifique de ce que sont les *mots simples* :

> Certains mots – le pain et le vin, la maison, et même l'orage ou la pierre – vont semblablement, mots de communion, mots du sens, se dégager de la trame des concepts. Et un lieu va se faire, de ces assomptions et de ces symboles, qui, bien que rien, certes, dans sa substance dernière, sera notre forme d'homme accomplie, et donc l'unité en acte et l'avènement de l'être, en son absolu. [...] Présence, oui, et cette fois plénière autant qu'immanente, et avec même des mots à sa disposition, on le voit : mots quotidiens, de parole[497].

Une fois que les *mots simples* sont nommés ici, en 1972, *mots de communion*, Bonnefoy leur donne une dimension religieuse ou transcendantale, ainsi, ils ne peuvent plus, notamment dans le contexte chinois, être synonymes des *mots quotidiens*. En un sens, ces mots simples sont chargés chez Bonnefoy d'éléments de « symbole religieux » :

> Le symbole religieux, clé ouvrant à une surnature, est converti chez lui en un mot, un simple mot, mais un mot œuvrant dans toute sa plénitude, à tous les niveaux où il peut agir[498].

Quarante ans après cette conférence prononcée à l'Académie de Belgique, Bonnefoy, en cours d'un entretien avec Chris Miller, reprend le thème des *mots simples* – cette

[496] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn), op. cit.*, p. 128.
[497] Yves BONNEFOY, « Sur la fonction du poème », dans *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Éditions Mercure de France, 1977, p. 279.
[498] Patrick WERLY, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 2017, p. 35.

fois, il les nomme à titre juste *vocabulaire de l'essentiel* et *mots dégagés* – lorsqu'ils parlent du « style dépouillé[499] » des ses œuvres tardives, surtout de *Raturer outre* (2010):

> Peut-être l'omniprésence dans mes livres antérieurs d'un vocabulaire de l'essentiel – arbre, pierre, chemin, etc., mots dégagés des situations les plus courantes de l'existence sociale – est-elle pour une part un effet du refoulement que je viens de dire[500].

Bonnefoy est obsédé par l'utilisation de mots simples, car, selon lui, c'est une garantie de présence, ce qui rend possible « l'un des mouvements initiaux de l'intuition poétique[501] » :

> Je crois que c'est plutôt cela, mais, pour en donner les raisons, il faudra d'abord que je définisse ce qui me semble un des mouvements initiaux de l'intuition poétique. C'est aussi son premier contact avec la langue: sa réaction à la donnée la plus simple, celle du mot.
> Il m'importe, en effet, de bien marquer que cette approche diffère, et de façon radicale, de ce qui passe ordinairement pour la seule saisie du signe qu'il soit possible de concevoir. En fait, cette différence est si décisive, et si constamment méconnue, que va peut-être apparaître un de ces persistants noyaux de dangereuse évidence qui font à tant d'auteurs si obscures la raison de la poésie.
> Si peu, d'ailleurs, de progrès, de ce point de vue, dans la critique récente ! Saussure et ceux qui l'ont suivi ont montré que le signe est déterminé par une structure, ainsi ont-ils ajouté une dimension nouvelle à la signification et, partant, à la connaissance des œuvres. Mais la fonction qu'ils reconnaissent au mot est toujours de simplement signifier, et leur richesse même devient dès lors un danger pour la réflexion sur la poésie[502].

En fait, ce que Bonnefoy appelle les *mots simples* ne se limite nullement au niveau du vocabulaire ; on constate une certaine préférence distinctive pour les *langues simples*, au sens plus général, qui prend racine dans son expérience d'enfance et se cristallise dans sa carrière d'écrivain adulte. Nous comprenons parfaitement pourquoi le latin, une

[499] Yves BONNEFOY, Chris MILLER, « Entretien avec Chris Miller (2012) », dans *L'Inachevé : entretiens sur la poésie, 2003-2016*, Paris, Éditions Albin Michel, 2021, p. 229-231.
[500] *Ibid.*, p. 231.
[501] Yves BONNEFOY, « La Poésie française et le principe d'identité », dans *Un Rêve fait à Mantoue*, Paris, Éditions Mercure de France, 1967, p. 93.
[502] *Ibid.*

« langue simple[503] » d'après Gérard Gasarian et une « langue du sublime[504] » selon Dominique Combe, est devenu une langue *exemplaire* dans son esprit :

> J'avais douze ans, à peu près, puisque j'apprenais les rudiments du latin, et tout de suite j'avais été fasciné [...] surtout par l'admirable, la résonnante syntaxe. Ainsi, avec les cas, les déclinaisons, on pouvait se passer de prépositions pour les relations entre vocables. Avec les ablatifs absolus, les propositions infinitives, les participes futurs, on pouvait contracter dans un mot, ou une structure dense, second degré de l'esprit, ce que le français n'eût exprimé qu'en le dénouant. Loin de les affaiblir, ce resserrement me semblait aller plus intimement aux relations signifiantes; et découvrir ainsi, bien que de façon voilée, quelque chose d'une intériorité inimaginéc (d'une substance) du fait verbal[505].

Cette description nous donne une meilleure idée sur les niveaux spécifiques de la *simplicité* d'une langue idéale telle qu'envisagée par Bonnefoy : « se passer de prépositions pour les relations entre vocables », « contracter dans un mot, ou une structure dense, second degré de l'esprit », ces caractéristiques semblent indiquer une langue compacte, dense, moins encombrante et moins articulée, permettant de « concentrer la parole jusqu'à l'essentiel[506] ». Dans la section 6.2.2, nous constaterons que Bonnefoy fait quelques déviations par rapport à l'usage standard de la syntaxe française – si nous ne voulons pas utiliser le mot *déviation*, il convient aussi de dire un *usage personnel* – et certaines d'entre elles s'inspirent de cet idéal de simplicité (latine). Mais nous devons reconnaître qu'il s'agit d'une *simplicité* qui doit être redéfinie dans le contexte propre de Bonnefoy, sans quoi sa signification n'est pas claire.

Maintenant, nous traitons de la troisième catégorie de *simple* qui qualifie des *personnes* :

> **Simple** te soit l'écoute ! Le silence
> Est un seuil où, par voie de ce rameau

[503] Gérard GASARIAN, *La Poésie et son double : Apollinaire, Desnos, Ponge, Char et Bonnefoy*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 2016, p. 246.
[504] Dominique COMBE, « Yves Bonnefoy, passion de la langue. « Ils ne lurent pas davantage… » », dans Mireille CALLE-GRUBER, Jonathan DEGENÈVE et Midori OGAWA (éds.), *Les Écritures paradoxales de la passion*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Carrefour des lettres modernes », 2020, p. 188.
[505] Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, *op. cit.*
[506] Dominique COMBE, « Yves Bonnefoy, passion de la langue. « Ils ne lurent pas davantage… » », dans Mireille CALLE-GRUBER et al. (éds.), *Les Écritures paradoxales de la passion*, *op. cit.*, p. 188.

Qui casse imperceptiblement sous ta main qui cherche
À dégager un nom sur une pierre[507],
但愿你**单纯**地聆听它！寂静
是一道门槛，你的手
无意间折断细枝，借由那通道
你试图清理出石头上的姓名，[508]

Était-elle dehors à jouer, une **simple**
Servante enfant qui a charge du monde[509] ?
她，在外面嬉戏，一个**单纯**的
背负着世界的童仆？[510]

Je me sers encore ici du mot 单纯 *dān-chún*, mais dans ce cas spécifique, il s'agit d'un mot qui tend à générer plus de sens moral, mental, émotionnel que les deux catégories précédentes : *déterminé*, *sincère*, *honnête*. Un synonyme plus précis de *simple* en ce sens est *naïveté*, celle d'un enfant, à l'esprit simple, n'ayant que des connaissances rudimentaires, qui vit encore dans l'état originel de langue et ainsi n'est pas encore *contaminé* par les concepts, « le pouvoir de l'intelligence en œuvre étant faible[511] ». Depuis toujours, Bonnefoy considère la figure de l'enfant – la personne la plus *simple* – et l'état d'enfance qui lui est fortement associé, comme archétype et symbole de la poésie :

> la poésie est d'abord, elle est essentiellement, ce qui a causé chez certains, qui sont ses amis, ces façons à eux de voir, et de vivre, et cela, ce n'est pas une pensée, c'est la mémoire, restée active sous leur pensée, de moments de leur existence, souvent les années de l'enfance, où la présence immédiate, pleine, bouleversante, de telle ou telle choses du monde proches a débordé en eux l'idée qu'ils pouvaient en avoir. Moments où en eux-mêmes aussi bien que dans la chose – dans leur corps autant que par leur regard – ils avaient donc appréhendé la réalité du monde comme un en-soi indéfait, autrement dit comme une unité, transcendant toutes les approches conceptuelles, ces fatalités de fragmentation[512].

[507] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 40.
[508] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 43.
[509] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 67.
[510] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 69.
[511] Yves BONNEFOY, « La Poésie française et le principe d'identité », dans *Un Rêve fait à Mantoue*, *op. cit.*, p. 118.
[512] Yves BONNEFOY, « L'université et le traducteur des poèmes », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2013, p. 272.

Chez Bonnefoy, et notamment dans *Les Planches courbes*, l'enfant est le support de l'*unité* (autre expression de son idéal poétique) et les choses *simples*, les mots *simples* et les personnes *simples* sont réunis en lui. L'enfant en ce sens « cherche volontiers un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine dans les choses palpables et visibles du monde réel[513] ». Il s'agit là d'une expérience essentielle, en formule de Patrick Née, de « l'*infans* d'avant l'articulation du langage, dans le rapport d'immédiateté à la mère vécue comme encore le tout du monde[514] ». Lorsque un simple mot est prononcé, « l'identité absolue prend le pas sur l'identité conceptuelle[515] », cette *identité absolue* étant exactement celle entre le mot et la chose. La reconnaissance simultanée des choses simples et des mots simples par l'enfant, l'incarnation du poète, donne à son acte de nommer une légitimité la plus naturelle aux yeux de Bonnefoy, « laissant les mots se faire à nouveau les "représentants" des choses comme présences[516] » :

> C'est le lieu même où, si je dis « une fleur », avec Mallarmé, je me suis déjà détourné des calices « sus » et rencontre « l'absente de tous bouquets », celle qui est encore dans la prairie d'avant le langage[517] [...].

Ainsi, le *simple* au sens de Bonnefoy présente à la fois ce qu'un poète veut écrire et la manière dont un poète écrit. Il est facile de constater la clarté et l'exhaustivité de cette poétique du simple et ces caractéristiques sont plus évidentes dans *Les Planches courbes*, puisque son auteur ne semble déjà pas se gêner de parler là de sa propre poétique dans un véritable *langage simple*. Tout ceci apparaît être une évidence, mais cette évidence peut-elle être traduisible en chinois ? En effet, comme nous le verrons

---

513 Michel DEMANGEAT, « Dans le leurre du seuil. Désir d'être au-delà », dans *Poétique et ontologie : colloque international Yves Bonnefoy, Bordeaux 2007*, Bordeaux, Association régionale des diplômés d'université d'Aquitaine / William Blake and Co. Edit., 2008, p. 69.

514 Patrick NÉE, « De la "présence" selon Yves Bonnefoy », dans Michael BROPHY et Mary GALLAGHER (éds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., coll. « Faux titre », 2006, p. 259-260.

515 Yves BONNEFOY, « La Poésie française et le principe d'identité », dans *Un Rêve fait à Mantoue, op. cit.*, p. 118.

516 Yves BONNEFOY, « Il reste à faire le négatif », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, 1990, p. 249.

517 *Ibid.*

plus tard, la simplicité ne garantit pas la traduisibilité en raison des différences linguistiques entre les deux langues et des aspects incompatibles qui y sont attachés et qui peuvent être encore plus importants : parfois, des éléments qui ne sont pas *simples* peuvent, au contraire, être mieux traduits ; l'inverse est aussi vrai. Par exemple, la syntaxe de la « langue simple » que Bonnefoy admire, comme je l'ai dit, n'est pas la même que la *syntaxe simple* au sens courant. Et voici un autre exemple apparemment simple : il est vrai qu'un simple mot français utilisé par Bonnefoy peut rapidement trouver un *équivalent correct* dans le dictionnaire franco-chinois, mais est-ce suffisant pour la traduction de poésie ? Un tel « mot du dictionnaire » – ou bien, un *équivalent automatique* qui surgit immédiatement dans la tête du traducteur – peut-il ensuite produire un *effet poétique* qui provoque efficacement la perception poétique aux lecteurs chinois ? Pour en traiter, nous nous concentrerons, fans les deux sections suivantes, sur la simplicité lexicale, mais l'étendrons à la *logique textuelle* chez le dernier Bonnefoy, c'est-à-dire le mécanisme selon lequel le poète produit son *sens poétique*, d'une part, et la façon, d'autre part, dont ce sens peut parfois – et ne peut pas, parfois – produire ses effets en chinois.

6.1.2 – Les « présences » traduisibles, la « Présence » intraduisible. À propose des « mots abstraits »

Après avoir examiné de manière synthétique la *poétique du simple* chez Bonnefoy, nous savons que l'emploi de mots simples pour désigner des choses simples est un choix esthétique dominant dans son œuvre tardive, représentée par *Les Planches courbes*. S'ensuit ainsi une question essentielle, celle de savoir si cette simplicité est traduisible en chinois. Nous pourrions certainement considérer que des mots aussi simples qu'*arbre*, *orage*, *pain*, *pierre*, *chemin*, qui sont si communs et susceptibles d'être partagés par toutes les langues, doivent être traduisibles, mais il faut se méfier d'une conclusion aussi présomptueuse. Par exemple, *lumière* peut en apparence être un mot simple, cependant, est-il vraiment facile à traduire ? Nous n'avons même pas besoin de nous demander s'il est spécifiquement traduisible en chinois, mais seulement

s'il est « traduisible de manière *universelle* » en fonction de la complexité du sens du mot dans la langue-source. Bonnefoy, un poète qui utilise fréquemment le mot *lumière* et qui est lui-même traducteur de poésie, nous rappelle sobrement que ce terme a bien d'autres significations que celle à laquelle nous nous référons le plus souvent : « lumière métaphore de l'être, mais aussi de la rencontre de l'être, de l'imminence rêvée de cette rencontre[518] ».

Certains pourraient dire que, quelle que soit l'importance que l'on accorde aux différents niveaux de signification du mot *lumière* chez Bonnefoy, il suffit d'une traduction *unique* pour correspondre à *lumière* qui se trouve dans différents contextes. La proposition selon laquelle « un même mot français présent dans un même livre ne devrait correspondre qu'à une même traduction chinoise » a des partisans en Chine, qu'il s'agisse de la traduction littéraire ou de la traduction d'ouvrages académiques. Cependant, une telle proposition est difficile à mettre en œuvre dans la pratique, car un traducteur doit tenir compte non seulement de considérations pragmatiques, qui sont particulièrement cruciales pour le texte poétique, mais aussi de contraintes formelles, telles que le nombre de syllabes et le rythme des vers, dans la langue-cible.

J'avoue qu'en traduisant le mot *lumière*, qui apparaît une trentaine de fois dans *Les Planches courbes*, j'ai souvent adopté une approche différente pour le traduire. Je le traduirais par 光 *guāng*, par exemple, dans le cas suivant :

> Prenaient ou non nos mains,
> La même abondance.
> Ouverts ou clos nos yeux,
> La même **lumière**[519].
> 同样的丰裕，
> 无论我们手中是否拿取。
> 同样的**光**，
> 我们的眼睛睁开或紧闭。[520]
> (Ex. 1)

[518] Yves BONNEFOY, «*Aut lux nata est aut capta hic libera regnat* », dans *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La librairie du XXIe siècle », 2006, p. 29.
[519] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 11.
[520] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 5-6.

par 光亮 *guāng-liàng* ou sa variante, 亮光 *liàng-guāng*, dans les cas suivants :

Et ruisselle à jamais
Sur le chemin
L'eau d'une heure de pluie
Dans la **lumière**[521].
愿小路上
整整一小时的雨水
永远在**光亮**中
流泻。[522]
(Ex. 2)

[…] le rameur
Eût oublié, les yeux à d'autres **lumières**,
De replonger sa rame dans la nuit[523].
[……] 桨手
眼望别处的**亮光**，忘记
再次将船桨浸入黑夜。[524]
(Ex. 3)

par 光明 *guāng-míng*, dans le cas suivant :

Criant, se dispiitant,
Se dispersant,
Les oiseaux, notre nuit
Dans la **lumière**[525].
叫喊，争辩，
四散而去，
这些鸟，就像我们的黑夜
停在**光明**中。[526]
(Ex. 4)

[521] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 28.
[522] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 27.
[523] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 72.
[524] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 75.
[525] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 29.
[526] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 28.

par 光线 *guāng-xiàn*, dans les cas suivants :

Et vois, mon sein est nu
Dans la **lumière**
Dont les peintures sombres, indéchiffrées,
Passent rapides[527].
看吧，我胸乳赤裸
在**光线**里
阴暗、未经辨读的图画，
一现而过。[528]
(Ex. 5)

Il avait déposé la pioche, la bêche,
L'air était frais ce matin-là du monde,
Mais impénétrable est la fraîcheur même, et cruel
Le souvenir des matins de l'enfance.
Qui était-il, qui avait-il été dans la **lumière**,
Je ne le savais pas, je ne sais encore[529].
他早已放下鹤嘴镐、小铲，
世界的那个清晨，空气很新鲜，
而清新本身却不能穿透；残酷啊
一切有关早晨的童年记忆。
光线里他是谁，他曾经是谁，
我不曾知道，现今仍不知晓。[530]
(Ex. 6)

En fait, dans le cas le plus général, il vaut mieux traduire *lumière* par 光 *guāng* (Ex.1), puisqu'il couvre *toutes les sortes* de lumière et qu'il s'agit du premier élément qui serait répertorié dans un dictionnaire. Comme nous l'avons vu au chapitre II, l'un des signes les plus évidents de la modernisation du vocabulaire chinois est le passage d'un caractère-mot monosyllabique à un *mot composé* que constituent deux ou plusieurs caractères, et pour cette raison, un mot monosyllabique comme 光 *guāng*, qui

[527] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 32.
[528] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 31.
[529] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 90.
[530] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 101.

est à la fois un caractère et un mot qui *peut signifier* en chinois moderne (puisque maintenant, des caractères seuls ne peuvent plus fonctionner comme un mot) a un sens particulier de la solennité et de l'abstraction. Ainsi, dans les poèmes des *Planches courbes* qui parlent directement de Dieu ou qui portent une signification transcendante, je propose d'employer ce seul caractère-mot pour traduire *lumière*, traduction qui fait écho à mes oreilles à l'expression 要有光 *yào-yǒu-guāng*, la traduction chinoise la plus canonique de « que la lumière soit » :

> Dieu cherche, lui sans yeux,
> À voir enfin la **lumière**[531].
> (« L'encore aveugle »)
>
> L'être : pas même la pierre, prétendent-ils,
> Mais la cassure
> Qui traverse la pierre, l'effritement
> Des arêtes de la cassure, la couleur
> Qui n'attend rien, qui ne signifie rien dans la **lumière**[532].
> (« L'or sans visage »)

Toutefois, cette traduction la plus standard, la plus correcte, la plus abstraite et la plus englobante sur le plan sémantique n'est pas disponible, ou du moins pas inappropriée, en tout lieu. Il y a deux *défauts inhérents* à l'utilisation du caractère 光 *guāng*. Tout d'abord, la présence d'un tel mot monosyllabique crée un sentiment d'instabilité musicale alors que la majorité des mots utilisés dans le chinois moderne sont bisyllabiques. Deuxièmement, les Chinois étant habitués à la spécificité sémantique de longue date des mots à deux syllabes, ils ne comprennent pas toujours le sens exact du mot 光 *guāng* lorsqu'ils le lisent. Par exemple, il est maintenant plus souvent utilisé seul pour signifier « seulement » plutôt que « lumière », ce qui est lié à l'histoire de l'évolution sémantique du sinogramme, mais nous ne pouvons pas entrer

[531] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 108 ; Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 125.
[532] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 114 ; Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 135.

dans les détails. En tout cas, je me suis toujours demandé s'il fallait traduire ce vers de Bonnefoy « Si belle est même la lumière, comme jamais[533] » par *guāng-cóng-wèi-rú-cǐ-měi-lì-guò* 光从未如此美丽过[534], car il s'agit d'une ambiguïté provoquée par le 光 *guāng* qui peut être mal interprété comme *seulement* dans ce contexte.

C'est pourquoi dans nombre de cas, surtout lorsque se présentent ces deux défauts, je choisis de traduire *lumière* par des mots bisyllabiques, mais il est clair que, contenant le caractère 光 *guāng*, ce sont souvent des mots ayant un sens plus étroit que *lumière* ou ceux dont le sens est « relatif » à *lumière*, de sorte que, dans l'ensemble, ils fournissent effectivement un sens plus précis que *lumière*. Les deux mots 光亮 *guāng-liàng* (Ex.2) et 亮光 *liàng-guāng* (Ex.3) sont tous composés du caractère 光 *guāng* et de 亮 *liàng*. Le deuxième caractère 亮 *liàng* signifie principalement *brillant*, *clair*, *luisant*, *briller*, *éclairer*. Selon les règles générales de la morphologie lexicale chinoise et les règles de l'ordre des mots chinois que nous connaissons déjà à travers la première partie de cette thèse, nous pourrions, en théorie surtout, comprendre 光亮 *guāng-liàng* comme *le caractère brillant de la lumière*, et 亮光 *liàng-guāng*, *la lumière qui est brillante*, mais en réalité, les Chinois ne font pas vraiment la distinction entre les deux d'un point de vue cognitif, toutes deux peuvent signifier que « quelque chose est éclairé par la lumière et elle brille ».

Dans l'exemple 4, nous rencontrons une autre traduction, 光明 *guāng-míng*. Le deuxième sinogramme qui constitue ce mot, 明 *míng*, signifie *clair*, *lumineux*, *distinct*, *explicite*, mais cette explication ne permet-elle pas de comprendre comment le sens de 光明 *guāng-míng* dans son ensemble diffère de celui de 光亮 *guāng-liàng* qui figure dans le deuxième exemple ? Soyons clairs d'un point de vue pragmatique : 光明 *guāng-míng* renvoie à une *grande clarté* et est souvent utilisé en conjonction avec quelque chose de volumineux en physique ou d'abstrait en connotation (par exemple, *avenir*, *destin*) ; alors que 光亮 *guāng-liàng* donne l'impression de se référer à une *petite clarté*, à la perception visuelle et concrète d'un petit objet particulièrement éclairé. Ainsi, dans l'exemple 4, comme *lumière* contraste avec la vaste *nuit*, j'ai utilisé 光明 *guāng-míng*

[533] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 64.
[534] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, *op. cit.*, p. 66.

pour traduire le terme ; alors que dans l'exemple 2, c'est par 光亮 *guāng-liàng* je l'ai traduit, car il existe dans mon esprit une image concrète : celle de flaques d'eau réfléchissantes qui apparaissent après que la pluie a humidifié le chemin.

Je me sers dans les exemples 5 et 6 du mot 光线 *guāng-xiàn* qui, littéralement *lumière-ligne*, désigne *rayon de lumière*. La différence entre *lumière* et *rayon de lumière* est bien évidente et je reconnais que parfois, il n'y a pas d'obligation de traduire *lumière* en *rayon de lumière* (光线 *guāng-xiàn*), mais ceci n'a pour but que d'aller vers une traduction *éventuellement meilleure*, et ici *meilleure* est à peu près équivalent à plus perceptible par le lecteur. Par rapport à 光 *guāng* abstrait, 光线 *guāng-xiàn* est plus tangible, parce que la *lumière* obtient un « corps » sous la forme d'une *ligne* ou d'un *rayon*. La nature géométrique de la *ligne* permet également de diviser et d'encadrer l'espace présenté par le poème. Dans le cinquième exemple, il semble que nous percevions des lignes de lumière qui rencontrent la peinture et glissent sur sa surface ; dans le sixième exemple, qui est l'une des rares scènes des *Planches courbes* à être considérée comme véritablement *sensible* au sens chinois, je souhaite utiliser le mot 光线 *guāng-xiàn* afin d'offrir un cadre à l'image de « mon père », comme s'il se tenait, en tant qu'acteur, sur une scène constituée de « mes » souvenirs, plus facilement visible par « moi » grâce au projecteur orientable (*rayon de lumière*).

L'éventail que constituent de nombreux équivalents chinois du mot *lumière* (je n'en ai présenté qu'une partie) montre que la traduisibilité et l'intraduisibilité d'un même mot peuvent se situer à différents niveaux. Rappelons que l'émergence d'un nouveau vocabulaire dans le chinois moderne et dans le langage poétique qui lui correspond a rendu traduisibles de nombreux mots français qu'emploie Bonnefoy. Quand je dis qu'ils sont *traduisibles*, je veux dire qu'ils ont déjà des équivalents relativement *stables*, pour ne pas dire *fixes*, en chinois moderne. Ces équivalents ne sont pas seulement stabilisés dans les dictionnaires, mais ont aussi formé dans l'esprit des Chinois des *traductions standard* auxquelles on ne peut penser que par instinct. Ainsi, dans l'ensemble, les *mots simples* semblent plus faciles à traduire, mais il faut encore que cette impression fasse l'objet d'une analyse et d'une définition spécifiques. Si nous comprenons l'intraduisibilité en termes de « sens du dictionnaire », un mot simple a

plus de chances de trouver un équivalent dans une langue étrangère ; mais un mot simple signifie aussi un mot avec une riche hiérarchie de sens, de sorte qu'un seul mot chinois ne peut pas épuiser toutes les riches significations qu'il a dans le contexte français, ce qui crée alors un sens quelque peu plus étroit de l'intraduisible.

Le titre que j'ai conçu pour cette section laisse déjà entrevoir la question que je veux explorer : lorsque le chinois moderne rend traduisible les « présences », en minuscule et en pluriel, qui apparaissent dans les poèmes de Bonnefoy, ce qui était en effet impensable dans le chinois classique, peut-il alors effectivement accueillir la « Présence » en majuscule et au singulier ? Bien entendu, je ne fais pas référence ici au mot français *présence*. Le lecteur peut se demander si le terme *lumière* dont il vient d'être question est « une des présences » ou une « Présence » abstraite, il s'agit d'une question difficile qui exige que nous examinions le mécanisme de formation du sens perceptible en chinois. Par conséquent, concentrons-nous sur une *catégorie* (si je peux employer ce mot) spécifique de termes que les traducteurs chinois peuvent trouvent épineux : nous les appellerons, pour l'instant, *mots abstraits*, et il s'agit là, bien sûr, d'une dénomination très provisoire, qui rester à spécifier. Bien entendu, la distinction entre le concret et l'abstrait est très probablement différente en français et en chinois, ce qui implique des questions relatives à la stylistique comparée. Je pourrais me limiter au recueil de poèmes que Bonnefoy publie en 2001, *Les Planches courbes*, et en citer des mots qui apparaissent *abstraits* pour un traducteur chinois :

> *monde* : p. 14, 15, 25, 26, 27, 28, 29, 35, 39, 45, 46, 51, 59, 64, 66, 67, 74, 77, 79, 80, 84, 89, 90, 107, 109, 113, 117, 122, 123, 125.
> *présence* : p. 20, 93.
> *absence* : p. 27, 86, 124.
> *existence* : p. 71.
> *être* (forme nominale uniquement) : p. 63, 85.
> *vérité* : p. 52, 74, 77, 96, 97.
> *évidence* : p. 28, 52, 77, 79, 97, 122.
> *langage* : p. 34, 58, 66, 73, 79, 88.
> *parole* : p. 39, 51, 58, 61, 63, 77, 78, 80, 91, 98, 113, 114.
> *signe* : p. 25, 63, 74, 78, 91.

image : p. 45, 60, 72, 78, 79, 84, 87, 88, 91, 113, 115, 116.
forme : p. 73, 76, 88, 109.
figure : p. 39, 74, 109.
unité : p. 74.
seuil : p. 40, 85, 121.
rien (forme nominale uniquement) : p. 31.
esprit : p. 30, 59, 75, 76, 77, 108.
vie : p. 22, 36, 38, 41, 58, 60, 64, 71, 74, 75, 77, 85, 93, 94, 107, 108, 111, 112.
abondance : p. 11.
suffisance : p. 31.

La plupart des mots listés qui semblent si difficiles au traducteur chinois ne sont pas des mots rares en français ; on pourrait ajouter, d'un autre côté, qu'il y a des mots qui sont rares en français sont, au contraire, très traduisibles, puisque nous n'avons besoin, à ce moment-là, que de l'aide d'un dictionnaire. Au niveau de la perception d'un locuteur chinois, les termes listés sont touts abstraits, mais les mécanismes qui produisent ce caractère abstrait ou sentiment abstrait semblent multiples. Je me propose de les diviser en quatre groupes.

Il existe, tout d'abord, des mots dont les Chinois n'ont pas envisagé depuis longtemps la nécessité d'exprimer le sens, et qui sont donc souvent *inventés* ou *empruntés* par les Chinois lorsqu'ils sont obligés de traduire des textes occidentaux. C'est bien le cas, par exemple, pour la « poésie de nouvelles connaissances » (新學詩 *xīn-xué-shī*) dont j'ai parlé dans le chapitre II. Citons ici les termes *présence*, *absence*, *être*, *existence*, etc. Ce groupe de mots est en fait le plus crucial, car ils impliquent des divergences entre le chinois et le français sur le plan philosophique, et il se trouve que ces différences sont particulièrement visibles dans la traduction chinoise de la poésie de Bonnefoy, qui, tant en chinois qu'en français, est un *poète philosophique*, bien que le sens de ce titre ne soit pas équivalent dans les deux langues et les deux cultures poétiques.

Le deuxième groupe de mots, généralement nominaux, sont abstraits parce que, bien que les Chinois expriment la nature de ce qu'ils représentent, ils sont présentés de manière *descriptive.* En d'autres termes, ils apparaissent depuis longtemps en chinois

de manière similaire aux adjectifs, et ces mots adjectivaux, fonctionnant en tant qu'attribut, n'ont subi que récemment une sorte d'abstraction vers leur forme nominale, et ne sont pas encore familiers pour une partie des Chinois. Nous pouvons lire dans les littératures anciennes des expressions correspondant à *évident*, *abondant*, *suffisant* et *uni*, mais jusqu'à aujourd'hui, les mots tels que *évidence*, *abondance*, *suffisance* et *unité* nous paraissent loin d'être *sensibles*. Supposons qu'il y a quarante ans, un traducteur chinois ait voulu traduire ces deux vers de Bonnefoy :

> Et qu'unité prenne et garde la vie
> Dans la quiétude de l'écume[535] [...]

Il aurait pu les transformer sans hésiter en quelque chose comme ceci :

> Et qu'unité prenne et garde la vie
> Dans l'écume quiète [...]

Nous pouvons expliquer cette *habitude* linguistique sous plusieurs angles. Premièrement, la langue chinoise elle-même accorde une grande importance au *mot substantiel*, comme en témoigne la poésie chinoise ancienne, mais il s'agit principalement de *choses sensibles* telles que l'*écume*, plutôt que de choses qui ne peuvent être immédiatement perçues, comme la *quiétude*. Deuxièmement, en raison de la centralité du nom, la nature et le caractère de la *quiétude* (c'est-à-dire *quiet*) peuvent facilement être « déclassés » au niveau cognitif en un adjectif dépendant du nom (*écume*). Troisièmement, en ce qui concerne le sens de la phrase dans son ensemble, le verbe principal *prendre* produirait une image concrète chez un Chinois, de sorte que la *vie* prise serait naturellement placée dans ce qui est une chose substantielle, c'est-à-dire l'*écume*, plutôt que dans l' insubstantielle *quiétude*.

Pour parler de tendances générales, l'habitude de traduire instinctivement *la quiétude de l'écume* par *l'écume quiète* s'estompe lentement, les traducteurs optant de

[535] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 74.

plus en plus pour une traduction littérale. C'est en fait l'une des preuves de l'européanisation en cours : il s'agit, précisément, de l'acceptation croissante de l'habitude française de mettre, sans obstacle maintenant, *quiétude* plutôt que *écume* au centre sémantique de la phrase. Mais il y a encore certains mots, comme *évidence*, pour lesquels il est encore difficile de trouver une traduction *naturelle*. Un autre exemple concerne le mot *incohérence*. La plus grande difficulté de traduire le vers « Leur syntaxe est incohérence »[536] consiste à savoir comment séparer *incohérence* d'*incohérent*, une distinction qui est d'une grande importance pour tout traducteur de poésie. Le chinois ne faisant pas de distinction claire entre les catégories grammaticales, *incohérence* et *incohérent* sont tous deux traduits par 不连贯 *bù-lián-guàn*, et la distinction entre les deux nécessite donc l'ajout d'un quasi-suffixe, 性 *xìng* (voir la section 2.2.4). De cette façon, bien que nous ayons amélioré notre traduction d'un point de vue grammatical, la phrase entière reste sémantiquement difficile à comprendre ; le texte original est certes déjà difficile, l'illisibilité dans la langue chinoise est accrue par cet ajout du suffixe. Un lecteur chinois se demanderait : comment on peut assimiler la *syntaxe* à une nature abstraite, puisque le degré d'abstraction des mots chinois se terminant par 性 *xìng* est très élevé ?

Le troisième groupe contient des mots français qui certes ont un équivalent chinois *parfait*, qui s'utilise couramment en chinois, toutefois, comme ces mots français sont riches en sens et que chacun de ses sens est repris par un mot chinois différent, il est souvent difficile de trouver un mot chinois unique pour traduire, en raison de l'impossibilité de déterminer son sens exact dépendant du contexte original. Il s'agit d'*image*, de *vérité*, de *vie*, de *monde*, de *forme*, etc. De même, il existe un quatrième groupe de mots : certains mots français ont le même mot chinois qui leur correspond, c'est-à-dire qu'ils partagent le même équivalent commun : par exemple, le groupe *parole* - *discours*, le groupe *son* - *bruit* - *voix*, etc. Nous hésitons souvent à utiliser de tels mots pour la traduction, car leur sens est trop général et peu précis.

[536] *Ibid.*, p. 79.

Ces différentes sortes de l'intraduisibilité des mots abstraits peuvent trouver leur origine, partiellement du moins, dans les règles morphologiques du chinois moderne. Pendant les années 1960, lorsque le linguiste Lü Shu-xiang 吕叔湘 illustre le principe d'économie dans la pratique linguistique, il pose l'exemple de 谢幕 *xiè-mù*, littéralement *remercier-rideau*, terme bisyllabique qui signifie *remercier les spectateurs au moment des rappels à la fin d'une représentation* :

> Par exemple, il n'est en fait pas facile de faire comprendre le structure interne du terme 谢幕 *xiè-mù* : « on baisse le *rideau* sur les applaudissements des spectateurs, et puis le rideau se relève et les acteurs apparaissent pour *remercier* les spectateurs » – n'est-ce pas un peu verbeux ? [...] Un mot comme 谢幕 *xiè-mù* abandonne beaucoup de détails qu'il représente et ne retient que deux point, 谢 *xiè* (*remercier*) et 幕 *mù* (*rideau*). Je dis « abandonner » des détails, ceci ne veut pas dire qu'ils sont inutiles, mais ils ne sont pas dits de façon explicite, tout simplement, ils sont sous-entendus[537].

S'en inspirant, Xu Tong-qiang 徐通锵 développe le « deux-pointisme » (*liǎng-diǎn-lùn* 两点论), qui arrive à éclairer le principe qui domine la morphologique des mots chinois modernes, surtout ceux qui sont bisyllabiques (combinaisons de deux sinogrammes). Cette théorie révèle comment la combinaison de deux caractères chinois génère de nouvelles significations, c'est-à-dire la grammaticalisation de cette combinaison :

> Il doit exister, à l'intérieur d'un mot (composé), un caractère dont le sens est bien connu : il fonctionne comme le point de référence, sur lequel l'autre caractère s'appuie afin de former une combinaison de caractères. Cela permet de comprendre la structure et la grammaticalité des caractères qui composent ce mot dans le contexte de leur interdépendance et de leurs contraintes mutuelles[538].

En fait, les mots chinois dont on se sert pour traduire ce que nous considérons comme les mots les plus intraduisibles de la poésie de Bonnefoy sont souvent construits

---

[537] Shu-xiang 叔湘 Lü 吕, *FAQ sur la langue chinoise (语文常谈 yǔ-wén-cháng-tán)*, SDX Joint Publishing Company (生活 读书 新知三联书店 shēng-huó-dú-shū-xīn-zhī-sān-lián-shū-diàn), 1980.

[538] Tong-qiang 通锵 Xu 徐, *Introduction à la grammaire chinoise à l'étalon-caractère (汉语字本位语法导论 hàn-yǔ-zì-běn-wèi-yǔ-fǎ-dǎo-lùn), op. cit.*, p. 165.

selon ce *deux-pointisme* : par exemple, ceux qui correspondent à *présence* et à *absence*, mots-clés de la poésie et de la poétique de Bonnefoy. Normalement, on traduit *présence* par un mot composé 在场 *zài-chǎng*. Dans les sections 2.1.3 et 2.2.2 de cette thèse, j'ai déjà parlé très brièvement de la structure interne de ce mot moderne, à partir d'autres perspectives, alors approfondissons maintenant notre compréhension avec l'idée du deux-pointisme. Le point de référence de ce mot est 在 *zài*, « rester (demeurer) dans un lieu », et le mot qui lui est attaché (l'autre point),场 *chǎng*, « un lieu où de nombreuses personnes se rassemblent », de sorte que 在场 *zài-chǎng*, dans le vocabulaire moderne, signifie « être (rester, demeurer) dans un lieu où d'autres personnes sont également là ».

Il est clair que 在场 *zài-chǎng* est plus souvent utilisé comme un verbe (faute de catégorie lexicale claire en chinois, on pourrait tout aussi bien l'appeler un *mot actionnel*), ce qui donne à celui qui l'utilise le sentiment d'être guidé par deux *règles subtiles* : d'une part, il apparaît principalement en position de prédicat ; d'autre part, il doit, en conséquence, être subordonné, au sens d'une appartenance, à quelqu'un ou quelque chose, pour décrire précisément l'état de cette personne ou de cette chose. Ainsi, dans les poèmes de Bonnefoy, lorsque nous utilisons ce mot pour traduire le terme *présence*, qui est en tout cas nominal en français, nous constatons que ces deux règles tacites, qui devraient être observées, doivent être brisées :

> Sensible seulement à la modulation, au passage, au frémissement de l'équilibre, à la **présence** affirmée dans son éclatement déjà de toute part[539] [...].
> (« Anti-Platon »)

> Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
> La plus pure **présence** est un sang répandu[540].
> (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*)

> O **présence**,
> Sous ta voûte furtive accueille-nous
> Pour une fête obscure[541].

[539] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 19.
[540] *Ibid.*, p. 52.
[541] *Ibid.*, p. 210.

(*Pierre écrite*)

Par le déchirement de la couleur,
Par le gémissement des gonds de la porte, sens
Se déjointer dans l'énigme du temps
L'être de la **présence** et de la promesse[542].
(*Ce qui fut sans lumière*)

Moments de l'écriture, mais qui y signifient la **présence**. Brusques rayons de soleil, serait-il du soir, sous le couvert où nous gardaient les fantasmes[543].
(*La Vie errante*)

Toute une eau véhémente nous enveloppe,
Les stèles ne sont plus qu'une seule **présence**[544]
(*La longue chaîne de l'ancre*)

Le mot chinois 在场 *zài-chǎng* semble *inapproprié* dans le contexte ces fragments de Bonnefoy, car l'« appartenance précise » requise et attendue par ce mot chinois n'apparaît pas. Même si dans la deuxième citation – celle tirée de *Douve* – il y a une certaine analogie entre *présence* et *un sang répandu* (ils sont reliés par le verbe *être*), cette *présence* reste abstraite et non attribuée. Parce que d'un point de vue grammatical, *la plus pure présence* est utilisée comme une catégorie ou un concept, tandis qu'*un sang répandu* n'est qu'un des nombreux *exemples* de cette « présence » conceptuelle.

Cependant, une fois que le mot français *présence* est attribué par Bonnefoy à quelqu'un ou à quelque chose, la nature abstraite et conceptuelle de ce terme est soudainement réduite, et l'équivalent chinois de *présence*, 在场 *zài-chǎng*, devient ainsi plus approprié à la logique qu'impose le contexte original de ces vers :

Oh, dors-tu? Ta **présence** inapaisable brûle
Comme une âme, en ces mots que je t'apporte encor[545].
(*Hier régnant désert*)

[542] Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, *op. cit.*, p. 28.
[543] Yves BONNEFOY, *La Vie errante, suivi de Une autre époque de l'écriture*, Paris, Éditions Mercure de France, 1993, p. 114.
[544] Yves BONNEFOY, *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Éditions Mercure de France, 2008, p. 32.
[545] Yves BONNEFOY, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 118.

La **présence** immobile de l'étoile[546].
(*Dans le leurre du seuil*)

Et j'avance, dans l'herbe froide. Ô terre, terre,
Présence si consentante, si donnée[547] [...].
(*Ce qui fut sans lumière*)

Qu'avais-je eu, en effet, à recueillir
De l'évasive **présence** maternelle[548]
(*Les Planches courbes*)

Riant toujours, prenant
À des branches, faisant
Lumière de ces fruits
De menue **présence**[549].
(*Les Planches courbes*)

C'est avec la mémoire de ces êtres de l'horizon qu'il va en regarder d'autres qui, eux, ne sont que d'ici : cherchant cet or, leur **présence** au loin, dans le vaste nouveau creuset[550].
(*La longue chaîne de l'ancre*)

Je comprends que vous tous, vous n'êtes plus
Auprès de moi qu'une seule **présence**[551] [...].
(*Ensemble encore*)

Ces passages nous permettent à mieux comprendre « d'où vient » précisément la *présence* ou « où elle va », à savoir, nous arrivons, dans ces cas, à mieux percevoir ce qu'est la *présence*. Il est possible de la définir maintenant comme une chose sensible, ce qui explique pourquoi le terme *présence* est parfois traduisible, c'est-à-dire, ici, traduisible par le mot 在场 *zài-chǎng* : parce que 在场 *zài-chǎng* a été créé selon le principe de la perceptibilité, et il ne peut trouver sa juste place que dans un contexte

[546] *Ibid.*, p. 257.
[547] Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, *op. cit.*, p. 13.
[548] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 93.
[549] *Ibid.*, p. 20.
[550] Yves BONNEFOY, *La longue chaîne de l'ancre*, *op. cit.*, p. 136.
[551] Yves BONNEFOY, *Ensemble encore, suivi de Perambulans in noctem*, Paris, Éditions Mercure de France, 2016, p. 9.

sensible. Il est intéressant de noter que, d'un point de vue statistique, ce genre de « présence concrète », par opposition à « présence conceptuelle », apparaît de plus en plus souvent dans les œuvres relativement tardives de Bonnefoy, celles parues à partir des années 1980, et que le terme *présence* est présent de moins en moins sous la forme de « la présence », mais est plutôt utilisé en conjonction avec d'autres mots, devenant ainsi plus contextualisé, qui permet ensuite une certaine sensibilité.

L'impossibilité – il ne s'agit évidemment pas d'une impossibilité absolue – que montre le mot chinois 在场 *zài-chǎng* à certains moments où on tente de s'en servir pour traduire *présence* ne prouve pas que *présence* est définitivement intraduisible en chinois moderne, car il est parfaitement possible d'émettre une hypothèse : essayer de traduire *présence* avec d'autres mots chinois *plus efficaces*. En fait, l'intraduisible est souvent une question à la fois théorique et pratique, comme je l'ai dit dans l'introduction : d'un point de vue pratique, il est vrai qu'existent d'autres mots chinois, dans les écrits littéraires et les ouvrages en sciences humaines, qui s'utilisent pour traduire *présence*, mais ils sont encore moins appropriés – concentrons-nous seulement sur le domaine poétique – que le mot 在场 *zài-chǎng*.

Certains utilisent, par exemple, 现时存在 *xiàn-shí-cún-zài*, qui est plus un locution qu'un mot, mais dont la signification semble précise. Littéralement « actuel–temps–exister–être situé (à) », le terme veut dire dans l'ensemble « exister à l'heure actuelle », ce qui rejoint d'ailleurs la poétique du *hic et nunc* (ici et maintenant) à laquelle Bonnefoy attache une grande importance, puisque la *présence* en français prend également en compte les dimensions temporelles et spatiales. Mais ce mot est plus une interprétation de *présence* qu'une traduction, puisqu'il semble n'avoir pas été moins détaillé qu'une explication de dictionnaire, ce qui pourrait être acceptable dans la traduction d'un texte philosophique (et en réalité, une telle locution apparaît dans la traduction chinoise d'un ouvrage de Husserl), mais l'est difficilement dans une traduction de poésie. En fait, il existe une traduction encore plus exagérée, que nous pouvons trouver dans la traduction taïwanaise de *L'Œil et l'esprit* de Merleau-Ponty, réalisée par Gong Zhuo-jun 龔卓軍, qui se compose également de quatre caractères chinois : 當下現前 *dāng-xià-xiàn-qián*, qui est interprété mot à mot comme « l'heure

actuelle–apparaître–devant ». Signifiant « l'heure actuelle apparaît soudainement devant nous », la locution semble plus *dynamique* et plus *immédiate* que la traduction précédente, mais elle présente l'inconvénient non seulement d'une structure trop complexe, ce qui ne convient pas à la traduction poétique, mais aussi d'une organisation de caractères très proche de celle du chinois classique : il s'agit alors d'un quasi-archaïsme qui s'éloigne du style moderne.

Pour éviter les défauts que présentent les deux traductions précédentes, des traducteurs cherchent à réduire la première locution que j'ai citée à seulement deux mots, en supprimant deux des quatre sinogrammes originaux : 存现 *cún-xiàn*. En effet, c'est un mot créé artificiellement, un néologisme qui demande à la plupart des Chinois un certain temps pour réfléchir à sa structure interne – le premier sinogramme signifie *exister* , et le second, *actuel* – avant qu'ils puissent à peine en deviner le sens. Et, dans de nombreux cas, nous ne pouvons pas nous fier à nos suppositions. En bref, il s'agit ici d'un mot qui, du moins dans l'usage courant du chinois actuel, n'arrive pas à être reconnu comme un mot dont le sens peut se produire normalement : à savoir, c'est un mot *inexistant* et *illisible*. Un tel mot, s'il était utilisé dans une traduction de Bonnefoy, rendrait non seulement ses vers plus incompréhensibles, mais entraînerait également un malentendu : les lecteurs chinois seraient amenés à croire que le poète français a également utilisé un mot très obscur en français, tout comme Joyce l'a fait dans son œuvre monumentale. Étant donné que 存现 *cún-xiàn* est un mot *inexistant* pour la plupart des Chinois, certains traducteurs choisissent de traduire *présence* avec des *mots courants*, par exemple, 显现 *xiǎn-xiàn.* De cette façon, le sens du mot est naturellement plus compréhensible et acceptable, mais en général, les équivalents français de 显现 *xiǎn-xiàn* est *se manifester*, *apparaître*, *visualiser* ; et s'il est utilisé ici comme un nom, comme on le veut, il peut probablement avoir la même signification que *apparition*. Ces significations, cependant peuvent-elles vraiment être assimilées à *présence* ?

Je n'ai choisi que quatre des quelque dix traductions chinoises alternatives que l'on trouve dans divers ouvrages littéraires et universitaires, pour démontrer que le mot *présence* – et en particulier, *présence* tel qu'il est utilisé par Bonnefoy – est à la fois traduisible et intraduisible. Si nous n'avons naturellement pas besoin de nous attarder

sur le premier aspect, nous devons redéfinir un peu plus le second. À noter que, tout bien considéré, le mot chinois 在场 *zài-chǎng* est celui qui, d'un point de vue pratique, correspond le mieux à la sémantique et à la structure du mot français original et au contexte dans lequel Bonnefoy l'utilise. De plus, le fait que nous ne trouvions ces traductions que dans des ouvrages littéraires et académiques – je n'entends par là que les cas où *présence* est utilisé exclusivement comme un nom mais non un verbe) montre également que le sens de *présence* n'est pas du tout ce qu'un mot chinois courant devrait signifier, ce qui est très différent de la position qu'occupe le mot *présence* en français.

Il est également facile de constater que les cinq expressions chinoises – certaines sont des mots, d'autres sont déjà des locutions ou de *petites phrases* – qui peuvent correspondre à ce que veut dire *présence* sont presque toutes organisées selon le principe du deux-pointisme, quand il s'agit notamment de la manière dont s'organisent leurs composants internes et dont se génère le sens dans son ensemble. En effet, un autre mot souvent opposé à *présence*, *absence*, que Bonnefoy emploie non seulement dans ses essais, mais aussi dans ses poèmes, a exactement une traduction chinoise standard, 缺席 *quē-xí*, qui illustre le mieux ce principe. Le premier mot qui le compose, 缺 *quē*, peut être compris comme *vacant*, et le second, 席 *xí*, comme *siège*, de sorte qu'ensemble ils impliquent que « le siège qui appartient à quelqu'un est vacant ».

Cependant, dans les trois endroits où Bonnefoy utilise le terme *absence* au sein du recueil *Les Planches courbes*, je ne me suis pas servi de cette traduction standard. Parce que l'« image » de ce terme chinois dessine est trop étroitement associée à la *personne* (某人缺席, quelqu'un est *absent*, « quelqu'un a *laissé son siège vacant* »), alors que Bonnefoy utilise l'absence presque exclusivement comme un mot, avec un sens abstrait, qui n'a pas de lien avec d'autres mots :

> Que l'**absence**, le mot
> Ne soient qu'un, à jamais,
> Dans la chose simple[552].
>
> Que faire de ce bois où de tant d'**absence**

[552] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 27.

> Montait pourtant le bruit de la couleur,
> Peu importe[553] [...]
>
> [...] montagnes, d'eau peut-être, qui s'effondraient, masses vaguement sphériques qui se heurtaient, se repoussaient, se cognaient à nouveau, et bourdonnaient ou tournaient à grands bruits d'abîmes puis se perdaient dans l'incréé, dans l'**absence**[554].

J'ai trouvé, pour tous ces trois lieux, un autre mot chinois 空缺 *kòng-quē* afin de traduire le terme *absence*. 空 *kòng*, sinogramme polyphone qui a des significations différentes lorsqu'il est prononcé *kōng* et *kòng*, mais ces sens sont fortement lié les uns aux autres, peut signifier *vide*, *vain*, *pauvre*, *inoccupé*, *espace vide (inoccupé)*, ou *rendre quelque chose vide*, etc. ; et le deuxième sinogramme qui compose le mot, 缺 *quē*, nous en avons déjà expliqué le sens. Ainsi, 空缺 *kòng-quē*, en tant que mot composé, signifie « place vide, disponible ou vacante » ou, plus précisément, il s'agit d' « une position qui aurait dû être occupée, mais qui ne l'a pas été, laissant ainsi la vue d'ensemble quelque peu incomplète, comme une brèche ».

Nous trouvons, jusqu'à présent, deux faits cruciaux. L'un d'entre eux est que de nombreux *mots abstraits* considérés comme allant de soi en français sont en fait invisibles dans la tradition linguistique chinoise, beaucoup ayant été inventés ou empruntés pour la traduction de livres occidentaux en Chine après le milieu du XIX^e^ siècle, on peut même considérer que « la langue n'est donc peut-être pas étrangère au fait que la Chine ne se soit jamais vraiment engagée sur le terrain de la spéculation abstraite[555] ». Bien qu'ils existent maintenant en chinois moderne et soient considérés comme du vocabulaire chinois *normal*, on ne les trouve souvent que dans les textes *intellectuels* et dans la langue *écrite*. En deuxième lieu, c'est principalement par la méthode du *deux-pointisme* que les Chinois ont pu construire ces équivalents en chinois, c'est-à-dire que chacune des parties qui composent un nouveau mot abstrait était auparavant un caractère-mot concret *profondément enraciné* dans le chinois. Il est donc

[553] *Ibid.*, p. 86.
[554] *Ibid.*, p. 124.
[555] Jacques GERNET, « Introduction à la pensée chinoise », dans Sylvain AUROUX (éd.), *La pensée chinoise. Dictionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2017, p. xxv.

inévitable que l'*abstraction* du mot dans son ensemble soit résumée sur la base de la *sensibilité* de chacune de ses parties constitutives, se produit ainsi une relation métaphorique ou métonymique entre les deux. Plus précisément, les « deux points » qu'implique le deux-pointisme sont respectivement le *yì-lèi* 义类, « catégorie sémantique », qui a une fonction conseptuelle, et le *yì-xiàng* 义象, « image sémantique », qui a une fonction lexico-grammaticale, la liaison des deux permettant de générer le sens du nouveau mot[556]. Ajoutons, en revanche, que ce *xiàng* 象, qu'on le traduit par fois par le terme *image*, ne renvoie, selon Xu Tong-qiang 徐通锵, « pas exclusivement à un phénomène au niveau perceptuel, mais contient également la connaissance de l'essence des choses[557] ». En d'autres termes, le mot chinois correspondant à un terme abstrait français – aussi abstrait qu'il puisse paraître – est souvent caractérisé par une spécificité *figurative* :

> La façon de *jìn-yì* 尽意 [litt. *épuiser-sens*, la locution signifie « exprimer pleinement ce qu'on veut dire »] consiste à *yuán-wù-bǐ-lèi* 援物比类 [litt. *prendre-chose-imiter-ressembler*, « prendre une autre chose pour faire une comparaison »], c'est-à-dire à établir des liens entre des phénomènes apparemment sans rapport entre eux par le biais d'associations et d'illustrations métaphoriques, en utilisant des métaphores pour éclairer l'essence du *xiàng* 象, sans dire « ce qu'il est ». [...] Il s'agit d'utiliser des phénomènes concrets et faciles à comprendre comme métaphores pour illustrer la nature abstraite des choses[558].

Ainsi, nous comprenons une principale raison linguistique de l'intraduisibilité en chinois de nombreux mots « simples et abstraits » qu'emploie Bonnefoy :

> La communauté chinoise suit une voie différente de celle de la communauté indo-européenne. Il s'agit, pour la première, de l'accent mis sur les connotations et de l'utilisation d'associations pour explorer et établir des liens entre les objets : les Chinois emploient des

[556] Tong-qiang 通锵 Xu 徐, *Le langage. Principes structurels et méthodes de recherche de la langue de type sémantique, (语言论：语义型语言的结构原理和研究方法 yǔ-yán-lùn-yǔ-yì-xíng-yǔ-yán-de-jié-gòu-yuán-lǐ-hé-yán-jiū-fāng-fǎ), op. cit.*, p. 49 ; Tong-qiang 通锵 Xu 徐, *Introduction à la grammaire chinoise à l'étalon-caractère (汉语字本位语法导论 hàn-yǔ-zì-běn-wèi-yǔ-fǎ-dǎo-lùn), op. cit.*, p. 150.

[557] Tong-qiang 通锵 Xu 徐, *Le langage. Principes structurels et méthodes de recherche de la langue de type sémantique, (语言论：语义型语言的结构原理和研究方法 yǔ-yán-lùn-yǔ-yì-xíng-yǔ-yán-de-jié-gòu-yuán-lǐ-hé-yán-jiū-fāng-fǎ), op. cit.*, p. 47.

[558] *Ibid.*, p. 48.

> *métaphores horizontales* (横向隐喻 *héng-xiàng-yǐn-yù*) afin de comprendre la nature et les caractéristiques des choses, tandis que la communauté indo-européenne a tendance à s'appuyer sur les déductions et le syllogisme[559].

Cette différence au niveau de l'*esprit morphologique* ne concerne pas seulement le vocabulaire, mais constitue en fait une distinction remarquable dans la façon dont les deux langues organisent leurs mots et leurs textes. La perception en langue chinoise de la sensibilité et de l'abstraction modifie donc profondément le paysage de la poésie tardive de Bonnefoy traduite en chinois : des poèmes qui ne sont pas si abstraits dans l'original français peuvent paraître très philosophiques et conceptuels en chinois. C'est le sujet que nous aborderons dans la prochaine section.

6.1.3 – Le « monde » de Bonnefoy peut-il être sensible ? Une poésie « philosophique » et son intraduisibilité

Comme nous le savons déjà, nombre de *mots abstraits* utilisés par Bonnefoy présentent un certain degré d'intraduisibilité dans la traduction de poésie, même s'ils peuvent trouver dans le dictionnaire franco-chinois leurs équivalents standards. Cela prouve que la *simplicité*, tout comme la complexité, de la poésie peut aussi être *intraduisible*. Nous voulons aborder maintenant un autre aspect de la poésie tardive de Bonnefoy qui incarne sa dimension en apparence *simple et abstraite* : celle de la syntaxe. Cependant, au lieu d'étudier la syntaxe linguistique, dont la modernisation du chinois a en fait grandement réduit l'intraduisibilité de Bonnefoy, nous aborderons en premier lieu ce que j'appelle la « syntaxe de pensée ». Lisons la première strophe du troisième poème de « Que ce monde demeure » :

> Que ce monde demeure !
> Que l'absence, le mot
> Ne soient qu'un, à jamais,
> Dans la chose simple[560].

[559] *Ibid.*, p. 47.
[560] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 27.

Voici ma traduction publiée :

> 愿这世界延迟！
> 愿空缺，愿词语
> 永远在单纯的事物里
> 融合成一体。[561]
>
> souhaiter – ce – monde – attarder !
> souhaiter – place vacante, souhaiter – mot
> à jamais – *zài* (indiquer le lieu : dans, à, sur...) – simple – *de* (marque de la relation qualificative) – chose – intérieur
> se fondre – devenir, se changer en – un – corps, ensemble
>
> Souhaiter (à) ce monde (de) (s')attarder !
> Souhaiter (à) (la) place vacante, souhaiter (au) mot
> À jamais dans la chose simple
> (de) se fondre (pour) devenir un (seul) corps.

D'un point de vue pratique, j'estime qu'il n'y a déjà presque plus d'obstacle linguistique lorsqu'on traduit ces quatre vers dans le chinois moderne : autrement dit, l'élément de *non-traduit* est très peu visible, et il ne reste que des éléments qu'on considère comme *intraduits* (nous utilisons ici la distinction que nous avons faite entre le non-traduit et l'intraduit dans le chapitre introductif). La traduction que nous obtenons diffère certainement de l'original à bien des égards, non seulement dans la façon dont s'articulent les mots, mais aussi dans les nombreux changements de l'ordre des mots, qu'il s'agisse de détails ou de structure globale. Nous ne négligeons évidemment pas le fait que la forme grammaticale spécifique de la phrase, introduite par *que*, qui porte une signification quasi-impérative, est remplacée par une expression moins formelle, celle de 但愿 *dàn-yuàn* en chinois ; toutefois, il convient de préciser que le terme 但愿 *dàn-yuàn* ne signifie pas seulement *souhaiter*, mais inclut également le sens impliqué par des expressions françaises telles que *si seulement* et *pourvu que*.

[561] Yves 伊夫 BONNEFOY 博纳富瓦, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn), op. cit.*, p. 26.

Toutes ces différences, pourtant, ne constituent en fait pas mes préoccupations principales. Ce qui attire mon attention, c'est la traduction de *soient*, dont la forme infinitive est *être*, par 融合成 *róng-hé-chéng*, qui en chinois est composé de deux mots – 融合 *róng-hé* (*se fondre*) et 成 *chéng* (*devenir*).

Cette traduction chinoise apparemment complexe (*róng-hé-chéng*) d'un mot français simple, peut-être plus courant que tout autre, *être*, contient certainement un élément de choix personnel de la part du traducteur, mais ce n'est pas une question de choix personnel en premier lieu, il faut avant tout prendre en considération la tradition de la langue. En bref, si nous le traduisons littéralement par 是 *shì*, ce passage cité de Bonnefoy sera incompréhensible, car il est difficile pour un Chinois d'imaginer comment l'*absence* et le *mot* pourraient « être » *un*. Ceci peut avoir un rapport avec le fait que la copule *être* n'est pas nécessaire ou couramment utilisée en chinois. Rappelons un exemple que j'ai cité dans la section 2.1.3 : dans la phrase 女孩漂亮 *nǚ-hái-piào-liàng*, littéralement *fille-beau (belle)*, qui signifie « la fille *est* belle », il n'est pas besoin d'ajouter un 是 *shì* (*être*, *est*) pour relier *fille* et *beau* (*belle*). Mais dans les langues européennes, *être*, que ce soit en tant que verbe ou en tant que nom, est un mot dont l'importance ne saurait être trop soulignée – on peut aussi l'associer au mot grec *εἶναι* (*eînai*) et à son verbe *ὤν* (*ṓn*), au mot latin *esse*, aux verbes anglais *to be* et *being*, ainsi qu'au verbe allemand *sein*, pour n'en citer que quelques-uns. La divergence entre le chinois et le français sur cette question devient encore plus évidente lorsqu'on sait que Heidegger affirme que la philosophie occidentale s'enracine dans la réflexion sur le verbe *être*. Force est de constater que si cette vision de Heidegger et de ses partisans n'est que partiellement acceptée en Europe, elle est presque devenue en Chine une *vérité absolue* et une *vision commune*, en raison de la frénésie des études sur Heidegger depuis les années 1980, si bien qu'elle imprégne la théorie de la traduction. Cette idée, par exemple, a donné lieu à des arguments de *philosophie comparée* tels que les suivants :

> Il n'y a pas non plus d'ontologie ou de métaphysique en Chine. L'ontologie parle de l'être (*Being*), alors qu'en Chine il n'y a pas de concept d'être, les Chinois parlent du devenir

> (*becoming*), [...] l'Occident parle de phénomène et de noumène, alors que la Chine ne parle ni de phénomène ni de noumène, car il n'y a pas de dichotomie entre *essence* et *phénomène*[562].

> Ce qui est vraiment déroutant et difficile à comprendre pour les Occidentaux n'est pas la question de la vérité ou de la fausseté, mais la relation entre l'être (*being*) et le non-être (*non-being*). [...] En chinois, on ne trouve pas un mot qui englobe à la fois 存在 *cún-zài* et 是 *shì* dans la traduction du mot occidental *Being*. [...] En même temps, le terme 存在 *cún-zài* en chinois fait principalement référence à 实在 *shí-zài* (substance, ce qui existe réellement), à savoir, l'état ou la nature de quelque chose que l'on peut percevoir par les sens. Cela signifie que le mot chinois 存在 *cún-zài* fait référence à l'état d'existence des choses dans l'espace et le temps, notamment lorsqu'elles n'ont pas encore disparu[563].

En fait, « l'idée kantienne puis hégélienne que la Chine n'a pas de philosophie[564] », depuis longtemps déjà, constitue un point de vue généralement accepté et, en bref, « la formalisation philosophique apposée depuis un siècle à la pensée chinoise dénaturerait une tradition intellectuelle dont les fondements resteraient irréductiblement étrangers à la philosophie occidentale[565] ». Ainsi, nous avons tendance à donner un nom alternatif, celui de *pensée chinoise*, à cette forme philosophique à part, qui s'établit « sans trop se soucier de systématicité, de logique ou de quelque critère philosophique que ce soit[566] ». Dans cette thèse, je n'ai évidemment pas l'intention de critiquer cette idée ou de la retoucher en détail, mais plutôt d'identifier, au niveau le plus consensuel, certains des traits les plus saillants de la *pensée philosophique chinoise*, avec, bien sûr, des degrés variables de simplification. La façon la plus commode est peut-être de citer un article introductif de Jacques Gernet dans *La pensée chinoise : dictionnaire*, où il pense qu'il s'agit d'une « sagesse », car « les Chinois n'ont pas admis l'idée d'un domaine propre

---

[562] Ze-hou 泽厚 LI 李, « Aperçu de l'esthétique pratique (实践美学发言纲要 shíjiàn-měi-xué-fā-yán-gāng-yào) », dans Qun-lin 群林 MA 马 (éd.), *De la dualité esthétique à l'ontologie émotionnelle : essais sur l'esthétique (从美感两重性到情本体——李泽厚美学文录 cóng-měi-gǎn-liǎng-chóng-xìng-dào-qíng-běn-tǐ-lǐ-zé-hào-měi-xué-wén-lù)*, Shandong Publishing House of Literature and Art (山东文艺出版社 shān-dōng-wén-yì-chū-bǎn-shè), 2019.

[563] Shu-ren 蜀人 LI 李, *Études comparatives de la métaphysique chinoise et occidentale (中西形而上学之比较研究 zhōng-xī-xíng-ér-shàng-xué-zhī-bǐ-jiào-yán-jiū)*, China Social Sciences Press (中国社会科学出版社 zhōng-guó-shè-huì-kē-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Études sur la philosophie occidentale (西方哲学研究丛书 xī-fāng-zhé-xué-yán-jiū-cóng-shū) », 2014.

[564] Anne CHENG, « « Y a-t-il une philosophie chinoise ? » : est-ce une bonne question ? », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n °27, 2005, p. 7.

[565] Anne-Lise DYCK, « La Chine hors de la philosophie : essai de généalogie à partir des traditions sinologique et philosophique françaises au XIXe siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n °27, 2005, p. 14.

[566] Carine DEFOORT, « Existe-t-il une philosophie chinoise ? Typologie des arguments d'un débat largement implicite », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n °27, 2005, p. 71.

à la pensée abstraite et au raisonnement logique sur des abstractions[567] », ce qu'on perçoit aussi à travers mes analyses dans la section précédente. Soyons conscients, avec ce sinologue, qu'il existe un couplage inéluctable entre *pensée* et *langue*, ce que nous ne pouvons négliger lorsque nous pensons à la traduction de Bonnefoy :

> une langue dépourvue de formes grammaticales obligatoires ne pouvait avoir sur la pensée certains effets de suggestion que, par comparaison avec les données chinoises, les langues indo-européennes semblent avoir exercé sur les catégories mentales. La présence, dans ces langues, d'un verbe d'existence et de ses dérivés a pu aider à dégager la notion d'être ; la distinction du substantif et de l'adjectif a peut-être rendu mieux sensible l'opposition de la substance et de l'accident ; le recours au neutre et aux dérivés abstraits semble avoir facilité le développement de la pensée abstraite ; l'emploi des cas nominatif et accusatif, celui des voies active et passive ont pu renforcer la distinction du sujet et de l'objet. Le fait est en tout cas que la pensée chinoise ignore la notion d'être, ne distingue pas la substance de l'accident et n'oppose pas nettement sujet et objet. Les unités de la langue n'étant pas liées entre elles en chinois, mais juxtaposées, l'association de termes de sens voisins ou de sens opposés ainsi que les parallélismes ont joué un rôle important dans l'expression et l'organisation de la pensée, dans la stylistique et la logique chinoise. Presque toutes les notions de la philosophie chinoise se présentent par couples de réalités indissociables ou d'opposés complémentaires : mouvement et repos, condensation et dissipation, énergie universelle et principe inhérent d'organisation, nom et chose, substance et activité… Sous une forme des plus concises, le chinois est particulièrement apte à exprimer cette forme complexe de raisonnement que sont les rapports entre rapports. Mais les Chinois ont presque toujours répugné aux lourdes démonstrations scolastiques et ont préféré l'implicite et l'allusif. Ils sautent volontiers les étapes intermédiaires d'un raisonnement[568].

En bref, la tradition linguistique chinoise distingue rarement, d'abord sur le plan lexical, des mots qui présentent les catégories *philosophiques* comme en Occident. Ce genre de mots d'origine indo-européenne, certes, soient présents maintenant en chinois suite à la modernisation et à l'européanisation de la langue, leur mécanisme de production de sens et la perception qu'ils suscitent chez les locuteurs chinois sont, toutefois, encore considérablement soumis aux schémas cognitifs spécifiques du

[567] Jacques GERNET, « Introduction à la pensée chinoise », dans Sylvain AUROUX (éd.), *La pensée chinoise. Dictionnaire*, *op. cit.*, p. xxiii.
[568] *Ibid.*, p. xxiv-xxv.

chinois. En d'autres termes, bien que ces mots *philosophiques* aient été traduits en chinois, ils sont devenus des « mots sans racines » ou des mots qui ne participent pas profondément à la structure perceptive de la langue chinoise, parce qu'ils ne trouvent pas, dans cette langue, de tradition philosophique à laquelle ils puissent correspondre. Cela est évident dans la traduction des poèmes tardifs de Bonnefoy. Par rapport à ses poèmes écrits entre les années 1940 et 1960, dont certains dans le style surréaliste qui fascine jusqu'à aujourd'hui les poètes chinois, ses textes publiés au XXI^{e} siècle ont une nette tendance à être conceptuels (philosophiques) : il s'agit là, il faut bien le préciser, d'un résultat observé sous la perspective de la langue chinoise. Et nous savons déjà que même beaucoup de mots courants qu'emploie Bonnefoy en français semblent très abstraits en chinois et qu'ils restent abstraits, quel que soit le terme dans lequel ils sont traduits.

Ainsi, les quatre vers que j'ai cités au début de cette section sont en un sens intraduisibles (mais linguistiquement, ils sont presque entièrement traduisibles), en partie parce que les termes tels qu'*absence*, *mot* et même *chose* sont abstraits et peu familiers à la langue chinoise, il s'agit, précisément, des mots qui semblent être associés à un certain contexte philosophique avec lequel le chinois, même dans sa version chinoise, ne se familiarise pas encore. Ce n'est pourtant pas seulement une question de vocabulaire ; les règles de formation syntaxique en chinois sont surtout très différentes de celles qui ont donné naissance à la philosophie occidentale : par exemple, l'impact qu'exerce le « verbe d'existence et de ses dérivés » évoqué par Jacques Gernet semble incalculable. Avec une européanisation continue, certaines des relations logiques qui n'étaient pas développées dans le chinois ancien sont en fait devenues disponibles en chinois actuel – par exemple, la distinction entre actif et passif, entre sujet et objet – mais le chinois moderne est-il transformé en une langue bien adaptée à la philosophie occidentale ? Ceci est encore sujet à caution.

Revenons aux vers de Bonnefoy : « Que l'absence, le mot / Ne soient qu'un [...] ». La raison pour laquelle ces deux vers, si simples en français, tant du point de vue du vocabulaire que de la syntaxe, sont inintelligibles en chinois est que les Chinois ont du mal à imaginer comment l'« absence » et le « mot » peuvent s'articuler ensemble,

puisque *normalement*, en chinois, il faut que deux *objets sensibles* « ne soient qu'un ». De plus, l'intraduisibilité au sens conceptuel du premier vers de cette strophe, « Que ce monde demeure ! », est exactement attribuée à l'absence des *images palpables* : le « monde », une *chose* si intouchable en chinois, comment peut-il *demeurer* (traduction chinoise : 停留 *tíng-liú*, « s'arrêter et rester où il est ») ?

Ce n'est pas seulement au niveau lexical que le terme « monde » présent dans l'œuvre tardive de Bonnefoy est si difficile à traduire, il faut aussi prendre en considération la manière dont il est lié à d'autres mots – c'est-à-dire syntaxiquement - qui rend difficile la formation d'une *image* de son équivalent chinois, *shì-jiè* 世界. Par exemple, dans le vers suivant, le verbe *être*, au sens d'*identité*, relie deux parties de phrase – « le monde » et l'espace se trouvant « entre des murs trop proches » – mais le lecteur chinois n'arrive pas toujours à comprendre ou percevoir pourquoi les deux peuvent être *la même chose* :

> Qu'il cherche, en tâtonnant
> Entre des murs trop proches, **c'est** le monde[569], [...]
> (« L'encore aveugle »)

Parfois, Bonnefoy montre dans ses poèmes que certaines créatures naturelles peuvent exister en dehors du *monde,* ou que lorsqu'on compare le volume du *monde* à celui du *nautonier*, le premier est encore plus petit que le second. Dans les deux cas, il s'agit d'un « monde » qui est difficile à percevoir dans la langue chinoise :

> Voyez, me disent-ils,
> L'agitation des fourmis **hors du** monde[570].
> (« L'encore aveugle »)
>
> À la poupe est le nautonier, **plus grand que** le monde,
> Plus noir, mais d'une matité phosphorescente[571].
> (« Dans le leurre des mots »)

[569] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.,* p. 107.
[570] *Ibid.*, p. 109.
[571] *Ibid.*, p. 74.

En fait, les Chinois ont également du mal, surtout à travers la langue chinoise, à comprendre pourquoi le pluriel de *monde* (« mondes ») peut exister et cette confusion est liée à leur confusion face à l'expression « *un autre* monde » :

> Nous aimions que la fente dans le mur
> Fût cet épi dont essaimaient **des mondes**[572].
> (« Une pierre »)

> Nous allions, et c'était
> Dans **un autre monde**[573],
> (« La pluie d'été »)

> Ô musique, ô rumeur de tant d'**autres mondes**[574],
> (« La voix lointaine »)

Ils trouveraient également étrange l'expression suivante, « ce matin-là du monde », car un *matin* doit, normalement, appartenir au *monde* ; lorsque Bonnefoy met l'accent sur cette appartenance (***du*** monde), il semble présenter un *monde* que nous ne connaissons pas, dont nous ignorons même l'existence :

> L'air était frais **ce matin-là du monde**,
> Mais impénétrable est la fraîcheur même[575] [...]
> (« La maison natale »)

Ces « mondes » qu'établit ou décrit Bonnefoy peuvent bien sûr avoir des significations différentes ; lorsqu'ils sont placés dans de nouveaux contextes, le poète veut peut-être leur donner précisément une nouvelle *qualité palpable*. Or, la question essentielle est de savoir dans quelle mesure il y a plus de raisons de croire que le mot français *monde* est un mot concret que de croire que son équivalent chinois, 世界 *shì-*

[572] *Ibid.*, p. 14.
[573] *Ibid.*, p. 15.
[574] *Ibid.*, p. 64.
[575] *Ibid.*, p. 90.

jiè, est un mot abstrait. Ce désaccord réside principalement dans le fait que le « monde » chinois semble être un *être ineffable*, surtout qui ne se présente pas comme une *chose* au sein du poème, alors que dans *Les Planches courbes* de Bonnefoy, il semble être un *être variable mais définissable* en fonction du contexte. Cette mutabilité est certes une redéfinition constante du « monde » en français, toutefois, ce *savoir mouvant* exacerbe l'incompréhensibilité du « monde » dans le contexte chinois.

