Le sujet poétique dans l'œuvre de Lǐ Hè et dans celle de Rimbaud

Vesna Milanović

Abstract

As an attempt to compare Lǐ Hè, a Chinese poet from the Táng Dynasty, and the French 19th century poet Arthur Rimbaud (in spite of a total lack of any traceable historical, cultural and inter-textual connections), this paper focuses on linguistic and stylistic phenomena serving as a proof for a striking resemblance between the two authors. Thus the first part of the article deals with effects of focalization, a specific conception of the metaphor as well as the status of the lyrical subject, establishing a theoretical basis for the concrete comparison presented in the second part. The conclusion is concerned with the question if the poems of Lǐ Hè can be translated into French by 'adopting' Rimbaud's poetic language.

Keywords: Chinese poetry, Táng poetry, literary translation, Lǐ Hè, Rimbaud

Milanović, Vesna. "Le sujet poétique dans l'œuvre de Lǐ Hè et dans celle de Rimbaud." In *Vienna Graduate Journal of East Asian Studies*, Volume 1, eds. Rudiger Frank, Ingrid Getreuer-Kargl, Lukas Pokorny and Agnes Schick-Chen. Vienna: Praesens Verlag, 2011, pp. 33-61.
<https://doi.org/10.2478/vjeas-2011-0002>

Introduction

En parlant de Lǐ Hè 李贺 (790-816) de la dynastie chinoise des Táng 唐 (618-907) d'un côté, et d'Arthur Rimbaud (1854-1891) de l'autre, on évoque des contextes spatiaux, temporels, linguistiques et culturels quasiment 'incomparables'. Comment justifier donc une étude qui traite en même temps de ces deux auteurs ? Ce travail repose sur l'idée que les mêmes phénomènes de langue et de style peuvent apparaître malgré les distances et que ces phénomènes, une fois qu'ils ont trouvé un propre langage poétique pour s'épanouir, peuvent nous aider à accéder à une nouvelle approche de la création littéraire.

C'est ainsi que, par exemple, la juxtaposition des images en tant que procédé poétique définit à la fois le caractère fragmentaire de la poésie chinoise classique et le style appositionnel de la poésie rimbaldienne. La force expressive de telles juxtapositions dépendant surtout de la création d'images poétiques tout à fait particulières, il nous faudra trouver une théorie de la métaphore applicable pareillement à ces deux auteurs. L'évasion du sujet poétique est un autre trait caractéristique permettant la comparaison de 'l'incomparable'. Finalement, nous essayerons de répondre à la question suivante : serait-il possible, étant donné toutes ces similitudes assez frappantes dont témoignent les deux auteurs, de tenter une traduction littéraire qui les relierait ? En d'autres mots, pourrait-on traduire les poèmes de Lǐ Hè à travers le langage poétique rimbaldien ?

Initiation à la poésie traditionnelle chinoise

Aspects théoriques: les débuts d'une théorie littéraire chinoise

Tel un monde fermé, mystérieux, chaque œuvre de poésie chinoise classique représente, du moins pour les lecteurs 'occidentaux', une sorte d'énigme. Dès le commencement de la lecture, on se voit saisi par une complexité d'images apparemment impénétrable, à l'intérieur de laquelle on cherche à trouver un 'sens'. Pourtant, la poésie chinoise classique ne peut pas être expliquée par un discours poétique occidental. En évoquant quelques aspects centraux indispensables pour comprendre la poésie chinoise, nous essaierons donc de partir de son contexte d'origine.

Entre autres, le concept du *yīn* 阴 et du *yáng* 阳 n'a jamais cessé de dominer toute expression artistique en Chine. Il s'agit de l'idée de deux forces polaires mutuellement dépendantes et complémentaires qui, en coexistant et en co-agissant, donnent naissance à toute chose. Dans un cosmos de structure binaire, rien n'est statique, toute chose se trouve en mouvement pour créer un équilibre d'ensemble.

Dans la poésie, cette idée a créé le principe fondamental du 'parallélisme antithétique'. (Pohl 2007: 8)

Dans le confucianisme, la littérature a une fonction essentiellement pragmatique en ce qu'elle doit être porteuse du *dào* 道, mais on y trouve également l'idée d'une littérature expressive, qui 'dit' les sentiments par des méthodes d'allusion et de métaphore (*xìng* 兴), à travers les images de la nature. Le taoïsme souligne la relation entre l'individu et la nature plutôt que les obligations de l'individu par rapport à la société. L'idéal artistique taoïste est l'idéal de création naturelle et spontanée (*zìrán* 自然) ; une œuvre artistique réussie doit refléter les qualités spirituelles (*shén* 神) de la nature. (Pohl 2007: 10-11) Le bouddhisme a également énormément contribué au développement de l'esthétique chinoise. Certains concepts originaires du bouddhisme ont laissé des traces visibles dans la littérature, et notamment dans la poésie des Tang.

Aspects linguistiques

Le caractère, la syntaxe et les contraintes de la poésie

Prenons ici l'idéogramme comme unité de base, donc comme un morphème. Le caractère et la syllabe en tant que sa représentation phonique constituent un ensemble. Originaires, les idéogrammes possèdent une dimension picturale et symbolique qui les dote d'un extraordinaire potentiel esthétique. Même *s'il n'est pas toujours porteur d'une seule signification*, le signe, avec l'effet visuel qu'il engendre, est une unité autonome, les liens grammaticaux au niveau syntaxique étant relativement faibles. (Cheng 1982: 24) Cela dit, le langage poétique doit être considéré *indépendamment* du langage ordinaire. La poésie est une pratique dynamique qui permet toujours plusieurs interprétations possibles, ce dynamisme étant justement fondé sur les divers procédés qui 'détruisent' la syntaxe. Toutefois, notons que cette liberté est conditionnée par tout un complexe de règles.

Pendant les étapes différentes de son développement, la poésie chinoise a connu une variété de formes poétiques. Depuis l'époque des Han, les poèmes en vers composés de cinq syllabes étaient largement répandus ; ce type de vers fut également repris et renouvelé pendant les Tang. Un autre type de poème est celui de sept syllabes. (Pohl 2007: 154) C'est grâce aux traductions de textes sacrés bouddhistes que l'on commença à se rendre compte des qualités tonales du chinois. Selon le modèle du *yīn* et du *yáng*, on classifia ces tons en deux groupes: 平 (*píng*, ton plat) et 仄 (*zè*, ton oblique). Cette classification a permis un certain nombre de schémas tonaux reposant sur le parallélisme antithétique – la valeur esthétique des poèmes dépendait non seulement de la rime, du nombre de syllabes et du choix des mots, mais aussi de l'opposition de tons plats et obliques qui, en plus de la césure entre la deuxième et la

troisième syllabe du vers (pour le vers de sept syllabes, entre la quatrième et la cinquième syllabe), contribuaient au rythme du poème. (Pohl 2007: 154-158)

Outre ces prescriptions, il y avait en même temps dans la poésie chinoise beaucoup de procédés qui permettaient la création libre.

Les libertés de la poésie : omission de la préposition, des compléments de temps, des mots de comparaison et des pronoms personnels

L'ellipse de la préposition au niveau du prédicat est un phénomène récurrent dans la poésie traditionnelle chinoise. En combinaison avec une juxtaposition de substantifs presque arbitraire et avec l'ellipse des pronoms personnels, elle est un procédé de style utilisé pour créer une fluidité du vers et une ambiguïté du sens. (Cheng 1982: 37) Un exemple présenté par Cheng est le poème *Pò shān sì hòu chán yuàn* 破山寺后禅院 (*Au monastère de Po-shan*) du poète Cháng Jiàn 常建 (708-765?), dont nous ne reprendrons qu'un distique :

山光悦鸟性 shān guāng yuè niǎo xìng

(montagne / lumière / jouir / oiseau / humeur)

泽影空人心 zé yǐng kōng rén xīn

(étang / ombre / vider / cœur / homme)

Vu qu'ici, toute indication prépositionnelle est omise (une préposition possible serait *yú* 於), on pourrait proposer plusieurs traductions possibles pour le deuxième vers du distique : 'dans l'ombre de l'étang le cœur de l'homme se vide', 'l'ombre de l'étang se vide dans le cœur de l'homme' ou bien 'l'ombre de l'étang fait se vider le cœur de l'homme'. (Cheng 1982: 38) L'effet produit par l'ellipse des prépositions est une incertitude qui englobe à la fois la direction (donc l'espace) et le statut du sujet et de l'objet (puisque n'importe quel substantif pourrait être lu comme l'un ou comme l'autre). Le sujet poétique est donc déjà relativisé par son statut grammatical dans le vers.

Pareillement, les éléments indiquant le temps sont souvent tout simplement omis. C'est-à-dire qu'au niveau de la lecture (ou de l'interprétation), on est confronté à une juxtaposition des temps (passé, présent et futur) qui renforce encore l'idée de l'incertitude. Cette double omission crée donc une ambiguïté spatiale et une fluidité temporelle.

