

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

ECOLE DOCTORALE LISIT

CENTRE PLURIDISCIPLINAIRE TEXTES ET CULTURES

U.F.R. Sciences du langage

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Sciences du langage

par

Yifan MA

10 juin 2014

Iconicité dans la grammaire du chinois

Directeur de thèse

Philippe MONNERET

Jury :

M. Philippe MONNERET

Mme. Christine LAMARRE

M. Samir BAJRIC

M. Thierry PONCHON

A toute ma famille en Chine

REMERCIEMENTS

Je ne peux commencer ces remerciements sans exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Philippe MONNERET, mon directeur de thèse, pour sa grande rigueur intellectuelle, son soutien moral, son temps qu'il n'a pas compté, et la richesse de ses sources bibliographiques dont il m'a si généreusement fait profiter. Je lui suis reconnaissante de m'avoir accompagnée dans mes travaux de recherche tout au long de ces années jusqu'à la rédaction finale de cette thèse.

Je remercie également toute équipe enseignante de la Faculté des Lettres de l'Université de Bourgogne pour la richesse de leur enseignement et leur soutien pendant mes études à l'UB depuis 2009.

J'adresse toute ma gratitude à tous les membres de l'Ecole Doctorale LISIT, pour leur accueil et leur soutien.

Je n'oublie pas mes parents et mon mari pour leur contribution, leur soutien moral et leur patience pendant la réalisation de ce travail.

Mes remerciements vont également à Hakim EL ABBOUNI qui a accepté de lire et relire ma thèse. Ses corrections dans le domaine de la langue ont contribué à rendre cette thèse moins imparfaite.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de cette thèse.

Merci à tous et à toutes.

ICONICITE DANS LA GRAMMAIRE DU CHINOIS

RESUME

La notion d'iconicité est devenue aujourd'hui un sujet fécond au sein de la linguistique cognitive occidentale. Nous avons choisi d'étudier le problème de l'iconicité dans le cadre de la grammaire du chinois. Comme toute langue « idéographique », le chinois mandarin relève évidemment d'une iconicité de haut degré par son écriture. Dans l'histoire de linguistique chinoise, beaucoup d'études ont été faites sur la ressemblance entre la forme du caractère chinois et le sens qu'il représente. Or, c'est depuis une trentaine d'années que nous avons commencé à développer la notion d'iconicité dans les domaines phonétique et syntaxique, avec l'introduction de la linguistique cognitive en Chine. Dans cette thèse, nous allons développer la notion d'iconicité dans la grammaire du chinois à travers trois aspects : la phonétique, l'écriture chinoise et la syntaxe. D'abondants exemples serviront de fil organisateur à notre exposé.

Mots clés : iconicité, chinois, grammaire, phonétique, écriture chinoise, syntaxe

ICONICITY IN GRAMMAR OF CHINESE

ABSTRACT

The notion of iconicity has become an interesting topic in the Western cognitive linguistics today. We chose to study the problem of iconicity in the context of Chinese grammar. Like any “ideographic” language, the Mandarin Chinese reveal a high degree of iconicity by his writing. In the history of Chinese linguistics, many studies have been done on the similarity between the form of the Chinese character and the sense which it represents. However, we only began to develop the notion of iconicity in the phonetic and syntactic domains with the introduction of cognitive linguistics in China thirty years ago. In this thesis, we will develop the notion of iconicity in the grammar of Chinese in three aspects by giving abundant examples: phonetics, Chinese characters and syntax.

Keywords : iconicity, chinese, grammar, phonetic, chinese characters, syntax

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	10
CHAPITRE I. ANALOGIE	14
1.1 Introduction à l'analogie	15
1.1.1 Définition de l'analogie	15
1.1.1.1 Origine mathématique	16
1.1.1.2 Analogie en scolastique moderne	18
1.1.1.3 Analogie dans d'autres domaines	19
1.1.2 Théorie sur l'analogie	22
1.1.2.1 Question du model $a/b = c/d$	22
1.1.2.2 Type de similitudes	23
1.1.2.3 Analogie binaire et analogie proportionnelle	24
1.2 Analogie dans la philosophie chinoise	27
1.2.1 « <i>Yin-yang</i> » dans la philosophie chinoise	29
1.2.1.1 « <i>Yin-yang</i> » en morphologie	29
1.2.1.2 Analogie binaire entre « <i>yin</i> » et « <i>yang</i> »	31
1.2.1.3 Extensions de « <i>Yin-yang</i> »	33
1.2.2 « <i>Wu xing</i> » dans la philosophie chinoise	35
1.2.2.1 Caractéristiques du « <i>wu xing</i> »	36
1.2.2.2 Classification des affaires en fonction de « <i>wu xing</i> »	38
1.2.2.3 Relation entre les cinq éléments	41
1.2.3 Relation entre le « <i>yin-yang</i> » et le « <i>wu xing</i> »	45
1.2.3.1 Différents états de combinaison du <i>yin</i> et du <i>yang</i>	46
1.2.3.2 Différentes étapes du mouvement interactive du <i>yin</i> et du <i>yang</i>	47
1.3 Analogie dans la médecine traditionnelle chinoise	49
1.3.1 Exclusions de la culture traditionnelle chinoise	49
1.3.1.1 Mouvement de la Nouvelle Culture (1915-1921)	49
1.3.1.2 La Grande Révolution Culturelle 1960	51
1.3.2 Application d'analogie dans la MTC	52
1.3.2.1 Analogie dans la physiologie	54
1.3.2.2 Analogie dans le diagnostic	55
1.3.2.3 Analogie dans le traitement	56
1.3.2.4 Analogie dans les médicaments	57
CHAPITRE II. ICONICITE	58
2.1 La signe chez Saussure et Peirce	60
2.1.1 Arbitraire du signe	60
2.1.1.1 Signifié et signifiant	60

2.1.1.2 « Arbitraire » et « Motivation » chez Saussure	62
2.1.2 Trichotomies du signe de Peirce	63
2.1.2.1 Trichotomie du representamen	64
2.1.2.2 Trichotomie de l'objet	65
2.1.2.3 Trichotomie de l'interprétant	66
2.2 Icône	68
2.2.1 Définitions plurielles	68
2.2.1.1 Icône religieuse	68
2.2.1.2 Icône sémiologique	70
2.2.1.3 Icône informatique	71
2.2.2 Types d'hypoicônes	73
2.2.2.1 Image et Diagramme	73
2.2.2.2 Métaphore	74
2.3 Iconicité dans le langage	78
2.3.1 Types d'iconicité dans le langage	78
2.3.1.1 Iconicité d'image dans le langage	80
2.3.1.2 Iconicité diagrammatique dans le langage	81
2.3.1.3 Analogie linguistique et iconicité	82
2.3.2 Triangle sémiotique et iconicité	84
CHAPITRE III. ICONICITE DANS LA PHONETIQUE DU CHINOIS	88
3.1 Iconicité phonémique	91
3.1.1 Système phonétique en chinois	91
3.1.1.1 Initiales	91
3.1.1.2 Finales	93
3.1.1.3 Classification des sons	95
3.1.2 Iconicité de sonorité	96
3.1.2.1 Iconicité des sonorités des finales	96
3.1.2.2 Iconicité des sonorités des initiales	107
3.1.3 Symbolisme phonétique conventionnel	108
3.1.3.1 [kl] et le sens « rond »	109
3.1.3.2 Consonnes aspirées et sens « léger »	110
3.1.3.3 Nasalisation des voyelles et sens « vaste »	112
3.2 Symbolisme tonique	114
3.2.1 Evolution du système des tons	114
3.2.1.1 Tons au « moyen-chinois »	115
3.2.1.2 Les tons en chinois contemporain	116
3.2.2 Iconicité tonique entre des mots	120
3.2.2.1 Méthode de recherche	120
3.2.2.2 Résultats de recherche	123
3.2.3 Iconicité tonique dans les mots polyphoniques	124
3.2.3.1 Ton et nature	124
3.2.3.2 Ton et sens	127
3.2.3.3 Ton zéro et auxiliaire	129

CHAPITRE IV. ICONICITE DANS L'ECRITURE CHINOISE	131
4.1 Histoire des sinogrammes	134
4.1.1 Origine des caractères chinois.....	134
4.1.1.1 Théorie des « Quipus »	134
4.1.1.2 Développement des « huit diagrammes »	137
4.1.1.3 Création par CANG Jie	139
4.1.1.4 Découvertes archéologiques.....	141
4.1.2 Aperçu historique des sinogrammes.....	146
4.1.2.1 Ecritures avant la dynastie des <i>Qin</i>	149
4.1.2.2 Ecritures dans les dynasties des <i>Qin</i> et des <i>Han</i>	156
4.1.2.3 Ecritures modernes.....	161
4.1.2.4 Ecriture simplifiée.....	163
4.2 Composition des sinogrammes	167
4.2.1 Pictogrammes : <i>Xiàng xíng</i>	169
4.2.1.1 Iconicité dans les écritures anciennes.....	170
4.2.1.2 Iconicité pictographique dans les écritures modernes	175
4.2.1.3 Iconicité pictographique et la simplification des caractères.....	181
4.2.2 Idéogrammes simples : <i>Zhǐ shì</i>	185
4.2.2.1 Idéogrammes indicatifs	187
4.2.2.1 Idéogrammes indicatifs-pictographiques	188
4.2.3 Les idéogrammes composés : <i>Huì yì</i>	197
4.2.3.1 Classification des idéogrammes composés	199
4.2.3.2 Iconicité des idéogrammes composés	208
4.2.4 Les idéo-phonogrammes : <i>Xíng shēng</i>	213
4.2.4.1 Structure des idéo-phonogrammes	214
4.2.4.2 Morphème et phonème.....	224
4.3 Réflexions sur l'iconicité de l'écriture chinoise.....	237
4.3.1 Iconicités d'image et diagrammatique dans les sinogrammes	237
4.3.1.1 Signifié ou référent ?.....	237
4.3.1.2 Iconicité d'image et iconicité diagrammatique	241
4.3.1.3 Les hiéroglyphes et l'écriture sur os et écailles.....	244
4.3.2 Clé des sinogrammes et Cinq éléments.....	245
4.3.2.1 Clé des sinogrammes	246
4.3.2.2 Cinq éléments et caractères chinois	251
4.3.2.3 Clé des sinogrammes et mots continus	253
CHAPITRE V. ICONICITE DANS LA SYNTAXE DU CHINOIS.....	262
5.1 Principe de la séquence temporelle	265
5.1.1 Deux ou plusieurs propositions	265
5.1.1.1 Propositions juxtaposées	265
5.1.1.2 Propositions coordonnées.....	266
5.1.1.3 Propositions subordonnées.....	269
5.1.2 PTS dans la phrase simple	271

5.1.2.1 Locution précatif successive	272
5.1.2.2 Verbe directionnel	275
5.1.2.3 Verbe + Complément circonstanciel	278
5.1.2.4 Valeur temporelle de phrase	284
5.1.3 Principe de la portée temporelle	288
5.1.3.1 Position du complément circonstanciel de temps	289
5.1.3.2 Position de PS circonstancielle de temps	291
5.1.3.2 Expression du temps	291
5.2 Principe de distance	294
5.2.1 Verbe indiquant le déplacement et ses compléments	294
5.2.1.1 Verbes indiquant le déplacement et la direction	294
5.2.1.2 Verbes indiquant le déplacement	297
5.2.2 Ordre des épithètes	299
5.2.2.1 Les épithètes étendues précèdent les épithètes limitées.	300
5.2.2.2 Les épithètes déterminatives précèdent les épithètes descriptives.	302
5.2.3 Ordre des compléments circonstanciels	302
5.2.3.1 Compléments circonstanciels déterminatifs	303
5.2.3.2 Compléments circonstanciels descriptifs	304
5.3 Motivation de reduplication	306
5.3.1 Reduplication linéaire	307
5.3.1.1 Reduplication du nom et du classificateur	307
5.3.1.2 Reduplication de l'adjectif et de l'adverbe	309
5.3.1.3 Reduplication du verbe	312
5.3.2 Reduplication discontinue	312
CONCLUSION	314
BIBLIOGRAPHIE	318

INTRODUCTION

Saussure (1916 : 100) a constaté que « *le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire* ». Cette théorie s'est révélée influente dans les recherches linguistiques du XX^{ème} Siècle. En effet, la plupart des linguistes ont développé leurs théories à partir de « l'arbitraire du signe » de Saussure. Contrairement au principe de l'arbitraire, la théorie de l'iconicité a connu d'importants développements dans les années 1950, quand Peirce a proposé par exemple l'image, le diagramme et la métaphore, présentés comme trois sortes d'icônes. Bien qu'à l'époque de Chomsky, il n'y ait eu que Roman Jakobson qui ait suggéré qu'il y avait beaucoup d'iconicités dans la morphologie et la syntaxe des langues flexionnelles, l'iconicité, propriété de la langue, a acquis plus de visibilité dans la linguistique cognitive surtout depuis une vingtaine d'années. Dans cette thèse, nous essayerons d'examiner l'iconicité dans la grammaire du chinois, qui est une langue isolante, d'un point de vue cognitif.

La thèse s'articule autour de cinq grandes parties : la première examine la théorie de l'analogie, en lien étroit avec celle relative à la notion d'iconicité. Employée dans premier temps en mathématiques, la notion d'analogie rencontre actuellement un vif intérêt et la quasi-totalité des domaines scientifiques y puise des fondements féconds. Nous étudierons d'abord la définition de l'analogie dans différents domaines. Ensuite, nous développerons l'application de la théorie de l'analogie dans la culture chinoise. Le raisonnement par analogie prend tout son sens dans une logique qui connaît un emploi vaste dans presque tous les domaines de vie en Chine, surtout dans la philosophie et la médecine.

Le deuxième chapitre interroge les théories existantes de l'iconicité. L'emploi du terme d'analogie en linguistique s'inscrit dans une longue tradition, qui se confond dans ses débuts souvent avec la notion d'iconicité. Ainsi, examinerons-nous en outre le développement de la notion d'iconicité et de son utilisation dans la linguistique dans ce deuxième chapitre, en recours prioritairement à la sémiologie afférentes à l'iconicité de Charles S. Peirce. Nous introduirons les études faites sur le signe par Saussure et Peirce, lesquelles ont réactivé la querelle entre l'iconique et l'arbitraire du signe. Puis, nous

présenterons les définitions plurielles de la notion d'icônes, surtout du point de vue sémiotique. Enfin, nous examinerons les études sur l'iconicité dans le cadre du langage.

Les recherches sur la relation entre signifiant et référent ont été premièrement développées par les Confucianistes en Chine. La pensée de Xun Zi (Confucianiste, 313-238 av. J.-C.) a influencé la linguistique chinoise pendant plus de deux mille ans. D'après lui, le nom d'un objet est défini par le roi et se popularise par l'usage du peuple, ce qui revient à observer que la relation entre un nom et son objet est définitivement arbitraire. La théorie de l'iconicité en Chine s'est développée depuis les années 1980. Le linguiste chinois XU G. (1988) est considéré comme le premier à lancer un défi à la théorie de l'« arbitraire ». Il souligne que la relation entre signifiant et signifié est évidemment non-arbitraire et que l'objectif de nos recherches est de trouver la motivation entre les deux éléments. Actuellement, des linguistes chinois font des recherches dans ce nouveau domaine, d'un point de vue cognitif, surtout au niveau syntaxique.

Dans le troisième chapitre, nous allons étudier la l'iconicité entre le son (la phonétique) et le sens (la sémantique) de la langue chinoise. Nous mettrons d'abord l'accent sur les études de l'iconicité dans la sonorité des voyelles et des consonnes. Ensuite, nous analyserons le symbolisme phonétique conventionnel, en nous appuyant sur des exemples. Etant donné que le chinois est une langue à tons, l'iconicité phonétique existe non seulement dans la phonétique chinoise, mais aussi dans la phonologie.

Le quatrième chapitre est consacré principalement aux études sur les caractères chinois. L'écriture chinoise est dite « idéographique », ce qui nous amènera à dire que les caractères chinois ne représentent pas les unités phonétiques, mais les unités sémantiques. Les premiers caractères chinois ont évolué à partir d'images, lesquelles réfèrent à leurs objets par une grande ressemblance. En postulant que la langue chinoise est la seule langue figurative existant dans le monde, il ne fait nul doute que ses caractères constituent un support évidemment probant dans nos analyses sur l'iconicité.

Après une présentation générale de l'évolution des sinogrammes, nous examinerons l'iconicité dans les différentes catégories de l'écriture chinoise.

Dans le cinquième et le dernier chapitre de notre thèse, nous présenterons l'iconicité dans la syntaxe chinoise, en y proposant de nombreux exemples. Comme dans le cas d'une langue isolante qui n'a pas de grammaire stricte, l'ordre des mots est un moyen syntaxique important dans la représentation du monde conceptuel. Nous présenterons quelques motivations qui ont affecté la syntaxe chinoise dans une grande mesure.

CHAPITRE I. ANALOGIE

1.1 Introduction à l'analogie

La notion d' « analogie » vient du grec *analogia*, dérivé de *analogos*, qui signifie « qui est en rapport avec » ou « proportionnel ». D'après le dictionnaire « Trésor de la Langue Française », l' analogie est définie comme « *rapport de ressemblance ou de correspondance que l'esprit perçoit entre deux êtres, deux objets ou deux séries* ».

Pour Aristote, « *l'analogie est égalité des rapports* », ce qui fait intervenir quatre éléments A, B, C, et D, tel que « A est à B ce que C est à D ». De ce point de vue, l'analogie désigne au sens commun une idée de correspondance entre deux groupes d'éléments. Cette forme d'analogie dite proportionnelle a été surtout étudiée au début des recherches sur cette notion, et par la suite, la notion d' « analogie » est devenue plus étendue et s'est divisée en deux types qu'il nous faut préciser dans cette partie : l'analogie binaire et l'analogie proportionnelle.

1.1.1 Définition de l'analogie

Le mot « analogie » est d'origine du grec *analogia*, qui se compose d'une base *logia* qui dérive de *logos* et d'un préfixe *ana*. *Logos* a beaucoup de sens en grec : « parole », « récit », « raison », « rapport »¹ etc. Comme un préfixe, *ana* signifie au début « de bas en haut », « en arrière » et par suite « faire le contraire » ou « faire de nouveau ».² Ici, on prend le sens « faire de nouveau » de *ana* et le sens « rapport » de *logos* pour construire un nouveau mot *analogia* qui signifie la répétition du rapport.

Quand le terme a été premièrement transféré du grec au latin, il a été traduit comme *proportio*, qui prenait souvent le sens de « rapport ». Le mot *proportio* s'était dit en latin *ratio*, qui était équivalent du grec *logos*. Au début du VI^{ème} Siècle, pour bien distinguer le mot *analogia* de *logos*, Boèce a proposé un nouveau terme pour rendre *analogia* : *proportionalitas* (en français, proportionnalité). C'est au XIV^{ème} siècle que le

¹ Dictionnaire grec-français, *Le Grand Bailly*, Hachette, 2000, p. 1200-1201

² Dictionnaire grec-français, *Le Grand Bailly*, Hachette, 2000, p. 116

terme classique d'« analogie » est apparu. La notion d'analogie a actuellement plusieurs acceptions, mais elles sont toujours relatives au terme « proportion ».

1.1.1.1 Origine mathématique

« Le fondement de toute vérité mathématique est une analogie. L'explication n'est pas sous le signe de l'identité, de l'équivalence totale ou de l'adéquation parfaite: elle est sous le signe de l'analogie, de la concordance en suspens. »

----- Gonseth³

Selon cette citation de Gonseth, un des plus célèbres mathématiciens du XX^{ème} siècle, nous prenons connaissance de l'importance du raisonnement par analogie dans le domaine mathématique. Il est sans nul doute que la notion d'« analogie » est premièrement utilisée par les mathématiciens pour désigner la proportion. Par exemple, nous pouvons dire qu'il y a la même analogie de trois à quatre, que de neuf à douze. Nous distinguons en principe trois types de médiété (Borella, 2000 : 27) formant des analogies en mathématique, grâce aux travaux de Pythagore et ses prédécesseurs⁴. Ici, nous considérons une série de chiffres tels que : $a < b < c < d$

- a. Médiété arithmétique : *Le grand terme surpasse le moyen et le moyen surpasse le petit d'une même quantité*, soit $b - a = c - b$. Le présentant sous un forme de proportion, nous pouvons dire $(c - b) / (b - a) = a/a = b/b = c/c = 1$. Citons un exemple tout simple : $a=3, b=5, c=7$. L'élément c surpasse l'élément b et l'élément b surpasse l'élément a d'une même quantité, soit 2.
- b. Médiété géométrique : *Le grand terme est au moyen comme le moyen est au petit*, soit $b/a = c/b$. Par exemple, $a = 3, b = 9, c = 27$. Ici, les chiffres composent une progression géométrique. Si l'on prend plus de termes dans cette suite de nombre au

³ GONSETH Ferdinand (1890-1975), philosophe et mathématicien Suisse.

⁴ Pythagore est un philosophe, mathématicien et scientifique présocratique qui serait né aux environs de 580 av. J.-C. En fait, à cette époque-là, la plupart des mathématiciens grec a su prendre conscience des différences entre des types de médité, mais c'est Pythagore qui le précisera de manière satisfaisante. En s'appuyant sur les recherches qu'on a faites dans les années précédentes, par exemple, celles des Archytas(430-360 av. J.-C.), Pythagore a su distinguer trois types d'analogies mathématiques.

lieu de trois, on peut arriver à une égalité telle que $b/a = c/b = d/c$. Par exemple, $a = 3, b = 9, c = 27, d = 81$. Ainsi, ces termes forment-ils des analogies continues, dans lesquelles il y a un terme identique aux deux côtés de l'égalité. Selon l'égalité donnée en haut telle que $b/a = c/b = d/c$, on développe que $b/a = d/c$, soit $9/3 = 81/27$. Ou encore, les quatre chiffres donnés a, b, c et d qui ne font pas une suite de nombre, mais adhèrent toujours au principe $b/a = d/c$ peuvent être dits géométriques, par exemple, $a=6, b=9, c=30, d=45$. Sans des termes identiques aux deux côtés de l'égalité, ces termes formant une analogie discontinue⁵.