D'une certaine manière, Bonnefoy est un poète qui écrit sur le *monde* et pour le *monde*, ce monde étant pourtant considéré comme une *unité*, dans un sens holistique. Il s'agit, du côté du chinois, d'une abstraction dont les Chinois ont longtemps choisi de ne pas parler et, surtout, de ne pas lui permettre d'entrer dans l'espace de la parole poétique. Une telle affirmation pourrait être remise en question : il semble que je souligne de façon généralisée l'incapacité de la tradition linguistique chinoise à développer un moyen de traiter les *abstractions* et les *choses conceptuelles* (pour ne pas dire *concepts*), et que je sois ainsi consciemment ou inconsciemment tombé dans un piège préétabli par le comparatisme nuisible. Précisons qu'en fait, je ne parle de cette question que dans le domaine poétique, dont le langage a ses propres limites et certaines qualités qui lui donnent son indépendance : ce langage poétique n'est assimilé ni au langage quotidien, ce qui est particulièrement évident dans la poésie classique, ni au langage philosophique. Deuxièmement, même en ce qui concerne le langage de la poésie, les Chinois arrivent à aller plus loin, mais notamment à l'aide de certains mécanismes rhétoriques et stylistiques spéciaux. Le plus crucial mécanisme est celui du *xīng* 興/兴, que François Jullien traduit comme « mode incitatif ». « Conjonction d'indirect et d'immédiat[576] », ce mode a recours à une conscience qui « ni n'adhère au réalisme des phénomènes et ne s'enlise en eux ; ni ne rompt définitivement avec eux[577] », il est en mesure, par conséquent, de réaliser une « représentation d'au-delà la représentation » (*xiàng-wài-zhī-xiàng* 象外之象) et le « paysage d'au-delà le paysage » (*jǐng-wài-zhī-jǐng* 景外之景)[578] :

[576] François JULLIEN, *Le Détour et l'accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Éditions Grasset, coll. « Le collège de philosophie », 1995, p. 177.
[577] François JULLIEN, *Éloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991, p. 91.
[578] *Ibid.*, p. 92.

> Selon la façon dont le phénomène poétique est perçu en Chine, le poète « emprunte » au paysage pour exprimer son for intérieur ; « incité » par le monde au dehors, il suscite à son tour l'émotion du lecteur. La poésie, en Chine, naît donc d'un rapport d'incitation et non d'une opération de représentation, le Monde ne se constitue pas en « objet » pour la conscience mais lui sert de partenaire dans un procès d'interaction[579].

Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un mécanisme par lequel les images de choses sensibles – généralement des choses naturelles ou des paysages naturels – sont utilisées pour stimuler un certain type de réaction mentale, et quelle que soit l'importance que nous accordons à l'*au-delà*, nous ne pouvons ignorer le point de départ de ce mécanisme : il fonctionne « sous couvert d'image[580] ». Ce qui importe davantage, c'est la manière dont la « réalité » peut se dérouler dans la poésie chinoise (classique), grâce à ce mode incitatif *xīng* :

> Grâce au déroulement sinueux qui s'opère à travers elle, la réalité se révèle non pas de façon étale – comme en un panorama – mais *en transition* ; son retrait permet son ressurgissement, et l'un et l'autre nous la font découvrir. Au lieu qu'une présence assurée, en l'exposant à plat, l'aspirerait à la surface, ou qu'une absence définitive, nous coupant d'elle, l'enfouirait à jamais dans son mystère, – en s'en allant pour revenir, c'est-à-dire en réapparaissant déjà par un autre bout dès qu'on croit qu'elle se retire, elle introduit naturellement dans son intimité : en préservant cette intimité (*cf.* l'impression du « secret »), mais sans la rendre absconse (« cachée ») et sans qu'il faille un saut pour l'atteindre (en passant à cet autre plan : l'Invisible). La *variation* qu'engendre le détour nous découvre bien « un monde » mais qui n'est pas un autre monde : elle nous découvre ce monde-ci – le seul – mais devenu inépuisable[581].

Constatons, donc, que la poésie chinoise est une poésie qui valorise l'implicite, elle n'est pas habituée à représenter le *monde* directement, surtout pas en tant qu'objet descriptible. Il est nécessaire ainsi, en chinois, de recourir à la fonction évocatrice ou incitative du 象 *xiàng* (l'*image*), qui est la garantie d'accès à un lieu plus lointain, mais pas nécessairement au transcendant. Nous pouvons également rappeler que de

[579] François JULLIEN, *Le Détour et l'accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, *op. cit.*, p. 164.
[580] *Ibid.*, p. 76.
[581] *Ibid.*, p. 402.

nombreux mots créés en chinois moderne, y compris les mots abstraits, ne sont pas exempts de traces du 义象 *yì-xiàng*, l'« image sémantique », et en effet, selon les travaux de Xu Tong-qiang et d'autres, certaines structures syntaxiques du chinois moderne peuvent également être considérées comme des *versions étendues* de la morphologie lexicale où intervient la logique de cette *image sémantique*. Cela explique pourquoi l'*image* joue un rôle si important dans la structure des phrases chinoises. Cependant, n'oublions pas les « mythes » contre lesquels j'ai mis en garde dans l'introduction de cette thèse : l'image que j'indique ici est très différente du caractère pictural des sinogrammes que certains sinologues ont suggéré.

C'est pourquoi les premiers poèmes de Bonnefoy sont mieux accueillis par des lecteurs chinois et surtout par des poètes chinois : ils lisent avec passion « Théâtre » de *Douve*, par exemple, mais il n'est pas moins imaginable que *Le Cœur-espace*, poème plus ancien, puisse également être proche du « goût chinois », car il répond mieux à l'attente chinoise d'une certaine *image incitante* :

> Au plein froid de l'été ton visage de pierre
> Je sais que des mineurs se hâtent vers une source unique des pierrailles et des cris
> Ainsi j'avais franchi ton visage dans l'herbe
> Mais la lumière est devenue opaque
> Des têtes grondent maintenant sur le drapeau de la terre
> I'éclair intérieur te balafre d'enfance
>
> Tasmanie
> Un enfant a crié dans un jeu de vitres
> Les dalles de la mort s'écaillent dans ses yeux une ombre glisse dans le vestibule
> Et la mer est si proche qu'il n'y a qu'à tendre les mains le sang coule
> Et sur chaque bouche flambe le cœur-espace et toutes villes au plus haut point du guet
> Comme des poissons sur les mailles des fenêtres et déjà mon départ sonne sur les claviers[582]

Il y a certes beaucoup d'obscurité dans ce poème, mais cela ne pose pas de problème aux lecteurs chinois d'un point de vue historico-littéraire. En effet, à la fin de

[582] Yves BONNEFOY, *Le Cœur-espace, 1945, 1961*, Tours [Paris], Farrago / Éditions Léo Scheer, 2001, p. 9-10.

la dynastie *Tang*, on a déjà vu naître un grand nombre de poèmes complexes sur le plan rhétorique et stylistique, avec des combinaisons de mots et une syntaxe qui repoussaient les limites du langage. C'est précisément la raison pour laquelle Jiang Ruo-shui 江弱水, dans son livre *Modernité de la poésie classique* (*gǔ-diǎn-shī-de-xiàn-dài-xìng* 古典诗的现代性)[583], propose le concept de « poésie surréaliste classique » en chinois, bien que l'appropriation du terme *surréaliste* soit ici sujette à caution. Je dis que ce poème est de goût chinois parce qu'il offre un certain nombre d'*images concrètes*, bien que celles-ci soient parfois, selon les propres termes de Bonnefoy, *surréalistes*. Dans la tradition poétique chinoise, le caractère concret n'est pas incompatible avec le surréel et, comme je l'ai dit dans la section 3.1, certains éléments de l'incompréhensible causés par des combinaisons de mots et des structures syntaxiques n'empêchent en fait pas aux Chinois de percevoir des *choses*. Parce qu'ils sont tributaires de la *situation* dans laquelle ces choses sont placées et de l'*atmosphère* qu'elles dégagent – la texture du *visage de pierre*, par exemple, évoque de nombreux aspects sensibles. Ce fragment contient également le mot *mort*, qui est ce que nous pourrions considérer comme un *mot abstrait*, mais dans ce poème de Bonnefoy, il n'est pas abstrait, car il forme une sorte d'*alliance de sensibilité* avec une *chose* concrète, la *dalle*, et il accomplit une action concrète grâce à cet attachement : « s'écaillent dans ses yeux ».

Je ne cite les premiers poèmes de Bonnefoy écrits pendant sa période surréaliste que pour montrer à quel point certaines des œuvres ultérieures de Bonnefoy sont *conceptualisées*. Cependant, comme nous le savons, Bonnefoy considère, au contraire, ses œuvres de jeunesse comme conceptuelles et a eu tendance à les oublier. Nous n'oublions pas, bien sûr, le discours passionnant que Bonnefoy prononce dans sa « leçon inaugurale » de 1981 pour déclarer la guerre contre l'image : « j'appellerai *image* cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation[584] », et cette *impression de réalité*,

[583] Ruo-shui 弱水 JIANG 江, *Modernité de la poésie classique (古典诗的现代性 gǔ-diǎn-shī-de-xiàn-dài-xìng)*, Pékin, SDX Joint Publishing Company (生活 读书 新知三联书店 shēng-huó-dú-shū-xīn-zhī-sān-lián-shū-diàn), coll. « Lectures (读书书系 dú-shū-shū-xì) », 2010.

[584] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981*, Paris, Éditions Mercure de France, 1983, p. 32.

on le comprend bien, n'est après tout pas la *réalité* qu'il recherche à travers la poésie. Le point que je soulève ici, en revanche, est basé sur la structure de la sensibilité chinoise : en tout cas, les quatre vers que j'ai cités au début de cette section ne donnent presque aucune *image incitante* qu'exige l'esthétique chinoise et le vocabulaire et la syntaxe des vers ne sont présents que de façon *imperceptible*. En fait, un tel style qu'on pourrait définir comme philosophique apparaît à grande échelle dans ses recueils de poésie publiés au XXI[e] siècle :

Rêver : que la beauté
Soit vérité, la même
Évidence, un enfant
Qui avance, étonné, sous une treille[585].

(*Les Planches courbes*, 2001)

(Car toute chose, vois-tu,
Lui expliquait le livre,
Est signe, signe d'autre chose. Même la pierre
La plus brute et informe, la plus absente
Des conseils de l'esprit, est signe encore,
Du chaos, disons, du néant. Dieu seul
Ne renvoie qu'à soi-même.
L'idée même de signe se perd en lui[586].)

(*La longue chaîne de l'ancre*, 2008)

Regarde, vois.
Regarde, théologien,
Ne crois-tu pas que Dieu
Se soit lassé d'être?

Tu imagines
Qu'il ne peut en finir, étant infini,
Avec soi
Mais tu sais qu'aucun sacrifice, à ses autels,

585 Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 52.
586 Yves BONNEFOY, *La longue chaîne de l'ancre, op. cit.*, p. 99-100.

Ni même le sacrifice de son fils,
N'éveille plus son désir.

Se tourne-t-il
Vers celle qui dormait auprès de lui,
L'âme du monde,
Touchera-t-il son bras, sa hanche nue,
Il ne la réveillera pas[587].

(*L'Heure présente*, 2011)

Ah, mon amie,
Je crois, presque je sais
Que la beauté existe et signifie. Je crois
Qu'il y a sens encore à faire naître,
J'atteste que les mots ont droit au sens.
Qu'il est difficile pourtant
De faire de cette foi de la pensée,
Qu'il semble naturel d'en avoir honte[588] !

(*Ensemble encore*, 2016)

Linguistiquement parlant, ces fragments sont traduisibles en chinois, puisque d'un point de vue lexical et syntaxique, nous pouvons trouver des équivalents appropriés dans une langue chinoise bien modernisée, même si cette équivalence ne peut pas être parfaite, tout comme il existe plusieurs fossés infranchissables en matière des formes grammaticales dans les deux langues. Cette traduisibilité est également garantie par une certaine *simplicité* de l'original. Mais les aspirations du traducteur vont évidemment au-delà du niveau linguistique ; il ne doit pas nécessairement faire un choix précis entre les deux *identités* de sourcier et de cibliste, mais il doit au moins avoir envisagé les effets pratiques ultérieurs de cette traduction dans la langue cible. En considérant les citations ci-dessus, tirées de quatre livres, les lecteurs français et chinois supposeront que Bonnefoy était un poète philosophique ou un poète-philosophe. Mais je dois

[587] Yves BONNEFOY, *L'Heure présente*, *op. cit.*, p. 81-82.
[588] Yves BONNEFOY, *Ensemble encore, suivi de Perambulans in noctem*, *op. cit.*, p. 11.

souligner que dans le contexte chinois, Bonnefoy serait *plus philosophique* qu'en français. Cette identification de Bonnefoy n'est pas seulement un sujet de sociologie littéraire, mais elle est également pertinente pour la question de la traduction que nous abordons. En France, Bonnefoy est un personnage qui « mène le combat contre ce qu'il appelle le "textualisme" et le structuralisme[589] », tandis qu'en Chine, il est un poète *philosophique* à un sens différent. Dans son article « Yves Bonnefoy, un poète philosophique en France contemporaine » (法国当代哲理诗人:伊夫·博纳富瓦 *fǎ-guó-dāng-dài-zhé-lǐ-shī-rén-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ*)[590], Ge Lei 葛雷, un des premiers traducteurs chinois de Bonnefoy, décrit une conversation qu'il a eue avec Bonnefoy au Collège de France, au cours de laquelle la question du *poète philosophique* a été soulevée :

> Je lui ai demandé au milieu de la conversation : « selon vous, êtes-vous un poète philosophique (哲理性的诗人 *zhé-lǐ-xìng-de-shī-rén*) ou un philosophe poétique (诗意的哲学家 *shī-yì-de-zhé-xué-jiā*) ? » Il a souri et a dit : « je suis essentiellement un poète. L'identité de poète contient tout. » J'étais tout à fait satisfait de cette compréhension de sa part, [...]. Lorsque les Chinois parlent de la réalité, ils la comprennent souvent comme « paysage vu par l'œil et les choses qu'on pense dans l'esprit », mais en fait, selon Yves Bonnefoy, la réalité n'est qu'un éventail de perspectives, de manières, de mentalités et d'imaginations en cours d'être. [...] Plutôt que de comprendre les angoisses turbulentes d'Yves Bonnefoy à la croisée des chemins dans un sens général, il faut les comprendre comme une nouvelle contemplation philosophique, qui est métaphysique et qui va encore plus loin que la métaphysique. [...] La poétique d'Yves Bonnefoy témoigne d'une conscience très aiguë venue de l'Occident[591].

Et dans son *Anthologie de poésie française contemporaine* (法国当代诗选 *fǎ-guó-dāng-dài-shī-xuǎn*), Jiang Huo-sheng 江伙生 présente ainsi Bonnefoy :

---

[589] Dominique COMBE, « Parole, langue, langage : Lorand Gaspar contre le textualisme », dans Anne GOURIO et Danièle LECLAIR (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, p. 82. Dominique Combe précise ainsi : « s'il "sait le prix de la réflexion scientifique" pour une "réflexion sur la poésie", il récuse cependant "l'exploration formaliste de l'écriture" qui se borne à "décrire les fonctionnements du langage" et le "travail du signifiant". Bonnefoy refuse ainsi de réduire l'œuvre à "ces galaxies qu'on nomme le texte", compris comme un "froissement léger des structures" » (p. 82).

[590] Lei 雷 GE 葛, « Yves Bonnefoy, un poète philosophique en France contemporaine (法国当代哲理诗人：伊夫 博纳富瓦 fǎ-guó-dāng-dài-zhé-lǐ-shī-rén-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué), op. cit.*

[591] *Ibid.*, p. 123-124.

> La poésie de Bonnefoy [...] est toujours à la recherche de l'unité trinitaire de l'être (*shēng-cún* 生存), de la vie (*shēng-mìng* 生命) et de la mort (*sǐ-wáng* 死亡). Malgré l'ambiance hallucinatoire de ses vers, Yves Bonnefoy, d'abord en tant que philosophe et ensuite en tant que poète, se livre à cette méditation contemplative[592].

Le fait que ces critiques chinois aient souligné les accents philosophiques de la poésie de Bonnefoy, allant jusqu'à dire qu'il est un philosophe d'abord et un poète ensuite, suffit à montrer que la forte concentration de conceptualisme dans la poésie de Bonnefoy a créé un sentiment alarmant d'*altérité* dans le langage poétique chinois. Pour démontrer le malaise de la langue chinoise face à cette apparition généralisée du *discours philosophique* dans la poésie, il suffit d'examiner la traduction chinoise du nom de la poésie philosophique : « poésie de *sagesse* » (哲理诗 *zhé-lǐ-shī*), c'est-à-dire une poésie qui démontre des 哲理 *zhé-lǐ* (sagesses, doctrines, principes). Il ne s'agit, bien entendu, pas de l'équivalent parfait du terme *poésie philosophique*, mais c'est déjà le type de poésie qui en est le plus proche dans le contexte chinois. Dans cette « poésie de *zhé-lǐ* » chinoise, le discours philosophique est souvent réduit au *zhé-lǐ*, c'est-à-dire aux éléments qui « enseignent » comment voir le monde et, en particulier, comment vivre une bonne vie. L'un des poètes de *zhé-lǐ* contemporains les plus connus et les plus vendus, qui est souvent considéré comme un « autre genre de poète », écrit un poème représentatif, « L'amour de la vie » (热爱生命 *rè-ài-shēng-mìng*), qui commence ainsi :

> 我不去想是否能够成功
> 既然选择了远方
> 便只顾风雨兼程
>
> Je ne pense pas à savoir si je vais réussir ou pas,
> Puisque j'ai choisi une destination lointaine,
> je vais malgré tout voyager contre vents et marées[593].

---

[592] Huo-sheng 伙生 JIANG 江 (éd.), *Anthologie de poésie française contemporaine (法国当代诗选 fǎ-guó-dāng-dài-shī-xuǎn)*, Presses universitaires de Wuhan (武汉大学出版社 wǔ-hàn-dà-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Traduction et recherche sur la poésie française (法语诗歌翻译与研究系列丛书 fǎ-yǔ-shī-gē-fān-yì-yǔ-yán-jiū-xì-liè-cóng-shū) », 1991, trad. de Huo-sheng 伙生 JIANG 江, p. 74.

[593] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

Ce poème montre à lui seul la distinction entre *le philosophique* au sens occidental et le *zhé-lǐ* (*sagesse*) chinois, ce dernier étant une forme d'aphorismes vulgarisés : c'est pourquoi la « poésie de *sagesse* » n'est parfois pas considérée comme de la poésie, dans une perspective esthétique stricte. Il est intéressant de noter que Bonnefoy est souvent défini comme un « poète de *sagesse* » (哲理诗人 *zhé-lǐ-shī-rén*) – rappelons le titre de l'article de Ge Lei cité plus haut – et que des poèmes de Bonnefoy ont été inclus dans au moins quatre anthologies de poésie mondiale sur le thème de la *poésie de sagesse*[594]. Bien sûr, une telle identité peut parfois être assimilée à celle d'un *poète philosophique*. Il y a donc deux points à remarquer ici. Premièrement, le fait qu'en Chine il n'y a pas une poésie philosophique mais seulement une « poésie de *sagesse* » montre la forte résistance à l'entrée d'éléments philosophiques dans le genre poétique. Deuxièmement, si ce type de poésie représente en Chine un aspect spécifique de la soi-disant « poésie de style philosophique », genre plus général que celui de poésie philosophique, alors la poésie de Bonnefoy, qui intègre fortement des idées philosophiques, est en effet *radicalement* intraduisible dans le contexte chinois, car même si la signification de ces poèmes peut être proprement traduite, leurs *implications philosophiques* ne l'est pas.

Au prisme de la littéraire française et européenne, la « poésie philosophique » qu'écrit Bonnefoy n'appartient à aucune des poésies scientifique, biblique, humanitaire ou mythologique ; elle, donc, selon Dominique Combe, peut être comprise comme une sorte de « poème philosophique moderne » « non didactique qui n'en est pas moins "essentiellement philosophique" » et qui s'appuie sur un « discours non démonstratif » et sur une « pensée non discursive »[595]. Il existe aussi en France une tradition d'exclusion du philosophique de la poésie, mais pas de la même manière qu'en Chine :

[594] Ces quatre anthologies sont : Ya-dong 亚东 SU 苏 (ed.), *Poèmes de sagesse étrangers (外国哲理诗 wài-guó-zhé-lǐ-shī)*, 1989 ; Hua 华 LI 黎 (ed.), *Cent petits poèmes de sagesse étrangers (外国哲理小诗百首 wài-guó-zhé-lǐ-xiǎo-shī-bǎi-shǒu)*, 1992 ; Xin-ting 鑫亭 SUN 孙 (ed.), *Dictionnaire des poèmes de sagresse, anciens et modernes, à travers le monde : textes et commentaires (古今中外哲理诗鉴赏辞典 gǔ-jīn-zhōng-wài-zhé-lǐ-shī-jiàn-shǎng-cí-diǎn)*, 1997 ; Li-San 立三 ZHONG 钟 (ed.), *Petits poèmes de sagesse étrangers (外国哲理短诗 wài-guó-zhé-lǐ-duǎn-shī)*, 2004.

[595] Dominique COMBE, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" : poésie, enseignement, société », *Études françaises*, vol. 41, n°3, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 79.

> Ce ne sont pas tant les « idées » et la « pensée » en tant que telles qui sont exclues de la poésie, comme pourrait le donner à croire une remarque de Valéry dans les *Cahiers* : « La poésie n'a pas à exposer des idées. » C'est bien le verbe « exposer », plutôt que son complément, qui rend le genre philosophique problématique en poésie — c'est-à-dire la logique discursive et démonstrative. Si Valéry dénonce en Vigny un « poète prétendu philosophe », c'est justement parce que sa pensée est selon lui indigente ; le vers : « J'aime la majesté des souffrances humaines » n'étant « pas pour la réflexion »[596].

Si dans le contexte français, ce qu'écrit Bonnefoy semble être une poésie philosophique qui « ne se soit transformée jusqu'à devenir méconnaissable[597] », sa nature philosophique est très connaissable en chinois, en raison de l'exotisme et l'étrangeté que ces éléments apportent à cette langue de l'Asie. En d'autres termes, les éléments philosophiques qui ne sont pas particulièrement proéminents dans la poésie française deviennent si présents en chinois grâce à la traduction que de nombreux types de poèmes de Bonnefoy peuvent être considérés, de façon générale, comme des *poèmes philosophiques* dans le contexte chinois :

> À la proue de notre périple toute une eau noire
> S'ouvrir presque et se refuser, à jamais sans rive.
> Lui cependant, dans les plis du chant triste
> Du rossignol de l'île de hasard,
> Pensait déjà à reprendre sa rame
> Un soir, quand blanchirait à nouveau l'écume,
> Pour oublier peut-être toutes les îles
> Sur une mer où grandit une étoile.
>
> Aller ainsi, avec le même orient
> **Au-delà des images** qui chacune
> Nous laissent à la fièvre de désirer[598], [...].

Il faut reconnaître que, jusqu'à l'avant-dernière ligne de ce fragment, le lecteur chinois est tout à fait en paix avec le « monde sensible » que constituent des objets (*proue*, *eau*

[596] *Ibid.*, p. 76.
[597] *Ibid.*, p. 73.
[598] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 72-73.

noire, *plis* (*du chant*), *île*, *rame*, *écume*, *étoile*) et un événement (un navire navigue en mer). Cependant, lorsque ce monde matériel sensible passe soudainement à une locution *conceptuelle* telle que « au-delà des images », nous ressentons une interruption abrupte du continuum sensuel. Cette interruption vise, ensuite, à *sublimer* tous ces objets sensibles en *images*, en en faisant le matériau de la *réflexion philosophique* ; c'est comme si toutes les choses sensibles n'étaient pas réellement *présentes*, mais n'étaient que des symboles abstraits servant à l'expression des idées philosophiques.

En effet, certains critiques français ont également trouvé le « caractère trompeur » de ces choses sensibles que présentent les poèmes de Bonnefoy ; et quand je dis *trompeur*, ce n'est que dans le but de montrer certains des paradoxes dont il fait preuve dans sa quête du *sensible*. L'insatisfaction à l'égard de la poésie de Bonnefoy vient, par exemple, du critique Georges Formentelli

> [...] qui manifeste son angoisse devant une poésie ne pouvant que nommer la pierre, les arbres, le feu, dans un monde où toutes ces réalités qui avaient pu fonder jadis un accord entre les mots et la terre sont en train de disparaître au point de faire de la poésie, de celle même qui s'était voulue « incarnation » au plus près des réalités simples de la vie, un nouvel idéalisme[599].

Ce « nouvel idéalisme » est exactement, de plus, ce qu'un lecteur imprégné de la tradition poétique chinoise pourrait facilement tirer des derniers poèmes de Bonnefoy. Si l'on considère, pourtant, la langue et la poésie françaises seulement, nous comprenons que cette manière d'écriture, « permett[ant] à la sensation de transiter vers la méditation[600] », sert, d'après Christian Doumet, d'une garantie du *compréhensible* de la poésie :

> Faire passer l'absolu singulier de l'affect dans le commun de la langue, c'est cela, pour le poème, représenter. Représenter veut dire exactement ceci : amener à la réalité sensible et partageable ce qui n'est d'aucune réalité, pour autant que ce mot laisse entendre la

[599] Jean-Paul AVICE, « La Poésie par cœur », dans François LALLIER (éd.), *Avec Yves Bonnefoy, de la poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2001, p. 25.
[600] Jean-Michel MAULPOIX, « Un état naissant de la plénitude impossible », dans *La Poésie malgré tout: essai*, *op. cit.*, p. 182.

> communauté d'un partage possible entre locuteurs. [...] Mais aussi bien le mouvement inverse : amener le commun de la langue dans les parages de l'absolu singulier[601].

Or, en raison de la présence des éléments philosophiques, dont certains sont plus facilement considérés comme philosophiques en chinois qu'en français, il est probable que les poèmes composés de cette manière soient également intraduisibles dans le contexte chinois. Cette incompréhensibilité est encore plus évidente dans le fragment suivant, qui réfléchit, philosophiquement déjà, pourrais-je dire, sur la *langue* et les *mots*, il s'agit en effet d'un sujet impensable pour un poème chinois qui ne concentre souvent son attention qu'au « monde extérieur », composé de *vent-fleur-neige-lune* (風花雪月 *fēng-huā-xuě-yuè*) :

> Et c'est vrai que la nuit enfle les mots,
> Des vents tournent leurs pages, des feux rabattent
> Leurs bêtes effrayées jusque sous nos pas.
> Avons-nous cru que nous mènerait loin
> Le chemin qui se perd dans l'évidence,
> Non, les images se heurtent à l'eau qui monte,
> Leur syntaxe est incohérence, de la cendre,
> Et bientôt même il n'y a plus d'images,
> Plus de livre, plus de grand corps chaleureux du monde
> À étreindre des bras de notre désir[602].

Ce type d'écriture, qui vise à générer une idée globale à partir des existences sensibles des *choses*, est ce que j'appelle la « poésie sublime » : il s'agit probablement de la fonction ontologique de la poésie pour Yves Bonnefoy. La raison, en revanche, de la faible présence de cette poésie dans la tradition chinoise est que, d'une part, la poésie chinoise rejette souvent ces *grands mots*, dont certains n'ont été inventés que très tard et d'autre part, la poésie chinoise ne croit pas qu'elle doive transmettre des idées

[601] Christian DOUMET, « L'Incompréhensible », *L'Esprit Créateur*, vol. 55, n° 1, Johns Hopkins University Press, 2015, p. 15-16.
[602] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 79.

« résumables » (conceptuelles), et qu'elle doit *suggérer* plutôt que *démontrer* à travers des objets sensibles.

Un autre type de poème qui appartient à la catégorie générale de la *poésie philosophique*, au sens chinois, est celui qui emploie les mythologies afin de construire un cadre de référence, où les divers éléments d'un poème semblent être des échos contemporains de personnages et d'épisodes mythiques, comme dans les « mythes personnels » chez le dernier Bonnefoy, ceux qui s'appuient sur les *histoires* de Cérès, d'Isis, de Luth, etc. :

> Vois, ce fut ton seul livre. L'Isis du plâtre
> Du mur de cette salle, qui s'écaille,
> N'a jamais eu, elle n'aura rien d'autre
> À entrouvrir sur toi, refermer sur toi[603].
> (« La maison natale »)

La figure d'Isis n'est pas simplement figée dans le plâtre situé au mur ; une signification mythique, qui, j'en suis presque sûr, n'est pas traduisible en chinois, sous-tend comme un appui le poème, le rendant beaucoup plus significatif que ce qu'un lecteur chinois pourrait prendre au pied de la lettre :

> Cette scène ressemble à une théophanie et dérange par son ambivalence. Le « je » semble se souvenir d'un visage, celui de la figure maternelle très certainement, mais cette vision, a priori positive, n'en est pas moins funèbre, car ce qu'elle lui apporte, c'est le deuil de l'adhésion au monde. Ainsi, le sentiment d'absence au monde éprouvé par la mère s'est transmis au fils, faisant de celle-ci une figure de la dépossession et de l'impuissance. Les verbes du dernier vers rappellent étrangement l'expression d'Apulée *in se recessit* : « elle se retira en elle-même ». Bonnefoy opère ici un glissement : la déesse se retire en elle-même, visage figé dans le plâtre du mur, car elle n'est pas capable d'offrir au « je » l'inverse, se refermer sur lui, c'est-à-dire lui offrir un sentiment d'unité avec le monde. L'impuissance de la mère biographique est analogue à celle d'Isis, le poète ne pouvant recevoir d'elle que ce qu'elle-même éprouvait, « le sentiment d'exil et les larmes », « et cela, parce qu'elle a sacrifié

[603] *Ibid.*, p. 88.

> à son immédiateté, son rapport intime et de liberté, à soi-même, au profit d'une idée de soi qui naît du langage : au profit d'un rêve de soi qui en fait la première image […] »[604].

Les quatre vers que j'ai cités ici, du poème « La maison natale », sont situés au milieu d'une série de scènes concrètes et palpables ; cependant, l'*apparition* d'Isis, la déesse, change de façon presque brusque le ton et l'atmosphère de tout le poème, le rendant, qui est composé de nombreux détails sensibles, mystérieux et insensibles. Comme l'a découvert Dominique Combe, même si Bonnefoy semble faire plus d'attention dans *Les Planches courbes* aux scènes de la vie quotidienne, « l'anecdote s'élève aussi parfois jusqu'au mythe » et par conséquent, « le référent culturel ne fait que transfigurer et sublimer la méditation du quotidien »[605]. La puissance de cet « effet mythique » présent dans les textes poétiques tient naturellement d'abord à la forte pénétration des éléments mythiques dans la littérature française – chose inimaginable dans la littérature chinoise – et aussi au fait que Bonnefoy permet au « moi » d'être intégré « dans une présence générale du monde[606] » lorsqu'il se sert de ces mythes, de sorte que le poème mythologique devient une autre sorte de poésie *philosophique* (poésie *conceptuelle*).

Le rejet par la poésie chinoise du *mythique*, qui est, bien sûr, différent de la *poésie mythologique* qui figure dans l'histoire littéraire française, n'est pas seulement dû aux raisons que nous avons évoquées plus haut, il existe une autre raison plus particulière : la poésie chinoise s'est toujours opposée à une écriture « de texte à texte » ; elle ne veut pas que les poètes écrivent sur la relation entre soi et le monde par la médiation de « textes », textes mythologiques par exemple. Les poètes chinois préfèrent en général écrire sur le contact direct entre l'homme et le monde – non pas le monde dans son ensemble, mais un aspect du monde à un moment donné – et cette caractéristique est encore renforcée dans la Nouvelle poésie, qui met l'accent sur l'absence d'allusion (*diǎn-gù* 典故).

---

[604] Caroline NARRACCI, « La Déesse sous le voile. De l'Isis de Nerval à l'Isis de Bonnefoy », *Revue Nerval*, n°4, Classiques Garnier, 2020, p. 343-344.
[605] Dominique COMBE, *« Les Planches courbes », d'Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 22.
[606] Marie-Claire BANCQUART, « Mémoire personnelle et mythologie », dans Caroline ANDRIOT-SAILLANT et Pierre BRUNEL (éds.), *Lire « Les planches courbes » d'Yves Bonnefoy*, Paris, Librairie Vuibert, 2006, p. 11.

6.2 – Resituer Bonnefoy dans l'esthétique de la poésie chinoise actuelle : une tentative

Dans son célèbre essai sur la traduction, Roman Jakobson prononce une phrase simple, mais encore pertinente : « la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice[607] ». Cette affirmation pose le problème central de l'*intraduisible* et suggère, en même temps, que cette intraduisibilité est la source d'une certaine créativité. En ce qui concerne le premier aspect, revenons à une métaphore que propose Bonnefoy lui-même : « on ne retrouve pas sur le clavier du piano les sonorités du violon ou de la flûte[608] ». Il est vrai que nous rencontrons beaucoup de dilemmes similaires dans la traduction chinoise de Bonnefoy : à travers la langue chinoise, le *piano*, nous avons de réelles difficultés à jouer le ton du *violon* (la poésie de Bonnefoy écrite en français). Comme mentionné au début de ce chapitre, ses poèmes semblent inaccessibles simplement, et dans un premier temps, en raison de la *non-abstraction* du lexique chinois et du rejet de la *philosophicité* dans la poésie chinoise.

J'ai l'intention de commencer cette section par un exemple de la manière dont un critique français est parvenu à comprendre certains « paradoxes » présents dans les idéaux poétiques de Bonnefoy :

> Mais se pose alors le problème de concilier à la fois le rejet et l'emploi des concepts, ou d'utiliser le concept pour le rejeter. C'est là l'ambiguïté de la démarche théorique d'Yves Bonnefoy, qu'on ne peut lever qu'à condition de soumettre définitivement sa théorie à sa pratique, c'est-à-dire de considérer que le rejet du concept et la quête de la présence sont le domaine de la poésie et que le travail théorique n'en est qu'une explicitation, de laquelle la présence est nécessairement absente. Reste que cette ambiguïté, sur laquelle toute l'œuvre ultérieure va se bâtir, est à la source des questions et des doutes à laquelle elle sera ensuite confrontée, quant à son rapport à la métaphysique : la théorie de la présence n'est-elle pas qu'une reconduction de la métaphysique qu'elle prétend dénoncer, et, sous prétexte d'écarter

[607] Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale, 1 : les fondations du langage*, *op. cit.*, p. 86.
[608] Yves BONNEFOY, John T. NAUGHTON, « Entretien avec John T. Naughton (1991) », dans Stéphane BARSACQ (éd.), *L'Inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Éditions Albin Michel, 2010, p. 211.

> le concept, ne permet-elle pas de faire revenir une transcendance plus floue[609] ?

En réalité, ces soi-disant *paradoxes* ne sont pas inexplicables ; dans ses essais, Bonnefoy explique de manière très détaillée et systématique le sens de l'*image* et de la *présence*, deux mots-clés de sa poétique, il y a donc des détails facilement négligés qui éclairent certains des malentendus qu'on peut concevoir vis-à-vis de sa poétique. Pourtant, je dirais aussi qu'il est difficile pour un lecteur chinois, qui ne peut lire Bonnefoy qu'en traduction chinoise, et qui est susceptible d'avoir une connaissance faible ou inexistante de ses idées poétiques, de ne pas ressentir certains des malentendus exprimés dans le fragment que j'ai cité ci-dessus.

C'est pourquoi j'ai commencé cette thèse, dans l'introduction, par une question à laquelle la réponse, en fait, ne me semble pas très positive : que traduisons-nous exactement lorsque nous traduisons Bonnefoy en chinois ? En réalité, nous ne pouvons traduire qu'une partie très limitée des dimensions mutliples de la poésie de Bonnefoy. Ainsi, par exemple, de nombreux éléments liés à sa théorie poétique de la « présence » (en chinois, il convient de la nommer comme *théorie*) sont très difficiles à traduire : il suffit de voir combien il est difficile pour les éléments philosophiques d'entrer dans le discours de la poésie chinoise. Ce problème est particulièrement aigu dans l'écriture de Bonnefoy au XXI^{e} siècle, car il n'a aucun scrupule à transposer directement dans des textes poétiques des idées qu'il ne présentait autrefois qu'en prose poétique, un geste audacieux qui ne fait qu'accentuer le choc ressenti par les lecteurs chinois. En réalité, dans le contexte français, sa démarche a également suscité des froncements de sourcils, comme l'a dit Jean-Pierre Richard, critique qui a suivi son écriture depuis plusieurs décennies, à propos de certains des nouveaux procédés du poète dans le recueil *Les Planches courbes* :

> Surtout l'enfant entretient et promeut, à partir de toute la souplesse neuve de son corps, la diffusion d'un espace léger, mobile, fait d'éléments à la fois minimes et instables, de quoi étendre autour de lui comme un halo, ou une buée de monde[610].

[609] Olivier HIMY, *Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Ellipses, 2006, p. 74.
[610] Jean-Pierre RICHARD, « Courbures », dans *P ðe-m ðe*, Lagrasse, Editions Verdier, 2009, p. 20.

Ce passage décrit essentiellement la même impression que les poèmes de Bonnefoy produisent sur le lecteur chinois – et surtout le traducteur chinois : des scènes qui semblent tangibles sont en fait enveloppées d'une couche de brume. Ainsi, Bonnefoy ne semble pas s'engager dans l'exploration du sensible ou des choses sensibles, comme je les comprends du point de vue de la langue chinoise, mais plutôt à décrire « l'état de veille ontologique si permanent[611] » des choses. Le poète lui-même a pu être tout aussi sensible aux différences qui existent entre les langues et les poèmes écrits dans différentes langues, bien qu'il ne semble pas avoir étudié le chinois en profondeur. Il est intéressant de noter qu'il attribuait souvent certaines de ses actions poétiques au fonctionnement de la langue qu'il utilise :

> la langue française est assurément plus apte que beaucoup d'autres à la poétique qui demande au son dans le mot de transgresser les registres de la pensée pour s'ouvrir à une présence au-delà des mythes[612].

Il est clair que Bonnefoy fait preuve d'une confiance dans le français en tant que *langue poétique*, tout comme Ernest Fenollosa et Pound lorsqu'ils étaient convaincus que le chinois était une langue intrinsèquement poétique (voir l'introduction de la thèse). Cependant, si le passage que nous venons de citer prouve qu'il existe une certaine *facilité* à écrire de la poésie en français, ces caractéristiques ne sont pas vraiment valables pour les lecteurs chinois. Cette incommunicabilité entre les langues fait que la *poéticité* est fermement attachée à une langue spécifique, au lieu d'être quelque chose d'universel que partagent différentes langues. C'est la raison pour laquelle notre tentative de traduire Bonnefoy comme un *poète chinois contemporain* – précisément, comme un poète chinois en dialogue avec certains courants poétiques en Chine depuis les années 1990 – est justifiée. Afin d'éviter certains malentendus inutiles, commençons par évoquer certaines des sources de légitimité de notre tentative.

---

611 *Ibid.*, p. 23.

612 Yves BONNEFOY, « La traduction au sens large », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2013, p. 68.

6.2.1 – Légitimités et possibilités de transformer Bonnefoy en « poète chinois contemporain »

Il semble être amplement admis que la poésie doit être traduite en tant que poésie (le processus) et comme de la poésie (le résultat). Il existe une expression proche assez répandue, mais en réalité ambiguë : « traduire en poète ». Cette idée a pris une telle importance qu'il a été suggéré qu'il n'est pas aussi important pour un traducteur de connaître la langue-source dans laquelle le poème original a été écrit que de maîtriser une *langue poétique*. En effet, il ne s'agit pas seulement d'une opinion théorique, mais elle est surtout mise en pratique, tant en Europe qu'en Chine : nous pensons au poète français Eugène Guillevic, par exemple, qui « travaillait à partir d'une version intermédiaire fournie par un locuteur natif hongrois[613] » et, naturellement, à certains traducteurs chinois que nous avons mentionnés aux chapitres IV et V, qui n'ont pas traduit Bonnefoy du français, mais qui sont devenus des poètes-traducteurs majeurs grâce à leur position privilégiée de poètes. Je dois reconnaître que l'*effet en chinois* de leurs textes traduits est souvent assez remarquable, si l'on ne tient pas compte du texte original.

En réponse aux questions « Faut-il être poète pour traduire un poète ? Ou encore : faut-il être poète pour traduire en poète ?[614] », Patrick Hersant offre une définition plus claire de l'expression *traduire en poète* :

> le poète traduit en (tant que) poète, le non-poète traduit en (se faisant) poète[615].

Les deux situations qu'il distingue – l'une concernant le poète et l'autre, ce qu'il appelle le *non-poète* – font ressortir la même exigence au niveau pratique : ils doivent tous traduire le poème dans une *langue poétique*. Une telle position, qui est considérée

[613] Christine LOMBEZ, « Le traducteur de poésie : un « poète parallèle » ? Quelques remarques sur la pratique des poètes traducteurs », *Revue des sciences humaines, op. cit.*, p. 91.
[614] Patrick HERSANT, « Le traducteur, poète en abyme », dans Simona POLLICINO et Geneviève HENROT SOSTERO (éds.), *Traduire en poète*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 2020, p. 36.
[615] *Ibid.*

comme acquise, n'est pas si solide qu'elle résiste à toute remise en question. On peut penser, par exemple, que la traduction d'un poète par un autre amène à privilégier la voix du second au lieu de celle du premier :

> la « voix poétique » propre au poète traducteur est susceptible de venir se surimprimer à celle du poète étranger qu'il s'est donné pour mission de convoyer dans l'autre langue, brouillant ainsi singulièrement les différentes instances énonciatives à l'œuvre. Qui lit-on finalement ? Le poète étranger ? Ou plutôt les mots de son traducteur, poète lui-même et porteur d'une signature stylistique qui lui est propre ? Ne se trouve-t-on pas là en présence d'un malentendu fondamental[616] ?

« Qui lit-on finalement ? » À l'évidence, il s'agit là d'une traduction, qui expose en même temps l'intraduisible, mais non d'un texte original. S'il s'agit d'un « malentendu fondamental », nous pouvons également comprendre *fondamental* comme signifiant *insoluble*. C'est pourquoi la théoricienne qui pose ces questions a finalement décidé qu'il était plus approprié de « parler de "fusion" et non plus de "traduction"[617] » : « n'est-ce pas finalement cette "ombre", plus même que celle du poète étranger, que guette le lecteur[618] ? »

Pour toute langue, la poésie se sert d'un langage à part ; par conséquent, la traduction poétique, qui a pour but de retrouver la voix du poème, consiste à « pressentir sa "forme formante" sous la "forme formée"[619] ». Plus précisément :

> Traduire la poésie, c'est en effet se confronter à deux langues distinctes : l'« autre » langue (la langue étrangère ou langue source) et la langue « autre » (la langue propre à la poésie – cette « langue dans la langue » – qui impose déjà à la langue source un certain nombre de contraintes[620] [...].

[616] Christine LOMBEZ, « Le traducteur de poésie : un « poète parallèle » ? Quelques remarques sur la pratique des poètes traducteurs », *Revue des sciences humaines, op. cit.*, p. 91.
[617] *Ibid.*, p. 92-93.
[618] *Ibid.*, p. 97-98.
[619] Christine LOMBEZ, *La seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, Paris, Éditions les Belles lettres, coll. « Traductologiques », 2016, p. xv.
[620] Christine LOMBEZ, « Le traducteur de poésie : un « poète parallèle » ? Quelques remarques sur la pratique des poètes traducteurs », *Revue des sciences humaines, op. cit.*, p. 89-90.

Il faut donc réfléchir au choix de la langue poétique adapté à chaque poète particulier. La raison pour laquelle je pose cette question est qu'il n'existe pas de *poéticité universelle* qui transcende les langues et que nous n'avons donc naturellement pas le droit de concevoir artificiellement un langage poétique qui soit universel dans toutes les langues. Ceci étant reconnu, nous pouvons rappeler combien il est difficile et même impossible d'imiter le langage poétique de la langue-source, comme je l'ai d'ailleurs démontré dans la dernière section du chapitre V à travers la pratique d'autres traducteurs chinois de Bonnefoy. En effet, le simple fait de penser aux différents principes de la forme grammaticale en chinois et en français nous dissuade d'adopter une position absolument *sourcière* (par opposition au *cibliste*) et d'opter pour une traduction littérale. Écoutons ainsi le point de vue de Jean-René Ladmiral :

> on ne traduit pas des langues, mais des textes ; et même on ne traduit pas tant des textes que le sens dont ils sont porteurs et même, plus profondément, le vouloir-dire qui les sous-tend ; bien plus, ce qu'on traduit, c'est au bout du compte la situation (réelle ou fictive) à laquelle réfère le texte. Pour le dire autrement, d'une formule que j'affectionne : on ne traduit pas ce qui est écrit, on traduit ce qu'on pense qu'a pu penser celui qui a écrit ce qu'il a écrit quand il l'a écrit[621] [...].

En d'autres termes, comme le suggère Antoine Berman, une traduction de poésie doit avoir une « ambition littéraire » qui ne vise pas « simplement à restituer le sens des textes[622] » ou à restituer la « corporéité iconique du mot[623] ». Pour ce faire, nous devons nous libérer de certains des *sens formels* de la langue-source auxquelles l'original est nécessairement attaché, du moins ne pas y être complètement soumis. En fait, nous rencontrons des difficultés même si nous ne considérons que les lecteurs de la langue d'arrivée, c'est-à-dire ceux qui ne peuvent pas du tout lire le texte original, mais ne jugent un poète qu'à travers la traduction. Qu'est-ce qui est considéré comme un « bon langage poétique » par les lecteurs chinois qui lisent une traduction, précisément, par

[621] Jean-René LADMIRAL, « Sur le discours méta-traductif de la traductologie », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 55, n°1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.
[622] Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 119.
[623] *Ibid.*, p. 59.

exemple, celle des *Planches courbes* parue à Pékin en 2019 ?

Nous sommes naturellement conscients de la différence frappante et, dirais-je, radicale, entre le langage utilisé dans la poésie chinoise classique et la poésie chinoise moderne (Nouvelle poésie). Même au sein de la Nouvelle poésie, nous devons reconnaître que le type de poésie encouragé pendant la guerre sino-japonaise (qui fait partie de la Seconde Guerre mondiale) dans les zones sous contrôle communiste n'est plus « poétique » du point de vue actuel, même si l'opinion de Seamus Heaney selon laquelle toute littérature engagée est une forme de propagande doit certainement être réexaminée. Il faut également savoir que le langage utilisé par la première « école de poésie » de l'après-Révolution culturelle, bien qu'il ne soit pas si éloigné d'aujourd'hui temporellement, est considéré par la plupart des poètes contemporains comme étant démodé ou dépassé. Ainsi, même au sein de la langue chinoise, chaque période possède son propre langage poétique spécifique, qu'il importe de distinguer. En effet, les lecteurs perspicaces auront perçu certaines des attitudes auxquelles j'ai fait allusion au cours du chapitre V : il y a des traducteurs *de la vieille école* qui pensent pouvoir parvenir à traduire « poétiquement » Bonnefoy en utilisant une rhétorique ornée (ce que j'appelle le pseudo-archaïque) et une ornementation excessive. Or, cette tendance a été définitivement abandonnée après les années 1980.

Nous avons finalement décidé d'utiliser le *dernier* langage poétique chinois pour traduire Bonnefoy, c'est-à-dire le langage utilisé dans la « Poésie des années 90 » (九十年代诗歌 *jiǔ-shí-nián-dài-shī-gē*). Il doit être clair que cette dénomination renvoie à l'ensemble des formes esthétiques qui a une influence jusqu'à aujourd'hui et que cette poésie ne couvre pas la période qu'elle désigne littéralement. De plus, ce langage est reconnu comme distinct par les cercles de poètes et le milieu académique, mais il n'est pas toujours suivi par les lecteurs *ordinaires*, c'est-à-dire ceux qui ne lisent pas de poésie régulièrement ou qui lisent simplement les œuvres du « panthéon de la poésie », mais ne se tiennent pas informés de l'état actuel de la poésie. Ils ne considèrent pas toujours les textes écrits dans cette langue comme étant de la poésie. C'est précisément ce type de langage poétique chinois qui, à mon avis, convient bien à la traduction, car il évite le problème de ce que Henri Meschonnic appelle la *poétisation* : il ne faut pas,

selon lui, « remplace[r] la poésie par la poétisation[624] ». La leçon est que traduire un poème ne consiste pas à le *faire ressembler à un poème*, car il ne peut être comparé qu'à des poèmes ayant existé, mais à le *faire devenir* un poème, en utilisant une langue qui a déjà commencé à être produite mais qui n'est pas encore définitive.

Il est difficile d'éviter la question de savoir si un langage aussi spécifique et concret que celui de la « Poésie des années 90 » chinoise ne constitue pas un « cadre » restrictif qui empêcherait de restituer de nombreux *traits* du poète français traduit en chinois. Il s'agit en fait d'une inquiétude infondée. Tout d'abord, comme nous l'avons mentionné précédemment, ce langage est un langage en devenir, loin d'être un *cadre* fixe. En second lieu, l'écart entre une langue poétique particulière et une autre n'est pas aussi évident qu'on pourrait le croire, car elles ne sont pas non si exclusives l'une de l'autre : ce n'est pas comme si ce qui peut être exprimé dans une langue ne pouvait pas l'être dans une autre. Finalement, et c'est le plus important, les remarques d'Antoine Berman nous confortent dans l'idée que, dans certains cas, une langue spécifique non seulement ne limite pas, mais ouvre même de nouveaux espaces :

> la traduction « potentialise » l'original, [...] dans une traduction, il n'y a pas seulement un certain pourcentage de gains et de pertes. À côté de ce plan, indéniable, il en existe un autre où quelque chose de l'original apparaît qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre versant[625].

Pour résumer, la *poésie des années 90* en tant qu'ensemble des idées esthétiques renonce d'abord à l'appréhension globale – *conceptuelle*, par exemple – du monde et à la voix collective que recherchait la « Poésie brumeuse » (朦胧诗 *méng-lóng-shī*), qui était la première « école » poétique d'après la Révolution culturelle . Les poètes de cette tendance ne voulaient plus être les portes-paroles de leur époque ou des masses (du *peuple*, par exemple), ils ne s'intéressaient pas non plus à la représentation, avec leurs plumes, de la *nature* d'un monde idéal qui avait été *artificiellement fabriqué* ou *inventé*

[624] Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Le chemin », 1973, p. 89.
[625] Antoine BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Les Essais », 1984, p. 20.

par la génération précédente. Au contraire, ils ne désiraient raconter que les détails, les fragments ou les épisodes qu'ils percevaient dans leur vie et dans la réalité singulière : leur écriture commençait toujours par *mon* monde, mais non *notre* monde ni *le* monde. Cette poésie insistait sur les circonstances *microcosmiques* de l'existence personnelle, ainsi que sur ce qu'ils appelaient l'*imaginaire personnalisé de l'histoire* (个人化历史想象力 *gè-rén-huà-lì-shǐ-xiǎng-xiàng-lì*), qui faisait de l'« Histoire », en majuscule et au singulier, les « histoires », en minuscule et au pluriel.

Il faut ajouter que cette poésie mettait beaucoup plus l'accent sur la *technique* d'écriture : elle ne s'intéressait plus à la question du « que dire », mais plutôt à celle du « comment dire ». C'est pour cette raison que les adversaires de l'esthétique de la *poésie des années 90* estiment qu'elle était devenue un *académisme poétique* ou une *poésie universitaire* (学院派 *xué-yuàn-pài*), concept dont la signification n'est pas la même en chinois qu'en français, puisque les poètes chinois classés dans cette catégorie s'opposent précisément à la *poésie symboliste chinoise* écrite par les poètes de l'école « brumeuse » et à la « *belle* poésie » qu'écrivaient les poètes officiels qui, à ce moment-là, commençaient à émerger. Évidemment, cela ne signifiait pas que cette poésie ait été écrite par des professeurs d'universités, mais il serait juste d'affirmer que l'écriture et la lecture poétiques devenaient peu à peu une activité de spécialistes, ce qui éloignait donc la poésie du public. Il reste que la *poésie des années 90* a façonné le paysage actuel de la poésie chinoise et représente l'une des réussites les plus remarquables dans les cent ans d'histoire de la poésie chinoise en langue moderne.

Afin de traduire Bonnefoy en tant que poète chinois contemporain, il nous faut d'abord repenser le concept poétique de l'« écriture personnalisée » (个人化写作 *gè-rén-huà-xiě-zuò*), qui a été mis en avant dans la poésie des années 1990. Ce n'est pas une invention propre des poètes chinois, mais plutôt une reprise d'un jugement du poète allemand Rilke :

> Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup [...], il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait à l'autre, de cris de

> femmes hurlant en mal d'enfant, et de légères, de blanches, de dormantes accouchées qui se refermaient. Il faut encore avoir été auprès de mourants, être resté assis auprès de morts, dans la chambre, avec la fenêtre ouverte et les bruits qui venaient par à-coups[626].

Les essais de Rilke, surtout son adage célèbre « les vers sont des *expériences* », sont largement cités – avec révérence – en Chine dans les années 1930 et 40. Outre l'influence consiférable qu'exerce Rilke sur la poésie chinoise de cette époque, il faut aussi mentionner les noms de Wystan Hugh Auden, poète anglais-américain ; de T. S. Eliot, dont la théorie du *corrélat objectif* (angl. *objective correlative*), notamment, inspire un grand nombre de poètes chinois ; et de William Empson, critique représentatif du mouvement dit *New Criticism*, qui enseigne à ce moment-là dans des universités chinoises et suscite ensuite l'apparition du modernisme chinois des années 1940.

Dans le milieu académique chinois, nous considérons que la *poésie des années 90* est l'héritière de la poésie des années quarante, époque où apparaît fugitivement en Chine le mouvement moderniste poétique qui disparaît très vite, cependant, en raison de l'arrivée au pouvoir des théories et des politiques littéraires socialistes imposées par le Parti communiste chinois. Si l'on établit ce lien entre ces deux époques, c'est qu'une grande partie des perspectives théoriques qu'adoptent les poètes des années 1990 sont empruntées aux théories poétiques traduites en chinois pendant les années quarante. Autrement dit, la *poésie des années 90* commence par une succession de l'ancien mouvement moderniste, même si son paysage actuel paraît beaucoup plus divers et déborde déjà le discours moderniste.

Revenons à la scène historique de la poésie des années 90 qui se caractérise par plusieurs slogans critiques : le « caractère local » (本土气质 *běn-tǔ-qì-zhì*), l'« écriture de la maturit » (中年写作 *zhōng-nián-xiě-zuò*), l'« écriture des intellectuels » (知识分子写作 *zhī-shí-fèn-zǐ-xiě-zuò*), la « conscience historique » (历史意识 *lì-shǐ-yì-shí*), la « narrativité » (叙事性 *xù-shì-xìng*), l'« écriture individuelle » (个人写作 *gè-rén-xiě-zuò*), la « quotidienneté » (日常性 *rì-cháng-xìng*), la « transitivité » (及物性 *jí-wù-xìng*),

[626] Rainer Marie RILKE, «Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (1904-1910) », dans *Œuvres, 1. Proses*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, trad. de Maurice BETZ, p. 559-560.

la « poétique des possibilités » (可能性诗学 *kě-néng-xìng-shī-xué*), parmi d'autres. En suivant le fil de logique qui consiste à fonder la poésie sur les expériences personnelles singulières, on peut mieux comprendre la raison pour laquelle la poésie chinoise actuelle prend la « vie quotidienne » quasiment pour un synonyme de « circonstances personnelles », comme point de départ de l'écriture. Parmi une série de mots-clés qui rayonnent à partir de ce *point de départ*, deux sont étroitement liés à notre projet de traduire Bonnefoy : *précision rhétorique* et *narrativité*.

À ce stade, le lecteur aura remarqué la proximité de la « Poésie des années 90 » chinoise avec un certain « style américain ». Certains linguistes, critiques littéraires et philosophes des XX^e^ et XXI^e^ siècles ont pris l'habitude de distinguer, en littérature, sans besoin de mentionner la philosophie, un certain *style français* (ou tradition continentale) et un *style américain* (ou tradition anglo-saxonne). La liste est si longue que nous nommons simplement ici Gilles Deleuze (*Dialogues*), Georges Steiner (*Un long samedi*) et Michael Edwards (*Dialogues singuliers sur la langue française*). En effet, Yves Bonnefoy, qui écrit en français et connaît la poésie en anglais, est également conscient de cette distinction :

> Dans ses conférences, Bonnefoy a quelquefois distingué la poésie américaine contemporaine de la poésie française contemporaine en disant que celle-là est marquée par la métonymie, celle-ci par la métaphore. La poésie américaine est souvent une sorte de « mini-roman » qui raconte une petite histoire au cours de laquelle un personnage est déployé en proie à telle ou telle situation, tel ou tel « problème d'existence »[627].

Si nous voulons élargir l'horizon pour mieux comprendre cette question, il est utile de citer G. Deleuze, qui, avec un titre un peu sensible, « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », parle du caractère *trop humain* de la littérature française :

> On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. [...] Ils créent une nouvelle Terre, mais il se peut précisément

[627] John NAUGHTON, « Un nouveau Bonnefoy ? », dans Michael BROPHY et Mary GALLAGHER (éds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, *op. cit.*, p. 254.

> que le mouvement de la terre soit la déterritorialisation même. La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, la découverte que le véritable Est est à l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser. [...] On n'a pas l'équivalent en France. Les Français sont trop humains, trop historiques, trop soucieux d'avenir et de passé. Ils passent leur temps à faire le point. Ils ne savent pas devenir, ils pensent en termes de passé et d'avenir historiques. Même quant à la révolution, ils pensent à un « avenir de la révolution » plutôt qu'à un devenir-révolutionnaire. Ils ne savent pas tracer de lignes, suivre un canal. Ils ne savent pas percer, limer le mur. Ils aiment trop les racines, les arbres, le cadastre, les points d'arborescence, les propriétés[628].

Ou bien, il convient de suivre le bref résumé de G. Steiner (en effet, de nombreux critiques ont publié des points de vue similaires) pour identifier les différences entre le moralisme de la tradition française et l'empirisme de la tradition anglo-saxonne :

> La petite Manche entre la France et l'Angleterre est d'une certaine manière plus large que le Pacifique ; les deux langues, les deux visions du monde qu'elle sépare sont profondément et radicalement différentes. D'un côté, il y a eu cette grande école de moralisme français qui maintenant, peut-être, est en train de s'éteindre un peu, mais qui reviendra. La pensée française a toujours eu cette dimension (certainement depuis le XVII[e]), elle s'adresse à l'homme, à l'universalité morale de l'homme. C'est très différent de la philosophie allemande et de la tradition anglaise. La métaphysique n'a jamais eu bonne fortune en Angleterre, mais, d'un autre côté, l'empirisme anglais, l'ironie anglaise, le scepticisme de Hume, de Bertrand Russell ont eu un impact planétaire[629].

Lorsque, dans la section 5.1, j'ai analysé une vision ontologique jetée sur les choses dans la poésie tardive de Bonnefoy et que je l'ai appelée « poésie du sublime », ce qui a été souligné, c'est précisément l'empressement du poète à penser philosophiquement aux choses sensibles et à voir le monde de ces choses objectives comme un tout : le poète est toujours soucieux de *saisir* et d'*analyser* le monde dans son ensemble. Nous constatons maintenant que cela n'est peut-être pas tout à fait propre à Bonnefoy, ou, du moins, nous devrions dire que son travail est en étroite interaction

[628] Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, nouv. éd., Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 47-48.
[629] George STEINER, Laure ADLER, *Un long samedi : entretiens*, Paris, Éditions Flammarion, 2014, p. 66.

avec certaines traditions – « les Français transposent le monde [...] en idée[630] » – de la poésie française moderne, qui

> s'efforce d'échapper à la pensée représentative qui tend à objectiviser le monde, et par là à le reconstruire selon des schèmes réflexifs[631].

L'unicité de la tradition poétique française est d'autant plus évidente dans le contraste avec la tradition anglo-américaine, contraste qui laisse d'ailleurs une projection très nette dans l'histoire de la *Nouvelle poésie* chinoise, qui n'a qu'un siècle. Dans certains travaux que j'ai effectués en chinois, j'ai interprété la partie de l'histoire poétique de la Chine moderne relative aux sources poétiques étrangères comme « l'alternance des approches française et anglo-américaine ». L'approche française a souvent été utilisée pour aider la poésie chinoise à établir une *forme poétique* autonome qui diffère des genres non poétiques (années 1920-1930, il s'agit du modèle symboliste) ou pour rétablir la confiance populaire dans la poésie (années 1970-1980, pendant et après la Révolution culturelle, c'est toujours le symbolisme qui domine), tandis que l'approche anglo-américaine a toujours eu pour fonction d'élargir les frontières expressives de la poésie ou de lui donner un nouvel élan (années 1930-1940 et à partir des années 1990).

Il est facile de constater que dans les deux périodes de développement rapide de la poésie chinoise moderne (les années 1920-1940 et les années 1980 à aujourd'hui), les poètes chinois ont d'abord trouvé une base pour leur propre autonomie dans la poésie française (symboliste), mais ils ont ensuite jugé nécessaire de satisfaire leurs ambitions avec une plus grande énergie expressive venue de l'approche anglo-américaine, qui a souvent suivi l'approche française et l'a remplacée. Bien entendu, une telle observation historique n'implique pas de jugement de valeur, mais une conclusion s'impose : ce que nous appelons la *poésie des années 90* n'a effectivement été établi qu'après que les poètes chinois se sont détachés d'une certaine influence de la poésie française. À

[630] Michael EDWARDS, *Dialogues singuliers sur la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, p. 26.
[631] Dominique COMBE, *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Langage », 1991, p. 131.

l'époque où les formes poétiques évoluaient, de nombreux poètes, dont Zang Di 臧棣, ont clairement indiqué qu'ils s'éloignaient péniblement de leur croyance en la « poésie pure » (纯诗 *chún-shī*) et *devaient* se tourner vers la « poésie non pure »(非纯诗 *fēi-chún-shī*). La *poésie pure* ici n'est bien sûr pas seulement à comprendre dans le sens symboliste, elle peut presque être assimilée à ce que les théoriciens que nous venons de citer ont décrit comme le *style français*, tandis que la *poésie non pure* renvoie à la poésie de style anglo-américain. Nous savons, bien sûr, qu'il existe des poèmes à l'américaine en France même, mais au moins l'écriture métaphysique du dernier Bonnefoy peut être classée, sans aucun doute, comme de la « poésie pure » en termes chinois.

Il faut alors répondre à une question inévitable : pourquoi la poésie chinoise a-t-elle pris un tournant esthétique aussi spectaculaire dans les années 1990 ? Parmi les nombreuses déclarations sur la poésie publiées dans les années 1990 – et il est important de noter que la Chine des années 1990 a été le lieu non seulement d'une expérimentation formelle florissante, mais aussi de la première prolifération de théories poétiques (indigènes plutôt que traduites) . Voici l'opinion de Xi Chuan 西川 dont le caractère est assez général :

> Ma position culturelle symboliste et classique a dû être révisée lorsque l'histoire s'est imposée dans mon champ de vision et que j'ai dû la regarder de près. [...] Dans la poésie lyrique, unidirectionnelle et chantante, l'interruption ou la compénétration de choses hétérogènes est impossible à réaliser. Puisque la poésie doit s'ouvrir au monde, à l'expérience, à la contradiction, au paradoxe, au cauchemar, elle doit trouver une forme d'expression qui puisse assumer l'ironie et c'est pour cela que la poésie chantante doit faire la transition vers la poésie du récit (narrative)[632].

Cette idée s'est accompagnée de l'émergence d'une nouvelle idée : celle de « la poésie en tant qu'écriture », de la *textualité* de la poésie, qui a ainsi été soulevée pour la première fois comme question théorique dans le contexte chinois :

---

[632] Xi Chuan 西川, «Les Années 90 et moi (90 年代与我 *jiǔ-shí-nián-dài-yǔ-wǒ*) », dans Jia-xin 家新 WANG 王 et Wen-bo 文波 SUN 孙 (éds.), *Poésie chinoise : archives des années 1990 (中国诗歌九十年代备忘录 zhōng-guó-shī-gē-jiǔ-shí-nián-dài-bèi-wàng-lù)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè), 2000, p. 264-265.

> L'écriture se retrouve comme une fin en soi : l'écriture *de* la poésie est son propre processus de marquage lyrique et l'écriture *pour* la poésie ne va plus vers la poésie, ne vise plus à être la poésie. Elle commence à s'ouvrir à la poésie en tant que domaine distinct du langage. La textualité de la poésie n'est plus suivie par l'écriture de manière impartiale ; l'écriture elle-même contient la poésie, et la textualité de la poésie peut être produite partout où cette écriture touche. Dans l'écriture poétique classique, l'écriture est inférieure à la poésie, ou tout au plus égale à la poésie ; dans l'écriture d'après la « poésie brumeuse », l'écriture est bien supérieure à la poésie. [...] La poésie *post-brumeuse* (后朦胧诗 *hòu-méng-lóng-shī*) transforme encore irréversiblement l'amour de l'écriture pour la poésie en une découverte de l'écriture elle-même, uniquement dirigée vers la poésie[633].

Ces idéaux poétiques sont naturellement réalisés à l'aide de procédés formels très complexes et ce sont deux de ces dimensions, l'*intensité* et l'*extension*, qui sont étroitement liées à notre sujet, celui de la traduction chinoise de la poésie de Bonnefoy. Le premier élément désigne le fait de créer une sensation précise dans le langage et de tenter de remplir les poèmes d'images palpables, tandis que le second renvoie spécifiquement au désir du poète de rendre la poésie elle-même fluide, expansive et narrative, permettant ainsi l'inclusion d'expériences sensibles plutôt que des réflexions conceptuelles. Il s'agit là de deux dimensions qui ont longtemps été considérées dans la poésie française comme incapables de coexister[634], pourtant, elles sont tout aussi importantes pour l'esthétique actuelle de la poésie chinoise. En effet, parce qu'elle est encore jeune, moins chargée par l'histoire et toujours ouverte à des éléments hétérogènes, la Nouvelle poésie chinoise a rarement été confrontée à une anxiété relative à la division des genres littéraires, c'est-à-dire qu'elle ne semble pas se soucier que « la poésie ne ressemble pas à la poésie » et les poètes les plus avant-gardistes veulent que « la poésie ne soit pas présentée comme de la poésie ». Cependant, nous pouvons aussi discuter cette question dans une perspective française, qui voit « les

[633] Di 棣 ZANG 臧, « La poésie d'après la Poésie brumeuse : poésie en tant qu'écriture (后朦胧诗：作为一种写作的诗歌 hòu-méng-lóng-shī-zuòwéi-yī-zhǒng-xiě-zuò-de-shī-gē) », *Literature and Art Forum (文艺争鸣 wén-yì zhēng-míng)*, vol. 11, n°1, 1996, p. 52.

[634] Jean-Claude PINSON, « Roman et poésie », dans *Poéthique : une autothéorie*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Recueil », 2013, p. 128.

noces de l'extension et de l'intensité[635] » comme une combinaison des formes représentées par le roman et par la poésie :

> Le roman cherche ainsi plutôt à dire la vérité du monde social, tandis que la poésie est davantage soucieuse de la vérité de l'expérience sensible[636].

Avant de passer à l'esthétique de la poésie, je tiens à rappeler aux lecteurs de ne pas oublier certaines des prémisses linguistiques dont dépend la production esthétique. La prédominance de l'*intensité* et de l'*extension* est liée au mécanisme de production du sens en chinois. Nous savons déjà que la poésie chinoise moderne utilise principalement des mots composés, de sorte que chaque composant-caractère d'un mot, qui pouvait également être un *mot* à part entière en chinois classique – apporte sa propre richesse de sens au mot nouvellement formé ; et en même temps, la relation contraignante entre les différents composants d'un mot précise le sens du mot. La précision des mots chinois correspond donc à une impression qui se produit facilement. La dimension narrative, quant à elle, est particulièrement visible en raison de la composition spéciale de la *forme grammaticale* chinoise : le français arrive à exprimer les changements dans le temps d'une manière adroite, par le simple jeu des conjugaisons, alors que le chinois, même après modernisation, ne peut pas le faire, car il a toujours besoin d'ajouter des mots temporels afin d'exprimer la séquence du temps. En d'autres termes, la temporalité qui se trouve au *deuxième niveau* (rappelons la définition qu'offre Humboldt) en français doit cependant apparaître au premier niveau, c'est-à-dire le plus superficiel et le plus visible, de la langue chinoise.

6.2.2 – Précision de la sensation et l'« image » renforcée. Pour une théâtralité de l'« expérience »

La notion de la *simplicité,* à laquelle Bonnefoy attache une si grande importance, rend dans une certaine mesure plus visibles les divergences esthétiques entre ses

635 *Ibid.*, p. 130.
636 *Ibid.*, p. 128.

poèmes tardifs et la poésie chinoise contemporaine. Nous tenons néanmoins à préciser que cette divergence est souvent *perdue* dans la traduction, qu'elle n'affecte pas négativement la traduction des poèmes et qu'elle peut même *inventer* de nouvelles significations poétiques. Selon le commentaire de Dominique Combe consacré aux *Planches courbes*, la simplicité constitue la particularité stylistique et rhétorique du recueil et elle démontre également la façon singulière dont le poète perçoit, comprend et *reconstruit* le monde en face duquel il se trouve. Il faut préciser ici que cette simplicité n'est pas celle de la *pensée* de Bonnefoy, qui, au contraire, nous paraît être d'une grande profondeur.

Néanmoins, la simplicité du style, particulièrement quand elle est liée à un caractère « sans emphase » (terme proposé par D. Combe), semble parfois négative pour les poètes chinois, puisque la contemporanéité de leur écriture réside pour partie dans la complexité et dans l'obscurité stylistiques : ils donnent la priorité à la densité et à l'intensité des signes afin de produire un effet choquant pour le lecteur. Voici des extraits représentatifs de six poètes chinois contemporains reconnus :

Extrait 1 :
Je remets ma demande : un lieu, un auditeur
lointain : il gratte, avec son couteau, l'impure voix de mille niveaux.
(Zhang Zao 张枣, « Le midi d'un poète », 1993)

Extrait 2 :
Sur la plage, le soleil et l'oiseau
se partagent une fille.
La tranquillité de cette belle fille arrête le péché,
qui la divise en trois parties.
(Xiao Kai-yu 萧开愚, « Poème de la mort »)

Extrait 3 :
Les pantalons repassés sont comme la Constitution, impeccables.
(Zhu Zhu 朱朱, « Refoulé, trop refoulé »)

Extrait 4 :
Le bourdonnement des mouches : une paire de grosses boucles

Se balance sans cesse sur mes oreilles.
(Yu Nu 余怒, « Gardien de nuit », 1992)

Extrait 5 :
Un bâtiment fait la louange, en ce mois de janvier de neige, de la plasticité des nuages.
Et quant à l'interstice des nuages, le croissant de lune le recoud [...]
(Er Shi Yue 二十月, « Cours d'E.P.S. », 1999)

Extrait 6 :
Badigeonner une moustiquaire limitée, pour délimiter les muscles thoraciques du désert.
La lampe, transmise à la lèvre inférieure, fond. L'électricité statique est comme les cheveux noués sur la haute colline. Le disque vinyle, mourant en méditation, se rembobine
au double pont construit par les pies, les cordes en acier du pont à haubans suspendent la moitié d'un pays ; la cime en crème glacée orne les cheveux de tes tempes.

Et moi ? La lune repliée dans la poche, la cime
bien vissée, combien d'ombres en cuir distendues sont jouées au son des instruments !
Une pleine gare de passions se fait valoir, sur la crête d'une vague qui se met debout ;
tu marches, incliné contre le vent, et la mer vagabonde du côté des derniers feux.
(Jiang Hao 蒋浩, « Poèmes du voyage parmi les immortels, I », 2006)

(toutes les traductions sont réalisées par Zhenyao-Sanshu Qin et Arthur Defrance)

Dans ces extraits qui représentent une esthétique dominante en Chine, on observe clairement une *précision rhétorique* (精确性 *jīng-què-xìng*) qui, depuis les années 1990, est érigée en principe dans l'écriture et la critique poétiques. Malgré son ambiguïté sémantique, je l'avoue bien, ce terme peut nous rappeler l'adage de Gottfield Benn : « élever les choses décisives jusqu'à la langue de l'incompréhensible » ; mais, pour les poètes chinois, il est essentiel que le langage puisse offrir une forme *plastique* à ces choses à la fois décisives (pour un poème) et possiblement *infimes* (pour l'esprit humain). S'opposant à un langage *usé* et à une appréhension globale du monde, cette précision, en s'appuyant sur l'usage personnel, singulier et *étrange* de la langue, a pour but de donner à percevoir *autrement*, en microperspective, la réalité où l'on habite. Dans la conception des poètes chinois, comprendre le *monde* dans l'ensemble, ou écrire pour lui, n'est pas vraiment possible. Ainsi, la tâche de l'écriture poétique est d'analyser,

avec un langage délicat, des *échantillons* ou des *exemplaires* de ce qu'on appelle le monde : par exemple, une fille couchée sur la plage et « partagée » par le soleil, l'oiseau et le « moi » (extrait 2), ou le bourdonnement des mouches que le poète perçoit comme une paire de boucles d'oreilles se balançant sans cesse (extrait 4).

Mais ce qui importe davantage, c'est d'examiner la composition et le mécanisme de cette précision langagière, afin de mettre en lumière la façon dont elle stimule nos sensations et change notre perception de la réalité, du soi ou plus généralement, du monde. Les poètes chinois sont parfois fascinés par l'exactitude mathématique et par la subdivision structurale d'un *objet :* « l'impure voix de mille niveaux » chez Zhang Zao 张枣 (extrait 1) et la fille divisée en « trois parties » par le péché chez Xiao Kai-yu 萧开愚 (extrait 2), ce qui révèle leur volonté de regarder le monde dans une perspective *microscopique*. Dans la plupart des cas, en outre, les poètes chinois ont tendance à employer des figures de style à la fois obscures et frappantes, avec l'objectif d'inventer *arbitrairement* une liaison entre les choses : ils n'hésitent pas à faire une comparaison métaphorique entre les « pantalons repassés » et la « Constitution » (extrait 3), entre le « bourdonnement » et les « boucles d'oreilles » (extrait 4). Les poètes font dévier les termes de leurs usages quotidiens, et juxtaposent des mots qui, dans le contexte habituel, ne peuvent pas aller ensemble : Er Shi Yue 二十月 définit l'apparence des nuages avec un mot abstrait « plasticité » ; alors que Jiang Hao 蒋浩 propose de personnifier le désert comme un être qui possède des « muscles thoraciques », et d'imaginer la « mort en méditation » (坐化 *zuò-huà*) du disque vinyle, cette mort indiquant au sens strict celle des moines bouddhistes (extrait 6).