L'omission des mots de comparaison dans le contexte chinois ne doit pas être confondue avec la métaphore occidentale ; au lieu de créer un rapport hiérarchique entre le 'signifiant' et le 'signifié' (dans le cas où on parlerait de la 'métaphore'

comme d'un 'signe'), elle permet plutôt un 'rapprochement "brutal" des deux termes, [en créant] entre eux un rapport de tension et d'interaction' (Cheng 1982: 43). Impossible, donc, de discerner le sujet et l'objet, impossible de leur donner un statut. Prenons un exemple tiré du poème intitulé *Sòng yǒu rén* 送友人 (*Adieu à un ami qui part*) de Lǐ Bái 李白 (701-762):

浮云游子意 fú yún yóu zǐ yì

(flotter / nuages / vagabonder / celui qui / intention)

落日故人情 luò rì gù rén qíng

(coucher / soleil / ancien / ami / sentiment)

Dans le premier vers, les nuages flottants et l'humeur du vagabond sont juxtaposés : est-ce dans les nuages flottants que l'on peut lire un reflet des sentiments du vagabond, ou les nuages flottants sont-ils une *image* des sentiments du vagabond ? En principe, la seule interprétation tout à fait acceptable serait, tout simplement: 'Nuages flottants, humeur du vagabond.' On est confronté à une omission totale des mots de comparaison qui permettraient d'établir un rapport de signification entre les deux images juxtaposées, indissociables. Ce procédé poétique est le reflet de l'idée d'une nature 'participante', ou plutôt d'une nature *devenant* participante. Dans un rapprochement dynamique (qui n'est, d'abord, que linguistique), l'homme *devient* nature et la *nature* devient homme.¹

L'ellipse des pronoms personnels n'est pas seulement un élément fondamental de la poésie ; elle est surtout un procédé de style porteur de l'idée philosophique d'une communion totale où l'homme se fond avec la nature. C'est justement par l'ellipse des pronoms personnels que le sujet intériorise, pour ainsi dire, les éléments extérieurs. Prenons comme exemple *Lù chái* 鹿柴 (*Clos aux cerfs*), un poème de Wáng Wéi 王维 (701-761) :

空山不见人 kōng shān bú jiàn rén

(vide / montagne/ ne pas / (perce)voir / personne)

但闻人语响 dàn wén rén yǔ xiǎng

(seulement / entendre / homme, humain(e) /voix / résonner)

返影入深林 fǎn yǐng rù shēn lín

(retourner / ombre / pénétrer / profond(e) / forêt)

1 Pour une description détaillée du rapport entre le sujet poétique et la nature, voir : Eoyang 1995: 106-126.

复照青苔上 fù zhào qīng tái shàng

(encore / luire / verte / mousse / dessus, sur)

Étant donné que le poème est dépourvu de toute référence lexicale au sujet poétique et qu'il n'y a pas de préposition qui suggérerait que la montagne n'est que le cadre de l'action, au lieu d'interpréter que c'est dans la montagne vide que 'je' (le poète) 'ne perçoit personne', on est obligé de tenir compte du fait que la montagne, elle aussi, pourrait très bien assumer la fonction du sujet, surtout dans le cas où le sujet s'identifierait avec cette même nature². Voilà pourquoi Wáng Wéi est un exemple extraordinaire de '*dissolution of self in nature*' (Eoyang 1997: 116), un phénomène dont les origines se trouvent dans la philosophie bouddhiste et taoïste, où l'ouverture du 'je' à la nature demande le sacrifice de ce même 'je'. Le résultat de cette action progressive n'est pourtant point l'évasion du sujet dans la nature, mais plutôt l'identification du sujet *avec* la nature, cette dernière étant rapprochée et explorée par l'intermédiaire des mots.

On peut donc conclure que la perception se réalise par l'intermédiaire des *choses*. Elle est détachée du sujet à l'intérieur d'une structure syntaxique où l'homme parle à *travers* les choses. Étant donné que le sujet, dans la progression du processus de l'écriture même, *devient* un élément ou plusieurs éléments extérieurs et que le poète peut, théoriquement, s'identifier à plusieurs personnages, son point de vue n'est plus fixe, mais il est toujours 'en mouvement'. Si, en traduisant un poème chinois, on se servait d'un langage (trop) dénotatif, on détruirait automatiquement un des concepts les plus essentiels de la poésie chinoise – le détachement du sujet poétique et sa fusion avec la nature.

Quelques mots sur la conception de l'espace dans l'art chinois

Le montage (ou la juxtaposition des images) est un procédé utilisé depuis longtemps dans l'art chinois. Il se base sur une conception de l'espace qui pourrait être résumée, de manière assez abstraite, par le caractère *yóu* 游 (dans le sens de 'aller en flânant', 'se promener' ou 'rôder'³), désignant une perception qui se trouve toujours en mouvement et qui implique une théorie de focalisation mobile, ou 'volante'.

Dans le *Yijing* 易经, on peut déjà trouver l'idée d'un flux omniprésent, d'un va-et-vient perpétuel des éléments dans l'espace et dans le temps. Shěn Kuò 沈括 (1031-1095), scientifique et critique d'art, disait que le principe fondamental de l'art était une perception permettant de 'voir une partie du point de vue d'ensemble'.

2 Pragmatiquement, on aurait quand même tendance à voir, dans ce poème, un sujet non verbalisé que d'attribuer le statut du sujet à la montagne.

3 Hànfǎ Cídiǎn 2003.

L'œuvre d'art est détachée de tout point de vue fixe, étant donné que sa constitution même lui permet d'être 'vivante, rythmique et harmonique'. (Tsung 1995: 31-32) Le facteur le plus important permettant de tels effets est la constellation des éléments. L'interprétation de la part des récepteurs joue également un rôle crucial, vu que la réalisation des effets de perspective dépend tout aussi bien de la réaction de ces derniers que de la 'création' de l'auteur. Ou bien c'est plutôt l'imagination du lecteur qui peut s'épanouir en 'se promenant', ou en 'rôdant' (游) dans l' 'espace' de l'œuvre : 'L'espace est vaste, mais il n'est pas inaccessible pour l'imagination intérieure ; elle ne s'y perd pas, mais elle sait comment y retourner. Elle se "promène" (游).' (Tsung 1995: 33)

Un autre concept théorique très important reposant sur le même principe est celui de *yìjìng* 意境 ('sphère de l'idée' ou 'imagination'⁴). L'idée, ou bien l'intention (*yì* 意), voire un sentiment, se trouve au cœur même de la création poétique ; pour être exprimée, elle doit être rapprochée d'une scène dans la nature. Ce rapprochement crée l'espace ouvert de l'imagination. (Pohl 2007: 169) Des poèmes réussis laissent ainsi transparaître des idées ou des sentiments à travers le paysage qui n'est plus 'muet'. D'où les effets de perspective provenant de la juxtaposition des images.

Les conceptions de la métaphore dans les contextes occidental et chinois

La métaphore et la mimésis jusqu'à Ricœur et Derrida

La conception de la métaphore dans le contexte occidental est, depuis l'antiquité, étroitement liée au principe de la mimésis ; l'expression métaphorique concrète ne serait qu'une image reflétée d'une *autre* réalité ou conception mentale. (Yu 1987: 5) Au cours de la création métaphorique, le poète s'appuie du moins sur l'éventualité d'une proximité associative des deux éléments. Le résultat de ce processus est un *lien* entre deux systèmes de signification ; ce qui 'naît' au cours de ce processus créateur est une nouvelle *image*.⁵

Ricœur parle d'un phénomène de mouvement, d'une substitution qui se trouve à la base de la création métaphorique : un mot existant dans un système linguistique particulier est emprunté pour prendre la place d'un mot 'absent'. En d'autres termes, la métaphore est créée pour combler un manque d'expression, pour remplacer un 'mot' qui échappe au lexique. Ainsi, la métaphore ne peut pas se borner à un seul mot, mais elle est toujours dépendante d'une paire de 'mots' (c'est-à-dire : un con-

4 Ce terme était originellement un terme bouddhique.

5 Évidemment, cette théorie exclue l'utilisation des métaphores conventionnelles.

cept et un mot). Par le transfert de signification, elle crée toujours un sens nouveau. Elle n'est pas produite par le langage, mais elle produit ce dernier. (Ricœur 1986) Finalement, la métaphore est un *lieu* (ou un lien) entre le signifiant et le signifié. Elle se trouve au sein du mot, elle en est inséparable.

Si la métaphore repose sur la mimêsis, est-il possible de trouver *un seul* sens à la métaphore? Derrida croit en un *sens primitif* du mot qui précède la métaphore ainsi qu'à un sens métaphorique, qui est justement créé par la métaphore ; la création métaphorique est un passage du sens primitif au sens métaphorique (lorsque le discours met ce premier en circulation), pendant lequel la signification n'est pas déplacée, mais où le sens primitif se perd au cours d'une 'érosion [sémantique] progressive' (Derrida 1972: 256). Le sens métaphorique revêt une dimension propre et il finit par s'intégrer dans le réel du discours. C'est ce que Derrida appelle le 'double effacement de la métaphore'. En parlant de l'invention sémantique, la théorie traditionnelle permet une relativisation du dualisme ontologique qui se trouve à sa base même, et qu'elle ne parvient pourtant pas à briser. Si on part du fait qu'une nouvelle signification est créée, pourquoi ne pas accepter l'idée de plusieurs significations potentiellement créées dans ce lieu métaphorique ? L'épuisement du sens primitif va justement dans la direction de cette même idée. Voilà pourquoi Derrida introduit une théorie de valeur qui veut que la signification soit toujours déterminée par le contexte dans lequel l'expression métaphorique est intégrée, ce qui a comme conséquence que le champ métaphorique est toujours ouvert. Cela dit, la comparaison est détachable de son contexte, alors que la métaphore ne peut être lue qu'en partant de son entourage. (Derrida 1972: 256-269)

En parlant de la métaphore, il faut bien différencier entre le niveau du lexique et le niveau de la syntaxe : la métaphore est engendrée dans le premier, mais elle est née dans le deuxième. C'est la poésie, ou le discours poétique qui donne naissance à la métaphore, mais cette dernière gagne une dimension autonome, échappant à l'analyse littéraire. Elle puise ses sources dans la langue (le lexique), pour être née dans le langage (le contexte poétique). Pour la 'saisir', pour identifier les sources qu'elle porte, il faut recourir à son origine. C'est cette métaphore 'vive' que nous essayerons d'identifier dans la poésie de Lǐ Hè et de Rimbaud.