- c. Médiété harmonique : *Le grand terme surpasse le moyen et le moyen surpasse le petit d'une même fraction de chacun d'eux*, soit $(b - a) / a = (c - b) / c$. Par exemple, $a=3, b=4, c=6$. Bien que cette règle semble abstraite, elle joue un rôle important dans les mathématiques, par exemple, un cube a 6 faces, 8 sommets et 12 arrêts. Ces trois chiffres forment une analogie de médiété harmonique.

Signalons ici que les mathématiciens ne sont jamais satisfaits des recherches précédentes et la théorie de l'analogie s'est développée continuellement dans les années suivantes. Nous trouvons encore d'autres analogies en mathématique, par exemple, celle de médiété des sinus, c'est-à-dire que les longueurs des côtés d'un triangle sont proportionnelles aux sinus de leurs angles opposés. Dans le triangle rectangle à

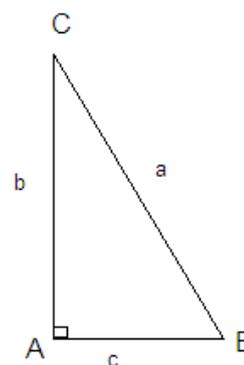


Figure 1 : Triangle rectangle à

droite, considérons que $\angle C = 30^\circ, c=5$, ainsi nous pouvons dire que $a=10, b=5\sqrt{3}, \angle B=60^\circ$. Pour les longueurs des côtés du triangle, nous notons que $a : b : c = 10 : 5\sqrt{3} : 5 = 2 : \sqrt{3} : 1$. Pour les sinus des angles, nous notons que $\sin A : \sin B : \sin C = 1 : \sqrt{3}/2 : 1/2 = 2 : \sqrt{3} : 1$. Ainsi nous pouvons conclure que $a : b : c = \sin A : \sin B : \sin C$. Ces éléments, les longueurs des côtés et les sinus des angles d'un triangle, forment une analogie avec l'aide d'un médiété des sinus.

⁵ Ici, je définis l'analogie continue et l'analogie discontinue en référence à des exemples tirés de la théorie de Borella (2000 : 27). Il commente une égalité dans la rubrique la médiété géométrique telle que $a/b = c/d = b-a/d-c$. En fait, l'égalité doit être $a/b = c/d = (c - a) / (d - b)$. Comme cet élément $(c - a) / (d - b)$ n'aide pas à la définition d'une analogie, je ne l'ai pas prise dans mon explication.

Selon Boèce, qui a apporté au public latin la notion de *analogia* du grec, la médiété géométrique est la « *seule appelée proportion au sens propre* ». Dans l'usage courant, quand on parle du raisonnement par analogie, au sens strict, c'est relié avant tout à l'analogie comme médiété géométrique. Dans une égalité telle que $a/b = c/d$, étant donnés trois termes de cette proportion, nous pouvons déterminer le quatrième. Ce raisonnement par analogie permet de résoudre une gamme de problèmes mathématiques.

1.1.1.2 Analogie en scolastique moderne

Suite à son utilisation dans les mathématiques, la notion d'analogie a su trouver son rôle en philosophie, essentiellement dans le cadre de la problématique de l'unité du sujet de la métaphysique. Cette notion, abondamment étudiée au Moyen-âge par les scolastiques, a été réinvestie au cours du XX^{ème} Siècle, avec le lancement des exposés de la néo-scholastique autour de 1900. Pour les scolastiques, « *l'analogie ne désigne nullement une ressemblance plus ou moins imparfaite entre plusieurs êtres, elle porte exclusivement sur des rapports.* »⁶ En complétant la pensée d'Aristote sur le sujet, Thomas d'Aquin nous a proposé deux sortes d'analogie :

a. Analogie de proportionnalité

L'analogie de proportionnalité est basée sur l'analogie dite médiété géométrique en mathématiques. Elle se formule comme suit : $a/b = c/d$. Pour les philosophes, l'égalité devient un rapport entre les quatre termes : ce que a est à b est comme ce que c est à d. Autrement dit, « *le rapport de a à b est identique au rapport de c à d* » (Borella, 2000 : 32). Reprenons l'exemple donné par Borella, l'aile est à l'oiseau ce que la nageoire est au poisson → l'aile/l'oiseau = la nageoire/le poisson.

b. Analogie d'attribution

⁶ Landry B., « La notion d'analogie chez saint Bonaventure », Revue néo-scholastique de philosophie, url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0776-555x_1922_num_24_94_23_05.

L'analogie d'attribution se différencie de l'analogie de proportionnalité en supposant des rapports d'un autre ordre. Cette analogie est dite « attribution » car elle « qualifie le mode selon lequel un même terme est attribué à deux entités différentes lorsque cette attribution n'est ni univoque, ni équivoque » (Borella, 2000 : 33) . L'exemple le plus classique est celui de « sain ». Attribué au sens propre, le terme « sain » signifie que l'animal est en bonne santé. Ce terme est aussi attribué au médicament, à l'urine etc. On dit que le médicament est sain pour ce qui touche à des raisons évidentes liées à la santé. L'urine est dite saine quand elle est un signe de bonne santé. Bien qu'il y ait de différentes acceptions du mot « sain », ces acceptions sont toujours reliées à un seul terme – « la santé ».

1.1.1.3 Analogie dans d'autres domaines

Avec son premier emploi en mathématique pythagoricienne, l'analogie a connu des extensions dans d'autres champs de connaissance dans les années suivantes. Elle est bien-sûr souvent réinvestie en philosophie et en science, et en même temps, elle joue un rôle très important dans les recherches interdisciplinaires, car elle permet d'employer les résultats obtenus dans de nouveaux domaines. Le raisonnement par analogie nous aide à comprendre une nouvelle chose en nous appuyant sur les connaissances que nous avons déjà acquises. La notion d'analogie trouve son importance d'abord en sciences naturelles, comme la biologie, la médecine, l'astronomie, la physique, et chimie etc. Donnons ici des exemples simples :

a. En physique

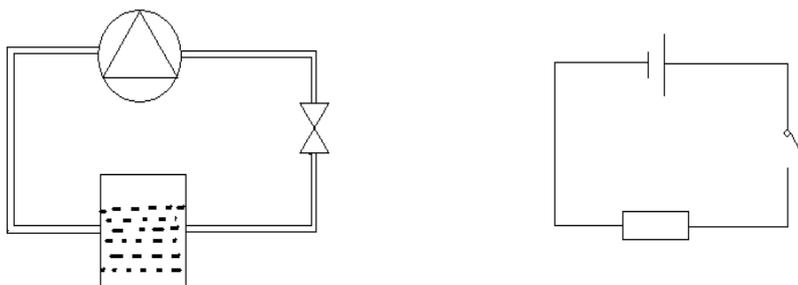


Figure 2 : Analogie entre une pompe et un générateur électronique

Gaston Bachelard (1938 : 98) a expliqué l'analogie entre une pompe et un générateur électronique proposée par Marat en 1782. Le diagramme en haut montre les similitudes entre un générateur et une pompe.

Un générateur fait circuler un courant électrique de sa borne positive vers sa borne négative dans un circuit fermé, comme une pompe fait circuler un liquide dans un tuyau entre la sortie et l'entrée. Dans ces deux systèmes analogiques, nous trouvons plusieurs similitudes : La tension entre les bornes du générateur fait circuler l'électricité, comme la pression entre l'entrée et la sortie d'une pompe fait circuler le liquide. Le débit du liquide est ainsi associé à la tension du courant par exemple. Dans le domaine didactique, nous pouvons utiliser une telle analogie hydraulique pour illustrer des « idées abstraites » dans un circuit fermé.

b. En chimie

LASZLO P.⁷ dit dans son article que « *le raisonnement analogique se base sur une relation verticale dans le tableau périodique* ». Dans le tableau de Mendeleïev, tous les éléments qui ont des propriétés chimiques identiques sont placés dans la même colonne. En chimie, on définit une analogie structurale comme un composé ayant une structure semblable à celle d'un autre composé, mais qui se distingue de celui-ci par certains composants différents. Si nous remplaçons le carbone dans la molécule de méthane par le silicium, nous pouvons obtenir une nouvelle molécule comme la figure suivante :

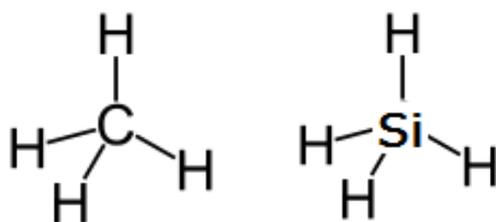


Figure 3 : Molécules de méthane et de silane

Ici, les deux molécules sont de même composition. Le carbone et le silicium est de même colonne du tableau périodique des éléments. Nous pouvons conclure que le silane est au silicium ce que le méthane est au carbone.

⁷ LASZLO Pierre, professeur honoraire à l'École polytechnique et à l'université de Liège. Référence en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chimie-la-chimie-aujourd-hui/>.

c. En biologie

Le concept d'analogie, qui est contrasté avec celui d'homologie, est surtout lié à l'évolutionnisme en biologie. Une analogie désigne une similarité de fonction par des mécanismes semblables de deux espèces différentes, qui n'ont pas la même origine évolutive, alors qu'une homologie désigne une similarité des deux structures partageant un ancêtre commun, mais avec des fonctions distinctes.

Par exemple, il y a une analogie entre l'aile d'un papillon et l'aile d'une chauve-souris. Pour les deux, leurs ailes ont la même fonction – permettre à l'animal de voler, mais se distinguent du point de vue de leur évolution. Les ailes de la chauve-souris, qui est un mammifère, se sont dérivées des membres antérieurs des vertébrés, alors que les ailes du papillon, qui est un insecte, se sont développées de branchie⁸. Les deux organes, semblables aux niveaux de fonction et de forme, n'ont pas résulté d'un ancêtre commun, ainsi, elles forment une analogie. Examinons plus encore l'exemple de l'aile de la chauve-souris pour expliquer la notion d'homologie. La chauve-souris, comme mammifère, a des ailes évoluées des membres antérieurs des vertébrés. Ainsi, il y a une homologie entre l'aile de la chauve-souris et la main de l'homme, car les deux partagent un ancêtre commun malgré leurs fonctions distinctes.

Il est sans nul doute que la notion d'analogie s'illustre actuellement dans presque tous les domaines scientifiques. En plus des domaines de la science naturelle, domaine que nous évoquerons dans cette partie, des recherches sur cette notion sont aussi faites dans la science humaine (surtout en philosophie et en linguistique, voir 1.1.1.2 et 2.3.1.3). En même temps, l'analogie se sert d'un pont pour associer différents domaines de la science naturelle et/ou de la science humaine. Depuis les années 1980, l'objet d'étude sur l'analogie s'est étendu à une mise en relation entre deux domaines⁹.

⁸ La biologiste évolutionniste Jarmila Kukalova-Peck a déduit que les ailes d'insecte se sont développées à partir de branchies, notamment parce que les ailes de la nymphe préhistorique étaient attachées à son corps de façon similaire aux branchies.

⁹ Par exemple, Gentner, un des psychologues les plus représentants du dernier Siècle, a fait ses recherches sur l'analogie entre l'atome et le système solaire.

1.1.2 Théorie sur l'analogie

Aristote a étendu la notion d'égalité de proportion mathématique entre deux rapports ($a/b = c/d$) à une identité de relation, soit a est à b comme c est à d . Après des années de recherches faites sur cette notion, l'analogie acquiert actuellement une acception plus large que celle d'Aristote.

1.1.2.1 Question du model $a/b = c/d$

Comme le pattern le plus classique, l'égalité proportionnelle mathématique $a/b = c/d$ a su connaître une application vastement répandue dans des recherches sur l'analogie, pourtant, elle est mise en question par de nombreux chercheurs. Comme nous avons déjà dit en haut, dans l'Antiquité grecque, la notion d'« analogie » est employée surtout comme vocabulaire mathématique sous une forme de médiété géométrique, par exemple, $8/4 = 6/3$.

Cette égalité mathématique constitue une identité de proportion. Selon De Coster (1978 : 19), l'analogie relève « *une similitude de rapports* ». Autrement dit, c'est la relation entre les éléments de source qui est identique à celle de cible. Pourtant, dans l'exemple $8/4 = 6/3$, l'équation réduit à une identité, soit $2=2$. De ce point de vue, cette identité de proportion ne s'accorde pas avec les caractéristiques d'une analogie, soit la similitude de rapports. Ainsi, cette forme de proportion mathématique est exclue du domaine d'analogie par De Coster.

La même question est soulevée par Itkonen E. dans son œuvre « *Analogie comme structure et processus* »¹⁰. Itkonen classe cette équation mathématique parmi les analogies binaires (voir *infra* 1.1.2.3). Elle considère les proportions $8/4$ et $6/3$ comme deux entités qui sont toutes égales à 2. Ainsi, cette analogie examine la similitude de deux entités au lieu de celle des rapports entre deux systèmes, qui est la marque d'une

¹⁰ Œuvre en anglais de son nom original « *Analogy as structure and process* ».

analogie typique (ce qu'on appelle l'analogie proportionnelle)¹¹. En plus, elle suppose que l'exemple en haut devient une analogie dite proportionnelle si l'on remplace la barre de fraction par un plus, c'est-à-dire, additionner un chiffre et sa moitié, puisque les résultats des deux opérations ne sont plus identiques, alors que les relations entre les deux paires des chiffres le sont.

1.1.2.2 Type de similitudes

A ce stade de notre analyse, nous ne nous intéresserons pas au débat sur la question de l'égalité proportionnelle dans l'analogie dans le cadre mathématique. Dans cette partie, nous étayerons la notion fréquemment mentionnée dans les parties précédentes – la similitude.

La notion de similitude est étroitement liée à la théorie d'analogie depuis M. Foucault (1966). Il a remarqué « *une prépondérance de la ressemblance dans la vie occidentale* » du Moyen-âge jusqu'à la fin du XVI^{ème} Siècle¹². En introduisant un système de ressemblance, Foucault a donné quatre formes de similitudes : la convenance, l'émulation, l'analogie et la sympathie. Il a développé que « *les similitudes que l'analogie révèle n'appartiennent pas à l'ordre du visible, elle fait plutôt ressortir la parenté des rapports...* » Désormais, la notion de similitude devient un terme inévitable dans des recherches sur l'analogie.

Pendant les dernières vingt années du XX^{ème} Siècle, il y avait principalement deux grandes théories de l'analogie : celle de Gentner et celle de Holyoak. Ils sont d'accord par rapport aux utilisations de la notion d'analogie. D'après eux, le raisonnement par analogie nous permet d'acquérir une nouvelle situation dans les termes d'un domaine familier. Leurs points de vue divergent néanmoins sur l'identification du type des similitudes, selon leurs recherches faites dans de différentes dimensions sur cette

¹¹ Pour Itkonen, une analogie typique est une similarité entre des relations, mais pas entre des entités.

¹² <http://famille9.free.fr/documents/lesmotsetleschosesresume.pdf> : Résumé de Les mots et les choses de Foucault.

théorie.

Avec ses travaux principalement dans le domaine syntaxique, Gentner souligne la similitude structurale entre une source et une cible. Gentner a présenté sa théorie de « structure-mapping »¹³ (SMT). L'idée fondamentale de sa théorie sous-tend l'idée qu'une analogie est une mise en correspondance des connaissances d'un domaine de source à un nouveau domaine de cible, et quand leurs structures relationnelles sont identiques. Ainsi, les éléments qui jouent un rôle identique dans les deux situations peuvent-ils être mis en correspondance. Elle a expliqué sa théorie en s'appuyant sur l'analogie de Rutherford entre l'atome d'hydrogène et le système scolaire. Dans ces deux systèmes, ce sont des similitudes de structure relationnelle entre les représentations, par exemple en montrant que les électrons tournent autour du noyau atomique comme les planètes tournent autour du soleil.

Néanmoins, pour Holyoak (1985 : 60), qui met l'accent de ses recherches sur les aspects pragmatiques de l'analogie de l'induction, il y a un autre type de similitude qui altère la structure – la similitude pragmatique. Le but principal des études de Holyoak est de trouver la solution d'un problème en s'appuyant sur une analogie entre un domaine de source et un domaine de cible. Il privilégie la mise en correspondance des éléments qui aident à résoudre le problème dans ce nouveau domaine. Par la suite, il propose un troisième type de similitude d'analogie : les similitudes sémantiques (par exemple, la synonymie ou l'hyponymie).

1.1.2.3 Analogie binaire et analogie proportionnelle

Au niveau d'une généralité maximum, la notion d'analogie, qui désigne tout processus impliquant une forme de similitude, n'est plus restreinte que dans une acception d'analogie proportionnelle. On distingue ici deux types d'analogie : l'analogie binaire qui repose sur une similitude entre deux entités et l'analogie proportionnelle qui repose sur une similitude entre deux relations. Donnons ici un exemple simple

¹³ En français, « la mise en correspondance de structure ».

géométrique pour figurer les deux notions. Dans la figure à droite, il y a deux triangles. Considérons que $\triangle ABC \sim \triangle A'B'C'$. Ces deux images sont tous des triangles rectangles, et $\angle A = \angle A'$, $\angle B = \angle B'$, $\angle C = \angle C'$, pourtant les côtés de ces deux triangles ne sont pas de même

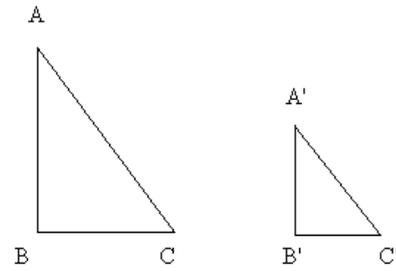


Figure 4 : Deux triangles semblables

longueur. Les deux images ne sont pas effectivement identiques, et leurs caractéristiques communes sont plus importantes que leurs distinctions. Ainsi pouvons-nous dire que $\triangle ABC$ est analogue à $\triangle A'B'C'$. C'est une analogie binaire. Aussi dans cette figure, pouvons-nous dire qu'il y a une analogie proportionnelle entre le côté AB et le côté A'B', puisque AB est à $\triangle ABC$ ce que A'B' est à $\triangle A'B'C'$.

a. Analogie binaire

Convoquons ici la définition de l'analogie binaire donnée par Monneret (2004 : 11). On dit qu'il existe une analogie binaire entre les entités A et B si et seulement si « A et B possèdent au moins une propriété commune (a) et il existe au moins une propriété (b) que possède A mais que ne possède pas B. En même temps, la propriété b est considérée moins importante que la propriété a, selon un certain point de vue. » Ici, il faut faire très attention au troisième critère de la définition et souligner que nous ne pouvons trouver une similitude entre deux entités que *selon un certain point de vue*. La hiérarchie entre les propriétés a et b peut être subjective. Par exemple, pour une certaine personne, selon une perspective de construction de molécule, il existe une analogie entre le monoxyde de carbone et le dioxyde de carbone, car les deux oxydes de carbone inorganiques sont à l'état gazeux, et se constituent d'une combinaison des atomes de carbone et d'oxygène uniquement, qui ne se différencient que par la quantité d'atome d'oxygène dans une molécule. Les trois conditions dans la définition d'analogie binaire sont toutes justifiées. Alors, pour une certaine autre personne, selon un point de vue de structure interne de molécule, il n'existe peut-être pas d'analogie entre les deux éléments, en s'appuyant

uniquement sur les deux oxydes qui ont des natures chimiques dissemblables, car ils se distinguent l'un à l'autre par les agencements des atomes qui composent des molécules.

b. Analogie proportionnelle

Comme nous l'avons indiqué au début de cette partie, l'analogie proportionnelle est largement perçue comme la forme standard de l'analogie, qui correspond au sens originel de ce mot en grec et à sa source dans le domaine mathématique. D'après Monneret (2004 : 4), « *l'analogie proportionnelle se définit classiquement comme une similarité entre deux totalités fondée sur l'égalité des rapports qu'entretiennent les parties de chacune des totalités* ». Ainsi la définition de ce type d'analogie revient à la formule classique « A est à B ce que C est à D ». Selon nos recherches précédentes¹⁴, l'analogie proportionnelle de quatre termes peut être réduite à une analogie reposant sur la similitude entre deux éléments, ici, A et C, mais cette similitude est formulée au travers de leur relation avec B et D. Autrement dit, la similitude de l'analogie proportionnelle est perçue comme *non fortuite*. Reprenons encore l'exemple qu'on a donné dans le 1.1.1.3 : l'analogie entre une pompe et un générateur électronique. Nous ne voyons pas de ressemblance entre ces deux éléments, lorsqu'ils sont considérés comme deux objets distincts de différents domaines. Néanmoins, si nous donnons une situation à ces deux éléments (comme un circuit d'eau et un circuit électronique), nous trouvons immédiatement les similitudes entre ces deux systèmes (voir *supra*). Ainsi, une analogie dite proportionnelle est-elle achevée entre une pompe et un générateur électrique. Ces analyses correspondent à la théorie d'analogie de Gentner qui stipule que « *dans une analogie, un domaine familier est utilisé pour comprendre un nouveau domaine afin de souligner des similitudes importantes entre les deux domaines ou de prédire de nouvelles propriétés du nouveau domaine* ».

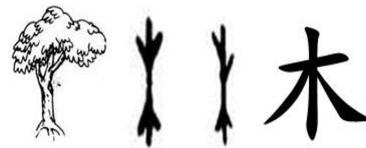
¹⁴ Voir les recherches développées par Monneret dans *Essai de linguistique analogique*, p. 32.