En lisant ces poèmes chinois, un lecteur aurait le droit de dire qu'il ne *comprend* pas ces expressions obscures, mais qui ont au moins le pouvoir d'exercer un certain effet sur son ressenti. Cette *étrangeté* poétique produit une sensation particulièrement vive, qui doit permettre au lecteur de mieux redécouvrir les mots et les choses avec lesquels il est déjà familier. Cette familiarité, néanmoins, peut être toujours mise en question. Il n'est pas difficile d'imaginer qu'une telle tendance esthétique suppose tacitement une prémisse théorique selon laquelle le message poétique est *autotélique*, c'est-à-dire qu'il est centré sur lui-même. Ce point de vue, qui n'est pas nouveau, loin

s'en faut, pour les poètes français, est le nouveau dogme de la poésie chinoise : pendant longtemps, la poésie chinoise a eu tendance à ne pas distinguer entre le signe et le référent du signe, tout comme elle ne distinguait pas entre le poète et le sujet lyrique. De plus, cette poésie rend l'impossible possible, ce qu'on nomme en chinois la « poétique des possibilités » (可能性诗学 *kě-néng-xìng-shī-xué*) : cela constitue précisément une cible fondamentale de la poésie chinoise contemporaine.

Sans doute, ces méthodes ou techniques d'écriture ne sont pas neuves du point de vue de l'histoire poétique mondiale. Néanmoins, les poètes chinois les développent d'une façon extrême, pourrait-on dire, à travers leur pratique de ces trente dernières années. En France, on voit bien l'intensité ou la densité textuelle, souvent accompagnée de l'effet de *distanciation* (terme de Brecht), chez des symbolistes, ou dans la plupart des cas, chez les poètes de la première moitié du XX^e^ siècle, surtout chez ceux dont l'écriture possède une couleur surréaliste. Ces poètes qui semblent possiblement *datés* pour les poètes français contemporains – une preuve en est la rupture de Bonnefoy avec le groupe surréaliste – peuvent encore être considérés comme les *camarades contemporains* des poètes chinois, avec lesquels ils partagent un goût similaire. Pour illustrer ce point, je me propose de citer des extraits de poèmes français dont les auteurs se nomment Stéphane Mallarmé (1842-1989), Antonin Artaud (1896-1948), Jean Follain (1903-1971), René Char (1907-1988) et Daniel Boulanger (1922-2014) :

> Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
> Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,
> Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.
> (Stéphane Mallarmé, « Le pitre châtié »)

> La rue sexuelle s'anime
> le long des faces mal venues,
> les cafés pépiant de cimes
> déracinent les avenues.
> (Antonin Artaud, « La Rue »)

> Un vieux poignard de traître

usé au mélodrame
fut trouvé par une main gantée
arrachant les orties.
(Jean Follain, « Le Poignard »)

Derrière des épaisseurs fixes
Une échelle sans âge déploie ton voile !
(René Char, « gravité »)

sur la nappe un corset
des fleurs étranglées à deux mains
un abricot où la marque des dents indique un enlèvement oriental
tandis que dans la grange à lanternes
le trombone bouscule sans retenue
la nuit qui se dévêt
(Daniel Boulanger, « retouches au bal fermier »)

En réalité, il conviendrait d'opérer des distinctions entre ces textes. Mais leurs différences ne sont pas aussi visibles aux yeux des lecteurs-poètes chinois qu'à ceux du lecteur français, simplement parce que ces poèmes peuvent, malgré tout, être rassemblés sous un nom collectif : *poésie difficile*. Cette *difficulté*, qui enchante les poètes chinois, d'une part, définit l'état de travail idéal d'un poète qui fait tout son possible pour affiner le style et la rhétorique. D'autre part, elle implique aussi l'obscurité préméditée qu'un lecteur rencontre probablement. La difficulté ou l'hermétisme qu'on perçoit chez les cinq poètes français est exactement ce que recherchent les poètes chinois. Ce qui explique également pourquoi ils considèrent souvent Mallarmé comme l'un des plus grands poètes français du XIX^{e} siècle, et Char comme l'un des plus illustres du XX^{e}; même s'il est difficile de dire s'ils comprennent de façon approfondie leurs poèmes.

Yves Bonnefoy, ancien partisan du surréalisme, a écrit également dans sa jeunesse de nombreux poèmes *difficiles*, autrement dit, des poèmes *raffinés*, qui placent les mots dans un réseau de tensions rarement pénétrable. C'est le cas, par exemple, du *Cœur-Espace* que j'ai cité plus haut. En 2000, quand l'auteur lui-même parle de ce poème de

jeunesse, il semble le regretter et il attribue cette écriture à une tentative de retracer « une impression de descente dans un espace verbal intérieur à moi[637] ». Ce style dit surréaliste sera encore largement gardé dans son recueil le plus reconnu *Douve* paru en 1953, mais l'auteur, après avoir mûri sa poétique de la *présence* pendant les années 1950-1960, fait disparaître de plus en plus cette obscurité rhétorique. Il faut savoir que la recherche de la présence chez Bonnefoy ne parvient pas forcément à l'exposition du sensible : « hors de l'ombre où la tient le discours, la présence se laisse parfois pressentir ou entrevoir, jamais voir ni toucher[638] ». Par conséquent, cinquante ans après sa rupture avec le surréalisme, on lit dans *Les Planches courbes* un grand nombre de poèmes qui prennent comme point de départ la simplicité, notamment au sens stylistique, qu'illustre le poème suivant :

> Notre vie, ces chemins
> Qui nous appellent
> Dans la fraîcheur des prés
> Où de l'eau brille.
>
> Nous en voyons errer
> Au faîte des arbres
> Comme cherche le rêve, dans nos sommeils,
> Son autre terre.
>
> Ils vont, leurs mains sont pleines
> D'une poussière d'or,
> Ils entrouvrent leurs mains
> Et la nuit tombe[639].
>
> (« Hier, l'inachevable »)

En comparaison avec ses premiers poèmes, ce texte écrit à la fin des années 1990 ne cache pas son désir d'apparaître simple en apparence, en supprimant dans une large

[637] Yves BONNEFOY, *Le Cœur-espace, 1945, 1961*, *op. cit.*, p. 41.
[638] Gérard GASARIAN, *La Poésie et son double : Apollinaire, Desnos, Ponge, Char et Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 277.
[639] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 22.

mesure la tension langagière, ce qui fait disparaître la précision rhétorique que privilégient les poètes chinois. Certes, le sens et la signification de ce poème, au fond, ne sont pas du tout simples, si l'on tient compte des énigmes à déchiffrer : qui erre au faîte des arbres ? Qui est l'« ils » présent au début de la troisième strophe ? Qu'est-ce que la poussière d'or ? La relation qui unit les termes poétiques est surtout loin d'être claire. Pourtant, à première vue, les noms simples (*vie*, *chemin*, *fraîcheur*, *pré*, *eau*, *faîte des arbres*, *rêve*, *sommeil*, *terre*, *mains*, *poussière*, *or* et *nuit*), les verbes élémentaires (*appeler*, *briller*, *voir*, *errer*, *chercher*, *être*, *tomber*), et les combinaisons lexicales et syntaxiques ordinaires qui produisent des images moins chaotiques, semblent offrir une facilité de lecture, puisque tout cela bloque tout effet langagier pouvant surprendre le lecteur. Ce poème de Bonnefoy, si on se rappelle le constat de Dominique Combe, est en effet une « idylle[640] » ; or, un style idyllique ne serait pas sans doute pas acceptable dans le paysage esthétique de la poésie chinoise contemporaine.

Malgré tout, les paroles poétiques tardives – et surtout celles qui concernent la *simplicité* – posent pourtant un défi qui oblige le traducteur à trouver, s'il veut prendre au sérieux la situation poétique actuelle du langage cible, un équilibre entre la fidélité au texte originel et l'attente du lecteur chinois. Mais il doit conscient d'une réalité : pour traduire un poète comme Bonnefoy qui réfléchit mûrement sur son choix artistique, il est presque impossible de *reconstruire* ce paysage à travers la traduction. Ce qu'un traducteur est autorisé à faire, au mieux, c'est seulement effectuer des éclaircissements sémantiques ou esthétiques dans le cadre de la structure déjà établie. Je vais donc répondre à une problématique – comment exprimer les concepts et les *grands mots* en les rendant sensibles dans la poésie – en montrant, dans un premier temps, les démarches concrètes par lesquelles j'essaie de rendre plus précise, dense, intensive et frappant la rhétorique bonnefoyenne qui est à l'origine *simple*.

Comme nous l'avons vu, les poètes chinois contemporains ont tendance à employer une rhétorique surprenante, qui réside en majorité dans l'usage des verbes d'action frappants qui se trouvent placés dans un contexte inhabituel. Par exemple, chez

[640] Dominique COMBE, *« Les Planches courbes », d'Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 18-24.

Jiang Hao 蒋浩 : « *Badigeonner* une moustiquaire *limitée*, pour *délimiter* les muscles thoraciques du désert. / La lampe, *transmise* à la lèvre inférieure, fond » ; chez Zhang Zao 张枣 : « il *gratte*, *avec son couteau*, l'impure voix […] » ; chez Yu Nu 余怒 : « une paire de grosses boucles / *Se balance sans cesse* sur mes oreilles. » C'est parce que l'abondance de verbes d'action (différents des verbes d'état), qu'un poète place dans des positions cruciales, permet de donner une grande « énergie cinétique » (j'utilise ici un terme de physique) au réseau de signes, ce qui fait germer une densité textuelle.

Dans une perspective historique, l'usage ingénieux des verbes constitue une tradition très visible, durant longtemps, dans la poésie chinoise classique, où on nomme ce genre de verbes *shī-yǎn* 诗眼, littéralement, l'*œil de poésie*, car il fonctionne comme le *moteur* de l'énergie expressive. Par exemple, Song Qi 宋祁, poète de la dynastie des Song, a écrit vers l'année 1060 un poème, dont un vers doit sa réputation à un verbe 闹 *nào*, en français, *tapager* :

> 红杏枝头春意**闹**
> rouge – abricot – rameau – houppe – printemps – haleine – **tapager**
> Sur les houppes où se suspendent les abricots rouges, les haleines du printemps tapagent[641].

Dans ce vers composé de sept caractères, les six premiers sont des noms banals et de « vieilles sornettes », mais le dernier signe, le verbe *tapager* rarement employé dans le contexte, dynamise le vers entier. Selon l'habitude de lecture des Chinois – et cela vaut peut-être aussi pour les Français, dans la poésie, surtout la poésie en langue moderne, la priorité est souvent donnée aux verbes qui peuvent facilement produire des effets frappants et qui représentent souvent le *poids sémantique*, autrement dit, le point essentiel (*œil*), d'une phrase. Mais dans *Les Planches courbes*, Bonnefoy omet souvent les verbes et nous offre des images immobiles, ce qui constitue un défi pour le traducteur :

> Imagine, passant,

[641] L'auteur de cette thèse le traduit du chinois.

> Nos recommencements, nos hâtes, nos confiances[642].
> (« Une pierre »)

Au dernier vers du texte « Une pierre », l'auteur utilise successivement trois noms, *recommencements*, *hâtes* et *confiances*, dont on peut trouver, sans aucune difficulté, les équivalents dans la langue-cible ; cependant lorsqu'ils apparaissent en tant que substantifs dans les traductions chinoises, ils donnent une impression de *légèreté*, qui peut être vue comme une *faiblesse*. Parce qu'en lisant trois noms juxtaposés, sans aucun verbe, un lecteur chinois ne peut pas saisir aisément la *gravité* du sens, son attention sera par conséquent dissipée : on attend toujours l'apparition d'un verbe qui donne un ton affirmatif. Je propose de transformer les noms en verbes, et concomitamment, de faire de l'adjectif possessif *nos* le pronom personnel *nous* :

> 行路人，想象一下：
> 我们重新开始，我们急促，我们相信。
>
> Passant, imaginer – *yī-xià* [placé après un verbe pour indiquer une action brève] :
> Nous – de nouveau – commencer, nous – se hâter, nous – croire.
>
> Passant, imagine :
> Nous commençons de nouveau, nous nous hâtons, nous nous confions.

Un autre facteur qui me pousse à faire cette modification, est le souci de la densité textuelle. En chinois, on peut utiliser le même mot pour traduire *recommencement* et recommencer, c'est le même cas pour *hâte* et *se hâter*, *confiance* et *se confier*. Pourtant, *nos* et *nous* diffèrent en chinois. Afin de traduire l'adjectif possessif au pluriel *nos*, il faut utiliser trois sinogrammes monosyllabiques, 我们的 *wǒ-men-de*, le dernier signe *de* étant un mot vide ou un mot accessoire ; mais on traduit le pronom personnel *nous* comme 我们 *wǒ-men*, qui n'est composé que de deux caractères. Voici les deux différentes solutions :

[642] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 14.

Solution 1 (on conserve la structure nominale du poème originel) :
我们的重新开始，我们的急促，我们的相信。
Nos – renouvelés – commencements, nos – hâtes, nos – confiances.

Solution 2 (on transforme les noms en verbes) :
我们重新开始，我们急促，我们相信。
Nous – de nouveau – commençons, nous [nous] – hâtons, nous [nous] – confions.

Si la première traduction est plus longue et plus lâche que la deuxième, c'est principalement qu'elle emploie trois *de* 的. Cet emploi lourd ne suit pas, en effet, le principe de l'économie et de la densité des signes. Cependant, en transformant les noms en verbes, on rapproche le sujet et le verbe, puisque le mot vide *de* entre eux est enlevé : ce qui produit davantage de densité.

Cet exemple montre bien l'importance des verbes dans un texte chinois à l'ambition poétique : il s'agit, dans un premier temps, de la densité syntaxique et du ton affirmatif qui peuvent attirer l'attention du lecteur. Mais on ne voit pas encore comment un verbe peut préciser la rhétorique et intensifier le sens poétique. Passons donc à l'exemple suivant :

Les oiseaux, notre nuit
Dans la lumière[643].
(« Que ce monde demeure ! »)

Dans cet extrait tiré du texte « Que ce monde demeure ! », apposer un verbe dans la traduction semble une nécessité plus pressante : on ne voit ici qu'une image immobile et statique, constituée par trois noms : *oiseaux*, *nuit* et *lumière*. L'immobilité empêche que cette image soit perceptible dans le contexte chinois, car il n'existe aucune tension, aucune surprise entre les mots élémentaires, bien que *nuit* et *lumière* soient accolées. En traduisant, j'ajoute un verbe d'action, *s'arrêter*, afin de donner une gravité sémantique à la phrase et d'indiquer une tension possible entre *nuit* et *lumière* :

[643] *Ibid.*, p. 29.

这些鸟，就像我们的黑夜
停在光明中。

ces – oiseaux,　justement – comme – nous – de (marque de relation d'appartenance) – nuit
s'arrêter – *zài* (pour indiquer le lieu) – lumière – intérieur.

Ces oiseaux, tout comme notre nuit
(qui) s'arrête dans la lumière.

Placé au début du deuxième vers, le verbe *s'arrêter* fonctionne comme une césure qui dérange légèrement le glissement fluide du mot *nuit* au mot *lumière* : comme si un ruisseau était soudainement bloqué par une pierre et changeait donc de direction et de vitesse. Grâce à ce verbe, la relation entre *nuit* et *lumière* devient à la fois plus précise et plus sensible, même si cette précision n'est pas forcément ce que recherche l'auteur. Dans la phrase originale « notre nuit dans la lumière », la préposition *dans* n'indique le rapport spatial entre *nuit* et *lumière* que d'une façon ambiguë : la nuit *est située* dans la lumière (état immobile) ? Ou bien, la nuit *pénètre*, *s'introduit* ou *s'intègre* dans la lumière (état mobile) ? On n'en est pas sûr. Et davantage, cette ambiguïté empêche les lecteurs chinois de saisir une image sensible. Cependant, une fois le verbe *s'arrêter* ajouté, une image vivante peut se former dans notre imagination : la nuit bouge, et soudainement, elle s'arrête comme un oiseau dans la lumière ; une image immobile devenant une narration d'un *événement*. Il me faut expliquer, de plus, pourquoi je n'utilise pas d'autres verbes comme *entrer (dans)* ou *pénétrer (dans)* qui peuvent aussi produire un effet de mouvement. Mon choix s'appuie effectivement sur le contexte : il cherche à imiter l'action de l'oiseau dont l'image apparaît au début de l'extrait.

En réalité, je profite dans cette traduction de la flexibilité grammaticale du chinois : ma traduction effectuée dans une langue dont la plupart des mots n'ont aucune forme plurielle, aucune distinction de genre, aucune déclinaison ni conjugaison, peut, en effet, correspondre en même temps à deux structures syntaxiques différentes en français. Voici la première structure possible :

Ces oiseaux sont comme notre nuit

qui s'arrête dans la lumière.

Et la deuxième possibilité :

Ces oiseaux, comme notre nuit,
s'arrêtent dans la lumière.

Ma traduction essaie de garder simultanément ces deux possibilités : *s'arrêter* peut être à la fois l'action des *oiseaux* et celle de *notre nuit* : à savoir, deux relations mutuelles qu'implique le texte – celle entre *oiseau* et *lumière*, et celle entre *nuit* et *lumière* – arrivent à être assimilées l'une à l'autre. Cette superposition de double signification, ou de doubles fonctions, de l'expression *dans la lumière*, grâce à l'ambiguïté grammaticale du chinois, engendre une abondance du sens, ce qui aide également à révéler une densité sémantique.

Tout cela ne signifie pas, il faut le préciser, que le traducteur *invente* lui-même la richesse du sens ; au contraire, cette richesse est véritablement conservée dans les poèmes tardifs de Bonnefoy, malgré sa simplicité apparente (il nous arrive même de penser que la simplicité est une garantie de richesse, mais les poètes chinois ne sont pas nécessairement de cet avis). Pourtant, dans le contexte chinois, en raison des facteurs linguistiques, les sens très larges ne peuvent pas se révéler *automatiquement*, ni se donner à lire de la même façon qu'en français, surtout quand ils sont littéralement traduits ; il faut donc l'intervention du traducteur. Dans ces conditions, une tâche fondamentale du traducteur que je suis est de « déterrer » et de communiquer au lecteur les sens existants mais cachés au-dessous de la surface des signes. Je tente, par exemple, de montrer ici la relation triangulaire entre oiseaux, nuit et lumière. En suivant cette logique, je vous présenterai ensuite la façon dont j'essaie de préciser les sens multiples chez Bonnefoy qui passent parfois inaperçus en raison de leur *simplicité*.

Afin de donner au lecteur chinois un sentiment d'intensité textuelle, nous pouvons, bien sûr, comme je l'ai exposé, rendre un vers statique plus fluide par l'ajout des verbes, mais nous pouvons également créer une sorte de conflit entre les mots qui vont avec le

verbe, comme entre le *figuratif* et l'*abstrait*. Je dois en revanche préciser que l'abstraction dont il est question ici n'est pas le type d'abstraction issu d'un contexte philosophique, que nous avons mentionné à la section 6.1. Dans le cas qui nous occupe, il convient parfois de remplacer le verbe original par un autre dont le sens peut participer à la construction d'une théâtralité verbale. Dans la citation suivante, Bonnefoy utilise un verbe très courant, être, que j'ai remplacée par 依偎 *yī-wēi*, *se blottir (contre)* :

> Si proche était ce sein
> Du besoin des lèvres[644]
>
> 这么近，乳房
> 依偎着嘴唇的需要
>
> si – proche, sein
> se blottir (contre) – *zhe* [pour exprimer une action en cours] – lèvre – *de* [marque de la relation d'appartenance] – besoin
> si proche, le sein
> **se blottit contre** le besoin des lèvres

En chinois comme en français, on peut imaginer que « se blottir (contre) » et « besoin » ne sont probablement pas, sur le plan linguistique, une *combinaison habituelle.* L'objet du verbe *se blottir (contre)* n'est pas, en général, un nom abstrait tel que *besoin*, car ce premier dénote souvent souvent un état de proximité intime entre deux corps. Mais en le traduisant ainsi, je tente d'augmenter l'intensité de l'émotion implicite, que le verbe être n'est pas capable de donner ; d'autre part, je crée une opposition concret-abstrait entre les mots. Plus important encore, cette traduction ne contredit pas la logique de l'original, mais donne plus de détails à l'image originale en lui offrant une association externe plus palpable, celle, par exemple, de proximité entre le bébé et la mère. Le vers suivant, tiré de « La Maison natale », a en effet été *enrichi* par l'ajout du mot 听力 *tīng-lì*, *audition*, qui signifie littéralement *la capacité d'écouter*,

[644] *Ibid.*, p. 12.

alors qu'en chinois le mot *s'éloigner* est souvent associé à un lieu spécifique. Or, dans ma traduction, le contact entre les deux produit une sensation plus vive sur le lecteur chinois :

> Puis, j'écoutais le rire s'éloigner[645].
> (« La maison natale »)
>
> 笑声渐渐远离我的听力。
> rire – peu à peu – éloigner – je – *de* [marque de la relation d'appartenance] – audition
> Le rire peu à peu s'éloigne de mon audition.

Un procédé vient aussitôt à l'esprit pour permettre au lecteur de percevoir un mot ou une scène de manière plus précise, celui qui consiste à *réduire* ou *limiter* la signification d'un mot. Ceci est particulièrement commode en chinois, car les mots du chinois moderne, la plupart desquels sont construits selon le principe du *deux-pointisme*, ont souvent plusieurs ou nombreux équivalents qui correspondent au sens d'un même mot français ; les différentes traductions de lumière que j'ai montrées dans la section 6.1.2 en sont un exemple. Ces différents équivalents diffèrent souvent dans leurs connotations, par exemple, 光线 *guāng-xiàn* (*rayon de lumière*) est certainement plus étroit, sémantiquement, que 光 *guāng* (*lumière*). Une traduction qui met en application ce *rétrécissement* n'est sans doute pas la traduction la plus *fidèle*, mais c'est souvent la méthode préférée des traducteurs chinois, car elle permet au lecteur de se concentrer sur une petite gamme de sensations générées par les mots, de sorte que les vers deviennent palpables :

> On le trouve dans sa mémoire quand on **déplace**
> Les années, les images[646] [...]
> (« La voix lointaine »)

L'équivalent chinois le plus courant de *déplacer* est 移动 *yí-dòng*, mais j'utilise 挪

[645] *Ibid.*, p. 84.
[646] *Ibid.*, p. 60.

动 *nuó-dòng*, un « mot inférieur » à lui en matière de sémantique, c'est-à-dire un mot ayant une couverture sémantique plus étroite mais une signification plus précise. Les deux mots composés contiennent un même caractère-composant, 动 *dòng*, *bouger*, ce qui signifie que leurs significations fondamentales sont les mêmes. Mais 挪动 *nuó-dòng* semble plus précis, car il suggère que la chose déplacée est volumineuse et lourde. C'est précisément ce qu'on ressent au sujet des *années* et des *images* : elles semblent n'avoir ni volume ni poids, mais j'ai l'intention d'en faire des abstractions palpables grâce au verbe dont je me sers dans la traduction.

Parfois, il convient également de profiter de tout le *potentiel de la sensibilité* de chacun des sinogrammes qui composent le mot composé moderne et ce potentiel est en effet caractéristique du chinois. Dans le vers suivant, pour traduire *bouger*, j'ai employé 推移 *tuī-yí* au lieu de 移动 *yí-dòng* – les deux mots partagent le même caractère-composant, 移 *yí* – afin de mettre en jeu la sensualité portée par les deux caractères chinois qui composent le premier :

> Mais je sais tout autant qu'il n'est d'autre étoile
> À **bouger**, mystérieusement, auguralement,
> Dans le ciel illusoire des astres fixes[647], [...].
> (« Dans le leurre des mots »)

C'est parce que, du point de vue morphologique, le premier composant du mot, 推 *tuī*, *pousser*, renvoie à une action qui génère aisément une image sensible, de sorte que nous semblons sentir une main invisible qui *pousse* les étoiles pour les faire *bouger*, et le mouvement des étoiles semble créer un sentiment de transitivité. Il est également intéressant de noter que 推移 *tuī-yí* dans son ensemble a un sens abstrait simultané, à savoir, *(le temps) s'écouler* ou *(la situation) évoluer*. Cette superposition de deux sens, l'un figuratif et l'autre abstrait, enrichit instantanément la corporalité, en chinois précisément, du verbe *bouger*.

Il faut admettre que lorsque nous essayons d'*affiner* les expressions des derniers

[647] *Ibid.*, p. 79.

poèmes de Bonnefoy, qui apparaissent parfois *floues* en raison des contraintes de l'idée de simplicité, nous ne nous contentons pas de recréer partiellement les mots, mais il s'agit en fait d'une réorganisation de la *scène* à une plus grande échelle. Examinons un extrait tiré du poème « La Pluie sur le ravin » :

> Il pleut, sur le ravin, sur le monde. Les huppes
> Se sont posées sur notre grange, cimes
> De colonnes errantes de fumée[648].
> (« La pluie sur le ravin »)

Et voici ma traduction :

> 雨，落在沟渠，落在世界上。戴胜鸟
> 曾降临我们的谷仓，像顶点
> 降落在游荡的烟柱上。
>
> pluie, tomber – sur – ravin, tomber – à – monde – dessus. huppe
> autrefois – arriver – nous – de (marque du rapport d'appartenance) – grange, comme – culminant – point
> descendre – se poser – sur – errer – de (marque du rapport qualificatif) – fumée – colonnes – dessus.
>
> La pluie, tombe sur le ravin, tombe au-dessus du monde. Les huppes
> autrefois sont arrivées sur notre grange, comme si des points culminants
> descendaient et se posaient sur les colonnes errantes de fumée.

Concentrons-nous sur la dernière phrase, 像顶点/降落在游荡的烟柱上 *xiàng-dǐng-diǎn-jiàng-luò-zài-yóu-dàng-de-yān-zhù-shàng*, littéralement « comme si des points culminants / descendaient et se posaient sur les colonnes errantes de fumée », qui traduit « cimes / De colonnes errantes de fumée ». Il semble, dans l'original, si l'on ne considère que l'image perçue, que les *cimes de colonnes errantes de fumée* soit une métaphore des *huppes* : lorsque les colonnes de fumée se dispersant dans l'air sortent

[648] *Ibid.*, p. 45.

de la cheminée, les oiseaux qui se sont posés sur la grange paraissent être à leur cime. Mais il reste encore plusieurs points à clarifier. Une première question : pourquoi transformer *cimes* en *points culminants* (顶点 *dǐng-diǎn*) ? En chinois, le terme *point culminant* peut être à la fois concret et abstrait – c'est possiblement aussi le cas en français – il garde donc une richesse sémantique. Je propose en outre d'accentuer ici plutôt son caractère abstrait, afin de produire un effet frappant – car ce terme se combine avec un objet concret, *colonne* – et aussi de préciser, avec une exactitude géométrique, que cette *cime* est le *point* le plus haut de la colonne : puisqu'un *point*, au plan visuel, est encore plus précis qu'une *cime*. La deuxième question : pourquoi ajouter le verbe 降落, qui, au sens strict, est un verbe composé, « descendre et (puis) se poser » ? Ce verbe n'est en fait pas inventé par le traducteur, il existe véritablement dans la phrase précédente, « les huppes / Se sont posées sur notre grange », je change cependant intentionnellement la position du verbe.

La troisième question, étroitement liée à la deuxième, constitue le pivot du problème : puisque l'auteur n'offre dans l'original qu'une locution nominale « cimes de colonnes errantes de fumée », pourquoi la transformer en une phrase contenant un verbe ? Ma première réponse s'appuie sur ce que nous avons dit plus haut : c'est pour amener un effet de mouvement, pour faire bouger les images immobiles (*cime*, *colonne* et *fumée*). Même si l'adjectif *errante* implique un certain aspect mobile des colonnes de fumée, il se peut, toutefois, qu'on intègre l'action des huppes dans cette scène pour multiplier les niveaux sémantiques d'un seul vers. C'est précisément pour cette raison que je modifie la position du verbe *se poser*, afin que les *cimes* (en traduction : *points culminants*), équivalent métaphorique des *huppes*, deviennent l'agent de l'action *se poser*. En lisant que « des points culminants / se posaient sur les colonnes errantes de fumée », le lecteur peut ressentir une certaine surprise qui réside principalement dans la relation étrange établie entre les *points culminants* et les *colonnes*. Quand on dit « des points culminants des colonnes », on admet tacitement que ces points culminants font partie des colonnes, à savoir, que les premiers *appartiennent* aux dernières. Mais quand on dit « des points culminants se posent sur les colonnes », cela veut dire qu'au début, les points culminants n'appartiennent pas aux colonnes, à savoir, qu'ils se trouvent à

l'extérieur des colonnes ; et c'est justement quand l'action « se posant » a lieu que les points culminants se mettent en relation avec les colonnes.

C'est ce qui constitue le mécanisme de l'effet frappant : celui-ci se produit quand on déplace le verbe *se poser* en un lieu auquel il n'aurait pas dû appartenir. Ce déplacement du verbe peut aussi intensifier la relation entre les deux appositions : « les huppes se sont posées sur notre grange » et « cimes de colonnes errantes de fumée ». Pour mieux comprendre ce mécanisme, nous nous appuyons sur Tzvetan Todorov qui donne une interprétation sur la composition de la métaphore :

> La métaphore, alors, n'est qu'une double synecdoque. Tout se passe, dans la métaphore, comme si un sens intermédiaire, la partie identique des deux sens en jeu, avait fonctionné comme synecdoque de l'un et de l'autre. Pour que les deux sens puissent être subsumés par le même signifiant (comme si ce n'étaient pas deux sens mais un seul), on procède « d'abord » à une représentation synecdochique de chacun. Par exemple, /flexible/ est une synecdoque pour /bouleau/ et pour /jeune fille/, ce qui permet de donner à « bouleau » un sens métaphorique proche de celui du mot « jeune fille »[649].

Si l'on considère que dans l'original, il existe une relation métaphorique entre *huppe* et *cime*, on peut également trouver un intermédiaire qui fonctionne comme synecdoque de l'un et de l'autre : à savoir, le verbe *se poser*. Chez Todorov, la *jeune fille* est *flexible* comme le *bouleau* l'est ; semblablement, chez Bonnefoy, la cime *se pose* comme les huppes se posent, c'est-à-dire que la *cime* et la *huppe* peuvent partager une même action. En ce sens, quand je change le sujet du verbe *se poser* – il s'agit, dans l'original, des *huppes* et dans la traduction, des *cimes* (*points culminants*) – je ne change pas, tout d'abord, la signification métaphorique originelle (même si on change le sens littéral) ; et ensuite, je rends encore plus visible le rapport entre *huppes* et *cimes*, parce que j'attache, de façon inattendue, à *cime* le verbe *se poser* qui appartient au domaine des possibilités sémantiques du mot *huppe*, l'oiseau. Voici donc un schéma qui indique la relation entre *huppes* et *cimes*, dans lequel le verbe *se poser* joue le rôle de l'intermédiaire :

[649] Tzvetan TODOROV, « Synecdoques », *Communications*, vol. 16, n° 1, 1970, p. 30-31.

phrase 1 : les huppes se sont posées sur notre grange (« se poser » enlevé)

↓ (*déplacement du verbe*)

phrase 2 : les cimes se sont posées sur les colonnes errantes de fumée. (« se poser » ajouté)

6.2.3 – La narrativité et la fuite du sens cristallisé. Vers un « ton » lyrique transitif ?

Quand il s'agit du sujet d'écriture, la *poésie des années 90* cherche à présenter la *vie quotidienne*, qui, aux yeux des poètes chinois, exige plusieurs concepts et techniques spécifiques adaptés. Dans un premier temps, cette écriture s'appuie sur une *narrativité* : c'est à travers la *narration* de l'expérience qu'on peut découvrir et illustrer, au cours de l'écriture, les *plis* cachés sous la surface lisse de la vie telle qu'elle est vécue. Ensuite, il faut renoncer au sentimentalisme : la poésie décrit l'expérience mais n'exprime pas au premier plan le sentiment ou l'émotion, ce qui fait écho naturellement aux propositions de Rilke et de T. S. Eliot.

Prenons comme exemple un poème de Ma Yan 马雁 (1979-2010), « Lettre d'hiver » (冬天的信 *dōng-tiān-de-xìn*), afin de mettre en lumière la signification de la *narration* de la *vie quotidienne* et de montrer comment l'expérience se substitue à l'émotion :

La lampe ne s'est jamais éteinte, une fois la nuit venue. Minuit,
mon père me demande à travers le mur : pourquoi tu ne dors pas encore ?
J'étouffe des sanglots : « j'arrive pas à dormir. » Parfois,
je le vois assis au milieu de la pièce, ses larmes
Roulant sur son nez. Avant-hier,
Il n'a pas oublié de se faire couper les cheveux. Notre vie
devrait être un peu meilleure, on vend déjà les carottes au marché.
Elle était hors d'haleine avec ses yeux tout écarquillés, elle n'était plus fâchée,
c'était la veille de sa mort que tu m'as écrit.
Ces derniers temps je travaille plus dur, je suis
mieux notée, je serai mieux payée peut-être,
quand tu viendras, je t'emmènerai au bord de la rivière.
Les soirs d'été, j'étais souvent là toute seule,

En promenade, je ne pensais pas à toi, même dans la pénombre.
« La lune claire sort des montagnes, parmi la mer des nuées vagues »,
cela m'a rendu sereine, m'a donné de la force pour étendre mes bras
vers le vide. Toi, moi, nous sommes séparés
par l'hiver désert et interminable. Quand je ne suis pas là,
tu fends du bois, arroses le potager, mets en ordre
ton journal d'il y a un mois. Quand tu n'es pas là,
je relis Gide encore et encore, le bout de mes doigts est glacé,
je reste là, hébétée, devant le bureau poussiéreux.
Ces montagnes escarpées, dans l'air froid et sec,
Sont-elles semblables à nous : calmes et sans douleur ?

(traduction de Zhenyao-Sanshu Qin & Arthur Defrance)

Ce qui gouverne ce poème, c'est une voix basse qui se fait entendre au fur et à mesure que les vers se déplient, ce qui caractérise la narration poétique. On peut certes y percevoir l'existence d'un sentiment ou d'une émotion, comme, par exemple, la mélancolie ou la tristesse, mais celles-ci se présentent d'une façon faible et quasi-invisible, car la poétesse se retient et contrôle leur expression en les cachant dans les détails de la narration des situations personnelles concrètes : « mon père me demande à travers le mur : pourquoi tu ne dors pas encore ? » ; « on vend déjà les carottes au marché » ; « Ces derniers temps je travaille plus dur, je suis / mieux notée, je serai mieux payée peut-être » ; « je relis Gide encore et encore, le bout de mes doigts est glacé »... La présence d'une voix basse et imperturbable au lieu d'une voix haute, ainsi que la retenue quand il s'agit de l'expression de l'émotion constituent les qualités les plus significatives que cultive la poésie chinoise contemporaine.

Dans ses *Concepts fondamentaux de la poétique*, Emil Staiger nous rappelle de prendre au sérieux les trois « tons » fondamentaux dans la poésie, le *ton* étant considéré comme un élément décisif :

> Mais s'il n'est guère possible de déterminer l'essence du poème lyrique, de l'épopée et du drame, en revanche, une détermination du lyrique, de l'épique et du dramatique est certainement pensable. Ainsi, nous employons l'expression de « drame lyrique ». « Drame »

> désigne ici une poésie destinée à la scène, « lyrique » désigne son ton spécifique, et ce dernier est considéré comme plus décisif pour l'essence de la poésie que « l'extériorité de la forme dramatique » ; […] La « signification idéale » du lyrisme, pour prendre l'expression de Husserl, peut s'apprendre devant un paysage, celle d'« épique » devant un afflux de réfugiés ; un échange de mots peut graver dans mon esprit le sens de « dramatique »[650].

Le ton lyrique, ou le « style lyrique », quant à lui, « ne se prête pas au "compte rendu" d'un procès[651] », car la valeur de ce style doit, d'après lui, résider dans l'« unité de la signification des mots et de leur musicalité[652] ». Cette vision orthodoxe, voire classique, est partiellement remise en question dans la poésie chinoise des années 90, ce que nous percevons comme un défi à une *unification* prédéterminée par la description du procès, notamment de manière *décentralisée*. Emil Staiger décrit une scène imaginaire d'Homère qui écrit, ce qui révèle subtilement la relation entre un sujet narrateur et le langage :

> La symétrie reflète l'équanimité du poète qui ne succombe à aucune tonalité affective et qui n'est pas tantôt dans tel état, tantôt dans tel autre. Homère s'élève par-dessus le flux de la présence et se dresse, ferme et impassible, en face des choses. Il les voit à partir d'un point de vue dans une perspective déterminée. Cette perspective est fixée dans la rythmique de ses vers, elle confirme ceux-ci dans leur identité et leur assure une constance dans la fuite des phénomènes. [...] contemple la vie. Lui-même n'y prend point part. Il ne s'aborde pas dans les événements et ne se laisse point emporter par eux, à la manière du poète lyrique[653].

Il est imaginable que, pour certains lecteurs, chinois ou français, ce poème puisse sembler peu *touchant*, parce qu'il ne communique pas, à leurs yeux, un *sens* saisissable. Ce *sens* pourrait être une émotion ou un sentiment communicable ou bien il pourrait également s'agir de l'obtention d'une nouvelle connaissance ou d'une conception convaincante, comme le fait le dernier Bonnefoy. Ces deux types de *sens* ne constitue pas l'accent que l'auteur met sur l'écriture du poème « Lettre d'hiver ». Il n'est pas

[650] Emil STAIGER, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, coll. « Philosophiques », 1990, trad. de Raphaël CÉLIS, Michèle GENNART, p. 6.
[651] *Ibid.*, p. 13.
[652] *Ibid.*
[653] *Ibid.*, p. 67-68.

émouvant, au sens classique, ni *philosophique* ou *conceptuel* : l'auteure n'intègre dans ce poème que des épisodes de la vie quotidienne, sans cohérence globale. Ce qui empêche le lecteur de saisir une concentration du sens ou un point focal de lecture ; et, de plus, ce genre de poème cherche à nous empêcher de le résumer sous un thème unifié. Autrement dit, il n'existe plus un sens centralisé ou, plus métaphoriquement, *cristallisé* . Le sens, pour être exact, « les sens » au pluriel sont distribués d'une façon égale ou homogène dans chaque vers : il faut que le lecteur recueille lui-même le sens qui se répand.

Les adversaires de la *poésie des années 90* peuvent considérer ce genre de poèmes narratifs comme des *collages* de matière première ou des scènes de vie trop brutes et qu'il aurait fallu raffiner. Dans leur hypothèse, la poésie doit donner un mode d'expression universel pour *sublimer* les expériences personnelles, ce qui permet à la poésie de *toucher* les lecteurs. Mais c'est exactement ce que combat la poésie chinoise contemporaine : polir, sublimer ou purifier des expériences vécues sont des actes perçus négativement et vus comme condamnables Au contraire, les poètes de ce courant donnent la priorité à la *primordialité* et à la *rugosité* des expériences originelles, c'est-à-dire que les « matières premières » sont précisément pour les poètes chinois les « produits finis » et le mode d'expression qu'ils recherchent.

Ce qui explique également l'importance àcordée à la narration des détails. Sa singularité réside non seulement dans le fait qu'elle prend de petits faits ou des anecdotes quotidiennes comme objet principal d'écriture, mais également, dans la notion du rapport entre le monde et le langage et dans le mécanisme de la production langagière. La narration cherche à nous empêcher de *résumer* un poème sous un thème unifié. Elle veut plutôt cacher qu'exposer la conception d'un poète. Elle renonce à dispenser une vision universelle du monde, ce qui, dans une perspective contemporaine, ne constitue pas la première tâche de la poésie, contrairement au dernier Bonnefoy qui n'hésite pas à exposer un monde conceptuel dans sa poésie.

Etant donné que la poésie chinoise contemporaine considère la narrativité plutôt comme une composante indispensable, on essaiera ensuite d'examiner si cette tendance esthétique peut être appliquée dans la traduction des poèmes tardifs de Bonnefoy. Avant

de procéder à ce travail, il convient toutefois de poser certaines prémisses. Relisons une affirmation inspirante de Bonnefoy : « tout poème [...] recèle en sa profondeur un récit, une fiction[654] » ; mais il faut affiner cette idée, comme l'a fait Dominique Combe : le récit dans le poème se distingue du poème narratif par la forme d'un récit « écourté » et « crispé »[655]. Malgré cela, il existe de nombreuses différences dans la façon dont les éléments narratifs du poème sont présentés. Par exemple, même si la narration est présente dans la poésie tardive de Bonnefoy, comme dans le poème allégorique en prose, « Les Planches courbes », elle est toujours enveloppée d'une forte qualité symbolique et métaphysique, manquant d'un sens de la réalité et de la présence ; mais d'autres poètes francophones contemporains, comme Francis Combes (*Si les symptômes persistent consultez un poète : poèmes politiques*), Ariane Dreyfus (*Les compagnies silencieuses*), Geneviève Elverum (*Maman sauvage*), Paul Fournel (*Le bel appétit*), Dominique Grandmont (*Pseudonymes*), Franc Nichele (*L'été sans fin*), Joseph Ponthus (*À la ligne*), Raymond Queneau (*Les Ziaux*), Jacques Réda (*La tourne*), James Sacré (*Faire pour t'aimer ; à S.B.*)[656], etc., écrivent certains textes qui semblent clairement plus proches de ce que nous voulons appeler le narratif poétique, bien que les idées et les approches du *récit* ne soient pas identiques entre les différents auteurs.

À la suite de ses discours critiques poétiques, on serait bien tenté d'imaginer qu'il cherche à écrire des poèmes fondés sur ses expériences personnelles, mais la réalité est que ses poèmes tardifs semblent appartenir à une poésie abstraite et conceptuelle qui laisse voir, au contraire, peu de traces de son existence particulière. Pour mieux comprendre cette distance, on pourra tirer des *Planches courbes* un extrait qui est à première vue *narratif* :

> Et vite il nous menait

[654] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981*, *op. cit.*, p. 35.
[655] Dominique COMBE, « René Char : la narrativité », dans Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, Michel MURAT, et al. (éds.), *René Char en son siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 150, 152.
[656] Je cite notamment les textes suivants : « Être ou ne pas être une mouette », « Ex-voto pour une play mate » de Francis Combes ; « Les cuisines », « Le cinéma » d'Ariane Dreyfus ; « Perroguet » de Geneviève Elverum ; « Lapin » de Paul Fournel ; « Pseudonymes » de Dominique Grandmont ; « Colaba », « Rizal Park » de Franc Nichele ; « À la ligne, 28 » de Joseph Ponthus ; « Un million de faits » de Raymond Queneau ; « Aussi j'entends sur ... », « Ce jeune homme ... » de Jacques Réda ; « J'aime bien cette photo » (extrait) de James Sacré. Pour les lire dans leur intégralité, voir l'annexe I de cette thèse.

Là où la nuit tombe,
Lui à deux pas devant
Nous, et se retournant,

Riant toujours, prenant
À des branches, faisant
Lumière de ces fruits
De menue présence.

Il allait, où n'est plus
Rien que l'on sache, mais,
Éprise de son chant, dansante, illuminée,
L'accompagnant l'abeille[657].

(« Les Chemins »)

Je le cite, en effet, comme étant un contre-exemple de la narrativité poétique qu'apprécient les poètes chinois. Certes, ce poème de Bonnefoy possède presque tous les éléments nécessaires d'un schéma narratif, et il est composé des faits et des actions mises en ordre temporel ; toutefois, entre les deux poésies, il existe encore une grande distance consistant principalement en deux aspects. D'abord, les actions que Bonnefoy présente sont souvent indiquées par des verbes élémentaires, nus et secs – mener, tomber, se retourner, prendre, faire, savoir, etc., – sans qualificatifs ni détails profonds des gestes. N'oublions pas que la narrativité poétique chinoise souligne, dans un premier temps, les détails qui constituent la *chair* d'un poème, ils sont à la fois le moyen et le résultat de la pénétration approfondie que réalise un poète, grâce à son observation et à sa sensation, dans la réalité concrète. Yves Bonnefoy, pourtant, ne nous offre ici que l'« os », à savoir, une série d'actions pures et nues. Ensuite, les scènes qu'il expose portent habituellement une couleur symbolique et mythique, et sont donc rarement sensibles : « prenant / À des branches, faisant / Lumière de ces fruits / De menue présence », ce qui nous empêche d'imaginer que nous nous trouvons sur le lieu de la scène. La narrativité à la chinoise cherche, néanmoins, à construire les scènes « réelles »,

[657] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 20.

ou bien, pour être exact, les scènes vivantes et d'une ressemblance frappante. Je cite la première strophe d'un poème de Leng Shuang 冷霜 (1973-), « Le Noyer » (1995), pour donner à voir la façon dont s'établissent les scènes sensibles dans un poème « narratif » :

> C'est une tête magnétique qui tourne et jette en déroulant la bobine
> une petite pluie d'avant l'aube et la fait s'achever
> derrière la haie. Un oiseau, se mettant sur la pointe des pieds,
> frappe à la porte, un autre ressemble à une petite fille qui se retire dans un coin de la bibliothèque
> en s'entraînant, face au mur, à s'exprimer correctement ; le type qui fait du Tai Chi
> sait y faire avec une passion : avec deux mains
> il repousse une brume, qui, elle, retient fermement son regard.
>
> (traduction de Zhenyao-Sanshu Qin & Arthur Defrance)

Naturellement, les scènes imaginaires que Leng Shuang crée ne sont pas vraiment *réelles*, mais moyennant la description de chaque action racontée, elles cherchent à *ressembler au réel*, dont le trait principal est la qualité perceptible. Par exemple, quand il raconte l'action du premier oiseau, il précise que l'oiseau « se met sur la pointe des pieds » ; tandis que le deuxième est comparé avec une fille timide qui craint de parler en public, dont, l'auteur raconte d'une manière circonstanciée l'histoire fictionnelle : où, comment et pourquoi elle s'entraîne. Au contraire, Bonnefoy, dans le poème cité plus haut, semble tenter d'écarter ses scènes poétiques du réel, autrement dit, il *déréalise* sa poésie quand il montre l'« enfant » qui fait « lumière de ces fruits de menue présence » : cette action fictionnelle néglige, ou intentionnellement dépouille, la corporéité de la narration, ce qui reste, c'est plutôt les discours conceptualisés.

Dans la critique poétique chinoise, on nomme « dramatisation » (戏剧化 *xì-jù-huà*) cette technique narrative, qui renvoie non seulement à une technique textuelle, mais aussi à une méthodologie généralisée qui concerne la manière d'exposer la subjectivité lyrique. Mais on omet ici, sciemment, ce dernier aspect et on souligne uniquement la manière dont les scènes dramatisées ou les situations dramatiques contribuent au dépliage narratif dans un poème. La narrativité poétique exige, d'une part, les détails,

ce qu'implique le sens propre du verbe *narrer* ; et d'autre part, corrélativement, elle nécessite un regard humble visant à explorer l'invisible négligé longtemps par les discours globaux et simplifiés quand il s'agit de la reconnaissance de la réalité, mais elle ne cherche pas à réitérer le visible ou les évidences. Évidemment, lorsque la narrativité poétique constitue une méthodologie d'écriture, il serait certainement difficile de trouver une vraie base du dialogue ou une comparabilité, entre les poèmes tardifs de Bonnefoy et la poésie chinoise contemporaine, simplement parce que leurs objectifs artistiques diffèrent. Mais quand il s'agit de technique textuelle, on peut dire que, si l'on donne une qualité narrative à la traduction chinoise, Bonnefoy peut aussi *s'adapter* à l'esthétique chinoise et cette adaptation a sa propre légitimité. Je me propose de mener une courte expérimentation sur le dernier paragraphe d'un poème en prose de Bonnefoy, « Rouler plus loin », qui se situe à la fin des *Planches courbes* :

> Rouler, pourtant, rouler puisque mystérieusement le moteur ne cessait pas de le consentir, avancer à tout prix, ne pas cesser d'avancer pendant ces grands remuements qui, nous n'osions pas trop le savoir, se faisaient aussi dans le ciel : montagnes, d'eau peut-être, qui s'effondraient, masses vaguement sphériques qui se heurtaient, se repoussaient, se cognaient à nouveau, et bourdonnaient ou tournaient à grands bruits d'abîmes puis se perdaient dans l'incréé, dans l'absence[658].

Et voici ma traduction chinoise :

> 不过，继续发动车子吧，既然神奇的引擎总是乖乖听命。在摇晃中不惜代价，不断前进吧。我们不敢深入了解这震颤，它同时也发生在空中：倾塌的群山或许是水做的，近似于球形的团块两两相撞、弹开，再和其他团块相碰；嗡嗡地发出噪音，或者投入轰响的深渊，消失于永恒，也消失在空缺里。

> Cependant , continuer – démarrer – voiture – *ba* [utilisé à la fin d'une phrase pour marquer une suggestion, une requête ou ordre], puisque – magique – *de* [marque de la relation qualificative] – moteur – toujours – sage – obéir – ordre . À – remuement – intérieur – non – lésiner – prix , sans – cesse – avancer – *ba* [utilisé à la fin d'une phrase pour marquer une suggestion, une requête ou ordre]. Nous – non pas – oser – approfondir – comprendre – ce –

[658] *Ibid.*, p. 123-124.

remuement , il – simultanément – aussi – avoir lieu – à – ciel – intérieur : s'effondrer – *de* [marque de la relation déterminative] – groupe – montagne – peut-être – être – eau – composer – *de* [marque de la relation qualificative], approximativement – à – sphère – forme – *de* [marque de la relation qualificative] – masse – une à une – se heurter – rebondir , puis – avec – autre – masse – se heurter ; bourdonnant – de [particule placée devant le verbe qui transforme un adjectif en adverbe] – produire – bruit , ou – se lancer – dans – tonnant – *de* [marque de la relation qualificative] – abîme , disparaître – dans – éternité , aussi – disparaître – dans – absence – intérieur.
(explication en français des mots chinois)

Cependant, continuons à démarrer la voiture, puisque le moteur magique est toujours sagement obéissant. À tout prix, continuons à avancer dans les remuements. Nous n'osions pas comprendre en profondeur ce tremblement, cela se produisait en même temps dans le ciel : les montagnes effondrées étaient peut-être composées d'eau, les masses à forme approximativement sphérique se heurtaient une à une et rebondissaient l'une sur l'autre, et puis se heurtaient à d'autres masses ; elles produisaient des bourdonnements du bruit, ou se lançaient dans l'abîme tonnant, disparaissant dans l'éternité et disparaissant aussi dans l'absence.
(traduction en français de la traduction chinoise)

Concentrons-nous en premier lieu sur la structure élémentaire de ce paragraphe. En écrivant une seule phrase, uniquement ponctuée de virgules, Bonnefoy obtient une fluidité qui pourtant manque, si on considère les habitudes chinoises, de caractère *méthodique*. Dans ma traduction, je découpe, en variant la ponctuation, ce paragraphe en plusieurs phrases ; puis je divise chaque phrase en sous-parties : par exemple, un point-virgule est mis au milieu de la dernière phrase, dans l'intention d'établir des niveaux sémantiques secondaires. Tout cela a simplement pour but de réorganiser et de mettre en ordre les faits que Bonnefoy raconte. On entend, par conséquent, quatre niveaux narratifs, distincts et successifs, proposés dans la traduction : (1) la voiture continue de rouler ; (2) on avance dans les mouvements ; (3) les remuements se font aussi dans le ciel ; (4) ce qu'on perçoit et imagine pendant les remuements. Cette différenciation des séquences narratives dérive, tout d'abord, de la particularité de la langue chinoise moderne, qui, dans la plupart du temps, emploie une syntaxe et une logique linéaires et repousse une narration *synchronique*. Le fait que Bonnefoy

juxtapose les éléments narratifs et les intègre dans une phrase unique est déjà hors de portée de la langue chinoise ; si l'on garde la simultanéité des scènes sans les diviser en *couches*, la langue chinoise ne semblera plus être capable de raconter logiquement et chronologiquement les événements. En revanche, ce qui importe davantage, c'est que ce découpage peut contribuer à renforcer la narrativité que recherche la poésie chinoise : une fois les niveaux de narration distingués, le lecteur est en mesure de se concentrer, en suivant le fil de narration, d'une part, sur l'avancement des événements, et d'autre part, sur les détails qui se manifestent à l'intérieur de chaque niveau. Afin d'expliquer respectivement ces deux aspects, je prends comme exemples deux sections appartenant à la dernière phrase de la traduction chinoise.

> L'original :
> montagnes, d'eau peut-être, qui s'effondraient, [...].
> La traduction :
> les montagnes effondrées étaient peut-être composées d'eau, [...].

Trois points à énoncer pour cette section de phrase. Premièrement, les mises entre virgules (ici, *d'eau peut-être*) sont souvent utilisées dans un texte français littéraire ou à style élevé, mais en chinois c'est quasiment impossible : il faut écrire une phrase cohérente sans rupture ni ponctuation, si on veut qu'elle soit grammaticalement cohérente. L'emploi du petit groupe sémantique placé entre *montagne* et *qui s'effondraient*, à savoir, le *d'eau peut-être* entre deux virgules, ne semble pas naturel ni correct dans une phrase chinoise, car il détruit la limpidité logique qui s'appuie étroitement sur une linéarité syntaxique. Il faut donc, dans un premier temps, *coudre* les trois fragments séparés (*montagnes* ; *d'eau peut-être* ; *qui s'effondraient*) en les remettant dans un ordre accepté par la grammaire chinoise.

Le deuxième point concerne l'absence de la proposition subordonnée en chinois. Pour y remédier, on a principalement deux solutions. L'une est de transformer toute la proposition subordonnée en un gros qualificatif placé avant le qualifié, comme en chinois, tous les qualificatifs sont mis avant le qualifié, à la différence du français. Ma

traduction adopte exactement cette solution, en interprétant « montagnes qui s'effondraient » comme « montagnes effondrées », même si, au sens strict, ces deux expressions ne peuvent pas être mises en équivalence. Cette solution bâtarde, conditionnée par les spécificités de la langue chinoise, est appliquée dans la grande majorité des pratiques de traduction franco-chinoise. Cependant, au cas où une proposition subordonnée est très longue et contient une grande quantité d'informations, ce choix de traduction ne semble plus efficace : en raison de l'élégance langagière que nous ne pouvons ignorer, car un quasi-adjectif trop long n'est pas très harmonieux. Des traducteurs proposent donc de la transcrire comme deux ou plusieurs phrases complètes et indépendantes, en complétant le sujet, l'objet ou d'autres structures complémentaires que remplacent les pronoms relatifs. À savoir que « montagnes, d'eau peut-être, qui s'effondraient » peut aussi devenir deux phrases : « les montagnes sont peut-être composées d'eau, et elles s'effondraient », le sujet étant répété. Pourtant, nous devons être conscients du prix à payer pour maintenir cette clarté sémantique en chinois. D'un côté, en transformant une phrase composée d'une proposition principale et d'une proposition subordonnée en deux phrases indépendantes, on perd la densité syntaxique et on perd également la beauté de la phrase, car elle devient plus lourde. D'un autre côté, on modifie, inévitablement, la disposition du poids sémantique de la phrase originelle. « Montagnes, d'eau peut-être, qui s'effondraient » est une phrase nominale dans la mesure où on accentue le nom *montagne* et tous les éléments qui restent peuvent être considérés comme les qualificatifs de *montagne* ; mais lorsqu'on prononce la phrase traduite, « les montagnes sont peut-être composées d'eau, et elles s'effondraient », notre attention est attirée par les structures verbales, grâce auxquelles l'immobilité de la structure nominale est remplacée par une mobilité.

Ce que je fais dans ma traduction, c'est de maintenir en même temps ces deux façons pour traduire la phrase originelle contenant une proposition subordonnée : je la traduis comme un adjectif, en raison de sa brièveté, et simultanément, je tente de faire apparaître le verbe *être* omis dans l'original, afin que cette phrase nominale devienne une phrase dominée par le verbe. Une question se pose alors : pourquoi ne pas la traduire comme « les montagnes composées peut-être d'eau s'effondraient » ?

Autrement dit, pourquoi ma traduction met-elle le poids sémantique plutôt sur *être composé d'eau* que sur *s'effondrer* ? Il s'agit du troisième point dont je veux parler. La réponse est qu'entre les deux locutions, « les montagnes étaient composées d'eau » et « les montagnes s'effondraient », c'est évidemment la première qui pourrait le mieux attirer l'attention des lecteurs spécialistes, grâce à son a-normalité expressive qu'affectionne la poésie contemporaine.

Passons à la section qui suit :

> L'original :
> masses vaguement sphériques qui se heurtaient, se repoussaient, se cognaient à nouveau, [...].
> La traduction :
> les masses à forme approximativement sphérique se heurtaient une à une et rebondissaient l'une sur l'autre, et puis se heurtaient à d'autres masses ; [...].

Ce que je veux mettre en évidence au premier plan, c'est la façon dont les événements racontés peuvent incarner une mobilité et dont on peut faire sentir au lecteur l'*avancement* d'une chaîne des actions. La phrase originale est construite avec trois verbes, *se heurtaient*, *se repoussaient* et *se cognaient*, indiquant trois actions qui ont lieu successivement, mais cette fluidité de temps faiblit à cause de la juxtaposition des verbes : comme s'ils se passaient en même temps. Dans la traduction chinoise, afin d'insister sur la dimension chronologique, j'essaie d'ajouter certains mots pour *faire bouger* la série d'actions. Deux locutions impliquant la relation mutuelle, *une à une* et *l'une sur l'autre*, sont placées respectivement après les verbes *se heurter* et *se repousser* (dans la traduction, je le remplace par un verbe similaire sémantiquement, *rebondir*), pour deux raisons. Au premier lieu, les verbes réciproques n'existent pas dans la langue chinoise moderne : il faut donner artificiellement, en ajoutant des signes, la connotation de la mutualité aux mots *heurter* et *repousser*. Deuxièmement, cela permet aussi d'éclairer le décalage temporel entre deux actions. Quand nous lisons *se heurter une à une* et *rebondir l'une sur l'autre*, notre vision est limitée à une « unité exemplaire » composée de deux sphères, ce qui contribue à rendre plus visible l'ordre chronologique de deux actions – elles se heurtaient, et puis se repoussaient. À partir de cette unité

exemplaire, on pourra ensuite imaginer la circonstance où de nombreuses sphères s'agitent selon cette modalité : « se heurter, et puis, se repousser ».

Le poète-narrateur introduit ensuite, après que l'action *se repousser* s'achève, une troisième structure verbale, *se cognaient à nouveau*, qui, sur le plan sémantique, ne prête pas à confusion, mais qui nous ouvre un grand espace d'imagination en raison de l'existence des mots *à nouveau*. La tâche du traducteur est de découvrir, à la place du lecteur, cet espace riche de possibilités qui doivent être le mieux gardées possible. D'autant plus que la superposition des multi-sens qu'implique cette expression peut aussi aider à préciser des détails de la narration. Le sens littéral de cette locution est *encore une fois*, cependant, je ne la traduis pas comme tel, mais préfère plutôt diviser sa signification multiple en trois niveaux, que je distribue, puis, à trois différents groupes sémantiques : à savoir, *puis*, *se heurtaient* et *à d'autres masses*. À proprement parler, chacune de ces trois expressions réfracte une partie des sens poétiques de *à nouveau*, mais c'est uniquement quand elles s'unissent que son sens complet peut être mis en lumière. Pour sa première signification, c'est-à-dire la continuité des actions, je lui trouve un équivalent, l'adverbe *puis*, qui peut aussi indiquer l'avancement du temps. Dans un deuxième temps, le fait que je traduis *se cogner* comme *se heurter* est la manière dont je choisis de rendre le « à nouveau » : en répétant le verbe qui apparaît plus tôt dans la phrase, on peut mieux exposer un caractère structurel du va-et-vient des sphères. Son troisième niveau sémantique me semble encore plus crucial : *à nouveau* implique une action répétée, mais d'une manière différente de la première fois ou sur de nouvelles bases. Dès lors, cette expression correspond non seulement aux deux mêmes sphères qui auparavant *se heurtaient* et *se repoussaient*, elle peut également signifier que ces deux sphères se heurtaient, *à nouveau*, à d'autres sphères. Dans ce cas, s'achève un fil de narration complet composé de trois événements :

> Moment 1 [unité fermée] : sphère A et sphère B se heurtaient
> Moment 2 [unité fermée] : sphère A et sphère B rebondissaient l'une sur l'autre (se repoussaient)
> Moment 3 [unité ouverte] : sphère A se heurtait à sphère C, alors que sphère B se heurtait à sphère D

En établissant cette logique narrative, qui existe dans le texte original mais qu'il est impératif d'accentuer dans la traduction, le traducteur a pour objectif d'inviter le lecteur à sentir la différence entre les trois actions qui se passaient respectivement à trois moments. Cette différence est au fond une référence à l'avancée du temps, qui est caractéristique de la narrativité de la poésie. La narrativité, en tant que méthodologie esthétique et technique formelle, vise à décrire une série d'états de l'être qui laisse ses traces à divers moments et il faut à la narration poétique deux éléments fondamentaux qui se complètent mutuellement : d'une part, l'avancée ou le déploiement du temps ; et d'autre part, la description détaillée et pénétrante de chaque *moment typique* où l'être expose un état d'existence remarquable.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

Le lecteur qui a lu les pages précédentes jusqu'à ici peut en retirer deux impressions, qui sont absolument indissociables : d'une part, la *distance* entre Bonnefoy et le chinois (ainsi que la poésie écrite dans cette langue) n'est pas aussi évidente qu'on pourrait le penser, surtout pas aussi évidente que certains sinologues le soulignent délibérément ; d'autre part, cette distance apparaît, en tout cas, véritablement remarquable. Les deux idées, qui sont en tension l'une avec l'autre, ont été détaillées respectivement dans la première partie et la deuxième partie de cette thèse. Il faut néanmoins reconnaître ici que, s'il est vrai que chaque partie expose un argument en apparence contraire à celui de l'autre, elles ont en revanche une continuité et une unité profondes, et que cela peut être justifié par les mots de Christine Lombez :

> Traduire la poésie procède en effet de l'alliance subtile entre un sens aigu de l'ineffable et une réelle science de la langue, entre la pesanteur et la grâce[659] [...].

Bien que la tâche centrale de cette thèse soit de parler d'impossibilité, comme le révèle le mot clé *l'intraduisible*, il faut noter que les impossibilités que nous prenons en considération sont fondées sur des possibilités. Dans les trois premiers chapitres, nous avons parlé en termes très généraux de la modernisation, qui est parfois synonyme de l'*européanisation*, de la langue poétique chinoise au cours du siècle et à quel point elle s'est rapprochée de celle qu'emploient les Français, à quel point la langue poétique chinoise *peut* être proche, précisément, du langage d'Yves Bonnefoy : tout cela rend Bonnefoy beaucoup plus accessible au chinois et rend le chinois plus accueillant pour Bonnefoy.

Je suis sûr que le lecteur peut déjà l'imaginer : sans cette modernisation, sans la

[659] Christine LOMBEZ, *La seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. xiv.

distinction dans la langue poétique chinoise entre le sujet et l'objet, l'actif et le passif, sans qu'elle ne contienne les marques les plus élémentaires pour former des structures grammaticales, sans le fait que le lecteur ait dans son esprit quelques distinctions basiques entre noms, verbes et adjectifs (même si à ce jour ces distinctions ne sont toujours pas strictes en chinois moderne), comment l'œuvre de Bonnefoy dite logique, écrite en français, une langue flexionnelle, pouvait être traduite en chinois, langue isolante. Certes, comme nous l'avons toujours souligné, on « ne croi[t] pas que rien soit jamais intraduisible – ni d'ailleurs traduisible[660] » ; nous pouvons certainement produire dans le chinois classique une ou plusieurs, voire d'innombrables traductions de la poésie de Bonnefoy, il s'agit toutefois là d'un autre type de traduisibilité : une telle traduction pourrait être belle en chinois, mais dans quelle mesure les *traces* de Bonnefoy y seraient-elles reconnaissables ?

Il n'est aucunement difficile de répondre à cette question. Pourtant, la question qui suit apparaît beaucoup plus épineuse : le chinois moderne, qui a été européanisé à un tel point, est-il *suffisant* pour donner une présentation « correcte » de la poésie de Bonnefoy ? Il s'agit ici d'une question que l'on est en droit de se poser, mais à laquelle on ne peut pas répondre immédiatement ; c'est exactement pour cette raison que la deuxième partie de cette thèse tente de relancer cette question à partir de différentes perspectives, en faisant des hypothèses distinctes, voire opposées, pour que nous puissions finalement parvenir à diverses conclusions. Dans le cinquième chapitre, par exemple, nous ne cessons d'osciller entre la traduction ornée et la traduction sobre, entre la traduction explicative et la traduction littérale, comme si l'une ou l'autre des approches de la traduction en chinois avait une légitimité suffisante et produisait un effet qui est en fait difficile à remettre fondamentalement en question, et qu'aucun des points de vue opposés ne peut être définitivement réfuté. Ce degré de « liberté » très élevé met parfois mal à l'aise le traducteur et le traductologue, qui cherchent contrairement à trouver des *limites* et des *cadres* dans ce sentiment d'absence de frontières. Il est clair que nombre des problèmes de la traductologie découlent de cette

[660] Jacques DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, *op. cit.*, p. 19.

anxiété et du désir d'y échapper.

Afin d'expliquer certains des paradoxes latents dans la traduction, qui, paradoxalement, sont ceux qui nous amènent à découvrir qu'il est possible de traduire de telle ou telle façon, nous voulons reprendre les mots de Franz Rosenzweig, que cite Paul Ricœur, qui affirme que « traduire, […] c'est servir deux maîtres, l'étranger dans son étrangeté, le lecteur dans son désir d'appropriation[661] ». Cette idée explique bien l'attraction des deux forces différentes qu'un traducteur reçoit en entrant dans le domaine de la traduction ; on peut cependant ajouter qu'il ne faut pas voir les *lecteurs* comme un groupe homogène, ce que cette thèse a pu souligner à travers un changement de perspective mis en place entre les chapitres V et VI. Dans le cas de Bonnefoy, nous soutenons que ses lecteurs en Chine sont constitués de différents groupes. Le chapitre IV nous apprend que les premiers lecteurs qui l'ont lu et en ont parlé se limitaient aux poètes, c'est-à-dire les lecteurs-écrivains professionnels ; ce n'est que très récemment que le poète français est devenu le sujet de conversation des lecteurs *ordinaires* non spécialistes. Plus le public de Bonnefoy est large en Chine, plus les traductions chinoises de sa poésie sont perçues de manière diverse par les différents groupes de lecteurs. Les lecteurs qui ne s'intéressent pas à suivre l'état actuel de la poésie ne tolèrent généralement pas les traducteurs qui traduisent Bonnefoy dans une langue qui dépasse leur *compréhension* ou leur *sensibilité* ; en particulier, ils estiment facilement – du moins en Chine – qu'une traduction est mauvaise, même si cette traduction se sert simplement de certains mots qui ne correspondent pas exactement à ce qu'ils entendent par *poétique*. Au contraire, les lecteurs spécialistes, surtout ceux qui écrivent et même étudient déjà de la poésie, non seulement ne rejettent pas les phénomènes linguistiques *anormaux* qui, à leurs yeux, sont productifs, mais les considèrent même comme des qualités *obligatoires* d'une traduction fiable. Soyons plus explicites : le fait que de plus en plus de traducteurs de poésie prônent aujourd'hui la *traduction (seulement) pour les poètes* n'est pas sans lien avec la situation sociale spécifique que je viens de décrire.

Ces sujets ne sont-ils que des détails négligeables lorsque nous abordons la

[661] Paul RICŒUR, *Sur la traduction*, Paris, Éditions Bayard, 2003, p. 9.

question de la traduction poétique ? Bien au contraire. Les *situations* réelles que j'ai exposées doivent fatalement être portées à l'attention des traductologues, car elles les obligent à redéfinir la question de savoir pourquoi nous traduisons et, par extension, ce qu'est la traduction. La raison pour laquelle nous donnons la priorité à ces thèmes, qui semblent relever de la pratique – le pratique, en traduction, dit-on souvent, est le théorique – est que nous espérons les utiliser pour rouvrir des questions qui semblent avoir été tellement discutées qu'elles ont été refermées. Dans certaines réflexions *philosophiques* sur la traduction, nous sommes souvent fascinés et inspirés par les idéaux *suprêmes* de la traduction, qui ne sont non seulement pas inappropriés, mais plutôt *trop justes*. Nous pourrions citer l'opinion *parfaite* de Heidegger selon laquelle il faut que « le mot du traducteur fasse attention à ce qui, dans la parole, advient à la parole[662] » : nous aimerions croire que tous les traducteurs l'ont fait, ou du moins qu'ils prétendent tous l'avoir fait, il est cependant presque impossible de demander à un chercheur de vérifier si cette dimension existe ou non ou si ce geste est mis en pratique.

Si nous partons des éléments pratiques, c'est pour nous concentrer sur les moments où Bonnefoy rencontre la langue et la poésie chinoises. Paradoxalement, la rencontre que nous tentons de saisir n'est pas constituée par des *événements* ou des *mouvements* qu'éclairent les projecteurs historiques. Le poète, pour être précis, n'a jamais participé de façon visible à la construction des formes de la *Nouvelle poésie* chinoise qui est toujours jeune, comme ont pu véritablement le faire ses prédécesseurs symbolistes français ; il n'a pas bénéfice, en outre, de l'empressement qu'a la Chine à traduire et à lire la poésie étrangère, notamment car il est difficile de le classer dans une « école » poétique tant en Chine qu'en France. La rencontre d'un tel poète avec la langue et la poésie chinoises s'est faite *dans le vide*, et de ce fait, leur rencontre n'a pas été perturbée par des facteurs historiques et sociaux. Elle a été un cas pur, parce qu'aucun des partis impliqués n'est étroitement lié à l'autre ou profondément impliqué dans le système de l'autre, si bien que nous pouvons appeler cela un dialogue d'égal à égal, même s'il est en un sens fictif.

[662] Martin HEIDEGGER, « La parole d'Anaximandre », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, nouv. éd, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, trad. de Wolfgang BROKMEIER, p. 426.

Ainsi, nous avons pu découvrir, au niveau le plus microscopique, que même un mot français extrêmement courant, qui a, en même temps, de *parfaits* équivalents dans un dictionnaire français-chinois, a tant de mal à entrer dans un contexte chinois qui devra façonner un effet poétique, peut-être parce qu'« on s'aperçoit non seulement que les vocables de chacune découpent différemment la réalité, mais encore que la partie découpée désigne un tout plus large qu'elle et que la partie explicite (le signifiant / signifié) d'un mot est loin d'exprimer le tout de l'objet ou de la notion qu'elle transmet[663] ». Un tel point de vue pourrait s'appliquer à toutes les traductions impliquant l'échange de français et de chinois, mais l'utilisation particulière de *mots abstraits* par Bonnefoy dans ses derniers poèmes nous fait soudainement prendre conscience du malaise d'un texte potentiellement poétique composé de mots chinois face à ces mots français, voire d'un rejet inné de ceux-ci. Dans ces moments-là, nos oreilles ne peuvent s'empêcher de se rappeler l'enseignement de G. Steiner : « chaque fois qu'on utilise un mot on réveille les échos de toute son histoire antérieure[664] » ; l'histoire partagée entre les mots français et chinois – et il n'est même pas besoin de mentionner les différences de systèmes d'écriture – est si faible que nous pouvons comprendre à quel point les réverbérations produites par ces mots sont isolées et inaudibles les unes par les autres. Un traducteur serait choqué par l'omniprésence de cette intraduisibilité : si un seul mot qu'emploie Bonnefoy est intraduisible, qu'est-ce qui est traduisible dans la poésie de Bonnefoy ?

Cela a pu constituer un espace dans lequel certains traducteurs ont trouvé suffisamment de *liberté* pour traduire Bonnefoy selon les modes de la traduction ornée et de la traduction explicative, deux modes qui se chevauchent parfois mais ne désignent pas la même notion. En revanche, une telle approche trouve son origine dans certaines traditions et n'a pas été inventée par les traducteurs chinois de Bonnefoy eux-mêmes.

Afin d'examiner les débuts d'une entreprise moderne dans la traduction chinoise

---

[663] Marianne LEDERER, « Correspondances et équivalences : faits de langue et de discours en traduction », dans Fortunato ISRAËL (éd.), *Identité, altérité, équivalence ? : la traduction comme relation*, Paris. Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Cahiers Champollion », 2002, p. 25.

[664] George STEINER, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1978, trad. de Lucienne LOTRINGER, p. 34.

des littératures étrangères, il faut sans doute commencer par Lin Shu 林纾 (1852-1924), un traducteur *professionnel* qui a traduit plus de 210 romans de l'anglais, du français, de l'américain, du russe, du norvégien, du grec, du japonais et de l'espagnol, etc., sans connaître une seule langue étrangère et sans jamais lire les originaux. À partir de 1898, avec la co-traduction de *La Dame aux camélias*[665], son *modus operandi* consistait souvent à écouter ses collaborateurs qui connaissent les langues étrangères lui raconter l'intrigue du roman, qu'il *transcrivait* ensuite en belle langue – à cette époque, il utilisait encore le chinois classique – dans un texte littéraire écrit très conforme aux habitudes de lecture des Chinois. De plus, Lin Shu n'aimait pas seulement couper le texte original, mais ne pouvait parfois pas s'empêcher d'interjeter son propre sens ou ses propres commentaires, car parfois « le texte original manque de beauté et doit être amélioré[666] » : ainsi, « il ne permet pas au lecteur de voir ce que dit cette phrase dans l'original[667] ». Il est symbolique que la traduction littéraire chinoise aux temps modernes ait été initiée de cette manière. Je n'ai pas l'intention de suggérer que la méthode de traduction de Lin Shu est devenue l'objet d'émulation pour les générations suivantes de traducteurs ni de souligner qu'il s'agissait d'un *modèle chinois* spécial : son acte de traduction prouve au moins combien la traduction dans un contexte chinois, même moderne, a de liberté, et jusqu'où ses limites peuvent être étendues.