La création 'métaphorique' dans la poésie chinoise

La 'métaphore' chinoise et la question de la 'création' poétique

La *métaphore* en tant que procédé de style dans le contexte précis de la poésie occidentale ne possède pas d'équivalent dans la poésie chinoise. On y trouve plutôt trois techniques qui déterminent la manière de l'expression poétique : *fù* 賦 (exposition directe), *bǐ* 比 (comparaison) et *xīng* 兴 (stimulus) (Yu 1987: 213). Il est difficile

d'expliquer la différence exacte entre la comparaison et le stimulus. En plus, leurs fonctions sont variables – parfois, elles sont de nature essentiellement esthétique, parfois elles revêtent une fonction critique ou moralisante.

Pour Xúnzǐ 荀子 (312-238 avant notre ère), *bǐ* est une sorte d'instrument utilisé pour nommer les choses, afin de les rendre compréhensibles. Selon Mòzǐ 墨子 (468-376 avant notre ère), la comparaison possède deux parties, le *běntǐ* 本体 (le corps originaire) et le *yùtǐ* 喻体 (le corps métaphorique ou illustrant), et sa fonction est essentiellement celle d'*expliquer*. Chez Liú Xié 刘勰 (465?-522? avant notre ère), la fonction explicatrice est également présente, mais ce qui semble assez frappant est l'idée de l'écart entre le *běntǐ* et le *yùtǐ* en tant que condition pour une comparaison réussie. (Feng 2003: 63) La notion de la métaphore en tant que figure de style (figure appelée *ànyù* 暗喻 ou *yǐnyù* 隐喻, indiquant une comparaison dont le sens est 'caché') apparaît, pour la première fois, dans l'ouvrage *Wénzé* 文则 de Chén Kuí 陈骙 (1128-1203).

Selon Lǐ Bái 李白, le stimulus venait de l'objet, mais la signification revenait toujours à une certaine situation actuelle ou à la condition humaine. Pourtant, il préfère l'utilisation de *fù* pour ses poèmes transmettant des messages politiques, comme si la comparaison / le stimulus n'étaient pas aptes à une didactique moralisante. (Yu 1987: 176) Cette idée évoque l'utilisation de la métaphore dans le monde littéraire occidental. Cela ne revient-il pas éventuellement au même de parler justement de deux fonctions de *bǐxīng* 比兴 (fonction esthétique ou moralisante) et de la métaphore (dans le cas de la poésie 'pure' et de la poésie didactique, par exemple) ?

Les 'images symboliques chargées de contenus subjectifs' (Cheng 1982: 76) qui créent le caractère 'énigmatique' de la poésie chinoise ne sont pas là pour servir d'ornements ; elles constituent le langage poétique. Rappelons l'idée de Ricœur : il y a un mouvement de signification à la base de l'image, à travers lequel le langage est créé. Nous avons insisté sur le terme 'métaphore' pour désigner tout un ensemble de procédés poétiques qui se fondent sur l'idée de représentation imagée, en donnant toujours un élément qui peut être 'lu' comme un autre. En 'étirant', de cette manière, le terme de 'métaphore' et en l'appliquant dans un contexte plus élargi, on peut constater que la poésie chinoise est abondante en métaphores. On y est confronté au phénomène d' 'alimentation mutuelle' (ibid.), à un cercle éternel où le langage ordinaire et le langage poétique contribuent toujours à la création l'un de l'autre. C'est justement au cours de ce processus que de nouvelles images sont créées.

Dans la poésie chinoise, la nature est perçue comme une entité dont l'ensemble des éléments est caractérisé par une interaction permanente qui peut *stimuler* les processus créateurs. C'est ainsi que les images sont créées : '[...] poetry [...] is seen here as a *literal reaction* of the poet to the world around him and of which he is an integral part.' (Yu 1987: 35) En d'autres termes, la langue n'est pas mimétique, elle n'est pas censée représenter une réalité 'autre' que celle qui nous entoure ; par con-

tre, elle en fait partie. Dans le cas de la création mimétique, le facteur déclenchant cette création se trouve justement auprès du sujet écrivant. Si, dans la tradition poétique chinoise, la notion de la mimêsis n'existe pas, l'auteur n'est guère perçu comme un créateur, mais plutôt comme un individu, comme un élément déclenchant un processus ou un mouvement en réagissant aux éléments stimulants qui proviennent de la nature; cela ne veut nullement dire qu'il est doté d'une capacité 'créatrice'. Quelle est, dans ce cas, la fonction du poète ? A l'aide des procédés poétiques qui ont été présentés au début, le poète ne fait que 'saisir' et relâcher les éléments de la nature en les juxtaposant, tout en permettant qu'ils s'expliquent eux-mêmes par leur propre existence. Voilà ce qui explique à la fois l'ellipse des pronoms personnels et la relativité (voire l'absence) du sujet poétique dans le corpus textuel : bien que le sujet poétique soit indiqué par certains moyens, il n'impose pas son point de vue aux lecteurs, il leur permet plutôt, par son absence même, d'entrer directement en contact avec les éléments venant de l'extérieur.

Des origines de la 'métaphore' chinoise à une nouvelle fonction de la métaphore

Si la notion de mimêsis n'existe pratiquement pas dans le contexte chinois, comment expliquer les moyens de style qui rappellent la comparaison et la métaphore ? Derrida avait déjà souligné l'intensité du rapport métaphore-image : la métaphore a recours à l'image afin de pouvoir s'exprimer. Or l'image a toujours été un concept central dans la poésie traditionnelle chinoise.

Dès le *Yijing*, on retrouve tout au long de l'histoire de la littérature chinoise la notion de l'image ainsi qu'une discussion théorique sur cette notion. Dans le *Grand Commentaire* (*Dàzhuan* 大传), par exemple, il est difficile d'identifier la différence entre un objet, sa perception (image ou représentation) et sa signification. Au lieu de la mimêsis, on est confronté à une sorte de 'seamless connection', voire d'« identité virtuelle » (Yu 1987: 40) reliant le représentant avec le représenté. Pour Zhuāngzǐ 庄子, philosophe taoïste du 4^e siècle avant notre ère, les 'mots existent à cause de la signification' ; cette signification une fois atteinte, on peut se débarrasser des mots. Selon Wáng Bì 王弼 (226-249), par contre, il est impossible d'atteindre à la signification sans les images qui *proviennent* des mots. Notons également que ce n'est pas arbitrairement qu'on peut attribuer des significations aux images, en les imposant de l'extérieur ; les 'catégories' (*lèi* 类) jouent un grand rôle dans ce processus du développement de la signification (Yu 1987: 42).

Dans la poésie chinoise classique, et surtout dans celle des Tang, le poète se laisse submerger par les éléments de la nature, en les reflétant, de manière spontanée, dans son écriture. *Les images suggèrent les émotions*, chaque poème étant le

miroitement d'une certaine expérience vécue par le poète. L'idéal des Tang était une poésie totale,

an ideal poetry that arose from contact with the external world and succeeded in presenting objects from that world that were not only sensuously vivid but also imbued with emotional and intellectual content. (Yu 1987: 186)

En réinventant la métaphore, en juxtaposant les images dans un corpus textuel dans lequel le sujet poétique peut s'évader, les poètes des Tang ont pratiquement bouleversé la notion de *bǐxìng* tout en donnant aux images une force extraordinaire.

Le sujet poétique et le langage poétique rimbaldien

Mise en contexte : la poésie rimbaldienne jusqu'aux *Illuminations*

Rimbaud naquit à Charleville (Ardennes) en 1854. Son enfermement dans la ville, l'absence du père et une relation tendue avec sa mère expliquent les fugues répétées de l'adolescent, fasciné par l'écriture. C'est avec l'aide de Georges Izambard, professeur de rhétorique, qu'il commence à publier des poèmes. Accueilli à Paris et introduit dans les cercles littéraires importants par Verlaine, il commence à se détacher de la tradition poétique pour développer un style tout à fait particulier. Après de nombreuses années passées à l'étranger, Rimbaud meurt à Roche en 1891, âgé seulement de 37 ans.

'Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.' – C'est là un des concepts centraux d'une poétique proprement dite rimbaldienne ; c'est le principe d'une poésie 'objective' qui se dit détachée de la tradition poétique : le poète '[...] cherche son âme, il l'inspecte, [...] la tente, l'apprend' (Rimbaud 1999: 88). Suit l'étape de l' 'Alchimie du Verbe' : dans *Voyelles*, le poète quitte l'imitation pour se lancer dans l'invention. Il travaille sur la langue en explorant le matériel et le visuel ; il procède soit par la substitution, soit par l'enfilement des images. L'essence du poème repose sur la pratique ou la création même à l'intérieur de laquelle le poète, tout en respectant la forme traditionnelle du sonnet, finit par 'invent[er] la couleur des voyelles'. *Une Saison en Enfer* est la représentation écrite d'une lutte intérieure, spirituelle et émotionnelle, qui nie l'objectivité parnassienne et qui repose sur la suggestion plutôt que sur la représentation directe. Le développement poétique rimbaldien débouchera sur un presque-abandon de la poésie : les *Illuminations*, recueil de poèmes en prose témoignant d'un style essentiellement elliptique, sont devenues une sorte d'énigme et sujet d'innombrables études.

L'évolution du style rimbaldien

Le détachement du vers et la 'destruction' de la syntaxe : la juxtaposition des images

Le style appositionnel, nous rappelant la juxtaposition des images dans la poésie chinoise, a été présent dans la poésie rimbaldienne même avant la transition au vers libre ou à la prose rimée. Prenons comme exemple la première partie de *Mémoire* (Rimbaud 1999: 146) :

L'eau claire; comme le sel des larmes d'enfance,
 L'assaut⁶ au soleil des blancheurs des corps de femmes;
 la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
 sous les murs dont quelque pucelle eut la défense;

 l'ébat⁷ des anges; – Non... le courant d'or en marche,
 meut ses bras, noirs et lourds, et frais surtout⁸, d'herbe.