1.2 Analogie dans la philosophie chinoise

Stendhal disait que « *le premier instrument du génie d'un peuple, c'est sa langue* », ce qui illustre par là-même la puissance de la langue que l'on définit comme véhicule de la culture. C'est dû au caractère spécifique de la culture traditionnelle chinoise – son écriture figurative – que sa logique a choisi définitivement la méthode d'analogie. Selon Zhou (2011 : 1), « *La culture occidentale met l'accent sur la déduction, lorsque la culture orientale est axée sur l'analogie* ». Du fait de cette différence du type de culture, la logique orientale se distingue de la logique occidentale.

Les premiers sinogrammes sont des pictogrammes¹⁵, qui utilisent « *un dessin sommaire (une silhouette de l'objet représenté) pour construire l'écriture de cet objet* » (Li, 2011:37). Citons un exemple à travers ce

dessin – l'évolution du pictogramme « arbre ». Les ancêtres des Chinois ont pris un signe analogue pour représenter l'image concrète



d' « arbre ». Par la suite, avec le développement de la société, cette méthode d'imitation pour créer des caractères ne satisfait plus le besoin des activités mentales humaines de plus en plus complexes. Ainsi, les idéogrammes¹⁶ ont-ils été inventés par la combinaison d'un pictogramme préexistant et un signe indicatif (ou un autre pictogramme). Chaque idéogramme porte toujours un sens propre et souvent des (un) sen(s) figuré(s) qui sont les résultats du raisonnement par analogie. Citons encore l'exemple ci-dessus, si nous mettons un trait au bas du pictogramme 木, nous obtenons un idéogramme 本, dont le sens propre est « la racine d'arbre ». Par analogie, nous employons cet idéogramme pour référer à la racine d'autre chose. S'appuyant sur cette généralisation, il acquit son premier sens figuré – la racine d'une chose. Par ailleurs, étant donné que la racine est très importante pour un arbre, l'idéogramme 本 peut s'expliquer comme « essentiel ». Comme les ancêtres des Chinois

¹⁵ Le pictogramme, est en *pinyin*, *xiang xing*, qui signifie « imitation de la forme ».

¹⁶ L'idéogramme, est en *pinyin*, *huiyi*, qui traduit directement une idée abstraite.

employaient un système de langue qui s'appuyait sur l'analogie¹⁷, il est certain que la notion d'analogie et la pensée qui s'y rattache occupent une place importante dans la culture chinoise. Pour étudier cette pensée d'analogie, il convient d'introduire deux notions inévitables dans la culture chinoise, le « *yin-yang* » et le « *wu xing* ». Dans le Taoïsme, une des religions les plus importantes en Chine, les concepts des « *yin* » (la force masculine) et « *yang* » (la force féminine) sont considérés comme la base de tout phénomène. Malgré qu'il n'y ait pas d'opposition du genre grammatical masculin/féminin dans la langue chinoise, cette notion binaire (*yin-yang*) trouve sa puissance dans tous les aspects de la société chinoise.

Le « *yin-yang* » est apparu tout d'abord dans la cosmologie chinoise ancienne. Ensuite, il s'est infiltré dans tous les domaines de la vie des Chinois. Nous considérons qu'il y a toujours deux aspects d'une chose : le *yin* et le *yang*. Ils sont opposés mais aussi unifiés, et en même temps, il y a une relation d'engendrement et de mutation de l'un en l'autre. Dans la philosophie chinoise, le « *yin-yang* » est une façon logique d'expliquer la cohésion et la transformation des phénomènes de la nature, c'est-à-dire, tout univers se révolue sous l'influence de « *yin-yang* ». Nous ne pouvons pas parler du « *yin-yang* » sans le « *wu xing* » (cinq éléments), car dans la philosophie chinoise, le « *yin-yang* » étant la forme, le « *wu xing* » sera le contenu. Le « *wu xing* » désigne cinq éléments : l'eau, le bois, le métal, le feu et la terre. Comme indiqué dans le diagramme à droite¹⁸,

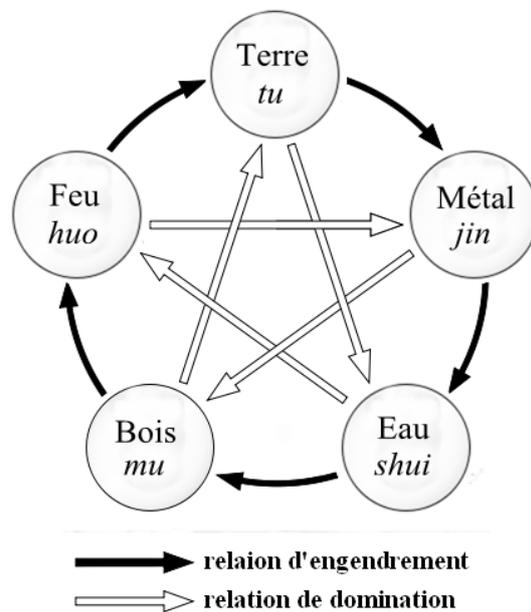


Figure 6 : Relation entre cinq éléments

¹⁷ Voir *infra*, chapitre IV.

¹⁸ La relation d'engendrement (en *pinyin*, *xiangsheng*), s'appelle aussi la relation de génération, et celle de domination (en *pinyin*, *xiangke*) est traduite quelques fois comme relation de contrôle.

nous pouvons toujours en déduire un mode de liaison d'intérêt entre les cinq éléments : « on engendre », « on est engendré par », « on domine », « on est dominé par ». Prenons l'exemple de la « terre », la « terre » engendre le « métal », qui est engendré par le « feu », laquelle domine l'« eau », laquelle est dominée par le « bois ». Dans l'intérieur de « *yang* » et « *yin* » et dans leur relation, il existe toujours une liaison d'intérêt avec le « *wu xing* ». La notion de « *yin-yang wu xing* » s'étend dans presque tous les domaines de la vie en déterminant une série de correspondances, ainsi devient-elle l'élément représentatif du raisonnement par analogie dans la philosophie chinoise.

1.2.1 « *Yin-yang* » dans la philosophie chinoise

Les deux plus puissantes religions traditionnelles en Chine étaient le Confucianisme dont Confucius¹⁹ fut le père et le Taoïsme dont Lao Tseu²⁰ fut le père. Le concept de « *yin-yang* » fut né dans la philosophie Confucéenne et se développa simultanément dans les deux écoles philosophiques. Étant donné les intérêts de l'Occident à la culture chinoise, ce terme est évoqué de plus en plus souvent dans les recherches occidentales, en philosophie et en médecine. Dès lors, une question s'impose à nous : Qu'est-ce que - le « *yin-yang* » - veut réellement dire ?

1.2.1.1 « *Yin-yang* » en morphologie

Tout d'abord, nous allons présenter les deux sinogrammes « *yin* » et « *yang* ». En tant qu'idéogrammes composées, leurs caractères nous aideront surtout à comprendre ces deux concepts opposés mais aussi unifiés.

Tableau 1 : Composition des caractères *yin* et *yang*

	<i>yin</i>	<i>yang</i>
traditionnel	陰	陽

¹⁹ Confucius, né le 28 septembre 551 avant J.-C. à Zouyi, capital du royaume Lu (aujourd'hui, Qufu, dans la province du Shandong) est l'un des plus grands pédagogues, philosophes et hommes politiques dans l'histoire chinoise.

²⁰ Lao Tseu, (en pinyin : Laozi), né à Ku, dans le royaume Chu (Aujourd'hui Luyi, dans la province du Henan), dite contemporain de Confucius, est l'une des grandes figures les plus remarquables dans la civilisation chinoise.

	La clé à gauche 阝 est transformée du pictogramme 阜 qui signifie « la colline ».	Le sens du radical à droite 彗 est la concentration du « qi » ²¹ (énergie).	La clé à gauche est identique à celui de « yin ».	Le radical de « yang » à droite évoque la dispersion du « qi ».
	阴		阳	
simplifié	On conserve la même clé.	Le radical à droite 月 est la lune.	On conserve la même clé.	Le radical à droite 日 est le soleil.

Selon leurs caractères, nous estimons qu'il y a deux explications de cette paire de concepts : une est liée à la clé de ces sinogrammes – la colline, l'autre est liée à leur radical.

L'explication basée sur « la colline » est facile à comprendre. Dans « *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogramme* »²², le yin est défini comme « la clarté, le sud de la vallée, le nord de la colline », au contraire, le yang est défini comme « l'obscurité, l'inverse de yin ». Cette explication est liée à la géographie : La Chine se trouve dans l'hémisphère nord de la Terre, où « le sud de la vallée, le nord de la colline » est peu ensoleillé, alors que « le sud de la colline et le nord de la vallée » sont exposés au soleil. En chinois, le soleil se réfère à « 太阳 », en pinyin, « tai yang », qui signifie le « yang extrême ». Ainsi, les lieux qui font face au soleil sont définis comme « yang ». Dans les caractères chinois simplifiés, nous avons « la colline » et « le soleil » pour construire le yang, et « la colline » et « la lune » - l'inverse du soleil, pour construire le yin. Cette explication dite « géographique » semble logique, mais néanmoins, une question se pose : Pourquoi le yin précède le yang ?

Le yin-yang peut-être considéré actuellement un concept indissociable, mais pourquoi dit-on jamais yang-yin ? Pour rendre notre propos plus clair, il nous faut expliquer les caractères du chinois traditionnel. Comme nous l'avons déjà précisé, le sens du radical de yin est la concentration du « qi », et le radical de yang évoquant la

²¹ Dans la culture traditionnelle chinoise, le « qi » est une force invisible qui fait principe fondamentale de toute chose vivante.

²² *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogramme*, en pinyin, « Shuo wen jie zi », est le premier dictionnaire chinois comprenant un index de clé de sinogramme. Il a été publié dans la dynastie de Han de l'Est (25-220).

dispersion du « *qi* ». Dans les « *Commentaires de Yi King* », on dit que l'origine du monde, c'est le vide. Du vide, il y a un mouvement qu'on appelle le « *qi* ». À l'effet de force centrifuge, ce « *qi* » tourne autour d'un point qu'on appelle « *tai chi* ». Le « *qi* » est un ensemble au début, mais avec son mouvement, le « *qi* » léger va monter et le « *qi* » lourd va descendre. En conséquence, il se sépare – c'est la production du ciel (*yang*) et la terre (*yin*). Dans ce processus, un fait évident est marqué : la dispersion du « *qi* » poursuit la concentration du « *qi* », c'est pourquoi on dit toujours « *yin-yang* ».

1.2.1.2 Analogie binaire entre « *yin* » et « *yang* »

Quand nous parlons de la culture chinoise, une série d'idées émergent : *Yin-yang*, Tai Chi, Kung Fu etc. Toutes ces notions sont reliées à une religion – le Taoïsme, dans laquelle le concept « *yin-yang* » est très développé. Dans la religion Taoïste, on prend en considération les pensées de Lao Tseu et de l'Empereur *Huang* comme le fondement théorique, en intégrant les théories Confucéenne, Maohiste et d'autres philosophes chinois.

L'emblème du Taoïsme traduit parfaitement la pensée du *yin-yang*. Dans cet emblème, il y a un cercle, dans lequel le blanc représente le *yang* et le noir représente le *yin*. Le *yin* et le *yang* sont toujours au mouvement, ainsi, on trouve le *yin* dans le *yang* et le *yang* dans le *yin*. En ce moment, le monde original qui a été divisé initialement en deux formes (*yin* et *yang*) engendre quatre formes : le *yin* extrême, le *yang* extrême, le *yin* faible (le petit point noir) et le *yang* faible (le petit point blanc). Ce cercle est l'emblème original du Taoïsme qui devient une représentation classique de la culture chinoise qui s'appelle la figure de *Tai chi*.

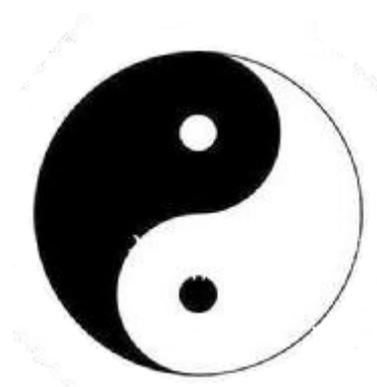


Figure 7 : emblème du Taoïsme

Ensuite, la signification que représente cette figure ne satisfait plus les philosophes chinois et les Taoïstes. Dans le *Yi King*, on prend la ligne continue pour référer au *yang*

et la ligne discontinue pour référer au *yin*. Avec le mouvement du « *qi* », le *yin* et le *yang* se combinent dans différents modèles (voir la figure ci-dessous), de sorte que le monde est divisé en huit éléments, plus précisément le ciel, la terre, le tonnerre, le vent, l'eau, le feu, la montagne et le marais. D'après les Taoïstes, le monde matériel commence à se stabiliser désormais.

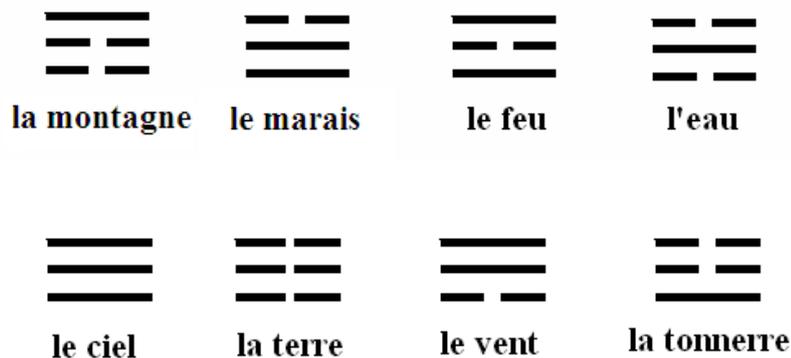


Figure 9 : Huit diagrammes

Ces huit figures s'appellent « ba gua » qui signifie « huit diagrammes de divination ». De la détermination de ces huit éléments, émerge la question de leur ordre. Dans la culture traditionnelle chinoise, le premier qui a défini l'ordre des huit diagrammes était Fuxi²³. Présenté comme « inné », son trigramme se base sur l'observation des objets et des phénomènes naturels. D'après Fuxi, l'ordre des huit diagrammes sont le ciel, le marais, le feu, le tonnerre, la terre, la montagne, l'eau et le vent. Dans la figure de « Ba gua », ces huit diagrammes sont placés autour de la figure de « *Tai chi* » dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.



Figure 8 : Ba Gua de Fuxi

²³ Fuxi (dates de naissance et de mort imprécises), un des trois empereurs de l'Époque Ancienne, est dit le grand-père des Empereurs Huang et Yan. Il a inventé le « Ba gua inné » selon les modifications de l'univers.

D'après notre analyse, il y a certainement une analogie entre ces huit trigrammes. Ils partagent la même source – le vide, et ils ont la construction identique. Ce qui les distingue, c'est le mode de composition des *yin* et *yang*. En plus, nous pouvons constater que les deux éléments opposés dans la figure de « Ba gua » ont toujours les trigrammes contraires, c'est-à-dire, qu'il existe certainement un lien plus étroit entre les deux éléments opposés.

Nous avons dit en haut que le *yin* et le *yang* étaient deux concepts opposés, mais aussi unifiés. Dans une analogie binaire, on distingue deux types : l'opposition binaire et la complémentarité binaire. Une analogie de complémentarité prend la forme de *A* vs. *pas A* (Itkonen, 2005:166) Par exemple, « homme » vs. « pas homme ». Dans une opposition binaire, il existe en réalité trois éléments : *A*, *B* et la dimension à laquelle qu'ils appartiennent. Par exemple, il y a une analogie binaire d'opposition entre homme et femme. Ils appartiennent à la dimension humaine. Pour le *yin* et le *yang*, il y a aussi plusieurs extensions, qui forment des analogies d'opposition binaire dans différents domaines que nous développerons plus particulièrement dans la partie suivante, comme par exemple la terre et le ciel, la femme et l'homme etc.

1.2.1.3 Extensions de « *Yin-yang* »

Dans des documents littéraires consacrés à la culture chinoise, les exemplifications de *yin-yang* intéressent les philosophes. Dans la partie 1.2.1.1, nous avons fourni deux explications primordiales du terme *yin-yang*. Par la suite, ce concept s'étend dans d'autres domaines. Prélevons ici les extensions les plus courantes :

a. *yin-yang* : la terre et le ciel

Dans le « *Canon interne de l'Empereur Huang* »²⁴, L'Empereur Huang a dit : « *Le yin-yang est la règle du ciel et de la terre...Le yang s'accumule pour former le ciel et le yin s'accumule pour former la terre* »²⁵. Avec le mouvement du « *qi* », ce

²⁴ Le « *Canon interne de l'Empereur Huang* » est l'une des œuvres médicales chinoise les plus anciennes et importantes.

²⁵ Le cinquième chapitre de la partie Su Wen du « *Canon interne de l'Empereur Huang* ».

qui est léger (yang) monte et ce qui est lourd (yin) descendre. Ainsi, dans le domaine de la cosmologie, le *yin-yang* correspond à la dualité terre/ciel.

b. *yin-yang* : la lune et le soleil

La pensée de *yin-yang* vient du « *Yi King* », le *yi* s'épelle en chinois 易. Dans « *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogramme* », 易 est expliqué comme « la lune et le soleil, image concrète de *yin-yang* ». Dans cette hypothèse, ce sont les marches du soleil et de la lune qui provoquent l'alternance du jour et de la nuit en même temps que le changement des saisons. Et c'est ce phénomène qui suscite le changement de tout monde matériel.

c. *yin-yang* : la nuit et le jour

En commentant le « *Livre des Rite* »²⁶, Kong Y.²⁷ a dit : « *Le yin est la nuit et le yang est le jour. En été, le yang est plus long que le yin, et en hivers, le yang est moins long que le yin. C'est ce qu'on appelle la longueur de yin-yang.* » L'alternance du jour et de la nuit correspond au soleil et à la lune (voir *supra*). Pour les philosophes anciens, il est facile à relier tous ces phénomènes courants au *yin-yang*.

d. *yin-yang* : l'eau et le feu

Dans le cinquième chapitre de la partie *Su Wen* du « *Canon interne de l'Empereur Huang* », Qi B.²⁸ a dit : « *Comme le ciel et la terre nous donne les concepts de haut et bas, le yin-yang distingue médicalement le sang et le qi.[...]L'eau et le feu est la figuration du yin-yang.* » Dans le domaine médical, le *yin-yang* n'est pas visible, donc il est figuré par l'eau et le feu. Si le *yang* excède le *yin* dans le sang et le *qi*, nous définissons en outre cette maladie comme « prendre du feu », qui signifie « avoir de la chaleur endogène ».

²⁶ Le « *Livre des Rites* », édité par Dai D. et S. Dai, est un livre important des lois et des institutions chinoises anciennes.

²⁷ KONG Yingda (574-648), descendant de Confucius, est canoniste de la dynastie des Tang (618-907).

²⁸ QI Bo est médecin jouissant d'un grand prestige dans la Chine ancienne.

e. *yin-yang* : la femme et l'homme

Dans le premier chapitre de la partie *Su Wen* du « *Canon interne de l'Empereur Huang* », nous remarquons : « *A l'âge de huit ans, le qi du rein du garçon est abondante. Ses cheveux se développent et ses dents de lait sont remplacées par des dents définitives. À l'âge de seize ans, avec la maturité sexuelle, il commence à avoir les pollutions nocturnes. En ce moment, si le yin et le yang s'unissaient en harmonie, on pourrait concevoir un enfant.* » Dans cette citation, le yin et le yang représente la femme et l'homme.

Les extensions de *yin-yang* vont atteindre plus d'une vingtaine d'explications, ici, nous ne donnons que les plus courantes. A travers ces exemples, on constate un fait très intéressant : Bien que nous n'ayons pas de genre grammatical en chinois, la plupart des éléments qui correspondent au *yin* sont du féminin en français, et des éléments que le *yang* représente, sont fondamentalement masculins. Cela démontre qu'il y ait peut-être une concordance entre la culture orientale et la culture occidentale.

1.2.2 « *Wu xing* » dans la philosophie chinoise

Nous avons stipulé que nous ne pouvons pas parler du *yin-yang* sans le *wu xing*. Ces deux théories, étroitement liées, sont les meilleures preuves de la pensée de l'analogie dans la tradition chinoise. Dans la pensée philosophique traditionnelle chinoise, la théorie du « *wu xing* » (cinq éléments : le métal, le bois, l'eau, le feu et la terre) qui étudie les connotations et les caractéristiques des cinq éléments, est utilisée actuellement dans les aspects philosophiques, médicales et dans le domaine religieux. Dans cette théorie, nous croyons que la nature se compose de cinq éléments, et que ce sont la montée et la chute de ces cinq éléments qui engendrent tout changement de la nature. En outre, toutes les créatures dans le monde peuvent être classifiées par rapport à ces cinq éléments selon différents critères.

1.2.2.1 Caractéristiques du « *wu xing* »

Les cinq éléments, l'eau, le bois, le feu, la terre et le métal, nécessaires pour la production et la vie humaine constituent les éléments de base de l'univers. La notion du « *wu xing* » est apparue comme un système complet dans le « *Hong fan* »²⁹ : « *Le principe le plus important (de gouverner un état) est les wu xing. [...] Les cinq éléments sont l'eau, le feu, le bois, le métal et la terre.* » Comment pouvons nous comprendre cette phrase ? Pourquoi ces cinq éléments peuvent-ils servir de principes pour gouverner un état ? Aussi dans cet ouvrage, l'éditeur a-t-il donné une explication claire par la suite : ce sont leurs caractéristiques que nous prenons comme les règles d'administrer un pays pour le roi.