Les traductions de Lin Shu ont fait l'objet de nombreuses controverses au cours du siècle, certains des écrivains représentatifs de la Nouvelle littérature l'assiégeant en les qualifiant de « traduction de biais » (歪译 *wāi-yì*) ; mais il a également de nombreux partisans, comme l'un des plus importants critiques chinois, Qian Zhong-shu 钱锺书 (1910-1998), qui estimait que la traduction de Lin Shu incarnait l'idéal le plus élevé

---

665 Par souci de rigourosité, il est nécessaire de préciser que, lorsque Lin Shu a traduit *La Dame aux camélias*, son collaborateur, Wang Shou-chang 王壽昌 (1864 − 1926), a joué un rôle spécialement significatif et différent de celui de certains de ses collaborateurs ultérieurs : non seulement il a achevé le « premier tour de traduction » en racontant *oralement* le roman à Lin Shu, qui ne connaissait pas le français, mais il a également participé, avec son beau chinois classique, à la révision de la traduction écrite (à savoir, le « deuxième tour »). Il s'agissait donc d'une véritable traduction « à quatre mains », ce qui a été historiquement démontré par leurs signatures conjointes dans le livre. Voir Qiao Mijia, « L'édition de la littérature française en Chine : quelques réflexions autour du cas de *La Dame aux camélias* », dans Isabelle Rabut (ed.), *Les belles infidèles dans l'empire du Milieu. Problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*, Paris, Editions You Feng, 2010, p. 141-151.

666 Zhong-shu 锺书 QIAN 钱, « Les traductions de Lin Shu (林纾的翻译 *Lín-shū-de-fān-yì*) », dans *Lin Shu traduit (林纾的翻译 Lín-shū-de-fān-yì)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 shāng-wù-yìn-shū-guǎn), coll. « Romans traduits par Lin Shu (林译小说丛书 Lín-yì xiǎo-shuō-cóng-shū) », 1981, p. 26.

667 *Ibid.*, p. 45.

auquel la traduction devait aspirer : le *huà-jìng* 化境. Il utilise une expression qui existe depuis le XVII[e] siècle – « la transmigration des âmes » (*the transmigration of souls*) – pour illustrer ce terme qui semble tout à fait dans le goût de la philosophie chinoise classique : « bien que le corps change, la posture spirituelle reste inchangée[668] ». Car, selon lui, « la traduction doit être si fidèle à l'original qu'elle ne se lit pas comme une traduction, puisque l'œuvre ne se lirait jamais dans l'original comme si elle avait été traduite[669] ». Cette idée de ne pas se soucier du *corps* / *forme* (形 *xíng*) mais de l'*âme* / *esprit* (神 *shén*) est similaire au débat « la Lettre contre l'Esprit » dans la tradition occidentale, bien qu'il n'ait jamais été habituel en Chine de le rattacher à une tradition théologique :

> au-delà donc du clivage opposant deux théologies de la traduction, une théologie de la Lettre, celle des sourciers, et une théologie de l'Esprit, celle des ciblistes [...] c'est la traduction elle-même qui est une «opération» d'ordre théologique[670].

Les traducteurs chinois qui mettent l'accent sur l'*Esprit* plutôt que sur la *Lettre* dans la traduction de Bonnefoy attribueraient leur approche à la position de « déverbalisation » représentée par Danica Seleskovitch et Marianne Lederer : cette opinion apporte la preuve du « caractère non verbal du sens ». Comme le pensait Sartre, « dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux[671] ». Et depuis une dizaine d'années, des traducteurs chinois, inspirés par le *noble idéal* de Benjamin selon lequel « la vie de l'original atteint son déploiement toujours renouvelé[672] », ont proclamé avec force l'idée d'une *traduction créative* – manifestement, il y a ici une simplification ou une banale interprétation de l'essai de Benjamin – et ont amplifié à l'infini le sens du « renouvellement ».

Ces dernières années, en Chine, la montée en puissance du littéralisme, qui

668 *Ibid.*, p. 18-19.
669 *Ibid.*, p. 19.
670 Jean-René LADMIRAL, « Pour une théologie de la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 3, n °2, 1990, p. 137.
671 Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 50-51.
672 Walter BENJAMIN, « La Tâche du traducteur », *Po&sie*, n °55, 1991, trad. de Martine BRODA, p. 152.

concerne également les traductions de Bonnefoy, est liée, semble-t-il, aux préoccupations concernant ces notions de *traduction créative*. Car une telle *créativité* rappelle les traductions de Lin Shu d'il y a plus de cent ans, qui, en repoussant trop loin les limites de la traduction littéraire, ont parfois fait réagir les traducteurs ultérieurs avec une sorte d'angoisse : s'agit-il bien d'une *traduction* ? Afin de s'opposer à cette traduction, qui semble n'avoir aucune limite avec la *réécriture*, de nombreux traducteurs se sont tournés vers une traduction *au sens étroit*, et ont considéré le respect de la littéralité formelle comme étant un support pratique pour ce point de vue. Il est clair qu'ils croient que la fidélité à l'original est précisément ce qui donne aux lecteurs l'impression de lire une traduction plutôt que l'original, contrairement à l'opinion de Qian Zhong-shu qui vient d'être citée :

> traduire mot à mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépaysante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, morphologiques, stylistiques) de la langue étrangère, – de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère[673].

Ce passage de Georges Mounin révèle surtout un idéal qui me semble, en tout cas, très rustique et difficile, ou bien, il peut s'agir là d'une sorte d'« utopie sourcière[674] ». Il faut être conscient des deux évaluations très polarisées dont ce littéralisme a fait l'objet : d'une part, J.-R. Ladmiral la qualifie d'idéale mais rarement possible[675] ; d'autre part, Catherine Gottesman estime que « selon qu'on interprète traduction comme un faire ou comme un résultat du faire, la connotation attachée à "littérale" passe de laudative à dépréciative[676] ». Les deux évaluations mettent en évidence le même fait : il faut souvent plus de courage pour être un sourcier en faveur du littéralisme ; si, dans le sens le plus général, le lecteur non spécialiste est souvent incapable d'accepter une

[673] Georges MOUNIN, *Les belles infidèles*, Paris, Éditions des Cahiers du Sud, 1955, p. 109.
[674] Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Éditions les Belles lettres, coll. « Traductologiques », 2014, p. 251.
[675] Jean-René LADMIRAL, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1979, p. 20.
[676] Catherine GOTTESMAN, « Quelques réflexions sur la traduction littérale », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 141, n°1, 2006, p. 96.

traduction littéraliste, du moins en présence de collègues traducteurs, ils présentent souvent une image héroïque tragique essayant de créer une utopie de leurs propres mains.

Malheureusement, tant la discussion théorique préliminaire de l'introduction que les études de cas de plusieurs traducteurs de Bonnefoy au chapitre V révèlent que le littéralisme *absolu* est inatteignable et que le littéralisme *relatif*, d'un autre côté, n'a pas de sens, car il n'est plus équivalent au littéralisme. Par exemple, lors de la traduction de Bonnefoy en chinois, tous les traducteurs s'accordent à dire qu'ils ne tiennent pas compte des éléments acoustiques du texte français original – bien que la plupart des poèmes de Bonnefoy ne soient pas rimés, les traducteurs chinois ne tiennent même pas compte du rythme et de la coordination voyelle-consonne, car ils estiment que la prise en compte de ces éléments entraînerait une perte plus importante dans d'autres domaines. Si c'est le cas, devons-nous insister sur l'enjambement et sur la ponctuation (voir section 5.3) ? Et où peut-on trouver du littéralisme ailleurs ?

Peut-être devrions-nous donc rendre à l'utopie ce qui lui appartient, et le laisser simplement lui appartenir ; mais surtout, nous ne devrions pas oublier que l'utopie existe. Un tel rappel est particulièrement important pour les traducteurs chinois. En effet, la langue chinoise a longtemps compris la notion de *traduction* de manière plus large que la définition française, et même à l'époque moderne, de nombreuses pratiques dépassent les limites de ce que nous imposons pour leur *liberté*. Le choix entre l'Esprit et la Lettre, entre le sourcier et le cibliste, est impossible en raison de l'existence de la *différence*. Et ce dont nous devons être conscients est ceci :

> Toute différence est réciproque et fonctionne dans les deux sens. Comme le dit Jacques Derrida, on ne peut envisager la différence que d'un double point de vue : « qu'à partir de la présence qu'il diffère et en vue de la présence différée qu'on vise à se réapproprier »[677].

C'est-à-dire qu'en raison d'une certaine réciprocité à double sens, le fait de tirer l'un ou l'autre côté qui se trouve dans la tension de la *différence* vers l'autre s'avérera

[677] George STEINER, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, *op. cit.*, p. 334.

inefficace. Pensons avec Blanchot : « la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu[678] ». Le traducteur lui-même est le joueur et le contrôleur de ce *jeu*. En substance, il n'est responsable ni devant l'auteur qui a rédigé le texte original (Bonnefoy) ni devant les lecteurs chinois qui liront sa traduction ; par *responsable* j'entends une responsabilité absolue et sans faille que le traducteur est depuis longtemps obligé d'accepter. La responsabilité du traducteur, en ce sens, n'est pas tant de stimuler l'intérêt pour la poésie qu'autre chose ; il doit utiliser une force de séduction vers l'avenir, c'est-à-dire une force qui amène le lecteur à *devenir un poète* à part entière.

Bien que Bonnfoy lui-même n'ait probablement pas prévu à quel point l'abstraction et l'*imaginaire métaphysique* de ses derniers poèmes rendraient difficile l'entrée de ses poèmes dans la langue chinoise – c'est-à-dire *pouvoir être perçu* à travers le chinois –, les points de vue qu'il a révélés dans une interview de 2005 semblent avoir fourni une sorte d'antidote au dilemme ; la dernière partie de ce passage, en particulier, semble être une solution préventive à l'intraduisibilité de sa poésie tardive :

> Et je crois même que l'avenir de la poésie verra un rapprochement toujours plus étroit entre le projet d'écrire la poésie et celui de la traduire, du fait d'actes de traduction qui seront tout autant des formes d'investigation de la création poétique dans la langue où la traduction s'accomplit. [...] que se passe-t-il quand on forme un projet de traduction ? On découvre que les choses fondamentales de la nature ou de l'existence sont abordées dans cette autre langue, celle du texte qu'on veut traduire, avec des concepts différant des nôtres par leur façon d'aborder l'objet, de s'articuler, de produire de la signification, et voilà qui encourage à comprendre que les concepts, que le discours des concepts, ne sont pas le tout de la parole, et à revenir dans sa langue d'origine avec un nouveau regard sur celle-ci[679].

Comme l'affirme Christine Lombez, l'idée de parler de « fusion » et non plus de « traduction » est illégitime, car elle nie par essence la *différence* et en même temps nie l'existence même du traducteur[680]. Dans la dernière section de cette thèse, l'utilisation

[678] Maurice BLANCHOT, « Traduire », dans *L'Amitié*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 70-71.
[679] Yves BONNEFOY, Jiri PELÀN, « Entretien avec Jiri Pelàn (2005, fragments) », dans Stéphane BARSACQ (éd.), *L'Inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Éditions Albin Michel, 2010, p. 460-461.
[680] Christine LOMBEZ, « Le traducteur de poésie : un « poète parallèle » ? Quelques remarques sur la pratique des poètes traducteurs », *Revue des sciences humaines, op. cit.*, p. 92-93.

d'un langage choisi par le traducteur lui-même – une langue de la *poésie des années 90* qui est éloignée de celui de Bonnefoy, voire y est contraire, et non une langue poétique qui est généralement acceptée par les lecteurs chinois – a pour le but d'insister, en ne comblant pas intentionnellement le fossé, sur le fait de traduire plutôt que de l'abandonner, cette approche est, en un sens, encouragée par Bonnefoy lui-même, puisque « ce que le traducteur n'aura pu garder de l'œuvre qu'il a traduite se sera reformé dans son œuvre à lui à même niveau de conscience poétique, et cette fois au bénéfice de sa langue en son époque nouvelle[681] ».

Dans ce processus, le traducteur n'a pas besoin de restituer quoi que ce soit, mais seulement de présenter l'« image de la forme » que le texte original laisse dans sa sensibilité plutôt que la forme elle-même. Il s'agit ici, bien sûr, d'une interprétation qui, parce qu'elle est produite sous forme d'image, a ce que Gadamer appelle un « excès de clarté[682] », et le lecteur reçoit une image verbale qui est « beaucoup plus exacte et précise que celle avec laquelle nous suivons un discours dans notre langue maternelle[683] ». Pourtant, en tout état de cause, cette traduction n'est plus, par essence, une « traduction pour l'auteur » ni une « traduction pour le lecteur » – pensons aux mots cités par Paul Ricœur que je cite à nouveau au début de cette conclusion et considérons la possibilité d'abandonner ou de choisir d'ignorer précisément les deux *maîtres* qu'un traducteur est censé servir – et devenir ainsi une « traduction pour le traducteur ». À travers cette traduction translucide et non transparente, la tâche du traducteur ne semble par conséquent plus d'aider le lecteur à *voir* ou à *entrevoir* l'original, ni même de lui permettre de le *découvrir*. Le traducteur abandonne son rôle de passeur et devient un créateur qui tire sa force de l'intraduisible, qui lutte, négocie et coexiste avec l'intraduisible. Les traducteurs de ce genre sont peut-être plus éloignés, sous une perspective *traditionnelle*, du texte original qui impose de toute façon de nombreuses limites, mais ils ne sont pas plus éloignés de la traduction et de la poésie, ou même plus proches :

---

681 Yves BONNEFOY, « Le paradoxe du traducteur », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, *op. cit.*, p. 82.
682 Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1976, trad. de Étienne SACRE, Paul RICŒUR, p. 408.
683 Hans-Georg GADAMER, *La philosophie herméneutique*, *op. cit.*, p. 24.

> car traduire en poète, c'est aussi, parfois, substituer sa propre poétique à celle de l'œuvre traduite, sans doute au nom d'une « affinité apparente » autorisant tous les détournements. Telle est l'autre forme, ou l'autre nom, que prend à l'occasion la sacralisation de la traduction poétique : la fraternité[684].

Ainsi, un traducteur de poésie, animé par la volonté de « pos[er] en principe la possibilité de transfiguration ou transformation du réel en sa réalité de figure[685] », deviendra un *partageur*, sinon un passeur.

[684] Patrick HERSANT, « Le traducteur, poète en abyme », dans Simona POLLICINO et Geneviève HENROT SOSTERO (éds.), *Traduire en poète*, *op. cit.*, p. 35.
[685] Michel DEGUY, *La poésie n'est pas seule : court traité de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988, p. 22.

ANNEXES

ANNEXE I

TEXTES COMPLETS DE PLUSIEURS POÈMES CITÉS DANS LE MANUSCRIT

Poème cité dans l'introduction :

雷平阳 Lei ping-yang : « Mise à mort d'un chien » (*bilingue*)

Poème cité dans la section 3.2.5 :

臧棣 Zang Di : « Collection "Pourquoi avons-nous cette odeur dans l'air" » (*bilingue*)

Poèmes cité dans la section 6.2.3 :

马雁 Ma Yan : « Lettre d'hiver » (*bilingue*)

Francis Combes : « Être ou ne pas être une mouette », « Ex-voto pour une play mate »

Ariane Dreyfus : « Les cuisines », « Le cinéma »

Geneviève Elverum : « Perroquet »

Paul Fournel : « Lapin »

Dominique Grandmont : « Pseudonymes (livre II) »

Franc Nichele : « Colaba », « Rizal Park »

Joseph Ponthus : « À la ligne, 28 »

Raymond Queneau : « Un million de faits »

Jacques Réda : « *Aussi j'entends sur le réchaud...* », « *Ce jeune homme — pourquoi ? —...* »

James Sacré : « J'aime bien cette photo » (extrait)

1. « Mise à mort d'un chien » 杀狗的过程[686] de LEI Ping-yang 雷平阳

texte cité dans l'introduction

杀狗的过程

这应该是杀狗的
惟一方式。今天早上 10 点 25 分
在金鼎山农贸市场 3 单元
靠南的最后一个铺面前的空地上
一狗依偎在主人的脚边，它抬着头
望着繁忙的交易区，偶尔，伸出
长长的舌头，舔一下主人的裤管
主人也用手抚摸着它的头
仿佛在为远行的孩子理顺衣领
可是，这温暖的场景并没有持续多久
主人将它的头揽进怀里
一张长长的刀叶就送进了
它的脖子。它叫着，脖子上
像系上了一条红领巾，迅速地
窜到了店铺旁的柴堆里……
主人向它招了招手，它又爬了回来
继续依偎在主人的脚边，身体
有些抖。主人又摸了摸它的头
仿佛为受伤的孩子，清洗疤痕
但是，这也是一瞬而逝的温情
主人的刀，再一次戳进了它的脖子
力道和位置，与前次毫无区别
它叫着，脖子上像插上了
一杆红颜色的小旗子，力不从心地
窜到了店铺旁的柴堆里
主人向他招了招手，它又爬了回来
——如此重复了 5 次，它才死在
爬向主人的路上。它的血迹
让它体味到了消亡的魔力
11 点 20 分，主人开始叫卖
因为等待，许多围观的人

[686] Ping-yang 平阳 LEI 雷, *Livre de l'exode du Yunnan : poèmes de Lei Ping-yang, 2000-2012 (出云南记：雷平阳诗选 2000-2012 chū-yún-nán-jì-léi-píng-yáng-shī-xuǎn-2000-2012)*, Taiyuan, Beiyue Literature & Art Publishing House (北岳文艺出版社 běi-yuè wén-yì chū-bǎn-shè), coll. « Étoiles/poésie (天星诗库 tiān-xīng-shī-kù) », 2014, p. 71-72.

还在谈论着它一次比一次减少
的抖，和它那痉挛的脊背
说它像一个回家奔丧的游子

Mise à mort d'un chien

Ceci doit être l'unique façon
De tuer un chien. Ce matin à 10 heures 25
À la cellule 3 du marché du Mont du Tripode d'or
Sur le terrain situé devant la dernière boutique du côté sud
Un chien se serrait aux pieds de son maître. La tête levée
Il regardait l'animation de la zone commerçante. De temps en temps, il tirait
Une longue langue, léchant le pantalon de son maître
Le maître lui aussi caressait la tête du chien
Comme s'il voulait arranger le col d'un enfant partant pour un long voyage
Mais cette scène de tendresse n'a pas duré
Le maître a pris la tête du chien contre lui
Et, du même geste, il a plongé une longue lame
Dans le cou de l'animal. Celui-ci a glapi, son cou
Portait comme un foulard rouge. D'un pas leste,
Il s'est sauvé et s'est caché derrière le bois coupé près de la boutique…
Le maître l'a rappelé d'un geste de la main. Il est revenu en rampant
Et, de nouveau, il s'est serré aux pieds du maître. Son corps
Tressaillait. Le maître de nouveau lui a caressé la tête
Comme s'il voulait laver la plaie d'un enfant blessé
Mais c'était là aussi un moment de douceur éphémère
Le couteau du maître s'est planté une nouvelle fois dans le cou du chien
La force et l'endroit choisi ne différaient point du premier coup
Le chien a glapi, son cou portait comme
Un petit drapeau rouge. D'un pas traînant
Il s'est sauvé et s'est caché derrière le bois coupé près de la boutique
Le maître le rappelait d'un geste de la main. Il est revenu en rampant
Cela s'est répété cinq fois, avant que le chien ne trouve la mort
Sur le chemin du retour vers son maître. La trainée de son sang
Lui a permis de goûter le pouvoir magique de la disparition
À 11 heures 20, le maître a commencé la vente
En attendant d'être servis, ceux qui avaient assisté à la scène
Commentaient encore les tremblements du chien, qui diminuaient
De fois en fois, et de son dos secoué de spasmes, disant qu'il avait l'air
D'un fils prodigue de retour chez lui pour un deuil

(*traduction de Li Jin-jia*)

2. « Collection “Pourquoi avons-nous cette odeur dans l’air” » 我们的空气里为什么会有这种味道丛书[687] de ZANG Di 臧棣

texte cité dans la section 3.2.5

我们的空气里为什么会有这种味道丛书

白色的孤独结成了冰，
但语言并不信任它。
到目前为止，那上面只有鸟和落叶。
于是，太薄了，但其实并不危险——
是它不得不向所有人讲述的一个故事。
但是，据说我们聪明到无法
仅仅满足于故事。我们声称，
恰恰因为寒冷，任何人都不可能薄到那一步。
暧昧啊寒冷。比从前更暧昧，
确实有助于寒冷纠正一个普遍的错误。
比如，传奇将我租借到
光秃秃的树枝上，我却梦见自己
被巨大的叉子叉着：就仿佛气氛一旦不对，
透明度就会取代深度，
无论你在哪儿，空气会因我们刚呼吸过它
而变成一块透明的肥肉。

[687] Di 棣 ZANG 臧, *La Collection “petites élégies”. Poèmes de Zang Di* (小輓歌叢書:臧棣詩選 *xiǎo-wǎn-gē-cóng-shū-zāng-dì-shī-xuǎn*), Taipei, Showwe Information Co., Ltd. (秀威資訊 *xiù-wēi-zī-xùn*), coll. « Classiques de la poésie chinoise contemporaine » (中國當代詩典 *zhōng-guó-dāng-dài-shī-diǎn*), 2013, p. 166.

Collection “Pourquoi avons-nous cette odeur dans l’air”

La solitude blanche s’est changée en glace,
mais le langage ne lui fait pas confiance.
Jusqu’à maintenant, il n’y a au dessus que des oiseaux et des feuilles mortes.
Ainsi, c’est trop fin, mais en fait ce n’est pas dangereux —
C’est plutôt une histoire qu’elle est obligée de raconter à tout le monde.
Néanmoins, il paraît que nous sommes trop intelligents
pour nous satisfaire d’une simple histoire. Nous affirmons :
c’est précisément à cause du froid que personne ne peut être aussi fin que ça.
Ô, quelle ambiguïté que le froid. Plus ambigu qu’avant,
cela aide sûrement le froid à corriger une erreur commune.
Par exemple, la légende me met en location
aux branches nues des arbres, sur lesquelles je rêve, pourtant, que je suis
piqué sur une énorme fourchette : comme si une fois l’atmosphère devenue mauvaise,
la transparence remplaçait la profondeur,
où que tu sois, l’air, comme nous venons de le respirer,
va devenir un bout de gras translucide.

(*traduction de Zhenyao-Sanshu Qin et Arthur Defrance*)

3. « Lettre d'hiver » 冬天的信[688] de MA Yan 马雁

texte cité dans la section 6.2.3

冬天的信

那盏灯入夜就没有熄过。半夜里
父亲隔墙问我，怎么还不睡?
我哽咽着："睡不着"。有时候，
我看见他坐在屋子中间，眼泪
顺着鼻子边滚下来。前天，
他尚记得理了发。我们的生活
总会好一点吧，胡萝卜已经上市。
她瞪着眼睛喘息，也不再生气，
你给我写信正是她去世的前一天。
这一阵我上班勤快了些，考评
好一些了，也许能加点工资，
等你来的时候，我带你去河边。
夏天晚上，我常一人在那里
走路，夜色里也并不能想起你。
"明月出天山，苍茫云海间"，
这让人安详，有力气对着虚空
伸开手臂。你、我之间隔着
空漠漫长的冬天。我不在时，
你就劈柴、浇菜地，整理
一个月前的日记。你不在时，
我一遍一遍读纪德，指尖冰凉，
对着蒙了灰尘的书桌发呆。
那些陡峭的山在寒冷干燥的空气里
也像我们这样，平静而不痛苦吗?

[688] Yan 雁 MA 马, *Poèmes de Ma Yan* (马雁诗集 *mǎ-yàn-shī-jí*), Pékin, New Star Press (新星出版社 *xīn-xīng-chū-bǎn-shè*), coll. « Nouvelle bibliothèque classique - œuvres de Ma Yan » (新经典文库·马雁作品 *xīn-jīng-diǎn-wén-kù-mǎ-yàn-zuò-pǐn*), 2012, p. 28-29.

Lettre d'hiver

La lampe ne s'est jamais éteinte, une fois la nuit venue. Minuit,
mon père me demande à travers le mur : pourquoi tu ne dors pas encore ?
J'étouffe des sanglots : « j'arrive pas à dormir. » Parfois,
je le vois assis au milieu de la pièce, ses larmes
roulant sur son nez. Avant-hier,
Il n'a pas oublié de se faire couper les cheveux. Notre vie
devrait être un peu meilleure, on vend déjà les carottes au marché.
Elle était hors d'haleine avec ses yeux tout écarquillés, elle n'était plus fâchée,
c'était la veille de sa mort que tu m'as écrit.
Ces derniers temps je travaille plus dur, je suis
mieux notée, je serai mieux payée peut-être,
quand tu viendras, je t'emmènerai au bord de la rivière.
Les soirs d'été, j'étais souvent là toute seule,
En promenade, je ne pensais pas à toi, même dans la pénombre.
« La lune claire sort des montagnes, parmi la mer des nuées vagues »,
cela m'a rendu sereine, m'a donné de la force pour étendre mes bras
vers le vide. Toi, moi, nous sommes séparés
par l'hiver désert et interminable. Quand je ne suis pas là,
tu fends du bois, arroses le potager, mets en ordre
ton journal d'il y a un mois. Quand tu n'es pas là,
je relis Gide encore et encore, le bout de mes doigts est glacé,
je reste là, hébétée, devant le bureau poussiéreux.
Ces montagnes escarpées, dans l'air froid et sec,
Sont-elles semblables à nous : calmes et sans douleur ?

(*traduction de Zhenyao-Sanshu Qin et Arthur Defrance*)

4. « Être ou ne pas être une mouette »[689] de Francis Combes

texte cité dans la section 6.2.3

Vendredi
Jour de marche sur le boulevard Richard Lenoir
aux abords de la Bastille
nous voici coincés dans un embouteillage
derrière une benne ordure
avec les éboueurs qui ramassent les cageots
et balaient le trottoir à la fin du marche.
Dans ce genre de situations
il nous faudrait des ailes
pour nous en tirer.
C'est ce que je dis à Jack et à Aggie
que je conduis à la gare
(leur train doit partir dans quelques minutes)
Mais sur cette terre, même les poètes
n'ont pas droit à la panoplie complète,
celle avec les ailes.
Être ou se vouloir poète
cela permet tout juste, lespace d'un instant
de se mettre à la place des mouettes
qui tournoient au-dessus du marché en ricanant
Et – mince consolation – de se payer la tête
de nous autres, les humains,
bloqués au sol
dans nos automobiles
Immobiles.

[689] Francis Combes, *« Si les symptômes persistent consultez un poète » : poèmes politiques*, Montreuil, Le Temps des cerises Éditeur, coll. « Le Merle moqueur », 2013, p. 29.

5. « Ex-voto pour une play mate »[690] de Francis Combes

texte cité dans la section 6.2.3

Près de la caisse, dans le présentoir
une belle fille pose à moitié nue
sur la couverture d'un magazine télé.
De ses lèvres entrouvertes elle susurre un baiser
à côté d'un gros titre en capitales :
« Moi, Pamela, Sex Bomb »
censé arrêter l'œil de l'homme
qui pousse devant lui le caddie
et la main de la femme qui
(apparemment, sans même lui jeter un regard)
attrape le magazine
et le pose parmi ses courses
au milieu des paquets de lait, de lessive,
des pots de yaourt et des couche-culottes.
« Moi, Pamela, Sex Bomb ».
Dans quel endroit sommes-nous?
Sur quelle planète ?
Cette jeune femme
avec qui on pourrait avoir envie de faire
tout autre chose que la guerre
est-elle une terroriste ?
Son sexe menace-t-il d'exploser?
A-t-elle caché dans ses ovaires
une grenade dégoupillée?
Des armes de destruction massive?
Elle a pourtant l'air inoffensive.

Mais il ne faut pas s'y fier.
Elle fait partie des troupes commando
de l'amour et de la beauté
enrôlées dans la guerre
commerciale qui se mène ici-bas.

C'est une mercenaire.
Pour de l'argent et un instant de gloire

[690] Francis Combes, *« Si les symptômes persistent consultez un poète » : poèmes politiques*, Montreuil, Le Temps des cerises Éditeur, coll. « Le Merle moqueur », 2013, p. 58-59.

elle a trahi

elle est passée de l'autre côté
et a – innocemment – accepté
de collaborer.

(Elle aussi sera vite éliminée.
Le front réclame tous les jours sa ration de chair
fraîche, jeunes femmes bonnes a consommer.
Et, d'elle, bientot, personne
n'entendra plus parler).

6. « Les cuisines »[691] d'Ariane Dreyfus

texte cité dans la section 6.2.3

Comme un chagrin final.

Elle ouvre si brusquement la porte du frigo
Qu'elle reçoit l'œuf sur le pied
Et se penche

Une autre faiblesse, enfin ! Une coquille éclatée
(La pensée tournait sans se poser)
L'éponge qui passe, débordante, mènera la main plus loin. J'ai une fois jeté l'eau d'un seau
À la figure d'un homme
Suffisamment aimé pour qu'il ouvre encore la bouche et mente. Seules les veines de son sexe étaient limpides, lignes consenties. Mais l'eau jetée :
Le visage vrai, lavé de tout sourire

J'ai puisé la même eau par terre, d'un départ à genoux,
De l'éponge je jaillissais presque.

Elle se déchausse, dans un geste diffcile car l'angoisse n'est qu'à moitié cassée.
Quand j'ecris aussi je passe dessus
Frottant du bout,
Puis j'efface par une dernière trace,
La dernière à briller.
Oublier.

[691] Ariane Dreyfus, *Les Compagnies silencieuses*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Poésie / Flammarion », 2001, p. 31.

7. « Le cinéma »[692] d'Ariane Dreyfus

texte cité dans la section 6.2.3

Je m'assois mais déjà je glisse.
Tu es assis. Comment fais-tu ?
Je sors de ma jupe, jambes noires dans le noir. Tu retiens mes genoux. C'est bien, ta paume.

Le flm commence sa vie, je te fais monter – non, tu ne bouges pas – ta main
– Faim de ta main, soif de tes doigts –
Elle vient, un ongle pourrait être miroir.

Je te vois dans ta main. (Pas une histoire mais respirer.) Elle suffoque qui la tient, qui ne vit plus sinon. Ma pauvre peau combat l'écran palpitant.

Beaucoup plus de couleurs que ma seule peur du temps.
Pourtant ta main rayonne sur ma cuisse soulevée. Tu les regardes obstinément. Noircie.

Je suis le cœur ou le sexe – bouge tellement comment savoir – écrasé par l'homme vite droit. Quand tu m'as obligée à détourner ma tête adorante.

J'accepte si tu me touches.

Une fille blonde traverse la pièce jusqu'aux bras du héros. Une autre fille le fera.

[692] Ariane Dreyfus, *Les Compagnies silencieuses*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Poésie / Flammarion », 2001, p. 101.

8. « Perroquet »[693] de Geneviève Elverum

texte cité dans la section 6.2.3

Un autre rêve.
Cette fois-ci on adopte un perroquet
mais d'abord on va dans une animalerie
pour trouver une cage et des graines.
Tout ce que je sais au sujet des perroquets
c'est qu'il faut mettre du papier journal
au fond de la cage pour les crottes.

J'achète un sac de jujubes
des vitamines pour l'oiseau
on me dit.

Je me suis fait fourrer,
j'en ai à peine une douzaine
et ça me coûte dix-neuf dollars.

J'achète aussi de la nourriture pour léopards
cent pour cent bio,
pour notre chat.

Maman sauvage, p. 43.

[693] Geneviève Elverum, *Maman sauvage*, Montréal, Éditeur L'Oie de Cravan, 2016, p. 43.

9. « Lapin »[694] de Paul Fournel

texte cité dans la section 6.2.3

J'ai un grand-père que je n'ai pas eu.
Mon père avait dix ans lorsqu'il est décédé,
C'est dire que je l'ai peu connu.
Par lui, pourtant, je chasse et suis un huissier de province.
L'idée jamais ne me viendrait de tirer un lapin
(Et Dieu sait pourtant que je l'aime – surtout chasseur, dois-je avouer),
Mais je ne peste pas, à cause de pépé, contre la chasse,
Je ne fulmine pas contre les chasseurs.
Certains sont lourdassous, je l'accorde,
Nombre d'entre eux tirent fièrement des cibles molles,
Élevées pour le plomb.
Ils sont, dans leur ensemble, déguisés de guerrière et grotesque façon,
Et chacun d'entre eux abrite un Tartarin.
Je le sais, j'en conviens.
Mais ils tiennent au bout de leur fusil nos manies carnivores,
Ils savent que pour manger il faut tuer la bête,
La regarder au fond des yeux avant d'y planter la canine, et viser.
Ils ne délèguent pas la mort au volailler du coin,
Et comme mon grand-père, ils vont derrière leur chien,
Lever le déjeuner, dès les lueurs de l'aube.
En hommage au grand-père inconnu, ma vigie omnivore,
Chaque automne venu,
Je me sers un gibier. Un seul.
Cela suffit à mon âme sauvage,
Au souvenir filial.

[694] Paul Fournel, *Le bel appétit*, Paris, Éditions P.O.L, 2015, p. 56-57.

10. « Pseudonymes (livre II) »[695] de Dominique Grandmont

texte cité dans la section 6.2.3

Boîte de bière sur le quai.
Cette femme au manteau de fourrure orange.
Les mains partout, sur les affiches,
sur les poignées des portes, les genoux.
Je reviendrai. Et cela dans toutes les langues
(cheveux bouclés ou courses, rires,
tandis que l'homme à la valise
disparaît dans un couloir),
et les autres en permission
se bousculent sans le savoir.
Je reviendrai, je reviendrai
quelle que soit l'heure à laquelle
les voitures tournent au coin de la rue,
les portières claquent et la clé joue dans la serrure.
C'est vrai que je n'ai jamais su
s'il faut construire les prisons loin des routes.
Des gares longues jusqu'au pain arraché,
est-ce un soir ou quoi d'autre encore,
des digues où la nuit se brise
au temps qui reste entre les mains,
brouillards (ô villes, mais lunes rouges
comme peintes sur elles-mêmes,
écrans posés sur les lumières
ou formes dans les escaliers)
comme s'il se passait quelque chose
que l'ombre est seule à ignorer,
mais la lune venait d'ailleurs,
et tu n'avais plus rien à voir
avec l'homme que tu étais
ni avec celui que tu es,
espion et clandestin peut-être
parce qu'ils crachent et qu'ils dansent,
parce qu'ils vivent et qu'ils font
des plaisanteries que personne ne comprend,
échangeant leurs casquettes ou partageant des frites

[695] Dominique Grandmont, *Pseudonymes. (suivi de) Paris-boulevard*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Digraphe / Flammarion », 1979, p. 19-25.

en attendant le train du soir : eux-mêmes y croyaient-ils ?
monde en lequel je ne suis pas
pour des raisons très justes que j'ignore,
ces wagons du dimanche soir
avec des familles, cette même
façon qu'ont les femmes de poser une main sur l'autre
par-dessus le sac, et les enfants postés aux fenêtres
à lire les mêmes romans, celui-ci dans son coin
qui bâille ou cherche à s'étirer, mais à mesure qu'on approche
ils ont peur d'arriver, ils prêtent l'oreille à des voix, on dirait qui s'élèvent
on ne sait pourquoi plus hautes que les autres entre les paquets, les valises,
il y a déjà la vieille là-bas, revenue sans rien dire
faire des mots croisés dans la salle d'attente,
vu de dos dans le magasin l'homme qui va jeter
sa cigarette dans la rue, et tous, magasiniers, serveurs,
s'appellent par leur nom, ont l'air déjà de se connaître,
la main sur le plat de la cuisse ou bien distraitement qui passe
autour sans raison du genou, ils sont déjà sans le vouloir
leur propre corps, leurs propres gestes,
pigeons gris, pavés gris, la lumière prend ses quartiers d'hiver,
et tous avec des os, de l'air un peu dans la poitrine,
et cet autre en chair ou en quoi assis dans la vitrine
entre les mannequins de cire dans l'étalage des costumes, en train
d'essayer d'approcher insensiblement jusqu'à la douleur,
dénoués du sommeil ou soudain mis sur le qui-vive, comme
ceux-là qui s'avançaient à plusieurs et de face,
comme prêts à tout et à rien ou à se donner pour un autre,
sérieux, dynamiques même, comme s'ils sortaient droit des petites annonces,
ou comme épris, était-ce de leur propre faiblesse,
et eux-mêmes blessés par les coups qu'ils portaient,
ceux qui tanguent, ceux qui avouent devant les billards électriques
et ils sont revenus, le crayon couché derrière l'oreille, les cheveux blancs à force de farine ou de plâtre,
ou des clous encore serrés dans la bouche, comme pour profiter
d'une ressemblance impossible ou d'un instant d'inattention,
et ils sont revenus et ils n'ont pas besoin de montrer qu'ils existent,
et ils secouent la fumée de leur chevelure et leurs yeux sont incalculables,
et leurs mains sont déjà perdues pour l'ignorance,
avec l'air réel autour d'eux et avec des yeux qui nous voient,
et s'il est vrai qu'ici l'absence
de perspective est profondément ressentie
malgré le relief accusé des têtes sur les murs, l'invraisemblable précision

des seins amers comme de la salive, la solidité des épaules
encadrées plus vraies que nature dans les cabines publiques, ou les portes-fenêtres,
étonnés, eux-mêmes mythiques, ils sont entrés partout, même dans les miroirs, leur scrupule menace l'existence des vitres,
et comme devant l'écriteau « DANGER », quelque part en eux ils s'arrêtent,
quelque part ils ne croient plus en rien, eux non plus n'ont plus rien à voir avec ce qu'ils croient être,
avec ce qu'on les laisse se croire ou qu'ils seront un jour,
menuisiers, garçons de café avec une balafre au sourcil, les narines
ouvertes, ou souvent à travers le rond lui-même du guichet,
entier l'après-midi à transporter des sacs, ou des caisses et des pelles,
à creuser toujours quelque chose ou à colmater les fissures, de nouveau sourds, les yeux voilés
par ce qu'ils voient, le côté chaud de l'invisible,
mais tiède comme un fruit, le ventre qui palpite
sous les mains de nageurs en tous points excessifs,
et l'on aperçoit leur cheville sous leur pantalon déchiré
et les gouttes d'eau sur leurs bras ressemblent à du sang
et l'on voit la peau de leur mort au milieu d'un bruit très ancien de gamelles,
et quand ils tranchent le pain c'est eux-mêmes
qu'ils se partagent, eux-mêmes qu'ils excluent du monde, et c'est alors
qu'ils tombent un matin sur les rouleaux d'une écorcheuse, happés par le temps pour sortir
intacts des dictionnaires avec des équerres, des échelles, ou c'est pourquoi
un moment dans la foule, on croit de loin les reconnaître
quand ils marchent, photographiés, infimes, ordinaires.
Passagers d'une impasse où le soleil lui-même
n'est ici qu'un caillou qu'on ramasse et qu'on lance,
et rien d'autre aujourd'hui qu'une main sur la gorge,
qu'appel irréductible à vivre, maintenant
que, surgi, le monde s'enfuit. Passagers d'une rue,
d'une chanson, d'une fenêtre. Et donc les yeux cernés,
obscurs, un morceau de savon. Journaux collés aux murs,
affiches. Celui qui savait construire l'escalier ou celui qui savait construire
un amour d'un quart d'heure capable d'arrêter le temps.

11. « Colaba »[696] de Franc Nichele

texte cité dans la section 6.2.3

5 h 30 du matin.
Quatre fenêtres sont éclairées.
Je descends ces escaliers vides, seul encagé,
pour cette dernière fois.
À chaque étage,
il faut faire le tour de la cage d'escalier,
arpenter un U carrelé,
la main flottant sur l'épaisse rampe,
pour rejoindre l'escalier collé
d'un seul côté des murs.
Puis, tourner en carré autour de cette nef.
Oui, je me rends bien compte que c'est inexplicable.
Je ne connais pas d'escaliers
plus extraordinaires
que ceux du « Taj » de Bombay.

[696] Franc Nichele, *L'Été sans fin*, Montreuil, Le Castor astral Éditeur, coll. « Poésie », 2014, p. 46.

12. « Rizal Park »[697] de Franc Nichele

texte cité dans la section 6.2.3

Il y a d'abord les statues de buffles,
puis le parc en enfilade,
la mappemonde, le train, le Santa Isabel College
et ces deux cheminées d'usine
en forme de fusée.
Après le globe illuminé,
un rond de patinoire
où certaines voltigent, d'autres se renversent,
d'autres en jupes courtes se donnent la main,
un bâtonnet de banane frite à la bouche.
Elle m'a vu en délaçant ses patins,
je l'ai tirée par le poignet.
Sa robe était sale,
elle chantait sous la douche.
Elle se laissa tomber nue sur le lit,
les bras en croix.
Elle ne gloussait pas, elle riait.
Elle s'est endormie aussitôt après.
Je l'ai serrée longtemps contre mon corps,
son corps lové.
Réveillés par des cris, des aboiements, des coqs.
Marikal a voulu une pomme, dans la rue.
Sur la chair blanche du fruit
elle a laissé une trace de sang.

[697] Franc Nichele, *L'Été sans fin*, Montreuil, Le Castor astral Éditeur, coll. « Poésie », 2014, p. 24.

13. « À la ligne, 28 »[698] de Joseph Ponthus

texte cité dans la section 6.2.3

Je n'avais jamais mangé
De langouste ni de crabe royal du Kamchatka

En plus des bulots
On cuit donc quelques trucs exotiques ces temps-ci
À l'approche de Noël
Des fruits de mer pour les riches
Par tonnes et par tonnes

Six jours sur sept de travail depuis trois semaines à des horaires de nuit
Je m'estime dans mon droit de manger à ma faim sur mon lieu de travail
Et d'emporter ce que mes poches peuvent à la maison

Pour l'instant c'est du détournement
Artisanal
Deux langoustes par-ci
Une pince de crabe par-là
Mais à partir de maintenant
On va passer dans le sérieux

J'ai beau n'être qu'un petit ouvrier
C'est bon
J'ai compris la technique
J'ai vu les horaires les planques et les moyens de sortir les trucs

Deux langoustes donc
Juste faites en rentrant hier avec un riz basmati tiède et de la mayo maison
C'est pas mal la langouste

Je ne vole rien
C'est rien que de la réappropriation ouvrière
Tout le monde le fait

Aux heures que l'on fait
Six jours sur sept

[698] Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuillets d'usine*, Paris, Éditions de la Table ronde, coll. « Vermillon », 2019, p. 107-110.

Au boulot qu'on abat
Aux primes quotidiennes que les chefs se font selon le tonnage produit par les petits opérateurs de production
Aux marges que se fait la boîte sur le prix de vente final
Je ne sortirai pas deux pauvres langoustes et du crabe royal du Kamchatka

C'est de la folie ce crabe
Des pattes démesurées une espèce invasive qui ne trouve aucun prédateur dans les mers froides de là-bas
Et bordel que c'est bon
Et putain que c'est cher
Je m'approprie mon usine
À ma manière
Pour Noël qui arrive
Si je peux
Je sortirais bien deux langoustes par personne
Des pattes de crabe à n'en plus finir

La nuit sur ma ligne
Je rêve
De repas arrosés de champagne de mon pays
Avec des gens que j'aime
Plein de gens
À manger
À rire
À boire
À fumer
Avec un feu de cheminée et un sapin
Entendre sur FIP des *Christmas Carols* comme autant de chansons de Noël
À jouer au tarot avec les derniers résistants
En mangeant de petits sandwiches casse-dalle de langouste et de crabe au bonheur d'une garde contre

Ça m'aide à tenir
Ces putains de six jours sur sept infernaux
Encore une semaine de six jours au moins
Je bosserai le samedi 24 décembre
Et plus si affinités

J'en pleure à l'avance d'épuisement accumulé
J'en ris de non-sens et de bulots

J’espère
Des langoustes des Caraïbes
Où les mers sont si chaudes qu’on peut s’y baigner tous les jours sans effort
Des crabes royaux du Kamchatka lointain si loin
Là-bas
Péninsule des mers froides
Non loin du Japon et de l’Alaska
Où des crabes de folie pullulent

14. « Un million de faits »[699] de Raymond Queneau

texte cité dans la section 6.2.3

Sur ma table repose un almanach Hachette
de mil neuf cent vingt-deux. Il fallut que j'achète
au prix de quatre francs cet étrange bouquin
que peu souvent on voit vêtu de maroquin
ou de cuir de Russie un jour que la pratique
m'obligeait à connaître un fait de statistique
concernant la culture admise désormais
de l'opium qu'aux Chinois imposent les Anglais
L'ouvrage se présente aux yeux sous une forme
agréable : il n'est point léger non plus qu'énorme
Il y a plus de deux cents pages in-octavo
et moins de trois cents; on le vend couvert de veau
souple ; on le dit impartial et documentaire
son érudition couvre toute la terre
Qui veut savoir comment se nomme du Japon
le ministre des Sports n'a qu'à prendre ce bon
livre afin d'y trouver à la page voulue
le renseignement puis cette phrase étant lue
il pourra reporter sa totale attention
sur le compte rendu qu'on fait de la tension
diplomatique en URSS et pays balkaniques
dont le sol est truffé de pierres volcaniques
à ce qu'il me semblait. Mais en vain j'ai cherché
la géologie et j'en suis tout dégoûté.

[699] Raymond Queneau, *Les Ziaux*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1943, p. 36-37.

15. « *Aussi j'entends sur le réchaud...* »[700] de Jacques Réda

texte cité dans la section 6.2.3

Aussi j'entends sur le réchaud la berceuse du lait qui tourne.
Bon lait chaud d'autrefois je ne supporte plus, qu'il caille
Et crève sur le gaz étroit. Dors. Dors, laisse-le dire.
Inutile à présent de pleurer dans le téléphone,
Il n'en sortirait qu'un peu de fumée. Éteins et bois
Et va dormir dans la douceur de neige des limites,
Petite et toujours plus petite, et le jour diminue.
Entre les quatre murs aussi blancs que des ravisseurs
Qui n' espèrent plus, qui s'endorment,
Comme l'unique enfant de l'erreur et de l'amertume
La séparation est restée, elle oublie, elle joue
Avec une épingle, avec rien contre le plancher nu.
Et toi tu redescends la rue en cassant une plainte,
Et moi je la remonte en cherchant comment, pourquoi tu —
Si nous nous rencontrons qu'un vent sans pitié nous assomme.

[700] Jacques Réda, *La Tourne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1975, p. 17.

15. « *Ce jeune homme — pourquoi ? — ...* »[701] de Jacques Réda

texte cité dans la section 6.2.3

Ce jeune homme — pourquoi ? — marche avec des béquilles
Et le père qui l'accompagne est vêtu de bleu sombre.
Autour d'eux saute et court une petite fille.
La lumière d'hiver ne projette aucune ombre :
Derrière les hautes maisons elle fait un brasier
De baguettes d'or froid et fin qui diminue
Mais son rayonnement croît encore sur l'étendue
Et couronne les fronts d'impalpables lauriers.
D'autres gens maintenant s'avancent dans la paille
Bruissante de l'air qui cache de grands trous
Et de faibles éclats d'armes pour des batailles
Qui ont lieu sans un bruit, qui ont lieu mais on ne sait où.

La tourne, p. 30.

[701] Jacques Réda, *La Tourne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1975, p. 30.

16. « J'aime bien cette photo » (extrait)[702] de James Sacré

texte cité dans la section 6.2.3

Bien sûr j'ai un album de photos qui raconte un peu
L'intrusion soudaine de ton rire dans une cour d'école
Et dans mon cœur ; on travaille ensemble, c'est dimanche ensemble.
Il y a une photo que je préférais, une en couleur :
C'est sur un bateau avec beaucoup de bleu (gros gilets, l'océan)
Comme il fait beau ! Dans quelle profondeur d'un présent, quel oubli,
Est-ce que le bateau nous emporte ? J'ai regardé longtemps
Notre façon d'avoir en riant la tête retournée par-dessus l'épaule,
Mais qu'est-ce qu'on peut comprendre après des années ?
Surtout que la photo en question je l'ai perdue, c'est plus
Qu'un souvenir, mais quand même bien particulier puisqu'à la fois
Je me rappelle cette journée (assez mal, une excursion au Mont Saint-Michel)
Et la photo avec ses couleurs et des gestes bien montrés ; j'ai l'impression
Qu'elle ressemble peut-être mieux à ce qu'on avait photographié
Depuis qu'elle est remplacée dans l'album par un rectangle de papier sans rien.
Si c'est une photo que j'ai prise j'essaie de retrouver à travers
Les façons d'être de toi qu'elle représente, en tout cas pour moi.
Ton sourire n'est pas, dessus, de la luzerne avec une perdrix qu'on entend,
Ni du chèvrefeuille au fond du jardin pour cacher les choses jetées ;
Il ressemble, c'est sûr, à un moment de ton vrai sourire,
Et pas du tout aux mots qu'on rassemble dans un poème.
Pourtant regarder cette photo est-ce que c'est pas aussi alléatoire
Que de relire des phrases construites pour penser à toi ?
Si je m'en tiens à la portion de papier glacé qu'elle occupe
Voilà qu'elle n'est plus qu'un ensemble équilibré (plus ou moins) de noirs et de blancs,
Ta bouche est un double trait plus accentué dans une partie moins lumineuse de l'image, etc...
Si au contraire je me rappelle évidemment sans effort (mais personne d'autre pourrait) quelques uns des mots
Que tu disais, au moment de regarder mon appareil,
Je me fourvoie encore, je comprends bien, dans une luzerne qui a trop poussé :
Faut-il tout faucher, simplifier le paysage, les choses ? Quoi donc ça veut dire
Prendre quelquun en photo ? J'ai sans doute espére
Que même les autres qui te connaissent pas, l'obscurité de leur cœur
Pourrait s'emmêler, à cause de cette photo (sans qu'elle ait besoin d'être belle),
À quelque chose de toi.

[702] James Sacré, *Faire pour t'aimer ; à S.B.*, Kyoto, Éditions Ryôan-ji, 1984, p. 27-29.

ANNEXE II

PRÉFACE DE LA TRADUCTION CHINOISE DES *PLANCHES COURBES* (version chinoise)

弯曲的船板_1

测听童年：希望的矢量

秦三澍

一

2001 年，当《弯曲的船板》在法兰西信使这家“御用”出版社印行时，它年近八十的作者已走过半个世纪的写作生涯。诗集中收录的作品，最早的（“扔石头”子集的两首）发表于 1996 年，最晚的（《遥远的嗓音》）则于 2001 年在意大利出版。从文本的生产环节看，这本集子具有跨世纪的特别意义，它标示的晚期风格也为诗人写作史的观测工作制造了新的景深。

对一位高产的诗人而言，晚期风格是个难以回避的话题，倘若我们不把它纯粹当成一个噱头或是理解上的公式。即便作者不愿向生命的自然秩序寻求妥协，岁月也势必干预到那只颤巍巍执笔的手，甚至，它提醒诗人将挖掘深度的双眼朝向往日的飘渺，毕

域”就是深不可见的内在性的黑暗？每当它完全敞开，就会自我保护般地闭合，像一个“门槛的圈套”。在《出生时的旧居》的第五章，“我”将额头和双眼紧贴在弯曲的船板上，仿佛不愿接受靠岸的事实，甚至想抛弃这块漂浮于身下的新的大地：

睡梦里我积攒的图像
太宽阔，又太明亮，
词语向我谈论的，那不可信的事物，
为何会重现于船外？
我渴望更高、不再黯淡的河岸。

——《出生时的旧居》
（诗集《弯曲的船板》）

强烈的梦与回忆让诗人闭阖着双眼享用内在性的视力，这是对融入世界之在场的一种本能的抵触，抑或习惯于记忆之图像的“我”已难以适应光明与阴暗相伴的“在场”？当“船艄底下 / 传来沙子的摩擦声”（《在词语的圈套中》），当希望的矢量引导我们接近弥漫着他者的欢笑声的彼岸，这并不等于完美时刻与绝对救赎的降临，“为心灵赋予着形状”的被压弯的船板也可能陷入“希望的拴系”被绷断的风险。这是对

而故事结尾的不确定性一方面拒绝了超越性援助，另一方面也是对限度的欣然接受：孩童依旧是孩童，不是基督；没有名字的巨人也并未获得封圣的授权。两岸之间就是人的生命——那“脆弱的人”的生命——所在的场所：“存在者的巨帆 / 想把脆弱的人的生命安置在船上”(《出生时的旧居》)。“在场”恰恰是对人的有限性的认同，犹如玛丽-克莱尔·邦卡尔（Marie-Claire Bancquart）所说，博纳富瓦对“现实”的注目转向了“无神 / 无上帝”状态下对人之命运的公正接纳，尽管人之命运因其脆弱性而被判罪，却能在薄弱的实存中寻求到一种美与热力。①

“弯曲的船板”是希望不断累加又渐渐临近于消弭的精神化的空间，“弯曲”象征着有限性之船丰盈地承受着进入现实世界的渴望和朝向相异性（“另一岸”）的冲动，但“船板”却因自我的重负而被一寸寸地压弯，犹如精神与黑暗力量、自我与意义的神秘性之间的对峙、角力和僵持。泅渡的困难性锚定在难以有效克服的自我的封闭性之中：“背负自身重量的船”满载着“封闭的事物”时，它面临的“黑色水

① Marie-Claire Bancquart, *La Poésie en France: du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, 1996, p.87.

里斯多福”）的事迹，当他还叫作欧菲鲁斯时，曾将一个孩子托在肩膀上帮他渡河。典故中的一些细节与《弯曲的船板》极为相似：孩子令人难以置信的重量同样让摆渡者难堪其负（“在男人和孩子的重压下，每分每秒，曲度都在继续增加”），而湍急的水流不断累加着这种艰辛。但博纳富瓦并未按世人熟知的剧本为两位涉事者添补神圣性的光环。在圣人传说的原始底本里，那请求渡河的孩子——基督——为报答巨人的仁慈和牺牲精神而为他赐名“克里斯多福”，即“承载—基督”；但在博纳富瓦改写的文本中，渡河却陷入了未完成性的困境，或者说它并未确切无疑地完成：

> 他又抓住那瘦小的腿，它已经变得庞大。他在这片空间里划另一只腾出来的手：无限的水流在相撞，无限的深渊开裂，还有无限的星。
>
> ——《弯曲的船板》（诗集《弯曲的船板》）

“我看见/今夜，我们的小船已翻”，诗集中的另一首诗《雨落在沟渠》预告了横渡行动的覆灭。“消失”的船在渡水的中途将小孩和巨人置于危险之中，这是否意味着博纳富瓦对宗教式的解决出路的拒斥？

瑟蕾斯以隐形的爱的目光辐照着潜在的亲缘关系，而孩童的嘲笑从一开始就变成了爱的渴念。《出生时的旧居》不仅收束于对瑟蕾斯之爱的确认，同时也吁请对瑟蕾斯的关爱和保护："叫喊声刺穿词语，即使毫无回响；/ 甚至晦暗的言语也终将爱上 / 为寻找而受难的瑟蕾斯。"那是能将词语刺穿的希望的呼喊，希望横穿和超越于词语的同时也借助于词语。这声呼喊既指向对孩童的追寻，也将瑟蕾斯自身"孩童化"为爱的对象：出现在诗中第二节的"图像里的女神"，那个"悲伤的前额掩盖在 / 水的面纱下"、"失神如小女孩"的女神就是瑟蕾斯本人？尤其当我们读到博纳富瓦《漂泊生涯》(*La Vie errante*) 中的一首诗《黑夜的裁判》："此刻我离她很近。她将瘦小的孩童般的脸转向我，凌乱的头发下露出她的笑。"①

就像瑟蕾斯寻求意义之旅中裹挟的悲观与绝望一样，希望的矢量也同时也负载着不可能性。它在《弯曲的船板》这篇叙事性散文诗（甚至可以称作一则寓言）中被隐喻为一种横渡的"不太可能性"。巨人和孩童的叙事结构让人联想到圣基道霍（也译作"圣克

① Yves Bonnefoy, «La Justice nocturne», in *La Vie errante, suivi de Une autre époque de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1993, p.72.

在那道生命之光里逗他笑，
在死神垂涎他之前。

——《出生时的旧居》
（诗集《弯曲的船板》）

她以焦渴甚至带有毁灭性的心态追寻一份逝去的、但并未确切无疑地消失的幸福。博纳富瓦对瑟蕾斯神话的改写，部分源于德国画家亚当·埃尔斯海默（Adam Elsheimer）题为《瑟蕾斯的嘲笑》的画作，后者将奥维德《变形记》中一些极易忽略的细节放大了：赶路的瑟蕾斯夜间敲响住户的家门，向一位老妇人讨得饮水并低头畅饮时，一个孩童却在旁边嘲笑她的贪婪与急切。诗人在《夜晚的瑟蕾斯，论亚当·埃尔斯海默》一文中写道：孩童所嘲笑的瑟蕾斯焦渴与贪婪的姿态，又何尝不像孩童在啜饮母乳？那双攥紧陶碗的神圣的手像婴儿拼命抱紧母亲的乳房。或许，孩子的嘲笑本身意味着他的沮丧，瑟蕾斯唤醒了他此前未曾意识到的饥饿感——他要融入爱的“在场”的那种意图。①

① Yves Bonnefoy, «Une Cérès à la nuit, d'Adam Elsheimer», in *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, p.84.

的言语”，而通往“太一”由此遗失。[①] 瑟蕾斯，这位因找寻爱女而荒废了本由她照管的土地、使之不再孕育果实的女神，从绝望诞生的那一刻起便同时被希望的矢量牵引着。她的追寻是对在场和意义的迹象的追踪，那夹杂着懊悔与不确定情绪的希望，确保了瑟蕾斯的“内心丰盈”和对生命之光的赞许与领受。尽管诗人并未暗示瑟蕾斯最终找到爱女、与冥王哈迪斯达成协议并将荒芜的大地部分复原的故事，但联系着希望的“孩童”形象却暗示了这种从分裂通往融合的可能性：“他欣喜于充沛的光，/ 他踮起脚，/ 伸出手，试图抓住 / 缀满红果的枝串”(《在同一岸》)。

是她转瞬而逝的美，她的光，
她的渴求，她迫切需要
饮尽杯中的希望：
那遗失的孩子或许还能找到，
她神圣而内心丰盈，
曾经却不懂如何抱起孩子，
在麦苗燃起的火焰中

① Yves Bonnefoy, «Elsheimer et les siens», in *Le Nuage rouge*, *op.cit.*, p.99.

富瓦赋予充沛的不乏悖谬的人性：那是一个对怀抱中的幼童充满爱的母亲，甚至为不懂得如何抱起孩子、如何逗他笑而苦恼，她苦苦追寻着被冥王无耻地偷窃并强娶的女儿，同时她也会被嘲笑所激怒而“消灭了曾爱她的人”。司掌农业的谷物女神瑟蕾斯先天携带着果实的“希望”，赋予大地以生殖能力是她的职责，但一种更深刻的希望凝结在她对“孩童”的追寻中，即使她失去的女儿被诗人替换成了男孩玛耳绪阿斯：

她本该借此辨认出他，
她本该尖叫，拥吻他
本该笑着，将他紧抱在
强有力的手里

——《小路》(诗集《弯曲的船板》)

被占有欲驱使的瑟蕾斯前往冥府寻找爱女，她的存在由此限定并熄灭在一次生命中，但这段有限度的生命又何尝没有被意义烛照着？在博纳富瓦看来，她的女儿佩尔塞福涅本可以成为“在场”的生命并参与到意义与存在之中，却因冥王哈迪斯——“富有的吝啬鬼”——而成为自我的陌异者。象征变成了“混乱

已不单单是早年丧夫、后来远赴他乡担任小学老师的那位博纳富瓦的生母，她脸上也叠加了同为媳妇、同在异乡奔忙并处境艰辛的《圣经》人物路得的影子。在《出生时的旧居》第九章，通过对济慈《夜莺颂》这一“异域”文本的引用，博纳富瓦似乎骤然间“回忆”并理解了那一直深藏在体内却从未加以辨认的诗句，并由此体验到何为流亡与爱，尽管母亲仍旧是一个模糊如幽灵般的在场。

博纳富瓦在《弯曲的船板》中倾听着神话人物遥远的记忆。神话澄清了人与世界关联的直接性，它关乎我们个体的命运，也同样承受着人类共同体的意义，它甚至照亮了人之普通生活的根系。[①] 他在 2003 年题为《意指与诗歌》的访谈中提及，神话路径朝向一切语言的外部边界敞开，能让我们体验到我们与其他存在者在内质上的连续性。[②] 诗集中反复出现的瑟蕾斯像路得一样补充甚至增强着“母亲”的形象。她不再是凝固于书籍中的符号或象征，她被博纳

---

① Marie-Claire Bancquart, «Mémoire personnelle et mythologie», in *Lire* Les Planches courbes *d'Yves Bonnefoy*, sous la direction de Caroline Andriot-Saillant et Pierre Brunel, Paris, Vuibert, 2006, pp.15—16.

② Yves Bonnefoy & Pierre-Emmanuel Dauzat, «Signification et poésie: entretien avec Pierre-Emmanuel Dauzat», in *L'Autre Langue à portée de voix*, *op.cit.*, p.92.

能在回忆和梦的介质中获得：

> 梦凭着它的自由意识，让我们接近被复活的事物的深度，它自身显现出一种音乐，想证明它就是我们诸多乐器中的一种。一把大提琴，一支双簧管！所有琴弦，所有觉醒的铜与银在颤动。这是梦与尘世之地的谐和，它的音乐声同时处于事物和词语的内部……（2004 年访谈）①

回忆—梦的方法论让朝向在场和存在的泅渡更加有迹可循。但这场横渡并非肇因于自我的私人欲望，回忆和梦渴望勘探的不仅是“我”在过往时间中划刻的痕迹，而是人类在某些方面享有的共通经验与处境。晚年的博纳富瓦如此直接地展布他关于“存在”的整体计划，他甚至让存在取代了在场的前景位置，虽然二者在他的构想中未曾分离。他希望在诗歌中聆听到“人”的声音而不局限于“我”的声音——“愿摘取无穷果实的人 / 不限于我们”(《愿这世界延迟》)。就像他试图在回忆与梦中触摸母亲的在场时，“母亲”

---

① Yves Bonnefoy & Joumana Haddad, «Entretien avec Joumana Haddad», in *L'Inachevable: Entretiens sur la poésie 1990—2010*, *op.cit.*, p.434.

梦与无意识，博纳富瓦曾热切地拥抱、后来又因与超现实主义决裂而弃置的认识机制，现在以某种“神意裁判”的身份重返他的诗中，帮助他验证一些内在的真实。“我醒来，是出生时的旧居”，诗人获取回忆的场景是如此含混，简单过去时态的“醒来”与未完成时态的“(那）是”让我们无法辨别两个动作发生的顺序。在法语中，这句话会自然地理解为“我”醒来后看到了旧居的景象，但另一种概率较小但确实存在的可能是“我”在梦中（即醒来之前）回访了出生时的旧居，或者说，“我”从“我”梦到旧居的那个梦中醒来。回忆中的旧居介于梦境与现实之间，梦不再是我们惯常理解的“夜之梦”，而是一种在觉醒状态下也能够实现的“白昼的梦”。

当夜之梦与白昼之梦的眼神彼此相融，一种“幸免于/世界与希望的争端”的“知识”便诞生了（《在词语的圈套中》）。被梦的机制介入的“回忆”，将此地与别处融合在一起，就像含混的“在场”一样处身于晦暗和光明之间、醒与梦之间、指示和隐喻之间，在两极的摇摆中它找到自身不确定的位置。回忆和梦成为在场显现的方式，甚至可以说，在场从根本上只

就像一条河 / 流过大地的餐桌。// 同样的丰裕，/ 无论我们手中是否拿取。/ 同样的光，/ 我们眼睛睁开或紧闭。”反身式的自我倾慕在回忆初始时便已经终结，而回忆终究是对回忆的探寻，是走进“连续性整体”、进入完满性和“在事物的有限性中被梦想的无限性”。①

如果回忆是“在此处的事物中 / 对遗失之地的追寻”，那遗失之地究竟是什么？船艄破浪驶向的另一岸，像博纳富瓦以往的诗篇那样象征着渡过冥河而抵达的死亡和有限性？或是对位于此时此地的童年回忆？是超越于词语的“在场”？或者，“母性的模糊在场”也不该简化为“母亲幽灵般的在场”：流亡感源于分娩出我们的大地远离了“成年”的我们，在理性和观念支配的语言中飘零难道是我们无法逆转的宿命？这些可能性都内在于“横渡”的必然中，它是回忆，更是梦想：

我醒来，是出生时的旧居。

——《出生时的旧居》

（诗集《弯曲的船板》）

① Yves Bonnefoy，*La Présence et l'image*，*op.cit.*，p.33.

诗人回忆的并不是已经呈送给回忆的东西，而是对未知的永恒的摸索，它延伸到“孩童在莽莽草丛里嬉笑”的对岸，那里“永远是他者在喜悦”，留存着我们渐渐远离和遗忘的“诗歌童年”。“诗歌童年”映射的两种歧义——“诗歌中的童年”与“诗歌的童年状态”——在这本诗集的书写中具有等值性，它们甚至彼此依存：唯有在诗歌的童年状态中才能抵达诗歌的童年。那是在承认自我边界的前提下对边界的放弃，就像《弯曲的船板》书写的记忆不仅仅是关于“我”的记忆，私己经验的复写冲动让位于象征性的诗化自我：去个人化的博纳富瓦将感伤情绪、歌唱性或者崇高感统统消解于一个探寻的声音，如让-米歇尔·莫尔普瓦（Jean-Michel Maulpoix）所说，他的抒情声音并不负载着“我”的纯粹音调。①

在诗集开篇的《雨蛙，晚间》中，私人记忆中的“餐桌”场景将天与地糅合为宇宙的图景，而“我”则被共享在“我们”的开放性称谓中，化身为“普世—我”——借用博纳富瓦自己的说法，这或许是“至高的类比”：“绯红，是天穹 / 在空杯里，/ 月光

① Jean-Michel Maulpoix, «Yves Bonnefoy: l'image et la voix», *op.cit.*, p.238.

弯曲的船板_53

被命名为回忆”(《一块石头》)，也是骗局——“渴望迷失、渴望辨认自我，/从记忆之美和记忆的骗局中”(《在词语的圈套中》)。一切记忆的模糊性都归因于，“转变为图像”是它们不断增强和清晰化的进程所能达到的上限，即：回忆的结果终究是想象。当“我”身处对“过去”那不可抵达之地的想象之中，就会像漂泊的奥德修斯一样被有限的图像折磨着，真正带来痛苦的是难以逾越的想象的阈值。但这个由“自我”设置的阈值却无法归咎于大写的“回忆”。当回忆拒绝了私人通行的认证，一个试图在“先前的原样，毫无增添”的旧居中捡拾童年生活残片的回忆者，必然因自我的限度而面临挫折与失败，但他始终无法平息那靠岸的冲动，从自我之船上一次次将锚绳投向无边的黑暗：

它是否触摸到另一片土地，
热情而未知的深渊里
会不会伸出手，接住
我们从自身的黑夜抛出的绳索？

——《在词语的圈套中》
(诗集《弯曲的船板》)

_52

六

作为一部回忆之书，《弯曲的船板》并未将回忆铭刻在往昔的影像中，那座“出生时的旧居”在“梦的水域”的围困下渐渐丧失了可接近性。回忆像旧居墙上的伊西斯塑像，尚未等你揭去那神秘的面纱，它就以自毁的方式封锁了朝向过去和未来显现自身的可能性：“伊西斯的石膏像在剥落，/她不曾有、也不会有别的什么/为你微微张开，或朝你紧闭”(《出生时的旧居》)。回忆的景观和图像挫败了诗人视线的看管机制，它们是无法提取的“仅剩的财产”(《遥远的嗓音》)，记忆的存折里显示的唯有被重新编码的数值：

……我确信
我在那儿，我听着。增强的嗡鸣声
却只能转变为图像。脚下，
小路不再是路，唯独我的梦
叙说着胡蜂、戴胜鸟、薄雾。
——《雨落在沟渠》(诗集《弯曲的船板》)

在博纳富瓦那里，回忆是幻影——“我们是幻影，

弯曲的船板_51

在水沫的寂静中，时而
映出美，时而倒映着真实，
两颗同样的星子在睡眠中滋长。

——《在词语的圈套中》
（诗集《弯曲的船板》）

美与真的和解发生在“诞生之地”，发生在“最初的童年”：那时“存在”还不会言说，也尚未居临“词语的门槛”，“存在”仍栖息于“母性永恒”的皱褶中。[①] 而同时容纳了联结与分解的双重倾向的“词语的门槛”，是词语即将从统一体中离散的临界点，是“事物之巅”“波涛拍击的尖礁”“船艄”和“话语松动的边缘”这些浮现于《在词语的圈套中》的隐喻所模拟出的界限与边缘。那是词语与事物的交汇点，当诗的童年状态终止时，它们因解离而制造语言的悲剧，但它们的重聚又将携带新的希望。如果说前者是诗人不得不面临的悲剧性事实，那么后者在博纳富瓦看来则担保了诗人工作——即“回忆”——的意义。

① Yves Bonnefoy & John T. Naughton, «Entretien avec John T. Naughton», in *L'Inachevable: Entretiens sur la poésie 1990—2010*, *op.cit.*, p.198.

反复捶打“美”(完美的形式)才能透露出可感物的“在场”(《不完美即顶点》)。[①] 由图像生成的美——或者说，一种悖立于存在之美的想象之美——让诗歌处于无根的流亡和漂泊之中。但无论让·斯塔罗宾斯基对博纳富瓦写作史的爬梳，[②] 抑或诗人在 2003 年访谈中的自述，都证明了“美”与“真实”最终是两个应该共处同行的孤儿。[③] 在诗集《弯曲的船板》中，诗人的吁求“愿美是真实”以及他将“美与真”并置的语言实践，都在事实上认同了二者的一致性(至少是平行性)，它们像海面上倒映的两颗星辰同时指引那拨开黑暗水域的船艄：

美本身，显现在它的诞生之地，
当它还仅仅是真实时。

——《出生时的旧居》
(诗集《弯曲的船板》)

① Yves Bonnefoy, «L'Imperfection est la cime», *op.cit.*, p.139.
② Jean Starobinski, «Beauté et vérité. Notes sur un parcours de lecture», in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, *op.cit.*, pp.81—95.
③ Yves Bonnefoy & Abmet Soysal, «Entretien avec Abmet Soysal», in *L'Inachevable: Entretiens sur la poésie 1990—2010*, Paris, Albin Michel, p.378.

弯曲的船板_49

的洞穴再度飞向白昼。①

从黑暗的洞穴向着光亮的所在攀升，正是这尚未凝固成语言的中间态的嗓音稍稍缓解了博纳富瓦对言语和现实的绝对非一致性的忧虑。他眼中的20世纪是言语作为牺牲者的世纪，言语因词的滥用而面临被根除的危险；诸种世界在观念对语言的压制下呈现，势必将更为宽阔的外界掩盖在自己身下。②带着一种恢复“在场”的诉求，博纳富瓦的诗与诗学转向了由言语带来的“真”而非“美”，诗歌寻求的真实无法借由理念之美的中介而得以显现，它仅仅裸露于词语、超越于能指的美之中。“没有意义和运动”的星群中那“自足的美”“至高的美”(《在词语的圈套中》)，是遥远而微微发散着光芒的美，是惰性（非运动性）的美，唯有将它拉向可感物的在场时，它炫目的光晕才能完满地呈现。

在博纳富瓦早年的诗和散文中，与观念相连的“美”是谎言与幻象，它能将存在摧毁(《美》)，③唯有

---

① Alain Lévêque, «Vers la parole parlée», in *Yves Bonnefoy, écrits récents (2000—2009)*, *op.cit.*, p.43.

② Yves Bonnefoy, «Le Siècle où parole a été victime», *op.cit.*, pp.481—482.

③ Yves Bonnefoy, «La Beauté», *Hier régnant désert*, in *Poèmes*, *op.cit.*, p.136.

语的天然材质，也是一种意指方式。[①] 正是嗓音“将存在带进了表象”，而表象就是同时容纳着光与影的“在场”本身。它透过行程中的含混的话语将词语和事物间的界限抹除，事物之间的应和关系于是有了重建的可能。它是一个尚未被观念填充的“空洞”——“世界凭借洞穴而重获青春”，它回返诗的“童年”，温习着将话语与存在者、言说与经验之间的联姻加以巩固的能力。它指向一种“能说的言语”而非“被说的语言”，如果我们借用梅洛-庞蒂的区分。它能“在词语分离时聚拢”(《遥远的嗓音》)，能“在嘈杂声中让希望被听到”(《出生时的旧居》)，这种希望以肉身的发声行动而参与到世界中：“跨过那满心期望的呼吸的步伐，/进入有意义的事物”。它轻盈同时又背负着重量，就像阿兰·雷韦克（Alain Lévêque）曾诗意地解说：

这个未定型的嗓音，是希冀于重塑表面的隐匿的显像，它在一种形式的压力之下，从有限性

① Henri Scepi, «Gestes de la voix: *La Longue Chaîne de l'ancre*», in *Yves Bonnefoy, écrits récents (2000—2009)*, sous la direction de Patrick Labarthe, Odile Bombarde et Jean-Paul Avice, Genève, Slatkine, 2011, p.63.

弯曲的船板_47

化作这束麦穗，播撒出一些世界。

——《一块石头》第二首，
（诗集《弯曲的船板》）

“暗藏转机”的法文原义是“可被改变形态和样貌”。“贫穷而荒芜”（“单纯”的近义词）使可感物并未附着过多的形式和意义，像空洞般等待真实的言语去探寻这一刻与下一刻之间“在场”的形变，凭借着一种居间状态的嗓音：

她唱，假如算得上歌唱，
不，介于嗓音和语言之间
她任凭话语游荡，
像是犹疑地在前方摸索，

有时，甚至不是词语，
仅仅是声响，词语渴望着从中诞生，
这声响容纳等量的阴影和光，
不算音乐，也不再是噪声。

——《遥远的嗓音》（诗集《弯曲的船板》）

嗓音，次—语言、次—口头的存在，它既是言

败自然观察的精神，它们就能最大限度地维持在未命名者的光线中。[①] 这是将现实、世界、在场和可感物“去名化”的努力：神秘的“杜弗”是一个词语？名字？物体？或者观念？它同时是（也同时不是）一个女人，休眠的水渠，地下河，树脂的旷野，火炭的村庄，阴影缓慢的悬崖……是一个“地点—女人”，既是无法形象化之物，又是形象化的工作本身。

“杜弗”的变身能力，它身份的存疑、无定与意外性对应着诗人为恢复事物的“在场”而试图摆脱观念干扰的期冀，由此诗的言语将摆脱被抽象化的危险和陷阱。杜弗的肉身化形象“随时生，随时死”(《戏剧》)，[②] 诞生与死灭的状态会依据时间的瞬息变化——甚至细化到“每一时刻”——而游移和延异，“在场”那明暗交替间的“转机”与“门槛”，就是诗歌书写的对象：

一切贫穷而荒芜，暗藏转机，
我们的家具简朴如石头，
我们曾欣喜于：墙上的裂隙

① Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1961, p.66.
② Yves Bonnefoy, «Théâtre», *op.cit.*, p.48.