[Elle

sombre, avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
 pour⁹ rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

'Rimbaud transpose librement des souvenirs personnels. Souvenir ? Inventaire ? [...] Images neuves, associations surgies de l'inconscient, juxtapositions insolites donnent à ce poème [...] un éclat exceptionnel.' (Rimbaud 1999: 301-302) La structure du poème est marquée par les images suivantes : l'eau claire – l'assaut au soleil – la soie des oriflammes – l'ébat (ou le courant) qui meut ses bras d'herbe – 'Elle', sombrant.

6 Il est possible qu'ici, Rimbaud joue sur la polysémie et la connotation, le mot 'assaut' ayant au moins trois significations différentes (Trésor).

7 L'usage de ce mot est extrêmement rare au singulier. Au pluriel, ce mot est le plus souvent appliqué aux enfants dans le sens de 'se divertir [...] en folâtrant' (Trésor).

8 Notons que cette hésitation interrompt le flux de la langue soutenue et littéraire pour la mêler à la langue parlée: '- Non...' (hésitation), 'et frais, surtout' (accentuation).

9 La formule 'appeler pour ...' nous semble surprenante. Évidemment, on l'interprète comme un mot de comparaison, mais 'appelle pour rideaux' renforce encore la dimension métaphorique, celle de la personification.

La juxtaposition de 'l'eau claire' et de 'l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes' peut être lue soit comme un parallélisme, soit comme un contraste (bien que l'un n'exclue nullement l'autre). L'ambiguïté est produite par l'ellipse de lien grammatical entre le premier et le deuxième vers, mais elle est encore renforcée par la structure grammaticale du deuxième vers à travers l'insertion de l'expression 'au soleil' : est-ce un complément de lieu, ne faisant qu'encadrer l'assaut des 'blancheurs des corps de femmes' ? Le soleil est-il l'objet d'un assaut ? Ou est-ce qu'il doit tout simplement être lu comme un 'soleil des blancheurs des corps des femmes' ?

L'ambiguïté revient à la moitié du poème, où la juxtaposition des images est brutalement interrompue par un détournement, une pause et une substitution : 'l'ébat des anges ; – Non... le courant d'or en marche'. Ce vers est un lieu d'hésitation, un lieu où les souvenirs s'enchevêtrent et se battent pour accéder à la mémoire. Or cette mémoire ne devient, finalement, qu'un kaléidoscope d'images qui ne peut être exprimé que par la juxtaposition. Toutefois, on n'a pas affaire à un tas immobile d'éléments déchiquetés. Au contraire, la rime, le rythme, ainsi que quelques expressions-clés, nous indiquent dans ce poème un mouvement, une lutte qui commence au point de l'assaut et qui trouve son point culminant dans l'ébat, dans le mouvement des 'bras' du courant, pour déboucher sur une fin ou 'Elle' sombre...

Il serait intéressant d'analyser comment la transition au vers libre ou au poème en prose transforme la juxtaposition des images chez Rimbaud. C'est ainsi que la juxtaposition de vers dans *Marine*, le 'seuil' menant vers le poème en prose (Guyaux 1991: 165), prend une dimension tout à fait différente de celle que l'on vient de rencontrer dans *Mémoire* : ici, les images sont alignées, elles sont parallèles, elles suivent, pour ainsi dire, le rythme des vagues. Ou, pour prendre aussi en considération un 'véritable' poème en prose : dans *Après le déluge*, une tension énorme est produite par le contraste entre des phrases obéissant, pour la plupart, à des règles syntaxiques tout à fait ordinaires, et la surcharge d'images apparemment décousues à l'intérieur de chaque phrase.

La juxtaposition des images au niveau du vers et celle observée au niveau du poème entier interagissent sans cesse pour créer cette fameuse ambiguïté qui a toujours été considérée comme un trait distinctif de la poésie rimbaldienne. Aussi énigmatique qu'elle semble, cette juxtaposition n'est pas arbitraire, vu qu'elle produit des effets d'hésitation, de mouvement, etc. Inutile de chercher à imposer un seul 'sens' aux poèmes de Rimbaud, qui ne soit pas justifié par l' 'immanence langagière'.

La métaphore rimbaldienne : 'Pardon du jeu de mots.'

Si l'œuvre poétique entière d'Arthur Rimbaud est imprégnée d'une profonde obscurité, d'une inintelligibilité fondamentale, c'est avant tout dans ses procédés métaphoriques qu'il faut en chercher l'origine :

Chez Rimbaud, [il n'est] pas question d'un sens propre et d'un sens figuré, pas de ceci-veut-dire-cela. Chez lui, l'or de la poésie [...] vient habiter les mots et ceux-ci ne désignent qu'eux-mêmes. (Angelet 1994: 68)

Les métaphores et les comparaisons rimbaldiennes sont caractérisées par un profond écart entre le comparant et le comparé ; elles sont souvent elliptiques (le comparé n'est pas nommé) et insolites (elles rapprochent des réalités extrêmement éloignées).

Revenons à la première partie de *Mémoire*. 'L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance' : ici, on a affaire à une comparaison tout à fait particulière ; bien que le comparant et le comparé soient liés à l'aide de la conjonction 'comme', la fonction de cette conjonction est d'autant plus relativisée que le rapport entre le comparant et le comparé est ambigu, parce que le comparant, déjà, est une structure complexe constituée d'une nouvelle image métaphorique : 'le sel des larmes d'enfance'. Le contexte du poème entier nous montre qu'il s'agit ici d'une rivière; si la rivière (ou plutôt l'eau) est comparée au sel (toujours le même champ lexical, celui de la nature, celui de la mer), il l'est à cause d'une antithèse, alors qu'il n'y a pas de véritable effet visuel ni de lien logique entre le comparé et le comparant. Mais lorsque ce 'sel' devient un 'sel des larmes d'enfance', il prend une autre dimension métaphorique en devenant une forme symbolique où s'accumule, comme sous forme de larmes (troisième métaphore !), la mémoire douloureuse de l'enfance (mais de quelle enfance ?)¹⁰. Nous voilà donc face à une comparaison qui révèle au moins trois liens métaphoriques, dont le premier possède apparemment un point de ressemblance antithétique (l'eau et le sel appartiennent tous les deux à la nature, mais ils recèlent un potentiel d'effacement mutuel), alors que la deuxième image, le 'sel des larmes', témoigne d'un rapport inhabituel, mais clair et simple, qui repose sur une certaine ressemblance ('le sel des larmes' pourrait, éventuellement, être lu comme 'traces'). La troisième image ferme ce cercle métaphorique : ce n'est qu'en effaçant le premier comparant (le 'sel') que l'on voit qu'il s'agit, tout simplement, de 'l'eau claire ; comme [...] les larmes d'enfance'.

Ce type de métaphore est un fil conducteur du poème entier : des images métaphoriques complexes, apparemment décousues, s'enfilent pour créer une imagerie

¹⁰ Et les larmes et le sel rappellent peut-être un déchiqûtement de la mémoire, une mémoire fragmentaire. Cette mémoire pourrait être celle du sujet qui n'apparaît, grammaticalement, que dans la cinquième partie du poème. Mais elle pourrait aussi être la mémoire des 'femmes' (vers 2) ou bien celle de 'quelque pucelle'.

tout à fait personnelle. A part cela, la plupart des images reposent sur l'opposition, et non pas sur la ressemblance ; c'est ainsi qu'une imagerie de la nature et des légendes (le courant d'or, les anges, le Ciel bleu, l'ombre de la colline) se trouve juxtaposée à une imagerie de la vie quotidienne, de la société, voire de la guerre (le ciel-de-lit, les rideaux, le mur, l'assaut, la défense), ce collage d'éléments déchiquetés n'étant justifié que par la souveraineté de la mémoire elle-même.

L'enfilement du même type d'images repose non seulement sur la juxtaposition, mais aussi sur la rime et le rythme, ce qui explique la négligence de la grammaire : '[...] le tissu de métaphores se resserre, à l'exclusion de verbes et de médiateurs logiques' (Plouvier 1994: 76).

Il y a une autre dimension, indispensable pour approcher un tel type de métaphore assez complexe – le contexte du poème entier : toute une ligne de rapports métaphoriques indique que l'objet de description est une rivière d'un côté, et une femme de l'autre.¹¹ Cela indique peut-être que la 'mémoire' du titre est la mémoire des femmes (ou de la femme) ou bien la mémoire du poète à l'intérieur de laquelle repose le souvenir des femmes, et qu'elle a besoin des phénomènes de la nature pour être exprimée. Pourtant, il ne s'agit nullement d'analogies simples, mais de fragments de mémoire qui s'enchevêtrent et qui coulent par un paysage à chaque fois différent. Elle (la femme), la rivière, la mémoire : ces trois entités n'en deviennent qu'une dans cet entassement métaphorique personnel, où résonne la présence d'un sujet qui n'est pas exprimé.

Le sujet poétique rimbaldien : 'Je est un autre'

Voyant, inventeur, créateur – tel se veut le poète rimbaldien. Mais que dire du sujet poétique ? Dans la première des lettres 'du Voyant', on trouve cette phrase-clé devenue presque légendaire : 'JE est un autre.' (Rimbaud 1999: 84) C'est dans le flux de la langue devenant langage, dans le processus de la création métaphorique qui s'effectue à travers la juxtaposition des images que le sujet poétique rimbaldien s'évade, tout en laissant paraître, de l'ensemble même des images comprimées, l'immédiateté des émotions qui témoignent de son existence. (Bobillot 2004: 26) C'est pour cette raison que le sujet rimbaldien apparaît comme un sujet inconscient, que 'Je est un autre' et que 'le moi n'est plus que l'attention aux choses' (Brunel 1978: 111).