Ainsi, nous pouvons arriver à la conclusion que les cinq éléments ne représentent que cinq substances. En revanche, nous résumons la nature propre de ces cinq substances afin de leur donner une signification abstraite. Dans le « *Hong fan* », nous avons donné une interprétation classique des caractéristiques des cinq éléments : « *L'eau est caractérisée par humidification et coule vers le bas, le feu a dans sa nature le fait de brûler et de s'élever dans les airs, le bois peut être courbé et redressé, le métal accepte la forme qu'on lui donne, et la terre se prête à la culture.* »³⁰ Ici, nous allons expliquer le sens de cette citation d'une façon plus précise.

a. L'eau

Dans le texte original, l'eau est dite « *run* (humecter) *xia* (bas) », littérairement traduite comme « humecter vers le bas », c'est-à-dire, l'élément « eau » est caractérisé par l'humidification, la nature souple et l'écoulement vers le bas. Ainsi sa vertu est-elle considérée comme le froid, l'humidification, la passivité.

b. Le bois

²⁹ « *Hong fan* », édité à la fin de la dynastie des Zhan guo (475-221 av. J.-C.), résume l'expérience du gouvernement de la dynastie des Shang (1600-1046 av. J.-C.).

³⁰ 水曰润下, 火曰炎上, 木曰曲直, 金曰从革, 土爰稼穡。 En pinyin, « *Shui yue run xia, huo yue yan shang, mu yue qu zhi, jin yue cong ge, tu yuan jia se.* »

Le bois « *peut être courbé et redressé* », autrement dit, le tronc d'arbre se développe verticalement vers le haut lorsque les branches poussent en plusieurs sens. En outre, l'arbre peut se propager souvent de nouvelles pousses après avoir été abattu. Ainsi, l'élément du bois correspond-il à la force d'activation, à la croissance, à l'épanouissement.

c. Le feu

Le feu a deux caractéristiques principales : le premier correspond à la chaleur et à la lumière ; la deuxième est la montée de flammes. Il symbolise la chaleur, la douceur et la lumière. Tout phénomène ou nature qui est prospère, luxuriant, élevé et passionnant est caractérisé par l'élément de feu.

d. Le métal

Dans le « *Hong fan* », le métal est décrit comme « *cong ge* », qui signifie « obéir (cong) et transformation (ge) ». Le métal unit la force à la douceur. D'un côté, le métal peut changer la forme à la volonté de l'homme sous certaines conditions, comme il est malléable. De l'autre côté, il conserve une forme durable dans l'utilisation courante. Ainsi, l'élément du métal représente-t-il la compression, la clarté et la pureté. Nous considérons la fermeté, la rigidité, la persistance et la force comme attributs du métal.

e. La terre

Dans la culture traditionnelle chinoise, nous apprécions beaucoup la puissance de la terre. La première difficulté que nous devons résoudre dans la vie quotidienne est de faire manger. Nous pouvons semer des terres en printemps pour récolter en automne. Ainsi, comme un élément nourrissant la culture, la considérons-nous comme « la mère de toute nature ». Elle représente la naissance, le support et la nourriture.

1.2.2.2 Classification des affaires en fonction de « *wu xing* »

À travers les études sur le «*Zuo Zhuan*»³¹ et d'autres documents historiques tels que «*Classique des documents*»³², «*Canon interne de l'Empereur Huang*» etc., nous pouvons constater que la conception des cinq éléments a pénétré dans plusieurs domaines à l'époque du Printemps et de l'Automne. Les notions au nombre de « cinq », étaient largement évoquées, parmi lesquelles les plus souvent les cinq saveurs, les cinq couleurs et les cinq sons. Après, dans le «*Hong Fan*», les cinq éléments ont été conçus pour la première fois comme des substances naturelles élémentaires qui composent l'univers. Ensuite, nous avons conclu leurs propriétés caractéristiques pour catégoriser des objets et des phénomènes naturels par analogie. L'analogie joue un rôle important dans la pensée chinoise ancienne. Les correspondances entre les cinq éléments seront un des meilleurs exemples. Nous présentons ici quelques correspondances plus courantes :

Tableau 2 : Correspondance des cinq éléments

éléments correspondances	Eau	Bois	Feu	Métal	Terre
Directions	Nord	Est	Sud	Ouest	Centre
Saveurs	Salé	Acide	Amer	Piquant	Sucré
Couleurs	Noir	Vert	Rouge	Blanc	Jaune
Animaux Symboliques ³³	Tortue	Dragon	Oiseau	Tigre	Licorne
Sons	Soupir	Cri	Rire	Sanglot	Chant

³¹ Édité à l'époque du Printemps et de l'Automne (770-403 av. J.-C.). «*Zuo*» est le nom de l'éditeur de l'ouvrage, «*Zhuan*» signifie «commentaires sur des classiques», «*Zuo Zhuan*» est le premier ouvrage chronologique historique en Chine, qui enregistre des commentaires de Zuo Q. sur l'œuvre «*L'époque du Printemps et de l'Automne*» de Confucius.

³² La «*Classique des documents*», en chinois 尚書 (shàng shū) ou 書 (shū), est le recueil le plus ancien de documents politiques de l'antiquité chinoise.

³³ Ces cinq animaux sont souvent aux couleurs correspondantes. On a des figements comprenant la couleur pour référer aux animaux symboliques. Par exemple, l'animal qui symbolise le feu est le «*Zhu Que*». «*Zhu*» signifie le rouge et «*Que*» est un type d'oiseau.

Saisons	Hiver	Printemps	Été	Automne	Été longue ³⁴
Organes	Rein	Foie	Cœur	Poumon	Rate
Emotions	Peur	Colère	Joie	Tristesse	Inquiétude
Organes de sens	Oreille	Œil	Langue	Nez	Bouche
Doigts	Auriculaire	Index	Majeur	Annulaire	Pouce
Vertus Confucéennes ³⁵	Sagesse	Humanité	Politesse	Justice	Loyauté
Graines	Haricot	Sésame	Blé	Millet	Riz
Comportements	Écoute	Contenance	Regard	Parole	Pensée
Notes de musique ³⁶	La	Mi	Sol	Ré	Do
Professions	Marchand	Ouvrier	Fonctionnaire	Soldat	Paysan
Planètes	Mercure	Jupiter	Mars	Venus	Saturne
Heures	21h-1h(+1)	3h-7h	9h-13h	15h-19h	1h-3h.7h-9h 13h-15h.19h-21h
Chiffres	1.6	3.8	2.7	5.0(10)	4.9
correspondances éléments	Eau	Bois	Feu	Métal	Terre

Dans le développement du « raisonnement par analogie », les philosophes anciens chinois ont établi leur propre système théorique en s'appuyant sur la notion de « catégorie », avant que cette notion n'ait été précisée. Par exemple, Confucius a préconisé la méthode d'« inférer autre chose d'un fait » dans l'apprentissage. C'est la première tentative d'appliquer le raisonnement par analogie dans l'histoire de la science de l'éducation chinoise. Le concept de « catégorie » a été initialement proposé par les

³⁴ Le dernier mois d'été, soit le juin du Calendrier lunaire (à peu près de la mi-juillet à la mi-août du calendrier scolaire). Compte tenu des raisons climatiques, l'existence de cette « été longue » semble raisonnable, car il fait beaucoup plus chaud à la fin d'été en Chine que les deux mois précédents. Dans les études de *Yi King*, on compare l'élément de terre à la « mère », car il a la propriété de « nourrir » et d'« élever ». La terre ne correspond pas à une saison déterminée, mais au dernier mois d'été, soit une période de transition entre l'été et l'automne.

³⁵ Mencius a proposé « l'humanité, la justice, la politesse et la sagesse » comme quatre vertus qu'on doit pratiquer, Dong Z. (confucianiste de l'époque de Xihan) y a ajouté la « loyauté » afin de définir les cinq vertus confucéennes.

³⁶ La musique chinoise emploie un système pentatonique, constitué de cinq hauteurs de son différentes, soit le gong (do), le shang (ré), le jue (mi), le hui (sol) et le yu (la). Il manque le fa et le si dans la musique traditionnelle chinoise.

Mohistes et est devenu par la suite le fondement du raisonnement dans le Mohisme (Zhou, 2011:48). Depuis cette époque-là, le raisonnement par analogie est devenu l'un des outils principaux d'expression. Nous avons analysé les extensions du *yin-yang* par analogie (voir *supra* 1.2.1.3). Quant à la classification des choses naturelles en fonction de « *wu xing* », nous distinguons deux types de raisonnement essentiels (Wang, 2011 : 126) : l'analogie et la déduction.

a. Analogie

Par cette méthode, nous cherchons à découvrir des caractéristiques essentielles d'une chose et à les comparer avec les propriétés des cinq éléments afin de définir sa catégorie par analogie. Tirons ici « le printemps » comme exemple : Le printemps est la saison où la nature se réveille : les arbres se mettent à bourgeonner et des animaux hibernants font leur grand retour. C'est une saison de croissance, qui ressemble aux propriétés d'éléments du « Bois », c'est pourquoi le printemps est-il classifié dans la catégorie du « Bois ».

La classification des choses naturelles en fonction de « *wu xing* » est utilisée fréquemment dans la vie quotidienne, malgré le fait que nous ne le remarquons pas souvent. Reprenons ici une petite anecdote sur le langage : Un jour, Wang A.³⁷ a rencontré une personne et lui a demandé où il allait. Il a répondu : « Acheter les *est et ouest* » (langue orale, signifiant « faire des courses »). Wang a proposé ensuite une question : « Pourquoi ne dit-on pas *acheter les nord et sud* ? » L'acheteur ignorant la réponse, Wang a expliqué : « L'est correspond au bois, l'ouest correspond au métal, le sud correspond au feu et le nord correspond à l'eau. Avec un panier, nous pouvons prendre le bois et le métal, mais pas le feu et l'eau. Ainsi dit-on *acheter les est et ouest*. »

À travers ces exemples, nous pouvons constater que la classification de « *wu xing* » est largement utilisée dans la vie quotidienne et concerne presque tous les

³⁷ WANG Anshi (1021-1086), homme politique, poète et penseur, est l'un des « Huit grands hommes de littérature des dynasties des Ming et Qing ».

aspects de vie. Malgré cela, nous devons reconnaître que cette méthode de catégorisation par analogie est subjective, par conséquent, les résultats obtenus sont éventuellement arbitraires.

b. Dédution

En s'appuyant sur la catégorie d'une chose donnée, nous pouvons déduire aussi la catégorie d'autres choses ou phénomènes relatifs. Par exemple, le cœur assure la circulation du sang qui chauffe le corps, donc le cœur est classifié dans la catégorie du « feu » par analogie. D'ailleurs, Qi B. dit dans le « *Su Wen* » que « *le cœur correspond à la joie en fonction des émotions* »³⁸. Ainsi, pouvons-nous tirer la conclusion que la « joie » peut aussi être classifiée dans la catégorie du « feu ». En fait, les cinq éléments ici peuvent servir d'intermédiaire pour construire une analogie proportionnelle. Reprenant ici quelques éléments dans le tableau en haut :

$$\frac{\text{hivers}}{\text{printemps}} = \frac{\text{eau}}{\text{bois}} = \frac{\text{nord}}{\text{est}}$$

Ces quatre éléments, « l'hivers », « le printemps », « le nord » et « l'est », sans rapport en apparence, peuvent être liés grâce à leur catégorisation du « *wu xing* ». Il nous semble que cette relation analogique est plus ou moins artificielle à ce stade de l'analyse, car les relations entre l'hiver et le printemps, entre le nord et l'est ne sont pas assez évidentes, c'est pourquoi il nous faut désormais préciser davantage la relation entre les cinq éléments.

1.2.2.3 Relation entre les cinq éléments

La théorie du « *wu xing* » préconise que toute évolution des phénomènes de la nature résulte de l'interaction des cinq éléments constamment en mouvement. Dans ce cadre, nous employons l'analogie comme un mode de pensée qui illustre la production, le développement, le changement de l'univers et la relation entre des choses et des phénomènes naturels. Il existe en effet diverses interactions entre les cinq éléments,

³⁸ Cinquième chapitre du « *Su Wen* », voir <http://baike.baidu.com/view/2669193.htm>.

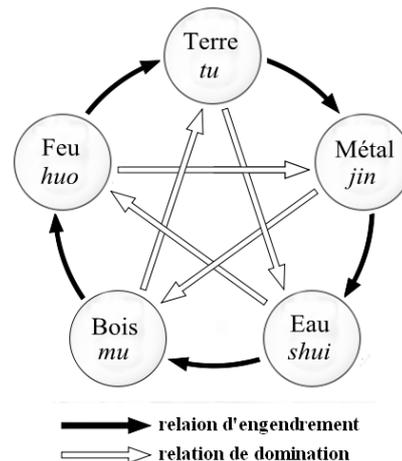
nous allons proposer des lois d'interaction les plus courantes :

a. Loi d'Engendrement et Loi de Domination

La relation d'engendrement (en *pinyin*, *xiang sheng*) et la relation de domination (en *pinyin*, *xiang ke*) sont les deux lois les plus fondamentales dans l'interaction des cinq éléments, puisqu'elles sont probablement celles qui sont les plus visibles dans les expériences quotidiennes de l'homme. Par engendrement, nous entendons qu'il existe une relation successive de « *création, de génération et de promotion* » entre les cinq éléments. Au contraire, par domination, on souligne une relation « *de contrôle et de restriction* » (Zhou, 2011 : 86). Nous avons déjà donné le diagramme figurant les deux relations au début de ce chapitre (voir *supra* p. 27), qu'on ne répète pas. Encore, il est à noter que l'engendrement et la domination internes entre les cinq éléments sont des phénomènes normaux dans la nature, grâce auxquels l'équilibre écologique est maintenu.

b. Loi de Promotion et de Restriction et Loi de Résistance

En observant le mouvement des cinq éléments, nous trouvons que la relation entre deux éléments n'est pas si simple que les quatre types (on engendre, on est engendré par, on domine ou on est dominé par), mais devient plus compliquée en considérant l'influence d'autres éléments. Introduisons ici et distinguons la loi de promotion et de restriction (en *pinyin*, *zhi hua*) sous des conditions normales et la loi de résistance (en *pinyin*, *sheng fu*) sous des conditions anormales.



Reprenons ici la figure 6. Prenons l'élément « bois » par exemple. D'après la loi d'engendrement, le bois génère le feu, le feu génère la terre. Ainsi le bois génère-t-il la terre avec l'aide du feu, mais en

même temps le bois domine la terre selon la loi de domination. Par conséquent, la relation entre le bois et la terre est d'un côté qui « génère », d'un autre côté qui « domine ». C'est ce qu'on appelle « l'autorégulation entre les cinq éléments », ce que signifie la loi de promotion et restriction.

La loi de résistance s'applique à un plus grand cycle de régulation dans le cadre du déséquilibre local. Prenons ici encore comme exemple l'élément du « bois ». Quand le « qi » du bois est trop énergétique (+) qui restreint excessivement la terre, la terre devient trop faible (-) pour dominer l'eau, l'eau peut ensuite dominer le feu (-) dans une grande mesure de sorte que le feu est incapable de dominer le métal (+) qui devient fort et supprime le « qi » du bois excessif. Enfin, l'équilibre est rétabli. Nous avons précisé que cette loi est applicable sous des conditions anormales quand l'équilibre est détruit, c'est-à-dire, le « qi » d'un élément est excessif. Cette excessivité peut être absolu (un élément est effectivement trop actif) ou relatif (un élément est si passif que l'élément qui le domine devient excessif).

c. Loi d'Aggression et Loi de contre-Domination

L'agression (en *pinyin*, *xiang cheng*) et la contre-domination (en *pinyin*, *xiang wu*) appartiennent à la domination anormale des cinq éléments. Quand la relation normale de domination est détruite et que le mécanisme d'autorégulation n'arrive pas à reconstruire l'équilibre entre les cinq éléments, l'agression et la contre-domination se produisent.

La loi d'agression signifie qu'un élément restreint l'élément qu'il domine d'une façon excessive, ce qui conduit à l'échec de l'harmonisation du système des cinq éléments. Par conséquent, nous pouvons déduire que l'ordre des cinq éléments d'agression est identique à celui de domination, c'est-à-dire que « le bois agresse la terre, la terre agresse l'eau, l'eau agresse le feu, le feu agresse le métal, et le métal agresse le bois ». L'agression est généralement causée par la faiblesse d'un élément dominé ou la force d'un élément dominant. L'agression de faiblesse implique qu'un élément est trop faible pour résister à la domination normale de l'élément qui le

domine. Par exemple, le bois domine la terre dans la situation normale. Si la terre est trop faible pour résister la domination normale du bois, elle sera plus faible. Dans ce cas-là, la relation cohérente ne peut pas être maintenue. Au contraire, l'agression de force implique qu'un élément est trop énergique de sorte que l'élément qu'il domine devient faible à cause de sa domination abusive.

La loi de contre-dominance est en fait la domination inverse entre les cinq éléments, en conséquence son ordre est au contraire de l'ordre d'agression, soit « le bois contre-domine le métal, le métal contre-domine le feu, le feu contre-domine l'eau, l'eau contre-domine la terre et la terre contre-domine le bois ». A l'opposé de l'agression, la contre-dominance est souvent causée par la force d'un élément dominé ou la faiblesse d'un élément dominant. La contre-dominance de force implique qu'un élément est trop fort pour être dominé, de sorte qu'il contre-domine son dominant. Par exemple, le bois domine la terre dans la situation normale. Si la terre est trop forte pour que le bois ne puisse pas le dominer, le bois sera contre-dominé par la terre qui devient faible. Au contraire, l'agression de faiblesse implique qu'un élément est trop faible de sorte que l'élément qu'il domine devient si fort pour contre-dominer l'élément dominant.

La loi d'agression et la loi de contre-dominance sont issues du « *Canon interne de l'Empereur Huang* », qui sont le développement médical de la philosophie des cinq éléments. Le phénomène d'agression et le phénomène de contre-dominance apparaissent toujours en même temps.

Toutes ces lois qu'on a expliquées sont appliquées non seulement aux cinq éléments substantiels donnés, mais aussi à leurs correspondances qui concernent presque tous les domaines de la vie. Leur utilisation en médecine traditionnelle chinoise, que nous allons analyser dans le sous-chapitre 1.3, est surtout un exemple parfait de la pratique analogique de la théorie de « wu xing ».

1.2.3 Relation entre le « yin-yang » et le « wu xing »

Les concepts de « yin-yang » et de « wu xing » sont fréquemment discutés aujourd'hui avec la diffusion de la culture orientale, surtout le Kung Fu. Néanmoins, peu de recherches sont faites sur la relation entre le « yin-yang » et le « wu xing ». La combinaison du « yin-yang » et du « wu xing » est une marque importante du fusionnement de deux systèmes de pensée différents. La combinaison de ces deux concepts a été premièrement mentionnée dans le « *Zuo Zhuan* »³⁹ : « *Une éclipse du Soleil aux jours d'équinoxe et de solstice n'implique pas la malheur... (l'éclipse) en d'autres mois implique une catastrophe d'eau, parce que le yang ne peut pas dominer (le yin)* ». Nous considérons ici l'éclipse solaire comme l'incapacité de domination du yang, qui provoque une inondation. Evidemment, l'auteur considère le soleil comme le yang et l'eau comme le yin.

Dans l'article « *La relation entre le yin-yang et le wu xing* », Huang a évoqué que « *Les chercheurs antiques et modernes croient généralement que le yin-yang et le wu xing sont formellement combinés chez Zou Y.*⁴⁰ ». La théorie du yin-yang wu xing de Zou emploie les méthodes analogique et déductive pour classer toutes les choses existantes dans l'univers. La plus importante contribution que Zou a apportée au développement de la théorie du yin-yang wu xing est la première application de la loi de domination, en proposant la doctrine de « *fin et début des cinq vertus* » pour justifier la succession des dynasties. Selon Zou, chaque dynastie a sa propre vertu. Lors du changement d'une dynastie, le ciel renvoie toujours un signe qui implique la vertu de la nouvelle dynastie. Zou a préconisé que la succession des dynasties se conformait à l'ordre des cinq éléments déterminés par la loi de domination. Sa théorie de « *fin et début des cinq vertus* » a été initialement créée pour la politique, mais elle sert par la suite de modèle originaire de cinq vertus d'aujourd'hui.

³⁹ Dans l'enregistrement historique du 21^{ème} année du roi Zhao Gong. Texte original en ligne : <http://www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?lid=75207>.

⁴⁰ ZOU Yan (324-250 av. J.-C. approximativement) fut le père de l'Ecole de Yin-yang ou l'école naturaliste de la période des Royaumes Combattants.

En tant que père de l'école du *yin-yang*, Zou a relié le *yin-yang* et le *wu xing* dans un même système théorique, mais il n'a pas explicitement indiqué la relation entre les deux. Par la suite, cette théorie a subi une série d'évolutions et d'améliorations pendant des milliers d'années. Actuellement, il y a principalement deux explications sur leur mode de combinaison.

1.2.3.1 Différents états de combinaison du *yin* et du *yang*

Nous avons déjà mentionné que le soleil qui représentait le feu était considéré comme la correspondance du *yang*, tandis que l'eau était comparée au *yin*. Cela implique que le feu est le *yang* extrême et que l'eau est le *yin* extrême. Dans notre première explication, les cinq éléments sont le résultat de différents états de combinaison du *yin* et du *yang*. Nous les illustrons comme suit :

À l'intérieur de tout phénomène naturel, il existe toujours le *yin* et le *yang*, qui sont deux facettes d'une réalité. La nature du *yin-yang* d'un élément n'est pas absolue, c'est-à-dire, même si dans un élément de « *yang extrême* », il y a du *yin*. Dans la médecine traditionnelle chinoise, nous croyons que « *le yang naît du yin et le yin naît du yang* » (Jiao, 2010 : 47), autrement dit, que le *yin* et le *yang* ne peuvent jamais exister l'un sans l'autre. Par exemple, le « haut » est le *yang* et le « bas » est le *yin*. Comment pouvons-nous définir le « haut » sans le « bas » ? Ainsi, dans cette logique, pouvons-nous expliquer les cinq éléments à travers la division du *yin-yang*.