弯曲的船板_45

被迫进入它的悲剧命运？当“成年”变为一个既成事实，最紧迫的事情显然是寻求“在场”从词语中的获救，即回归一种“言语的真实”。“言语”尚未被形成僵固系统的“语言”所框定，在博纳富瓦那里，它依旧是意义与“在场”的同盟，是可感物得以显现的场所：

> 非常确切地说，我称为“言语”的东西就是一种“想—存在”。……诗歌并非对世界的言说，当它将言语与观念性话语相分离的时候，它就是在缔造这个世界：无论为了最好的抑或最坏的世界，它都单纯地认定，我们能够给予它一种意义。(《言语作为牺牲品的世纪》)①

博纳富瓦不曾否认诗歌的命名能力，但如果“命名”成为诗人不得不拥有的权利的话，它也必须指向“未命名者”。他在《兰波眼里的兰波》中将诗歌中的命名行为馈赠给未知：命名有如献身，就像毫不迟疑并且盲目地投身于存在者那凶猛的火焰里，只要词语能拒绝观念的劝诱，能克制住自己的顺从，能挫

① Yves Bonnefoy，«Le Siècle où parole a été victime»，*op.cit.*，pp.483，485.

定：譬如“面包”和“酒”，“房子”，“暴风雨”或“石头”。博纳富瓦以“圣体词”来命名这一类并未丧失意义的、能远离观念之规划的词语。[①] 这些词有时也被他称为能与世界和现实的基质相联通的“象征”，它们有望终结人在语言中的流亡状态：“愿统一性将生命收容、安置”(《在词语的圈套中》)。但这里的统一性并不是“存在”服从于观念的那种凝固的永恒，而是诗歌的词语与可感物之间深度的融合。统一性是一种亲密性和幸福，[②] 它的替换性的表述是“单纯性”和“单纯”，就像在天空中轻易摘取葡萄串的孩子，仿佛世界上的一切都贴近着词语，都能在词语中直接显现而触手可及。

“圣体词”并未穷尽词语全部的可能性。在《小路》那带有寓言色彩的第一节中，尚是孩童的玛耳绪阿斯用单管笛击败了唯独司掌“数”的神祇，这是否象征着“一”(单纯性)对“多”(复杂性)的获胜依托于诗的童年状态？联系到希腊神话中成年的玛耳绪阿斯因败给阿波罗而被剥皮的惨状，这是否又暗示着语言和观念的习得，势必让“成年”状态的诗歌

---

① Yves Bonnefoy, «Sur la fonction du poème», in *Le Nuage rouge*, *op.cit.*, p.279.

② Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, *op.cit.*, p.64.

一种被观念所干涉的秩序化的系统，诗歌又如何求得词语以外的援助？他在《诗与真》中说："我们使能指运动起来，但这并不意味着我们对此刻处于事物一端的所指怀有敬意，或是尊崇一种对存在的体验，我们深知它无法被缩减为公式。——不，这只是为了避免让能指陷入固定僵死的状态，是为了最终让人想起，它们是语言之外的现实的真实反映。"① 在《弯曲的船板》中，他再次提问：被隐喻为"船"的诗歌如何从词语的一岸泅渡到"在场"的另一岸？他从孩童那"无知"的天真中找到答案，他们只会笑和歌唱，在无意中与"单纯的事物"相融：

愿空缺，愿词语
永远在单纯的事物里
融合成一体。

——《愿这世界延迟》
（诗集《弯曲的船板》）

词语是一种谎言，但仍有少数的词并未被观念限

① Yves Bonnefoy，«Poésie et vérité»，in *Entretiens sur la poésie*（*1972—1990*），*op.cit.*，p.255.

_42

写十二岁的少年博纳富瓦对拉丁文词法和句法的倾慕：它通过性数格的变化制造语言内部的屈折，省却了作为连接物的介词；而夺格、不定冠词和将来分词的使用，则将“思想的第二维”浓缩在一个词或紧密结构中。这种意指关系让意义更亲密而直接地呈现，语言事实也拥有了超越于想象的内在性——词的物质性存在。[①] 这是诗人从实存语言中瞥见的“最初的希望”，古典时代词与物、语言和可感世界密切的空间关联刺激了他的远古想象：

> 迷失在诸多意指之中的诗歌，回忆并且梦见词语仍如处女般纯洁的原初状态：它身处尘世万物在语言诞生之前的沉默中，诞生的词语在一瞬间——在时间之外——显示出世界的不可显示之物。
>
> ——《在石头巨大的圆圈上》
>
> （诗集《横穿之路及其他梦的记叙》）[②]

博纳富瓦在语言的悖谬性之中摸索：既然语言是

---

① Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op.cit.*, pp.107—108.

② Yves Bonnefoy, «Sur de grands cercles de pierre», *op.cit.*, pp.177—178.

的惯例性的再现，而成为上帝的在场本身。如果说圣像破坏主义神学家是以神圣者的无限性的名义来弃绝图像的话——因为圣像的有限性无法框定神圣的在场——那么被神学家认为过于“肉身化”的图像，在博纳富瓦看来其实是“去肉身化”的，[①] 因为它消除了意外、时间、限度和死亡。尽管博纳富瓦认为图像将“在场”降低为一种抽象的、不具有时间性的形式，它自足于一个封闭世界而否认死亡（即生命）和可感物，但他并未遗弃从图像中救赎出“在场”的可能性。《弯曲的船板》诗集里对图像的辩证态度，或许肇因于他三十年前对图像的双重性的看法：“我称作‘图像’的东西，乃是一种对终将被完全肉身化的现实的印象，但悖谬在于，这个现实却凭借着脱离了肉身化的词语，从而走向我们。”[②]

但诗歌寻求着对语言、符号和图像的超越，它要让曾经撤出的词语重返事物的屋舍中，回到它们“出生时的房子”，即语言的原初状态。《隐匿之国》曾描

---

① *Dominique Combe commente* Les Planches courbes *d'Yves Bonnefoy*, *op.cit.*, p.143. Voir aussi Dominique Combe, «Le Défi de l'image», in *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, sous la direction de Murielle Gagnebin, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 2005, pp.269—280.

② Yves Bonnefoy, *La Présence et l'image*, *op.cit.*, p.32.

_40

“无论对他的作品 / 抑或他自己，甚至对漂浮于词语天际的美”都抱有怨恨的上帝，就像诺斯替主义认为的那样，以缺陷或错误的意图创造了世界，他却在博纳富瓦笔下以肉身化的方式重建了自己的“图像”，在自我有限化的过程中获得救赎：

他看到一个工匠费劲地
雕琢木料，想让内心的神
在上面浮现出形象，凭借它
或许能耗尽心底那生存的苦楚。
他从笨拙的技艺里体验到
一种新的情感，他迫切想满足
他的渴望，他想接近他，
走进让希望一再落空的材质中。
他愈发沉重，变成这块木料，在天真的形象里
获得肉身；他信赖
艺术家的梦。
他在形象中等待被救赎。
——《无脸的金色》（诗集《弯曲的船板》）

出于对工匠—艺术家的具体的同情，上帝走进渐渐刻镂出自己图像的木料之中，这个形象不再是对他

而对抗图像——世界—图像的战争。[①] “图像”，这个带有明显的宗教和神学背景的词汇，将我们带回了拜占庭帝国关于圣像崇拜论与圣像破坏论的激辩，而拜占庭文化也的确构筑了博纳富瓦省思诗歌、艺术与图像之间关系的起点。作为偶像破坏主义者（即“反图像者”）的博纳富瓦提议用重锤击打“形式”的表面，直到它显露那赤裸的肉身：

> 毁灭大理石中升起的裸脸，
> 捶打一切形式一切美
>
> ——《不完美即顶点》
> （诗集《昨日遍布荒漠》）[②]

曾被认为是完美之物的至高的顶点被脱冕、祛魅为不完美，一切形式与美所遭受的连续的捶打正是获救的代价，是理念投影于大理石之上的“图像”朝向“在场”绽放的可能性：神圣者成为“直接即时”的在场。[③] 在《无脸的金色》中，“撕毁自己所写的纸页”、

---

① Yves Bonnefoy, *La Présence et l'image*, *op.cit.*, p.54.
② Yves Bonnefoy, «L'Imperfection est la cime», *Hier régnant désert*, in *Poèmes*, *op.cit.*, p.139.
③ Maurice Blanchot, «Le Grand Refus», *op.cit.*, p.51.

_38

物分离，毕竟抽象性是可感物与有限度之人的异乡。于是诗歌——语言组织化的产物——陷入了旷日持久的质疑与争端：

噢诗歌，
我深知你被蔑视，被否定，
你被贬低为一出戏剧甚至谎言，
你因语言的谬误而受辱，
你递出的饮水被视为不祥，
但仍有人渴望地喝下，
随后失落，投身于死亡。

——《在词语的圈套中》
（诗集《弯曲的船板》）

诗歌制造出幻象，将幻象作为自身输出的教谕，它是一个表面上如“饮水”般救人于饥渴、实则是“毒药”的东西。而诗歌从柏拉图时代就被驱逐出正义之邦的传统，在博纳富瓦看来，肇始于诗歌在观念论者那里被定义为“图像”的那一刻：正是图像将统一性化作了碎片，将在场之火熄灭。1981 年他在法兰西公学院的开幕讲座《在场与诗歌》中将他理解的诗歌定义为一种否认和违抗，一场为了获得“在场”

弯曲的船板_37

事物或某个人就在那儿，在我们面前，它们身上骤然显现出我称为“在场”的东西，亦即一种“此在”的密度，一种呈示的强度，它以一种绝对的、无法拒斥的显现超越了我们使这些事物和人缩减为思想的永恒欲望，因为思想将它们的存在加以确定化。(《诗的翻译》)①

博纳富瓦承认这种将“存在”化约为“思想”的欲望永无停歇，它真实地透露出我们对待事物与他人时基本的惰性。20 世纪 50 年代以来，博纳富瓦通过对在场的书写来抵抗观念的侵扰时，也试图将语言和符号贬斥在诗的地域之外。“在场”是超越于符号之物，它缺席于我们对符号所能做出的一切使用，② 并且对符号的需求正是诞生于永远超越符号的东西之中。③ 博纳富瓦对观念的谎言性的质控就在于，当它将词语的巨大力量赋予思想时，势必使词语从事物的屋舍里退离。④ 与现实相割裂的观念使语言负载了过多的抽象，获得了“可理解性”的语言由此被迫与事

① Yves Bonnefoy, «La Traduction de la poésie», *op.cit.*, p.32.
② Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, *op.cit.*, p.29.
③ Yves Bonnefoy, «Sur de grands cercles de pierre», in *Rue traversière et autres récits en rêves*, *op.cit.*, p.177.
④ Yves Bonnefoy, «Les Tombeaux de Ravenne», *op.cit.*, p.12.

要。这种信赖也具象于孩童那“无知”的笑之中；

[他]一直在笑；他抓住
树枝，让那些果实
微弱的在场
变成光。

他离开，去我们
一无所知的地方，然而
被照亮的蜜蜂在舞蹈，陪伴着他，
为他的歌声沉醉。

——《小路》(诗集《弯曲的船板》)

孩童那双能直接触摸到世界的手神奇地（不得不说，这带有神话色彩）照亮了原本微不足道的、容易被忽略的在场，树上的果实、采蜜的蜂这些象征着丰盈的自然之物，围绕着孩童像围绕一个意义的赋予者。这是博纳富瓦对诗人工作的理想化：在笑、抓握和歌唱的天真行动中参与到展现着丰富生殖力的世界，“犹如/语言尚不存在之时”(《一个声音》)：

一种时常发生的童年经验：某些时刻，一样

弯曲的船板_35

五

孩童——“肉身化的神”①——与大地之间的接触犹如订立了一项天然的契约，他在不停息的运动中试图把握大地材质的姿态。他像动机一般牵动着《弯曲的船板》中的每一首诗，他化身为整本诗集最具有存在感的“人物”，却并不显现为一个个有着具体身份的孩童的在场，多数情形下更不是童年博纳富瓦在回忆中的倒影。“孩童”更接近于一种诗歌的象征与原型：他是近乎抽象的存在方式的肉身化形态，将一切在场的美德都肉身化在自己的表情、动作与天真的仪态间。

这是朝向世界的在场的模范。孩童与世界那亲密、丰盈的共处也象征着诗歌书写期待达到的一种理想状态，它将全然地信任这个居于其中并作出选择的世界，像面对亲缘关系间的哺育行为那样交付自身：“这般袒露于他们面前 / 是星星，/ 这么近，乳房 / 依偎着嘴唇的需要”(《雨蛙，晚间》)。夜空中的星辰在孩童眼中并非遥不可及的存在，它们犹如裸露在面前的母亲的乳尖，激发并回馈着他最基本的生存需

① Yves Bonnefoy，«La Mort du peintre d'icônes»，in *Rue traversière et autres récits en rêve*，Paris，Gallimard，coll.«Poésie»，1992，p.110.

的，并且能让“在场”重新获得。死亡作为临界点集接了辩证法的反题与合题，“跨过死”是为了“活下去”把握“最纯粹的在场”，犹如涅槃的凤凰拒绝死亡并“飞越夜的屋脊”。可感的、具身的死亡（而非抽象的或理念化的死亡）等待“在场”之希望的来临，正如《论杜弗的动与静》中的“我”见证了杜弗的断裂和对死亡的充满喜悦的“享用”。

到了博纳富瓦写作的晚期，在场的事物只有在创伤和死亡中才能实现事物自身深度的想法已被他抛弃，映射着“紊乱”思想（博纳富瓦曾据此对抗黑格尔的观念普遍性）的暴烈的肉身交织已悄然转变为在安妥、亲密的接触中成形的肉身关系，其中也倾注了更多信任与希望的期许。他从孩童那里寻找到诗的原型，那是一个赤脚站在枯叶中的孩子（《小路》），一个分拨根须、挖掘着大地、抓紧还在顽抗的石头的孩子（《扔石头》），他们欢笑，安歇于世界的肉身之中却并不损伤它。为感知到事物基质的在场，他们只愿将符号穿透：

我们随即看到沙堆上
她赤脚跳舞，擦伤一个个符号。
——《遥远的噪音》（诗集《弯曲的船板》）

弯曲的船板_33

场，它从侵略性的死亡中寻找到纯真，它轻易战胜了没有青春的永恒、未被灼烧的完美。

——《反—柏拉图》①

我把我的心躺在你毁坏的身体上。
难道我不是身处幽深不安中的你的生命？
柴堆上躺着的凤凰是它唯一的纪念碑。

——《一个声音》
（诗集《论杜弗的动与静》）②

与世界和他者进行肉身的交换，尤其是在肉身肢解、分裂与绽开的状态中实现生命的共感，我们才能真正地把握“在场”，而肉身的伤口正是世界创造与生殖的通道：“伤口创造出 / 一个斜谷”（《“当蝾螈重新出现……”》）。③从中我们看到巴塔耶否定性思想和黑格尔辩证法的影子，而《论杜弗的动与静》开篇的题词——从黑格尔《精神现象学》中援引的句子——则清楚地告诉我们，生命恰恰是在死亡中维持

① Yves Bonnefoy, «Anti-Platon», *op.cit.*, p.41.
② Yves Bonnefoy, «Une Voix», *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, in *Poèmes*, *op.cit.*, p.87.
③ Yves Bonnefoy, «*Quand reparut la salamandre ...*», *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, in *Poèmes*, *op.cit.*, p.100.

“在场”将诞生于这赤裸的外在性交际的瞬间，用诗人自己的话说，在场即是在“现在”和“这里”的刻度内与世界发生肉身关系，“作为它”并“在它内部”而存在。① 肉身化，这个被博纳富瓦挪用到诗学中的宗教和神学词汇，原指使神性、上帝或精神性存在具备肉躯的过程与结果，具体到基督宗教的语境中，它指称上帝以人的样态降临世间，由此兼备神性特征和人的性质。在博纳富瓦的语境里，“道成肉身”的隐喻反驳着灵知主义的“去肉身化”立场，后者对上帝、精神和“灵”之在世肉身的否决，以及对“高等存在”之他异性的渲染，造就了上帝与世界、精神与物质、灵与肉的本体论二元论。② 在他的早期诗歌如《反—柏拉图》和《论杜弗的动与静》中，在场的肉身化显形常常伴随着肉身灼烧、创伤的隐喻，犹如对二元结构的暴力性的拆卸：

> 仅仅敏感于变调，敏感于通道，敏感于平衡的颤动，敏感于在其所有部分的爆裂中显示的在

① Yves Bonnefoy, «La Traduction de la poésie», in *L'Autre Langue à portée de voix*, Paris, Seuil, coll. «La bibliothèque du XXI^e siècle», 2013, p.33.

② John T. Naughton, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, p.25.

弯曲的船板_31

她唱：我是，我不是，
我牵住我所是的他者的手
——《遥远的嗓音》（诗集《弯曲的船板》）

在博纳富瓦那里，手的伸出象征着对他者的接纳和同情，也决定着我们对世界投身的那一刻。那双手将我们无条件地引向发出召唤的大地，还有那和“我”互赠“纯真”的不具名的他者——“纯真是我们彼此的赠礼，/它久久燃烧，仅凭我们这两具肉体”（《一块石头》第四首）。“在场”无法在“相异性”之外被感知，诗人在1978年题为《至高的类比》的文章中也痛陈：沉溺于“自我”造成对“身体本己存在”的忽略。① 外在性的视野是对“存在”之全景构造的揭发和抗议，它让诗人从“我思”的笛卡尔式迷途中解脱出来，不再将视线局限于自我，而将之投衍到自我物理边界和精神边界以外的世界与他人的在场中。由此，“在场”出席到它自身的“在场”之中，脱离了对“我”之参照系的依赖而自行涌现。

① Yves Bonnefoy, «L'Analogue suprême», in *Entretiens sur la poésie (1972—1990)*, *op.cit.*, p.173.

它时，它就会自己站起，并朝我们迎来。”① 表象在观念论那里之所以被贬低，因为它与存在相割裂，无法通往对存在的感知与领会。但博纳富瓦却将二者弥合起来：诗歌追寻的存在并不超越于可感世界之外，也并不脱离于可感物本身，存在即位于表象之中。获得“在场”的前提是我们瞩目并信赖我们居于其中并做出选择的现存世界，而人与世界的亲熟关系正是这种栖居的丰盈性的保证：“大地朝我们走来 / 双眼紧闭着 / 像在索求 / 一只引领她的手”(《愿这世界延迟》)。

手是人的肉身行动的触发器，它回应着大地的召唤，接受大地的邀请。我们与大地就像比肩而眠的密友：“呼吸相连，手牵着手，无梦”(《一块石头》第三首)。手标示了友爱的意愿与行动，既能握住那微渺的尘世之光 (《在同一岸》)，又能让黑夜从指缝间滑落 (《昨日，无法完结的》)；它帮助谷物女神瑟蕾斯完满地拥有孩童的在场，免去她在黑夜中苦苦搜寻又一次次被缺失和虚无攫住的失望；甚至，手掌间至死都不曾解离的“光亮”和“水”也暗示着词语和单纯事物之间的融合，手与世界如同交换了彼此的肉身：“雪花是托起杯子的手”(《遥远的嗓音》)。

---

① Yves Bonnefoy，«Baudelaire contre Rubens»，*op.cit.*，p.72.

流动在整个房间"(《一块石头》第一首),"在场"占据着一切空间并在其中滑动,但我们却无法穿透和理解它。而这种"把握"(观念论者青睐的动词)在场的难度,在布朗肖那里则转化为一个尖锐的提问:如何面对面地看到一个必须转过脸去才被允许看到的东西?①

> 有关我们存在之境况的内在知识,确保了对存在的欲望以及在"这里"将其创建出来的决定。在这里,立刻。……如果"存在"是"存有着存在"这一决定的产物,那么这个决定本身(其效能已得到证明)也许整体地处于我们对"获取它"和"能够实现它"的欲望中,前提是这种欲望必须深刻、谨严而持久。本质之物,即是"想—存在"。(《言语作为牺牲品的世纪》)②

"在场"的呈现取决于我们与之相遇的意愿,它能由我们决定它所是的样子。"当我们站起来、走向

---

① Maurice Blanchot, «Le Grand Refus», *op.cit.*, p.52.

② Yves Bonnefoy, «Le Siècle où parole a été victime», in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, sous la direction de Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p.483.

的、不切实际的光明，[①] 这种“不太可能性”却同时衍射出希望的微光：“在场”并非在必然性事实的意义上，而是可能或不可能的意义上成为存在的一个选项。相较于被赋予定冠词的抽象的“存在”，“在场”则是存在的诸多选择中不确定的“一个”：

就是这个事物。

——《反—柏拉图》[②]

唯有在不确定的印记中才能显示出“在场”，它梦想着现实世界的一切重力，我们却无法确知它锚定于“现在”和“这里”的具体重量。这种机遇性也呼应了博纳富瓦的老师巴什拉提及的“诗歌是一种瞬时形而上学”的观点：吻合于“根本的同时性原则”，诗歌让最零落、最分裂的存在从中获得统一，而诗人的职责是建立起一个“复合的瞬间”，将诸多的同时性维系于其上，从而摧毁连贯时间的简单连续性。[③] 承认“在场”就是“让薄荷那穿不透的香气 /

① Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, *op.cit.*, p.7.
② Yves Bonnefoy, «Anti-Platon», *op.cit.*, p.33.
③ Gaston Bachelard, «Instant poétique et instant métaphysique», in *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «À la pensée», 1970, p.224.

弯曲的船板_27

春藤上折断，“观念”就是完整的叶片用其全部的叶脉搭建起的永恒的实质，但这片被毁的、绿与黑交杂的、玷污的叶子，在其创伤中显示它自身深度的叶子——诗人称之为“这片无限的叶子”——却是“纯粹的在场”。[①] 时隔六十年，诗人再次捕捉到一片完美的叶子对将要坠入否定性的果实的护持，正是在这紧迫的时刻，“在场”绽露出现实的印记和它隐约的存在的通道。而无穷尽的“完美无缺的叶子”仿佛在为“果实的紧迫”镶边的临时行动中，才获得了自身的意义：

> 这种参与到一个更即时 / 直接、但也更统一和内在于我们存在的现实之中的印记，就是我说“在场”或“对在场的感觉”时想要指涉的意思。（《诗与自由》）[②]

存在通过“在场”而显现：“存在，是紧迫性的第一个诞生者。”[③] 当存在被博纳富瓦指认为一个高处

---

① Yves Bonnefoy，«Les Tombeaux de Ravenne»，*op.cit.*，p.29.
② Yves Bonnefoy，«Poésie et liberté»，in *Entretiens sur la poésie*（*1972—1990*），*op.cit.*，p.310.
③ Yves Bonnefoy，*La Présence et l'image*，*op.cit.*，p.43.

在场：关于物质世界的一切重量的梦想。这是博纳富瓦在《波德莱尔反鲁本斯》一文中对“在场”做出的解释。[①] 他提供的另一个描述性断语则关乎诗歌行动的具体要求：“在场”就是在这个具有深度的瞬间，我们所遭遇的事物中无一被留放在我们感觉的注意力之外。[②] 然而，当诗人朝向世界——更具体地说，是世界的可感物——投入一次次相异的倾注与留神时，“在场”却在时间和空间的双重维度上转瞬即逝，它的面容即将被诗人的感受力照亮，又急迫地陷入阴影和晦暗中：

愿完美无缺的叶子
像褶边，在树上无穷无尽
裹住果实的紧迫！

——《愿这世界延迟》
（诗集《弯曲的船板》）

博纳富瓦早年也曾以叶片作为托喻：当叶子从常

① Yves Bonnefoy. «Baudelaire contre Rubens». in *Le Nuage rouge. Essai sur la poétique*. Paris. Mercure de France. 1977. p.72.

② Yves Bonnefoy. «L'Arbre. le signe. la foudre». in *Remarques sur le dessin*. Paris. Mercure de France. coll. «Essai». 1993. p.98.

弯曲的船板_25

式铭刻于诗歌，并存在于话语的匮乏与空白中。因此，诗歌唯有变成一种“否定神学”：诗歌就像诗人凿出的空穴，难以表达的现实之物从中透露出信号与微光。①

这部分解释了为何兰波意义上的“粗粝的现实”被博纳富瓦选拔为诗的原型。在《不太可能性》的题词中，诗人将存在者视作一种“不太可能之物”，②但他从未放弃过将诗和现实、词和物加以统合的希望与可能性，只不过，这种统一性并非被观念和“万能”语言所规划的恒定和完美。另一方面，他的悲观心态也阻挠他使用散文式的、日常的平淡语言，或过早地将一种对话性和亲密语调直接植入对现实的书写。博纳富瓦并不赞同像吉耶维克和蓬热那样在事物所反抗的焦点上来言说事物，却更愿意从事物的基质上感知它们的“在场”。③这场从词语朝向可感物的艰难的横渡，犹如一场修炼，让诗人穷数十年之力沉浸其中，并时时在偏离中校准自身的航向。

---

① Estelle Piolet-Ferrux, *Estelle Piolet-Ferrux commente* Les Planches courbes *d'Yves Bonnefoy*, Paris, Gallimard, coll. «L'œuvre en perspective», 2005, pp.8—10.

② Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, *op.cit.*, p.7.

③ Jean-Michel Maulpoix, «Yves Bonnefoy: l'image et la voix», in *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005, p.243.

辈——如阿拉贡和艾吕雅，以及一直与法国共产党保持着距离、以抵抗诗学闻名的勒内·夏尔——都吸附进它的漩涡。他选择了另一条道路，一条算不上孤独的道路：朝向现实之物投出谦逊而专注的目光，归返到基础的日常生活以及诗人和诸种现实之间亲密无隙的关系中。

这种被盖伊唐·皮孔称作“诗歌的新现实主义”的倾向，貌似“倒退”实则更像一种重新发现，但它的确是在否定的意义上诞生的：神奇的意象让我们遗忘了现实，而政治性介入的雄辩音调也让“新现实主义者”感到不适。这双重的不信任促使他们转向原始的、未经雕琢的、初级的和朴素的现实。然而何为“诗的现实”？现实又如何标示为词的肉身，以避免“回到现实”流于一句同样空疏乏力的口号？

《采取事物的立场》的作者蓬热、《地质》的作者欧仁·吉耶维克（Eugène Guillevic）首先以客观诗歌、物质主义诗歌的写作来答复这种质询。他们将诗人的工作比喻成“取回世界的碎屑”，诗通过对事物的关切让它们所组成的沉默世界走进言语之中。但博纳富瓦和他的同道者如安德烈·杜·布歇，则以悲观的态度作为前提来关切现实。现实犹如一道诗人永远也抵达不了的地平线，它只能以并不清晰的方

寻求的解决方案是恢复对存在于我们所处世界之中的“在场”的感知，是对现实世界寄予希望而非另行重建一个理想的世界。正因为此，博纳富瓦赋予诗歌的意义与功能也建立在一种否定的认知上：

> 诗歌不仅是关于一个世界的言说，诗歌能独自展开的世界之诸种形式也堪称卓越。我们倾向于如是说：诗歌知道，一切再现都仅仅是一具将真正的现实遮盖起来的面纱。(《在场与图像》)①

四

第二次世界大战之后，欧洲诗歌面临一个如弗朗西斯·蓬热（Francis Ponge）所说的亟待“修复”的世界，经历了疯狂的消耗与饱和的语言，也渴望能在短暂的安歇中恢复自身的能量。法国诗歌场域里的流派和“主义”不再成为彼此抗辩的存在，相反，暗流涌动的分歧形成零落的散点，延展在诗人们独立的行动和工作中。博纳富瓦不曾卷入战争期间与战后盛极一时的“介入诗歌”，后者将一些超现实主义前

① Yves Bonnefoy, *La Présence et l'image*, *op.cit.*, p.41.

质化。博纳富瓦在《隐匿之国》的题词中写下：

> 我精神深处常回响着普罗提诺的一句话，似乎是关于“太一”的，但不知道有没有记清或引述清楚：“没有人在一片陌生的土地上行走”。（《隐匿之国》）①

和柏拉图的理式一样被反对的，还有马拉美的“纯粹观念”，就像约翰·T. 诺顿（John T. Naughton）概括的那样，被马拉美启发的法国诗歌多数是一种“缺席”诗学。②博纳富瓦甚至反对波德莱尔的“理想”和兰波的“真正的生活是缺席的，我们并不生存于世上”这样的命题。马拉美主义者同样认识到能指对所指的致命的取消，并且社会对语言的使用乃是一种毫无希望的堕落；但他们认为真正的生活存在于“别处”，诗人的任务是“给部落的字词以更纯净的意义”，以纯化的诗歌言说去建筑抵达真理和“理想世界”的通道，这却是博纳富瓦不能接受的。相反，他

---

① Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op.cit.*, p.7.

② John T. Naughton, «The Notion of *Presence* in the Poetics of Yves Bonnefoy», in *Studies in 20th Century Literature*, 1989, v. XIII, iss. 1, p.46.

弯曲的船板_21

莱蒙托夫的诗句中搜取到力量：

正是死亡背负着生命，远离废墟
正是这虚无以它自身的意义，质疑我们的有限。

——莱蒙托夫《恶魔》

博纳富瓦曾自述1940—1950年代他在诗歌意识转型时期的双重倾向：一方面是自然而自发的唯物主义，另一方面，则是对超越性的内在关切，范畴和表达超越性的神话引发他深刻的兴趣。[①] 帕特里克·奈（Patrick Née）认为，正是诗人频繁论及的“否定神学”调和了他从阅读和教育背景中汲取的这两股敌对性力量，经由这种否定性，“存在”（既非神亦非上帝）可以在实存中被决定，而非在本质中被决定。[②] 观念所构想的一切对博纳富瓦来说都是虚假的，这种虚假的再现磨灭了真正的存在，因为观念预设了这样的前提：“存在”，优先于在表象中被给定的“在场”，尽管它其实是一种针对表象的抽象和具有欺骗性的本

① «Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme», *op.cit.*, p.72.
② Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, *op.cit.*, pp.22—23.

之上的“新客观性”。[①] 除了对巴塔耶的精读，经由让·华尔（Jean Wahl）引进法国的克尔凯郭尔存在主义也成为他思想双轴中的另一端。同时，1948 年之后，就读索邦大学的博纳富瓦开始聆听让·华尔关于雅斯贝斯和海德格尔的课程，随后又参加了让·伊波利特（Jean Hyppolite）关于黑格尔逻辑学与本体论的课程。[②] 他也从舍斯托夫《钥匙的统治》一书引用的

---

① Patrick Née，*Yves Bonnefoy*，*op.cit.*，p.19.

② 多米尼克·孔布曾整理过一张博纳富瓦的哲学书单：他的兴趣主要在于对理性和观念的批判，对他影响最大的哲学家是柏拉图、普罗提诺、黑格尔和克尔凯郭尔。中世纪和基督教思想也是他关注的重点。对他启发最大的哲学著作是黑格尔的《精神现象学》（让·华尔译），让·华尔的《克尔凯郭尔研究》《形而上学论》《论巴门尼德》《黑格尔哲学中的意识之祸》，艾蒂安·吉尔森（Étienne Gilson）的《存在与本质》，昂德士·尼格良（Anders Nygren）的《情欲与爱筵》，由库瓦雷（Alexandre Koyré）和普埃齐创办、华尔经常发表文章的《哲学研究》杂志，克尔凯郭尔的《生命的阶段》，舍斯托夫（Léon Chestov）的《钥匙的统治》和《雅典与耶路撒冷》。此外，笛卡尔、斯宾诺莎、莱布尼茨、康德、柏格森、梅洛-庞蒂、萨特的名字基本上是缺席的，海德格尔曾少量读过，与黑格尔和克尔凯郭尔关系较近的尼采也出人意料地处于靠后的位置。（*Dominique Combe commente* Les Planches courbes *d'Yves Bonnefoy*，*op.cit.*，pp.144—146.）另外，博纳富瓦到巴黎定居后的学业情况是：1945 年 1 月取得普通哲学与逻辑学文凭；1948 年 6 月进入索邦大学攻读“法国文学”“普通哲学与逻辑学”和“科学史与科学哲学”学士学位，选修了让·华尔、让·伊波利特和加斯东·巴什拉的课程，并在让·华尔的指导下撰写了毕业论文《波德莱尔与克尔凯郭尔》；1949 年 11 月取得古典文学研究文凭，以及普通哲学史、伦理学和社会学、科学研究文凭；1949—1952 年受奖学金资助赴意大利、荷兰和英国游学；1954—1957 年进入法国国家科研中心进行研究实习，曾申报过两个博士论文选题，其一是《符号与意指》，导师为让·华尔，另一个论题则是《皮耶罗·德拉·弗朗契斯卡作品形式的意义》，导师为安德烈·夏斯特尔（André Chastel）。（Daniel Lançon，*Yves Bonnefoy*，*histoire des œuvres et naissance de l'auteur. Des origines au Collège de France*，*op.cit.*，pp.79—80. 及 Olivier Himy，*Yves Bonnefoy*，*op.cit.*，p.17.）

弯曲的船板_19

此处的事物……在人的头脑中，比完美的理念更沉重。

——《反—柏拉图》①

他将观念视作与世界关联的一个顿挫与断裂，观念致力于“把握”世界并摆脱诸多表象、特殊性和例外状态的杂质，以此通往存在的统一体，但这是一个被构想出来的伪装的唯一性。在更深的层面上，观念为了达到理式或存在的永恒性而对生命做出了彻底的否决：对于博纳富瓦而言，生命无法按照其有限性以外的其他方式被构想，易言之，生命就是时间和限度，生命即对死亡的接受。②

博纳富瓦的这种立场，与他学生时代在图瓦拉克度假时对当地自然风景的实感体验，以及由此建立起的对“现实”的本体论式的确信固然有一定关联，但更重要的是，超现实主义对客观之物进行主观塑造的立场，直接刺激和触动了博纳富瓦的纠偏意识，即，他要将布勒东的“内在范型”纠正到对“所见之物”的瞩目上，转向负载于感性与欲望的辩证法

① Yves Bonnefoy，«Anti-Platon»，*op.cit.*，p.33.
② Olivier Himy，*Yves Bonnefoy*，Paris，Ellipses，2006，p.74.

遭遇、呈现它们的“在场”。他认为对物质世界的书写不是操用可感经验的深度模态去将它展演，因为这可能引向灵知；也不能呈现一种“坏的在场”——即面对世界的一种突然的沉默，一个隐藏在虚空深处、能发出异端呼吁的恶魔。① “坏的在场”代表一种“穿越的宗教性”，而与之伴随的“灵知”则试图取代一切，尤其是取代他者，从意象中获取唯一的现实。②

博纳富瓦用“在场”（或译作“呈现”“存现”）反对诺斯替主义的“灵知”和超现实主义的“再现”，而被去掉的前缀“re-”（“再”）——那块遮蔽性的面纱——则成为两种倾向之间最本质的鸿沟。在场，就是简单的事物中重新形成的一个意义。自 20 世纪 50 年代发表《诗的行动与地点》等一系列散文以来，诗人就不断重演着他的“在场”诗学，以及与之相关的另两个短语——“真正的地点”和“言语的真实”。超现实主义所标榜的世界的“魔力”使世界离我们越来越远，它内在于形而上学话语的“观念”背后柏拉图之“理式”的恒定性：

---

① Yves Bonnefoy, «La Poésie française et le principe d'identité» in *Un Rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967, p.96.

② Yves Bonnefoy & John E. Jackson, «Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme», in *Entretiens sur la poésie (1972—1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p.81.

二者之间划定等级的想法，而普罗提诺对灵知主义的反驳就在于，后者指责这个有形的、物质的世界是恶的，造出它是宇宙灵魂的一大错误。相反，普罗提诺认定物质世界的一切都是依照神圣范型而塑造的，它天然地一致于宇宙灵魂的良善本性。

博纳富瓦在1953年发表的《拉文纳的墓群》一文中称赞普罗提诺的“太一”所设想的存在和宇宙的高度一致性：

> 柏拉图设置了另一个属于强大理念的世界。我确信这个世界是存在的……但它仅仅是与我们共处的世界。存在于感性中。而“理智”，按普罗提诺的说法，它是巨型面孔上时时变化的表情，没有什么能比它更贴近我们而存在。(《拉文纳的墓群》) ①

他由此将视线转向可感世界的真实，并试图揭发文学之“神奇”成分中的欺骗性本质。在他看来，对物和可感世界的注目不是发明或有意识地塑造它们，而是去

---

① Yves Bonnefoy, «Les Tombeaux de Ravenne», in *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p.31.

向，这种马拉美式的写作将文本假设为一种“能显现理智的摹印”。[①] 他认为灵知主义—超现实主义的缺陷和误区在于将注意力放置在了后象征主义的理念化立场上，而忽略了现实的“鸟”与“石头”；他们遗忘了人之有限性境况的界限，却满足于接纳那些漂浮于“自动写作”岸滩上的无意识的残余物。

在他看来，“灵知”从根本上是源自柏拉图主义的，因为它设置了感性和理智的二元论，倘若将之基督教化，则是伊甸园与原罪之间的二元论。这一对举在博纳富瓦后来的讲座《在场与图像》中被表述为：对被贬抑的“这里”和被认定为美善的“别处”的区隔。[②] 亨利-夏尔·普埃齐（Henri-Charles Puech）——博纳富瓦曾聆听过他的课程——在对《九章集》第五章的阐释中认为，普罗提诺完全取消了重新寻找一个享有优先价值的“别处”（相对于堕落的“此处”）的企图，这个说法大概对诗人影响至深。[③] 博纳富瓦不能接受将“此处”与“别处”相割裂并在

① Corinne Bayle, *La Mort traversée*. Du Mouvement et de l'immoblité de Douve *d'Yves Bonnefoy*, Presses universitaires de Rouen et du Harve, 2015, p.43.

② Yves Bonnefoy, *La Présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983, p.33.

③ Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, Paris, ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), 2005, p.23.

弯曲的船板_15

超现实主义怎能将诗歌和一种自动主义的、轻巧的练习混为一谈？就该把语言放到通红的火上烤！把腐蚀了这个世纪的词语烙出伤痕。至于我，现在我对诗歌的幻术不感兴趣了：布勒东，佩雷（应指 Benjamin Péret——引者注），那些“先知”们。（1948 年 1 月博纳富瓦致埃南信）①

这种怀疑的情绪部分来源于他搬到巴黎以来的阅读和思想训练，譬如对巴塔耶（Georges Bataille）的《内在经验》《罪人》以及《文献》杂志上登载的一系列文章的阅读，让他汲取到一种“否定”的典范性思想。“否定”被重新引进为他抗拒虚无思想的精神武器，他由此发展出“否定神学”在诗学上的应用。这种否定性，正如布朗肖（Maurice Blanchot）1959 年评论博纳富瓦早期诗歌时说到的，是为了“让思想的一切固定的形式在否定中消失，并且时刻变成异于自身的样子”。② 在博纳富瓦那里，连结于文学的“灵知”体现着一种将事实、物体和存在进行神圣化的内在倾

① Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur. Des origines au Collège de France*, Paris, Hermann, coll. «Savoir lettres», 2014, p.55.

② Maurice Blanchot, «Le Grand Refus», in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.49.

_14

这首诗的另一种双重性或潜在悖谬也同样引人关注：上述作品的“超现实”质地其实并不能完全掩盖他指向现实的企图以及对具体现实的把握，丰盈的自然景物与童年经验仍时不时地刺破幻象的屏障。博纳富瓦就是在这样的分裂状态中经过了他短暂的超现实主义时期。

三

尽管博纳富瓦受到超现实主义的吸附而进入诗歌的场域，那些超现实主义“大佬”及同侪诗人也分别担当了他的引路人和同道，但他与超现实主义的亲密关系仅维持了三四年的时间，在自我深渊中反复摸索的“黑暗时期”很快得到了诗人的矫正与选择性遗忘。1947 年 6 月，拒绝在题为《开幕的破裂》的集体宣言上签名，成为他正式与作为集体的超现实主义者决裂的契机，他惋惜地察觉到宣言中朝向灵知主义（诺斯替主义）和新宗教立场的偏移，这激发（或者说增强）了他对超现实主义的“魔力”信仰的深深疑虑。到了 1948 年，博纳富瓦给他的友人、埃及超现实主义诗人乔治·埃南（Georges Henein）写信时说：

弯曲的船板_13

我们是背负自身重量的船，
满载着封闭的事物，航行中
我们看见船艄的黑色水域近乎敞开，
也在拒斥，永远望不到边界。
——《在词语的圈套中》（诗集《弯曲的船板》）

“词语的圈套”这一命名，可以看作诗人对他超现实主义时期的童年书写的某种后设性反思，同时它也确认了超越自我封闭性的难度。一个中肯的说法大概是，超现实主义像一种病毒激发了他黑暗的内在体质。当时的博纳富瓦无疑服膺于无意识和自动写作对可能之物的隐约捕捉，当他将诗行和词语等同于纯粹的能指与程式时，对词语的倾心显然与他此后的诗学产生了巨大的断裂。诗人伊莱娜·盖伊洛（Irène Gayraud）敏锐地将“跨越”和“边界”视作《心—空间》的关键词：作者对“词语空间”的提及，证明他热衷于设定边界并试图沉浸在这个边界（或“诗的门槛”）之内，但另一方面，意象之间顺畅的并置则以一种连续性书写拒斥了原教旨意义上的自动写作。①

① Irène Gayraud, «*Le Cœur-espace*, Yves Bonnefoy», site personnel de l'auteur: https://irenegayraud.wordpress.com/2009/09/24/le-coeur-espace-yves-bonnefoy/

_12

的城市

像鱼在窗户的网眼上浮动我的离开响彻了音域

——《心—空间》(1945 年原版)①

这首长诗在无意识的作用下像高压水管般喷射着词语和句子，诗人甚至无暇用任何一个标点来阻断充沛的语流。尤其在全诗的第二章，博纳富瓦大批量地套用“我无法回想起……”的句式，以令人气短的规模和决断性的语气连续地梦呓着，内在幻象旋动着压迫性的涡流，散发谜一般的气质。博纳富瓦在 2000 年谈论早年写作的一次访谈里，将这首诗带给他本人的感觉描述成“坠向内在于自我的词语空间”。就主题而言，他的“黑色视野”让希望在他面前全然销匿，幻想的、恐怖的形象服务于他对消极童年的“石化”，而母亲那张“石质的脸”也使他见证了虚无。② 这种借助内省而觉察到的语言的深渊，类似于诗集《弯曲的船板》中写到的那片黑色水域：

---

① Yves Bonnefoy, *Le Cœur-espace: 1945, 1961*, Tours, Farrago, 2001, pp.9—10.

② Yves Bonnefoy & Maria Silvia Da Re, «Un Début d'écriture», in *Le Coeur-espace*, *op.cit.*, p.41.

弯曲的船板_11

40年代正是超现实主义在法国和欧洲文艺界狂飙突进且获取了不少实绩的时期，深处漩涡中心的“晚辈”博纳富瓦在这个阶段写作了十余篇诗作和文章（根据后来公开出版的资料），包括1945年的诗歌处女作《心—空间》（*Le Coeur-espace*）。这首诗发表在短命的超现实主义杂志《革命夜》（*La Révolution la Nuit*）上，1961年经作者修改后被长期地“遗忘”，直到2001年，也就是《弯曲的船板》出版的同年，才在诗人出生地图尔的一家出版社发行了流通版：

夏天全盛的寒冷中你石质的脸
我知道矿工们奔向碎石堆和叫声唯一的源头
我早已从你脸上跨进草丛
但光变得晦涩
此刻头颅低吼在大地的旗帜上
内在的闪电割伤你童年的脸

塔斯马尼亚
一个孩童尖叫着进入窗玻璃的游戏
死亡的岩层在你眼中剥落一个影子滑进前厅
大海近得触手可及而血在流
每一张嘴都燃烧着心—空间和最高警戒点上

法兰西公学院执掌“诗歌功能的比较研究”教席，直至1993年退休。到巴黎不久之后，博纳富瓦便顺利融入了诗歌界和艺术界，他不仅结识了刚从美国巡展归来的超现实主义旗手安德烈·布勒东，同时也与不少更年轻的超现实主义者相交甚欢，包括克里斯蒂安·多特尔蒙（Christian Dotremont）——超现实主义团体“孔卜拉”（Cobra）的创始人之一，一位并不完全服膺于布勒东话语权的青年诗人——以及维克多·布罗内（Victor Brauner）、吉尔拜尔·莱利（Gilbert Lely）、拉乌尔·尤巴克（Raoul Ubac）这些对他后来产生了重要影响的人物。当然，这份交友名单到了50年代中后期还要加上安德烈·杜·布歇（André du Bouchet）、雅克·迪潘（Jacques Dupin）、菲利普·雅各泰（Philippe Jaccottet）、安德烈·弗雷诺（André Frénaud）、阿尔贝托·贾科梅蒂（Alberto Giacometti）、皮埃尔·施耐德（Pierre Schneider）、乔治·杜蒂（Georges Duthuit）、波利斯·德·施罗埃泽（Boris de Schloezer）、盖伊唐·皮孔（Gaëtan Picon）、让·斯塔罗宾斯基（Jean Starobinski）、路易-勒内·德·弗雷（Louis-René des Forêts），以及1967年《瞬息》（*L'Éphémène*）杂志创刊之后加盟编辑团队的保罗·策兰（Paul Celan）和米歇尔·雷利斯（Michel Leiris）。

响着他从中学起聆听的伟大作家的音调：拉辛，维吉尔，杜·贝莱，维尼，波德莱尔，兰波……但这个谱系在1941年，即博纳富瓦十八岁时得到了决定性的扭转：他在哲学老师乔治·于涅（Georges Hugnet）那里借到了《超现实主义小选集》，以最便捷的方式了解到诗歌与绘画最时髦的表现形式。

正是同一年，他通过了数学与哲学高中会考，随即进入笛卡尔高中的高等数学班和普瓦提埃大学的数学预备班。但这次对超现实主义的意外发现，促使他决绝地违背了父亲为他制订的职业规划。他以研修高等数学为名，于1943年末搬至巴黎，实则已决心走诗人的道路。超现实主义赋予他自由的感受和意念，他由此滋生出与外省那贫瘠而窒息的生活做出决裂的信心。超现实主义对无意识和非逻辑性的倚重，恰恰研制出了时代的解药：人的生存在战争中受到了限制和压抑，急需一种自由形式来冲垮封闭的精神围坝。自动写作，梦的全能，呈现于被忽略的联想形式的“超级现实”……这些观念对于一位二十岁的少年来说是难以抵御的。

这位研究维尔斯特拉斯定律之预备定理的理科生，自己也未必料想得到这个决定将造成多大的逆转，更不能预见到三十八年后的1981年，他会被选入

黄金时代，就像《隐匿之国》中描绘的那样？1923年出生于法国图尔的博纳富瓦，十三岁之前的暑假里常去洛特省的外祖父母家消夏。弥漫于两次世界大战期间的社会的非流动性氛围已经波及了图尔城，它的死气沉沉让年幼的诗人感到窒息，但图瓦拉克乡下则带给他光亮和“丰满性的图像”：那是一个用兰波的话来说“肉身仍是悬在树梢的果实”的原乡，一个“流亡结束”的终止之地：成熟的蓝李子、无花果和葡萄，喀斯高原上的石灰岩块，隐匿在草丛中的浅浅的溪流……[①] 这些腹地景观塑造着博纳富瓦日后在诗中流露出的生命感，透过他的叙述我们甚至能还原《“我的脚将这块宽石头挪动……”》一诗中幼童与昆虫相遇的场景，能想象到那些“无记忆的生命”被突然挪动的石块惊扰，又在草丛的庇护下得到了“赎救”的样子。

就像约翰·E. 雅克松（John E. Jackson）所说，外省的乡村生活为年轻的博纳富瓦预备了关于可感世界的充分经验，也激发他对“现实”的一种本体论的确信。[②] 它那“遥远的嗓音”回荡在博纳富瓦的整个文学生涯中。这静谧安详的声音既来源于自然，也交

① Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Genève, Albert Skira, coll. «Les sentiers de la création», 1972, pp.103—105.

② John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, 2002, p.9.

着诗歌的“托梦”?

这份回忆纠缠着我，它被风
一下翻转到那边，紧闭的房子。
——《回忆》(诗集《曾经无光的一切》)①

1987年出版的诗集《曾经无光的一切》开篇就将我们带入萦绕并催促着诗人的记忆中，但回忆的终点却是一座不得其门而入的旧居。十四年之后出版的这部《弯曲的船板》中，回忆同样在模糊与清晰的视象间摆动，像是在还原一个镜头的对焦过程。当梦的缥缈占据了记忆时，出现在旧居场景中的父母被虚化为“男人”和“女人”，但一些记叙性的生活场景又像穿不透的香气一样锐利又神秘地在场，如此灵敏地触动我们的感受器官，以至于我们分不清这是诗还是记叙：“我聚拢了灰烬，把水桶/灌满，摆在石板地上，/让薄荷那穿不透的香气/流动在整个房间”(《一块石头》第一首)，连我们这些读者也像记忆的共享者一样能体验到扑面的水汽与光影。

这些场景应该追溯到博纳富瓦驻留于图瓦拉克的

① Yves Bonnefoy, «Le Souvenir», in *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, p.11.

_6

二

至少，当我们读到“夏雨”、“遥远的嗓音”、“在词语的圈套中”、“出生时的旧居”这些子集的诗篇时，就足以将这本诗集指认成一部回忆之书。但诗人在回忆什么？是“童年”吗？那双从“毁坏的土地”上抬起的眼睛属于当下时刻的老人，还是那微笑着注视同伴的孩童？回忆是否可能，倘若诗人果真遭遇了《出生时的旧居》中将记忆击碎的潮水？

当诗人以非私己性的、带有距离感的语态来重述记忆，当他凭借非具身的“我们”发声，而使“我”退居隐遁状态时，这份记忆是属于他自身，抑或属于诗歌在人类精神的总体中期许的回忆？他是否将思绪引向更远，就像他在《一种我们时代的写作》里写到的，诗歌应该借助对孩童经验的回忆，进入诞生于一个存在中的抒情意识的结晶过程？① 当作者呼吁“愿这世界延迟（停留）”，留下的“世界”剩余或包含着什么？这些回忆究竟是真正的“在场”，抑或象征

① Yves Bonnefoy, «Une Écriture de notre temps», in *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p.127.

弯曲的船板_5

和狼群”①，然而，当这本诗集再次写到人作为感觉主体与世界的肉身交织时，“杜弗”受难的伤口在慢慢弥合，肉身朝向世界绽裂、腐坏、灼烧、分解并遭到世界侵入的那种暴力性已经得以抚平。“毁坏的土地”不再与悔恨、控诉与呼号的情状相连，它未必是激烈的深度隐喻，它也可以像这首诗的原始情境那样充满了亲和的嬉戏感。

甚至与“论杜弗的动与静”“昨日遍布荒漠”“曾经无光的一切”这样的诗集标题相比较，“弯曲的船板”也显得平淡温吞，但它就像被其统摄的文本一样有着不易发觉的机窍：“船板”的法语词 planche 本意是表面平滑的长条薄木板，它或许派生于拉丁文 planus，即“表面平坦、平滑”之意。一种逆喻（oxymore）诞生于“平滑的船板”及其修饰词“弯曲”之间直接的撞击：直译下的“弯曲—平板”所共享的弯与直的性质，就像“无光之光”（本书译作“磷光之暗”），像醒与梦、希望的矢量与不可完成性那样，将我们吸入世界与言语的“居间物”构成的引力场……

---

① Yves Bonnefoy，«Théâtre»，*Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*，in *Poèmes*，*op.cit.*，p.61.

的间距消弭，也不再试图震悚听众的耳膜。我们甚至渐渐遗忘他20世纪50年代的诗篇中闪电般痉挛的情绪与语势，以及骤然的精神起落带来的震惊感。这本诗集如多米尼克·孔布（Dominique Combe）所言，代表了一种朝向透明性和“单纯性”演进的写作，诗人从晦涩的深度模式和稀见词造就的庄严感中逃离；牧歌与哀歌的抒情性伴随着诗歌的口语化，为我们传递了一个熟悉的、去除了浮夸感的世界的清冽音调。①

血染上我们的脸，但我们总是从毁坏的土地上抬起双眼，我们对视，我们依旧在笑。

——《扔石头》（诗集《弯曲的船板》）

博纳富瓦早年的经典声音，是《反-柏拉图》中“我看到你渗进夏日（像黑草的图画里一顶殡仪的斗篷）”②，是《论杜弗的动与静》中“现在喉咙塞满雪

① Dominique Combe, *Dominique Combe commente* Les Planches courbes *d'Yves Bonnefoy*, Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque», 2005, pp.18—20.

② Yves Bonnefoy, «Anti-Platon», in *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1982, p.40.

弯曲的船板_3

切而连续地捕捉到它那“遥远的嗓音”。但回忆从来不是他站在“当前时刻”被动接收的东西。在这首诗其余的段落里，他不乏调侃地将回忆称为“最坏的诱饵”，它牵引着诗人的手让他参与其中并且“迷路”，这个诱惑性的圈套让他不免发想：看起来老迈的他是否“近似一个孩童”？

伊夫·博纳富瓦（1923—2016），这位在1950年代刚出道时就震撼了法语诗歌界的悍将，的确在《弯曲的船板》中显示出了老态。但这并不直接意味着能量的散失与感受力的钝化。他从20世纪40年代介入诗歌写作以来始终保持着“紧张”（反义词是“松懈”）的思考状态，直至他生命的最后一刻。这种老态也未必像我们惯常理解的那样对应于某种妥协与和解，至少在《论杜弗的动与静》（1953）之后的写作中，他渐渐将对抗与论辩的姿态从诗歌中驱离，交融的希望贯穿于他对语言和世界的态度。如果说他的诗论以及他通过诗歌所阐述的意识果真试图辩论些什么的话，他的论说更多是在摆明诗歌的正当姿态，却从未对“反驳”产生过真正的兴趣。

但我们仍能从诗歌效果的角度揣测到他风格演化的路径（显然“效果”是一个异域读者借助译文最容易获得的印象）。愈发透亮清秀的语言不仅将词与物

竟衰老保证了他探求回忆的时间间距。但更重要的是，我们需要观察到他的诗歌“早年”与“晚年”那首尾相连的隐形的圆环。在这位高寿诗人生前出版的最后三本诗集，即八十五岁、八十八岁和九十三岁高龄时分别出版的《长长的锚链》(2008)、《当前时刻》(2011)和《依然在一起》(2016)中，“回忆”仍像幽灵一般不断地重现：

回忆是一道破碎的声音，
难以听清，即便挨得很近。

但我们仍倾听着，听了这么久
以致一生都已流逝。甚至死亡
已向整个的隐喻说“不”。
——《一个回忆》(诗集《当前时刻》)①

死亡不再是一个隐喻，而成为真的事情，成为作者眼前正在来临的迫切性：回忆给这位越来越靠近“死线”的作者带来一丝焦虑，他急于听到却无法确

① Yves Bonnefoy, «Un Souvenir», in *L'Heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011, p.11.

“另一岸”的重新质询和见证，就像诗人米歇尔·德吉（Michel Deguy）在《伊夫·博纳富瓦墓志铭草稿》中所说，在彼岸——即超越“门槛”之地——与已知存在的面对面的相逢中，我们同样会遭遇无法澄明和无法辨认者，那是他者之自身和自身之他者的游戏。[①] 另一岸也将成为新的此岸，诗歌将在一次次不停歇的测听“童年”的行动中继续调转船艄，在“分离—修复—持守”[②]的循环中“我们重新开始，我们急促，我们相信”（《一块石头》第二首）。

2018 年 7 月下旬

巴黎高师路易·帕斯忒尔楼

“知识共和国”实验室

---

① Michel Deguy, «Préparatifs pour un tombeau d'Yves Bonnefoy», in *Europe*, n°1067, mars 2018, p.239.

② Michèle Finck, «Séparation, réparation, obstination: sous haute tension», in *Europe*, n°1067, mars 2018, pp.3—16.

ANNEXE III

ÉCOUTER L'ENFANCE, VECTEUR DE L'ESPOIR

**(préface de la traduction chinoise des *Planches courbes,*
version française traduite du chinois)**

Notice de l'auteur-traducteur :

Cet essai, composé à l'origine en préface de la traduction des Planches courbes*, est une présentation synthétique de la poétique de l'auteur. Nous l'adaptons ici en français.*

Zhenyao-Sanshu Qin

I

En 2001, lorsque le recueil *Les Planches courbes* paraît chez Mercure de France, l'éditeur avec lequel Bonnefoy travaille, l'auteur, alors âgé de près de quatre-vingts ans, a déjà accompli un demi-siècle d'écriture. Le plus ancien des textes présents dans le recueil – il s'agit de deux poèmes en prose regroupés de la section « Jeter des pierres » – a été publié pour la première fois en 1996, et le plus récent, « La Voix lointaine », en Italie en 2001. En matière de production de textes, ce recueil à cheval sur deux siècles revêt une importance particulière, et le « style tardif » qu'il marque offre un nouveau paysage, sinon une nouvelle dimension, aux observateurs de l'histoire de l'écriture du poète.

Le style tardif est un sujet difficile à éviter pour un poète prolifique, si nous ne le traitons pas purement comme une étiquette ou une sorte de cliché. Même si l'auteur n'est pas disposé à chercher un compromis avec l'ordre naturel de la vie, l'âge ne peut qu'intervenir dans la main qui tremble avec la plume : il rappelle au poète de tourner les yeux vers les profondeurs du passé, où, après tout, la vieillesse garantit une distance temporelle pour la recherche des souvenirs. Mais surtout, nous devons observer le cercle invisible qui relie les « premières années » et les « dernières années » de sa poésie. Dans les trois derniers livres de poésie publiés du vivant de Bonnefoy,

respectivement à l'âge de 85 ans (2008), 88 ans (2011) et 93 ans (2016), *La Longue Chaîne de l'ancre*, *L'Heure présente* et *Ensemble encore*, les souvenirs continuent de réapparaître comme des fantômes :

> Le souvenir est une voix brisée,
> On l'entend mal, même si on se penche.
>
> Et pourtant on écoute, et si longtemps
> Que parfois la vie passe. Et que la mort
> Déjà dit non à toute métaphore[703].
>
> (« Un Souvenir », extrait)

La mort cesse d'être une métaphore uniquement et devient une chose réelle, une urgence imminente sous les yeux de l'auteur : le souvenir apporte une sorte d'anxiété à l'auteur, qui se rapproche de plus en plus de la « dead-line » (*échéance*) ; il a hâte d'entendre, de manière exacte, et d'attraper la « voix lointaine » du souvenir en continu – mais il n'y arrive pas. La mémoire n'est cependant jamais quelque chose qu'il reçoit passivement, en restant à « l'heure présente ». Dans d'autres passages du poème, l'auteur qualifie les souvenirs du « pire leurre », qui prend la main du poète pour le conduire dans ce piège où il se perd : il s'agit d'un piège séduisant qui l'amène à se demander si lui-même apparemment âgé peut toujours être « presque un enfant ».

Yves Bonnefoy (1923-2016), le vigoureux qui a fait trembler le monde de la poésie francophone lors de son entrée en scène dans les années 1950 et qui a agité celui des autres langues, arrive au terme de sa carrière dans *Les Planches courbes*. Mais cela ne signifie pas nécessairement une dissipation de l'énergie ou un émoussement de la sensibilité. Il est resté dans un état de réflexion tendu (tendu par opposition à *distrait* [ch. 松懈 *sōng-xiè*]) depuis son engagement dans la poésie dans les années 1940 jusqu'à la fin de sa vie. Cet état de vieillesse ne correspond pas forcément non plus à une sorte de compromis et de réconciliation, comme nous avons l'habitude de le comprendre, du moins dans son écriture après *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, où il fait progressivement disparaître le geste conflictuel et polémique de sa poésie et où l'espoir imprègne son attitude à l'égard de la langue et du monde. Si ses

[703] Yves BONNEFOY, *L'Heure présente*, *op. cit.*, p. 11.

essais sur la poésie et la conscience qu'il articule à travers les poèmes eux-mêmes tentent bien de débattre de quelque chose, il est enclin à définir, de façon positive, ce qu'un poème devrait être, sans jamais vraiment s'intéresser à une réfutation. Lorsque s'estompe la structure conflictuelle, il n'est plus indispensable, naturellement, de parler de compromis et de réconciliation.

En revanche, nous pouvons encore spéculer sur le chemin d'évolution de son style du point de vue de l'effet poétique (apparemment, l'« effet » est l'impression la plus accessible pour un lecteur étranger qui a recours à l'aide d'une traduction). Le langage de plus en plus lucide et transparent ne se contente pas de dissoudre l'espacement entre le mot et la chose, elle ne s'engage plus, en outre, à choquer les oreilles de l'auditeur. Nous oublions, avec le recueil *Les Planches courbes*, les spasmes fulgurants d'émotion et d'élan dans ses poèmes des années 1950, et le choc des brusques montées et descentes mentales. Ce recueil représente, comme le dit Dominique Combe, une évolution vers la transparence, la « simplicité » et une « poésie transitive », une fuite des schémas obscurs de la profondeur et de la solennité créée par les mots rares ; le lyrisme idyllique et élégiaque s'accompagne de l'oralité, et nous transmet les tonalités fraîches d'un monde familier « sans grandiloquence[704] ».

> Et le sang empourprait aussi nos visages, mais toujours nos yeux se levaient du sol dévasté vers d'autres yeux, et c'était encore ce rire[705].
> (« Jeter des pierres », extrait)

Les voix *classiques* des premières années de Bonnefoy sont présentées par « Je te regarde pénétrer dans l'été (comme une mante funèbre dans le tableau des herbes noires) [706] » dans « Anti-Platon », et par « La gorge se farde de neige et de loups maintenant[707] » dans *Douve* (« Théâtre »). Cependant, lorsque le recueil *Les Planches courbes* traite à nouveau de l'imbrication du corps humain, en tant que sujet sensoriel, avec la chair du monde, les blessures que subit « Douve » se cicatrisent lentement, et la violence par laquelle la chair humaine s'est fissurée, s'est corrompue, s'est brûlée et s'est décomposée face au monde est finalement adoucie. Le *sol dévasté* n'est plus associé à

[704] Dominique COMBE, *« Les Planches courbes », d'Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 18-20.
[705] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 25.
[706] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 18.
[707] *Ibid.*, p. 38.

des sentiments de remords, d'accusation et de cris ; il ne doit pas nécessairement recourir à des métaphores violentes qui marquent une certaine *profondeur*, ce *sol* peut être aussi intime et ludique que la scène que présente le poème « Jeter des pierres ». Même comparé aux titres, traduits en chinois, des recueils tels que *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Hier régnant désert* et *Ce qui fut sans lumière*, « Les Planches courbes » en tant que titre semble fade et insipide, mais il est aussi potentiellement ingénieux, sur le plan linguistique. Le mot français *planche*, qui signifie à l'origine pièce de bois plane, plus longue que large, peu épaisse et avec une surface lisse, est dérivé du latin *planus*, qui veut dire « surface plate et lisse ». Un oxymore naît ainsi d'une collision brute entre le terme « pièce plane » et son qualificateur « courbe » : le *plan-courbe*, si on le traduit littéralement, garde en même temps la nature du pliage et de la rectitude, tout comme la « matité phosphorescente » (je le traduis par 磷光之暗 *lín-guāng-zhī-àn*, littéralement *obscurité phosphorescente* ; on peut le comprendre comme « lumière sans lumière »), comme le réveil et le rêve, comme le vecteur de l'espoir et de l'inachevable – tout ce qui nous attire dans le champ gravitationnel que constitue l'entre-deux du monde et de la langue.

II

Il suffit d'identifier ce recueil de poèmes comme un livre de souvenirs dès notre lecture des poèmes regroupés dans les sections « La Pluie d'été », « La Voix lointaine », « Dans le leurre des mots » et « La Maison natale ». Mais de quoi le poète se souvient-il ? Est-ce l'enfance ? Les yeux levés depuis le *sol dévasté* appartiennent-ils au vieil homme du moment présent, ou à l'enfant qui regarde ses compagnons avec un sourire ? Est-il possible de se rappeler, si tant est que le poète ait rencontré la marée de souvenirs brisés comme dans la scène qu'offre « La Maison natale » ?

Lorsque le poète raconte la mémoire sur un ton distancié et non privé, lorsqu'il donne la parole aux *nous* non incarnés et relègue le *je* dans un état de réclusion, cette mémoire appartient-elle au poète, ou appartient-elle à la poésie dans la totalité de l'esprit humain ? Va-t-il plus loin, comme il l'écrit dans « Une écriture de notre temps »,

vers l'idée que la poésie doit puiser dans la mémoire de l'expérience enfantine pour entrer dans le processus de « cristallisation » de la conscience lyrique née au sein d'un être[708] ? Lorsque l'auteur demande « que ce monde demeure » , que reste-t-il du *monde* ou que contient-il ? Ces souvenirs sont-ils de vraies *présences*, ou symbolisent-ils un *rêve* poétique ?

> Ce souvenir me hante, que le vent tourne
> D'un coup, là-bas, sur la maison fermée[709].
> (« Le Souvenir », extrait)

Les premières pages du recueil *Ce qui fut sans lumière*, publié en 1987, nous entraînent dans un souvenir qui hante le poète, mais qui se termine par une vieille maison dans laquelle il est impossible d'entrer. Dans *Les Planches courbes*, parues 24 ans plus tard, le souvenir oscille également entre vision floue et vision claire, comme pour rétablir la mise au point d'une lentille. Comme l'indistinction des rêves prend le dessus sur la mémoire, les parents qui apparaissent dans les scènes de la maison natale sont transformés en « hommes » et « femmes », deux figures floues, mais certaines scènes narratives de la vie quotidienne sont présentes de manière aussi nette et mystérieuse qu'un parfum impénétrable, touchant nos organes sensoriels de manière si subtile que nous ne pouvons pas dire s'il s'agit de poésie ou de récit : « Je retirais les cendres, j'allais emplir / Le broc, je le posais sur le dallage, / Avec lui ruisselait dans toute la salle[710] » (« Une Pierre », n° 1), et nous, en tant que lecteurs, pouvons faire l'expérience de l'humidité et de la lumière autant que les partageurs de la mémoire.

Ces scènes remontent à l'âge d'or de la résidence de Bonnefoy à Toirac, telle qu'elle est décrite dans *L'Arrière-pays*. Bonnefoy, né à Tours en 1923, passait ses vacances d'été chez ses grands-parents dans le Lot jusqu'à l'âge de treize ans. Contrairement à l'immobilisme de la société qui envahit la ville de Tours pendant les deux guerres mondiales, et qui étouffe le jeune poète par sa morosité, la campagne à Toirac lui apporte la lumière et des « images de plénitude » : un lieu où, selon les mots de Rimbaud, « la chair [...] est encore un fruit pendu dans l'arbre », un lieu où « l'exil

[708] Yves BONNEFOY, « Une écriture de notre temps », dans *La Vérité de parole*, Paris, Éditions Mercure de France, 1988, p. 127.
[709] Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, *op. cit.*, p. 11.
[710] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 13.

était terminé » : prunes bleues, figues et raisins qui commencent à mûrir, la pierre grise qui affleure sur les grands causses, le ruisseau encore caché dans l'herbe drue[711]... Ces paysages de l'arrière-pays façonnent l'intensité vitale que Bonnefoy révélera dans ses poèmes. Grâce à son récit, nous pouvons même recréer la scène de la rencontre du jeune enfant avec les insectes dans le poème « *Je déplace du pied...* » et imaginer *la vie sans mémoire* perturbée par le mouvement soudain de la pierre, puis *rédimée* par l'abri de l'herbe.

Comme l'affirme John E. Jackson, la vie rurale en province a préparé le jeune Bonnefoy à une pleine expérience du monde sensible et lui a inspiré une certitude ontologique sur la réalité[712]. La *voix lointaine* de cette réalité a résonné tout au long de la carrière littéraire de Bonnefoy. Calme et sereine, cette voix était à la fois issue de la nature et résonnait avec l'harmonie des grands écrivains qu'il écoutait depuis le collège : Racine, Virgile, Du Bellay, Vigny, Baudelaire, Rimbaud... Mais cette généalogie subit un tournant décisif en 1941, alors que Bonnefoy a 18 ans : il emprunte à son professeur de philosophie Georges Hugnet un livre, *Petite anthologie du surréalisme*, depuis lequel il a appris la forme d'expression poétique la plus à la mode.

La même année, il passe le baccalauréat de mathématiques et de philosophie et s'inscrit ensuite au cours de mathématiques approfondies du lycée Descartes et au cours préparatoire de mathématiques de l'université de Poitiers. Mais cette découverte inattendue du surréalisme l'incite à aller à l'encontre des plans de carrière qu'impose son père : il s'installe à Paris fin 1943, à l'âge de 20 ans, sous couvert d'étudier les mathématiques avancées, mais avec l'intention secrète de devenir poète. Le surréalisme lui a donné la liberté de sentir et de penser, et il a ainsi acquis la confiance nécessaire pour rompre avec la vie stérile et étouffante de la province. Le recours du surréalisme à l'inconscient et à l'illogisme servait de l'antidote de l'époque : l'existence humaine était limitée et réprimée par la guerre, et une forme de liberté était nécessaire de toute urgence pour briser le barrage mental fermé. L'attrait de l'idée de l'écriture automatique, de la toute-puissance des rêves, du « surréel » déployé sous forme d'associations négligées, etc., était trop fort pour qu'un jeune de 20 ans puisse y résister.

---

711 Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays, op. cit.*, p. 103-105.

712 John Edwin JACKSON, Yves BONNEFOY, *Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002, p. 9.

L'étudiant en sciences qui a étudié le théorème de Weierstrass ne pouvait pas prévoir à quel point cette décision allait changer sa vie, et encore moins le fait que, 38 ans plus tard, il serait élu pour la chaire d'Études comparées de la fonction poétique au Collège de France jusqu'à sa retraite en 1993. Revenons à la jeunesse du poète : peu après son arrivée à Paris, Bonnefoy est bien intégré dans le milieu de la poésie et de l'art, rencontrant non seulement André Breton, le porte-drapeau du surréalisme qui venait de rentrer d'une tournée aux États-Unis, mais aussi un certain nombre de surréalistes plus jeunes, dont Christian Dotremont – l'un des fondateurs du groupe surréaliste Cobra, ce jeune poète n'était pas entièrement soumis au discours autoritaire de Breton –, et Victor Brauner, Gilbert Lely et Raoul Ubac sont également parmi ceux qui auront plus tard une influence importante sur lui. Bien sûr, cette liste sociale a été complétée au milieu et à la fin des années 1950 par André du Bouchet, Jacques Dupin, Philippe Jaccottet, André Frénaud, Alberto Giacometti, Pierre Schneider, Georges Duthuit, Boris de Schlœzer, Gaëtan Picon, Jean Starobinski, Louis-René des Forêts, ainsi que Paul Celan et Michel Leiris, qui ont rejoint l'équipe de rédaction après le lancement de *L'Éphémène* en 1967.

Les années 40 sont une période où le surréalisme est en plein essor dans la littérature française et européenne et connaît de nombreux succès. Le jeune Bonnefoy, qui se trouvait au centre du tourbillon, a écrit plus d'une douzaine de poèmes et d'articles au cours de cette période (selon des sources publiées ultérieurement), dont son premier poème, *Le Cœur-espace*, en 1945. Paru dans l'éphémère revue surréaliste *La Révolution la Nuit*, le poème a été révisé et longtemps « oublié » par l'auteur en 1961, jusqu'à ce qu'en 2001, la même année que la publication des *Planches courbes*, il soit remis en circulation par un éditeur de Tours, ville natale du poète :

> Au plein froid de l'été ton visage de pierre
> Je sais que des mineurs se hâtent vers une source unique des pierrailles et des cris
> Ainsi j'avais franchi ton visage dans l'herbe
> Mais la lumière est devenue opaque
> Des têtes grondent maintenant sur le drapeau de la terre
> L'éclair intérieur te balafre d'enfance
>
> Tasmanie
> Un enfant a crié dans un jeu de vitres

> Les dalles de la mort s'écaillent dans ses yeux une ombre glisse dans le vestibule
> Et la mer est si proche qu'il n'y a qu'à tendre les mains le sang coule
> Et sur chaque bouche flambe le cœur-espace et toutes villes au plus haut point du guet
> Comme des poissons sur les mailles des fenêtres et déjà mon départ sonne sur les claviers[713]
>
> (*Le Cœur-espace*, version 1945, extrait)

Sous l'effet de l'inconscient, des phrases jaillissent comme un tuyau à haute pression, et le poète n'a même pas le temps d'interrompre, par une simple ponctuation, ce flot abondant de mots. Dans le deuxième chapitre, en particulier, le sujet lyrique répète la structure phrastique « Je ne me souviens plus de... », comme si un rêveur parlait avec urgence et persistance sur un ton décisif, ces mots du rêve étant un tourbillon animé par des illusions intérieures. Au cours d'une interview, en 2000, au sujet de ses premiers écrits, Bonnefoy a décrit le sentiment qu'il a éprouvé en écrivant ce poème comme une « descente dans un espace verbal intérieur à moi[714] ». Sur le plan thématique, son « horizon noir » fait disparaître l'espoir devant lui, l'image du fantastique et de la terreur se déploie autour de ses « pétrifications » d'une enfance négative, et le « visage de pierre » de sa mère le rend également témoin du néant[715]. Cet abîme de langage, qu'il perçoit par introspection, est semblable à l'« eau noire » décrite dans un poème des *Les Planches courbes* :

> Nous sommes des navires lourds de nous-mêmes,
> Débordants de choses fermées, nous regardons
> À la proue de notre périple toute une eau noire
> S'ouvrir presque et se refuser, à jamais sans rive[716].
> (« Dans le leurre des mots », extrait)

La dénomination de « leurre des mots » peut être considérée comme une sorte de métaréflexion sur l'écriture de jeunesse du poète pendant sa période surréaliste, tout en confirmant son désir de transcender la fermeture qu'il s'impose. Il serait juste de dire que le surréalisme était comme un virus qui stimulait sa *sombre* constitution intérieure. Le premier Bonnefoy était sans doute convaincu par l'inconscient et l'écriture

[713] Yves BONNEFOY, *Le Cœur-espace, 1945, 1961, op. cit.*, p. 9-10.
[714] Yves BONNEFOY, Maria Silvia DA RE, « Un début d'écriture : entretien avec Maria Silvia Da Re », dans *Le Cœur-espace, 1945, 1961*, Tours [Paris], Farrago / Éditions Léo Scheer, 2001, p. 41.
[715] *Ibid.*
[716] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 72.

automatique qui proposait diverses possibilités d'écriture, y compris des possibilités *extrêmes*, et cette frénésie de mots créait clairement une énorme rupture avec sa poétique ultérieure lorsqu'il assimilait les lignes et les mots au *signifiant* et à la *formule*, tout purement. La poétesse Irène Gayraud identifie avec perspicacité le *franchissement* et les *frontières* comme les mots clés du *Cœur-espace* : l'évocation par l'auteur de l' « espace verbal » témoigne de sa volonté de fixer des limites (le « seuil du poème ») et de tenter de s'y immerger, mais d'un autre côté, la juxtaposition des images rejette l'écriture automatique au sens fondamental avec une sorte de continuité de l'écriture[717]. Une autre dualité potentielle : la qualité *surréaliste* de l'œuvre susmentionnée ne dissimule pas entièrement ses tentatives de s'orienter vers la réalité et son appréhension de la réalité concrète, et l'abondance de scènes naturelles et d'expériences d'enfance continue de percer, de temps en temps, la barrière de l'illusion. C'est dans cet état de *désunion* que Bonnefoy a passé sa brève période de surréalisme.