Dans *Mémoire*, par exemple, le sujet poétique n'apparaît explicitement que dans la cinquième (la dernière) partie du poème. Toutefois, la reconstruction de la mé-

11 Dans le poème entier, la métaphore du fleuve est développée à travers au moins cinq étapes différentes suivant un ordre chronologique : la rivière le matin (vers 1-8), à midi (9-16), coucher de soleil sur la rivière (17-24), paysage nocturne (25-32), intrusion du 'je' (33-40). Chaque étape contient des allusions à la femme (pucelle, Épouse, Madame, Elle, etc.).

moire qui s'effectue par la juxtaposition des images suggère la présence d'un sujet qui préfère se cacher, en quelque sorte, pour rendre les émotions et les changements de perspective encore plus saillants. En même temps, sa présence est loin d'être négligeable.

Lǐ Hè 李贺: la constitution du sujet poétique à travers la métaphore

Repères biographiques et particularités de style

L'œuvre de Lǐ Hè (790-816), le 'poète fantôme' (*shīgǔī* 诗鬼), témoigne d'un style profondément énigmatique, marqué par une forte densité d'images éclatantes qui sentent l'évanescence et le désespoir. Descendant du clan impérial des Tang, mais d'une branche appauvrie et éloignée de la cour, Lǐ Hè souffrit d'un sentiment d'infériorité tout au long de sa vie. Pour des raisons onomastiques, le nom de son père devint un obstacle, la participation au concours de 'lettre avancée' lui fut interdite et il se vit obligé d'accepter un emploi de subalterne à la cour. Une maladie l'accompagna en outre pendant toute sa vie.

Lǐ Hè n'abandonna jamais entièrement le 'poème de style ancien' (古诗 *gǔshī*)¹², mais il continua néanmoins d'expérimenter avec cette forme traditionnelle, ses poèmes étant souvent marqués par des transitions abruptes et par une rime non conventionnelle. L'éventail thématique, marqué par des nouveautés frappantes, s'étend entre l'omniprésence d'un monde féerique et légendaire et le conflit entre le poète et la société qui y sont métaphoriquement représentés. Ces poèmes se détachent de la tradition en introduisant une subjectivité extrêmement forte¹³ exprimée à travers un kaléidoscope formé d'images où se mêlent le traditionnel et le non conventionnel.

[He] sees things in flashes, apparently disconnectedly, so that his technique is probably [...] more familiar to modern readers, whose eyes have been trained by [...] cinema, than it was to his traditional audience'. (dans : Kosek et Slovey 1995)

Voilà pourquoi cette 'modernité' de Lǐ Hè nous rappelle éventuellement certains développements poétiques de l'Europe du XIX^e siècle. Voilà donc pour son individualité, voilà où se traduit la personnalisation de la poésie, le surgissement d'une subjectivité qui n'est exprimée qu'à travers un entassement d'émotions qui naissent au fond de la juxtaposition des images.

12 *Gǔshī* : poème composé de vers de 5 ou 7 pieds (caractères, syllabes) dont la forme est plutôt libre comparée au *jīntǐshī* 近体诗, poème de même longueur suivant des règles strictes de répartition tonale et métrique, développé surtout pendant la dynastie des Tang.

13 Dù Fǔ, par exemple, applique l'expérience personnelle à l'universel, alors que Lǐ Hè expose les émotions de manière frappante, sans les doter d'une quelconque valeur universelle. (Graham 1965: 91)

Analyse d'un poème : *Jīntóng xiānrén cí hàn gē* 金铜仙人辞汉歌 (*Chanson de l'Immortel de Bronze qui fait ses adieux à Hàn*)

Certaines sources indiquent que ce poème a été composé en 813, pendant le voyage du poète de Chāng'ān 长安, la capitale, à Luòyáng 洛阳, lorsqu'il fut forcé de quitter son emploi à cause de graves problèmes de santé. En même temps, cette œuvre témoigne de la détresse du poète face au dépérissement de la dynastie des Tang qui s'annonçait déjà. (Zhū 2004: 1018) Le poème fait allusion au transport des statues d'Immortels, qui avaient été installées par l'empereur Wǔ des Hàn (Hàn Wǔ Dì 汉武帝), de son nom personnel Liú Chè 劉徹 (156-87 avant notre ère), dans la capitale des Wèi 魏 en 233. (Graham 1965: 107) Ces statues de bronze tenaient des plats destinés à recueillir les gouttes de rosée, symboles de longue vie. Il est donc possible de voir un parallèle entre le transport de la statue décrite dans le poème et le voyage forcé de l'auteur :

金铜仙人辞汉歌 Jīntóng xiānrén cí Hàn gē

(Chanson de l'Immortel de Bronze qui fait ses adieux à Hàn)¹⁴

[...]

茂陵刘郎秋风客, Mào líng¹⁵ Liú láng qiū fēng kè,

(magnifique¹⁶ / tombeau / Liu / monsieur¹⁷ / automne / vent¹⁸ / hôte)

夜闻马嘶晓无迹。yè wén mǎ sī xiǎo wú jì.

(nuit / entendre / cheval / aube / non pas / trace)

画栏桂树悬秋香, Huà lán guì shù xuán qiū xiāng,

(peindre¹⁹ / balustrade / cassier / arbre / suspendre / automne / odeur)

14 Dans : Chén et Wú 2004: 116.

15 Mào líng désigne le tombeau de l'empereur Wǔ des Hàn.

16 Notre intention est de rendre la signification la plus probable de chaque caractère dans son contexte.

17 'Le monsieur Liu' est Liú Chè, l'empereur Wǔ des Hàn; il serait également possible de rendre '郎' (láng) par 'jeune homme'.

18 Le vent d'automne est une chanson sur le caractère éphémère de la vie humaine, probablement composée par l'empereur Wu des Han. (Chén et Wú 2004: 116-117; Graham 1965: 107)

19 En chinois, un verbe peut souvent être lu comme un nom ou un adjectif avec la même signification originale. Il s'agit donc de 'balustrades peintes'.

三十六宫土花碧。sān shí liù gōng tǔ huā bì

(trois / dix / six²⁰ / palais / terre / fleur²¹ / émeraude)

魏官牵车指千里，Wèi guān qiān chē zhǐ qiān lǐ,

(Wèi²² / courtisan / conduire / chariot / montrer / mille / li²³)

东关酸风射眸子。Dōngguān suān fēng shè móuzǐ.

(est / passage / acide / vent / tirer (sur), décocher une flèche / pupille)

空将汉月出宫门，Kōng jiāng Hàn yuè chū gōng mén,

(seulement / avec²⁴ / Hàn / lune / sortir / palais / porte)

忆君清泪如铅水。yì jūn qīng lèi rú qiān shuǐ.

(se souvenir / souverain / clair / larme / comme / plomb)

衰兰送客咸阳道，Shuāi lán sòng kè Xiányáng dào,

(faner / orchidée / accompagner / hôte / Xiányáng²⁵ / route)

天若有情天亦老。tiān ruò yǒu qíng tiān yì lǎo.

(ciel / si / avoir / sentiment / ciel / aussi / vieux)

携盘独出月荒凉，Xié pán dú chū yuè huāng liáng,

(porter / plat / seul / sortir / lune / désert / (froid)²⁶)

20 Trois dix six veut dire trente-six.

21 Les fleurs de terre de couleur d'émeraude désignent tout simplement la mousse.

22 Le royaume des Wèi (220-265) était un des Trois Royaumes en lesquels la Chine fut divisée après la chute des Hàn.

23 Unité de mesure de longueur (0,537 km).

24 Pour cette traduction assez particulière de '空将' (kōng jiāng), nous nous référons à l'interprétation de la note en bas de page dans Chén et Wú 2004: 117.

25 Xiányáng était la capitale du royaume des Qín 秦 (778-207 avant notre ère).

26 *Huāng liáng* 荒凉 est un mot composé voulant dire: désert, désolé, morne.

渭城已远波声小。Wèi chéng yǐ yuǎn bō shēng xiǎo.

(Wèi / cité / déjà / loin / vague / son / petit)

La structure, la juxtaposition des images et les effets de perspective

On peut résumer le contenu en évoquant les trois parties principales : on 'voit' le tombeau de l'empereur Wǔ des Hàn, désert (lignes 1-4) ; les officiers des Wèi sont en route alors que le 'je' quitte le palais en pleurant (5-8) ; le 'je' est en train de s'éloigner de la cité Wèi (9-12). On a déjà mentionné que la juxtaposition des images chez Lǐ Hè rappelle une composition cinématographique. On peut donc 'lire' les images du poème de manière suivante : désolation (1-4) – les officiers sur la route (5-6) – la statue de bronze quitte la cité (7-8) – la route du départ (9-12). Comme on l'a déjà constaté auparavant, l'effet le plus éclatant produit par un style elliptique et appositionnel est l'hésitation, l'ambiguïté, un manque frappant de points de référence. Cet effet est valable pour les personnages, le lieu, le temps, et surtout pour la focalisation.

Les personnages qui apparaissent sont Liú Chè 劉徹 l'empereur (évidemment, sa présence dans le poème est marquée par son absence, par des indices), les officiers des Wèi (on est donc au même endroit à peu près 300 ans plus tard), la statue en bronze de l'Immortel datant de l'époque de Liú Chè, 'transposée' subitement à l'époque des Wèi, et le sujet poétique (aussi présent qu'absent, il faut le dire, puisqu'il enlève tous les indices de sa présence), qui pourrait être Lǐ Hè lui-même.²⁷ Du fait des ellipses de pronoms personnels, il est difficile d'attribuer les événements décrits aux personnages représentés : bien que Liú Chè soit mort, on entend les chevaux (ou le cheval) hennir la nuit – le parallélisme des deux premiers vers permet-il seul l'attribution des chevaux (ou du cheval) à Liú Chè ? Ou est-ce bien une sorte de préfiguration pour indiquer les chevaux des officiers des Wèi qui ont emporté la statue ? Ou est-ce dans le présent (pendant la nuit) que les officiers passent près du tombeau ? En ce qui concerne la statue, il est difficile de dire si elle est introduite à la sixième ou à la septième ligne, puisqu'il nous manque un sujet. Il se peut que le vent perce les yeux des officiers, mais pourquoi ne percerait-il pas ceux de la statue aussi?²⁸ Grammatically, il n'existe pas le moindre obstacle pour appliquer les verbes 'percer' (ou 'tirer') et 'sortir [par les portes du palais]' aux officiers *tout aussi bien* qu'à la statue (serait-ce un indice de la perte d'identité du royaume des Hàn ?). Enfin, le sujet poétique n'a pas su entièrement s'évader du poème, puisqu'il commente à la ligne 10.