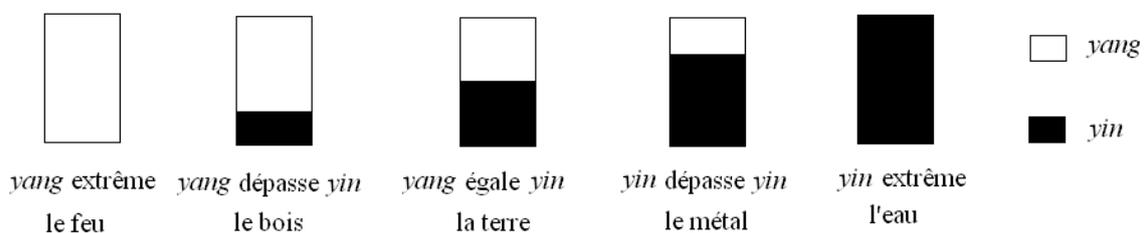


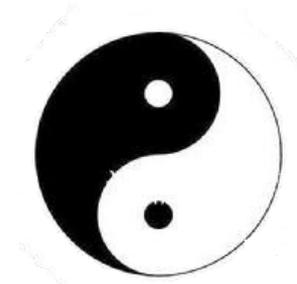
Figure 10 : Equilibre du *yin* et du *yang*

Dans la figure ci-dessus, nous observons que la terre représente l'équilibre du *yin* et du *yang*, correspondant à la position « centrale » par rapport aux les cinq directions

(voir 1.2.2.2). Le monde est divisé d'abord en deux : le *yin* (le métal et l'eau) et le *yang* (le feu et le bois). Par la suite, le *yin* se divise encore en *yin* et *yang*, soit le *yin* du *yin* (l'eau) et le *yang* du *yin* (le métal) ; la même procédure se passe à l'intérieur du *yang* pour obtenir le *yang* du *yang* (le feu) et le *yin* du *yang* (le bois).

Nous avons présenté au début de ce sous-chapitre les concepts de « *yin* faible » et de « *yang* faible » en introduisant les huit diagrammes.

Reprenons ici cette figure : nous comprenons que le *yin* du *yang* et que le *yang* du *yin* sont ce qu'on appelle le « *yin* faible » et le « *yang* faible ». Mais dès lors, où se trouve l'équilibre du *yin-yang* ? Le *yin* et le *yang* ne se répartissent pas uniformément, le cercle contient le même *yin* que le *yang*, qui s'unissent harmonieusement.



1.2.3.2 Différentes étapes du mouvement interactive du *yin* et du *yang*

Dans cette explication, la combinaison du *yin-yang* et du *wu xing* est reliée aussi à la figure de « Ba gua », mais d'un point de vue dynamique. La courbe en S dans cette figure manifeste parfaitement les différentes étapes du mouvement du *yin* et du *yang*.

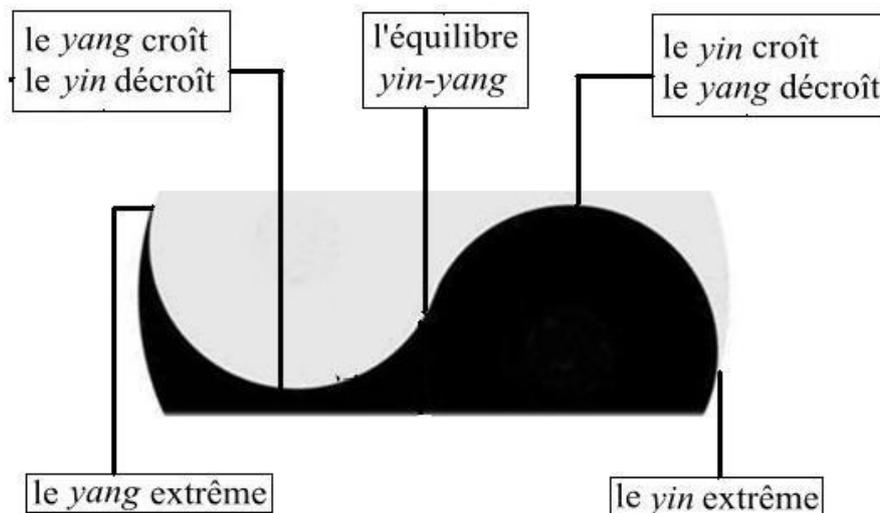


Figure 11 : Mouvement du yin et du yang

Le *yin* et le *yang* sont inhérents au « *mouvement de quantité ou de force* » (Zhou, 2011 : 81) pour maintenir un équilibre dynamique. L'alternance des quatre saisons affirme cette théorie du mouvement du *yin-yang*. Nous commençons ici notre analyse à partir de l'hiver qui est la saison la plus froide qui correspond à l'élément d'eau, prenant la position du « *yin* extrême ». Ensuite, à la fin de l'hiver, le *yin* commence à décroître et le climat devient doux. Le printemps est une saison où la force de la nature comment à croître, nous le considérons comme l'étape où « le *yang* croît et le *yin* décroît », qui survient après l'hiver. Pour la même raison, nous pouvons conclure que l'étape où « le *yin* croît et le *yang* décroît » correspond à l'automne et que le « *yang* extrême » correspond à l'été.

Il nous reste encore une question sur l'équilibre du *yin-yang* dans la figure ci-dessus. En fait, le *yin* et le *yang* peuvent se substituer l'un à l'autre, par exemple, l'été peut se substitue à l'hiver avec l'alternance des saisons. « L'équilibre du *yin-yang* » correspond aux jours d'équinoxe quand le jour et la nuit ont une durée identique.

1.3 Analogie dans la médecine traditionnelle chinoise

Tout d'abord, il nous faut d'emblée expliquer, pour la clarté de notre propos, pourquoi les recherches sur l'analogie dans le champ médical chinois sont explicitées dans une partie distincte. La théorie du « *yin-yang wu xing* », comme essence de la culture chinoise, est appliquée par analogie dans presque tous les domaines de vie : l'architecture, la médecine, la divination, l'anthroponymie etc. Pourtant, quand nous recherchons les mots « *yin-yang wu xing et leur application* » sur internet, 80% des résultats obtenus sont liés à la médecine traditionnelle chinoise (désormais MTC). Pourquoi ne faisons-nous pas, ou presque pas, de recherches dans d'autres domaines comme la science naturelle sur cette théorie ? Pourquoi cette pensée importante dans la civilisation traditionnelle chinoise est actuellement abandonnée par les chercheurs, sauf dans la MTC?

1.3.1 Exclusions de la culture traditionnelle chinoise

Au cours du XX^{ème} Siècle, la culture traditionnelle chinoise a connu deux exclusions essentielles : elle a été exclue pour la première fois dans le mouvement de la Nouvelle Culture qui s'est lancé en 1915. La deuxième exclusion s'est produite pendant la Grande Révolution Culturelle (1966-1976), le plus grand mouvement de masse dans l'histoire de la République populaire de Chine. Dans le premier mouvement, la MTC a reçu une critique extrême, pourtant, elle est redevenue une source d'inspiration après la fondation de la République Populaire de Chine en 1949 avec le soutien d'hommes illustres.

1.3.1.1 Mouvement de la Nouvelle Culture (1915-1921)

La Chine du début du XX^{ème} Siècle a connu une grande transition sociale historique. Le 14 août 1900, Pékin a été occupé par l'armée des huit nations occidentales alliées, qui a exercé un grand impact sur la société féodale de Chine. En

1908, la mort de l'Empereur Guangxu de la dynastie des *Qing* a précipité la désagrégation de la société féodale. La Révolution de 1911 a conduit à la chute totale du système féodal chinois. La fondation de la République de Chine en 1912, dont Sun Yat-sen était le président, a marqué le début d'une nouvelle époque démocratique en Chine. Ce changement social a généré certainement la transformation culturelle. Avec l'inondation d'un grand nombre de traductions et d'adaptations d'œuvres littéraires étrangères en Chine, les nouvelles théories de la culture occidentale ont conduit à l'accélération des changements culturels en Chine à cette époque-là, où s'est produit le mouvement de la Nouvelle Culture, dans lequel la culture traditionnelle a connu une crise inédite.

Un des penseurs précurseurs les plus influents de ce mouvement, CHEN Duxiu a considéré le confucianisme comme le plus grand obstacle au développement de la Chine. Il a fondé un journal « La Nouvelle Jeunesse » pour introduire de nouvelles idées sur la révolution littéraire et pour lutter contre le confucianisme⁴¹. Ce journal a exercé un si grand impact sur les jeunes étudiants de l'époque que la proposition d'un projet de loi pour soutenir le confucianisme⁴² au Congrès s'est heurtée à une opposition générale.

Dans ce mouvement, la théorie du « *yin-yang wu xing* », perçue comme une théorie du noyau de la culture traditionnelle, a reçu naturellement de vives critiques. Malgré le fait que la MTC a été une discipline pratique qui n'a pas été impliquée dans ce mouvement « culturelle », elle est subitement devenue une cible de critiques à cause de sa base à propos de la théorie du « *yin-yang wu xing* ». Sous l'influence de ce mouvement, la plupart des célébrités du monde culturel ont montré une attitude hostile pour la MTC dans les années suivant ce mouvement. En 1929, « l'abolition de la MTC » a été proposée au Congrès par Yu⁴³. Bien que cette proposition ait été rejetée,

⁴¹ Ce mouvement a lancé un slogan pour « lutter contre le confucianisme ». En effet, le confucianisme ici est le représentant de la culture traditionnelle, car il est considéré comme la religion nationale qui est liée au régime monarchique depuis la dynastie des Qin (221-207 av. J.-C.).

⁴² Le 29 mai 1919, Chen Huanzhang (fondateur de l'Académie Confucéenne à Hongkong après le mouvement de la Nouvelle Culture, en 1930) a proposé au Congrès une loi Confucéenne qui propage le culte du Confucius.

⁴³ YU Yunxiu, membre de la Comité Centrale de Santé du Gouvernement National de Nanking (fondé

Hao a affirmé que « *ces points de vue ont affecté la MTC tout au long du XX^{ème} Siècle* »⁴⁴.

1.3.1.2 La Grande Révolution Culturelle 1960

Après la colonisation par l'Occident au début du siècle, la culture traditionnelle chinoise liée à la société féodale a été rendue responsable de la faiblesse du pays, qui a été exclue par les intellectuels. Puis en 1960, c'était au tour des communistes, qui désiraient construire une Chine nouvelle, de critiquer le confucianisme.

La Grande Révolution Culturelle a été lancée par MAO qui projetait de raviver l'esprit révolutionnaire de la jeunesse. Or, elle a été considérée comme une « catastrophe nationale », car cette révolution s'est transformée au fur et à mesure en un mouvement politique pour MAO et ses partisans y ont vu l'occasion de récupérer le pouvoir qui leur échappait. En 1973, la campagne de critique de LIN Biao⁴⁵ et de Confucius a démarré en Chine. En fait, c'était une campagne totalement politique, qui faisait office de campagne anti-LIN. Après la mort de LIN en 1971, nous avons trouvé dans ses dossiers, les paroles de soutien au confucianisme. Le Confucianisme, désormais, faisait l'objet de vives critiques.

Une autre raison pour laquelle le confucianisme a été exclu, c'était que la Grande Révolution Culturelle consistait à éradiquer les valeurs traditionnelles. Selon Confucius, seuls les hommes cultivés possèdent la capacité de bien gouverner. Pourtant, MAO a porté une haine profonde envers les intellectuels, parce que « plus on est cultivé, plus on est réactif ». Selon MAO, le confucianisme pouvait conduire à une histoire rétrograde. Ainsi le Confucius et son philosophe ont-ils fait l'objet d'un vif rejet et ont été perçu comme symbole du système féodal.

Au cours de cette Grande Révolution Culturelle, de nombreuses valeurs culturelles

en 1927, dont le président est JIANG Jieshi), a étudié la médecine occidentale au Japon et a préconisé « la révolution médicale » en Chine.

⁴⁴ Hao X., « Chef du Groupe de la Lutte contre-MTC — YU Yunxiu ».

⁴⁵ LIN Biao, le vice-président de la Chine pendant 1959-1971, qui soutient le confucianisme.

traditionnelles chinoises ont été dénoncées. Cependant, en tant qu'instance représentative de cette culture, la médecine traditionnelle chinoise a survécu à ce bouleversement culturel. L'héritage et le développement de la MTC se sont appuyés sur le support du Parti Communiste Chinois dans un environnement naturel difficile. À l'issue de la fondation du RPC, deux courants totalement opposés se sont démarqués sur la question de la MTC : tout d'abord l'un des deux était de souligner que la médecine chinoise était précieuse et devait être activement développée ; l'autre courant préconisait que la MTC n'était pas compatible avec la science moderne et devait être éliminée. Dans cette querelle, Mao a précisé son opinion en 1953 en disant: « *La Chine a trois contributions majeures au monde dont le premier est la MTC* ». Mao a attaché une grande importance au développement de la MTC pour des raisons politiques. La Chine des années 1960 venait de se libérer de la guerre et connaissait une grave insuffisance en matière de ressources médicales. D'une part, la formation d'un médecin occidental coûtait beaucoup plus cher que la formation d'un médecin traditionnel chinois et d'autre part, les médicaments traditionnels chinois provenaient généralement de la plante naturelle et de l'animal, qui sont plus faciles à trouver. En conséquence, dans ce contexte spécial, il n'y avait que la médecine traditionnelle chinoise qui a su survivre dans une révolution contre la culture traditionnelle. D'autres domaines qui employaient la théorie du « *yin-yang wu xing* » ont tous subi une exclusion inévitable. Bien que les recherches sur la théorie du « *yin-yang wu xing* » dans l'architecture (*feng shui*) et dans l'anthroponymie (*ba zi*) aient été populaires, elles ne sont pas encore incorporées dans le système de l'éducation, ce qui revient à dire que le gouvernement ne cautionne pas la promotion et le développement de cette théorie historique.

1.3.2 Application d'analogie dans la MTC

Basée sur une riche expérience clinique, la médecine traditionnelle chinoise introduit la théorie du « *yin-yang* » et la théorie du « *wu xing* » afin de former un système théorique unique. Au début de ce sous-chapitre, nous avons évoqué que le concept de *yin-yang* fut né dans la philosophie. Grâce aux efforts des Taoïstes, cette

pensée s'infiltra dans le domaine de la médecine traditionnelle chinoise dans les années suivantes. La théorie du *yin-yang* est utilisée pour expliquer le corps humain dans la médecine chinoise, qui considère que le corps humain est un ensemble organique constitué des structures organisationnelles et de fonctions physiologiques opposées, mais aussi harmonisées. La théorie du « *wu xing* » est largement employée dans la MTC pour analyser les organes, les méridiens, les fonctions physiologiques du corps et pour interpréter leurs influences mutuelles, selon les caractéristiques des cinq éléments.

En plus, le raisonnement par analogie est présenté dans la théorie du « *Zang xiang* »⁴⁶. Le « *zang* » désigne les organes qui sont à l'intérieur du corps et le « *xiang* » se réfère à des manifestations extérieures des fonctions physiologiques et à des changements pathologiques des organes internes. La médecine traditionnelle chinoise ne s'appuie pas sur l'anatomie, mais sur *l'observation du « xiang »* (Wang et Wu, 2012 : 2), qui est considérée comme le moyen d'interpréter l'état de santé. Autrement dit, nous tirons les caractéristiques d'un phénomène extérieur et que nous relient aux organes à l'intérieur du corps afin de trouver le siège de la maladie. Dans cette théorie, la MTC emploie une utilisation fréquente du raisonnement de « *qu xiang bi lei* », qui a joué un rôle important dans le processus de son développement. Les quatre sinogrammes de « *qu xiang bi lei* » signifient littéralement « prendre, image, analogie, catégorie » et littérairement « classification selon des manifestations par analogie ». Des médecins ont donné des définitions variées de cette notion dans la MTC. Ici, nous citons une explication bien explicite et répandue de Wang X. (2011 : 126): « *Qu xiang bi lei, c'est de trouver les caractéristiques essentielles à partir de l'image d'une chose et de les comparer directement avec les propriétés de cinq éléments, pour la classer à un élément analogue.* » Li (1999) a expliqué cette notion en proposant que « *Qu xiang bi lei soit l'autre nom du raisonnement par analogie* ». Ce raisonnement par analogie, qui nous permet de connaître un nouveau champ selon un champ déjà connu, nous a aidés à

⁴⁶ La notion du « *Zang xiang* » est initialement interprétée comme « état de viscère » ou « image d'organe » et par la suite comme « manifestation », mais aucun terme illustre la relation analogique interne. Ainsi, dans le « Norme Internationale des Terminologies de la MTC », employons-nous directement le pinyin de « *Zang xiang* » pour se référer à cette théorie.

développer la médecine ancienne en nous appuyant sur des connaissances acquises dans la philosophie.

Nous pouvons déduire que le raisonnement par analogie est impliqué dans tous les aspects de la MTC, du diagnostic au traitement. Le développement de la théorie du « *yin-yang wu xing* » dans la MTC est en fait l'utilisation concrète du raisonnement par analogie dans le domaine médical. Clarifions maintenant l'emploi du concept d'analogie dans divers aspects de la médecine traditionnelle chinoise au travers d'exemples.

1.3.2.1 Analogie dans la physiologie

La médecine traditionnelle chinoise a développé une physiologie liée à la théorie du « *yin-yang wuxing* », à partir de la similitude entre les organes de l'homme et les phénomènes naturels. L'exemple le plus représentatif est le terme de *Zang-Fu* (Organes et entrailles). *Zang* signifie « l'organe plein » qui est du *yin* et *Fu* signifie « l'organe creux » qui est du *yang*. Dans la MTC, nous postulons qu'il y a cinq organes et six entrailles à l'intérieur

de notre corps.

Cinq organes :

le Cœur, la Rate, les Poumons, les Reins, le Foie

Six entrailles :

la Vésicule biliaire, l'Estomac, le Gros intestin, l'Intestin grêle, la Vessie et le Triple réchauffeur⁴⁷.

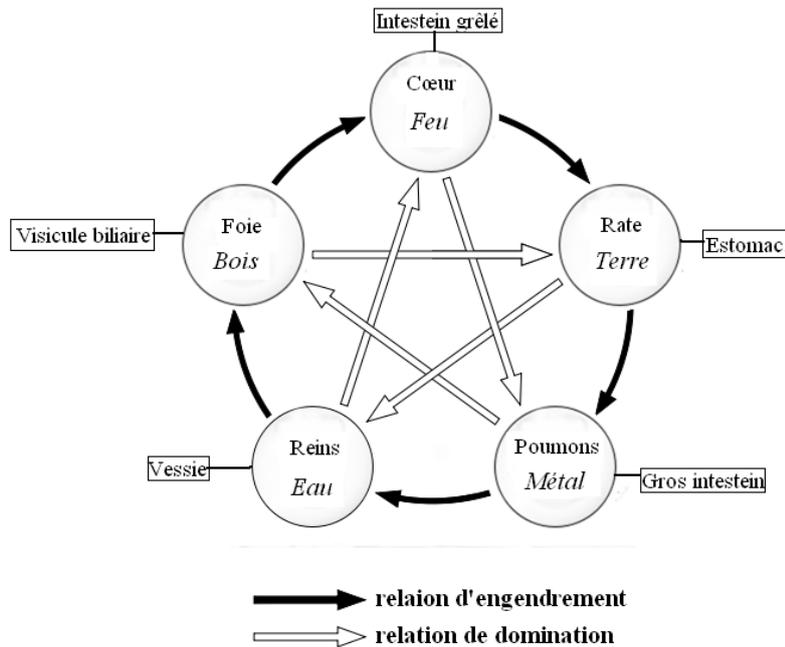


Figure 12 : Relation entre les cinq organes et six entrailles

⁴⁷ Le Triple réchauffeur (en *pinyin*, San jiao) est une notion de la MTC, qui ne correspond à aucune

Dans cette organisation des viscères⁴⁸ par couple, il est attribué un rôle essentiel aux organes et il est considéré que les entrailles sont comme des accessoires. La notion du « *Zang-fu* » correspond à la théorie du « *wu-xing* » par analogie, ainsi pouvons-nous expliquer la relation entre deux organes en employant les lois d'interactions entre les cinq éléments. Citons ici la loi d'engendrement comme exemple : le foie emmagasine le sang pour engendrer le cœur, le feu du cœur peut échauffer la rate.

1.3.2.2 Analogie dans le diagnostic

Le diagnostic de la MTC est lié d'une part à la théorie du « *yin yang* », et d'autre part à la théorie du « *wu-xing* ». Reprenons ici d'abord quelques lignes que nous avons données dans les correspondances des cinq éléments :

	Eau	Bois	Feu	Métal	Terre
Organes	Rein	Foie	Cœur	Poumon	Rate
Emotions	Peur	Colère	Joie	Tristesse	Inquiétude
Organes de sens	Oreille	Œil	Langue	Nez	Bouche

Le foie correspond à la colère au niveau des émotions. Si l'on observe qu'une personne se fâche souvent et porte toujours la colère, il est raisonnable de soupçonner que la personne a une maladie du foie selon la théorie de la MTC. Nous pouvons en outre déduire dans la même logique que les personnes ayant une maladie des poumons sont souvent sujets à l'affliction et à la neurasthénie.

Dans l'histoire du développement de la MTC, nous manquons de support technique avant que la médecine occidentale n'ait été introduite en Chine au début du XX^{ème} Siècle. L'observation du « *xiang* » a servi comme outil principal dans le diagnostic. Dans le tableau, nous trouvons que l'œil, tout comme le foie, participe à la

viscère réelle dans l'anatomie. C'est une entraille différente des autres, car elle n'a pas de forme physique et se trouve partout dans le thorax et l'abdomen comme chemin de fluide corporel coulant aux organes.