III

Bien que Bonnefoy ait été attiré par le surréalisme et soit ainsi entré dans le domaine de la poésie, et que les « grands surréalistes » lui aient servi de guides et de compagnons, sa relation intime avec le surréalisme n'a duré que trois ou quatre ans ; sa *période noire*, où il était plongé dans un abîme de soi construit par des mots magiques, a été rapidement rectifiée puis oubliée, intentionnellement. En juin 1947, son refus de signer le manifeste intitulé *Rupture inaugurale* est l'occasion d'une rupture formelle avec les surréalistes en tant que groupe collectif ; il déplore l'évolution, depuis ce manifeste, du manifeste vers le gnosticisme et la position néo-religieuse, ce qui a inspiré (ou plutôt renforcé) ses profonds doutes quant à la croyance surréaliste en la *magie*. Au début de 1948, Bonnefoy écrivait à son ami Georges Henein, poète surréaliste égyptien, en disant :

> Comment le surréalisme a-t-il pu confondre la poésie avec un exercice de l'automatisme, de

[717] Irène GAYRAUD, «"Le Cœur-espace", Yves Bonnefoy » [en ligne], 2009, URL : https://irenegayraud.wordpress.com/2009/09/24/le-coeur-espace-yves-bonnefoy/, consulté le 25 juillet 2018.

> la facilité ? Il faut traiter le langage au fer rouge ! Et cautériser cette plaie du verbe qui gangrène le siècle. Quant à moi, me voici maintenant insensible aux prestiges d'une poésie : Breton, Péret, les « prophète »[718].

Ce scepticisme découle en partie de ses lectures et de sa formation intellectuelle depuis son installation à Paris. Par exemple, sa lecture des ouvrages de Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* et *Le Coupable*, et de ses articles parus dans *Documents* lui ont permis de puiser dans une l'idée du *négatif*. Le négatif étant réintroduit comme une arme spirituelle pour résister à l'idée du néant, Bonnefoy développe ainsi l'application poétique d'une soi-disant *théologie négative*. Cette négation, comme le pensait Maurice Blanchot en 1959 dans son essai critique des premiers poèmes de Bonnefoy, devait être là pour que « disparaisse toute forme figée de la pensée et que celle-ci devienne toujours autre qu'elle-même[719] ». Dans le cas de Bonnefoy, la gnose liée à la littérature incarne une tendance inhérente à diviniser les faits, les objets et les êtres, et cette écriture mallarméenne suppose que le texte est un « décalque où se révèle un intelligible[720] ». Selon lui, le défaut du gnosticisme-surréalisme est qu'il se concentre sur une position conceptuelle post-symboliste et ignore la réalité des *oiseaux* et des *pierres* ; il oublie les limites et la finitude de la condition humaine et se contente d'accepter les vestiges de l'inconscient qui flottent sur les rives de l'écriture automatique.

La gnose, d'après lui, dérive fondamentalement du platonisme en ce qu'elle établit un dualisme entre sensibilité et raison ou, si on le christianise, entre Éden et péché originel. Cette dualité s'exprime dans la conférence ultérieure de Bonnefoy, *La Présence et l'image*, par les « dualismes nocifs » entre l'*ici* déprécié et l'*ailleurs*, reconnu comme beau et bon[721]. Henri-Charles Puech, dont Bonnefoy a suivi le cours, soutient dans son interprétation du cinquième chapitre des *Ennéades* que Plotin élimine complètement la tentative de redécouvrir un *ailleurs* qui a priorité sur l'*ici* dévalué. Cette déclaration a probablement eu un effet profond sur le poète[722]. Bonnefoy ne peut accepter l'idée de séparer l'*ici* de l'*ailleurs* et d'établir une hiérarchie entre eux, et si

[718] Daniel LANÇON, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur : des origines au Collège de France*, Paris, Editions Hermann, coll. « Savoir », 2014, p. 55.
[719] Maurice BLANCHOT, « Le grand refus », dans *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 49.
[720] Corinne BAYLE, *La mort traversée : « Du mouvement et de l'immobilité de Douve », d'Yves Bonnefoy*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Cours », 2015, p. 43.
[721] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981*, *op. cit.*, p. 33.
[722] Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy*, Paris, ADPF, Ministère des Affaires étrangères, 2005, p. 23.

Plotin rejette le gnosticisme, c'est précisément parce que ce dernier accuse le monde sensible, matériel, d'être mauvais et sa création d'être une grande erreur de l'âme cosmique. Au contraire, Plotin soutient que tout dans le monde matériel est façonné selon le modèle divin, et qu'il est naturellement cohérent avec la bonne nature de l'âme de l'univers.

Dans son essai de 1953, « Les Tombeaux de Ravenne », Bonnefoy fait l'éloge de l'Un de Plotin qui envisage un haut degré de cohérence entre l'existence et l'univers :

> Platon dressait tout un autre monde, celui des fortes Idées. Que ce monde existe, j'en suis sûr [...] Simplement il est *avec nous*. Dans le sensible. L'intelligible, disait Plotin, est l'expression du grand et changeant visage. Rien qui puisse être plus près de nous[723].

Il s'intéresse donc à la réalité du monde sensible (le monde *avec nous*) et cherche à mettre en évidence la nature trompeuse de l'élément miracle de la littérature (*le merveilleux*). Pour lui, il ne s'agit pas d'inventer ou de façonner consciemment les êtres et le monde sensible, mais de rencontrer et de présenter leur présence. Érire sur le monde matériel ne consiste ainsi pas à le manipuler dans les profondeurs de l'expérience sensible, ce qui pourrait conduire à une connaissance gnostique, ni à présenter une « mauvaise présence » – un silence soudain à la face du monde, un démon qui se cache au fond du vide et qui peut lancer des appels étranges[724]. La *mauvaise présence* représente un « religieux de travers[725] », et la gnose qui l'accompagne tente de tout remplacer, surtout remplacer l'autrui, par l'image qu'on tire le seul réel[726].

Bonnefoy utilise le terme *présence* (en chinois, 在场 *zài-chǎng*, et l'on a aussi le droit de le traduire comme 呈现 *chéng-xiàn*, 存现 *cún-xiàn*) pour l'opposer à la gnose et à la *représentation* surréaliste. De *représentation* à *présence*, le préfixe supprimé « re- » (ch. 再 *zài*) – une voile qui sert à couvrir – devient alors le fossé le plus essentiel entre les deux tendances. La présence, c'est un sens reformé dans quelque chose de simple. Depuis les années 1950, où il publie une série d'essais comme « L'acte et le lieu de la poésie », le poète n'a jamais cessé de retoucher sa poétique de la présence,

---

[723] Yves BONNEFOY, « Les Tombeaux de Ravenne », dans *L'improbable*, Paris, Éditions Mercure de France, 1959, p. 31.
[724] Yves BONNEFOY, « La Poésie française et le principe d'identité », dans *Un Rêve fait à Mantoue*, *op. cit.*, p. 96.
[725] Yves BONNEFOY, John E. JACKSON, « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme (1976) », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, 1990, p. 80.
[726] *Ibid.*, p. 81.

ainsi que deux autres expressions qui lui sont associées, « vrai lieu » et « vérité de parole ». La *magie* du monde, dont se targue le surréalisme, éloigne de plus en plus le monde de nous, et s'inscrit dans le concept du discours métaphysique et est liée à la constance de l'Idée de Platon. Pourtant :

> Toutes choses d'ici [...] Ce rire couvert de sang, [...] pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées[727], [...]
> (« Anti-Platon », extrait)

Il voit le *concept* comme une censure et une rupture dans le rapport au monde : le concept s'engage à *saisir* le monde et à échapper aux *impuretés* des apparences, des particularités et des états d'exception, pour trouver une voie vers l'unité de l'être, mais il s'agit d'une unicité artificiellement conçue et déguisée. À un niveau plus profond, le concept fait un rejet radical de la vie pour atteindre l'Idée ou l'éternité de l'être : pour Bonnefoy, la vie ne peut être conçue autrement que dans sa finitude, autrement dit, la vie est temps et finitude, soit l'acceptation de la mort.

Bien que cette position de Bonnefoy soit en partie liée à son sentiment du paysage naturel pendant ses vacances scolaires à Toirac et à la certitude ontologique de la réalité qu'il a construite en conséquence, c'est surtout la position surréaliste de la mise en forme subjective des choses objectives qui a directement stimulé et déclenché sa réflexion. Il voulait corriger le « modèle intérieur » de Breton pour se concentrer sur « la chose vue » se tournant ainsi vers une « nouvelle objectivité » chargée de la dialectique du sensible et du désiré[728]. Outre une lecture attentive de Bataille, l'existentialisme de Kierkegaard, introduit en France par Jean Wahl, devient un autre pôle du double axe de sa pensée. Parallèlement, après 1948, Bonnefoy, étudiant à la Sorbonne à Paris, commence à suivre les cours de Jean Wahl sur Jaspers et Heidegger, puis ceux de Jean Hyppolite sur la logique et l'ontologie hégéliennes[729]. Il s'est

[727] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 11.
[728] Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 19.
[729] Dominique Combe a dressé une liste de la bibliothèque philosophique de Bonnefoy, qui s'intéresse notamment à la critique de la raison et des idées – Platon, Plotin, Hegel, Kierkegaard – et à la pensée médiévale et chrétienne. Les ouvrages philosophiques qui l'ont le plus inspiré sont la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (traduction par Jean Wahl), et les *Études kierkegaardiennes* de Jean Wahl, le *Traité de métaphysique*, l'*Essai sur le Parménide*, *Le Malheure de la conscience dans la philosophie de Hegel* de Jean Wahl, *L'Être et l'essence* d'Étienne Gilson, *Éros et Agapè* d'Anders Nygren, la revue *Recherches philosophiques* fondée par Alexandre Koyré et Henri-Charles Puech, les *Étapes sur le chemin de la vie* de Kierkegaard, le *Pouvoir des clés* et *Athènes et Jérusalem* de Léon Chestov. En outre, les noms de Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Bergson, Merleau-Ponty et Sartre sont largement absents ; il

également appuyé sur les vers du poème de Lermontov cités dans le livre de Léon Chestov, *Le Pouvoir des clés* : « C'est la mort qui porte la vie, loin de la ruiner [...] c'est ce néant qui doue de son sens notre finitude. »

Bonnefoy a décrit une double tendance et un « compromis acceptable » qui existent dans les années 1940 et 1950, pendant une période de transition de sa conscience poétique : d'une part, un matérialisme qui lui est naturel et spontané, et d'autre part, un souci intrinsèque de la transcendance, un intérêt profond pour les catégories et le mythe qui exprime la transcendance[730]. Ce sont les références fréquentes du poète à l'« athéologie négative », selon Patrick Née, qui ont réconcilié ces deux forces opposées qu'il tirait de ses lectures et de son parcours éducatif ; par le négatif, l'Être, qui n'est ni dieu ni Dieu, peut être déterminé dans l'existence plutôt que dans l'essence[731]. Tout ce qui est conçu par le concept est faux aux yeux de Bonnefoy, et cette fausse représentation épuise la présence réelle, puisque le concept présuppose que l'être prime sur la présence présentée en apparence, même si ce premier est en fait une essentialisation abstraite et trompeuse de l'apparence. À l'ouverture de *L'Arrière-pays*, le poète écrit :

> J'ai en esprit une phrase de Plotin – à propos de l'Un, me semble-t-il, mais je ne sais plus où ni si je cite correctement : « Personne n'y marcherait comme sur terre étrangère »[732].

Aussi bien qu'à l'*Idée* de Platon, Bonnefoy s'oppose à la « notion pure » de Mallarmé. La partie de la poésie française inspirée par Mallarmé est, comme l'a souligné John T.

---

lit légèrement Heidegger, et Nietzsche, proche de Hegel et de Kierkegaard, reste étonnamment en arrière-plan (Voir Dominique Combe, *« Les planches courbes », d'Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005, p. 144-146.)

Par ailleurs, après s'être installé à Paris, Bonnefoy obtient son certificat de Philosophie générale et Logique en janvier 1945, et en juin 1948, à la Sorbonne où il achève ses études en licence, ses certificats de Littérature française, de Philosophie générale et logique et d'Histoire et philosophie des sciences. C'est à la Sorbonne qu'il suit les cours de Jean Wahl, de Jean Hippolyte et de Gaston Bachelard, et en rédigeant un essai sur « Baudelaire et Kierkegaard » sous la direction de Jean Wahl. En novembre 1949, il obtient les diplômes d'Études littéraires classiques, d'Histoire générale de la philosophie, de Morale et sociologie et de Sciences. Il a effectué un voyage d'études boursier en Italie, aux Pays-Bas et en Angleterre de 1949 à 1952. Il est entré au CNRC de France pour un stage de recherche de 1954 à 1957 et a déclaré deux inscriptions de thèse de doctorat, dont l'une était « Le Signe et la signification », sous la direction de Jean Wahl, et l'autre « La Signification de forme chez Piero della Francesca », supervisé par André Chastel. (Voir Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur : des origines au Collège de France*, *op. cit*., p. 79-80, et Olivier Himy, *Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Ellipses, 2006, p. 17.)

730 Yves BONNEFOY, John E. JACKSON, « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme (1976) », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990), op. cit.,* p. 72.

731 Patrick NÉE, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 22-23.

732 Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays, op. cit.,* p. 7.

Naughton, régnée par une poétique de l'absence[733]. Bonnefoy rejette même l'*idéal* de Baudelaire et la proposition de Rimbaud selon laquelle « la vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » Les Mallarméens, bien sûr, reconnaissaient également l'abolition fatale du signifié par le signifiant et la dégradation désespérée de l'utilisation du langage dans la société ; mais ils croyaient que la vie réelle existait *ailleurs* et que la tâche du poète était « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Leur tentative de construire un passage vers la vérité et le *monde idéal* en purifiant la parole poétique était cependant inacceptable pour Bonnefoy, qui cherche plutôt une solution qui rétablit la perception de la présence dans le monde où nous vivons, et il faut reconstruire un espoir pour le monde réel plutôt que d'établir un monde idéal à part. C'est pour cette raison que le sens et la fonction que Bonnefoy donne à la poésie sont également basés sur une perception négative :

> La poésie n'est pas le dire d'un monde, aussi magnifiques en soient les formes qu'elle seule sait que toute représentation n'est un voile, qui cache le vrai réel[734] [...].

IV

La fin de la Seconde Guerre mondiale témoigne du fait que la poésie européenne a été confrontée à un monde qui avait besoin d'être « réparé », comme l'a dit Francis Ponge ; après avoir connu une frénésie de consommation et un langage saturé, la poésie aspirait à un bref répit pour restaurer son énergie. Les écoles et les « ismes » de la poésie française ne s'opposent plus les uns aux autres ; un certain nombre de tendances différentes se manifestent dans le travail des poètes et peuvent être tirées de ce travail avec du recul, mais pas au moyen d'un quelconque « manifeste ». Bonnefoy n'a pas participé à la poésie engagée qui s'est épanouie pendant et après la guerre et qui a rassemblé certains de ses prédécesseurs surréalistes, comme Louis Aragon et Paul Éluard, ainsi que des poètes qui avaient travaillé de manière indépendante, René Char,

[733] John T. NAUGHTON, « The Notion of Presence in the Poetics of Yves Bonnefoy », *Studies in 20th Century Literature*, vol. 13, n °1, *Special Issue on Contemporary French Poetry*, 1989, p. 46.
[734] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981*, *op. cit.*, p. 41.

par exemple, qui avait toujours gardé ses distances avec le Parti communiste français mais était connu pour sa poétique de la résistance. Yves Bonnefoy a choisi une autre voie, quelque peu solitaire : un regard humble et attentif jeté au réel, un retour aux fondamentaux de la vie quotidienne et à la relation intime entre le poète et les réalités de toutes sortes.

Cette tendance, que Gaëtan Picon appelle nouveau « réalisme poétique[735] », apparaît comme une régression mais il s'agit plutôt d'une redécouverte, et elle naît en effet d'un sentiment de négation : l'image magique nous fait oublier le réel, et le ton éloquent de l'engagement politique met les nouveaux réalistes mal à l'aise. Cette double méfiance les a conduits à se tourner vers une réalité brute, non raffinée, élémentaire et simple. Mais qu'est-ce que la « réalité poétique » ? Comment marquer la réalité dans la chair de la parole, pour que le retour à la réalité ne devienne pas un slogan tout aussi vide et inefficace ?

Francis Ponge, auteur du *Parti pris des choses*, et Eugène Guillevic, auteur de *Terraqué*, commencent par répondre à cette interrogation avec une poésie objective, une poésie matérialiste. Ils comparent le travail du poète à la récupération des « débris du monde », dans laquelle le poème fait parler le monde silencieux des choses en se préoccupant d'elles. Mais Bonnefoy et des collègues poètes, comme André du Boucher, présupposent une approche pessimiste de la réalité : la réalité est comme un horizon que le poète ne peut jamais atteindre ; elle ne peut être inscrite dans la poésie que de manière imprécise et existe dans le creux, les failles et les blancs du discours. La poésie n'a donc de sens que si elle devient une théologie négative : elle est comme un trou creusé par le poète, d'où la réalité inexprimable révèle des signaux et des lueurs[736].

Cela explique en partie pourquoi la « réalité rugueuse », au sens de Rimbaud, a été choisie par Bonnefoy comme archétype de ses poèmes. Dans l'inscription de *L'Improbable*, le poète voit « ce qui est » comme « l'improbable »[737], mais il ne renonce jamais à l'espoir et à la possibilité d'unir la poésie et la réalité, le mot et l'objet, sauf que cette unité n'est pas aussi constante et parfaite que le prévoient le concept et le

[735] Gaëtan PICON, *Panorama de la nouvelle littérature française*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 242.
[736] Estelle PIOLET-FERRUX, *« Les planches courbes » d'Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2005, p. 8-10.
[737] Yves BONNEFOY, *L'improbable*, Paris, Éditions Mercure de France, 1959, p. 7.

langage omnipotent. D'autre part, son pessimisme l'empêche également d'utiliser le langage prosaïque et quotidien, ou d'implanter prématurément un ton conversationnel et intime directement dans son écriture sur la réalité. Bonnefoy n'accepte pas de parler des choses par où elles résistent, comme le font Guillevic ou Ponge, mais préfère percevoir leur présence, de manière radicale[738]. Cette difficile traversée des mots aux choses sensibles ressemble à une ascèse dans laquelle le poète s'immerge pendant des décennies et calibre sa trajectoire au gré des écarts.

La présence est un rêve de tout le poids de notre univers de matière[739]. C'est ainsi que Bonnefoy explique la *présence* dans son essai « Baudelaire contre Rubens ». Une autre affirmation qu'il propose concerne les exigences spécifiques de l'action poétique : la présence est « comme si rien de ce que nous rencontrons, dans cet instant qui a profondeur, n'était laissé au dehors de l'attention de nos sens[740] ». En revanche, lorsque le poète projette un déferlement d'attention et d'écoute vers le monde – plus précisément vers les objets sensibles du monde – la *présence* ne peut qu'être fugace, à la fois dans le temps et dans l'espace, et son visage est sur le point d'être illuminé par la sensibilité du poète, puis il est précipitamment plongé dans l'ombre et l'obscurité :

> Que la feuille parfaite
> Ourle à jamais dans l'arbre
> L'imminence du fruit[741] !
> (« Que ce monde demeure », extrait)

Bonnefoy s'est également référé, dans se jeunesse, à l'allégorie de la feuille : lorsque la feuille se détache du lierre, le concept est la substance éternelle que la feuille complète construit avec toutes ses nervures, mais cette feuille ruinée, noire et verte, ternie, la feuille qui montre sa propre profondeur dans ses blessures, c'est une « pure présence[742] ». Soixante ans après, le poète saisit à nouveau une feuille parfaite qui défend le fruit sur le point de tomber dans le négatif, et c'est à ce moment urgent que la

[738] Jean-Michel MAULPOIX, « Yves Bonnefoy : l'image et la voix », dans *Adieux au poème*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2005, p. 243.
[739] Yves BONNEFOY, « Baudelaire contre Rubens », dans *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Éditions Mercure de France, 1977, p. 72.
[740] Yves BONNEFOY, « L'Arbre, le signe, la foudre », dans *Remarques sur le dessin*, Paris, Éditions Mercure de France, 1993, p. 98.
[741] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 26.
[742] Yves BONNEFOY, « Les Tombeaux de Ravenne », dans *L'improbable*, *op. cit.*, p. 29.

présence révèle la marque de la réalité et sa voie auparavant cachée qui conduit vers l'existence. Et ce n'est que dans l'acte temporaire d'*ourler* l'*imminence du fruit* que la *feuille parfaite* acquiert son propre sens :

> Cette impression de participer à une réalité soudain plus immédiate et pourtant aussi plus une et plus intérieure à notre être, c'est ce que j'ai coutume de désigner par les mots de *présence*, de sentiment de présence[743].

L'être se manifeste par la présence : « l'être, c'est le premier-né de l'urgence[744]. » Si la présence est désignée par Bonnefoy comme « une haute et impraticable clarté[745] », ce caractère « improbable » diffracte en même temps une lueur d'espoir : la présence devient une *option* de l'être, non pas au sens d'un fait de nécessité, mais au sens de possibilité ou d'impossibilité. Contrairement à « l'être » abstrait, qui est doté de l'article défini, « présence » n'est qu'une des nombreuses options indéfinies de l'être, et il faut donc spécifier de temps en temps laquelle est la présence dont on parle ici et maintenant :

> Il s'agit bien de cet objet[746]
> (« Anti-Platon », extrait)

La présence n'est visible que dans une empreinte indéterminée, rêvant de toute la gravité du monde réel, mais nous ne pouvons pas être sûrs du poids exact de son ancrage dans le *maintenant* et l'*ici*. Ce hasard ou cette éventualité fait écho à l'idée de « la poésie comme métaphysique instantanée » évoquée par Gaston Bachelard, l'ancien professeur de Bonnefoy : coïncidant avec une « simultanéité essentielle », la poésie unifie « l'être le plus dispersé, le plus désuni » et il est du devoir du poète de construire un « instant complexe » sur lequel les multiples simultanéités sont liées, détruisant ainsi la simple continuité du temps enchaîné[747]. Reconnaître la présence, c'est laisser ruisseler « dans

---

[743] Yves BONNEFOY, « Poésie et liberté (1986) », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, 1990, p. 310.
[744] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981*, *op. cit.*, p. 43.
[745] Yves BONNEFOY, *L'improbable*, *op. cit.*, p. 7.
[746] Yves BONNEFOY, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 11.
[747] Gaston BACHELARD, « Instant poétique et instant métaphysique », dans *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « À la pensée », 1970, p. 224.

toute la salle / L'odeur impénétrable de la menthe[748] » (« Une pierre », n° 1) : la présence occupe tout l'espace et glisse à travers lui, mais nous ne pouvons pas la pénétrer ou la comprendre. La difficulté de *saisir* (le verbe privilégié par les idéalistes) la présence se traduit chez Blanchot par une question pointue : comment « voir face à face ce que nous sommes autorisés à regarder qu'en nous en détournant[749] » ?

> [...] ce savoir intime de notre condition d'existant qui est ce qui assure le désir d'être et la décision de l'instituer ici même, ici tout de suite. [...] Si l'être est le produit de la décision qu'il y ait de l'être, cette décision même est peut-être tout entière – a déjà manifesté sa vertu – dans le désir que l'on a de la prendre, de le pouvoir, si ce désir est profond, exigeant, durable. I'essentiel, c'est le vouloir-être[750].

Le surgissement de la présence dépend de notre volonté de la rencontrer, et elle peut être déterminée par nous telle qu'elle est : « si l'on se lève et l'on va vers elle, elle se lève elle-même et vient vers nous[751] ». Les apparences sont dévalorisées au prisme de l'idéalisme car elles semblent être coupées de l'être et ne conduisent pas à la perception et à l'appréhension de l'être. Mais Bonnefoy jette un pont entre les deux : la présence recherchée par la poésie n'est pas au-delà du monde sensible, ni séparée de l'objet sensible lui-même ; la présence se situe au sein de l'apparence. Être présent suppose que nous regardions et fassions confiance au monde existant dans lequel nous vivons et faisons nos choix, et la familiarité de l'être humain avec le monde garantit la plénitude de cette habitation : « Terre, qui vint à nous / Les yeux fermés / Comme pour demander / Qu'une main la guide[752] » (« Que ce monde demeure »). La main est le déclencheur de l'action de la chair humaine, qui répond à l'appel de la terre et accepte son invitation. La terre et nous sommes comme des amis proches qui dorment côte à côte : « Souffles mêlés, main dans la main sans rêves[753] » (« Une Pierre », n° 3). La main marque la volonté et l'action de l'amitié, tenant la plus faible lumière terrestre (« À même rive[754] ») et laissant, en même temps, la nuit glisser entre ses doigts (« Hier,

[748] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 13.
[749] Maurice BLANCHOT, « Le grand refus », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 52.
[750] Yves BONNEFOY, « Le Siècle où parole a été victime », dans Michael FINCK, Daniel LANÇON et Maryse STAIBER (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 483.
[751] Yves BONNEFOY, « Baudelaire contre Rubens », dans *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, *op. cit.*, p. 72.
[752] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 31.
[753] *Ibid.*, p. 13.
[754] *Ibid.*, p. 49-53.

l'inachevable ») ; elle aide Cérès à compléter la présence d'un enfant, lui évitant la déception de chercher dans l'obscurité sans cesse et de finir par être saisi par l'absence et le néant (« Les chemins[755] ») ; et même la *lumière* et l'*eau* qui ne sont jamais dissociées de la paume de la *main* jusqu'à la mort suggèrent une fusion entre les mots et les simples choses, la main et le monde échangeant leur chair : « Flocon la main qui avait pris le verre[756] » (« La voix lointaine »).

> Elle chantait : « Je suis, je ne suis pas,
> Je tiens la main d'une autre que je suis[757], [...]
> (« La Voix lointaine », extrait)

Chez Bonnefoy, la main tendue symbolise l'acceptation et la compassion de l'Autre, et détermine le moment de notre engagement dans le monde. Ces mains nous conduisent inconditionnellement vers la terre qui appelle, et vers l'Autre sans nom qui donne de l'*innocence* au *je* : « Nous nous étions fait don de l'innocence, / Elle a brûlé longtemps de rien que nos deux corps[758] » (« Une pierre », n° 4). En effet, la présence ne peut être perçue en dehors de l'altérité, comme dans son essai de 1978 intitulé « L' Analogie suprême », le poète déplore la négligence de « l'être propre du corps » provoquée par l'obsession du soi[759]. La vision de l'extériorité est une dénonciation et une protestation contre la construction panoramique de l'être, et cette vision permet au poète de se libérer du labyrinthe cartésien du cogito, et de regarder au-delà des frontières physiques et spirituelles du soi , vers le monde et les autres. La « présence » assiste donc à sa propre présence et émerge d'elle-même, sans dépendre du cadre de référence du *je*.

C'est dans ce moment de rapport extérieur nu que naîtra la présence, selon les propres termes du poète, présence comme rapport corporel au monde dans l'échelle du maintenant et de l'ici, « en tant que lui et en lui[760] ». L'incarnation, terme religieux et théologique que Bonnefoy a approprié à la poétique, désignait à l'origine le processus

[755] *Ibid.*, p. 19-21.
[756] *Ibid.*, p. 62.
[757] *Ibid.*, p. 65.
[758] *Ibid.*, p. 18.
[759] Yves BONNEFOY, « L'Analogue suprême (1978) », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, 1990, p. 173.
[760] Yves BONNEFOY, « La Traduction de la poésie », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2013, p. 33.

et le résultat consistant à donner un corps physique à un être divin ou spirituel, et dans le contexte chrétien, elle désigne la venue de Dieu dans le monde sous la forme d'un être humain, revêtant ainsi à la fois un caractère divin et une nature humaine. Bonnefoy s'appuie sur la métaphore de l'Incarnation pour s'opposer à la position de désincarnation (*excarnation*) du gnosticisme, qui est un rejet du corps terrestre (*earthly body*) du Dieu et de l'esprit ; ce rejet, accompagné de l'insistance sur l'altérité (*otherness*) de l'être supérieur, a créé un dualisme ontologique entre Dieu et l'univers, l'esprit et la matière, l'âme et le corps[761]. Dans ses premiers poèmes, tels que « Anti-Platon » et des textes de *Douve*, la manifestation incarnée de la présence est souvent accompagnée de métaphores de brûlure et de blessure, qui peuvent être considérées comme un démantèlement volontaire de la structure dualiste :

> Sensible seulement à la modulation, au passage, au frémissement de l'équilibre, à la présence affirmée dans son éclatement déjà de toute part, il cherche la fraîcheur de la mort envahissante, il triomphe aisément d'une éternité sans jeunesse et d'une perfection sans brûlure[762].
> (« Anti-Platon », extrait)

> Je coucherai mon cœur sur son corps dévasté.
> Ne suis-je pas ta vie aux profondes alarmes,
> Qui n'a de monument que Phénix au bûcher[763] ?
> (« Une Voix », extrait)

L'échange charnel avec le monde et l'autre, en particulier la réalisation de l'empathie vitale dans un état de démembrement, de division et d'épanouissement de la chair, est la seule façon de saisir véritablement la présence, et les blessures de la chair sont la porte d'entrée pour la création et la reproduction du monde : « Sa blessure créa [...] / Une combe[764] » (« *Quand reparut la salamandre...* »). Nous y voyons des empreintes de la pensée négative de Bataille et de la dialectique de Hegel, et l'inscription au début de *Douve* – une phrase citée de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel – nous dit clairement que c'est précisément dans la mort que la vie se maintient, et que la présence peut être retrouvée. La mort comme point de basculement relie

[761] John T. NAUGHTON, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago / London, University of Chicago Press, 1984, p. 25.
[762] Yves BONNEFOY, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 19.
[763] *Ibid.*, p. 65.
[764] *Ibid.*, p. 78.

l'antithèse et la synthèse de la dialectique, « franchir la mort pour que tu vives » et et saisir la « La plus pure présence[765] » (« *La lumière profonde a besoin pour paraître...* »), c'est comme le phénix au nirvana qui refusera de mourir et osera « franchir les crêtes de la nuit[766] » (« Phénix »). La mort palpable, incarnée (et non la mort abstraite ou conceptuelle) attend l'espoir de la présence, tout comme le *je* de *Douve* est témoin de la rupture de Douve elle-même et de la « jouissance » qu'elle a en profitant.

Vers la dernière période d'écriture de Bonnefoy, l'idée que la présence ne peut atteindre sa profondeur que dans le traumatisme et la mort est discrètement abandonnée, et l'entrelacement physique violent qui caractérisait l'idée de *désarroi*, par lequel Bonnefoy a affronté l'universalité conceptuelle de Hegel, est discrètement transformé en une relation corporelle formée d'un contact paisible et intime, avec un plus grand élément de confiance et d'espoir. Il trouve l'archétype du poème dans un « enfant », un enfant debout, pieds nus, parmi les feuilles mortes (« Les chemins[767] »), un enfant qui arrache les racines, creuse la terre, s'accroche aux pierres qui résistent encore (« Jeter des pierres[768] ») : ils rirent, se reposent dans la chair du monde sans l'abîmer. Pour percevoir la présence fondamentale des choses, ils ne veulent que pénétrer les signes :

> Puis nous verrons ces signes sur le sable
> Qu'égratigna en dansant son pied nu[769].
> (« La Voix lointaine », extrait)

V

Le contact entre l'enfant – le « dieu incarné[770] » – et la terre est comme un contrat naturel, car il tente de saisir la matérialité de la terre dans un mouvement incessant. Comme un motif, la figure d'enfant est présente dans la plupart des poèmes des *Planches courbes*, sans apparaître comme un enfant à l'identité spécifique, mais comme,

[765] *Ibid.*, p. 52.
[766] *Ibid.*, p. 53.
[767] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 19.
[768] *Ibid.*, p. 125.
[769] *Ibid.*, p. 63.
[770] Yves BONNEFOY, « La mort du peintre d'icônes », dans *Récits en rêve*, Paris, Éditions Mercure de France, 1987, p. 170.

dans nombre de cas, un reflet de Bonnefoy dans la mémoire de son enfance. L'enfant est plus proche d'un symbole et d'un archétype poétique : il est l'incarnation d'une manière abstraite d'être, incarnant toutes les vertus de la présence dans ses propres expressions, mouvements et gestes innocents.

Il s'agit d'un modèle de *présence* qui se tourne vers le monde. La coexistence intime et plantureuse de l'enfant avec le monde est également symbolique d'un idéal que l'écriture poétique aspire à atteindre, une écriture qui fera confiance au monde dans lequel elle réside et qu'elle choisit, s'engageant ainsi dans l'acte nourricier de la parenté : « Et si nue devant eux / Était l'étoile, / Si proche était ce sein / Du besoin des lèvres[771] » (« Les Rainettes, le soir »). Les étoiles dans le ciel nocturne ne sont pas une présence inaccessible pour l'enfant ; elles sont comme les pointes des seins de sa mère mises à nu devant lui, inspirant et lui rendant son besoin le plus fondamental de survie. Cette confiance se manifeste également dans le rire innocent de l'enfant :

> Riant toujours, prenant
> À des branches, faisant
> Lumière de ces fruits
> De menue présence.
>
> Il allait, où n'est plus
> Rien que l'on sache, mais,
> Éprise de son chant, dansante, illuminée,
> L'accompagnant l'abeille[772].
>
> (« Les Chemins », extrait)

Les mains de l'enfant, qui peuvent toucher directement le monde, illuminent magiquement – et, il faut le dire, mythiquement – une présence autrement insignifiante et facilement négligée ; les fruits dans l'arbre, les abeilles butineuses, ces symboles de l'abondance de la nature, entourent l'enfant comme un donneur de sens. Tel est l'idéal du travail du poète pour Bonnefoy : participer à un monde d'une grande fertilité dans l'acte innocent de rire, de saisir et de chanter, « comme avant / Qu'il y ait langage[773] »

[771] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 11.
[772] *Ibid.*, p. 20.
[773] *Ibid.*, p. 34.

(« Une voix »).

> Une expérience qui souvent d'ailleurs a lieu dans l'enfance : celle de ces moments où une chose ou quelqu'un sont là, devant nous, avec soudain en eux ce que je nommerai « de la présence », c'est-à-dire une densité de leur être-là, une intensité de leur manifestation, qui transcendent avec une évidence absolue, irréfutable, notre éventuel désir de réduire ces choses ou ces personnes à une pensée définie de ce qu'elles sont[774].

Bonnefoy avoue que ce désir permanent de réduire la *présence* à la *pensée* révèle véritablement l'inertie fondamentale de notre approche des choses et des autres. En résistant à l'envahissement des idées par l'écriture de la présence depuis les années 1950, Bonnefoy a également cherché à reléguer l'abus du langage et du signe en marge de la poésie : au-delà du signe, la présence « s'absente de tout emploi qu'on puisse faire des signes[775] », et le besoin du signe naît de « ce qui transcende, à jamais, le signe[776] ». L'accusation de Bonnefoy sur le mensonge du concept réside dans le fait que lorsqu'il donne à la pensée un grand pouvoir du mot, il quitte inévitablement la « maison des choses[777] ». Le concept, séparé de la réalité, charge le langage de trop d'abstraction, et le langage qui acquiert l'intelligibilité est ainsi contraint de se séparer des choses, l'abstraction étant, après tout, la terrain étranger pour le sensible et pour la finitude humaine. La poésie, produit de l'organisation langagière, est alors plongée dans de longues interrogations et disputes :

> Ô poésie,
> Je sais qu'on te méprise et te dénie,
> Qu'on t'estime un théâtre, voire un mensonge,
> Qu'on t'accable des fautes du langage,
> Qu'on dit mauvaise l'eau que tu apportes
> À ceux qui tout de même désirent boire
> Et déçus se détournent, vers la mort[778].
> (« Dans le leurre des mots », extrait)

[774] Yves BONNEFOY, « La Traduction de la poésie », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, *op. cit.*, p. 32.
[775] Yves BONNEFOY, « Devant la Sainte-Victoire », dans *Remarques sur le dessin*, Paris, Éditions Mercure de France, 1993, p. 29.
[776] Yves BONNEFOY, « Sur de grands cercles de pierre », dans *Récits en rêve*, Paris, Éditions Mercure de France, 1987, p. 231.
[777] Yves BONNEFOY, « Les Tombeaux de Ravenne », dans *L'improbable*, *op. cit.*, p. 13.
[778] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 79.

Ce passage implique un stéréotype de la poésie : elle crée des illusions et utilise la fantaisie comme un oracle ; c'est quelque chose qui sauve apparemment de la soif comme l'*eau*, mais qui est en fait le *poison* (« mauvaise l'eau que tu apportes »). L'expulsion des poètes de la cité, depuis Platon bien sûr, commence, pour Bonnefoy, au moment où la poésie est définie par les idéalistes comme *image* : c'est l'image qui réduit l'unité à des fragments et éteint le feu de la présence. Dans sa conférence inaugurale en 1981au Collège de France, « La Présence et l'image », il définit la poésie comme une sorte de déni et de désobéissance, une guerre contre le « monde-image » afin d'obtenir la présence[779]. Le terme *image*, dont l'arrière-plan est cette fois religieux et théologique, nous ramène aux débats passionnés de l'Empire byzantin sur l'iconodulie et l'iconoclastie, et la culture byzantine a d'ailleurs servi de point de départ à la réflexion de Bonnefoy sur la relation entre la poésie, l'art et l'image. En tant qu'iconoclaste (« anti-image »), il propose de marteler la surface de la *forme* jusqu'à ce qu'elle révèle sa chair nue :

> Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
> Marteler toute forme toute beauté[780].
> (« L'imperfection est la cime », extrait)

La cime suprême autrefois considérée comme la perfection est décrépie et démonétisée en tant qu'imperfection, et les coups successifs auxquels sont soumises « toute forme » et « toute beauté » sont le prix du salut, et ils produisent la possibilité que l'*image* du concept projetée sur le marbre s'épanouisse en *présence* : le sacré devient, selon la formule de Blanchot, la présence « immédiate[781] ». Dans « L'Or sans visage », Dieu, qui « déchire [...] / Les pages qu'il écrit », qui garde fermement sa haine « De son œuvre, de soi, / De même la beauté dans le ciel des mots », crée le monde, comme le voudrait le gnosticisme, avec des intentions défectueuses ou malavisées. Ayant créé le monde, il reconstruit sa propre *image* de manière corporelle dans l'écriture de Bonnefoy, se rachetant dans un processus d'autolimitation :

---

[779] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981*, *op. cit.*, p. 54.
[780] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 117.
[781] Maurice BLANCHOT, « Le grand refus », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 51.

Regardant s'évertuer un artisan
Sur une souche de bois, pour y faire naître
L'image de son dieu, dont il voulait
Qu'elle tarît en lui l'angoisse d'être,
Il éprouva pour cette gaucherie
Un sentiment nouveau, il eut désir
De satisfaire ce désir, d'aller vers lui
Dans la matière où trébuchait l'espoir,
Et il s'alourdit, il se fit ce bois, s'incarna
Dans l'image naïve, il se confia
Au rêve de l' artiste.
Dans l'image il attend sa délivrance[782].
(« L'Or sans visage », extrait)

Par sympathie spécifique pour l'artisan-artiste, Dieu entre dans le bois dans lequel son image se révèle progressivement, une image qui n'est plus sa représentation conventionnelle, mais devient la présence même de Dieu. Si les théologiens iconoclastes abandonnaient l'image (l'icône) au nom de l'infinité du divin – puisque la finitude de l'image ne pouvait encadrer la présence divine –, l'image, que les théologiens considéraient comme trop *incarnée*, est en fait « excarnée[783] » pour Bonnefoy, car elle élimine l'accident, le temps, les limites et la mort. D'un autre côté, bien que le poète pense que l'image réduit la présence à une forme abstraite, non temporelle, qui se suffit à elle-même dans un monde fermé et nie la mort (la mort, c'est la vie) et les objets sensibles, il n'a pas abandonné la possibilité de racheter la présence de l'image. Son approche dialectique de l'image dans *Les Planches courbes* trouve peut-être son origine dans l'opinion qu'il exprime en 1981 concernant la dualité de l'image : « j'appellerai *image* cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation[784] ».

La poésie cherche, pourtant, à transcender le langage, le signe, et l'image en ramenant les mots qui ont été retirés de la « maison des choses » à leur « maison natale », c'est-à-dire l'état originel du langage. *L'Arrière-pays* montre la fascination de Bonnefoy, âgé de douze ans, pour le lexique et la syntaxe latins : il s'agit d'une langue

[782] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 115-116.
[783] Dominique COMBE, *« Les Planches courbes », d'Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 143. Voir aussi Dominique COMBE, « Le Défi de l'image », dans Murielle GAGNEBIN (éd.), *Yves Bonnefoy, lumière et nuit des images*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 2005.
[784] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981, op. cit.*, p. 32.

qui crée une flexion dans la langue par les cas et les déclinaisons, en omettant la préposition comme élément de liaison, tandis que l'utilisation des ablatifs absolus, des propositions infinitives et des participes futurs condense le « second degré de l'esprit » en un seul mot ou une construction compacte. Cette relation signifiante permet une présentation plus intime et directe de la signification, ainsi qu'une « intériorité inimaginée (d'une substance) du fait verbal[785] ». C'est le premier espoir du poète, entrevu dans le langage existant, et l'étroite connexion spatiale entre les mots et les objets, entre le langage et le monde sensible à l'époque classique, stimule son imagination qui va plus loin :

> Perdue parmi les significations, la poésie se souvient, et rêve, d'un état originel, vierge encore, du mot : quand, dans le silence où est la chose terrestre avant le dire, ne faisant encore que dénommer, ce mot neuf reflète un instant – mais c'est hors du temps – l'irreflétable du monde[786].
> (« Sur de grands cercles de pierre », extrait)

Bonnefoy tâtonne dans la nature paradoxale du langage : puisque le langage est un système ordonné dans lequel interfère le concept, comment la poésie peut-elle demander une aide au-delà des mots ? Dans « Poésie et vérité », le poète dit : « on fait bouger les signifiants, autrement dit, mais ce n'est pas par respect pour des signifiés qui seraient cette fois du côté des choses, disons, ou pour une expérience de l'Être que l'on saurait irréductible aux formules – non, c'est pour éviter, simplement, que ces signifiants ne se fixent, ce qui finirait par faire penser qu'ils sont d'authentiques reflets de réalités hors langage[787] ». Et il pose à nouveau la question dans *Les Planches courbes* : comment la poésie, métaphoriquement appelée *bateau*, passe-t-elle d'une rive de mots à l'autre de la présence ? Il trouve la réponse dans l'innocence ignorante de l'enfant, qui ne sait que rire et chanter, mais qui se confond inconsciemment avec les « choses simples » :

> Que l'absence, le mot
> Ne soient qu'un, à jamais,

[785] Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays, op. cit.*, p. 107-108.
[786] Yves BONNEFOY, « Sur de grands cercles de pierre », dans *Récits en rêve, op. cit.*, p. 231.
[787] Yves BONNEFOY, « Poésie et vérité (1986) », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, 1990, p. 255.

> Dans la chose simple[788].
> (« Que ce monde demeure », extrait)

Les mots sont un mensonge, mais il existe encore quelques mots – les « mots de communion », comme les a nommés Bonnefoy – qui ne sont pas définis par le concept : *pain*, *vin*, *maison*, *orage* ou *pierre*[789]. Ces mots, qu'il désigne parfois comme des *symboles* qui relient les soubassements du monde et de la réalité, promettent de mettre fin à l'exil de l'homme dans le langage : « qu'unité prenne et garde la vie[790] » (« Dans le leurre des mots »). L'unité n'est pas ici une éternité figée où l'être serait subordonné aux idées, mais une fusion profonde entre les mots poétiques et le sensible. L'unité est une intimité et un bonheur[791], et elle a d'autres noms : la simplicité ou le simple. Le poète est l'enfant qui cueille facilement des grappes de raisin dans le ciel (« Dans le leurre des mots[792] ») : comme si chaque chose dans le monde était proche des mots, directement visible par les mots et à leur portée.

Bien sûr, les mots de communion ne couvrent pas toutes les possibilités du mot. Dans la première strophe allégorique des « Chemins », où l'enfantin Marsyas vainc, avec une seule flûte, le dieu qui est le maître du « nombre », cela symbolise-t-il que le triomphe de l'« un » (simplicité) sur le « multiple » (complexité) dépend en fait de l'état d'enfance du poème ? En ce qui concerne le mythe grec de l'adulte Marsyas, écorché et exécuté pour sa défaite face à Apollon, cela suggère-t-il à nouveau que l'acquisition du langage et du concept contraint inévitablement le poème dans son état *adulte* à un destin tragique ? Lorsque le passage à l'âge adulte devient un fait accompli, il est clair que le plus urgent est de chercher à sauver la présence des mots, c'est-à-dire de revenir à une vérité de parole. La *parole*, qui n'est pas encore encadrée par le *langage* qui forme un système rigide, reste, dans le cas de Bonnefoy, une alliance entre le sens et la présence, un lieu où le sensible est rendu visible :

> Un vouloir-être qui est, très précisément, ce que j'ai nommé la parole [. . .] La poésie, Adorno, on l'a beaucoup dit et redit, s'est demandé une fois si elle était encore possible après

788 Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 27.
789 Yves BONNEFOY, « Sur la fonction du poème », dans *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, *op. cit.*, p. 279.
790 Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 74.
791 Yves BONNEFOY, « Comme aller loin, dans les pierres », dans *Remarques sur le dessin*, Paris, Éditions Mercure de France, 1993, p. 64.
792 Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 75.

> Auschwitz, mais sans doute l'entendait-il, de façon bien peu perceptive, ni généreuse, comme un pauvre naïf émerveillement devant la bonté des êtres et la beauté de la vie, il ne savait pas qu'elle n'est pas ce qui parle du monde mais le travail qui, dégageant la parole du discours conceptuel, fonde ce monde, pour le meilleur ou le pire, estimant simplement qu'on peut lui donner un sens[793].

Bonnefoy ne nie pas le pouvoir de « nommer » en poésie, mais si la dénomination devient un droit que le poète doit posséder, elle doit aussi être dirigée vers l'innommé. Dans *Rimbaud par lui-même*, il fait don à l'inconnu de l'acte de nommer : nommer est comme une dévotion, comme une plongée aveugle et sans hésitation dans « flamme violente de ce qui est », et les mots peuvent être soutenus au maximum dans la lumière de l'innommé, à condition qu'ils puissent résister à la persuasion du concept, réfréner leur obéissance et déjouer l'esprit d'observation naturel[794]. Il s'agit d'un effort pour libérer la réalité, le monde, la présence et les choses sensibles des *noms* dont la signification est figée : la mystérieuse Douve est-elle un mot ? un nom ? un objet ? ou une idée ? Elle est (et n'est pas) à la fois un fossé rempli d'eau, un personnage féminin, une lande résineuse, un village de braise, une rivière souterraine, une « lande résineuse », une « rivière souterraine », une « lente falaise d'ombre »[795]... En tant que lieu-femme (terme de Maulpoix) et « être multiple », Douve est la figuration de l'infigurable et en même temps, l'infigurable figurée. La capacité de métamorphose de Douve, le caractère douteux, indéterminé et inattendu de son identité, correspond au désir du poète de retrouver la présence des choses, d'échapper à l'interférence du concept, afin que le discours du poème soit exempt des dangers et des pièges de l'abstraction. L'image incarnée de Douve qui semble « à chaque instant [...] naître [...] // À chaque instant mourir[796] » (« Théâtre ») et les états de naissance et de mort varient selon les changements fugaces du temps – des nuances se trouvent même à « chaque instant ». Le moment *transfigurable,* ou bien le *seuil*, de l'alternance de lumière et d'obscurité de la présence fait bien l'objet de l'écriture poétique :

> Tout était pauvre, nu, transfigurable,

[793] Yves BONNEFOY, « Le Siècle où parole a été victime », dans Michèle FINCK et al. (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle, op. cit.*, p. 483, 485.
[794] Yves BONNEFOY, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 66.
[795] John E. JACKSON, « Douve ou le principe de non-identité », dans Daniel LEUWERS (éd.), *Yves Bonnefoy : colloque Poésie-Cerisy (1983)*, Marseille, Sud, 1985, p. 52-53.
[796] Yves BONNEFOY, *Poèmes, op. cit.*, p. 26.

> Nos meubles étaient simples comme des pierres,
> Nous aimions que la fente dans le mur
> Fût cet épi dont essaimaient des mondes[797].
> (« Une Pierre », n° 2, extrait)

Le mot original pour 暗藏转机 *àn-cáng-zhuǎn-jī* est « transfigurable », qui veut dire la possibilité de changer la forme et l'apparence. Le caractère « pauvre, nu » (quasi-synonyme de *simplicité*) laisse le sensible sans trop de forme ou de sens, et ainsi, le sensible peut attendre, comme un vide, la vraie parole qui cherche, avec sa voix intermédiaire, la transfiguration de la présence entre ce moment et le suivant :

> Elle chantait, si c'est chanter, mais non,
> C'était plutôt entre voix et langage
> Une façon de laisser la parole
> Errer, comme à l'avant incertain de soi,
>
> Et parfois ce n'étaient pas même des mots,
> Rien que le son dont des mots veulent naître,
> Le son d'autant d'ombre que de lumière,
> Ni déjà la musique ni plus le bruit[798].
>
> (« La Voix lointaine », extrait)

La voix, la présence intra-langagière et infra-verbale, est à la fois le matériau naturel de la parole et une « manière de signifier[799] ». C'est bien la voix qui « porte de l'être dans l'apparence[800] » (« La Voix lointaine »), et l'apparence est la *présence* elle-même, qui contient à la fois la lumière et l'ombre. La voix efface, à travers les paroles ambiguës toujours en voyage, les frontières entre les mots et les choses, et ainsi apparaît la possibilité de reconstruire la correspondance entre les choses elles-mêmes. Comme un creux qui n'a pas encore été rempli du concept – « Au creux duquel rajeunirait le monde[801] » (« La Voix lointaine »), la voix revient à l'*enfance* de la poésie, revisitant sa capacité à cimenter le mariage entre la parole et l'être, ainsi qu'entre la parole et

[797] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 14.
[798] *Ibid.*, p. 58.
[799] Henri SCEPI, « Gestes de la voix : *La Longue Chaîne de l'ancre* », dans Patrick LABARTHE et Odile BOMBARDE (éds.), *Yves Bonnefoy : écrits récents (2000-2009)*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 63.
[800] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 63.
[801] *Ibid.*, p. 59.

l'expérience. Il s'agit d'une *parole parlante* plutôt que d'une *parole parlée*, si l'on reprend la distinction de Merleau-Ponty[802]. Elle « réunit quand les mots divisent[803] » (« La Voix lointaine »), et peut « garder / Audible l'espérance dans le tumulte[804] » (« La Maison natale »), une espérance qui participe au monde par l'action vocale de la chair : « Franchir le pas du souffle qui espère / Et accéder à ce qui signifie[805] » (« La Voix lointaine »). Légère, certes, la voix porte toutefois une charge lourde, comme l'a poétiquement paraphrasé Alain Lévêque :

> Ce qui parle ainsi dans cette voix, ce qui parle cette parole, ce n'est pas quelque parti pris d'ordre formel, quelque habileté métrique ou mélodique, c'est comme une évidence enfouie qui demande à refaire surface, qui remonte des caves de la finitude, sous la pression d'une forme, vers le jour[806].

En remontant du creux obscur vers là où est la lumière, cette voix dans l'état intermédiaire, non encore solidifiée en langage, apaise un peu l'angoisse de Bonnefoy sur la non-conformité absolue de la parole et de la réalité. Il considère le XX^e^ siècle comme le siècle où la parole est victime, où les mots sont en danger d'être éradiqués par leur mauvais usage, où les mondes, en pluriel, se présentent sous la suppression du langage par le concept, et ces mondes « se substituent au dehors plus vaste qui se dérobe sous eux cachant inévitablement le monde extérieur plus large sous lui-même[807] ». Avec la volonté de restaurer la présence, la poésie et la poétique de Bonnefoy se tournent vers la vérité, apportée par les mots, plutôt que vers la beauté ; la vérité que recherche la poésie ne peut être révélée par la médiation de la beauté conceptuelle. « La suffisante beauté, beauté ultime / Des étoiles sans signifiance, sans mouvement[808] » (« Dans le leurre des mots ») est une beauté lointaine, simplement chatoyante, une beauté inerte (non-mouvementale) ; son éclat éblouissant ne peut être complété que lorsqu'il est dirigé vers la présence d'objets sensibles.

---

[802] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 229.
[803] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 59.
[804] *Ibid.*, p. 97.
[805] *Ibid.*, p. 59.
[806] Alain LÉVÊQUE, « Vers la parole parlée : à propos des *Planches courbes* et de *La Longue Chaîne de l'ancre* », dans Patrick LABARTHE et Odile BOMBARDE (éds.), *Yves Bonnefoy : écrits récents (2000-2009)*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 43.
[807] Yves BONNEFOY, « Le Siècle où parole a été victime », dans Michèle FINCK et al. (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 481-482.
[808] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 74.

Dans les premiers poèmes et proses de Bonnefoy, la beauté, liée au concept, est un mensonge et une illusion qui « ruine l'être[809] » (« La Beauté »), et seuls les martèlements effectués sur la beauté (la forme de la perfection) peuvent révéler la présence des choses sensibles (« L'imperfection est la cime[810] »). La beauté générée par l'image – ou plutôt, une beauté imaginaire qui s'oppose à la beauté de l'être – laisse la poésie dans un exil sans racines. Mais tant la traversée de l'histoire de l'écriture de Bonnefoy par Jean Starobinski[811] que les propos du poète lui-même dans un entretien de 2003 prouvent que *beauté* et *vérité* devraient finalement être deux « orphelines qui doivent aller ensemble[812] ». L'appel du poète à ce que « la beauté / Soit vérité[813] » (« À même rive ») et sa pratique linguistique consistant à juxtaposer « [b]eauté et vérité[814] » (« La Maison natale ») dans son recueil *Les Planches courbes* sont en fait une reconnaissance de leur cohérence (ou du moins de leur parallélisme) ; ils sont comme deux étoiles qui se reflètent dans la mer, guidant la proue qui s'enfonce dans les eaux sombres :

> La beauté même, en son lieu de naissance,
> Quand elle n'est encore que vérité[815].
> (« La Maison natale », extrait)
>
> Dans la quiétude de l'écume, où se reflète,
> Soit beauté, à nouveau, soit vérité, les mêmes
> Étoiles qui s'accroissent dans le sommeil[816].
> (« Dans le leurre des mots », extrait)

La réconciliation de la beauté et de la vérité se passe dans le « lieu de la naissance », dans la « première enfance », où l'être ne peut pas encore parler et n'est pas encore au « seuil de ces mots », où l'être habitait encore dans les « plis de l'éternité maternelle[817] ».

---

809 Yves BONNEFOY, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 114.
810 *Ibid.*, p. 117.
811 Jean STAROBINSKI, « Beauté et vérité : notes sur un parcours de lecture », dans Michèle FINCK, Daniel LANÇON et Maryse STAIBER (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 81-95.
812 Yves BONNEFOY, Ahmet SOYSAL, « Entretien avec Ahmet Soysal (2003, fragments) », dans Stéphane BARSACQ (éd.), *L'Inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Éditions Albin Michel, 2010, p. 378.
813 Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 52.
814 *Ibid.*, p. 97.
815 *Ibid.*, p. 96.
816 *Ibid.*, p. 74.
817 Yves BONNEFOY, John T. NAUGHTON, « Entretien avec John T. Naughton (1991) », dans Stéphane BARSACQ (éd.), *L'Inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, *op. cit.*, p. 198.

Le seuil des mots, qui répond à la fois à la tendance à la liaison et à la désintégration, est là où le mot est sur le point de se dissocier de l'unité ; c'est aussi la limite et le bord modelé par les métaphores « faîte des choses », « brisant des plages », « proue », « rebord disloqué de la parole » qui font surface dans le poème « Dans le leurre des mots »[818]. Il s'agit du point de rencontre des mots et des choses qui, à la fin de l'état d'enfance du poème, créent une tragédie du langage par dissociation, mais dont les retrouvailles seront porteuses d'un nouvel espoir. Si le premier est un fait tragique auquel le poète doit faire face, le second garantit, selon Bonnefoy, le sens essentiel de l'œuvre du poète, celui du souvenir.

VI

En tant que livre de souvenirs, *Les Planches courbes* ne les inscrivent pas dans les images du passé, la « maison natale » perd peu à peu son accessibilité sous le siège de l'« eau du rêve ». Comme la statue d'Isis sur le mur, la mémoire bloque la possibilité de se révéler au passé et à l'avenir en se détruisant avant que l'on puisse lever le voile du mystère : « L'Isis du plâtre / Du mur de cette salle, qui s'écaille, / N'a jamais eu, elle n'aura rien d'autre / À entrouvrir pour toi, refermer sur toi[819] » (« La Maison natale »). Les paysages et les images du souvenir, en frustrant le mécanisme du gardien de la vision du poète, sont le « bien unique[820] » qui ne peut être extrait (« La Voix lointaine »), et le carnet de banque de la mémoire ne montre que des valeurs recodées :

> [...] Je pourrais croire
> Que je suis là, que je l'écoute. Mais son bruit
> Ne s'accroît qu'en image. Mais sous mes pas
> Le chemin n'est plus le chemin, rien que mon rêve
> De la guêpe, des huppes, de la brume[821].
> (« La Pluie sur le ravin », extrait)

[818] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 79, 73, 74, 77.
[819] *Ibid.*, p. 88.
[820] *Ibid.*, p. 58.
[821] *Ibid.*, p. 45.

Chez Bonnefoy, les souvenirs sont des fantômes : « Nous étions l'illusion qu'on nomme souvenir[822] » (« Une Pierre », n° 4) ; ils sont des tromperies : « désirer [...] / [...] nous perdre, nous reconnaître / À travers la beauté des souvenirs / Et le mensonge des souvenirs[823] » (« Dans le leurre des mots »). L'ambiguïté de tous les souvenirs est due au fait que « s'accroître en image » est déjà la limite supérieure de leur processus d'enrichissement et de clarification, c'est-à-dire que le résultat du souvenir est finalement une « imagination ». Quand le Moi est dans l'imagination du lieu inaccessible du passé, il est tourmenté par un nombre limité d'images comme un Ulysse errant, et c'est le seuil de l'imagination insurmontable qui cause la vraie douleur. Mais ce seuil, fixé par le soi, ne peut être attribué à la Mémoire avec une majuscule. Lorsque la mémoire refuse l'authentification du passage *privé*, le réminiscent qui tente de récupérer les fragments de son enfance dans une vieille maison telle que « celle qui fut et rien de plus elle était, sans ajouts[824] » (« La Maison natale »), est voué à la frustration et à l'échec en raison des limites du soi, mais le Moi, ne pouvant réprimer la pulsion de « demander rivage », jette, du bateau de l'ego, encore et encore, la corde de l'ancre dans l'obscurité infinie :

> On ne sait si on touche à une autre terre,
> On ne sait si des mains ne se tendent pas
> Du sein de l'inconnu accueillant pour prendre
> La corde que nous jetons, de notre nuit[825].
> (« Dans le leurre des mots », extrait)

Ce que le poète évoque n'est pas quelque chose qui s'est présenté à la mémoire, mais un éternel tâtonnement vers l'inconnu, qui s'étend jusqu'à l'autre rive où se trouvent les « rires des enfants dans l'herbe haute » et où habitent « à jamais les autres, dans leur joie[826] » (« La Maison natale »), où l'on garde l'enfance de la poésie dont on s'est peu à peu éloigné et que l'on a oubliée. Les deux interprétations de 诗歌童年 *shī-gē-tóng-nián* – « l'enfance dans la poésie » et « l'état d'enfance de la poésie » – sont

[822] *Ibid.*, p. 18.
[823] *Ibid.*, p. 73.
[824] *Ibid.*, p. 92.
[825] *Ibid.*, p. 74-75.
[826] *Ibid.*, p. 83.

équivoques dans l'écriture de ce recueil, et elles dépendent même l'une de l'autre : la seule façon d'atteindre l'enfance dans la poésie est d'être dans l'état d'enfance de la poésie. Il s'agit d'un renoncement aux frontières en reconnaissance des frontières du moi, tout comme les souvenirs écrits dans *Les Planches courbes* ne sont pas seulement des souvenirs du *je*, mais en fait, la pulsion de réécriture de l'expérience privée qui fait place à un moi poétique symbolique : le Bonnefoy dépersonnalisé dissout la sentimentalité, la sublimité ou le caractère chantant dans une voix qui cherche ; sa voix lyrique, comme le dit Jean-Michel Maulpoix, n'est pas « voix du moi portée au ton le plus pur[827] ».

Dans « Les rainettes, le soir », qui ouvre le recueil, la scène « table » de la mémoire privée combine le ciel et la terre en une image cosmique, et le *je* est partagé dans le titre ouvert à l'*on*, incarné comme un « moi universel ». Il s'agit, selon les propres mots de Bonnefoy, peut-être d'une « analogie suprême » : « Et rouge était le ciel / Dans les verres vides, / Tout un fleuve la lune / Sur la table terrestre. // Prenaient ou non nos mains, / La même abondance. / Ouverts ou clos nos yeux, / La même lumière[828] » (« Les rainettes, le soir »). L'autoadmiration réflexive s'achève au début du souvenir, qui est finalement une recherche de la mémoire, un voyage dans la cohérence, dans la plénitude et dans « un infini, rêvé dans le fini même des choses, des situations ou des êtres »[829].

Si le souvenir est quelque chose « cherchant à voir / Dans les choses d'ici le lieu perdu » (« La Maison natale »)[830], quel est ce *lieu perdu* ? Est-ce l'autre rive vers laquelle se précipite la proue du bateau, symbole de la mort et de la finitude, comme dans les poèmes précédents de Bonnefoy, au-delà de la Rivière des morts ? Ou est-ce le souvenir d'une enfance parallèle à *ici* et à *maintenant* ? Une présence au-delà des mots ? Ou peut-être ne faut-il pas réduire l'« évasive présence maternelle[831] » (母性的模糊在场 *mǔ-xìng-de-mó-hù-zài-chǎng*) à la « présence fantomatique de la maternité » (母性幽灵般的在场 *mǔ-xìng-yōu-líng-bān-de-zài-chǎng*) : le sentiment d'exil s'enracine dans le fait que la terre qui nous a donné naissance est loin de notre *âge mûr*,

[827] Jean-Michel MAULPOIX, « Yves Bonnefoy : l'image et la voix », dans *Adieux au poème, op. cit.*, p. 238.
[828] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 11.
[829] Yves BONNEFOY, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981, op. cit.*, p. 33.
[830] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 93.
[831] *Ibid.*

est-ce notre destin irréversible de dériver dans une langue dominée par la raison et le concept ? Ces possibilités sont intégrées dans l'inévitabilité de la traversée, qui est, à la fois, un souvenir et un rêve :

> Je m'éveillai, c'était la maison natale[832].
> (« La Maison natale », extrait)

Le rêve et l'inconscient, ces mécanismes de perception que Bonnefoy avait jadis si ardemment embrassés, puis abandonnés lors de sa rupture avec le surréalisme, reviennent dans ses poèmes comme des « ordalies » pour l'aider à vérifier certaines vérités intérieures. « Je m'éveillai, c'était la maison natale », la scène à partir de laquelle le poète acquiert ses souvenirs est si ambiguë que le passé simple du *m'éveillai* et l'imparfait de l'*était* ne permettent pas de distinguer l'ordre dans lequel les deux actions se déroulent. En français, le vers serait naturellement compris comme *je* me réveille avec une vue de mon ancienne maison (*se réveiller*, et puis *voir*), mais une autre possibilité moins probable mais non moins réelle est que *je* me suis rendu, dans un rêve, c'est-à-dire avant de me réveiller, à la maison, ou que *je* me suis réveillé d'un rêve dans lequel je rêvais de la maison. La maison natale dans le souvenir est quelque part entre le rêve et la réalité, le rêve n'étant plus un rêve nocturne comme nous avons l'habitude de le comprendre, mais un *rêve du jour* qui peut être réalisé même à l'état éveillé.

Lorsque les vues du rêve nocturne et du rêve diurne se confondent, naît « un savoir que ne déchire plus / La querelle du monde et de l'espérance[833] » (« Dans le leurre des mots »). Le souvenir, intervenu par le mécanisme du rêve, fusionne l'ici et l'ailleurs, comme la présence ambiguë entre obscurité et lumière, entre veille et rêve, entre indication et métaphore, qui trouve sa place incertaine dans l'oscillation des deux pôles. Les souvenirs et les rêves deviennent les moyens par lesquels la présence devient visible, et on pourrait même dire que la présence n'est fondamentalement disponible que par le biais des souvenirs et des rêves.

> Mais avec cette conscience plus libre que le rêve nous permet c'est beaucoup de la profondeur

[832] *Ibid.*, p. 84.
[833] *Ibid.*, p. 74.

> de l'objet qui se réactive, révélant qu'en lui il y a musique, montrant qu'il est un de nos instruments de musique. Un violoncelle, un hautbois ! Toutes les cordes, aussi tous les frémissements du cuivre ou de l'argent qui s'éveillent. Un bel exemple de cet accord entre le rêve et le lieu terrestre, le son même de sa musique à la fois dans les choses et dans les mots[834] [...].

L'approche méthodologique du *souvenir-rêve* rend plus traçable la nage vers la présence et l'existence. Mais cette traversée n'est pas due aux désirs privés du soi ; les souvenirs et les rêves aspirent à explorer non seulement les traces du moi inscrites dans le temps passé, mais l'expérience et la situation communes dont jouissent les êtres humains sous certains aspects. Dans ses dernières années d'écriture, Yves Bonnefoy déploie son projet global de l'« être » de manière si directe qu'il lui permet même de prendre la place du premier plan de la « présence », bien que les deux ne soient pas séparés dans son idée. Il veut entendre dans sa poésie la voix de l'*homme* et pas seulement la voix du *je* : « Que d'autres que nous prennent / Au fruit sans fin[835] » (« Que ce monde demeure »). De même qu'il tente de toucher la présence de sa mère dans ses souvenirs et ses rêves, la *mère* sous sa plume n'est pas seulement la mère de Bonnefoy, qui a perdu son mari très tôt et est partie travailler comme institutrice, mais la figure se superpose aussi à la Ruth biblique, elle aussi veuve, qui vit dans un pays étranger et qui se trouve dans la même situation difficile. Dans le chapitre IX de « La Maison natale », à travers une référence au texte *étranger* de l'« Ode à un rossignol » (angl. *Ode to a Nightingale*) de Keats, Bonnefoy semble soudain *se souvenir* et comprendre un vers qui était caché au fond de son cœur mais jamais identifié, et ainsi faire l'expérience de ce que signifie être en exil et aimer, même si la mère est toujours une présence floue et fantomatique.

Dans *Les Planches courbes*, Bonnefoy continue, comme il l'a fait, d'écouter les souvenirs lointains de figures mythologiques. Le mythe clarifie l'immédiateté du lien de l'homme au monde, qui concerne notre destin individuel et porte le même sens de la communauté humaine, et qui rend visibles les racines de la vie ordinaire[836]. Dans son

---

[834] Yves BONNEFOY, Joumana HADDAD, « Entretien avec Joumana Haddad (2004) », dans Stéphane BARSACQ (éd.), *L'Inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Éditions Albin Michel, 2010, p. 434.
[835] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 28.
[836] Marie-Claire BANCQUART, « Mémoire personnelle et mythologie », dans Caroline ANDRIOT-SAILLANT et Pierre BRUNEL (éds.), *Lire « Les planches courbes » d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 15-16.

entretien de 2003 intitulé « Signification et poésie », il mentionne que la voie mythique s'ouvre vers les frontières extérieures de tous les langages et nous permet d'expérimenter notre cohérence endogène avec les autres êtres[837]. La présence récurrente dans ce recueil de Cérès, comme celle de Ruth, complète et même renforce l'image de la *mère*. Elle n'est plus un signe ou un symbole figé dans le canon mythologique, mais se voit conférer par Bonnefoy une humanité pleine et non sans paradoxe : une mère qui aime le jeune enfant présent dans les bras, qui cherche comment le prendre et le faire rire, qui se bat pour retrouver cette fille, volée sans vergogne et mariée de force par le roi des Enfers, et qui, enragée par les moqueries dirigées contre elle, « brisa qui l'avait aimée[838] » (« La Maison natale »). Cérès, déesse du grain, chargée de l'agriculture, naît avec l'espoir d'un fruit, l'objectif étant de donner la fertilité à la terre, mais un espoir plus profond se concrétise dans sa recherche de l'*enfant*, même si sa fille perdue Perséphone est remplacée par le poète en tant que garçon, Marsyas :

> Elle l'eût reconnu
>
> Dans son demi-jour clair
> Et, d'un cri, embrassé
> Et riante emporté
> Dans ses mains véhémentes[839], [...].
>
> (« Les Chemins », extrait)

Poussée par la possessivité, Cérès part aux enfers à la recherche de sa fille, et sa présence est ainsi limitée et éteinte dans une seule vie, mais comment cette vie limitée n'est-elle pas éclairée par le sens ? Pour Bonnefoy, la fille Perséphone, qui aurait pu être une *présence* et participer au sens et à l'existence, devient « aliénée de soi » à cause de l'intervention d'Hadès, avare et riche ; ainsi, « tout symbole s'éteint par suite, toute approche de l'Un se perd[840] ». Cérès, la déesse qui, à la recherche de sa fille bien-aimée,

[837] Yves BONNEFOY, Pierre-Emmanuel DAUZAT, « Signification et poésie : entretien avec Pierre-Emmanuel Dauzat », dans *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2013, p. 92.
[838] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 85.
[839] *Ibid.*, p. 21.
[840] Yves BONNEFOY, « Elsheimer et les siens », dans *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Éditions

a abandonné la terre dont elle était censée s'occuper, de sorte qu'elle ne porte plus de fruits, est simultanément attirée par le vecteur de l'espoir dès la naissance du désespoir. Elle cherche des signes de présence et de sens, un espoir mêlé de remords et d'incertitude qui assure l'état « riche de soi[841] » (« La Maison natale ») de Cérès, sa reconnaissance et son acceptation de la lumière de la vie. Bien que le poète ne *termine* pas l'histoire de la découverte par Cérès de sa fille bien-aimée, de son accord avec Hadès et de la restauration partielle de la terre stérile, l'image de l'enfant associée à l'espoir suggère la possibilité de cette transition de la division à l'intégration : « Il se dresse et, heureux / De tant de lumière, / Tend sa main pour saisir / La grappe rouge[842] » (« À même rive »).

> C'était d'un coup sa beauté, sa lumière
> Et son désir aussi, son besoin de boire
> Avidement au bol de l'espérance
> Parce qu'était perdu mais retrouvable
> Peut-être, cet enfant qu'elle n'avait su,
> Elle pourtant divine et riche de soi,
> Soulever dans la flamme des jeunes blés
> Pour qu'il ait rire, dans l'évidence qui fait vivre
> Avant la convoitise du dieu des morts[843].
> (« La Maison natale », extrait)

Elle poursuit avec un esprit assoiffé, voire destructeur, un bonheur qui s'est envolé, mais pas définitivement. Le remaniement du mythe de Cérès par Bonnefoy découle en partie d'un tableau du peintre allemand Adam Elsheimer intitulé « La Dérision de Cérès », qui amplifie certains des détails les plus souvent négligés des *Métamorphoses* d'Ovide. Alors que la précipitée Cérès frappe, la nuit, à la porte d'une maison, demande à boire à une vieille femme et s'incline devant elle, un enfant se tient à côté et rit de son avidité et de son empressement. Dans son essai « Une Cérès à la nuit, d'Adam Elsheimer », Bonnefoy écrit que le geste assoiffé et gourmand de Cérès, dont l'enfant se moque, n'est pas sans rappeler celui d'un enfant buvant du lait maternel ; ces mains

Mercure de France, 1977, p. 98-99.
[841] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 97.
[842] *Ibid.*, p. 52.
[843] *Ibid.*, p. 97.

divines s'agrippent au bol comme un bébé qui s'accroche désespérément au sein de sa mère. Peut-être que la moquerie de l'enfant signifie elle-même sa frustration, et que Cérès réveille une faim dont il n'avait pas conscience auparavant – « une adhésion éperdue à une présence – d'un amour[844] ».