27 La tension identitaire entre les trois personnages (Liú Chè, la statue et le poète) est extrêmement ambiguë.

28 Plus tard dans le poème, on 'voit' la statue pleurer. Le thème des yeux revient donc, et surtout parce que la statue est le seul témoin des événements historiques en question.

Pour ne dire que quelques mots des lieux qui permettent la ‘mise en scène’ du poème, essayons de les détacher du contexte : le tombeau de Liú Chè (qui se trouve dans le canton de Xīngpíng 兴平, près de Chāng’ān) (lignes 1), le ‘passage de l’est’ (Dōngguān 东关) d’où vient le vent ‘acide’ (lignes 5-6), les portes royales de Wèichéng 渭城 (Xiǎnyáng 咸阳) (lignes 7,12) et la route de Xiányáng (ligne 9). Ce qui est frappant, ce sont justement les changements permanents de lieu qui suggèrent la faiblesse des royaumes et le caractère éphémère de la vie, qui bouleverse perpétuellement l’histoire. Comme si l’auteur jouait avec une certaine ironie, il présente aux lecteurs des points de référence géographiques apparemment stables, mais il ne fait que les ‘illuminer’ pour un instant afin de réintroduire aussitôt l’incertitude. A part le tombeau de Liú Chè, on a du mal à localiser les personnages. Cette idée nous renvoie directement à la question du temps.

Même si les chevaux mentionnés à la ligne 2 ne sont qu’une image des chevaux qui tirent les chariots des officiers, n’est-ce pas un indice pour désigner le sort du royaume des Hàn? Mais historiquement, la statue ne fut transportée que 300 ans après la chute de ce royaume. Evidemment, Lǐ Hè veut souligner l’incertitude du temps qui provoque une incertitude historique. Il se peut également que les chevaux mentionnés au début ne soient qu’une métaphore suggérant la présence de Liú Chè. Les lignes 5 à 8 ne font qu’intensifier cette incertitude sur le plan temporel : on voit d’abord les officiers sur la route. *Après*, la statue quitte la cité royale, et à la fin du poème, la statue ‘ressort’ de la cité (impossible donc d’établir une chronologie). Est-ce pour souligner le départ que Lǐ Hè insiste sur la sortie de la statue, tout en négligeant complètement l’ordre chronologique des événements?

Les différentes perspectives du texte varient de l’objectif au subjectif, du monde des morts et des immortels aux événements historiques, des choses apparemment ‘mortes’ aux hommes ‘vivants’, etc. C’est ainsi que les lignes 1 à 4 décrivent (on pourrait dire de l’extérieur, de manière objective) le cadre pour situer la tombe de Liú Chè, mais aussi pour situer l’histoire dans le courant du temps. Les lignes 5 à 8 prennent un ton plus personnel, plus proche du monde des vivants ; paradoxalement, les émotions sont exprimées par une statue non vivante, ce qui renforce encore leur intensité. Si le titre ne nous donnait pas d’indices, il serait même possible de lire les émotions exprimées par la statue (ou même pour la statue) comme étant celles du poète ; quoi qu’il en soit, une profonde subjectivisation se déroule en ces quelques lignes. Un aspect supplémentaire est celui de la nature : les émotions (de la statue ? du poète ?) se reflètent dans la nature ; c’est ainsi que les orchidées ‘accompagnent’ la statue qui part, comme pour exprimer leurs condoléances et la douleur ressentie avant tout par le poète, qui reste ‘effacé’ dans le texte. Les changements de ces différents niveaux se déroulent de manière si subite que l’on a du mal à rétablir un ordre dans l’ensemble des images ; et pourtant, une logique intérieure, inhérente, les domine.

Les métaphores

Le contexte de la métaphore, déterminant sa fonction, peut être situé au niveau du vers, de la strophe, du poème, mais il peut également prendre des dimensions inter-textuelles. Voilà donc pour une diversité métaphorique que nous essayerons de montrer à l'aide de quelques exemples.²⁹

Le parallélisme ouvrant la première strophe 'le seigneur Liu' // 'hôte du vent d'automne' (ligne 1) nous offre la possibilité d'identifier le premier élément au deuxième ; dans ce cas, l' 'hôte du vent d'automne' serait le comparé et le 'seigneur Liu' serait le comparant.³⁰ Aussi juste qu'elle soit, cette interprétation est extrêmement réductrice, puisqu'elle ne répond nullement à la question de savoir *pourquoi* Liú Chè *est* un hôte du vent d'automne. On a affaire à un écart qui est masqué à l'aide d'une fausse ressemblance, puisque, ne disposant d'aucun contexte, on serait tenté de relier l'image du tombeau désolé et de son entourage morne à celle de l'automne, alors qu'en fait, cette métaphore repose sur une allusion, sur une référence intertextuelle (Liú Chè ayant écrit une chanson intitulée *Vent d'automne*, qui parle de la brièveté de la vie) qui n'efface pas cette première interprétation, mais qui la dote de profondeur, puisque, justement, la chanson en question est une chanson évoquant la quête de l'immortalité. L'empereur Wǔ des Hàn doit donc être lu comme le porteur de cette quête ; ironiquement et tragiquement, la scène du poème s'ouvre sur sa tombe. Telles les feuilles des arbres d'automne, les événements historiques viennent et disparaissent, et ils ne laissent que des traces, semblables aux cassiers des balustrades et à la mousse qui couvre la terre.³¹

Chez Rimbaud, on a déjà constaté que les comparaisons et les métaphores peuvent reposer sur un écart sémantique. Tel est aussi le cas dans ce poème : 'En [me] souvenant du seigneur, [mes] larmes claires [deviennent] comme l'eau de plomb.' (ligne 8). Cette comparaison repose sur un double contraste : d'une part, les larmes sont claires alors que l'eau de plomb ne l'est pas (il s'agit donc de larmes lourdes ; Lǐ Hè insiste sur l'adjectif 'clair' qui ne correspond nullement au comparant) ; de l'autre, les larmes font partie du monde des hommes, alors que l'eau de plomb se réfère au monde des choses. C'est ainsi qu'à l'aide d'une comparaison relativement simple, la tension entre les deux mondes est décrite, une tension qui se reflète dans l'identité de l'Immortel représenté par la statue et dans celle du poète qui, lui aussi, semble être prisonnier entre ces deux mondes.

Dans ce texte, il y a également un niveau métaphorique plus général, qui se rapporte au thème central du poème. Les commentaires chinois, généralement cités

29 Nous avons choisi les exemples qui nous semblent les plus importants. Vu la multitude des métaphores du poème, ce choix est forcément extrêmement limité.

30 Cela nous rappelle le début de *Mémoire* de Rimbaud, où le comparé et les comparants sont juxtaposés.

31 Pour l'interprétation de l'automne dans ce poème, voir: Zhū 2004: 1018.

dans les compilations de poèmes de Lǐ Hè, soulignent que c'est par l'intermédiaire de l'image de la statue de l'Immortel que le poète exprime ses propres sentiments (Zhū 2004: 1019) ; en d'autres mots, la statue pourrait être interprétée comme une expression *métaphorique* désignant Lǐ Hè lui-même, qui, pendant son retour à Luòyáng, se lamentait du fait de sa propre situation, voire à cause des crises politiques de son époque. Dans ce cas, la statue serait le représentant et le poète serait le représenté. Toutefois, en acceptant cette théorie, on serait également obligé de doter tous les autres éléments historiques (la tombe de Liú Chè, les officiers des Wèi, etc.) d'une dimension métaphorique, mais, comme le texte est assez cohérent pour former l'ensemble d'une histoire complète sur un plan purement historique, on est obligé de considérer encore d'autres possibilités. La relation entre la statue de l'Immortel et le poète est assez tendue : elle est justement ce *lieu* métaphorique, ouvert, qui permet plus qu'une seule signification. Mais cet 'espace ouvert' ne devient ouvert que par la mise en contexte de la 'statue en bronze', d'une part dans le contexte de la structure complexe du poème, de l'autre dans les événements historiques dont elle est l'unique témoin.

Le sujet poétique dans l'immanence langagière

L'absence grammaticale du sujet poétique est, comme on l'a déjà constaté, un phénomène récurrent dans la poésie traditionnelle chinoise. Si jamais ce sujet est exprimé, il l'est le plus souvent par des verbes d'émotion et de perception.

A la ligne 2, on est déjà confronté à un personnage qui 'entend' le hennissement des chevaux. Ce personnage ne peut nullement être Liú Chè, puisque c'est probablement à côté, ou près de sa tombe que cette perception prend place. Dans le cas d'une traduction, on serait obligé de faire un choix entre 'La nuit, on entend les chevaux hennir' et 'La nuit, j'entends les chevaux hennir' ; si on choisissait la deuxième version, on introduirait ainsi le sujet poétique. Le sujet poétique apparaîtrait, de cette manière, à la deuxième ligne du poème. L'incertitude s'installe de nouveau à la ligne 6 : 'Le vent acide du passage de l'est perce les pupilles.' De quelles pupilles est-il question ? On pourrait traduire 'les pupilles' (description générale), 'leurs pupilles' (désignant la dureté du voyage que les officiers des Wèi doivent subir) ou bien 'mes pupilles' (se référant directement au sujet poétique). Notons que le ton des premières quatre syllabes du vers est plat, extrêmement dur et répétitif ('Dōngguān suān fēng [...]') et que le verbe *shè* 射 (tirer) est tellement saillant (le quatrième ton vient interrompre, brusquement, une suite de tons plats³²) qu'il peut même être considéré comme une onomatopée. Ce vers est l'image d'un

32 Ce vers s'oppose brutalement aux règles esthétiques de la poésie traditionnelle chinoise. Pohl (2007: 155) explique que la variation des tons plats et obliques est la clé pour atteindre à l'ultime beauté du vers : ici, on a une suite de quatre tons plats.

paysage atroce et insensible, d'une brutalité venant de l'extérieur et vécue par le sujet poétique.