⁴⁸ Le terme de « viscère » ici en MTC n'est pas identique que celui dans l'anatomie en Médecine Occidentale. Il se réfère à un système dont les organes et les entrailles sont les noyaux.

catégorie du « bois ». La maladie du foie peut s'interpréter par les symptômes dans les yeux. Par exemple⁴⁹, la rougeur sur le blanc d'œil est un facteur révélateur de présence de « feu » dans le foie. Autrement dit, l'équilibre du « yin-yang » dans le foie est détruit, car il y a trop de « yang » dans cet organe.

1.3.2.3 Analogie dans le traitement

Les méthodes riches de traitement de la MTC sont la conséquence naturelle de la combinaison de la théorie fondamentale de la MTC et de la pratique clinique. La théorie du « Zang xiang » joue un rôle essentiel dans l'établissement de traitements variés.

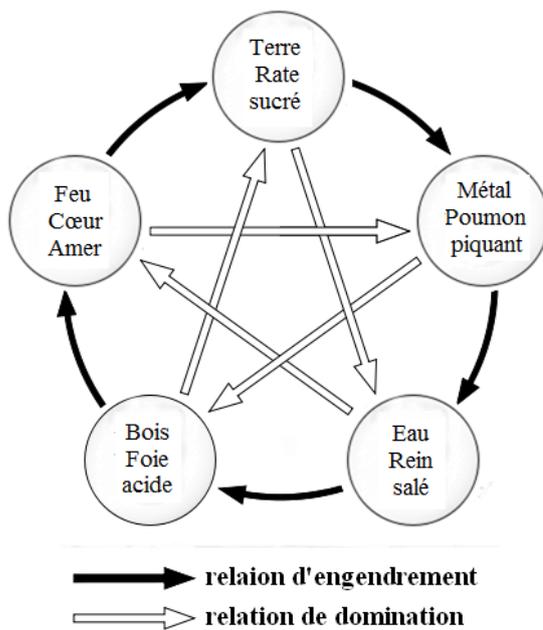


Figure 13 : Relation entre cinq organes

Dans la partie précédente, nous avons déjà donné un exemple pour monter la relation entre les symptômes des yeux et la maladie du foie. Dans ce cas-là, nous ne traitons pas les yeux malgré ses symptômes apparents, en revanche, nous traitons le foie dans la MTC. Le foie peut engendrer l'énergie du sang (l'aspect du yin) et a la fonction d'aplanir (l'aspect du yang).

La rougeur du blanc des yeux représente le feu du foie, c'est-à-dire, le yang dépasse le yin. Dans le traitement de ce type de maladie, il est prescrit des doses de médicaments piquants pour dominer le yang du foie. D'ailleurs, les médicaments acides aident à l'autorégulation du yin-yang du foie. Au contraire, s'il le yin dépasse le yang dans le foie, nous employons des médicaments sucrés pour que la rate ne soit pas trop dominée.

⁴⁹ Exemple donnée par Wang et Wu dans « La théorie de Zangxiang de la médecine traditionnelle chinoise », pp. 617-618.

1.3.2.4 Analogie dans les médicaments

Les médicaments traditionnels chinois sont principalement composés des plantes (racines, tiges, feuilles, fruits) et des animaux (abats, peau, os, organes, etc.). La théorie de la correspondance des médicaments aux organes s'est développée aussi sous l'influence de « *yin-yang wu xing* ». La catégorisation des médicaments est basée essentiellement sur leur saveur ainsi que leur couleur (Wang et Wu, 2012 : 80).

Tableau 3 : Correspondance entre les organes et les médicaments

Le foie	Les médicaments verts et acides
Le cœur	Les médicaments rouges et amers
La rate	Les médicaments jaunes et sucrés
Les poumons	Les médicaments blancs et piquants
Les reins	Les médicaments noirs et salés

En plus, la correspondance des médicaments aux organes est définie aussi par d'autres analogies, par exemple, l'analogie de forme (le soja ressemble au rein de sorte qu'il est classifié parmi les médicaments aux reins).

En tant que le noyau du système théorique de la MTC, le raisonnement par analogie connaît un emploi vaste dans tous les aspects, qui dirige la pratique clinique de la MTC d'une façon efficace. Bien que la MTC ne puisse pas dépasser les expériences scientifiques et doive chercher de l'aide à la technique développée dans la médecine occidentale aujourd'hui, nous devons affirmer la scientificité du raisonnement par analogie et sa valeur importante dans les recherches scientifiques dans la médecine.

CHAPITRE II. ICONICITE

La querelle entre l'iconique et l'arbitraire du signe peut trouver son origine chez Platon, quand il lança par exemple le problème du rapport entre le son et le sens dans le *Cratyle*. Dans son œuvre, Platon propose deux possibilités pour le rapport entre ces deux éléments, l'une est conventionnelle, l'autre est naturelle, mais il ne donne pas sa position sur ce problème. Cette question occupe toujours une place importante dans l'histoire de linguistique occidentale.

Au début du XX^{ème} siècle, Ferdinand de Saussure (1916 : 100), l'un des linguistes les plus influents, a proposé que « *le lien unissant le signifiant et le signifié est arbitraire* ». Saussure a fait ses recherches sur le signe principalement dans le domaine de psychologie, en appliquant les lois de la sémiologie à la linguistique. Le signe n'est, selon lui, qu'une partie de la psychologie générale. Les recherches saussuriennes ont connu ensuite une extension dans d'autres domaines, mais toujours rattachées surtout aux sciences humaines. Au contraire, la théorie contemporaine de l'iconicité du signe tire ses origines chez Peirce, lequel propose par exemple le terme d'« icône » comme étant *un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant, même si son objet n'existe pas* (Peirce, 1894 : 139). Avec ses fondements sur la logique, la sémiotique de Peirce traite *tous les signes utilisés par une intelligence « scientifique »* (Peirce, 1894 : 120), ainsi est-elle étendue dans le cadre pragmatique.

Dans les années suivantes de son lancement, la théorie de « l'arbitraire du signe » a soutenu de vives contestations. Nous constatons une réactivation du débat entre l'arbitraire et la motivation dans les années 1940. Or, cette polarisation du débat qui resurgit aujourd'hui n'a pas pour objectif de contester la légitimité du principe de l'arbitraire de Saussure. D'après Monneret (2003 : 2), « *si l'on admet la compatibilité de l'arbitraire et de la motivation du signe, l'intérêt pour les phénomènes d'iconicité linguistique consiste à mettre en valeur un ensemble de phénomènes que l'adoption non problématisée de ce principe tend à occulter* ».

2.1 La signe chez Saussure et Peirce

Saussure (1916 : 33) nomme la sémiologie une science qui *étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* qui fonctionne sur un système binaire – le signifiant et le signifié. Pour Peirce (1894 : 120), la sémiotique *n'est qu'un autre nom de la logique qui est une doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes*. Selon lui, un signe, ou representamen, est lié à trois choses – le representamen, l'objet et l'interprétant. Ainsi disons-nous que la sémiotique de Peirce fonctionne sur un système triadique.

2.1.1 Arbitraire du signe

Au niveau sémantique, le langage est perçu comme un ensemble des signes, qui inclut des aspects vocal, gestuel, graphique etc. C'est pourquoi il faut se concentrer sur le problème du signe pour faire des études linguistiques. Pour Saussure (1916 : 98), *le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique*. Le mot « signe » désigne souvent l'image acoustique dans l'usage courant. Pour éliminer cette ambiguïté, Saussure a proposé deux nouveaux termes le « signifié » et le « signifiant » pour remplacer le « concept » et l' « image acoustique » dans ses recherches sur le signe. Il a gardé ce dernier terme – le signe – pour décrire le total associant le signifié et le signifiant.

2.1.1.1 Signifié et signifiant

Le signifié qui désigne le concept définit le contenu du signe. Autrement dit, c'est la représentation mentale d'une chose. Le signifiant qui désigne l'image acoustique, définit le contenant d'un signe. Quand nous parlons de l'image acoustique d'un signe, il ne s'agit pas du son matériel purement psychique, mais d'une « empreinte psychique » (Saussure, 1916 : 98) de ce son, c'est-à-dire, la représentation « matérielle » du signe perçu comme un son.

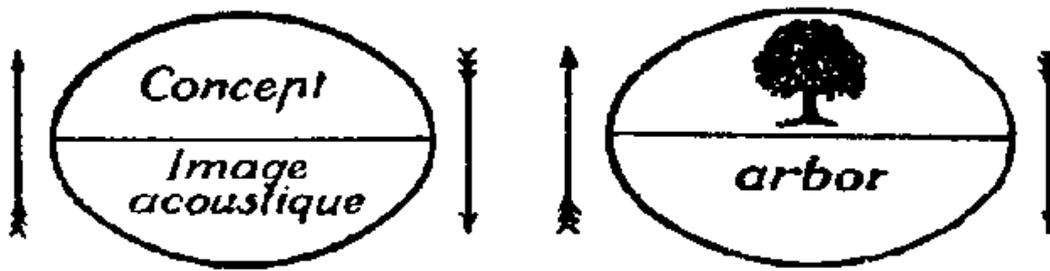


Figure 14 : Relation entre le concept et l'image acoustique de Saussure

Nous constatons que Saussure risque de mélanger le terme « signifié » et le terme « référent » en donnant l'exemple du rapprochement du sens du mot latin *arbor*. Dans ses recherches, Saussure a proposé une figure comme celle en haut pour clarifier la relation entre le concept et l'image acoustique. Pour lui, le langage nous permet d'entrer dans la réalité à travers le passage du signifiant au signifié. En fait, le signifié est constitué des sèmes, qui ont une fonction distinctive dans la morphologie. Dans cet exemple, le signifié de *arbor* contient des sèmes comme « plante », « terrestre », « hauteur » etc. pour le distinguer avec d'autre concept. Il faut faire très attention à ne pas confondre le signifié avec le référent auquel renvoie le signe dans la réalité. Le schéma suivant qu'on appelle « le triangle sémiotique »⁵⁰ qui ajoute l'élément de référent au signe de Saussure présente mieux la relation entre le signifiant, le signifié et le référent.

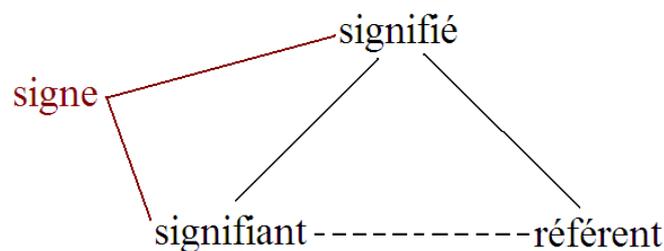


Schéma 1 : Relation entre signe, signifié, signifiant et référent

Ici, nous faisons une remarque importante : un signe peut exister sans aucun référent dans la réalité. Par exemple, le dragon. Comme une créature légendaire qui n'existe pas

⁵⁰ Nous l'exploiterons ultérieurement dans des recherches sur l'iconicité.

vraiment dans le monde, le signe « dragon » porte toujours son sens (un signifié) dans notre représentation mentale.

2.1.1.2 « Arbitraire » et « Motivation » chez Saussure

Ferdinand de Saussure, l'un des plus grands linguistes du XX^{ème} siècle, a influencé profondément le domaine linguistique avec ses recherches sur le signe. Saussure (1916 : 98) croyait que « *le lien unissant le signifiant au signifié [était] arbitraire* », et il le considérait comme le premier principe du signe linguistique. Il a tiré cette conclusion en s'appuyant sur le fait que pour une même signifié, les signifiants varient d'une langue à l'autre⁵¹.

En soulignant l'importance de ce premier principe – l'arbitraire du signe, Saussure a fait en même temps quelques remarques importantes. La première s'intéresse au mot « arbitraire ». Citons la glose de Saussure (Saussure, 1916 : 100) à ce sujet : « *Il ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant [...] ; nous voulons dire qu'il est immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité.* » Saussure préférait définir le rapport entre le signifié et le signifiant comme « immotivé », mais il a indiqué que dans certains cas comme les onomatopées authentiques et les exclamations, ce lien serait motivé.

Saussure est toujours considéré comme le représentant de la théorie de l'« arbitraire du signe ». Or, son point de vue n'est jamais aussi tranché : il croit que le lien entre le signifiant et le signifié n'est pas absolument arbitraire, c'est-à-dire, « *le signe peut être relativement motivé* » (Saussure, 1916 : 181). Il a donné un exemple tout simple pour justifier sa théorie : dans le français, le terme « vingt » est immotivé, lorsque le terme « dix-neuf » est relativement motivé. Quand on parle de l'arbitraire du signe, il s'agit surtout d'une question de degré.

⁵¹ L'exemple de bœuf et d'ochs de Saussure a subi une série de critiques dans les recherches postérieures, qui est censé inapproprié ou même naïf pour argumenter son point de vue.

La querelle entre l'arbitraire et l'iconique du signe se commença dans la période de Platon, avant que les deux termes n'aient été introduits dans ce domaine. Au début du XX^{ème} Siècle, avec la reprise de cette question par Saussure, il nous semble que presque tous les grands linguistes du siècle dernier se sont intéressés à cette question, par exemple, Benveniste, Jakobson, Martinet et Haiman. Dans son ouvrage « Problèmes de linguistique générale », Émile Benveniste (1966 : 51) a proposé que « *Entre le signifiant et le signifié, le lien n'est pas arbitraire ; au contraire, il est nécessaire.* » D'après lui, ce qui est arbitraire, c'est le lien entre le signe et la réalité à laquelle il réfère. Roman Jakobson a façonné ses arguments contre le principe d'arbitraire surtout en analysant les onomatopées et les interjections d'enfants. En fait, le débat sur ce principe de Saussure dure et perdure, même dans les années 1990, où il y a toujours des linguistes, représentés par Martinet, qui soutiennent par exemple l'opinion de l'arbitraire du signe. En même temps, des recherches sur l'iconicité ont connu un certain développement, par exemple, avec les contributions de Haiman. Dès lors, il nous faut nous interroger sur sa définition : Qu'est-ce que l'iconicité ? Quelle est l'origine de ce mot ? Nous pouvons répondre à ces interrogations grâce à la théorie de Peirce.

2.1.2 Trichotomies du signe de Peirce

Dans la lettre qu'il a écrite à Madame Welby⁵² le 12 octobre 1904, Peirce a proposé que « *le plus haut degré de réalité n'est atteint que par les signes* ». C'est pourquoi la plupart de ses recherches sont consacrées au domaine sémiotique. Comme le père de la sémiotique moderne, Peirce donne la définition du signe comme suit :

Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le

⁵² Victoria, Madame Welby (1837-1912) était une philosophe anglaise, qui s'était attaché à l'étude des signes et des significations. En rendant compte d'une œuvre de Madame Welby, Peirce entretint une correspondance avec elle et commença à clarifier ses idées sur la sémiotique.

fondement du *representamen*.⁵³

Ainsi, le signe de Peirce est évidemment une relation triadique qui peut être représentée sous forme d'un schéma figuratif à droite. Comme nous l'avons souligné, le signe dichotomique Saussurienne a été considéré comme insuffisant et a reçu une série de critiques, faute d'élément de « réalité ». Ici, la théorie de Peirce l'a améliorée en introduisant un troisième terme – l'objet.

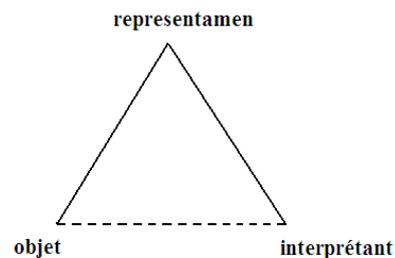


Schéma 2 : Triangle sémiotique de Peirce

Selon Peirce, il y a trois trichotomies des signes suivant de différents critères. Puisque la sémiotique de Peirce se base sur la catégorie de sa phanéroscopie, reprenons ici d'abord la catégorie de la phanéroscopie de Peirce avant d'introduire les trois trichotomies du signe qu'il propose. D'après Peirce (1894 : 69), il y a trois modes d'être : « *l'être de la possibilité qualitative, l'être du fait actuel et l'être de la loi qui gouvernera le fait dans le futur* ». Il a expliqué ces trois idées d'une manière plus approfondie et a défini la Priméité, la Secondéité et la Tiercéité comme suit (Peirce, 1894 : 22) :

La Priméité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre.

La Secondéité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit.

La Tiercéité est le mode d'être de ce qui est tel en mettant en relation réciproque un second et un troisième.

Peirce considère la Priméité comme la catégorie du sentiment et de la qualité. Il considère la Secondéité comme la catégorie de l'expérience, de la lutte et du fait, et la Tiercéité comme la catégorie de la pensée et de la loi.

2.1.2.1 Trichotomie du *representamen*

Correspondant à sa théorie de trois catégories, Peirce a proposé une première

⁵³ Toute citation de Peirce est traduite par Gérard Deledalle (1978).

trichotomie, dans laquelle les signes étaient divisés en trois types selon leur propriété interne : *qualisigne*, *sinsigne* et *légisigne*. En mot simple, un qualisigne (Priméité) est une simple qualité, un sinsigne (Secondéité) est un existant réel et un légisigne (Tiercéité) est une loi générale.

Donnons ici encore des exemples pour mieux comprendre ces trois notions abstraites. Un qualisigne, qui est une qualité, « *ne peut pas réellement agir comme signe avant de se matérialiser* » (Peirce, 1894 : 139). Par exemple, le couleur ou le sentiment. Un sinsigne, qui est un événement existant réel, « *ne peut l'être que par ses qualités* » (Peirce, 1894 : 139). Par exemple, le portrait d'une personne. Un légisigne, qui est une loi, « *est d'ordinaire établie par les hommes* » (Peirce, 1894 : 139). Par exemple, les signaux du code de la route ou l'article « the » dans la langue anglaise.

2.1.2.2 Trichotomie de l'objet

Tout comme la première trichotomie, les signes peuvent aussi être divisés en trois types selon la manière qu'il renvoie à l'objet qu'il dénote, correspondant à la Priméité, la Secondéité et la Tiercéité : *icône*, *indice* et *symbole*. Autrement dit, une icône renvoie à l'objet de ressemblance, un indice renvoie à l'objet de contiguïté contextuelle et un symbole renvoie à l'objet de loi.

Peirce a défini l'« icône » comme « *un signe [qui] renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non* » (Peirce, 1894 : 140). Nous observons donc la nécessaire et impérieuse focalisation de Peirce sur la ressemblance entre le representamen et son objet dans ce type de signe, soit une relation d'analogie qu'on appelle iconicité, d'où les recherches sur la comparaison entre l'iconicité et l'analogie linguistique⁵⁴. L'icône peut être *qualisigne*, *sinsigne* ou *légisigne*, pourvu qu'il ressemble à son objet. Par exemple, une odeur de rose (*qualisigne*) est l'icône de cette odeur de rose, un portrait d'une personne (*sinsigne*)

⁵⁴ On confronte les deux notions quelques fois. Les études sur la relation de ces deux notions seront exploitées dans le sous-chapitre 2.3.

est l'icône de cette personne, un pictogramme (*légisigne*) est l'icône d'une situation à communiquer etc.

Un indice est « *un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet* » (Peirce, 1894 : 140). Au travers de cette définition, déduisons qu'un indice ne peut pas être un *qualisigne*, qui est une simple qualité. En revanche, il est plus souvent un *sinsigne*. Par exemple, une sonnerie de carillon de porte est l'indice d'une visite. Un indice peut aussi être un légisigne, comme par exemple, un démonstratif de la langue.

Un symbole est « *un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet* » (Peirce, 1894 :140). Un symbole est obligatoirement un *légisigne*.

2.1.2.3 Trichotomie de l'interprétant

Suivant la relation entre le signe et l'interprétant, Peirce a divisé les signes selon la troisième trichotomie en: *rhème*, *dicisigne* et *argument*. Cette troisième trichotomie est vue dans une dimension pragmatique. Selon la définition de Peirce, un rhème est un signe de possibilité qualitative pour son interprétant ; un *dicisigne* ou un *signe dicent* est un signe d'existence réelle pour son interprétant ; et un *argument* est un signe de loi pour son interprétant (Peirce, 1894 : 141).

Le rhème présente quelques caractéristiques de l'objet, mais il n'a pas de valeur de vérité, car ces caractéristiques peuvent être les qualités de toute classe d'objets possibles. Par exemple, le nom commun « table » est un rhème, parce qu'il peut renvoyer à tout objet à plateau sur des pieds, mais pas à telle table singulière.

Un dicisigne fonctionne comme une proposition, qui peut être vrai ou faux, par exemple, une girouette avec une orientation indiquant la direction d'où vient le vent. L'interprétant de ce signe correspond à la proposition « Le vent vient de telle

direction. »

Un argument présente la loi établie entre le représentamen et son objet, correspondant à la tiercéité de la phanérosophie. L'argument peut aussi être vrai ou faux, et à la différence de dicisigne, il fournit un processus logique. Nous distinguons trois types d'argument : déduction, induction et abduction. Dans le classement de « déduction », la règle est imposée aux faits, par exemple, le feu rouge signifie « s'arrêter ». Ainsi, l'argument déductif prouve sa vérité. Dans le classement de « induction », la règle résulte des faits, par exemple, « tous les corbeaux sont noirs ». L'argument inductif est probablement vrai, puisqu'il s'appuie sur les faits observables. Dans le classement de « déduction », la règle existe sous forme d'une hypothèse, qui peut être vraie ou fautive.

2.2 Icône

Nous ne pouvons pas étudier la théorie de l'iconicité sans interroger le concept d'icône. La notion d'icône indique des sens très distinctifs dans différents domaines. En s'appuyant sur son emploi dans la sémiotique, définissons tout d'abord, dans un souci de clarté, le « signe iconique » pour exploiter son utilisation dans le langage.