Cérès irradie la parenté sous-jacente d'un regard d'amour invisible, et la moquerie de l'enfant devient d'emblée un désir d'amour. « La Maison natale » ne se termine pas seulement par une reconnaissance de l'amour de Cérès, mais le poème appelle aussi à la compassion et à la tutelle pour Cérès : « Cris d'appels au travers des mots, même sans réponse, / Parole même obscure mais qui puisse / Aimer enfin Cérès qui cherche et souffre[845] ». C'est un cri d'espoir qui perce les mots, un espoir qui les traverse et les transcende tout en s'en inspirant. Ce cri renvoie à la fois à la recherche de l'enfant et à l'infantilisation de Cérès elle-même en tant qu'objet d'amour : la « déesse » qui apparaît « dans l'image », celle dont le « front triste » se cache « sous le voile de l'eau » et qui est « distrait[e] » comme une « petite fille »[846], est-elle peut-être Cérès elle-même ? Surtout quand on lit dans *La Vie errante* « La justice nocturne » : « Je suis maintenant tout près d'elle. Elle a tourné vers moi son petit visage enfantin, elle rit sous ses cheveux en désordre[847]. »

Comme le pessimisme et le désespoir enveloppés dans la quête de sens de Cérès, le vecteur de l'espoir est aussi chargé d'une certaine impossibilité, qui, dans le poème en prose narratif « Les Planches courbes », que l'on pourrait même qualifier de fable, est représentée métaphoriquement comme une improbabilité de *traverser*. La structure narrative que constitue le géant et de l'enfant rappelle les exploits de Saint Christophe, qui, lorsqu'il s'appelait encore Offerus, portait un enfant sur ses épaules pour l'aider à traverser la rivière. Certains détails de l'allusion sont très similaires à ceux des « Planches courbes » : le poids incroyable de l'enfant accable également le passeur (« la barque semble fléchir de plus en plus sous le poids de l'homme et de l'enfant, qui s'accroît à chaque seconde[848] »), et le courant rapide ne fait qu'ajouter à cette épreuve.

[844] Yves BONNEFOY, « Une Cérès à la nuit, d'Adam Elsheimer », dans *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Éditions Mercure de France, 1995, p. 84.
[845] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 98.
[846] *Ibid.*, p. 84.
[847] Yves BONNEFOY, *La Vie errante, suivi de Une autre époque de l'écriture, op. cit.*, p. 72.
[848] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 72.

Mais Bonnefoy n'ajoute pas l'aura de sainteté aux deux hommes impliqués selon le scénario connu. Dans l'originale légende du saint, l'enfant qui a demandé à traverser la rivière – le Christ – a donné au géant le nom de « Christophe », signifiant « porter-Christ », en signe de la gentillesse et de l'esprit de sacrifice du dernier. Dans le texte réécrit par Bonnefoy, cependant, la traversée du fleuve est prise dans un dilemme d'inachèvement, ou bien, elle n'est pas exactement achevée :

> Il a repris dans sa main la petite jambe, qui est immense déjà, et de son bras libre il nage dans cet espace sans fin de courants qui s'entrechoquent, d'abîmes qui s'entrouvrent, d'étoiles[849]. (« Les Planches courbes », extrait)

« Je vois / Que notre barque a tourné, cette nuit[850] », un autre poème du recueil, « La Pluie sur le ravin », prédit l'échec de la traversée. La disparition du bateau, qui met en danger l'enfant et le géant à mi-chemin de l'eau, signifie-t-elle le rejet par Bonnefoy d'une solution religieuse ? L'incertitude à la fin du récit est, d'une part, un rejet de l'assistance transcendantale et, d'autre part, une acceptation bienvenue des limites : l'enfant reste un enfant, pas un Christ ; le géant sans nom n'est pas habilité à être canonisé. Entre les deux rives se trouve le lieu où se situe la vie humaine : « Les grandes voiles de ce qui est voulaient bien prendre / L'humaine vie précaire sur le navire[851] » (« La Maison natale »). La présence est précisément une reconnaissance de la finitude de l'être humain, comme si, selon Marie-Claire Bancquart, l'attention de Bonnefoy à la réalité était tournée vers l'acceptation juste du destin de l'homme « sans dieux », qui, bien que condamné par sa fragilité, cherche la beauté et la chaleur dans une existence faible[852].

Les « planches courbes » sont l'espace spiritualisé où l'espoir s'accumule et s'approche, en même temps, progressivement de la dissolution. Le « courbe » symbolise la barque de la finitude richement chargée du désir d'entrer dans le monde réel et de l'envie d'aller vers l'altérité (l'autre rive), mais la « planche » est pliée peu à peu par le poids de l'ego, comme si se passaient la confrontation, la lutte et l'impasse

[849] *Ibid.*, p. 104.
[850] *Ibid.*, p. 47.
[851] *Ibid.*, p. 94.
[852] Marie-Claire BANCQUART, *La poésie en France : du surréalisme à nos jours*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1996, p. 87.

entre l'esprit et les forces obscures, entre l'ego et le mystère du sens. La difficulté de traverser est ancrée dans le dilemme de surmonter efficacement la nature fermée du *moi* : l'« eau noire » qu' affrontent les navires chargés de « nous-mêmes », lorsqu'ils sont « débordants de choses fermées »[853], est-elle bien l'obscurité d'une profonde intériorité invisible ? Dès que cette intériorité s'ouvre complètement, il se referme soudain comme un « leurre du seuil ». Dans le chapitre V de « La Maison natale », le *je* appuie son front et ses yeux contre la planche courbe, comme si le *je* ne voulait pas accepter le fait d'accoster, en voulant même abandonner la nouvelle terre qui flotte en dessous de son corps :

> Trop vastes les images, trop lumineuses,
> Que j'ai accumulées dans mon sommeil.
> Pourquoi revoir, dehors,
> Les choses dont les mots me parlent, mais sans convaincre,
> Je désire plus haute ou moins sombre rive[854].
> (« La Maison natale », extrait)

Des rêves et des souvenirs intenses permettent au poète de fermer les yeux et d'apprécier le spectacle de sa nature intérieure. S'agit-il d'une résistance instinctive à la présence au monde, ou est-ce que le *moi*, habitué aux images de la mémoire, n'est plus capable de s'adapter à la présence de la lumière et de l'obscurité ? Quand on entend le sable qui « crisse sous la proue[855] » (« Dans le leurre des mots »), quand le vecteur de l'espoir nous rapproche du rivage où plane le rire des autres, il ne s'agit pas d'un moment parfait et d'un salut absolu. La planche courbe qui peut « donner forme à l'esprit[856] » est aussi susceptible de parvenir à un état où les « pensées ajointées par l'espérance » rompent avec cette dernière. C'est une réinterrogation et un témoignage de l'*autre rive*, comme le fait le poète Michel Deguy dans ses « Préparatifs pour un tombeau d'Yves Bonnefoy », dans le face-à-face avec l'être connu sur l'autre rive (c'est-à-dire le lieu au-delà du *seuil*), nous rencontrons aussi l'indiscernable et l'inreconnaissable, ce qui concerne « le jeu du même et de l'autre – le même de l'autre

853 Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes, op. cit.*, p. 72.
854 *Ibid.*, p. 87.
855 *Ibid.*, p. 74.
856 *Ibid.*, p. 76.

et l'autre du même[857] ». L'autre rive deviendra aussi la nouvelle rive, et la poésie continuera à tourner sa proue à travers un acte incessant d'écoute de l'*enfance* : « Nos recommencements, nos hâtes, nos confiances[858] » (« Une Pierre », n° 2) dans le cycle de « séparation / réparation / obstination[859] ».

Juillet 2018, ENS Ulm, Paris
Corrections effectuées le 6 novembre 2018 à Montrouge

[857] Michel DEGUY, « Préparatifs pour un tombeau d'Yves Bonnefoy », *Europe*, n°1067, 2018, p. 239.
[858] Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 14.
[859] Michèle FINCK, « Séparation, réparation, obstination : sous haute tension », *Europe*, n°1067, 2018, p. 16.

ANNEXE IV

TRADUCTION CHINOISE INTÉGRALE DES *PLANCHES COURBES*

弯曲的船板

LES PLANCHES COURBES

*

[法] 伊夫·博纳富瓦 著

Yves Bonnefoy

*

秦三澍 译

—— 目 录 ——

夏 雨

夏雨

雨蛙，晚间
　　一　喑哑，是傍晚
　　二　是傍晚，他们徘徊
一块石头
一块石头
夏雨
　　一　然而，我们全部的记忆中
　　二　不久后，天空
一块石头
一块石头
小路
　　一　小路，噢，俊美的孩童
　　二　迅疾地，他将我们领到
　　三　流着汗，满身尘埃
昨日，无法完结的
一块石头
一块石头
愿这世界延迟！
　　一　我扶起一根折断的枝条
　　二　愿这世界延迟
　　三　愿这世界延迟
　　四　噢，众多的显象
　　五　愿这世界延迟
　　六　喝吧，她说
　　七　大地朝我们走来
　　八　再一次：夏日
一个声音
　　一　这一切，我的朋友
　　二　愿天空能成为

一块石头
“我的脚将这块宽石头挪动……”
“同样的消隐……”
一块石头
一块石头
“路人，这些是词语……”
“影子移动在……”

雨落在沟渠

一　雨，落在沟渠
二　夏日的晨雨
三　我起身，我看见

在同一岸

一　偶尔，镜子
二　梦想：愿美是真实
三　更晚些，在他的嗓音里

遥远的嗓音

一　我倾听，随后，我害怕
二　或者，我曾听见她
三　我曾爱她，就像爱这空洞
四　生命已逝
五　她歌唱，却像自言自语
六　无人啜饮我摆好的酒杯
七　别停下，跳舞的嗓音
八　别停下，靠近的嗓音
九　她唱：我是，我不是
十　她曾是影子
十一　她吟唱，我从她词语中获得

在词语的圈套中

一　又是一年夏日的困倦

二　我能

出生时的旧居

一　我醒来

二　我醒来

三　我醒来

四　另一次

五　可是，同一个梦里

六　我醒来

七　我记得

八　我睁眼

九　于是，终有一天

十　于是，生命

十一　我再度启程

十二　美与真实

曲线板

男人长得很高大

依旧失明

依旧失明

一　另一个国度里，神学家

二　上帝

无脸的金色

一　另外有谁

二　还有人向我透露

三　他们对我讲话

扔石头

加速行驶
向远方行驶
扔石头

夏　雨

夏雨

雨蛙，晚间

一

喑哑，是傍晚
雨蛙的声响，[1]
蛙鸣之处，池水沉默地流着，
闪烁在草丛中。

绯红，是天穹
在空杯里，
月光就像一条河
流过大地的餐桌。

同样的丰裕，
无论我们手中是否拿取。
同样的光，
我们眼睛睁开或紧闭。

二

是傍晚，他们徘徊在
露台上
小路就此延伸，铺着明亮的沙，
通向无法计算的天空。[2]

这般袒露于他们面前
是星星，
这么近，乳房
依偎着嘴唇的需要

于是，他们说服自己
死是单纯的，[3]
犹如拨开树枝，摘取
无花果熟透的金色。

译注：

[1] 雨蛙是树蟾科的一种小型蛙，外表以绿色为主，经常栖息在树上。

[2] “不可计算的”直译为“没有数目的”。它修饰抽象名词“天空”，因此这里不是指数量多得以至于计算不清，而是指它不可分、无法用数字来加以衡量，即，天空广袤而没有边际。此外，这里的“小路”应该指银河，“沙子”则隐喻星辰。

[3] 以上六行，内嵌着“如此……，如此……，以至于……”的结构。

一块石头

早晨曾属于我们，
我聚拢了灰烬，把水桶
灌满，摆在石板地上，
让薄荷那穿不透的香气[1]
流动在整个房间。

噢回忆，
你的树，在天空面前绽放着花朵，
我们能相信那是雪，[2]
但闪电沿小路撤离，
晚风播撒它过多的种子。

译注：

[1] “穿不透的”亦可理解为“难以进入的”。这里隐藏着一组对照关系：薄荷香可以进入并遍布整个房间，可以穿透“我”，但“我”却无法进入和穿透它。

[2] “能相信”中的“能”，意指“有可能”而非“有能力”。

一块石头

一切贫穷而荒芜，暗藏转机，[1]
我们的家具简朴如石头，
我们曾欣喜于：墙上的裂隙
化作这束麦穗，播撒出一些世界。[2]

今晚的云
和往常相同，像口渴，
像同一条红裙，解开了搭扣。[3]
行路人，想象一下：
我们重新开始，我们急促，我们相信。[4]

译注：

[1] “暗藏转机”即“可被改变形态、样貌的”。家具之所以易于变形，恰恰由于它“贫乏”和“荒芜”（原文是“赤裸”），并未附着过多的形式和意义。

[2] “播撒”本义是从一个聚合体中散开。“一些世界”原文是复数形式。

[3] 这里的“和往常相同”，指一种循环往复的状态，这是“口渴”和“云”共享的特征。此外，渴意似乎也指涉欲望，并与下一行“同一条红裙，解开了搭扣”形成暗示性的呼应。

[4] 末句的三个动词在原文中均为名词，直译是“（想象一下）我们的重新开始，我们的匆忙，我们的信念。”

夏雨

一

然而，我们全部的记忆中
最珍贵
但并非最不残忍的，是骤至
而短促的夏雨。

我们走着，行走在
另一个世界，
我们的嘴沉醉于
草地的香气。

大地，
雨的织物紧贴着你。
像一个画家
幻想过的乳房。

二

不久后，天空
赐予我们
那块被炼金术
苦苦索求的金子。[1]

我们在低矮的树枝上
触摸过它的亮光，
我们钟爱那水的滋味
落在嘴唇上。

当我们把枯枝败叶
聚拢在一起，
这烟雾般的傍晚，恍如骤至的火，
再度变成金子。

译注：

[1] 炼金术是一整套关于金属嬗变的实践与猜想，其目的之一是借助“贤者之石”而将基础金属（如铅）转化为金、银等贵金属，即所谓“点铁成金”，其目标之二则是制造出万灵药以求延年益寿。“炼金术”在博纳富瓦这本诗集中或明或暗地出现了多次，譬如，《“路人，这些是词语……”》中“将真实枝叶的声响，带给 / 凿刻着隐形金子的另一簇”即暗示着某种炼金术机制；《“石头上苔藓斑驳……”》更明确地提示说：“……阴暗的坩埚里 / 便造出金子”；《在词语的圈套中》开篇诗句“又是一年夏日的困倦，/ 是我们索得的金子，在嗓音深处 / 取自梦的金属转换术”，使用的是组合式短语“金属的转换术”，而非现成的“炼金术”一词。

一块石头

我们被一种神秘的匆忙召唤着。
我们走进去，旋开
百叶窗，我们认出桌子，壁炉，
还有床；窗扇里星星在增大，
我们听见一个声音愿我们相爱
在夏日的顶点
像海豚嬉戏于无岸的水域。

睡吧，让我们一无所知。胸口贴近胸口，
呼吸相连，手牵着手，无梦。[1]

译注：

[1] “无梦”在此处既可指“我们”睡觉时的情态，也可以理解为对“手”的修饰。

一块石头

纯真是我们彼此的赠礼，
它久久燃烧，仅凭我们这两具肉体，[1]
我们光着脚，踏进没有记忆的草丛，
我们是幻影，被命名为回忆。

诞生于自身的火焰，为何愿意
重聚燃烧后分散的灰烬。
我们约定在某一日，向傍晚天空
最辽阔的火，归还曾经的自己。

译注：

[1] 这一行的意思是，我们的身躯是“纯真”燃烧时唯一的燃料。

小路

一

小路，噢，俊美的孩童
朝我们走来，
其中一个笑着，赤脚
踩在枯叶上。

我们曾迷恋
他姗姗来迟的样子
就像在时间的停顿中
被豁免了，

从远处，我们欣喜地听闻
他凭借单管笛
击败了唯独司掌“数”的神，
他，年幼的玛耳绪阿斯。[1]

二

迅疾地，他将我们领到
黑夜降临之处，
他离我们仅两步之遥，
他转过身，

一直在笑；他抓住
树枝，让那些果实
微弱的在场
变成光。

他离开，去我们
一无所知的地方，然而
被照亮的蜜蜂在舞蹈，陪伴着他，
为他的歌声沉醉。

三

流着汗，满身尘埃，
瑟蕾斯[2]本该
守候他，她已搜遍了
整片大地。

从他身上，她本该
享受着安眠与庇护，
而他，她所遗失之物
酿造出明亮的清晨

她本该借此辨认出他，[3]
她本该尖叫，拥吻他
本该笑着，将他紧抱在
强有力的手里，

而不是此刻，趁着黑夜
她再一次止步于
喧哗的树下，敲响
一扇扇紧闭的门。

译注：

[1] “唯独司掌’数’的神”即所谓的“数神”，应为博纳富瓦虚构的神祇。在希腊罗马神话中，半羊人、林间之神玛耳绪阿斯（Marsyas）是女神库柏勒的随从。据奥维德（Ovide）《变形记》所述，玛耳绪阿斯曾捡到女神雅典娜诅咒过的笛子，他的演奏一时被坊间誉为“比阿波罗技艺更高”。听闻流言的日神和音乐之神阿波罗遂前来与之角逐，在众缪斯的裁决下，最终玛耳绪阿斯落败，惨遭阿波罗剥皮处死。由此联想，诗中被击败的“数神”实则影射阿波罗也未可知。而音乐恰恰可解释为一种“数”的艺术，尤其考虑到“数”一词在修辞学、谱曲法和韵律学领域中还存在这样的含义：“对声音、重音、长短音节、句子元素的分配，以便使语言具有节奏、旋律、谐和等特质”。作者在诗中改写了原始神话中的胜负情况，获胜的玛耳绪阿斯（即“孩童”）代表“纯一”（simple），被击败的“数神”则是“繁多”的代言人，而“纯一”恰恰是博纳富瓦诗学的关键词之一。此外，“单管笛”（syrinx simple）的另一种译法是“单纯的笛声”，但由于博纳富瓦此处刻意重写了神话——玛耳绪阿斯在原始神话中捡到的是双管笛——故译文也顺势强调了单（一）、双（多）之别。

[2] 瑟蕾斯（Cérès，也译作“刻瑞斯”）是罗马神话中司掌农业的谷物女神，对应于希腊神话中的得墨忒耳。她与宙斯育有一女，名唤佩尔塞福涅。相传冥王哈迪斯看中了佩尔塞福涅并将其掠走，强娶为冥后，后者因吞食冥间果实而无法重返人间。瑟蕾斯遍寻爱女及劫持者而不得，耽于悲愤，搁置本业，令大地寸草不生。在宙斯的干预下，哈迪斯准许瑟蕾斯每年有一半时间前往冥间看望其女，这段时间便是欧罗巴的冬天。

[3] “她所遗失之物”并未指明是瑟蕾斯遗失的爱女。博纳富瓦似乎再次改写了希腊－罗马神话：瑟蕾斯将幼年的玛耳绪阿斯当作自己的孩子来搜寻，而后文“在他的明亮的清晨里”（译文调整了语序）中的“他”可能也是指玛耳绪阿斯。

昨日，无法完结的

我们的生命，那些小路
把我们呼唤进
泛着水光的
牧场的清凉中。

我们看见水滴
游荡在树的顶梢
像是梦，在我们的睡眠里，
搜寻另一块领地。

它们行走，金屑
满攥在手中，
它们微微摊开手
黑夜滑落。[1]

译注：

[1] “黑夜滑落”应是双关：从一般用法上说，法语中 la nuit tombe 指黑夜来临；但在这首诗的具体情境里，也可以指摊开手掌、张开五指后，夜晚像金屑从手上流落。

一块石头

影子在眼前，向着小路延展，
草的恩赐将它们染色，[1]
它们在石头上跳跃。[2]

鸟的影子尖啸着
擦过石头，或是延迟在我们额头
前倾之处：几乎要挨在一起
想对彼此说些什么。

译注：

[1] 这一句应该指投在草地上的影子也映出了草的绿色。

[2] “跳跃”的原文是“具有蹦跳（的形式/动作）”，是名词而非动词形式，也可直译为“造成一些跳跃”。

一块石头

不再有路留给我们，只剩草在疯长，
不再有通道能越过浅滩，只剩淤泥，
不再有铺好的床，唯独影子与石头
将我们紧紧搂住。

但今夜如此明亮
像我们渴望自己死去的样子。
夜漂白了变宽的树。
那些枝叶：是砂砾做的，随即是泡沫。[1]
白昼起始于时间之外。

译注：

[1] 这一行应该是指沙子和泡沫的纹理、质感及颜色投映在树叶上，使枝叶也具有了沙子、泡沫的质地。

愿这世界延迟！

一

我扶起一根
折断的枝条。叶片
像黎明未至的
天空，背负

水和阴影。[1]噢，大地上
不协调的标记、分散的小径，
却是美，绝对的美，
河流之美，

愿这世界延迟，
就算死亡将至！
灰橄榄
紧贴着树枝。

二

愿这世界延迟，
愿完美无缺的叶子
像褶边，在树上无穷无尽
裹住果实的紧迫！[2]

愿戴胜鸟，在拂晓时，
当天空裂开，
永远能从空谷仓的屋檐下
起飞，

随后在那里停落，
落在传奇中，
后续一小时
一切仍静止不动。

三

愿这世界延迟！
愿空缺，愿词语
永远在单纯的事物里
融合成一体。

彼此之间，就像
色彩和阴影，
果实成熟时的金色
之于落叶的金黄。

唯有死亡
能将它们彼此解开
就像光亮和水
从融雪的手上退去。

四

噢，众多的显象
愿它们不会终结
不会像天穹熄灭在
干涸的水洼，

愿这世界延迟
就像今晚，
愿摘取无穷果实的人
不限于我们，

愿这世界延迟，
愿夏日傍晚
那荧光的粉屑，永远能进入
空的房间，

愿小路上
整整一小时的雨水
永远在光亮中
流泻。

五

愿这世界延迟，
愿词语不会终有一天
化身这灰暗的
枯骨，被鸟啄食，

叫喊，争辩，
四散而去，
这些鸟，就像我们的黑夜
停在光明中。

愿这世界延迟
像时间停止
当我们为哭泣的孩童
濯洗伤口。

当我们返回
那昏暗的卧室
看见他平静地睡着，
是黑夜，却也是光。[3]

六

喝吧，她说，
她弯腰
当他哭泣时；她信任，
当他跌倒之后。

喝吧，愿你的手
将我的红裙掀开，
愿你的嘴唇能赐予它
彻底的狂热。

你的疼痛几乎不再
灼烧你，
喝下这水，这
做梦的心灵。

七

大地朝我们走来
双眼紧闭着
像在索求
一只引领她的手。

她会说：你我的嗓音
被彼此的空无
迷惑着，愿它们
使我们满足。

愿我们的身躯能趟过
更宽的时间浅滩，
愿我们的手对彼岸
一无所知。

愿那孩子诞生于
河流上游的空无
且在空无中，途经
一条又一条舟船。

八

再一次：夏日
将仅剩一个小时
但愿我们的时辰宽阔
像河流。

既然在欲望中
而非时间里
是遗忘掌控了权力
而死亡在效劳，

看吧，我胸乳裸露
在光线里
阴暗、未经辨读的图画，
一现而过。

译注：

[1] “背负 / 水和阴影”直译是“（叶片）因水和阴影而沉重”，即水和阴影以其重量压弯了叶子。

[2] “果实的紧迫”大概指果子摇摇欲坠的紧急情态，故而附近的枝叶将之裹紧，犹如镶上褶边。

[3] “黑夜”和“光”并置于此，都用来形容“睡觉”这一动作的姿态和情境。

一个声音

一

这一切，我的朋友，
活着是编织：[1]
昨日，织我们的幻象，
明天，织我们的影子。

这一切，曾经
属于我们，如今
仅剩这手掌间的凹陷
水也难以停留其中。

这一切？我们
至高的喜悦：
戴胜鸟沉沉飞起
从石头们交错的凹穴里。

二

愿天空能成为
我们存在之姿态，
影子和色彩
纷纷被撕成碎片

然而，它们显现出
刚刚降生的
婴孩的脸，就在这匆匆的
云里，

那是闪电仍在酣睡，
轮廓安详，
微笑着，犹如
语言尚不存在之时。

译注：

[1] “这一切”是“活着”的同位语，因此前两行的意思是“活着，这一切就等同于编织”。“编织”在这里也可理解为一种“创造”。

一块石头

他们活在词语贫乏的时代，
凌乱的节律中，意义不再颤动，
烟气膨胀，包裹住火苗，
他们害怕愉悦不再带来惊喜。

他们睡去。只为世界的磨难。
回忆在睡眠里穿行
像雾中的小船，在划向上游之前
将他们的火苗调亮。

他们醒来。但草地已漆黑。
愿影子成为他们的面包，风化为水，
沉默与无知成为他们的戒指，
手臂环抱的黑夜[1]，成为他们地上全部的火。

译注：

[1]“手臂环抱的黑夜”也可译作“双臂所能围抱的黑夜”，原文中存在一个量词结构——“两臂合围之量”。

“我的脚将这块宽石头挪动……”[1]

我的脚将这块宽石头
挪动，它置身于
别的石头中间，或许
遮蔽了一些生命。

果真：那儿藏着
数不清的生命，正奔散
逃离，过度的阳光
让它们骤然失明。

可是，看吧，它们很快
被草丛赎救。[2]
我只是稍稍搅扰了
无记忆的生命。

这傍晚，多么晴朗！
这小路上，
我几乎不知道
我还存在着。

译注：

[1] 这首诗本无标题。根据原版诗集的示意方法及相似惯例，这类无题诗均以译文的首行诗句充作题目。下同。

[2] “赎救”此处指草丛遮挡了光线，使“数不清的生命”（蚁群）免受强光伤害。

“同样的消隐……”[1]

同样的消隐，
欲求，或拿起；
重量几乎等同，
存在，不存在。[2]

行走，这条
或那条小路上，
这般从容地走着，蒸发着
那草堆里的雨。

香气，颜色，味道，
同样的梦，
而鸽子另在别处
在咕咕声里。[3]

译注：

[1] 这首无题诗权以诗歌首行充作标题。

[2] 首节的前两行和后两行分属两个句群。为暗示语义层次，译本修改了原诗的标点。另外，前两行关于“欲求”和“拿起”的区别大概相似于心中所念和实际所为的区分，但它们同样都是“消隐”。

[3] 最后两行也可译作“在咕咕声的别处”。但译者倾向于将“咕咕声”和“别处”理解为同位性的隐喻关系，而非从属关系。

一块石头

他回想起
那双尘世间的手
招引着他的头，将它按在
永恒温热的膝上。

现在欲望平息，一个个梦之间，
生命的涌浪微小而安静，[1]
骤亮的手指，让双眼依旧紧阖。

而夕阳和死者之船，
轻轻触碰着窗格，请求靠岸。

译注：

[1] “欲望终于平息”中的“平息”本意是潮水的平稳，这与下一行的“涌浪”形成照应。而“一个个梦”则可想象为被涌浪、潮水分隔开的岛屿。

一块石头

书，被他撕裂的书，
纸面破损，唯有光
在书页上停留，并增长着，
他知道，自己重新变成空白的一页。

他离开。世界之脸被撕裂，
他出现，以另一种美，更人性的美。
在影子们中间，天空之手摸索着他的手，
石头，你们看见他的名字消逝于石头，
石头裂开，一句话诞生。

“路人，这些是词语……”[1]

路人，这些是词语。愿你去聆听
而不是读：这嗓音微弱
像来自被草吞食的字母。

凝神在耳畔，首先听到欢愉的蜂
在我们几乎磨灭的姓名上采蜜。
它在两簇叶子间漫游，
将真实枝叶的声响，带给
凿刻着隐形金子的另一簇。[2]

愿你还能认出更弱的声响，那是
我们的影子在无穷地低语。
这声响，从石头底下升高，
想聚拢那失明的光，汇成同一股热量，
失明的光仍是你，你仍看得见。[3]

愿你单纯地聆听它！寂静
是一道门槛，你的手
无意间折断细枝，借由那通道
你试图清理出石头上的姓名，[4]

我们的名字缺席于此，抚慰了你的恐惧，
你沉思着离去，对你而言
此处换作彼处，从未停止存在。

译注：

[1] 这首无题诗权以诗歌首行充作标题。

[2] “凿刻”的法语原文意指凿开某物、使之透光。因此，原诗中的“凿刻着隐形的金子”可以指阳光透过枝叶的间隙而投射下来，“生产”（将不可见之物可见化）出“金子”般的色彩、光泽；这个动作的另外一种解释是，蜂群通过采蜜劳作而使不可见的蜂蜜可见化，“金子”于是成为蜜的隐喻。总之，炼金术的机制暗含于其中。

[3] “仍看得见”直译是“具有目光/视线”。将动词名词化是博纳富瓦常用的修辞法，类似于《一块石头》一诗中的“造成一些跳跃”。

[4] 这里的“石头”应指墓碑。诗中多处场景，如“这嗓音微弱 / 像来自被草吞食的字母”等，也都印证了这一点。

“影子移动在……”[1]

影子移动在
苔藓斑驳的石头上。
似乎，仙女也斑驳着
聚在一处舞蹈。

当一小簇阳光
擦过，她们头发
闪烁，幽暗的坩埚里
便造出金子。

生命将会完结。
生命正延迟。
同样地，孩童嬉戏在
太多的梦里。[2]

译注：

[1] 这首无题诗权以诗歌译文的首句充作标题。

[2] “同样地”意在将嬉戏的孩童类比于舞蹈的仙女。

雨落在沟渠

一

雨，落在沟渠，落在世界上。戴胜鸟
曾降临我们的谷仓，像顶点
降落在游荡的烟柱上。
黎明啊，再一次，请把今天赐给我们。

我听见，第一只胡蜂
已在温热的雾里醒来，
雾锁住水洼闪烁的
小径。它隐蔽在
自身的寂静中，寻觅着什么。我确信
我在那儿，我听着。增强的嗡鸣声
却只能转变为图像。[1]脚下，
小路不再是路，唯独是我的梦
叙说着胡蜂、戴胜鸟、薄雾。

曾经我爱在黎明时离开。时间
在炭火中睡去，额角抵着灰烬。
楼上房间里，褪去的阴影显露出
我们呼吸平稳的身躯。

二

夏日的晨雨，难忘的
汩汩声就像第一股寒流
敲打梦的窗玻璃。熟睡的人
摆脱了自我，赤手
在世间降落的雨声里
探寻另一具仍沉睡的躯体，以及它的温热。

（这声响是雨水拍打瓦檐，断续着，
卧室在前行，骤然
驶进上涨的光的涌浪。
暴风雨
侵占了天空，电光
诞生于一声短促的隆响，
雷电撒下它的宝藏。）

三

我起身，我看见
今夜，我们的小船已翻。
火几近熄灭。
寒冷像一次划桨，驱动天空。

水面上仅剩光，
但水下呢？黯淡的树干，梦一般
交错的枝桠，还有石头
偎依在沙子的怀抱，微笑着
在激流里闭紧眼睛。

译注：

[1] 该句的原意是“嗡鸣声越来越响，（但最多）只能增强为图像”，暗示着梦中的场景一点点变得真实，但最终也只能变成“图像”，即“想象”的产物。

在同一岸

一

偶尔，镜子
在天空和卧室之间
徒手抓住微渺的
尘世之光。

而一些事物、名称
就像
汇聚在同一岸的
道路和希望。

我们梦想着：
在这条河，平静之河的下游，
词语对世界而言
并不算太多，

而言说，也不等于
割断羔羊的
动脉，它正信赖地
跟随着话语。

二

梦想：愿美
是真实，是同样的
不证自明[1]！孩童[2]
惊奇地走在葡萄架下。

他欣喜于充沛的光，
他踮起脚，
伸出手，试图抓住
缀满红果的枝串。

三

更晚些，在他的嗓音里
听到他孤身一人，
就像在沙滩上
赤裸着行走，

就像他手持一面镜子，
让天穹万象
化身盛大的光柱，从镜中穿透，大地上
万物被重新染色。

但他随意
在什么地方停下，
出着神，
脚把水拨进沙堆。

译注：

[1] “不证自明”法语原词是 évidence，其本义与视觉密切相关，即“能立刻被看到（的状态）”，现在通常转义为“能立刻被理解的事物”。总之，它是指事物能被感官（尤其是视觉）和心智所立即感知、理解到的那种特质，强调的是无蔽的、即刻呈现的状态。

[2] 此处的“孩童”可能指本诗开头处的“尘世之光”。

遥远的嗓音 [1]

一

我倾听，随后，我害怕再也
听不到她跟我说话，或是自语。[2]
遥远的嗓音，孩童在路上嬉戏，
天黑了，灯火明亮处，

有人在呼喊，敞开的门
吱嘎作响；这束光
将沙子重新染色，沙堆上影子舞蹈，
回来，有人悄声说，回来吧，天已晚。

（回来吧，曾有人低语，我不知
是谁这般呼喊，将岁月洞穿，
怎样苛刻的母亲，既无记忆也无面孔，
曾熬过怎样的痛苦，在诞生之前。）

二

或者，我曾听见她在另一间屋。
我对她所知的一切，仅限于童年。
岁月流逝，这支歌——
我仅剩的财产，几乎要响彻终生。

她唱，假如算得上歌唱，
不，介于嗓音和语言之间
她任凭话语游荡，
像是犹疑地在前方摸索，

有时，甚至不是词语，
仅仅是声响，词语渴望着从中诞生，
这声响容纳等量的阴影和光，
不算音乐，也不再是噪声。

三

我曾爱她，就像爱这空洞中的
声响，世界凭借洞穴而重获青春，
这响声在词语分离时聚拢，
这开端美妙，当一切终结。

短音节，随即是长音节，
抑扬格在迟疑，它想
跨过那满心期望的呼吸的步伐，
进入有意义的事物。[3]

就是这道光闪烁于心灵——
夜里，当我们退出房间，
一盏灯隐藏在它的胸口，
为了辨认另一个舞蹈的影子。

四

生命已逝，但你被我的幻觉
救活：是这双娴熟的手
翻检那些记忆，几乎隐蔽地
将它们的裂隙缝合。

唯有：这剩余的红碎布？
挪动岁月和图像，发现
它就在记忆里；泪水骤然涌起时
我们沉默于它往日的词语。

说话，几乎唱起歌，梦见
超越于音乐的事物，随后沉默着
就像孩童被悲伤占领，
咬紧嘴唇，转过身。

五

她唱歌，却像自言自语：
谁把小船拖上河岸，
谁在沙堆上放置船桨，
谁途经，我们却不知晓？

谁赤着一只脚，留下踪迹，
谁把水染成虹色，
谁在灰烬下埋存火炭，
谁描绘出这张孩童的脸？

除却几个音符，这支歌没有更多，
谁在话语中期待着歌？
——无人期待，无人来过也无人言说，
无人途经，我们也不曾知道。

六

无人啜饮我摆好的酒杯
或拿走我面前的果实，
小路上，枯草、种籽的碎屑
被微风挪动。

夏天：一阵目眩就像雪，
轻薄地来临、未曾停留的雪，
我们心中，没什么能打搅那凝结
随即蒸发的水一般的光。

于是，宁静和喜悦
属于领悟的瞬间：无物持存。
雪花是托起杯子的手，
其余的雪片是夏日，是天空，是回忆。

七

别停下，跳舞的嗓音，
长久低沉的诉说，事物
被词语的灵魂染色、驱散，
在夏日傍晚，黑夜不复存在。

是嗓音将存在带进了表象，
混合成同一场雪花，
嗓音几乎沉寂，当梦
索求得过多，并确信它能获得。

她嬉戏般合拢我们的眼睑
笑着紧挨我们，
我们随即看到沙堆上
她赤脚跳舞，擦伤一个个符号。

八

别停下，靠近的嗓音，天还亮着，
光从未如此美丽过。
再次出来吧，跳舞的小生灵。假如你
独自被舞蹈的渴望包裹着，

看吧，沙堆上有足够的光
陪你的身影玩耍。
甚至，你不再害怕，将手递给
树丛中变暗的笑容。

噢音乐，噢喧嚣，源自诸多别的世界，
你莫非常常渴望着
那一夜，爱像它声称的那般
让你心脏紧缩着，步入楼下的舞厅？[4]

九

她唱：“我是，我不是，
我牵住我所是的他者的手，
我舞蹈于我的影子们中间，其中一位
笑着转向我，它没有脸。

我在小路上和我的影子们共舞，
从中我只寻找到存在的欢愉，
但黎明前，我知道，
剑将刺裂舞蹈的布料。[5]

于是我转向这更加笨拙的影子，
它更迟疑，如同受了惊
退缩着，伫立在音乐中：
看吧，仅仅为了你，我才笑并且舞蹈。”

十

她曾是影子，是天空上
一道离奇的语言的切缝，
是乌云和树将它们的烟雾
掺进平静的水中，这便是傍晚。

是影子，却是世界唯一的财产，
毕竟她从一切单纯的事物里
汲水：罐子搁在响亮的地板上，
水涌出，伴随叶子的香气。

十一

她吟唱，我从她词语中获得的
几乎是我漫长战争的终结
当我靠近她，触摸到
她的手，看见她的手指

解开这根线，而线结隐不可见。
她，在外面嬉戏，一个单纯的
背负着世界的童仆？[6]
莫非她是命运女神，却迟迟

不造成致命一击？[7]她领先走到树下，
向近旁的人微笑：
“听”，她会说，“词语沉默，
只发出噪音般的声响，现在噪音终止。”

译注：

[1] 本诗出现了四种关于“声音”的词汇：其一，son 是一般意义上作用于听觉的声音，这里译作“声响”；其二，voix 指通过声带发出的声音，一般指人声，译作“嗓音”；其三，bruit 即令人不悦的声响表现，译作“噪声”或“噪音”；其四，musique 则是“音乐”。

[2] 译文以“她”专指“嗓音”，而“嗓音”以外的其他名词则用“它”来标示，依据语境可判断各自的具体所指。

[3] 抑扬格是一种音步，由一个轻读音节和一个重读音节组成。本节中“满心期望的呼吸”大概喻指生命，也可能指朗读时的换气。“越过……步伐”应该是对这种节奏分明的步调的超越。步伐、脚步的意象也使人联想到瓦雷里（Paul Valéry）关于诗与散文的一个比喻，他在《论诗》一文中说：散文犹如“走路”，总有具体的目标和目的地，每一次创造都随着动作的完结而被取消；但诗歌类似于“舞蹈”，其目的就在于其自身，“它哪里也不去”，但它使用的器官、肌骨和神经却与走路所使用的并无二致。

[4] 这两行可能化用了法国诗人龙沙（Pierre de Ronsard）的句子：“傍晚，爱情引你走进楼下的房间 / 熟练跳一曲优美的爱之芭蕾”。有此回响，译文也将博纳富瓦诗中的“房间”具体化为“舞厅”。

[5] “舞蹈的布料”从组词法上看不应译作“舞裙”，更像是将“舞蹈”与“布料”相比拟的意思。

[6] “背负”这里也有“掌管、负责”或“照料”的意思。

[7] 古罗马宗教和神话中的“命运三女神”（les Parques）——对应于古希腊神话的“摩伊赖三女神”——由年迈的诺娜、得客玛和摩耳塔三姐妹组成，司掌人类自生至死的一切命运。她们以纺纱工的面貌出现，能借由纺线的长度来衡量人的寿命，并适时切断其命运：得客玛将纺线摊开并缠在纺锤上；诺娜手捏生命线，负责纺织；摩耳塔则每每无情地剪断衡量人之寿命的纺线。因此，诗中提到的“命运女神”大概影射“造成致命一击”的长姐摩耳塔，但博纳富瓦挪用典故时显然改写了原始神话的内容。

在词语的圈套中

一

又是一年夏日的困倦，[1]
是我们索得的金子，在嗓音深处
取自梦的金属转换术。[2]
连缀的群山与近物[3]
像葡萄熟透，接近于美酒，
大地是我们生命栖息的裸胸，
微风绕面，迎接着我们。
这夏夜无边无岸，
轻薄的火穿梭于树枝间。
友人啊[4]，这就是崭新的天和地，
两道烟彼此融汇
在河流分岔的上空。

我们被梦捕获之前
夜莺又一次歌唱，
它曾为流浪的尤利西斯而唱，
当他入眠，在休憩的岛上，
这位抵达者终于也向梦认输，[5]
就像记忆的一阵颤栗
源自他从地面上弯折
又枕在疲倦的头下的存在之臂。[6]
我想，他会呼吸匀称地
躺在他的欢愉上[7]，随后是平静，
而夜空中的维纳斯，第一颗星，[8]
已调转了船艏，乌云笼罩下
小船迟疑地驶向远海，[9]
漂流着，桨手
眼望别处的亮光，忘记
再次将船桨浸入黑夜。

他看见什么，凭借梦的恩典？
是低处的海岸线？
岸上，阴影闪着微光，它们的夜
并未在我们薄雾般的索求中[10]
燃烧，绵延的雾伴随我们在睡眠中深潜

——却被其余的火照亮。
我们是背负自身重量的船，
满载着封闭的事物，航行中
我们看见船艏的黑色水域近乎敞开，
也在拒斥，永远望不到边界。
然而，就在偶遇的岛屿
那夜莺悲歌的褶子里，
他考虑在水沫重新泛白的
晚上，再度拾起桨：
也许能忘掉海面所有的岛屿，
唯有一颗星愈发清晰。[11]

继续，朝同样的方向前进，
越过图像，让我们沉浸于
狂热渴望中的每一幅图像：
自信地前行，渴望迷失、渴望辨认自我，
从记忆之美和记忆的骗局中，
从一些人的痛苦
和另一些人的幸福中，
火冲进他们灰烬般的往昔，
像红霞站立在波涛拍击的尖礁
或他们失去的果实之甜上。[12]
继续，几乎超越语言而前进，
仅凭着一点微光，这是否可能
或者这仍是幻象？
一次次，我们重新绘制它的线条，
但阴影中，轮廓再次收敛，
泛着同样欺骗的光泽。
充斥着我们的唯有词语
那谦逊的谎言，它呈现、言说着
多于或者无关于真实的存在：[13]
傍晚并不像描述的那般
属于美，[14]她用光之手雕塑
她曾爱过的大地，迟迟不肯离开；
不如说，傍晚是夜夜喧哗的巨潮
直落入我们的未来。[15]

我们赤脚踏入梦的水域，

它温热，就像已被唤醒？
或者，睡眠那缓慢、镇定的闪电
是否早在树枝不安的一闪念间
就刻镂了标记？随后
天暗了，树木近在眼前
却看不清它们错落的轮廓。
继续向前，水漫上脚踝，
噢，夜的梦，你用深情的双手[16]
捧起白昼的梦吧，它把额头和眼睛
转向你，你们彼此的眼神
温柔地相融，愈加圆满，
像是某种知识，能幸免于
世界与希望的争端，
愿统一性[17]将生命收容[18]、安置
在水沫的寂静中，时而
映出美，时而倒映着真实，
两颗同样的星子在睡眠中滋长。

无意义的群星，静止的群星，
它们的美，自足和至高之美。[19]
船尾的摆渡者比世界更高，
更黑，闪动着磷光之暗。[20]
轻搅的水窸窣作响，
顷刻间归于平静。船艄底下
传来沙子的摩擦声，尚未明晰：
这是新的海岸抑或旧世界
裹在大地之床那发烫的褶子里。
它是否触摸到另一片土地，
热情而未知的深渊里
会不会伸出手，接住
我们从自身的黑夜抛出的绳索？

明天，醒来时，
或许我们生命中将有更强的信念，
让嗓音和影子滞留其间，
但它们终于离去，平静而失神，
无心谴责或交战；
而我们身旁的孩子，将在小路上

笑着，晃他硕大的脑袋，
懵懂地看着我们，残缺的心
在他生命的源头
重现那谜团中的光斑。[21]

他仍懂得笑，
他从空中摘取一串沉甸甸的葡萄，
我们看见，他携带它遁入黑夜。
采摘者，可能在高挂的未来[22]
摘取其他葡萄的人，
盯着他从眼前走过，即使他没有脸。
把他托付给夏日傍晚的仁慈吧，
我们睡吧……

……我倾听，声音在衰退，
黑夜的背景音将它再次湮没。
小船前端的底板，在不可知者、
不可预料者的重压下弯曲，
为心灵赋予着形状，但它骤然松懈。
嘎吱声在诉说什么？它们绷断了
念头之间希望的拴系。[23]
而睡眠对此无动于衷。
它的光，它的阴影：仅仅是一排
折服于欲望的浪。

二

我能
在惊醒的瞬间，立即说出
或尝试着说出这场骚乱：
野兽的贪婪不包含享乐，
它们用利爪和嚎叫
撞击话语松动的边缘。
我能宣告：遍地是
厄运与失道，摧毁着心灵
想赋予世界的意义。
总之，我能记起那存在之物，
我只能绝望并清醒着，
虽然狡猾的幻兽[24]
将等量的理智和梦
诱骗到阿蜜达花园[25]的树枝上。
我抛弃词语，转交给涂写[26]的人，
凭借材质的显现，他用散文
把美的赠予写进真实中。[27]

但唯一让我感到真实的
是怀着期望的声音，
它没意识到，它已被律法拒斥。
真实而唯一，是手颤抖着触碰
另一只手的承诺[28]；真实而唯一，
是夜晚将至，幽暗的归途中
我们把栅门接连推开。
我熟知什么该从书上擦除，
但一个词，不断燃烧我的双唇。

噢诗歌，
我要用你的名字称呼你，
我无法隐忍，即使言语废墟中
今天的游荡者已厌倦了它。
我冒险与你直言，[29]
像置身于往昔的雄辩：
庆典日前夜，

大厅里廊柱的顶端
高悬着枝叶和果实织就的花环。

现在我这样称呼你，想必记忆
已把简单的词传授给
意义的守护者[30]，纵然意义是谜，
他们仍借助记忆，在宽纸上
破解你的单名和复名[31]，
明亮的火在上面静静烧着
他们怀疑、恐惧所滋生的葡萄枝。
“看吧，”记忆将会说，“这唯一
历经数世纪写就的书，看吧，
符号在图像里增长。群山
远远地变蓝，为你们则变成大地。
听，音乐在事物之巅
用它博学的长笛，照亮
存在物内部颜色的鸣响。”

噢诗歌，
我深知你被蔑视，被否定，
你被贬低为一出戏剧[32]甚至谎言，
你因语言的谬误而受辱，
你递出的饮水被视为不祥，
但仍有人渴望地喝下，
随后失落，投身于死亡。[33]

真的，词语因黑夜而膨胀，
风翻卷它们的书页，火
将受惊的野兽逼到我们脚下。
我们曾确信，消逝于显象的小路[34]
能引领我们远行？
不，图像在涨起的水中撞击，
错乱的句法[35]犹如灰烬，
很快，甚至图像也不复存在，
书不复存在，世界的身躯温暖而庞大，
不再被我们欲望的手臂搂紧。

可我同样知晓，并无另外的星辰

神秘地、预兆般地推移在
恒星虚构的天空[36]，
唯有你永远晦暗的小船，[37]
阴影聚集于船艄，当陆地
在泡沫里增大，影子也唱起歌
像昔日靠岸的抵达者，
在漫长航程的结尾，灯塔亮起。

倘若风、
暗礁和海之外，总停留着别的事物，
我知道，哪怕在深夜，你终将是
抛起的锚，是沙滩上蹒跚的脚步，
是堆起的木头，是湿树枝下的
火花，在火焰迟疑
而焦灼的等待中，
是第一句话终结漫长的沉寂，
是第一束火在垂死世界的底部擦亮。

译注：

[1] “夏日的困倦”中的“困倦”也可指“睡眠”。据“夏日的困倦”法语原文的语法结构，可有三种阐释：其一，“夏日”即“睡眠/困倦”，二者形成同位性的隐喻关系，这也是博纳富瓦诗中常用的技法；其二，它可指“（我们）在夏季所感受到的困倦”；其三，可指“由夏天构成的困倦”，即睡眠的“材质”是夏天。

[2] “金属转化术”中的“转化”，原指自发性地或诱发性地由一种物质转变为另一种，因此“金属转化术”基本等同于“炼金术”。

[3] “连缀的群山与近物，像葡萄……”直译是“一葡萄串的群山与近物”，其中含有“成葡萄串的……”量词结构。

[4] 此处的“友人”原文是女性。

[5] “向梦认输”即同意被梦“俘获”，与本节起始处的诗句“我们被梦捕获之前 / 夜莺又一次歌唱”相呼应。

[6] “存在之臂”中的“存在”这里具体指“生命”，“臂膀”可视作“生命”的一个提喻。

[7] “欢愉”可能暗示交媾的快感。

[8] “维纳斯”（Vénus）即金星的别称。金星被称作“清晨之星”，是一天中最早出现、最亮的星辰，故由司掌爱与美的女神维纳斯代称。

[9] “远海”原文是 le haut de la mer。法语中有一个惯用短语“haut mer”（“深海”），但二者的含义略有偏差。le haut de la mer 一方面可以与“深海”的意思相对应，另一方面，从字面上理解，又可指人站在海边所能看到的“海的最高处”。

[10] “我们薄雾般的索求”直译为“我们需求的薄雾”，但后者在汉语中容易引起歧义。该短语结构的 de 并不指涉一种从属关系，而是指：“薄雾”等同于或相似于“我们的需求/诉求”。

[11] “（海面上）唯有一颗星愈发清晰”直译是“一片海，那里有一颗星在增大”。这与博纳富瓦这本集子里另一行诗“窗扇里星星在增大”有某种形象上的互通。另外，关系副词 où（“在那里”）所指示的具体位置关系也很难判定，可能是“在海面之上”，也可能是“在海水的倒影中”，如此等等。

[12] “果实之甜”直译是“果实的喜悦”。délice 一词表示极其强烈又难以捉摸的喜悦，这样转译是考虑到其拉丁语词源（deliciae, -arum）亦包含“甜美”之意。

[13] “真实的存在”直译是“一切存在的东西”，也可译作“存在者”。

[14] “傍晚并不像描述的那般 / 属于美”一句中，“属于美的傍晚”直译为“美的傍晚”，但为了避免将“美的”误读为形容词，特增添“属于”一词以强调“美”和“傍晚”的名词间从属关系。此外，“属于美的傍晚”和后文中“属于广阔水域的傍晚”（译作“傍晚是……巨潮”）形成了对照关系。

[15] 以上八句的意思是：词语是欺骗性的，但它述说的是谦逊的谎言；词语可以言说属于美的傍晚（“傍晚”亦可理解为“终结”、最后时刻，因为“美”迟迟不愿退离它曾钟情的大地），词语能为这“美”赋予形状，但它更愿意言说属于广阔水域的傍晚。

[16] 这里的“你”即呼告对象“夜的梦”，系译文所添，以标示祈使句的存在。

[17] 这里强调“一”而非“多”，吻合于博纳富瓦关于“单一/单纯”的诗学思考：词与物应当凝结在统一体之中。

[18] “收容”直译是“用手拿取”。从字面上看，这两行是指拟人化的“单一性”在海水的泡沫里“抓住”生命。但这个动词同时也暗示了“接纳、收容”、“保存”的意思。

[19] 法语中有一部分形容词，其意义随着它和被修饰词之间位置关系的改变而改变。譬如“beauté

suffisante”理应译作“足够的/充分的/充足的美”，但如果形容词 suffisante 置于名词 beauté 之前，那么“suffisante beauté”译作“自满/自负的美”则更为合适。不过，鉴于这首诗并未提供更多暗示性的信息，译文兼取“充足”（客观描述）和“自满”（主观判断）两种释义的可能。

[20] 形容词“有磷光的”和名词“无光泽、晦暗、不透明”的搭配存在着逆喻关系，即把矛盾的两种品质统合为一，暗示某种“无光之光”。

[21] 此处的“光斑”是指人直视阳光时，光线在视野中所产生的斑块，它使人视力衰减甚至失明，而这种“看不清”与“在谜团中”的处境颇为类似。这也让人联想起古希腊哲人赫拉克利特（Héraclite）的格言：“你不能直视骄阳，也不能直视死亡”。

[22] “在高挂的未来”意在将时间维度上的“未来”空间化。因此这个短语表示：未被孩童采摘的剩下的葡萄高高悬挂在“未来”里，或悬挂在“未来”的高处。

[23] 以上五行的大致意思是：船板因不堪重负而将绳索绷断，自行脱离了船体，这一过程中发出的嘎吱声暗示着拴系在“希望”之上的念头、想法也一一破灭了。

[24] “幻兽”的法语原文是 chimère，原指神话中一种想象的“四不像”怪物，有狮首、羊躯、龙尾，且能喷火；后来则多指幻象、幻梦、不可能之物等。

[25] 阿米达（Armide，意语写成 Armida）是意大利 16 世纪诗人托尔夸托·塔索（Torquato Tasso）作品《被解放的耶路撒冷》中的人物。她身为穆斯林魔法师、大马士革国王的侄女，却爱上了敌人——十字军士里纳尔多，并将后者带到自己的“魔法花园”，试图以魔力将其勾引并加以挽留。

[26] “涂写”本意是将原先所写的字句用笔划掉。

[27] 句意大致为：用散文进行书写是为了使所写对象的材质清晰明了。“他用散文 / 把美的赠予写进真实中”在法语原文里可有三种阐释：其一，用散文书写（处于）真实之中的美的馈赠；其二，在真实之中，用散文书写美的馈赠；其三，用散文将美的馈赠写进真实之中。后两种思路其实很相近，但第三种更强调“转换”的动作性，即通过“写”而使美的馈赠“进入到”真实的领域中。

[28] “另一只手的承诺”的法语原文采用了博纳富瓦惯常的修辞结构“名词 + de + 名词”。“手”是“承诺”的载体与替身，因此，“触碰手的诺言”即通过触碰手而使承诺生效。

[29] “与你直言”直译是“（我）向你讲话，直接地”，这里副词“直接地”应指毫无迂回、毫无中介者的状态，也可表示“如实地”、“确切地”、“即刻地”等含义。

[30] “意义的守护者”直译是“试图让意义存在的人”，在这首诗的语境里应该指“诗人”。

[31] “你的单名和复名”直译是“你的独一的和复多的名字”。“复多之名”可能暗指耶和华透过祂的一些“复名”——如耶和华以勒、耶和华拉法、耶和华尼西等——更具体地示现祂自己和祂的救赎计划。“复名”也可能是指圣父、圣子和圣灵共用上帝之名，即“三位一体”。

[32] “被估价为戏剧”意指诗歌被认为像戏剧一样，是虚假的人造幻想，而非现实本身。

[33] 以上三行的大致意思是：“水”（此处应该是“诗歌”的隐喻）能满足人的渴意，但喝下它的人会迷失于虚幻，从而绝望地选择死亡，因此它是“坏的、不祥的”。

[34] “显象”（évidence）即在一瞬间能被感官（尤其通过视觉）被感知的东西。在博纳富瓦的另一首诗《在同一岸》中，译者根据语境将之译作“不证自明”。

[35] “错乱的句法”直译是“它们（指图像）的句法就是（等同于）不连贯”，这里的“不连贯”是名词形式而非形容词。“句法”作为语法术语，本义是构成一个句子的诸词语之间的连结关系，以及支配这种关联的法则；也可引申为书写方式的具体规则的总和；这里大概意指图像与图像之间排列、组合的方式。

[36] “恒星虚构的天空”直译是“由恒星构成的虚幻的天空”，“恒星”之“恒定不动”与上一行的“运动、移动”形成一种对照关系。

[37] 以上四行内嵌“除了……之外，没有……”的语法结构，意思是：除你的小船之外，再没有其他的星辰在天空中移动。

出生时的旧居

一

我醒来，是出生时的旧居，
水沫倾泻于岩礁，
没有鸟，唯独风将海浪铺开又合上；
从四面聚拢的地平线的香气，
是灰烬，正如在别处将一个世界[1]
焚毁的火，此刻藏身于群山中。
我在游廊里穿行，桌子早已摆好，
水拍击着桌腿和碗橱。
然而，那无脸的人终究来了，[2]
我知道，她使劲撼动着
阴暗楼道另一头的门，却白费力气，
房间里水已涨得很高。
我转动把手，却拧不开，
我几乎听得见河对岸的低语，
孩童在莽莽草丛里嬉笑，
那是别人的游戏，永远是他者在喜悦。

二

我醒来，是出生时的旧居。
所有房间都下着细雨，
我一间间走过，观看
镜面上晶莹的水滴，
镜子四处堆叠，有些破碎了，
甚至，嵌入家具和墙之间的空隙。
一张脸，时而笑着
挣脱这些倒影，它柔美得
超出、也迥异于世界存在的模样。
我伸出手，犹豫着，去触摸
图像里女神凌乱的发绺，
她悲伤的前额掩盖在
水的面纱下，她失神如小女孩。
她错愕，摇摆于存在与不存在之间，
手犹豫着不敢触摸水汽，
后来，沿着废旧房屋的走廊
笑声渐渐远离我的听力。
唯有梦的善意永远停留在这里，
手伸出，无法穿过
湍急的水流，而记忆从中隐去。[3]

三

我醒来，是出生时的旧居，
趁着黑夜，树从四面八方
逼近我们的房门，
寒风中我独自站在门槛上，
不，绝非独自，两个巨大的存在者
在高于我的地方，隔着我攀谈。
身后是凶恶的老妇，驼背，
另一个像灯盏站在外面，
她很美，捧住别人递来的酒杯
如饥似渴地饮尽。
我想嘲笑她？当然不，
我发出的更像爱的嚎叫，
但声音已被绝望扭曲，
毒药流遍我的四肢，
被嘲笑的瑟蕾斯消灭了曾爱她的人。
囚禁在生命中的生命，今天它如是说。

四

另一次。
仍陷于黑夜。水平静地
闪烁在黑色土壤上，
我知道我唯一的任务
只能是回忆。我笑着，
弯下腰，整个臂弯的枝叶
从泥浆里抱起，
我托着这一大摞，水沿着手臂
流向它内侧紧贴的心脏。
拿这些木料做什么并不重要，
从无数空缺里，嘈杂的颜色
向上攀升，我负重且匆匆前行，
急于找到一处货棚，
树枝朝四处斜伸，
造成了夹角、尖刺与叫喊。

嗓音将影子投在路上，
或者在召唤我；心跳加速，
我转身踏向空荡荡的路。

五

可是，同一个梦里
我躺在小船最低凹之处，
额头、双眼紧贴着弯曲的船板，
能听见河水在深处相撞。
突然，船艏微微上倾，
大概到了港湾，我猜度着，
仍把眼睛靠在木料上，
它散发柏油和胶水的香味。
睡梦里我积攒的图像
太宽阔，又太明亮，
词语向我谈论的，那不可信的事物，
为何会重现于船外？
我渴望更高、不再黯淡的河岸。

但我抛弃这块土地，它漂移着
它的身体试图去辨认自己，
我爬起来，逐间走访这幢宅子，
现在房间多得数不清，
我听到门后面的叫喊声，
我被这些撞毁门框的痛苦
攫住，我加快脚步，
延续的黑夜对我太沉重。我惊恐，
步入塞满课桌的房间，
有人说，看，这曾是你的教室，
看，墙上是你最初的图像，
看，这是树，看，那边是狗在吠叫，
地图贴在漆黄的隔墙上，
名字和形状已褪色，
这白度[4]冻僵了语言，
也剥夺了山脉与河流，
看，这曾是你唯一的书。墙上
伊西斯[5]的石膏像在剥落，
她不曾有、也不会有别的什么
为你微微张开，或朝你紧闭。

六

我醒来，是在旅途中，
火车已行驶整夜，
此刻，它冲向大片静止的
紧挨着的云，黎明
时常被闪电的折线撕裂。
路堤的灌木里
我看见世界降临；另一簇火
瞬间点燃石头和葡萄树
合围的农田。风、雨水
把烟雾扑进泥土，
但炽红的火焰再度站起，
低空填满它托举的手掌。
火，你从何时燃烧着葡萄园？
谁在期待你，你为谁站在地面？

随后天亮了；从各个角度
阳光把数千枚箭镞
射进列车隔间，熟睡的人
头枕着蓝呢靠垫的花边
轻轻摇摆。我没睡，
太多年了我曾沉浸在希望中，
我把词语献给低矮的山，
隔着玻璃，它们迎面走来。

七

我记得，那是夏天的清早，
窗户微启，我靠近时，
觉察到父亲就在花园深处
静止着。不知他向哪儿张望，
在看什么？他仿佛置身事外。
他习惯性地驼背，视线却投向
未完成和不可能性。
他早已放下鹤嘴镐、小铲，
世界的那个清晨，空气很新鲜，
而清新本身却不能穿透；残酷啊
一切有关早晨的童年回忆。
光线里他是谁，他曾经是谁，
我不曾知道，现今仍不知晓。

但我也在林荫道上碰见他
迟缓地行走，过度劳累
拖重了他曾经的手势。
他恢复旧业，我呢，
我和同学们闲逛在
没有期限的晌午[6]的开端。
从远处，我觉察到他擦身而过，
就此献上不能言说的词吧。

（一个周日下午，
正值夏天，餐厅里
紧闭的百叶窗抵御炎热，
桌面已清理干净，他提议
玩纸牌，毕竟旧居里
再没有其余的图像，能满足
梦的渴求，但他离开了，
笨孩子立刻抓起牌，
下一轮全部换上
能赢的牌，他满心激动
等游戏重新开始，等输掉的人
扳回一局，他似乎察觉到

某种荣誉般的信号，那将滋养
怎样的期望，孩童时，他无从知晓。
就此分离的两条路，一条
几乎消逝于转瞬，即便如此，
仍将是遗忘，贪婪地吞噬所有。

上百次，我必将
从诗和散文里，划掉这些随处蔓延的词；
但我唯一
能做的：禁止它们回溯到我的言语。）

八

我睁眼，正是降生时的旧居，
是先前的原样，毫无增添。
小餐厅的窗户依旧朝向
停止发育的桃树。
男人和女人临窗
坐着，脸对脸，
交谈的样子不同往常。从花园尽头
孩子能瞥见他们，观察他们，
他知道，这些词能诞生出什么。
父母身后的房间一团黑暗。
男人刚下班回家。疲惫，
那曾是儿子瞥见的
他手势上唯一的光晕，
如今使他脱离于此岸。

九

于是，终有一天
我领悟了济慈绝妙的诗行，
路得在追忆：“思乡时，
她垂泪站在陌生的麦地。”[7]

但此前，这些词的意义
我从未真正理解过，
自孩提时，这意义便属于我，
我仅能辨认它，或者爱它
当它从我生命的深处重返。[8]

究竟，母亲那幽灵般的在场
能给我什么遗赠？
除去放逐之感，除去泪水
将视线模糊，搅动它在此处的事物中
对遗失之地的追寻？[9]

十

于是，生命；出生时的旧居
再次浮现。破败教堂上
我们被搭起的粮仓环绕着，
云影轻薄，在黎明时嬉戏。
最后一袋小麦或裸麦[10]
也被搬进了旧日：无边的夏季之光
被滚烫的瓦片削弱着——
从此，等候已久的干燥的麦秸香
会随时进入我们。
预感到天要亮了，
我醒来，再次转向
身侧的女人，她同样酣睡在
这消逝的房子里。傍晚
应该为她的沉寂
献上仅言说其他事物的词语。

（我醒来，
我爱我们曾拥有的日子：它们被保管，
像河水缓缓流动，即使
轰鸣的浪顶已将它收纳。
它们向前，带有简单之物的庄严。
被群山摊开在我们周围的
存在者的巨帆
想把脆弱的人的生命安置在船上。
噢回忆，
船帆用沉寂掩盖着拍击声，
石头上的水掩盖我们说话的声响，
再往前，必将是死亡，
但它沾染了海滩尽头的乳白，
晚间，当孩童们
踩着滩底，走远，在静水中欢笑，依旧嬉戏着。）

十一

我再度启程，沿爬升的坡道
弯弯折折，欧石楠、沙丘
高悬在隐形的声响之上，偶尔
能碰到沙地蓝蓟草，这转瞬的宝藏。
此处，时间早已凹陷成
永恒的水，漂移在泡沫中，
很快，我距海岸仅两步之遥。

我看见一艘船在近海等着，
遍体漆黑，像枝架繁多的烛台
笼罩在火焰和烟雾中。[11]
我们能做什么？哭喊从四面传来，
难道不该去救助远处
请求靠岸的人？是啊，影子沉寂，
我看到桨手们趁夜
涌向海岸，激烈的水面上
灯盏绑着彩色燕尾旗[12]
被悬空的手举起。
美本身，显现在它的诞生之地，
当它还仅仅是真实时。

十二

美与真实，但海浪高耸着
盖过顽强的叫喊。希望
在喧闹中，怎样被听力辨认？
衰老怎样重获新生？
房子怎样从内部开启，
让死亡不仅是一种推力
将索求诞生地的人驱逐到外面？[13]

如今我知道，是瑟蕾斯
显现在我面前，夜里，是她在敲门
寻求庇护，门外
是她转瞬而逝的美，她的光，
她的渴求，她迫切需要
饮尽杯中的希望：
那遗失的孩子或许还能找到，
她神圣而内心丰盈，
曾经却不懂如何抱起孩子，
在麦苗燃起的火焰中
在那道生命之光里逗他笑，
在死神垂涎他之前。

向瑟蕾斯献上怜悯吧，而不是嘲笑，
深夜，我们在岔路口相约，
叫喊声刺穿词语，即使毫无回响；
甚至晦暗的言语也终将爱上
为寻找而受难的瑟蕾斯。

译注：

[1] 此处的“世界”原文为 univers，而非博纳富瓦常用的 monde 一词。从哲学上讲，univers 通常指一切实存之物的全部、存在与事物之总体；从天文学上讲，它指的是“宇宙”。在当今的语用中，univers 更倾向于指称地球各部分的总和，或指栖居于大地的人类与人类社会之总和，等等。

[2] “无脸的人”应该指死人。另外，诗句原文中的 Il fallait que 结构，暗示着用“命定性”的想法来取代“必需性”的一种微妙心态。在本诗语境中，“必需性”即“我”寄希望于无脸人不会前来，但“命定性”则指她终究会到来。

[3] 这里或许影射“忘河”，即“勒忒河”。在古希腊神话中，勒忒（Léthé）是“遗忘”的化身，也常常代指冥界五大河流之一——忘河。那些在冥界度过数世纪并已赎罪的灵魂，渴望获得新生，并获准回归大地、恢复肉身并受制于自身的命运；但在离开冥界之前，他们必须饮下勒忒河水以清除上一轮生命所留下的记忆。

[4] “白度”（也可译作“白色”）应该指“名字和形状”颜色褪去而泛白的情状。

[5] 伊西斯（Isis）是古代埃及神话与宗教中的丧葬女神，对她的崇拜后来流播到希腊－罗马世界，但因基督教的兴起而终止于公元五、六世纪之交。她被认为能复原死者的灵魂，让他们进入来世。后世的艺术家和诗人常常将伊西斯的形象描绘成一个披戴面纱的女神，于是她也成为大自然隐秘法则的象征。

[6] “没有期限”大概指午间太阳所处位置较高，故而感受不到时间的变化。

[7] 这两行诗原文为英文，出自英国诗人济慈（John Keats）的《夜莺颂》。在《圣经》记载中，路得本是犹太人拿俄米的儿媳。身处他乡的拿俄米后来夫死子亡，她本意劝导路得返回摩押的娘家，但路得却决意追随拿俄米来到伯利恒，在前夫族人波阿斯的麦田里以拾遗穗为生。

[8] 这里的“深处”也可理解为“尽头”。

[9] “能给我什么遗赠”直译是“我用什么来承接”，其中“承接”也可理解为“采集、聚拢”。本节的大致意思是：母亲的在场模糊而不可把握，它能给予我的、让我接纳到的，唯有流亡般的情感以及眼泪。

[10] 裸麦又称黑麦，禾本科黑麦属的双年生植物，常被作为谷物或草料而种植。

[11] “烛台”即船舶的隐喻，“火焰”和“烟雾”可能是船帆和燕尾旗的隐喻，船体全黑则犹如被烟火焚焦。

[12] 燕尾旗是挂在桅顶上、用以通讯的狭长小旗。

[13] “索取诞生地”是为了寻找到合适的地方以便顺利地“重生”。

弯曲的船板 [1]

男人长得很高大，非常高大，他立在岸边，离小船很近。身后，月光明亮，投射在水面上。轻微的响动来自于蹑手蹑脚的孩子，他知道小船在轻轻漂浮，时不时撞上码头或岩石。他手里攥紧一小片铜。

“先生你好”，他说。声音清脆，却因胆怯而颤抖，他怕那静立的巨人果真注意到他。可是，看似漫不经心的摆渡人，早已察觉到他在芦苇下。“你好啊小家伙，你是谁？”

“噢，我不知道。”孩子说。

“怎么，竟然不知道！你没有名字吗？”

孩子想弄明白“名字”是什么意思。“我不知道，”他又迅速说了一遍。

“你不知道！别人跟你挥手、叫你的时候，你总该听到了什么吧？”

“没人叫我。”

“该回家的时候，也没人叫你吗？比如你在外面玩，到了吃饭、睡觉的时间？你没有爸爸妈妈？告诉我，你家在哪儿。”

现在，孩子琢磨起什么是“爸爸”、“妈妈”，还有“家”。

“爸爸，”他说，“爸爸是什么？”

摆渡人坐在石头上，挨着小船。他的声音在黑夜里似乎不那么遥远了，但最先传来的是一阵轻微的笑声。

“爸爸？嗯，就是把哭鼻子的你抱到膝盖上的人，就是在你晚上怕得睡不着觉的时候，坐在你身旁给你讲故事的人。”

孩子没答话。

“的确，没有爸爸也是经常的事儿，”巨人好像沉思了一会儿，接着说，“既然如此，就会有年轻、温柔的女人生好火，让你坐到火堆旁，还唱歌给你听。她们要是离开你，那就是去做饭了，你能闻到锅子里热油的香味。”

“我也记不得这些，”孩子的声音清脆而轻柔。他走近此刻正沉默不语的摆渡人，能听到他均匀、缓慢的呼吸。“我要过河去，”他说，“我有船钱。”

巨人弯下腰，用他宽大的手抓住孩子，放在肩头。他站起身踩进小船里，他的重量让船向后晃了一下。“出发了！”他说，“抓紧我的脖子！”他一手扶稳孩子的腿，另一只手把船篙投入水中。孩子叹了口气，猛地一下搂住他的脖子。于是摆渡人可以双手撑篙了。他从淤泥里拔起它，船离开河岸，水流在倒影下、在阴影里越来越响。

过了一会儿，他的耳朵被手指碰了碰。“听着，”孩子说，“你愿意做我爸爸吗？”但他立即收声了，他的话被泪水打断。

“当你爸爸！但我只是个摆渡人啊！我永远只是从河的一边划到另一边。”

“但我想跟你待在一起，待在河边。”

“要做个父亲，就得有房子，你不懂吗？我没房子，我住在岸边的灯芯草里。”

“我真的很想和你住在岸边！”

“不”，艄公说。“这不可能。啊，快看！”

应该看到：小船越来越弯，在男人和孩子的重压下，每分每秒，曲度都在继续增加。摆渡人艰难地前进，水涨到和船舷齐平，然后漫进来，填满了船舱，它淹过巨人的大腿，腿能感觉到弯

曲的船板已支撑不住。小船并未沉没，倒像是消融在黑夜里。此刻，男人在游水，小家伙还紧紧攫住他的脖颈。“别怕，”他说，“河没有多宽，我们很快就到了。”

“噢，拜托了，做我爸爸！做我的家！”

“忘掉这一切吧，巨人低声说。忘了这些词，忘掉词语吧。”

他又抓住那瘦小的腿，它已经变得庞大。他在这片空间里划另一只腾出来的手：无限的水流在相撞，无限的深渊开裂，还有无限的星。

译注：

[1]“船板”的法语原文 planche，本意是沿树干锯下的表面平滑的长条薄木板；就拉丁文词源而论，可能派生于形容词 planus（表面平坦、平滑）。因此，当“平滑船板”由“弯曲的”来修饰，便造成了一种逆喻效果。另外，这首诗令人联想到圣基道霍（圣克里斯多福）的事迹。这位孔武有力的巨人本名欧菲鲁斯，曾应一名孩童之请，将他背负在肩上以助其渡河。河水在横渡过程中愈发湍急，而孩童的重量也让他难堪其负。他最终成功抵达对岸，对孩子说：“你让我深陷最大的险境中，你沉重得犹如整个世界。”这孩子则回答道：“你肩负的不仅是整个世界，还有创造它的主。我是基督，你服务的君王。”随后他为欧菲鲁斯赐名“克里斯多福”，即“承载基督者”。

依旧失明

依旧失明

一

另一个国度里
神学家推测
上帝存在，但双眼失明。
祂在墙壁间狭小的缝隙
在世界里[1]摸索，
搜寻一个哭喊着、踢打着，
双眼仍紧闭的幼小身体：
这孩子会赋予祂视力，
假如祂那双笨拙的手
在时间开始前
能将孩童的眼睑掀开。

上帝的理念与梦，
他们说，
被命名为“上帝”的夜之深度
仅仅梦想着
成为这具生命[2]；祂被自己的想象
从前方，从一道视线里
召唤着。从这些溪谷，
从这些畸形的块堆，从这些源头的
深邃回响里诞生的幻梦、欲望，以及上帝，
就是那沿着血液和天空，沿整个身躯
一路逆流直上的某样东西，[3]
它流向尚未萌生的
脸和眼睛。
不，上帝想寻找的
不是虔诚，不是弯屈的前额，
不是祈求于祂、问询于祂的心灵，甚至
不是抗拒的叫喊。祂仅仅渴望着
像孩童那样看见一块石头，
一棵树，一只果子，
看到屋檐下的葡萄架，

和停在熟透的葡萄上的鸟。

上帝，没有眼睛的上帝，
最终想看见光。
祂，永恒者，
双手握紧
那哭喊的、短暂的事物，
毕竟，视力仅存于必死的身体。[4]

于是，每一轮生命里
每当生命因黑暗早早降临
而具有视力，
祂就谦逊地重复着
对表象的求索。[5]
祂知道，表象超越于祂，[6]
祂是内部，祂将事物弯折成
原本的形状，让它们隐入黑暗，
祂扩展在
鸣叫于蓝色天际的燕子的
滑翔中；甚至，祂在云端撕碎并稀释着
自我；但永远
属于内部，属于轮廓之下，属于实体[7]
覆盖的实体、无穷的
断层与岩块之下，
属于被神学家命名为“上帝”者。[8]

（就是祂，傍晚
我们回家时，
绯红、静止的天空下，
有人在栅栏的吱嘎声里听见祂，
就在那儿，依旧在内部，这次在声响的内部，
夜幕降临，
我们翻转一块石头，
看，他们对我说，
看蚂蚁骚动在世界的外面。）