Ce dernier n'apparaît pourtant de manière évidente qu'à la ligne 7 : 'Seul, avec la lune [...], je sors par la porte royale.' Certes, on pourrait reprocher à cette interprétation le même argument de l'ellipse du pronom personnel. Mais avec la ligne 8 ('En me souvenant du seigneur, mes larmes [coulent] comme l'eau de plomb.'), on présente un aspect différent. Il n'est peut-être pas justifiable d'introduire le pronom personnel dans la traduction, puisqu'il n'est pas donné dans le texte original, mais la densité d'émotions exprimée par l'image du souvenir, juxtaposée à celle des larmes comparées à 'l'eau de plomb' à laquelle précèdent, comme on vient de le dire, la douleur et la brutalité dont résonne la ligne 6 tout entière, nous permet de considérer cette partie comme le passage subjectivisant le plus saillant du poème.³³

Les dernières lignes du poème peuvent être lues comme la juxtaposition de quatre images différentes : les orchidées qui expriment leur deuil sur la route ; le ciel qui vieillirait s'il ressentait des émotions ; le *moi*, face à la lune déserte, qui porte son plat, seul ; la cité qui s'éloigne. Ce qui est frappant dans ces lignes, c'est le fait que chaque image est évoquée dans l'optique du *moi* qui porte le plat : En réalité, les orchidées ne bougent ni ne parlent ; toutefois, elles 'disent leur adieu' à quelqu'un. Le mot '*ruò*' 若 relativise et critique : '*si* le ciel avait des sentiments' peut être lu avec un ton sarcastique, voulant dire 'le ciel n'a pas de sentiments'.³⁴ La dernière ligne semble extraordinaire du point de vue de la focalisation : 'Wèichéng [est] déjà loin, le son des vagues [est] faible' ne peut être que la perspective du sujet qui est en train de s'éloigner. Tous ces indices nous montrent très clairement que le poème parle d'une subjectivisation des événements historiques reflétés dans les 'sentiments' de la statue de l'Immortel.

Mais quel est finalement le sujet poétique de ce texte? Tout ce que l'on a montré jusqu'à maintenant nous indique en fait que cette question n'est pas d'une grande utilité puisqu'elle ne correspond guère à l'intention du texte. Lǐ Hè voulut créer une ambiguïté totale qui s'exprime entre autres par ce 'double' sujet dont les différents aspects n'apparaissent qu'à certains moments, en courtes 'illuminations', pour ainsi dire, qui rendent translucide le corpus textuel.

33 Si c'est en sortant par la porte royale qu'il est obligé de quitter et en l'associant à la 'lune des Hân' que le sujet est forcé de se confronter à sa propre identité (puisque'il se trouve au moment dangereux de la perdre), la confirmation du sujet à la ligne 7 ne doit pas être considérée comme arbitraire.

34 Dans ce contexte, citons Graham: '[Lǐ Hè] seems quite uninterested in any of the common recipes for reconciliation with death, Confucian, Taoist or Buddhist [...]' (1965: 90).

Pour une traduction de Lǐ Hè à travers le langage poétique rimbal-dien

La traduction de la poésie traditionnelle chinoise en langues européennes

En présentant les traits caractéristiques de la poésie traditionnelle chinoise par rapport aux systèmes linguistiques occidentaux, nous avons souligné son caractère elliptique : d'une part, on est confronté à une liberté impossible à réaliser dans un système linguistique occidental qui, d'emblée, impose beaucoup plus de limites syntaxiques et grammaticales ; d'autre part, on se trouve face au problème des règles concernant le nombre des syllabes et de vers et les schémas tonaux, ainsi que les règles de rime et autres. Une autre difficulté est l'ensemble des décalages au niveau lexical. Les propositions pour approcher ce vaste champ de traduction sont différentes : Xue Siliang (1992) montre par exemple qu'il est possible de trouver d'innombrables 'solutions' pour 'déchiffrer' même les plus simples poèmes chinois classiques. Une approche tout à fait différente est celle de Graham, qui souligne la fidélité à l'image poétique pour une traduction réussie, même si on risque de perdre la forme originale (1965: 15). La théorie de Yip (1976) va à peu près dans le même sens : ici, il s'agit d'une référence générale aux méthodes des Imagistes de l'Europe du 19^e siècle, qui englobe à la fois la destruction de la syntaxe, les ellipses et les interruptions dans la syntaxe.

Nous croyons que le problème principal, dans le cas d'une 'destruction de la syntaxe' au profit des images, est celui de l'effet créé : tandis que, pour un lecteur chinois, un poème classique représente une forme traditionnelle tout à fait habituelle et canonisée, une destruction de la syntaxe totale pourrait créer un effet aliénant pour un lecteur occidental, brisant de manière brutale l'horizon d'attentes'.

Une tentative de traduction de '金铜仙人辞汉歌' (Jīntóng xiānrén cí hàn gē [Chanson de l'Immortel de Bronze qui fait ses adieux à Hàn]) de Lǐ Hè

Étant donné que le champ de la traduction de la poésie chinoise classique est un domaine très vaste et que, par rapport à lui, le champ théorique s'en tient souvent à un niveau généralisant, nous nous proposons ici de présenter le résultat d'une tentative de traduction du poème « Chanson de l'Immortel de Bronze qui fait ses adieux à Hàn ». Ils ont beau n'avoir aucune intention, aucune prétention à une réalisation artistique, de tels exercices de traduction peuvent nous aider à mieux élucider les problèmes de traduction que si nous nous limitons aux analyses critiques de traductions déjà existantes.

Nous avons déjà essayé de montrer que le décalage entre les poésies occidentale et chinoise ne doit absolument pas être considéré comme infranchissable. On a vu

que des aspects de style, comme la juxtaposition des images, ou des aspects théoriques, comme la constitution de la métaphore et les conséquences que ces effets ont sur une nouvelle approche du sujet poétique, peuvent aider à trouver une sorte de langage poétique commun. C'est pour cette raison que, pour ce petit exercice de traduction, nous avons cherché l'inspiration dans le langage poétique rimbaldien :

Chanson de l'Immortel de Bronze qui fait ses adieux à Hàn

[...]

Dans sa tombe³⁵, seigneur Liu³⁶, l'hôte du vent d'automne

la nuit entend son cheval hennir³⁷, traces perdues à l'aube.

Des cassiers des balustrades³⁸ s'égoutte l'odeur d'automne,

ses trente-six palais : scellés des fleurs d'émeraude.

Les chariots des Wèi se ruent vers les mille li,

le vent de Dōngguān tire aux pupilles, acide³⁹, et —⁴⁰

seul, avec la lune des Hàn, quittant la porte royale,

mon⁴¹ souvenir de vous : plomb coulant de larmes claires.⁴²

Vers Xiányáng, les orchidées fanées m'escortent.

Sensible, même un ciel s'en trouverait vieilli.

35 'Màolǐng' créerait sans aucun doute un effet d'aliénation pour les lecteurs occidentaux. La virgule permet une pure juxtaposition, semblable à celle de *Mémoire* d'Arthur Rimbaud.

36 Toutes les expressions chinoises intégrées dans le texte devraient, dans le cas d'une traduction complète, être expliquées par des notes en bas de page.

37 Ici, en omettant toute ponctuation, on renforce l'incertitude concernant l'identité du sujet.

38 L'expression 'les cassiers des balustrades' est plus ouverte que 'les cassiers parmi (ou autour) des balustrades'.

39 Nous avons insisté sur les expressions [asǐd], [tǐr], [pǐpǐj], afin d'imiter l'effet sonore de l'original.

40 Cette interruption des images à la fin du vers (semblable à celle de Rimbaud '— Non... le courant d'or en marche [...]') a été choisie pour marquer le point d'hésitation sur l'intrusion du sujet: les pupilles de qui ?...

41 À notre avis, ce n'est qu'ici qu'une forte subjectivisation prend place, ce pourquoi nous avons insisté sur l'introduction du pronom personnel à cette ligne.

42 Ce vers est déjà trop long pour dire 'en me souvenant du seigneur, [...]'. Nous avons déjà introduit le sujet poétique et il est clair qu'il s'agit de *sa* perspective personnelle: c'est *son* souvenir, reflété (comme le montrent les deux points) dans *ses* larmes. Il est vrai que l'expression 'plomb coulant de larmes claires' est moins explicite que la comparaison dans l'original. Toutefois, vu qu'elle reflète une image poétique assez forte, cette expression était la seule solution que nous ayons pu trouver.

Portant mon plat, je sors, seul, la lune est morne,⁴³

Wèichéng déjà si loin, le son des vagues affaibli...

Conclusion

Lǐ Hè cherche une nouvelle expression poétique, différente : 'Je cherche un style, je cueille les phrases [...] (Chén et Wú 2004: 6). Rimbaud aspire à la même chose : 'Trouver une langue ; – Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra !' (Rimbaud 1999: 91) La métaphore, chez les deux auteurs, est engendrée dans la langue et est exprimée par l'intermédiaire d'un langage poétique qui semble brouillé et incompréhensible d'une part, et extrêmement beau de l'autre, un langage éclatant d'images juxtaposées. L'évasion du sujet poétique est étroitement liée à l'immanence langagière où se développe toujours une logique interne, un kaléidoscope d'images caractérisé par une dynamique intérieure. Comme si le poète ne faisait que suivre les mouvements intérieurs de la langue, le sujet poétique s'évade, pour laisser place aux images, à la métaphore...