2.2.1 Définitions plurielles

Aujourd'hui, l'image, comme l'icône, se présente partout dans la transmission d'informations qui touchent divers aspects de la vie. Par exemple, dans une notice d'utilisation d'un portable, on emploie largement des photos et des dessins pour mieux expliquer son fonctionnement. L'utilisation de l'image plutôt que de termes techniques contribue à l'introduction d'un produit plus accessible à un grand public qui manque de connaissances professionnelles. La communication ne dépend plus nécessairement de la langue, par exemple, les consignes de sécurité dans l'avion présentent les règles à respecter sous la forme d'icône. Il est évident que l'image facilite dans une grande mesure la communication avec les évolutions technologiques. Les icônes sont partout dans notre environnement, d'où la nécessaire interrogation sur ses critères définitoires.

2.2.1.1 Icône religieuse

Jusqu'à présent, nous employons la notion d'icône dans le cadre de la sémiotique. En effet, le terme d'icône a connu sa première utilisation dans la religion comme une image qui représentait des personnages saints dans l'Église orthodoxe.

Le terme d'icône dans le domaine religieux est apparu dans la langue française au XIX^{ème} Siècle. Il est un emprunt du russe *ikona*, issu du mot grec *eikonia* qui signifie « image ». Dans le sens strict, l'icône signifie actuellement « *la peinture religieuse sur panneau de bois, souvent rehaussée de métal précieux ou de pierreries, à valeur*

symbolique et sacrée »⁵⁵ dans l'Église Orthodoxe, comprenant les images du Christ, de la Vierge Marie, des anges et des saints. Dans un sens plus large, elle peut référer aussi des fresques, des mosaïques, des statues dans l'Église orthodoxe.

L'art iconique s'est développé initialement dans l'Empire Romain d'Orient. Au IV^{ème} et V^{ème} Siècle, l'icône a connu une réelle floraison grâce à la paix constantinienne. Avec la fin de la proscription du christianisme, l'art romain a impliqué une grande influence sur l'art chrétien, qui a fait surgir partout des icônes du Christ et des saints. Aux VIII^{ème} et IX^{ème} Siècles a éclaté une querelle des icônes qu'on appelle iconoclasme, dans lequel on a douté l'existence de l'image de Dieu. Les iconoclastes ont rejeté la vénération des icônes, car selon eux, toute image artificielle de Dieu était sacrilège. Or, les iconodoules trouvent aussi le fondement de leur pensée dans la Bible :

A l'heure où Jésus passait de ce monde à son Père, il disait à ses disciples : « Puisque vous me connaissez, vous connaîtrez aussi mon Père. Dès maintenant vous le connaissez, et vous l'avez vu. » Philippe lui dit : « Seigneur, montre-nous le Père ; cela nous suffit. » Jésus lui répond : « Il y a si longtemps que je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe ! Celui qui m'a vu a vu le Père. Comment peux-tu dire : 'Montre-nous le Père' ? Tu ne crois donc pas que je suis dans le Père et que le Père est en moi ... » (Saint Jean 14, 6-14)

La phrase « Celui qui m'a vu a vu le Père » de Jésus montre une ressemblance entre lui et le Père. Ainsi peut-on dire que les icônes qui représentaient l'image de Dieu n'étaient pas totalement artificielles, du moins, elles ont été créées par analogie entre le Fils de Dieu et le Père. En plus d'une fonction de décoration des églises, les icônes permettent aux fidèles d'être un moyen de communiquer avec le Dieu. Ce qu'on vénère, ce n'est pas l'image comme une substance, mais la représentation que l'icône porte.

L'iconoclasme byzantin s'est terminé avec la victoire provisoire d'iconodoule en 843, quand la restauration de la vénération des icônes a été proclamée par l'empereur Michel III. Néanmoins, la querelle d'image dans l'Eglise ne s'est jamais démentie. Jusqu'aujourd'hui, les points de vue des trois principales confessions chrétiennes sur

⁵⁵ Définition donnée dans le « Trésor de la Langue Française ».

l'icône divergent toujours⁵⁶ : les Catholiques vénèrent à la fois les icônes et les statuts ; les Orthodoxes privilégient les icônes et accusent les statues d'idolâtrie ; les Protestants opposent à toute exposition d'icône et de statue dans l'église, conduisant éventuellement à l'idolâtrie.

2.2.1.2 Icône sémiologique

La notion d'icône en sémiotique est un emprunt à l'anglais *icon* dans la phanéroscopie de Charles S. Peirce. Malgré l'origine grecque de ce terme *eikonia*, il a une signification totalement différente de l'icône dans le domaine religieux.

2.2.1.2.1 Degré d'iconicité

D'après Peirce (1894 : 22) donc, l'icône appartient à la seconde des trois catégories de sa phanéroscopie, soit « *le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit* », qui couvre la relation du signe à son objet. Dans cette catégorie, l'icône est considérée comme une priméité – « *le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre.* » Une icône renvoie à son objet en vertu de la ressemblance avec celui-ci. Autrement dit, il y a forcément une analogie entre une icône et son objet. En fait, Peirce considère dans ses premières recherches que le terme d'icône doit autoriser l'acception de ressemblance. Peirce (1894 : 22) a proposé : « *Il y a trois sortes de signes dont la première est la ressemblance, ou l'icône, qui servent à transmettre des idées des choses qu'ils représentent simplement en les imitant.* » Par conséquent, nous pouvons tirer la conclusion que le concept d'icône en sémiotique est basé sur la notion de ressemblance, d'où provient la notion d'iconicité dans le langage.

À travers la définition d'icône et les exemples qu'on a donnés dans le sous-chapitre précédant, nous pouvons déduire qu'il y a un degré de ressemblance dans des icônes variantes. Par exemple, une photo d'une personne lui ressemble généralement plus

⁵⁶ Résumé de point de vue de Ye X. dans « *L'Iconoclasme Byzantin et son influence sociale, politique et religieuse* ».

qu'un portrait de la même personne, et la ressemblance entre un pictogramme et son objet peut s'atténuer avec le développement de l'écriture. Ainsi, postulons qu'il n'y a aucune icône qui ressemble à son objet « parfaitement ». La seule icône « pure » qui ne se distingue pas de l'objet qu'elle représente est l'idée de l'objet. L'iconicité est en fait une affaire de degrés.

2.2.1.2.2 Signe iconique

Peirce (1894 : 148) croit que « *n'importe quelle chose peut être un substitut de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble* ». Dans cette formulation, il nous semble qu'il y ait une relation symétrique entre les deux choses, pourtant, cette proposition ne se vérifie pas systématiquement. Le rapport d'une icône à son objet est définitivement asymétrique : « *le signe renvoie à l'objet, et non l'inverse* » (Vaillant et Bordon, 2011 : 59). Goodman (1976 : 4) ajoute un caractère de représentation dans la relation du signe à son objet pour justifier cette relation à sens unique. Par exemple, un portrait peut être l'icône d'une personne parce qu'il représente la personne, mais nous prenons rarement une personne comme l'icône de son portrait.

Dans la définition de l'icône de Peirce, la condition de ressemblance semble suffisante pour qu'une chose devienne l'icône d'une autre chose, mais il implique que cette première chose qui sert d'icône devrait être tout d'abord un signe. C'est pourquoi nous privilégions le terme de « signe iconique », qui souligne d'une part un signe, d'autre part le caractère iconique.

2.2.1.3 Icône informatique

La seconde révolution industrielle a modifié profondément le monde avec de multiples révolutions technologiques et a conduit à un nouvel âge, dit « signal », de la communication. Désormais, la technologie est entrée dans une période de développement rapide, surtout depuis la fin du dernier siècle, où l'informatique et le réseau ont connu une application intensive. Le terme d'« icône » a engendré un nouveau sens dans le domaine informatique.

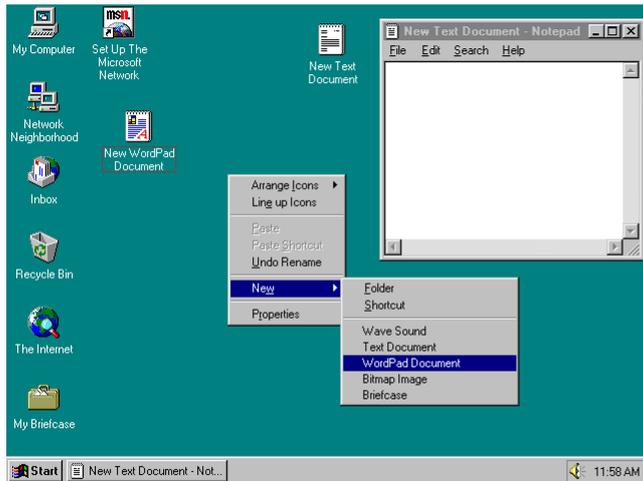


Figure 15 : Icône informatique⁵⁷

Apparu à la fin du XX^{ème} Siècle, le terme d'icône employé dans l'informatique est aussi un emprunt à l'anglais *icon*, qui désigne « *symbole graphique sur un écran qui représente une fonction ou une application logicielle particulière que l'on peut sélectionner et activer au moyen d'un dispositif tel qu'une souris* »⁵⁸. À la lecture de cette définition, le premier exemple qui se présente dans nos esprits, c'est probablement le système Windows. La société Microsoft a introduit un système d'exploitation nommé Windows le 20 Novembre 1985 qui a substitué l'ancien système MS-DOS en réponse à l'intérêt croissant du public pour l'interface graphique. Depuis les années 1990, surtout avec l'apparition du Windows 95, le Microsoft Windows est parvenu à dominer le marché des ordinateurs personnels dans le monde grâce à son fonctionnement simple avec des icônes. Cette innovation technologique a apporté d'énormes changements informatiques. Dans les années suivantes, l'application des icônes dans le domaine informatique est devenue omniprésente avec la popularisation des Smartphones et des tablettes. De nos jours, aucun système d'exploitation des Smartphones ne peut fonctionner sans la présence des icônes.

⁵⁷ Source des images : <http://www.catb.org/esr/writings/taouu/html/ch02s08.html> (à gauche), <http://www.laboutique.bouguestelecom.fr/telephones-mobiles/apple/apple-iphone-4s-8go-blanc.html> (à droite).

⁵⁸ Liste des termes, expressions et définitions du vocabulaire de l'informatique paru dans le Journal Officiel du 10 octobre 1998, URL : <http://www.dicofr.com/cgi-bin/n.pl/dicodossier/jo-10-10-98-d/>.

2.2.2 Types d'hypoicônes

Le principe de la trichotomie de Peirce (1894 : 149) est appliqué encore une fois ici à la classification des icônes, en employant le terme « signe iconique », qui est défini comme « *un signe qui peut présenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être* ». Peirce (1894 : 149) a proposé un substantif au representamen iconique – l'hypoicône. Selon lui, on en distingue trois types :

On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités, sont des images ; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des diagrammes ; celles qui représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre sont des métaphores.

Puisqu'une icône est un representamen de la priméité, qui est une image de son objet, il ne devrait pas être prêt à une subdivision comme une simple qualité. Il nous semble qu'il ne soit pas logique de subdiviser un terme qui appartenait à la priméité. Nous croyons que ce qui distingue les trois hypoicônes, c'est surtout le degré d'iconicité.

2.2.2.1 Image et Diagramme

Une image est une icône essentielle qui n'est qu'une pure qualité et renvoie à son objet par une ressemblance entre les deux. Cette notion se situe au cœur de l'analyse des signes, car la compréhension, telle que la communication, devient impossible sans les images. Évidemment, il est facile de comprendre que les photos et les vidéos, c'est-à-dire ce qu'on a vu, sont des images visuelles. En fait, l'image mentale, qui est le résultat d'une chaîne de traitement de l'information et nous permet de communiquer, est considérée aussi comme un type d'image. Il est à noter que la représentation mentale (de quelque chose) est une image plus authentique, car elle ne dépend pas d'une matérialisation. C'est l'iconicité entre le signifié et le référent. Il s'agit là d'un point

fondamental.

Le diagramme est l'icône la plus répandue dans les recherches sémantiques. Il n'est pas nécessaire que les composants d'un diagramme ressemblent aux parties de l'objet qu'il représente. En revanche, l'essence d'un diagramme est l'analogie proportionnelle des relations entre des parties. Autrement dit, la relation des parties d'un diagramme ressemblent à la relation des parties de son objet. Prenant en considération que le langage peut être considéré comme diagramme, Haiman a proposé deux types d'iconicité grammaticale : l'isomorphisme qui souligne la correspondance *une forme – un sens* et la motivation par laquelle la structure grammaticale représente directement le sens. Nous étudierons ultérieurement ce point.

Dans cette catégorisation d'hypoicônes proposée par Peirce qu'on a montrée en haut, le degré d'iconicité a été prouvé, comme a dit Haiman (2009 : 10), « *Bien que Peirce n'ait pas insisté sur ce point, il devrait être clair que la distinction entre une icône qui est une image et celle qui est un diagramme est aussi et surtout une question de degré* ». En bref, une image est une icône d'un objet simple tandis qu'un diagramme est une icône d'un objet complexe.

2.2.2.2 Métaphore

Le terme de « métaphore » a été utilisé pour la première fois par Aristote dans la *Poétique* comme « l'application d'un nom impropre ». Dans les recherches traditionnelles, la métaphore a été considérée comme un simple phénomène rhétorique. C'est le début du dernier siècle où l'on a commencé à insister dans les recherches sur la métaphore dans de multiples domaines. Avec le développement de ce concept dans la sémiotique et dans la linguistique cognitive, une nouvelle interprétation a été donnée à la métaphore. Aujourd'hui, la métaphore n'est pas considérée seulement comme une figure de style, mais aussi comme un mécanisme cognitif.

2.2.2.2.1 Le métaphore comme figure

Le mot « métaphore », du grec *metaphora*, qui signifie « transport », appartient traditionnellement au vocabulaire de la rhétorique. Dans cette première explication de la métaphore, elle est considérée comme une figure de style par lequel on substitue un terme à un autre en changeant sa signification naturelle. En général, la métaphore ne dispose pas d’outil comparatif. Par exemple, dans l’expression métaphorique « cette employée est une perle rare », il n’y a pas d’outil comparatif (avec outil comparatif : Cette employée est *comme* une perle rare.), or, elle implique une ressemblance : L’employée est comparée à une perle rare, car le perle est aussi précieux que l’employée (est précieuse pour la société).

La métaphore, comme un trope, est souvent comparée avec la métonymie. Bien que ces deux figures soient toutes des tropes qui consistent à remplacer le nom d’un objet par le nom d’un autre, elles sont des mécanismes différents. Comme on a indiqué dans les analyses précédentes, la métaphore repose sur un rapport de ressemblance entre deux réalités, or la métonymie se fonde sur un rapport de voisinage et de contiguïté entre deux réalités. Par exemple, dans l’expression métonymique « boire une bonne bouteille », il est évident que ce n’est pas la bouteille qu’on boit mais le contenu, en l’occurrence le vin. Il n’y a pas de ressemblance entre une « bouteille » et du « vin ». Or, on reconnaît une contiguïté entre les deux notions, parce qu’elles appartiennent au même champ sémantique, soit celui de *boire*. Au contraire, dans l’exemple métaphorique cité précédemment – « cette employée est une perle rare », malgré leur ressemblance de la nature précieuse, le mot « perle » et le mot « employée » n’appartiennent pas au même champ sémantique.

L’autre différence entre la métaphore et la métonymie est que la métonymie n’est pas le résultat d’une vision personnelle mais de la nature des choses, tandis que la métaphore est une figure très personnelle qui pourrait être réinventée par chaque locuteur de subjectivité et de créativité.

2.2.2.2.2 La métaphore cognitive

Dès le début du dernier siècle, les recherches de la métaphore comme un trope rhétorique ne pouvaient plus satisfaire les philosophes et les linguistes. En revanche, une nouvelle théorie qui étudie la métaphore dans un contexte cognitif comme une opération de l'esprit a connu sa popularisation. Les recherches afférentes à la métaphore se sont moins intéressées à la substitution qui vise le nom et l'objet, qu'à la prédication qui vise le processus iconique.

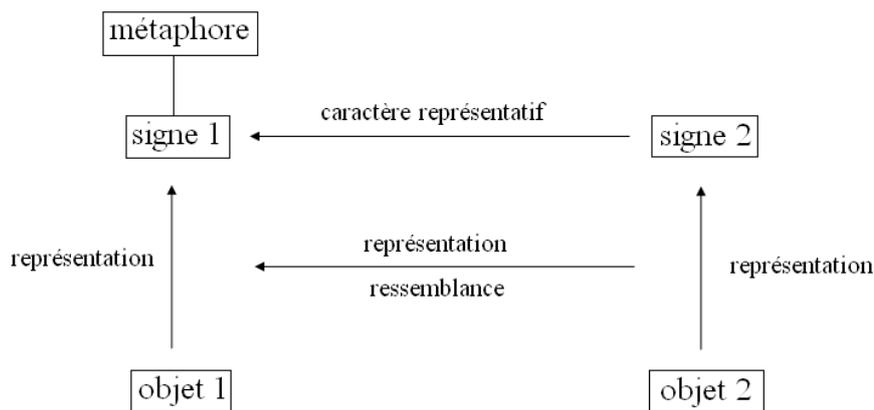


Schéma 3 : Métaphore comme icône

Pour Peirce, la métaphore est le troisième hypoicône. Reprenons ici la définition de la métaphore donnée par Peirce comme le troisième type d'hypoicône : « *celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre sont des métaphores* ». En employant quatre fois les termes du radical *représen-*, Peirce a donné une définition assez complexe. Nous introduisons ici un diagramme pour la clarifier :

En bref, la métaphore consiste à « *représenter une relation sémiotique par une relation sémiotique similaire* » (Verhaegen, 1994 : 30). Or, il faut noter que la métaphore n'est pas établie que sur une analogie proportionnelle comme le diagramme, elle est plus conventionnelle en soulignant un « caractère représentatif ».

Dans les analyses rhétoriques de la métaphore, la métaphore *in praesentia* inclut à la fois le comparant et le comparé (Cette employée est une perle rare.) et celle qui ne

comprend que le comparant dans le discours est la métaphore *in absentia* (Quelle perle rare !).⁵⁹ Il est évident que la métaphore *in absentia* ne peut exister que comme une métaphore de rhétorique, car d'un point de vue cognitif, la représentation du comparant (l'image de la perle rare) et la représentation du comparé (l'image de cette employée) devraient présenter simultanément dans nos esprits pour établir une métaphore.

La métaphore, sur un plan cognitif, est définie comme « *procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique* » dans le Robert. Elle est ainsi un moyen important pour comprendre des propositions et des concepts abstraits. Selon Lakoff et Johnson (1986 : 13), « *notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique* ». Contrairement à la métaphore de rhétorique, la métaphore cognitive devient un outil du raisonnement important.

⁵⁹ G. Moline, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, 1992, pp. 213-216.

2.3 Iconicité dans le langage

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, la querelle entre l'iconique et l'arbitraire du signe existe depuis toujours, qui peut trouver son origine même chez Platon, quand il lança le problème du rapport entre le son et le sens dans le *Cratyle*. Or, le terme d'« iconicité » est une notion relativement récente qui est apparue dans la sémiotique de Peirce.

Avant les années 1950, l'idée du lien arbitraire entre la forme linguistique et le sens a dominé dans la linguistique pendant des siècles. La plupart des linguistes de la première moitié du XX^{ème} siècle, représentés par Noam Chomsky, ont nié l'existence de l'iconicité dans la grammaire, en prétendant que la langue était un système autonome. Pendant les années 1960, Roman Jakobson a fait l'un des premiers linguistes qui ont introduit la pensée d'« iconicité » dans le domaine linguistique. Par la suite, surtout depuis une trentaine d'années, les recherches sur l'iconicité dans le langage sur différents aspects ont connu une nouvelle popularisation avec le développement de la linguistique cognitive. Contrairement à la linguistique générative qui était très répandue sous l'impulsion de Chomsky, la plupart des courants linguistiques d'aujourd'hui ont reconnu la position importante de l'iconicité dans les recherches linguistiques.

En plus des recherches sur le concept d'iconicité dans le langage, nous ferons aussi une analyse de la relation entre l'analogie linguistique et l'iconicité. Enfin, nous allons présenter l'iconicité dans un sens large qui concerne tous les éléments du triangle sémiotique.