二

上帝，
被那边的神学家称作上帝者[9]
在寻觅。“祂深知自己一无所有”，他们说，
辨认，命名，建造，
祂甚至没想象过这些，也做不到。
心存希望，
祂知道这超越于祂。等待，
祂知道这超越于祂，
远远地预感，或是喊叫，
挂着泪水，急迫地张开双臂，
祂知道这些都超越于祂。

包括说话这件事，
说出：“我们走”，“拿好”，
“看哪”，“别哭了”，
“去玩吧”，
祂知道这超越于祂。
说出：“喝下吧”，
如愿朝孩童俯身，
此外，
又伸手抚慰孩子的啜泣，[10]
满怀着希望，又万分警戒，
祂知道这也超越于祂。

但声音从外面
传来。外面：
“来吧，天晚了，
跟我来。”祂倾听着。
但祂被不可见者，被生命
围截在词语最单纯的那部分。[11]

祂知道，即使真正地
去握一只手，
那只手也不会落在祂掌间。

上帝，
被他们称作上帝者，那无名者，
在寻觅。他们听见祂游荡在
负伤鸟雀的哀啼中，在被猎捕的
野兽的嘶叫中。

于是，神学家们知道
上帝向他们逼近，
不分昼夜；一旦睁开眼
祂就滑进他们的瞳仁。他们深信
祂想攫取他们的回忆
和喜悦，
甚至将他们从死亡中剥离。

终其一生，他们费尽心神
去推拒祂，去抵抗
那无边的巨手。
“离远点，”他们叫道，

“滚到树丛去，
滚到飘摇的风里，
滚进蓝色，滚进红赭石，
滚进果实的酸甜，
离远点，
滚进祭台上颤抖的羔羊。”

他们行走在树下，
挥舞彩色的燕尾旗。
“走，离远点，”他们叫道，
“走开，你死心吧，
我们走！你站起来啊，离开这里，
你这狡猾的畜牲，你的心是黑夜砌成的。

松开你握住的手，
它害怕你。

跌倒吧，你再爬起来吧，
快跑，裸体的孩子，当心拿石头砸你。”

译注：

[1] “墙壁间狭小的缝隙”直译是“挨得过于紧密的墙壁之间”，而这个空间就是被重新定义的“世界”。

[2] 上帝想变成的“这具生命”，指上文提及的孩童的肉身生命。

[3] “某样东西”应指前几行中的“他想象出的事物”。

[4] 该句的另一种译法是“唯有必死者才具有视力”。这意味着，具有视力的前提是“终将死亡”，也就是必须具有生命的限度。

[5] “表象”的原文 apparence 指显现于外部的东西，或将自身展示给感官（尤其是视觉）的方式；因此也可译作“显现之物”。

[6] “超越于他”直译是“多于他”，这里指“比他更重要、更有意义”，或指“他做不到、办不到”。

[7] “实体”的原文是指体量较大的坚硬的均质固体，或是堆叠在一起的物体聚合体。

[8] 本句使用的 ce que 结构一般指非人的对象，但指称范围较为宽泛；同时，诗中体现出上帝“肉身化”（某种程度上也就是“人化”）的倾向，故译文采取“……者”这样兼顾“物”与“人”两个维度的模糊处理方式。

[9] “那边”即特指的远处，具体应该指全诗开篇处的“那另一个国度”。此外，“那边”的法语原文也可指“下面”（更低的地方）、“彼世”（彼岸）或地狱（死者的栖所）。

[10] “抚慰孩子的啜泣”直译是“触摸啜泣”，并非法语中惯常的搭配。它的意思可能是以触摸、触碰的方式来安慰哭泣的孩童。

[11] “词语最单纯的那部分”原意是“词语（复数）里最单纯的那些词语（复数）”。

无脸的金色

一

另外有谁，还有谁，告诉我
他们知晓的事：
上帝撕毁自己所写的纸页，
便诞生了世界。[1]无论对祂的作品
抑或祂自己，甚至对漂浮于词语天际的美，
祂都心怀怨恨，
这怨恨用火烧焦了
树状的人类言语，它期待着什么。

上帝是艺术家，
祂只关心遥不可及的事物，
祂像艺术家那般易怒，
祂怕自己只能制造出形象，
祂在雷电里烦躁地狂吼，
但祂诋毁祂钟爱的人，不懂得
用颤抖的手将脸庞捧起。

而我们理应——他们补充道，
理应替上帝毁掉一切，让祂同样
停止欲望和爱。
我们转身，沉默，
用灰烬遮蔽光，
我们理应将大地清空
只留下深谷中凌乱的岩石。
上帝，祂只是
一棵草，看不见其余的草株
正陷入失明[2]的骤雨中。但愿我们的心脏
能用淤泥填充言语的位置，
淤泥：一洼洼难以破解的时间中
那仅剩之物，它的材质能将上帝梦见。[3]

存在：并非岩石本身——他们断言，

而是穿透岩石的
裂缝，是裂缝棱边
碎成的粉屑，是无所期待的
颜色，无意义地停留在光中。

二

还有人向我透露：
起初，在他们梦境中，
祂对人类的情绪感到震惊：
譬如，夏天清晨，
当一个孩子欢呼着
奔向门外。甚至，
有人动情地转身，悄悄藏起眼泪。

第一个梦里，上帝想听到
音乐家聆听的东西，祂俯身
靠近颤动的弦。祂很震惊：
当胸脯在大理石内部隆起，
嘴唇微张，
在祂面前直接呈现的美
却无法让雕塑家满足。

他们还言之凿凿：有一次
祂看到一个工匠费劲地
雕琢木料，想让内心的神
在上面浮现出形象，凭借它
或许能耗尽心底那生存的苦楚。
祂从笨拙的技艺里体验到
一种新的情感，祂迫切想满足
他的渴望，祂想接近他，
走进让希望一再落空的材质中。
祂愈发沉重，变成这块木料，在天真的形象里
获得肉身[4]；祂信赖
艺术家的梦。
祂在形象中等待被救赎。

上帝，
被那些人命名为上帝者，
在等待。祂在形象中虚度光阴，
祂仍隐没着。第一次，也是最后一次，
祂心存期望。祂听到

有些声响在靠近，渐又远离。
沉重，是谦逊的人类之思，在祂身上附着。
沉重，是昏眩的目光、狂热之手的重量，
沉重，是少女躺下时那柔韧的背，
沉重，是室内的火，烧光了一切。

三

他们对我讲话。声音多么诡异！
游荡在树梢上空，
它们殷红、悲切，就像号角声。
我朝着想象中它们升起的地方走去，
多少次，我走到十字路口，
两三条小道被枯叶铺满。
我踏上其中一条，注意到
一个跪着的孩童，手里
摆弄颜色各异的碎石。
听闻我的脚步临近
他抬眼看我，又背过身去。

某些词多么诡异，
没有嘴，没有声音，也无面孔。
它们在黑暗中与人相遇，被人牵着手，
被人领走，但夜色已遍布大地。
这些词像是变成了麻风病人，
远处传来摇响的铃声。[5]
它们用斗篷裹住世界的身躯，
光线却依旧穿透。

译注：

[1] 这两行在构思上与《依旧失明》一诗对“世界”的界定颇为相似。后者从空间构成的角度，将“世界”定义为“挨得过紧的墙壁之间（的空隙）”；而本诗则偏重于解释“世界”产生的方式。

[2] “失明”的原文是 tombe aveugle，该词组由于动词 tomber 的复义而产生了双关效果：既可表示骤雨变瞎、陷入失明的状态，当 tombe 意指“进入……状态”的时候；也可表示雨水在眼睛失明的情况下“盲目”降落，此时 tomber 则具体指“落下”。

[3] 本句的意思是：淤泥的材质能够梦见上帝，而不是反过来，由上帝来梦想（构想）材料。

[4] “肉身化”是指赋予神性、上帝或精神性存在以动物或人的外表，“赋予……外表”也等同于“使……具有肉躯”。在基督宗教的语境中，它指上帝以人的样态降临世间——即，耶稣基督身上兼备神性特征和人的性质——或“道成肉身”。显然该术语无法脱离其神话和神学背景。“肉身化”在具体语用中也常常转义和引申为“赋予抽象价值以具象的实存方式”或“以物质性的或可见的形式来表现抽象之观念”。

[5] 早先麻风病在欧洲肆虐时，麻风病人必须被隔离，于是他们随身携带一只铃，摇铃示警并口呼“不洁，不洁”，以便周围的行人提前退避，沿途的房屋也紧闭门窗以防感染。此处麻风病与“词语”的相关性大概建立在这样的逻辑上：词语像麻风病一样无法被看见，但凭黑夜中的铃声而觉察或预知其存在。

扔石头

加速行驶

他们为何注视着地平线？为何目不转睛，盯紧那个点？或许仅仅是因为，他们在这条路上笔直行驶了整夜。公路两侧只有铺着碎石的区域，山丘偶尔低低地隆起，搭配着零碎的灌木，辽阔的天空上没有一颗星。在远处，极远处，是山脉两条模糊的轮廓线，像手臂向四周张开，在前方呼唤，那似乎是道路在不断跳入的地方。但连续多少个小时，入口在退避，在自我消除，沿着光秃秃的柏油路，将我们期盼的、想象中的坡道一步步推远。多少个小时！过了这么久，黑夜早该结束了。

他们注视着地平线，那天穹的底边。他们早已习惯：当道路直刺向一团混沌的黑暗，思绪也不能从那个点上移开。

现在，一块红斑忽然出现在前方偏左。土地在鼓动，无疑已经有一段时间，地面遍布着肿块，谁知道呢，还有凹陷的深坑，可能积了水。红斑在增长，沿着地平线扩张势力，炫目的光斑像是火焰，破晓就从那里开始，周围的天空已接近玫瑰红。而车里，他们终于也能凭着各自脸上的玫瑰红，看清彼此了。

但被太阳灼烧的山顶迟迟不肯出现。熬过漫长的几分钟，不再增大的红斑才衰弱下去。火焰摇颤着，再次变成紫色的灰烬，它熄灭了。光芒消逝在山丘底部：天空和世界交错的边际。前方恢复了盛大的夜，星辰全无。

向远方行驶

忽然，道路自己变得崎岖不平。[1] 石头冲破路面，凸起的部分在持续延展，向四周拓宽。石灰和沙砾在四壁穿孔的庞大静脉里流动，汽车在血管上[2]颠簸，这是比黑夜更浓的另一种黑，它将无限期地掌握世界。在这种情况下前进，是太难了！有些时候，我们必须跳下车——把车篷敞开，自由地呼吸冷空气——从某一侧抬起车子，贴近黑暗中隐隐约约的石头，绕过去。偶尔，它们的尺寸会超出想象，差点让人惊呼。我们渐渐开始担心，前面会不会有一块更大的石头横在路上。谁知道，我们会不会调转方向，跟随路边的一道车辙，驶离这笔直的前路呢（真的有可能）？

不过，继续发动车子吧，既然神奇的引擎总是乖乖听命。在摇晃中不惜代价，不断前进吧。我们不敢深入了解这震颤，它同时也发生在空中：倾坍的群山或许是水做的，近似于球形的团块两两相撞、弹开，再和其他团块相碰；嗡嗡地发出噪音，或者投入轰响的深渊，消失于永恒，[3]也消失在空缺里。

译注：

[1] 作者特意强调是道路使其“自身”充满砂砾。

[2] “血管”既是道路上巨大裂缝的譬喻，同时也可能影射“岩石矿脉”。

[3] 这里的“永恒”系宗教词汇，本意是创世前就已经存在的事物，也可译作“非造物”。

扔石头

我们在夜里扔石头，想扔得更高更远，朝着前方斜坡上的树丛。山坡陡峭得像是藏着一个溪谷，隐约间，还能听见树木下的急流。

石头们，我们心急地突入艰难的荆棘，从中搬出的大石头们。灰色石头们，在黑夜里闪光的石头们。

我们用双手把石头高举过头顶。沉重的它们，比整个世界还高、还广阔的它们！我们把它们丢得远远的，就像丢到无人知晓的那一边，丢进没有高没有低没有水声没有星星的深渊里。我们在月亮下对视而笑，光芒从乌云的遮掩下涌出，播撒得到处都是。

我们的手很快划破了，在流血了。我们分拨根须的手，挖掘进大地的手，抓紧还在顽抗的石头的手。血染上我们的脸，但我们总是从毁坏的土地上抬起双眼，我们对视，我们依旧在笑。

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres d'Yves Bonnefoy

Poésie et récits

BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-pays*, Genève [Paris], Albert Skira Éditeur, coll. « Les Sentiers de la création », 1972.

BONNEFOY, Yves, *Rue Traversière*, Paris, Éditions Mercure de France, 1977.

BONNEFOY, Yves, *Poèmes*, Paris, Éditions Mercure de France, 1986.

BONNEFOY, Yves, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Éditions Mercure de France, 1987.

BONNEFOY, Yves, *Récits en rêve*, Paris, Éditions Mercure de France, 1987.

BONNEFOY, Yves, *La Vérité de parole*, Paris, Éditions Mercure de France, 1988.

BONNEFOY, Yves, *La Vie errante, suivi de Une autre époque de l'écriture*, Paris, Éditions Mercure de France, 1993.

BONNEFOY, Yves, *Les Planches courbes*, Paris, Éditions Mercure de France, 2001.

BONNEFOY, Yves, *Le Cœur-espace, 1945, 1961*, Tours [Paris], Farrago / Éditions Léo Scheer, 2001.

BONNEFOY, Yves, *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Éditions Mercure de France, 2008.

BONNEFOY, Yves, *L'Heure présente*, Paris, Éditions Mercure de France, 2011.

BONNEFOY, Yves, *Ensemble encore, suivi de Perambulans in noctem*, Paris, Éditions Mercure de France, 2016.

Essais, entretiens, conférences

BONNEFOY, Yves, *L'improbable*, Paris, Éditions Mercure de France, 1959.

BONNEFOY, Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1961.

BONNEFOY, Yves, *Un Rêve fait à Mantoue*, Paris, Éditions Mercure de France, 1967.

BONNEFOY, Yves, *Le Nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Éditions Mercure de France, 1977.

BONNEFOY, Yves, « Du haïku », dans *Haïku*, Paris, Éditions Fayard, coll. « Documents spirituels », 1978, pp. ix-xxxvi.

BONNEFOY, Yves, *La Présence et l'image : leçon inaugurale de la chaire d'études comparées de la fonction poétique au Collège de France, 1981*, Paris, Éditions Mercure de France, 1983.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, 1990.

BONNEFOY, Yves, *Remarques sur le dessin*, Paris, Éditions Mercure de France, 1993.

BONNEFOY, Yves, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Éditions Mercure de France, 1995.

BONNEFOY, Yves, *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Éditions Mercure de France, 1998.

BONNEFOY, Yves, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

BONNEFOY, Yves, DA RE, Maria Silvia, « Un début d'écriture : entretien avec Maria Silvia Da Re », dans *Le Cœur-espace, 1945, 1961*, Tours [Paris], Farrago / Éditions Léo Scheer, 2001, pp. 35-52.

BONNEFOY, Yves, « Le Siècle où parole a été victime », dans Michèle FINCK, Daniel LANÇON et Maryse STAIBER (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 482-495.

BONNEFOY, Yves, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2006.

BONNEFOY, Yves, NÉE, Patrick, TRÉMOLIÈRES, François, « Débat suivant la communication de François Trémolières, "Yves Bonnefoy et les sciences des religions : l'édition du *Dictionnaire des mythologies*" », dans Daniel LANÇON et Patrick NÉE (éds.), *Yves Bonnefoy, poésie, recherche et savoirs : actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2006*, Paris, Éditions Hermann, 2007, pp. 410-414.

BONNEFOY, Yves, « Paroles d'introduction (2002) », dans Yves BONNEFOY (éd.), *La Conscience de soi de la poésie. Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France, 1993-2004*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

BONNEFOY, Yves, *L'Inachevable : entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Éditions Albin Michel, 2010.

BONNEFOY, Yves, *L'Autre langue à portée de voix : essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2013.

BONNEFOY, Yves, *L'Inachevé : entretiens sur la poésie, 2003-2016*, Paris, Éditions Albin Michel, 2021.

II. Traductions chinoises sélectionnées des œuvres d'Yves Bonnefoy

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫·博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué)*, vol. 8, n° 3, Université de Pékin (北京大学 běi-jīng-dà-xué), 1987, pp. 247-253, trad. de GE 葛, Lei 雷.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫·博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *International Poetry (现代世界诗坛 xiàn-dài-shì-jiè-shī-tán)*, n° 1, Hunan People's Publishing House (湖南人民出版社 hú-nán-rén-mín-chū-bǎn-shè), 1988, pp. 1-12, trad. de GE 葛, Lei 雷.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, « Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (伊夫·博纳富瓦诗选 yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn) », *Foreign Literatures (国外文学 guó-wài-wén-xué)*, vol. 13,

n° 3, Université de Pékin (北京大学 běi-jīng-dà-xué), 1993, pp. 125-128, trad. de GE 葛, Lei 雷.

BONNEFOY 博纳福瓦, Yves 伊夫, « Poèmes choisis d'Y. Bonnefoy (伊·博纳福瓦诗选 yī-bó-nà-fú-wǎ-shī-xuǎn) », *World Literature (世界文学 shì-jiè-wén-xué)*, vol. 23, n° 2, Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences (中国社会科学院外国文学研究所 zhōng-guó-shè-huì-kē-xué-yuàn-wài-guó-wén-xué-yán-jiū-suǒ), 2000, pp. 232-243., trad. de Shu Cai 树才, GRAZIANI, Romain 罗曼.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, *Les Poèmes choisis de Bonnefoy (博纳富瓦诗选 bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn)*, Taiyuan, Beiyue Literature & Art Publishing House (北岳文艺出版社 běi-yuè-wén-yì-chū-bǎn-shè), coll. « Poésies en couverture noire (黑皮诗丛 hēi-pí-shī-cóng) », 2002, trad. de GUO 郭, Hong-an 宏安, Shu Cai 树才.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, AMICHAÏ 阿米亥, Yehuda 耶胡达, *Bonnefoy / Amichaï (博納富瓦／阿米亥 bó-nà-fù-wǎ-ā-mǐ-hài)*, Nouveau Taipei, Laureate Book Co., Ltd (桂冠圖書股份有限公司 guì-guān-tú-shū-gǔ-fèn-yǒu-xiàn-gōng-sī), coll. « Sélection des classiques poétiques européens (歐洲經典詩選 ōu-zhōu-jīng-diǎn-shī-xuǎn) », 2002, trad. de LI 李, Kuei-hsien 魁賢.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, « La poésie a sa propre grandeur (诗歌有它自身的伟大 shī-gē-yǒu-tā-zì-shēn-de-wěi-dà) », *Lire la poésie* (读诗 *dú-shī*), n° 2, *Le temps d'être pardonné (被宽恕的时间 bèi-kuān-shù-de-shí-jiān)*, 2011, pp. 219-220.

DONG 董, Ji-ping 继平 (éd.), « Yves Bonnefoy, 1923- ([法国]伊夫·博纳富瓦 fǎ-guó-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ) », dans Ji-ping 继平 DONG 董 (éd.), *Lire les poètes européens modernes (欧洲现代诗人读本 ōu-zhōu-xiàn-dài-shī-rén-dú-běn)*, Yinchuan, Ningxia people's Publishing House (宁夏人民出版社 níng-xià-rén-mín-chū-bǎn-shè), coll. « Trésors poétiques de l'Europe et de l'Amérique (欧美诗歌典藏 ōu-měi-shī-gē-diǎn-cáng) », 2012, pp. 209-222, trad. de BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, DONG 董, Ji-ping 继平.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, *Leurre et vérité des mots. Poèmes choisis d'Yves Bonnefoy (cí-yǔ-de-yòu-huò-yǔ-zhēn-shí-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn 詞語的誘惑與真實：伊夫·博納富瓦詩選)*, Hong Kong, Oxford University Press (China), coll. « Poètes internationaux à Hong Kong (國際詩人在香港 guó-jì-shī-rén-zài-xiāng-gǎng) », 2014, trad. de CHEN 陳, Li-chuan 力川.

PAN 潘, Bo 博 (éd.), *En faveur d'un art poétique. Sélection de poèmes français contemporains (赞同一种诗艺 :法国现当代诗选译 zàn-tóng-yī-zhǒng-shī-yì-fǎ-guó-xiàn-dāng-dài-shī-xuǎn-yì)*, Tai'an, The Atypical (不是出版基金 *bù-shì-chū-bǎn-jī-jīn*), 2014, trad. de PAN 潘, Bo 博.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, « Poèmes choisis de Bonnefoy (博纳富瓦诗选 *bó-nà-fù-wǎ-shī-xuǎn)* », *Poetry of Jiangnan (江南诗 jiāng-nán-shī)*, vol. 37, n° 5, Zhejiang Writers Association (浙江省作家协会 zhè-jiāng-shěng-zuò-jiā-xié-huì) & *Zhejiang Daily* (浙江日报 zhè-jiāng-rì-bào), 2016, pp. 67-71, trad. de Yu Shu 宇舒.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, « L'épars, l'indivisible (那零散的，那不可分 nà-líng-sǎn-de-nà-bù-kě-fēn-de) », *World Literature (世界文学 shì-jiè-wén-xué)*, n° 5, 2016, pp.

269-287, trad. de Shu Cai 树才.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, « Dans le leurre du seuil (在门槛的圈套中 zài-mén-kǎn-de-quān-tào-zhōng) », *Lire la poésie (读诗 dú-shī)*, n° 30, *Guide de la matière noire (暗物质指南 àn-wù-zhì-zhǐ-nán)*, 2017, pp. 209-215.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Collection de poèmes d'Yves Bonnefoy (杜弗的动与静：伊夫·博纳富瓦诗集 dù-fú-de-dòng-yǔ-jìng-yī-fū-bó-nà-fù-wǎ-shī-jí)*, Shanghai, Shanghai People's Press (上海人民出版社 shàng-hǎi-rén-mín-chū-bǎn-shè), coll. « Les classiques silencieux (沉默的经典 chén-mò-de-jīng-diǎn) », 2017, trad. de Shu Cai 树才, GUO 郭, Hong-an 宏安.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, *Les Planches courbes (弯曲的船板 wān-qū-de-chuán-bǎn)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Babel (巴别塔诗典 bā-bié-tǎ-shī-diǎn) », 2019, trad. de QIN 秦, Zhenyao-Sanshu 三澍.

BONNEFOY 博纳富瓦, Yves 伊夫, *La longue chaîne de l'ancre (长长的锚链 cháng-cháng-de-máo-liàn)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè), coll. « Babel (巴别塔诗典 bā-bié-tǎ-shī-diǎn) », 2020, trad. de Shu Cai 树才.

III. Études sur Yves Bonnefoy

ANDRIOT-SAILLANT, Caroline, BRUNEL, Pierre (éds.), *Lire « Les planches courbes » d'Yves Bonnefoy*, Paris, Librairie Vuibert, 2006.

ATTAL, Jean Pierre, « La quête d'Yves Bonnefoy », dans *L'Image métaphysique : et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969, pp. 211-216.

AVICE, Jean-Paul, « La Poésie par cœur », dans François LALLIER (éd.), *Avec Yves Bonnefoy, de la poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2001, pp. 25-46.

BAYLE, Corinne, *La mort traversée : « Du mouvement et de l'immobilité de Douve », d'Yves Bonnefoy*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Cours », 2015.

BLANCHOT, Maurice, « Le grand refus », dans *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, pp. 46-69.

BONNEFOY, Yves, CANADAS, Serge, CAWS, Mary Ann, *et al.*, *Poétique et ontologie : Colloque international Yves Bonnefoy, Bordeaux 2007*, Bordeaux, Association régionale des diplômés d'université d'Aquitaine / William Blake and Co. Edit., 2008.

CAVALLINI, Concetta, « Le nom et la nomination chez Yves Bonnefoy », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 155, Lexis Sas, 2008, pp. 413-424.

COMBE, Dominique, « Yves Bonnefoy et la fiction des signes », *Critique*, vol. 45, n° 511, 1989, pp. 955-973.

COMBE, Dominique, *« Les planches courbes », d'Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005.

COMBE, Dominique, « Yves Bonnefoy : le défi de l'image », dans Murielle GAGNEBIN (éd.), *Yves Bonnefoy, lumière et nuit des images*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 2005, pp. 269-280.

COMBE, Dominique, « Yves Bonnefoy, Paul Ricœur et l'éthique de la traduction », *Europe : revue littéraire mensuelle*, n° 1067, 2018, pp. 86-94.

COMBE, Dominique, « Yves Bonnefoy, passion de la langue. "Ils ne lurent pas davantage…" », dans Mireille CALLE-GRUBER, Jonathan DEGENÈVE et Midori OGAWA (éds.), *Les Écritures paradoxales de la passion*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Carrefour des lettres modernes », 2020, pp. 179-190.

DEGUY, Michel, « Préparatifs pour un tombeau d'Yves Bonnefoy », *Europe*, n° 1067, 2018, pp. 236-246.

DEMANGEAT, Michel, « Dans le leurre du seuil. Désir d'être au-delà », dans *Poétique et ontologie : colloque international Yves Bonnefoy, Bordeaux 2007*, Bordeaux, Association régionale des diplômés d'université d'Aquitaine / William Blake and Co. Edit., 2008, pp. 61-72.

FINCK, Michèle, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 1989.

FINCK, Michèle (éd.), *Yves Bonnefoy : poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Maison des sciences de l'homme », 1995.

FINCK, Michèle, LANÇON, Daniel, STAIBER, Maryse (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e^ siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003.

FINCK, Michèle, « Séparation, réparation, obstination : sous haute tension », *Europe*, n° 1067, 2018, pp. 3-16.

GAGNEBIN, Murielle (éd.), *Yves Bonnefoy, lumière et nuit des images*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 2005.

GASARIAN, Gérard, *La Poésie et son double : Apollinaire, Desnos, Ponge, Char et Bonnefoy*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 2016.

HIMY, Olivier, *Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Ellipses, 2006.

JACKSON, John Edwin, « Douve ou le principe de non-identité », dans Daniel LEUWERS (éd.), *Yves Bonnefoy : colloque Poésie-Cerisy (1983)*, Marseille, *Sud*, 1985, pp. 37-58.

JACKSON, John Edwin, BONNEFOY, Yves, *Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002.

JACKSON, John Edwin, « Le jeu des voix et la traversée du fleuve », dans Patrick LABARTHE et Odile BOMBARDE (éds.), *Yves Bonnefoy : écrits récents (2000-2009)*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, pp. 23-36.

JOSSUA, Jean-Pierre, « La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 86, n° 3, 2002, pp. 423-436.

LABARTHE, Patrick, BOMBARDE, Odile (éds.), *Yves Bonnefoy : écrits récents (2000-2009)*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

LALLIER, François (éd.), *Avec Yves Bonnefoy, de la poésie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2001.

LALLIER, François, *La voix antérieure, III : Yves Bonnefoy*, Bruxelles, éditions de la Lettre volée, coll. « Essais », 2015.

LANÇON, Daniel, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur : des origines au Collège de France*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir », 2014.

LANÇON, Daniel, NÉE, Patrick (éds.), *Yves Bonnefoy, poésie, recherche et savoirs : actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2006*, Paris, Éditions Hermann, 2007.

LEUWERS, Daniel (éd.), *Yves Bonnefoy : colloque Poésie-Cerisy (1983)*, Marseille, *Sud*, 1985.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Un état naissant de la plénitude impossible », dans *La Poésie malgré tout : essai*, Paris, Éditions Mercure de France, 1996, pp. 181-185.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Yves Bonnefoy : l'image et la voix », dans *Adieux au poème*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2005, pp. 235-251.

NARRACCI, Caroline, « La Déesse sous le voile. De l'Isis de Nerval à l'Isis de Bonnefoy », *Revue Nerval*, n° 4, Classiques Garnier, 2020, pp. 335-352.

NAUGHTON, John, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago/London, University of Chicago press, 1984.

NAUGHTON, John, « The Notion of Presence in the Poetics of Yves Bonnefoy », *Studies in 20th Century Literature*, vol. 13, n° 1, *Special Issue on Contemporary French Poetry*, 1989, pp. 43-60.

NAUGHTON, John, « Un nouveau Bonnefoy ? », dans Michael BROPHY et Mary GALLAGHER (éds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., coll. « Faux titre », 2006, pp. 253-257.

NÉE, Patrick, *Yves Bonnefoy*, Paris, ADPF, Ministère des Affaires étrangères, 2005.

NÉE, Patrick, « De la "présence" selon Yves Bonnefoy », dans Michael BROPHY et Mary GALLAGHER (éds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., coll. « Faux titre », 2006, pp. 259-267.

PINSON, Jean-Claude, « Bonnefoy (Yves) : poésie ouvrière », dans *Poéthique : une autothéorie*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Recueil », 2013, pp. 223-226.

PIOLET-FERRUX, Estelle, *« Les planches courbes » d'Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2005.

RICHARD, Jean-Pierre, « Yves Bonnefoy », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1964, pp. 207-232.

RICHARD, Jean-Pierre, « Courbures », dans *Pêle-mêle*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2009, pp. 17-25.

THOMAS, Jean-Jacques, « Bonnefoy, Meschonnic : l'image et la formule », dans *La Langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses

universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1989, pp. 89-101.

WERLY, Patrick, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 2017.

WINSPUR, Steven, « Bonnefoy cartésien ? », *French Forum*, vol. 9, n° 2, University of Nebraska Press, 1984, pp. 236-250.

IV. Traductologie et études sur la traduction poétique

AGOSTINI, René, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus : Synge, O'Casey, Joyce, Beckett, etc.*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entre-Vues », 2019.

ARTYUSHKINA, Olga, ZAREMBA, Charles (éds.), *Propos sur l'intraduisible*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Langues et langage », 2018.

BALDO, Sabrina, GENTY, Stéphanie (éds.), *L'Intraduisible : les méandres de la traduction*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études linguistiques », 2019.

BASTUJI, Jacqueline, « Traduction et théorie linguistique », *Change*, n° 19, Éditions Seghers / Laffont, *La traduction en jeu*, 1974, pp. 25-42.

BELLOS, David, *La Traduction dans tous ses états : ou comment on inventa l'arbre à vodka et autres merveilles*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2018, trad. de LOAYZA, Daniel.

BENJAMIN, Walter, « La Tâche du traducteur », *Po&sie*, n° 55, 1991, pp. 150-158, trad. de BRODA, Martine.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les Essais », 1984.

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999.

BLANCHOT, Maurice, « Traduire », dans *L'Amitié*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, pp. 69-73.

BOURITCH, Vladimir, « Des Principes fondamentaux de traduction d'œuvres écrites en vers libres », *Change*, n° 14, Éditions Seghers / Laffont, *Transformer, traduire*, 1973, pp. 61-65.

CASSIN, Barbara, « Les intraduisibles : entretien avec François Thomas (novembre 2010) » [en ligne], *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, École normale supérieure, 2013, URL : http://journals.openedition.org/rsl/252, consulté le 8 octobre 2021.

CHATEAUBRIAND, François-René de, « Remarques », dans *Le Paradis perdu*, Paris, Renault et C^ie^ libraires-éditeurs, 1861, pp. i-xv, trad. de CHATEAUBRIAND, François-René de.

DELAS, Daniel (éd.), *Traduire 1*, Cergy-Pontoise et Paris, Centre de recherche Texte/histoire - Université de Cergy-Pontoise / Éditions les Belles lettres, coll. « Traduire », 2000.

DERRIDA, Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Carnets de L'Herne », 2005.

DOUMET, Christian, « Invention à deux voix », *Litterature*, n° 180, 2015, pp. 120-134.

DÜNNE, Jörg, SCHÄFER, Martin Jörg, SUCHET, Myriam, et al. (éds.), *Les intraduisibles :*

langues, littératures, médias, cultures, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.

DÜNNE, Jörg, SCHÄFER, Martin Jörg, SUCHET, Myriam, *et al.*, « Phénomènes d'intraduisibilité et perturbations des processus de transmission dans les langues, littératures, médias et cultures », dans *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, pp. 1-5.

FÉDIER, François, « L'intraduisible », *Revue philosophique de la France et de l'etranger*, vol. 130, n° 4, 2005, pp. 481-488.

FONTANET, Mathilde, « La gestion de l'intraduisible : le processus de décision », dans Sabrina BALDO et Stéphanie GENTY (éds.), *L'Intraduisible : les méandres de la traduction*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études linguistiques », 2019, pp. 73-95.

GADAMER, Hans Georg, « Le problème hermeneutique », *Archives de Philosophie*, vol. 33, n° 1, Centre Sèvres – Facultés jésuites de Paris, 1970, pp. 3-27., trad. de FATAUD, J.-M.

GOTTESMAN, Catherine, « Quelques réflexions sur la traduction littérale », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 141, n° 1, 2006, pp. 95-106.

HERSANT, Patrick, « Le traducteur, poète en abyme », dans Simona POLLICINO et Geneviève HENROT SOSTERO (éds.), *Traduire en poète*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 2020, pp. 23-39.

HERSANT, Patrick, « Le traducteur phagocyte : appropriations du poème étranger », dans Véronique DUCHÉ et Françoise WUILMAR (éds.), *Présences du traducteur*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Translatio / Problématiques de traduction », 2021, pp. 101-115.

HUMPHREYS, Franziska (éd.), *Penser la traduction*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Bibliothèque allemande », 2021.

JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale, 1 : les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Arguments », 1963, pp. 78-86, trad. de RUWET, Nicolas.

LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1979.

LADMIRAL, Jean-René, « Pour une théologie de la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 3, n° 2, 1990, pp. 121-138.

LADMIRAL, Jean-René, « Dichotomies traductologiques », *La linguistique*, vol. 40, n° 1, 2004, pp. 25-50.

LADMIRAL, Jean-René, « Sur le discours méta-traductif de la traductologie », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 55, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010, pp. 4-14.

LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Éditions les Belles lettres, coll. « Traductologiques », 2014.

LAUNAY, Marc de, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2006.

LEDERER, Marianne, « Correspondances et équivalences : faits de langue et de discours en traduction », dans Fortunato ISRAËL (éd.), *Identité, altérité, équivalence ? : la traduction*

comme relation, Paris. Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Cahiers Champollion », 2002, pp. 17-34.

LOMBEZ, Christine, *La seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e^ siècle*, Paris, Éditions les Belles lettres, coll. « Traductologiques », 2016.

LOMBEZ, Christine, « Le traducteur de poésie : un "poète parallèle" ? Quelques remarques sur la pratique des poètes traducteurs », *Revue des sciences humaines*, n° 338, Université de Lille, *La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, 2020, pp. 87-98.

MARCOTTE, Stéphane, « Traduire du français en français ou la difficile métamorphose du poème médiéval », dans Jörg DÜNNE, Martin Jörg SCHÄFER, Myriam SUCHET et Jessica WILKER (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, pp. 147-159.

MARTEAU, Frédéric, « Auseinandergeschrieben. Traduire Paul Celan à la lettre », dans Jörg DÜNNE, Martin Jörg SCHÄFER, Myriam SUCHET et Jessica WILKER (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, pp. 237-251.

MARTY, Philippe, *L'Original : traduction, version et intraduisible*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes / Modernités et avant-gardes », 2021.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le chemin », 1973.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier, 1999.

MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Éditions des Cahiers du Sud, 1955.

OUSTINOFF, Michaël, « La traduction, textualité à part entière », *Palimpsestes. Revue de traduction*, hors série, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 37-51.

QIAN 钱, Zhong-shu 锺书, « Les traductions de Lin Shu (林纾的翻译 *lín-shū-de-fān-yì*) », dans *Lin Shu traduit* (林纾的翻译 *lín-shū-de-fān-yì*), Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 *shāng-wù-yìn-shū-guǎn*), coll. « Romans traduits par Lin Shu (林译小说丛书 *lín-yì-xiǎo-shuō-cóng-shū*) », 1981, pp. 18-52.

RAJKUMAR, Joanna, « La tâche du poète-traducteur ou l'impossible geste poétique », *Geste*, n° 4, 2007, pp. 49-55.

RAO, Sathya, *Philosophies et non-philosophie de la traduction. Essai de tradu-fiction*, Paris, Éditions Pétra, coll. « Transphilosophiques », 2015.

RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Éditions Bayard, 2003.

RIFFATERRE, Michael, « Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation », dans John BIGUENET et Rainer SCHULTE (éds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 204-217.

RITTE, Jürgen, « Que communiquent les traducteurs ? », dans Franziska HUMPHREYS (éd.), *Penser la traduction*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Bibliothèque allemande », 2021, pp. 195-212.

SIMEONE, Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose : l'atelier infini*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2014.

STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1978, trad. de LOTRINGER, Lucienne.

STEINER, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, 3e édition, Oxford University Press, 1998.

TAÏEB, Lucie, « Quelques remarques sur la traduction d'Ernst Jandl en français », dans Jörg DÜNNE, Martin Jörg SCHÄFER, Myriam SUCHET et Jessica WILKER (éds.), *Les intraduisibles : langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, pp. 253-264.

THOUARD, Denis, « Pensées cavalières sur la traduction », dans Franziska HUMPHREYS (éd.), *Penser la traduction*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Bibliothèque allemande », 2021, pp. 227-239.

V. Linguistique et littérature chinoises

ABEL-RÉMUSAT, Jean-Pierre, *Élémens de la grammaire chinoise ou Principes généraux du kouwen ou style antique et du kouan-hoa, c'est-à-dire de la langue commune généralement usitée dans l'Empire chinois*, Buc, Ala productions, 1987.

BACHNER, Andrea, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*, New York, Columbia University Press, 2014.

BIAN 卞, Zhi-lin 之琳, « La Nouvelle poésie et la poésie occidentale (新诗和西方诗 *xīn-shī-hé-xī-fāng-shī*) », *Poetry Exploration (诗探索 shī-tàn-suǒ)*, vol. 2, n° 4, 1981, pp. 38-43.

BILLETER, Jean-François, *L'Art chinois de l'écriture*, Genève [Paris], Éditions d'Art Albert Skira S. A., 1989.

BILLETER, Jean-François, *Trois essais sur la traduction*, Paris, Éditions Allia, 2014.

CAI, Zong-qi (éd.), *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, New York, Columbia University Press, 2007.

CAI, Zhong-qi, « La pertinence intrinsèque entre des caractères chinois monosyllabiques et le genre-style de la poésie chinoise (單音漢字與漢詩詩體之內聯性 *dān-yīn-hàn-zì-yǔ-hàn-shī-shī-tǐ-zhī-nèi-lián-xìng*) », *Lingnan Journal of Chinese Studies (嶺南學報 lǐng-nán-xué-bào)*, vol. 5, n° 1, 2016, pp. 277-326.

CHANG, Kang-i Sun, OWEN, Stephen (éds.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 1: To 1375*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

CHAO, Yuen Ren, *A grammar of spoken Chinese*, Berkeley, University of California Press, 1968.

CHAO 赵, Yuen Ren 元任, *L'exploitation et le développement de la linguistique chinoise moderne. Sélection d'essais de Chao Yuen-ren sur la linguistique (中国现代语言学的开拓与发展 赵元任语言学论文选 zhōng-guó-xiàn-dài-yǔ-yán-xué-de-kāi-tuò-yǔ-fā-zhǎn-*

zhào-yuán-rèn-yǔ-yán-xué-lùn-wén-xuǎn), Pékin, Tsinghua University Press (清华大学出版社 *qīng-huá-dà-xué-chū-bǎn-shè*), 1992.

CHEN, Chantal, « Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 3, n° 3, 1983, pp. 89-112.

CHENG, Anne, « "Y a-t-il une philosophie chinoise ?" : est-ce une bonne question ? », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 27, 2005, pp. 5-12.

CHENG, François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, nouvelle édition revisée et augmentée, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1996.

DEFOORT, Carine, « Existe-t-il une philosophie chinoise ? Typologie des arguments d'un débat largement implicite », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 27, 2005, pp. 67-89.

DEFRANCIS, John, *The Chinese Language: Fact and Fantasy*, Honolulu, University of Hawaii press, 1984.

DÉTRIE, Muriel, « Les effets de la traduction sur le langage littéraire : le cas de la poésie en France au XX^e^ siècle », dans Annie CURIEN et Siyan JIN (éds.), *Littérature chinoise : le passé et l'écriture contemporaine. Regards croisés d'écrivains et de sinologues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 101-117.

DU 杜, Xin-yan 新艳, « Le bái-huà et l'écriture imitant l'oral (白话与模拟口语的写作 *bái-huà-yǔ-mó-nǐ-kǒu-yǔ-de-xiě-zuò*) », dans Xiao-hong 晓虹 XIA 夏 et Feng 风 WANG 王 (éds.), *Langage littéraire et style d'écriture : de la fin de la dynastie Qing à la période du Quatrième Mai (文学语言与文章体式:从晚清到"五四"wén-xué-yǔ-yán-yǔ-wén-zhāng-tǐ-shì-cóng-wǎn-qīng-dào-wǔ-sì)*, Hefei, Anhui Education Publishing House (安徽教育出版社 *ān-huī-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), coll. « Tentatives et débats (尝试论丛 *cháng-shì-lùn-cóng*) », 2006, pp. 379-410.

DYCK, Anne-Lise, « La Chine hors de la philosophie : essai de généalogie à partir des traditions sinologique et philosophique françaises au XIX^e^ siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 27, 2005, pp. 13-47.

FENG 冯, Sheng-li 胜利, *Interactions entre morphologie, syntaxe et prosodie en chinois (汉语的韵律、词法与句法)*, Pékin, Peking University Press (北京大学出版社 *běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè*), 1997.

FENG 冯, Sheng-li 胜利, *La Syntaxe prosodique du chinois (汉语韵律句法学 hàn-yǔ-yùn-lǜ-jù-fǎ-xué)*, Shanghai, Shanghai Education Publishing House (上海教育出版社 *shàng-hǎi-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), coll. « Linguistique chinoise contemporaine (中国当代语言学丛书 *zhōng-guó-dāng-dài-yǔ-yán-xué-cóng-shū*) », 2000.

FENG 冯, Tian-Yu 天瑜, *Origines des nouvelles formules : interaction culturelle Chine-Occident-Japon et la génération de la terminologie moderne en caractères chinois (新语探源：中西日文化互动与近代汉字术语生成 xīn-yǔ-tàn-yuán-zhōng-xī-rì-wén-huà-hù-dòng-yǔ-jìn-dài-hàn-zì-shù-yǔ-shēng-chéng)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中华书局 *zhōng-huá-shū-jú*), coll. « Nouvelles recherches de littérature et d'histoire chinoises (中华文史新刊 *zhōng-huá-wén-shǐ-xīn-kān*) », 2004.

FENOLLOSA, Ernest Francisco, POUND, Ezra, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*,

Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Les Livres noirs », 1972, trad. de SARTORIS, Ghislain.

FU 傅, Si-nian 斯年, « Comment faire un texte en *bái-huà* » (怎樣做白話文 *zěn-yàng-zuò-bái-huà-wén*) », *The Renaissance (新潮 xīn-cháo)*, vol. 1, n° 2, 1919, pp. 171-184.

GAO 高, Ming-kai 名凯, *Traité de la grammaire chinoise (汉语语法论 hàn-yǔ-yǔ-fǎ-lùn)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 *shāng-wù-yìn-shū-guǎn*), coll. « Grammaires chinoises (汉语语法丛书 *hàn-yǔ-yǔ-fǎ-cóng-shū*) », 1986.

GAO 高, Yu 玉, *Le chinois et la littérature chinoise moderne (现代汉语与中国现代文学 xiàn-dài-hàn-yǔ-yǔ-zhōng-guó-xiàn-dài-wén-xué)*, China Social Sciences Press (中国社会科学出版社 *zhōng-guó-shè-huì-kē-xué-chū-bǎn-shè*), coll. « Bibliothèque des thèses de doctorat en sciences sociales (中国社会科学博士论文文库 *zhōng-guó-shè-huì-kē-xué-bó-shì-lùn-wén-wén-kù*) », 2003.

GAO 郜, Yuan-bao 元宝, *Une histoire supplémentaire de la langue chinoise : le problème du langage dans la nouvelle littérature chinoise (汉语别史：中国新文学的语言问题 hàn-yǔ-bié-shǐ-zhōng-guó-xīn-wén-xué-de-yǔ-yán-wèn-tí)*, édition revue et augmentée, Fudan University Press (复旦大学出版社 *fù-dàn-dà-xué-chū-bǎn-shè*), 2018.

GE 葛, Zhao-guang 兆光, *Les Caractères chinois comme Cubes de Rubik. Lectures linguistiques de la poésie chinoise classique (汉字的魔方：中国古典诗歌的语言学札记 hàn-zì-de-mó-fāng-zhōng-guó-gǔ-diǎn-shī-gē-de-yǔ-yán-xué-zhá-jì)*, Shenyang, Liaoning Education Publishing House (辽宁教育出版社 *liáo-níng-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), 1999.

GERNET, Jacques, « Introduction à la pensée chinoise », dans Sylvain AUROUX (éd.), *La pensée chinoise. Dictionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2017, pp. xxi-xxxiv.

Groupe d'enseignement et de recherche sur la langue chinoise, département de chinois, Université normale de Pékin 北京师范学院中文系汉语教研组 běi-jīng-shī-fàn-xué-yuàn-zhōng-wén-xì-hàn-yǔ-jiào-yán-zǔ (éd.), *Changements et évolutions de la langue écrite chinoise depuis le Quatrième Mai (五四以来汉语书面语言的变迁和发展 wǔ-sì-yǐ-lái-hàn-yǔ-shū-miàn-yǔ-yán-de-biàn-qiān-hé-fā-zhǎn)*, The Commercial Press (商务印书馆 *shāng-wù-yìn-shū-guǎn*), 1959.

HU 胡, Shi 適, « Quelques mots sur les poèmes du « style de Hu Shi » (談談"胡適之體"的詩 *tán-tán-hú-shì-zhī-tǐ-de-shī*) », *Liberty Review (自由評論 zì-yóu-píng-lùn)*, n° 12, 1936, pp. 13-17.

HU 胡, Shi 適, *Histoire de la littéraire en bái-huà (白話文學史 bái-huà-wén-xué-shǐ)*, Shanghai, Librairie Nouvelle lune (新月書店 *xīn-yuè-shū-diàn*), 1928.

HU 胡, Shi 适, *Œuvres complètes de Hu Shi, Tome 12 : essais épars sur la littérature (胡适全集·第 12 卷：文学·论集 hú-shì-quán-jí-dì-12-juàn-wén-xué-lùn-jí)*, Hefei, An Hui Education Publishing House (安徽教育出版社 *ān-huī-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), 2003.

HU 胡, Shi 适, *Œuvres complètes de Hu Shi, Tome 28 : Journal 1915-1917 (胡适全集·第 28 卷：日记 1915-1917hú-shì-quán-jí-dì-28-juàn-rì-jì-1915-1917)*, Hefei, An Hui Education Publishing House (安徽教育出版社 *ān-huī-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), 2003.

JIANG 蒋, Shao-yu 绍愚, *Langage de la poésie des Tang (唐诗语言研究 táng-shī-yǔ-yán-yán-*

jiū), Zhengzhou, Presses des livres anciens du Zhongzhou (中州古籍出版社 *zhōng-zhōu-gǔ-jí-chū-bǎn-shè*), 1990.

JULLIEN, François, « L'absence d'inspiration : représentations chinoises de l'incitation poétique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 1, n° 1, 1982, pp. 31-71.

JULLIEN, François, *Éloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991.

JULLIEN, François, *Le Détour et l'accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Éditions Grasset, coll. « Le collège de philosophie », 1995.

JULLIEN, François, MARCHAISSE, Thierry, *Penser d'un dehors, la Chine : entretiens d'Extrême-Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

JULLIEN, François, *La Chaîne et la trame : du canonique, de l'imaginaire et de l'ordre du texte en Chine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.

JULLIEN, François, *De l'être au vivre : lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2015.

KARLGREN, Bernhard, *Sound and Symbol in Chinese,* Hong Kong, Revised edition, Hong Kong University Press, coll. « Language, Linguistics, Reference », 1990.

LI 黎, Jin-xi 锦熙, *Nouvelle grammaire de la langue nationale (新著国语文法 xīn-zhù-guó-yǔ-wén-fǎ)*, The Commercial Press (商务印书馆 *shāng-wù-yìn-shū-guǎn*), coll. « Grammaires chinoises (汉语语法丛书 *hàn-yǔ-yǔ-fǎ-cóng-shū*) », 1992.

LIANG 梁, Qi-chao 啟超, « Voyages à Hawaï [1899] (夏威夷遊記 *xià-wēi-yí-yóu-jì*) », dans *Œuvres complètes de Liang Qi-chao, Tome 4 (飲冰室合集·第四册 yǐn-bīng-shì-hé-jí-dì-sì-cè)*, vol. 22 de la série Ouvrages thématiques, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 *zhōng-huá-shū-jú*), 1989, pp. 185-196.

LIU 刘, Xie 勰, FAN 范, Wen-lan 文澜, *Le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons : notes et commentaires (文心雕龙注 wén-xīn-diāo-lóng-zhù)*, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 *rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè*), coll. « Monographies choisies sur la théorie et la critique de la littérature classique chinoise (中國古典文學理論批評專著選輯 *zhōng-guó-gǔ-diǎn-wén-xué-lǐ-lùn-pī-píng-zhuān-zhù-xuǎn-jí*) », 1958.

LOI, Michelle, *Poèmes de Chine*, Paris, S.E.V.P.E.N, coll. « Textes et documents pour les enseignements du 2nd degré », 1967.

LU 陆, Jian-ming 俭明, SHEN 沈, Yang 阳, *Quinze conférences sur le chinois et sur les études du chinois (汉语和汉语研究十五讲 hàn-yǔ-hé-hàn-yǔ-yán-jiū-shí-wǔ-jiǎng)*, Pékin, 2e édition, Peking University Press (北京大学出版社 *běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè*), coll. « Conférences sur les études générales par des universitaires célèbres » (名家通识讲座书系 *míng-jiā-tōng-shí-jiǎng-zuò-shū-xì*) », 2016.

LÜ 吕, Shu-xiang 叔湘, *FAQ sur la langue chinoise (语文常谈 yǔ-wén-cháng-tán)*, SDX Joint Publishing Company (生活·读书·新知三联书店 *shēng-huó-dú-shū-xīn-zhī-sān-lián-shū-diàn*), 1980.

MA 马, Jian-zhong 建忠, *Principes de base pour écrire clairement et de manière cohérente de*

Maître Ma (马氏文通 mǎ-shì-wén-tōng), Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 *shāng-wù-yìn-shū-guǎn*), coll. « Grammaires chinoises (汉语语法丛书 *hàn-yǔ-yǔ-fǎ-cóng-shū*) », 1983.

MAIR, Victor H. (éd.), *The Columbia History of Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2001.

MARTIN, François, « Les sons et les noms », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 15, 1993, pp. 89-102.

MASINI, Federico, « The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898 », *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*, n° 6, Chinese University Press, *Project on Linguistic Analysis*, 1993, pp. i-295.

MENG 孟, Hua 华, *Généalogie des symboles culturels dominée par les caractères chinois (汉字主导的文化符号谱系 hàn-zì-zhǔ-dǎo-de-wén-huà-fú-hào-pǔ-xì)*, Jinan, Shandong Education Publishing House (山东教育出版社 *shān-dōng-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), coll. « Nouvelles perspectives sur la culture des caractères chinois (汉字文化新视角丛书 *hàn-zì-wén-huà-xīn-shì-jiǎo-cóng-shū*) », 2014.

LIU 刘, Jin-cai 进才, *Mouvements linguistiques et littérature chinoise moderne (语言运动与中国现代文学 yǔ-yán-yùn-dòng-yǔ-zhōng-guó-xiàn-dài-wén-xué)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中华书局 *zhōng-huá-shū-jú*), coll. « Nouvelles recherches de littérature et d'histoire chinoises (中华文史新刊 *zhōng-huá-wén-shǐ-xīn-kān*) », 2007.

LU XUN 魯迅, « Lettre en réponse à M. Cao Ju-ren (答曹聚仁先生信 *dá-cáo-jù-rén-xiān-shēng-xìn*) », dans 魯迅先生紀念委員會 Comité de commémoration pour M. Lu Xun (éd.), *Œuvres complètes de Lu Xun (魯迅全集 lǔ-xùn-quán-jí)*, vol. 6, Shanghai, Presses des œuvres complètes de Lu Xun (魯迅全集出版社 *lǔ-xùn-quán-jí-chū-bǎn-shè*), 1938, pp. 78-81.

OWEN, Stephen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1985.

POSTEL, Philippe, « "C'est du chinois", ou l'imaginaire de la langue chinoise chez deux éminents savants européens du XIX^e^ siècle : Wilhelm von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat », dans Marie DOLLÉ et Geneviève ESPAGNE (éds.), *Idées de la Chine au XIX^e^ siècle : entre France et Allemagne*, Paris, Les Indes savantes éditions, 2014, pp. 87-105.

RONG 荣, Guang-qi 光启, *L'Apparition de la « poésie moderne en chinois » : de la fin des Qing au Quatrième Mai ("现代汉诗"的发生 :晚清至五四 xiàn-dài-hàn-shī-de-fā-shēng-wǎn-qīng-zhì-wǔ-sì)*, Pékin, China Social Sciences Press (中国社会科学出版社 *zhōng-guó-shè-huì-kē-xué-chū-bǎn-shè*), coll. « Bibliothèque des docteurs en théorie littéraire du Capital Normal University (首都师范大学文艺学博士文库 *shǒu-dū-shī-fàn-dà-xué-wén-yì-xué-bó-shì-wén-kù*) », 2015.

SEGALEN, Victor, « Préface », dans Henry BOUILLIER (éd.), *Stèles : édition critique*, Paris, Éditions Plon, 1963, pp. 33-40.

SHAO 邵, Jing-min 敬敏, *Histoire des études de la grammaire chinoises (汉语语法学史稿*

hàn-yǔ-yǔ-fǎ-xué-shǐ-gǎo), Pékin, édition revisée, The Commercial Press (商务印书馆 *shāng-wù-yìn-shū-guǎn*), 2006.

SHEN 申, Xiao-long 小龙, *Les Modes de pensée conditionnées par les caractères chinois (汉字思维 hàn-zì-sī-wéi)*, Jinan, Shandong Education Publishing House (山东教育出版社 *shān-dōng-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), coll. « Nouvelles perspectives sur la culture des caractères chinois (汉字文化新视角丛书 *hàn-zì-wén-huà-xīn-shì-jiǎo-cóng-shū*) », 2014.

SU 蘇, Xue-lin 雪林, « Li Jin-fa, initiateur du symbolisme dans la Nouvelle poésie (新詩壇象徵派創始者李金髮 *xīn-shī-tán-xiàng-zhēng-pài-chuàng-shǐ-zhě-lǐ-jīn-fà*) », *La Jeunesse libre (自由青年 zì-yóu-qīng-nián)*, vol. 22, n° 1, 1959, pp. 6-7.

VANDERMEERSCH, Léon, « Ecriture et littérature en Chine », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 8, n° 8, 1986, pp. 53-66.

WANG 王, Jia-xin 家新, SUN 孙, Wen-bo 文波 (éds.), *Poésie chinoise : archives des années 1990 (中国诗歌九十年代备忘录 zhōng-guó-shī-gē-jǔ-shí-nián-dài-bèi-wàng-lù)*, Pékin, People's Literature Publishing House (人民文学出版社 *rén-mín-wén-xué-chū-bǎn-shè*), 2000.

WANG 王, Li 力, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 1. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第一卷:漢語史稿 wáng-lì-quán-jí-dì-yī-juàn-hàn-yǔ-shǐ-gǎo)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 *zhōng-huá-shū-jú*), 2013.

WANG 王, Li 力, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 3. Histoire de la grammaire chinoise (王力全集·第三卷:漢語語法史 wáng-lì-quán-jí-dì-sān-juàn-hàn-yǔ-yǔ-fǎ-shǐ)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 *zhōng-huá-shū-jú*), 2014.

WANG 王, Li 力, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 7. Grammaire chinoise moderne (王力全集·第七卷:中国现代语法 wáng-lì-quán-jí-dì-qī-juàn-zhōng-guó-xiàn-dài-yǔ-fǎ)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 *zhōng-huá-shū-jú*), 2014.

WANG 王, Li 力, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 8. Théorie de la grammaire chinoise (王力全集·第八卷:中国语法理论 zhōng-guó-yǔ-fǎ-lǐ-lùn)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 *zhōng-huá-shū-jú*), 2015.

WANG 王, Li 力, *Œuvres complètes de Wang Li, Tome 17. La Versification chinoise (王力全集·第十七卷:汉语诗律学 wáng-lì-quán-jí-dì-shí-qī-juàn-hàn-yǔ-shī-lǜ-xué)*, Pékin, Zhonghua Book Company (中華書局 *zhōng-huá-shū-jú*), 2015.

WEN 聞, Yi-duo 一多, « La Couleur vernaculaire de « La Déesse » (女神之地方色彩 *nǚ-shén-zhī-dì-fāng-sè-cǎi*) », *Hebdomadaire Création (創作週報 chuàng-zuò-zhōu-bào)*, n° 5, 1923, pp. 5-9.

XIE 谢, Jun-lam 君兰, *Tranfers du classique au moderne. La formation de la tradition du bái-huà dans la Nouvelle poésie chinoise (古今流变与中国新诗白话传统的生成 gǔ-jīn-liú-biàn-yǔ-zhōng-guó-xīn-shī-bái-huà-chuán-tǒng-de-shēng-chéng)*, Ganton, Yangcheng Evening News Press (羊城晚报出版社 *yáng-chéng-wǎn-bào-chū-bǎn-shè*), coll. « Essais historiques sur la littérature chinoise moderne (现代中国大文学史论 *xiàn-dài-zhōng-guó-dà-wén-xué-shǐ-lùn*) », 2017.

XU 徐, Shi-yi 时仪, *Histoire du développement du bái-huà chinois (汉语白话发展史 hàn-yǔ-*

bái-huà-fā-zhǎn-shǐ), Pékin, Peking University Press (北京大学出版社 *běi-jīng-dà-xué-chū-bǎn-shè*), 2007.

XU 徐, Tong-qiang 通锵, *Le langage. Principes structurels et méthodes de recherche de la langue de type sémantique (语言论：语义型语言的结构原理和研究方法 yǔ-yán-lùn-yǔ-yì-xíng-yǔ-yán-de-jié-gòu-yuán-lǐ-hé-yán-jiū-fāng-fǎ)*, Changchun, Northeast Normal University Press (东北师范大学出版社 *dōng-běi-shī-fàn-dà-xué-chū-bǎn-shè*), 1997.

XU 徐, Tong-qiang 通锵, *Introduction à la grammaire chinoise à l'étalon-caractère (汉语字本位语法导论 hàn-yǔ-zì-běn-wèi-yǔ-fǎ-dǎo-lùn)*, Jinan, Shandong Education Publishing House (山东教育出版社 *shān-dōng-jiào-yù-chū-bǎn-shè*), coll. « Études sur l'étalon-caractère du chinois (汉语字本位研究丛书 *hàn-yǔ-zì-běn-wèi-yán-jiū-cóng-shū*) », 2008.

YIP 葉, Wai-lim 維廉, *La Poétique comparée (比較詩學 bǐ-jiào-shī-xué)*, Taipei, The Grand East Book Co. (東大圖書公司 *dōng-dà-tú-shū-gōng-sī*), 1983.

YIP 葉, Wai-lim 維廉, *La Poétique chinoise (中国诗学 zhōng-guó-shī-xué)*, Pékin, SDX Joint Publishing Company (生活·读书·新知三联书店 *shēng-huó-dú-shū-xīn-zhī-sān-lián-shū-diàn*), coll. « Érudits à l'étranger (海外学人丛书 *hǎi-wài-xué-rén-cóng-shū*) », 1992.

YU-KUNG, Kao, TSU-LIN, Mei, « Syntax, Diction, and Imagery in T'ang Poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 31, Harvard-Yenching Institute, 1971, pp. 49-136.

YUAN 袁, Jin 进, *Métamorphose moderne de la littérature chinoise (中国文学的近代变革 zhōng-guó-wén-xué-de-jìn-dài-biàn-gé)*, Guilin, Guangxi Normal University Press (广西师范大学出版社 *guǎng-xī-shī-fàn-dà-xué-chū-bǎn-shè*), 2006.

ZANG 臧, Di 棣, « La poésie d'après la Poésie brumeuse : poésie en tant qu'écriture (后朦胧诗：作为一种写作的诗歌 *hòu-méng-lóng-shī-zuò-wéi-yī-zhǒng-xiě-zuò-de-shī-gē*) », *Literature and Art Forum (文艺争鸣 wén-yì-zhēng-míng)*, vol. 11, n° 1, 1996, pp. 50-59.

ZHOU 周, Zhen-fu 振甫, *Traités exemplaires de la poésie chinoise (诗词例话 shī-cí-lì-huà)*, Pékin, China Youth Publishing House (中国青年出版社 *zhōng-guó-qīng-nián-chū-bǎn-shè*), 1962.

ZHOU 周, Zuo-ren 作人, « Des idées sur la réformation de la langue nationale (國語改造的意見 *guó-yǔ-gǎi-zào-de-yì-jiàn*) », *The Eastern Miscellany (東方雜誌 dōng-fāng-zá-zhì)*, vol. 19, n° 17, 1922, pp. 9-10.

ZHU 朱, De-xi 德熙, *Questions et réponses à propos de la grammaire (语法答问 yǔ-fǎ-dá-wèn)*, Pékin, The Commercial Press (商务印书馆 *shāng-wù-yìn-shū-guǎn*), coll. « Connaissances de langue chinoise (汉语知识丛书 *hàn-yǔ-zhī-shí-cóng-shū*) », 1985.

VI. Autres références théoriques

ATTAL, Jean Pierre, *L'Image métaphysique : et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969.

BANCQUART, Marie-Claire, *La poésie en France : du surréalisme à nos jours*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1996.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964.

BELAVAL, Yvon, *La Recherche de la poésie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les Essais », 1947.

BRIOLET, Daniel, *Le langage poétique : de la linguistique à la logique du poème*, Paris, Édition Fernand Nathan, coll. « Nathan recherche », 1984.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

CASTIN, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1998.

COLLOT, Michel, *Le corps cosmos*, Bruxelles, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions de la Lettre volée, coll. « Essais », 2008.

COMBE, Dominique, *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Langage », 1991.

COMBE, Dominique, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique RABATÉ (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, pp. 39-63.

COMBE, Dominique, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" : poésie, enseignement, société », *Études françaises*, vol. 41, n° 3, Presses de l'Université de Montréal, 2005, pp. 63-79, 158.

COMBE, Dominique, « René Char : la narrativité », dans Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU, Michel MURAT et Patrick NÉE (éds.), *René Char en son siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, pp. 145-152.

COMBE, Dominique, « Les mythes de la langue pure », dans Didier ALEXANDRE et Thierry ROGER (éds.), *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres / Série Littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », 2015, pp. 131-141.

COMBE, Dominique, « Parole, langue, langage : Lorand Gaspar contre le textualisme », dans Anne GOURIO et Danièle LECLAIR (éds.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, pp. 81-89.

COMBE, Dominique, « Le poème comme récit minimal, de Rimbaud à Hocquard », dans Françoise REVAZ, Sabrinelle BEDRANE et Michel VIEGNES (éds.), *Le récit minimal : du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction », 2017, pp. 45-50.

DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule : court traité de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, nouv. éd., Éditions Flammarion, coll. « Champs », 1996.

DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967.

DOUMET, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

DOUMET, Christian, « L'Incompréhensible », *L'Esprit Créateur*, vol. 55, n° 1, Johns Hopkins

University Press, 2015, pp. 11-21.

EDWARDS, Michael, *Dialogues singuliers sur la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.

ESPAGNE, Michel, « Au-delà du comparatisme. La méthode des transferts culturels », dans Jaime ALVAR EZQUERRA et Chryssanthi AVLAMI (éds.), *Historiographie de l'antiquité et transferts culturels : les histoires anciennes dans l'Europe des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Amsterdam, New York, Rodopi Publishers, 2010, pp. 201-222.

ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel » [en ligne], *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, École normale supérieure, 2013, URL : https://journals.openedition.org/rsl/219, consulté le 12 octobre 2021.

FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Éditions Denoël Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1976, trad. de DEMET, Michel-François.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1976, trad. de SACRE, Étienne, RICŒUR, Paul.

GADAMER, Hans-Georg, *La philosophie herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1996, trad. de GRONDIN, Jean.

GRÉGOIRE, Bruno, *Poésies aujourd'hui : aspects d'un paysage éditorial*, Paris, Éditions Seghers, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, nouv. éd, Gallimard, coll. « Tel », 1986, trad. de BROKMEIER, Wolfgang.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale, 1 : les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Arguments », 1963, trad. de RUWET, Nicolas.

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973.

JULLIEN, François, *Si près, tout autre : de l'écart et de la rencontre*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2018.

LLOZE, Évelyne, « Remarques sur l'anticonceptualisme d'un certain nombre de poètes contemporains », dans Béatrice BONHOMME et Gabriel GROSSI (éds.), *La Poésie comme espace méditatif ?*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres / Littérature générale et comparée », 2015, pp. 209-233.

MATHIEU, Jean-Claude, *Écrire, inscrire : images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1976.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982.

PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, nouvelle éd. revue et corrigée, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1976.

PINSON, Jean-Claude, « Roman et poésie », dans *Poéthique : une autothéorie*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Recueil », 2013, pp. 124-138.

QUINE, Willard Van Orman, *Le mot et la chose*, Paris, Editions Flammarion, coll. « Champs », 1999, trad. de DOPP, Joseph, GOCHET, Paul.

ROUBAUD, Jacques, « Quelques thèses sur la poétique (I) », *Change*, n° 6, Éditions du Seuil, *La poétique, la mémoire*, 1970, pp. 7-21.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 3e édition, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque scientifique », 1931.

SOUTET, Olivier, *La Syntaxe du français*, Paris, 4e édition mise à jour, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005.

SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, trad. de COULON, Alain, KAUFHOLZ-MESSMER, Éliane, FOUCAULT, Michel.

STAIGER, Emil, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, coll. « Philosophiques », 1990, trad. de CÉLIS, Raphaël, GENNART, Michèle.

STEINER, George, ADLER, Laure, *Un long samedi : entretiens*, Paris, Éditions Flammarion, 2014.

THOMAS, Jean-Jacques, *La Langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1989.

TODOROV, Tzvetan, « Synecdoques », *Communications*, vol. 16, n° 1, 1970, pp. 26-35.

VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean Louis, *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*, Paris, Éditions Didier, coll. « Bibliothèque de stylistique comparée », 1958.

WHORF, Benjamin Lee, *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1956.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ____ ***5***

PREMIÈRE PARTIE

Modernisation et européanisation du chinois moderne :
naissance d'un nouveau langage poétique accueillant Yves Bonnefoy

CHAPITRE I : XĪN-SHĪ ET LA NAISSANCE D'UN NOUVEAU LANGAGE POÉTIQUE ____ ***38***

1.1 – La poésie en *bái-huà* : les enjeux historiques de sa naissance ____ 39

1.2 – Les « huit règles » : une perspective pour examiner la révolution en langage poétique ____ 47

1.2.1 – Repenser le *diăn-gù* (allusion) ____ 48

1.2.2 – Repenser le *duì-zhàng* (parallélisme) ____ 52

CHAPITRE II : REPENSER LA NOUVELLE GRAMMAIRE POÉTIQUE À PARTIR DU CARACTÈRE ET DU « MOT » ____ ***59***

2.1 – La « grammaire » chinoise : une question à repenser dans le contexte de la Nouvelle poésie ____ 61

2.1.1 – La « grammaire » existe-t-elle en chinois ? Une révision historique ____ 61

2.1.2 – le chinois : une « langue d'auditeur » ? Leçon du débat Rémusat-Humboldt ____ 65

2.1.3 – Les difficultés de définir le chinois grammaticalement : perspective de l'étalon-caractère 71

2.2 – La modernisation lexicale dans la poésie chinoise ____ 83

2.2.1 – Du monosyllabique au bi(tri)syllabique, de l'écrit à l'oral ____ 84

2.2.2 – les « nouvelles connaissances » occitentales et la création du vocabulaire poétique ____ 88

2.2.3 – La nouveauté lexicale et la nouveauté des expériences et des sentiments ____ 101

2.2.4 – La formation du lexique de la « Nouvelle poésie » ____ 105

CHAPITRE III : LA MÉTAMORPHOSE DE LA SYNTAXE POÉTIQUE CHINOISE : DU CLASSIQUE AU MODERNE ____ ***121***

3.1 – La syntaxe de la poésie chinoise classique : comment la beauté poétique est-elle apparue ? ____ 122

3.1.1 – Lecture de la poésie classique : une expérience d'ambiguïté ____ 124

3.1.2 – Les singularités syntaxiques de la poésie chinoise classique ____ 132

3.1.3 – Une étude sur la relation centripète entre les signes : à partir des modèles syntaxiques

spécifiques 141

3.2 – Modernisation syntaxique du langage poétique chinois 151

3.2.1 – La ponctuation « occidentale » appliquée au vers moderne : un aspect digne d'attention 153

3.2.2 – Longueur et précision sémantique : l'ajout des « petits mots » 158

3.2.3 – Le *de* chinois : un « mot vide » crucial pour la syntaxe moderne 161

3.2.4 – Naissance de la « structure multi-niveaux » syntaxique : vers une analyse grammaticale 167

3.2.5 – Coordination et subordination : Syntaxe complexe du vers moderne 171

3.2.6 – Un chinois « orthodoxe » ou un chinois hybride : débats ininterrompus sur la syntaxe « à la chinoise » 185

DEUXIÈME PARTIE

Bonnefoy au défi du chinois, le chinois au défi de Bonnefoy : les impossibilités d'une traduction et la possibilité d'une rencontre

CHAPITRE IV : YVES BONNEFOY EN CHINOIS : TRADUCTIONS ET LECTURES. UN HISTORIQUE CONCIS ***195***

4.1 – Les années 1970-1990 : trois précurseurs 195

4.2 – Les années 2000-2020 : onze livres 208

4.3 – Autres traducteurs et traductions au XXIe siècle 216

CHAPITRE V : COMMENT DONNER UNE VOIX EN CHINOIS À YVES BONNEFOY : UN SURVOL MÉTHODOLOGIQUE ***237***

5.1 – Traduction ornée *versus* traduction sobre 238

5.2 – Traduction explicative *versus* traduction littérale 248

5.3 – Littéralisme formel *versus* appropriation formelle en traduction 269

CHAPITRE VI : LE TRADUISIBLE ET L'INTRADUISIBLE DANS LES DERNIERS POÈMES DE BONNEFOY, POÈTE DE LA SIMPLICITÉ ***300***

6.1 – Redéfinir la simplicité chez le dernier Bonnefoy à travers l'intraduisible 302

6.1.1 – Du « simple » à la « simplicité ». D'un style à une poétique, ou *vice versa* 305

6.1.2 – Les « présences » traduisibles, la « Présence » intraduisible. À propose des « mots abstraits » 316

6.1.3 – Le « monde » de Bonnefoy peut-il être sensible ? Une poésie « philosophique » et son intraduisibilité 336

6.2 – Resituer Bonnefoy dans l'esthétique de la poésie chinoise actuelle : une tentative 358

6.2.1 – Légitimités et possibilités de transformer Bonnefoy en « poète chinois contemporain » 361
6.2.2 – Précision de la sensation et l'« image » renforcée. Pour une théâtralité de l'« expérience » 373
6.2.3 – La narrativité et la fuite du sens cristallisé. Vers un « ton » lyrique transitif ? 392

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION **406**

ANNEXES **418**

Annexe I : Textes complets de plusieurs poèmes cités dans le manuscrit 419

Annexe II : Préface de la traduction chinoise des *Planches courbes* (version chinoise) 446

Annexe III : Préface de la traduction chinoise des *Planches courbes* (version française) 512

Annexe IV : Traduction chinoise intégrale des *Planches courbes* 554

BIBLIOGRAPHIE **680**

RÉSUMÉ

Le fait que la rencontre du poète français Yves Bonnefoy avec le chinois n'a pas donné lieu à des effets socio-historiques (notamment s'agissant des événements de l'histoire littéraire) mais qu'elle s'est produite uniquement lors de la traduction et de la lecture de textes individuels, incite la présente recherche à mettre l'accent sur les « résistances » que porte en lui le chinois moderne, son langage poétique, ainsi qu'une nouvelle culture poétique, face à la traduction chinoise de la poésie de Bonnefoy. L'intraduisible en question repose précisément sur la convergence constante des deux langues dans leur construction : l'« européanisation » du chinois l'a conduit à céder sa « pureté orthodoxe » pour devenir une langue hybride plus à même d'accueillir les éléments de la poésie de Bonnefoy ; cette poésie, néanmoins, reste à bien des égards intraduisible, non seulement en raison des qualités apparemment « simples » de ses œuvres tardives, qui n'en sont pas moins difficiles à intégrer dans le langage poétique chinois, mais aussi, naturellement, en raison des paradoxes latents de la traduction elle-même, qui, par nature, est un jeu de différence et une dynamique de résémantisation. Après avoir concrètement clarifié, aux niveaux théorique et pratique, les divers aspects de l'intraduisible qui ont lieu dans la « sinisation » de Bonnefoy, cette étude a tenté de redéfinir ce que l'on entend par la « traduction de poésie » et de réinterpréter le rôle du traducteur, qui passe de « passeur » à « partageur ».

MOTS CLÉS

Yves Bonnefoy, poésie, intraduisible, chinois, traduction poétique

ABSTRACT

The French poet Yves Bonnefoy's encounter with China found its manifestation in the translation and reading on the individual scale rather than in the significant events on the social-historical level. This encounter behooves us to examine the evolution of modern Chinese language as well as the accompanying development of Chinese poetry, both of which exert certain resistance against the 'sinicization' of Bonnefoy's works. Ironically, the problematization of untranslatability is premised precisely on the convergence of Chinese and French throughout the twentieth century. Instead of endowing the modern Chinese language with the 'orthodox purity,' the century-long Europeanisation gave rise to its hybridity, which matches the features of Bonnefoy's works. Nevertheless, his poetry remains untranslatable in many aspects, not only because of the inherent paradoxes of translation itself but also of the seemingly 'simpleness' of his late works, which can be hardly transferred to the Chinese poetic language. By reflecting on the untranslatability that occurs in the 'sinicization' of Bonnefoy, this dissertation seeks to redefine the task of 'poetry translation,' shifting the responsibilities of translators from 'traveling' to 'sharing.'

KEYWORDS

Yves Bonnefoy, Poetry, Untranslatability, Chinese language, Poetry translation