Certes, une sorte de fondement théorique est nécessaire afin de pouvoir comparer ces deux poètes. Toutefois, le champ de la traduction littéraire est extrêmement vaste et ouvert, et la seule possibilité dont on dispose est celle de garder à l'esprit un certain arrière-plan théorique, sans que ce dernier définisse et modèle la traduction même, qui est très proche de l'écriture poétique et qui doit inévitablement reposer sur l'inspiration plutôt que sur des méthodes prédéfinies. Arthur Rimbaud et Lǐ Hè sont deux auteurs que l'on considère souvent comme trop obscurs ou mystérieux. Mais la poésie chinoise (ou rimbaldienne) ne doit pas être considérée comme étant trop 'énigmatique' pour être lue et 'comprise'. La théorie de la métaphore nous a montré que la poésie permet tout un éventail d'interprétations. C'est ainsi que plusieurs lectures de la même métaphore et du même poème sont souvent tout à fait acceptables.

Nous sommes d'avis que les études comparatives peuvent largement contribuer à une meilleure compréhension intertextuelle et interculturelle, et qu'elles peuvent se répercuter sur la réception des œuvres littéraires issues de contextes 'étrangers'. Toutefois, notre approche reste étroitement liée au texte, au poème en tant qu'énoncé de langage poétique tout à fait unique et particulier, et à l'image en tant que porteuse de la création poétique. Aussi énigmatique que nous paraisse un texte, nous nous rappelons la phrase de Rimbaud : 'Ca ne veut pas rien dire'...

43 Nous avons essayé de retracer l'enfillement des images et l'opposition de l'individu à la lune par plusieurs séquences plutôt courtes (imitant le mouvement qui est en train de se produire, puisque la statue quitte finalement la cité). Le point final marque la transition entre la relation je – lune et la relation je – Wèichéng, (ma) cité.

RÉFÉRENCES

- Angelet, Christian. "Métaphores et comparaisons." In *Rimbaud 1891-1991 (Actes du colloque de Marseille, 6-9 novembre 1991)*, edited by André Guyaux. Paris: Honoré Champion, 1994
- Bobillot, Jean-Pierre. *Le Meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*. Paris: Honoré Champion, 2004
- Brunel, Pierre. *Rimbaud*. Paris: Librairie Générale Française, 2002
- Charbonnel, Nanine. *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris: Presses Universitaires De France, 1999
- Chén, Yǔnjí 陈允吉 and Hǎiyǒng Wú 海勇吴. *Lǐ Hè shī xuǎn píng* 李贺诗选评 [Lǐ Hè. Selected Poems and Commentary]. Shànghǎi: Gǔjī Chūbǎnshè, 2004
- Cheng, François. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Seuil, 1982
- Derrida, Jacques. *Les Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit, 1972
- Eoyang, Eugene. *Translating Chinese Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1995
- Feng, Xiaohu. *Konzeptuelle Metaphern und Textkohärenz*. Tübingen: Narr, 2003
- Graham, Agnus, ed. *Poems of the late T'ang*. Hardmondsworth: Penguin, 1965
- Guyaux, André. *Duplicités de Rimbaud*. Paris: Champion-Slaktine, 1991
- Hànfǎ Cídiǎn* 汉法词典 [Chinese-French Dictionary]. Běijīng: Shāngwù Yīnshūguǎn, 2003
- Kosek, Jane Kelly and Christine Slovey. "Ho, Li: Introduction, Poetry Criticism 13." Gale Group, Inc., 1995. <http://www.enotes.com/poetry-criticism/ho-li>, accessed May 2008
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: P.U.F., 1981
- Plouvier, Paule. "Le Sujet divisé." In *Rimbaud 1891-1991 (Actes du colloque de Marseille, 6-9 novembre 1991)*, edited by André Guyaux. Paris: Honoré Champion, 1994
- Pohl, Karl-Heinz. "Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne." In *Geschichte der chinesischen Literatur V*, edited by Wolfgang Kubin. München: Saur, 2007
- Rimbaud, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 1999
- Schulz, Patricia. *Description critique du concept traditionnel de 'métaphore'*. Bern: Lang, 2004
- Tsung, Pailwa. "Space-consciousness in Chinese art." In 'Contemporary Chinese Aesthetics', *Asian Thought and Culture 17*, edited by Liyuan Zhu and Gene Blocker. New York: Peter Lang, 1995
- Trésor de la langue française: Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*. Nancy: Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française, 1971-1994
- Wú, Qímíng 吴企明, ed. "Lǐ Hè zīliào huìbiān" 李贺资料汇编 [A Compilation of Material on Lǐ Hè]. In *Gǔdiǎn wénxué zīliào huìbiān* 古典文学研究资料汇编. Běijīng: Zhōnghuá shūjú chūbǎn fǎ xíng, 1994
- Xue, Siliang. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung der klassischen chinesischen Lyrik ins Deutsche. Ein Beitrag zur Übersetzungswissenschaft und zur Übersetzungskritik*. Heidelberg: Groos, 1992
- Yip, Wai-lim, ed. *Chinese poetry. Major modes and genres*. Berkeley: University of California Press, 1976
- Yu, Pauline. *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton University Press, 1987
- Zhū, Shìyīng 朱世英. "Lǐ Hè" 李贺 [Lǐ Hè]. In *Tángshī jiànshǎng cídiǎn* 唐诗鉴赏辞典 [An Appreciation Dictionary of Tang Poetry]. Shànghǎi: Císhu Chūbǎnshè, 2004

GLOSSAIRE

<i>anyù</i>	暗喻	métaphore (figure de style)
<i>běntǐ</i>	本体	corps originaire (de la métaphore)
<i>bǐ</i>	比	Comparaison
Cháng'ān	长安	Cháng'ān, le nom de Xī'ān (西安) durant les Hàn et les Tang
Cháng Jiàn	常建	(708-765?) poète chinois des Tang
Chén Kuí	陈蔡	(1128-1203 av. n.-è.) écrivain chinois
<i>Dazhuàn dào</i>	大传道	<i>Grand commentaire</i> , un des commentaires du <i>Yijing</i> route, chemin ; méthode, procédé ; principe ; taoïsme, taoïste
Dōngguān	东关	<i>ici</i> : le passage de l'est de Luòyáng
<i>fù</i>	赋	exposition directe
<i>gōngfū</i>	功夫	<i>ici</i> : travail, exercice
<i>gǔshī</i>	古诗	poème composé de vers de 5 ou 7 pieds, dont la forme est plutôt libre comparée au <i>jintishi</i>
Hàn Wǔ Dì	汉武帝	(156-87 av. n.-è.) le septième empereur de la dynastie Hàn
<i>jìntīshī</i>	近体诗	poème composé de vers de 5 ou 7 pieds suivant des règles strictes de répartition tonale et métrique
<i>lèi</i>	类	sorte, espèce
Lǐ Bái	李白	(701-762) un des plus grands poètes chinois des Tang
Lǐ Hè	李贺	(790-816) poète de la dynastie Tang
Líu Chè	劉徹	le nom personnel de Wudi (Hàn Wǔ Dì 汉武帝)
Líu Xié	刘勰	(465?-522? av. n.-è.) l'auteur du premier grand ouvrage sur l'esthétique littéraire chinoise (<i>Wénxīn diāolóng</i> 文心雕龙 [<i>Le cœur de la littérature et la sculpture des dragons</i>])
Luòyáng	洛阳	ville du Henan qui fut à plusieurs reprises capitale de la Chine ancienne
Mòzǐ	墨子	(479-381 av. n.-è.) maître Mo, premier grand philosophe à s'opposer à Confucius
<i>píng</i>	平	<i>ici</i> : ton plat (classification de tons en poésie)
<i>shén</i>	神	esprit; spirituel(le)
Shěn Kuò	沈括	(1031-1095) scientifique et fonctionnaire gouvernemental sous les Song
<i>shīguǐ</i>	诗鬼	'poète fantôme', un nom pour Lǐ Hè
Wáng Bì	王弼	(226-249) lettré chinois de la période des Trois Royaumes
Wáng Wéi	王维	(701-761) écrivain chinois des Tang
Wèichéng	渭城	le nom de la ville Xiányáng sous les Hàn
<i>wénzé</i>	文则	<i>Wenze</i> , ou <i>Principes de l'écriture</i> , œuvre de Chén Kuí
Xiányáng	咸阳	Xiányáng, ville-préfecture du Shaanxi, la capitale du royaume des Qín (221-207 av. n.-è.)
<i>xìng</i>	兴	<i>ici</i> : 'stimulus' ou 'inspiration', procédé littéraire dans la littérature chinoise classique
Xúnzǐ	荀子	penseur confucianiste du 3e siècle av. n.-è.

yáng	阳	<i>ici</i> : le <i>yang</i> , principe mâle de la nature (dans la philosophie chinoise)
yì	意	sens; intention, désir
yìjīng	易经	<i>Yijing</i> , ou <i>Livre des Transformations</i> , manuel de divination datant des Zhou occidentaux (1046-771 av. n-è.)
yìjìng	意境	'sphère de l'imagination', concept important dans l'esthétique chinoise
yīn	阴	<i>ici</i> : le <i>yin</i> , principe féminin de la nature (dans la philosophie chinoise)
yǐnyù	隐喻	métaphore (figure de style)
yóu	游	(verbe) aller en flânant, se promener, rôder
yú	於	(préposition) à; en; dans; auprès de; pour; envers
yùtǐ	喻体	corps métaphorique ou illustrant
zè	仄	<i>ici</i> : ton oblique (classification de tons en poésie)
Zhuāngzǐ	庄子	philosophe chinois du 6e siècle av. n.-è.
zìrán	自然	nature; naturel(l)(e)