2.3.1 Types d'iconicité dans le langage

Peirce a proposé la notion d'hypoicône dans la sémiotique comme sous-type de l'icône, selon sa trichotomie de la logique. L'emploi de la notion d'iconicité dans le langage exige une classification plus explicite, sur laquelle des linguistes du dernier

siècle ont fait une série des efforts. Dans les années 1980, Haiman a fait ses recherches principalement sur l'iconicité diagrammatique en proposant deux propriétés indépendantes : l'isomorphisme et la motivation. Grâce à ses travaux, les études sur l'iconicité ont resurgi pendant les vingt dernières années du XX^{ème} Siècle. Puis c'étaient Fischer et Nänny (1999 : xxii) qui ont établi un paradigme de l'iconicité dans le langage que l'on perçoit comme classique, soulignant la différence entre l'iconicité d'image et l'iconicité diagrammatique :

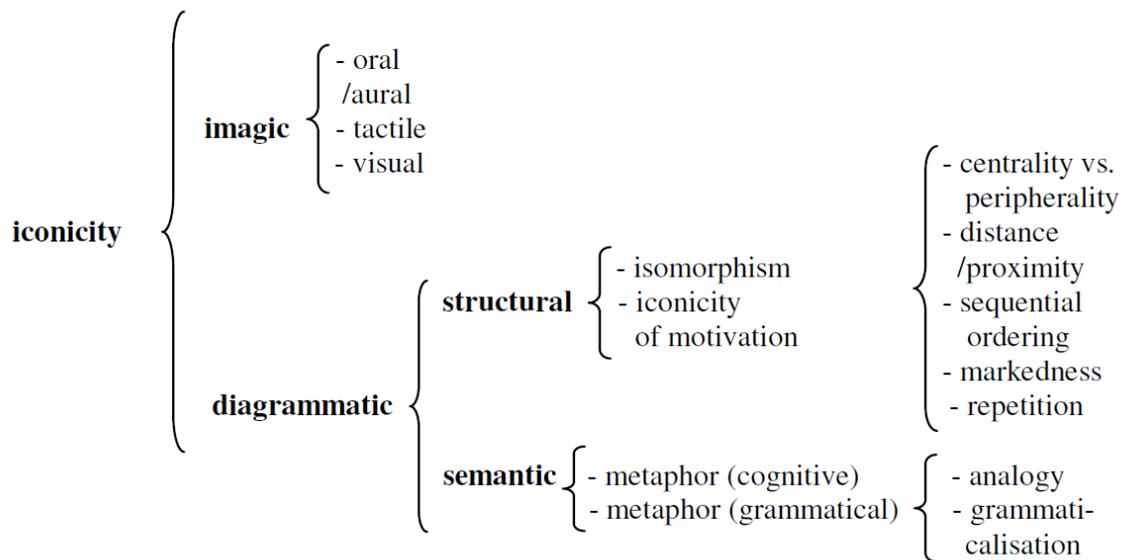


Schéma 4 : différence entre l'iconicité d'image et l'iconicité diagrammatique :

Les recherches sur l'iconicité dans le langage ont été entreprises d'abord en l'anglais et puis dans d'autres langues indo-européennes et non-indo-européennes qui concernent maintenant presque tous les aspects linguistiques possibles, par exemple, la phonétique, l'écriture chinoise, le syntaxe etc. C'est une propriété qui est impliquée très largement dans le langage oral ainsi que dans le langage des signes. Le schéma de Fischer et Nänny nous présente diverses formes d'iconicité existant dans le langage d'une façon claire et organisée. Donnons ici des analyses approfondies pour clarifier la notion d'iconicité.

2.3.1.1 Iconicité d'image dans le langage

Malgré sa position sur l'arbitraire des signes, Saussure (1916 :101) a admis que « *le choix du signifiant n'est pas toujours arbitraire* » en s'appuyant sur les onomatopées. L'iconicité d'image dans le langage, qui indique une ressemblance directe entre le signe et l'objet qu'il dénote, est facile à comprendre. Si l'on prend les onomatopées comme un exemple d'iconicité d'image oral et auditive, les aspects d'iconicité d'image visuelle se sont manifestés notamment dans la langue littéraire ainsi que dans la langue des signes.

La langue des signes, utilisée principalement par les personnes sourdes ou malentendantes pour communiquer, fonctionne généralement selon une modalité visuelle, où l'on s'exprime « *au moyen de signes et/ou de marqueurs non-manuels : expression du visage et mouvement de la tête* » (Schwartz, 2006). Des signes iconiques, qui consistent en des éléments mimaux, se présentent massivement dans la langue des signes. Reprenons la notion donnée par Cuxac (1993) d'un transfert situationnel dans la langue des signes : « *le locuteur vise à reproduire iconiquement dans l'espace situé devant lui des scènes en quelque sorte vues de loin et qui figure généralement un déplacement spatial d'un actant du procès de l'énoncé par rapport à un locatif stable* ». Des signes iconiques sont employés plus couramment que des signes « phonologique » dans la langue des signes, grâce à son efficacité de communication de façon iconique. En effet, la communication gestuelle iconique n'est pas restreinte dans la langue des signes. Le geste iconique nous aide aussi à la compréhension dans un contexte normal de communication, par exemple, nous pouvons faire mieux comprendre l'expression « une boule grande comme ça », en présentant la taille avec les mains. L'iconicité est manifestée dans le langage verbal d'une façon plus implicite, qui est reliée souvent avec la poésie dans les recherches occidentales. Cependant, dans cette thèse, nous étudierons un exemple plus représentatif : les caractères chinois que nous allons analyser dans le quatrième chapitre, contiennent le pictogramme, l'idéogramme etc.

L'aspect tactile d'iconicité dans le langage est relié surtout à la phonétique et à la

phonologie, qui est exploité surtout dans les recherches de Fónagy. Le mouvement de la langue et la tension musculaire labiale et pharyngée pourrait être l'image des émotions. Dans le chapitre III, nous développerons les recherches sur cet aspect tactile d'iconicité en analysant la phonétique du chinois.

2.3.1.2 Iconicité diagrammatique dans le langage

Comme un élément complexe, l'iconicité diagrammatique dans le langage intéresse les linguistes dans une grande mesure. Selon Fischer et Nänny, dans les deux types d'iconicité diagrammatique – structural et sémantique – la correspondance iconique suit dans la plupart du temps l'ordre du sens et de la forme, c'est-à-dire, l'emploi de deux formes semblables se base sur la ressemblance de la relation perçue dans les sens de deux concepts.

Dans les recherches sur l'isomorphisme, Haiman a nié l'existence de synonymie et d'homonymie pure au niveau lexical, selon le principe de correspondance « une forme – un sens ». Ce principe d'isomorphisme est aussi appliqué à la syntaxe par Haiman en proposant la correspondance « une structure – un sens ». Autrement dit, la ressemblance des structures représente la ressemblance des sens. Par exemple, les recherches linguistiques inter-langues de Haiman (2009 : 44-70) montrent que la structure de coordination de la forme « S1 and S2 » a souvent le même sens d'une structure conditionnelle (if S1, S2), quand les deux structures coexistent dans une même langue. L'autre type d'iconicité - la motivation - est plus visible dans la syntaxe de sorte à attirer plus d'attention des linguistes. Selon Haiman, la motivation est initialement interprétée comme *l'ordre des mots [qui] correspond à l'ordre des événements*⁶⁰. En effet, dans les recherches ultérieures, on trouve que cette iconicité de relation peut se présenter sous de multiples formes : l'iconicité temporelle, l'iconicité spatiale, l'iconicité quantitative etc. Nous développerons ce dernier point dans le dernier chapitre de cette thèse.

⁶⁰ L'explication d'iconicité donnée par Haiman dans *The encyclopedia of language and linguistics*, Vol. 3, p. 1630.

Indiqué dans le diagramme de Fischer et Männy, l'iconicité sémantique qu'est la métaphore appartient aussi à la catégorie diagrammatique, qui se différencie des hypoicônes de Peirce. Si l'on prend la relation dans l'iconicité structurale comme « interne », l'analogie présentée dans la métaphore serait une relation « externe », qui implique que l'iconicité métaphorique devrait se former à la faveur d'autres éléments ; Ainsi, nous semble-t-il raisonnable de considérer que la métaphore soit classifiée dans l'iconicité diagrammatique. La métaphore basée sur une analogie proportionnelle est un moyen important dans la compréhension d'un domaine de cible selon sa correspondance dans un domaine de source (le processus analogique).

2.3.1.3 Analogie linguistique et iconicité

Le terme d'« analogie » est plus difficile à définir qu'à comprendre, malgré son emploi dans le domaine de la linguistique depuis longtemps. Tout au début, il a été considéré comme un moyen d'introduire de nouveaux éléments dans un système de langue, surtout en lexique. Il est définitivement impossible que la méthode analogique soit dans le processus de l'invention des mots ou dans le développement d'une langue. Un des meilleurs exemples de ce fait dans les langues romaines serait la dérivation des mots, qui est un des moyens les plus importants d'introduire de nouveaux éléments dans une langue. Il nous semble que l'analogie linguistique est un certain type d'iconicité dans le langage. Par la suite, avec l'évolution phonétique, c'est aux dernières années du XIX^{ème} siècle que l'analogie a acquis un emploi important au sein de la réflexion linguistique. Aujourd'hui, les recherches sur l'analogie linguistique sont surtout développées dans le domaine cognitif.

Dans la phanéroscopie de Peirce, il a privilégié une « relation analogue » dans la définition du diagramme comme la secondéité des hypoicônes, supposant qu'il y ait une relation simple d'inclusion entre l'iconicité et l'analogie linguistique. Or, en analysant le diagramme de Fischer et Männy ci-dessus, nous constatons que la métaphore se base aussi sur l'analogie linguistique. Ainsi, est-il nécessaire pour nous de réexaminer la

relation entre l'iconicité et l'analogie linguistique.

Nous savons maintenant que le diagramme ainsi que la métaphore est une forme d'analogie dans la linguistique, il nous reste la relation entre l'image et l'analogie linguistique. D'un côté, la définition de l'analogie binaire signifie une similitude entre deux entités, c'est-à-dire, « une similitude entre deux choses » est une condition suffisante pour construire une analogie entre les deux. D'un autre côté, l'iconicité d'image dans le langage indique une ressemblance directe entre le signe et l'objet, qui implique deux conditions nécessaires : une relation de ressemblance et une relation de représentation (l'image comme signe qui renvoie à son objet). Il en résulte que l'iconicité d'image doit être une analogie linguistique binaire.

À travers les analyses établies précédemment, nous pouvons déduire que toute iconicité dans le langage est définitivement une analogie linguistique, mais une interrogation demeure : est-ce que l'analogie linguistique peut-elle exister sous d'autres formes en plus de l'iconicité ? La réponse est évidemment « oui ». Nous nous proposons d'analyser la relation entre l'iconicité et l'analogie linguistique en s'appuyant sur le diagramme proposé par Monneret (2004 : 70) pour rendre compte de l'analogie linguistique :

Tableau 4 : Analogie linguistique et iconicité

analogies d'essence	analogie binaire	analogie imaginaire infra-conceptuelle	iconicité tactile iconicité visuelle
		analogie sémiotique	iconicité orale/auditif
	analogie proportionnelle		iconicité diagrammatique de Peirce
analogies de représentation	remotivation analogique		
	analogie rhétorique		métaphore
	analogie exologique		

Nous trouvons dans ce schéma qu'il y a des analogies linguistiques qui ne sont pas

des iconicités dans le langage, comme la remotivation analogique, l'analogie exollogique et aussi quelques rhétoriques fondées sur une relation analogique, par exemple, la comparaison. Ainsi peut-on retirer la conclusion que l'iconicité dans le langage est incluse dans l'analogie linguistique.

L'iconicité diagrammatique correspond à l'identité « *de la relation existant entre plusieurs signifiants avec celle qui existe entre les signifiés qui leur sont associés* », Monneret (2014) privilégie le terme d'« analogie » dans la définition de l'iconicité. Il a expliqué l'iconicité d'image comme « *une analogie impliquant des qualités* » et l'iconicité diagrammatique comme « *une analogie impliquant n'importe quel type d'entité linguistique, à l'exception des signifiants comme tels* ».

2.3.2 Triangle sémiotique et iconicité

En plus des recherches sur l'iconicité, l'analogie linguistique joue aussi un rôle important dans les recherches inter-langues, qui peut servir d'outil de didactique des langues étrangères, lorsque les recherches sur l'iconicité sont reliées surtout aux trois éléments du triangle sémiotique.

La théorie du signe chez Saussure a mis l'accent sur la relation interne d'un signe, or, l'une des fonctions de la langue les plus importantes est de communiquer, c'est-à-dire, d'entretenir les relations avec le monde extérieur. Par conséquent, les recherches sur la correspondance d'un signe à son

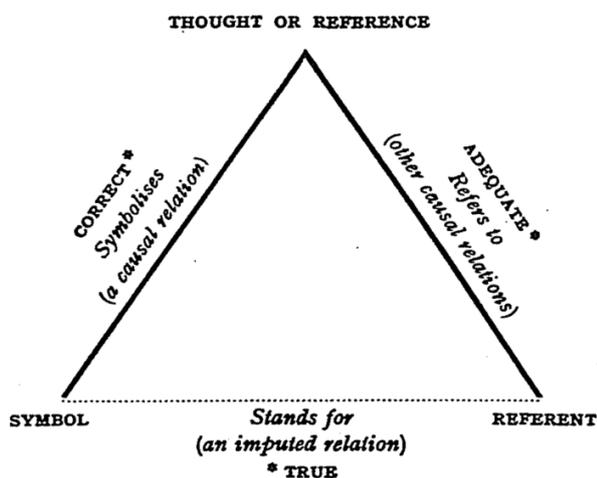


Schéma 5 : Triangle sémiotique d'Odgen et Richardsen

objet dans le réel sont nécessaires dans le développement sémiotique. Le triangle sémiotique, comprenant à la fois le signe et le réel, a été premièrement proposé par Odgen et Richardsen (1923 : 11). Par la suite, ce triangle sémiotique a intéressé

beaucoup de linguistes, et une série des termes ont été proposés pour remplacer les trois éléments du triangle. Aujourd'hui, dans un cadre linguistique-sémiotique, on préfère employer « le signifié, le signifiant, et le référent ».

Dans le sous-chapitre 2.1, nous avons présenté les théories du signe chez Saussure et Peirce. Nous pouvons mieux schématiser maintenant la relation sémiotique en s'appuyant sur les théories de ces deux grands hommes comme suit :

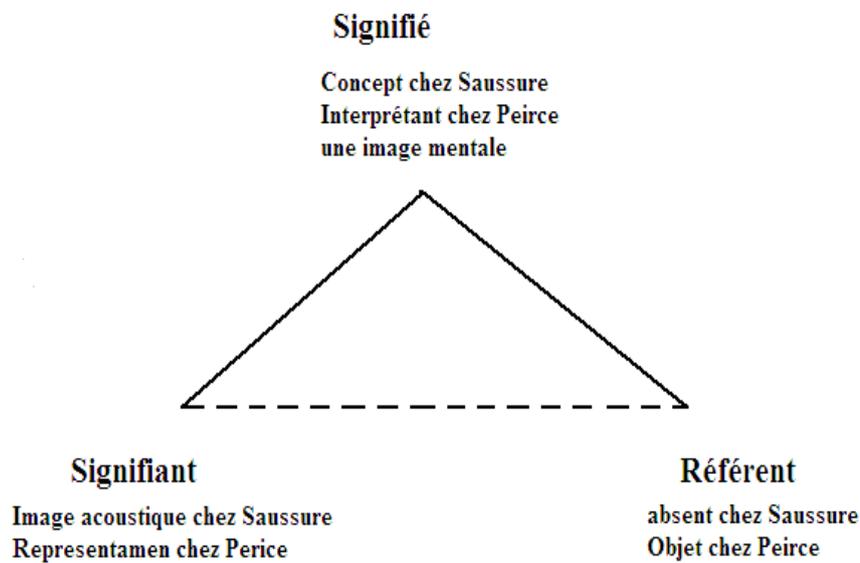


Schéma 6 : Triangle sémiotique de Peirce et de Saussure

La notion d'iconicité dans le langage tire son origine de la notion d' « icône » chez Peirce, qui est un signe renvoyant à son objet par une ressemblance. Dans le schéma en haut, on constate que le lien entre le signifiant (le signe chez Peirce) et le référent (l'objet chez Peirce) n'est pas directe. Dans un contexte de communication linguistique, il existe deux étapes : l'encodage linguistique du locuteur et le décodage linguistique de l'allocutaire.

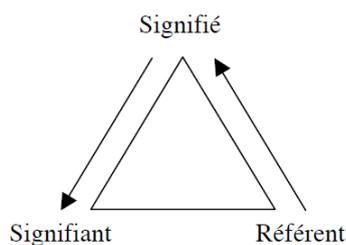


Schéma 7 : Encodage linguistique

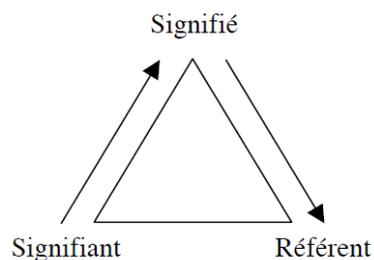


Schéma 8 : Décodage linguistique

Nous pouvons déduire par là que le signifié est l'intermédiaire indispensable dans le processus de communication malgré qu'il soit invisible. L'iconicité peut désigner d'une part le lien directe entre le signifiant et le référent, de l'autre part le lien indirect entre ces deux éléments par l'intermédiaire du « signifié ». En plus de ces trois polarités du triangle sémiotique, il existe encore deux paramètres fondamentaux de la description linguistique : les événements sensori-moteurs (ESM) et le concept qui est une représentation mentale non linguistique. À partir de ces cinq éléments, Monneret (2014 : 27) a proposé un tableau afin de présenter toutes les similarités prises en compte dans la notion d'iconicité :

Tableau 5 : Similarités prises en compte dans la notion d'iconicité

Similarité→ ↓	Signes [FORMES+ REPRESENTATIONS]	Signifiants- ESM FORMES	Concepts-Signifiés REPRESENTATIONS
Signes [FORMES+ REPRESENTATIONS]	<i>Analogie homogène</i> Régularités morphologiques (motivation relative)		
Signifiants - ESM FORMES	[non pertinent] ⁶¹	<i>Analogie homogène</i> Rimes Paronomase	
Concepts – Signifiés REPRESENTATIONS	<i>Analogie hétérogène</i> i) <i>binnaire</i> Iconicité de la dénomination ii) <i>proportionnelle</i> Principes iconiques (principe de quantité, de proximité, d'ordre séquentiel, etc.)	<i>Analogie hétérogène</i> Onomatopée Symbolisme phonétique Iconicité de l'intonation <i>ICONICITE</i> <i>D'IMAGE</i>	<i>Analogie strictement homogène</i> Catégorisation <i>Analogie homo- hétérogène</i> Métaphores <i>ICONICITE</i> <i>DIAGRAMMATIQUE</i> <i>SEMANTIQUE</i>
	<i>ICONICITE</i> <i>DIAGRAMMATIQUE</i> <i>STRUCTURALE</i> ⁶²		

En plus de ces iconicités proposées, nous croyons que l'iconicité peut être relevée entre le signifiant et le référent dans un pictogramme pur, que nous allons développer dans le quatrième chapitre. Donnons ici des iconicités principales que nous analyserons dans les chapitres suivants dans la grammaire du chinois à partir de ce tableau :

Tableau 6 : Iconicités principales dans la grammaire du chinois

	Signes	Signifiants-ESM
Signes	<p><u>Ecriture chinoise</u> :</p> <p>Idéogrammes indicatifs</p> <p>Idéogrammes composés de morphèmes</p>	
Concepts - Signifiés	<p><u>Ecriture chinoise</u> :</p> <p>idéogrammes composés</p> <p>idéo-phonogrammes</p> <p><u>Syntaxique</u> :</p> <p>Ordre séquentiel</p> <p>Principe de distance</p> <p>Motivation de réduplication</p>	<p><u>Phonétique</u> :</p> <p>Iconicité de sonorité</p> <p>Symbolisme phonétique conventionnel</p> <p>Symbolisme tonique</p> <p><u>Ecriture chinoise</u></p> <p>pictogrammes</p> <p>idéogrammes simples</p> <p>idéogrammes composé d'images</p> <p>idéo-phonogrammes</p>

CHAPITRE III. ICONICITE DANS LA PHONETIQUE DU CHINOIS

Le domaine dans lequel nous étudions le lien motivé entre le son (la phonétique) et le sens (la sémantique) de la langue naturelle s'appelle le symbolisme phonétique ou la phonosémantique. Dans cette thèse, nous postulons pour le terme d'« iconicité phonétique ». A l'époque où le principe de l'arbitraire du signe jouait un rôle essentiel dans les recherches linguistiques, le symbolisme phonétique n'a été considéré que comme un fait exceptionnel. En proposant que le lien entre le signifiant et le signifié soit radicalement immotivé, Saussure a donné lui-même deux objections : les onomatopées et les exclamations, qui nous ont conduit aux études de ces « exceptions de langage ». Dans les années suivantes, des recherches développées dans de multiples langues nous ont montré que le symbolisme phonétique est au contraire un phénomène omniprésent dans le langage.

Les recherches sur la relation entre signifiant et référent ont été premièrement développées par les Confucianistes. La pensée de Xun Zi⁶¹ a influencé la linguistique chinoise pendant plus de deux mille ans. D'après lui, le nom d'un objet est défini par le roi et se popularise par l'usage du peuple, c'est-à-dire, la relation entre un nom et son objet est définitivement arbitraire. C'est depuis une trentaine d'années que les recherches sur le symbolisme phonétique se sont développées en Chine.

Hinton, Nichols et Ohala (1994 : 2-6) ont divisé le symbolisme phonétique en quatre types : le symbolisme phonétique corporel (interjection), le symbolisme imitatif (onomatopée), le symbolisme phonétique synesthetique (symbolisation acoustique d'un phonème non-acoustique) et le symbolisme phonétique conventionnel (association phonème-sens).

Dans ce chapitre, nous mettrons d'abord l'accent sur la recherche sur l'iconicité de sonorité des voyelles et des consonnes, en nous appuyant principalement sur des mots monosyllabiques pour éviter toute influence sur la structure des mots. Par la suite, Nous prolongerons notre analyse du symbolisme phonétique conventionnel. Nous

⁶¹ Xun Zi (approximativement 313-328 av. J.-C.), penseur, écrivain et homme politique, est un des représentants confucianistes.

écarterons les interjections et les onomatopées du chinois dans nos analyses, car elles ne sont pas vraiment représentatives. Les interjections chinoises ressemblent à leurs correspondances dans les langues indo-européennes, sur lesquelles de nombreuses recherches ont déjà été faites.

Dans le deuxième sous-chapitre, nous présenterons la langue chinoise comme une langue à ton. Des expériences achevées montrent que l'iconicité existe non seulement dans la phonétique chinoise, mais aussi dans la phonologie.

Nous établirons enfin, pour finir ce chapitre, la nécessaire prise en compte de l'intonation. Dans un système qui possède le ton en effet, l'intonation existe toujours comme un phénomène indépendant, laquelle est liée à d'autres aspects de la langue, comme la syntaxe, la pragmatique, la sémantique etc.

3.1 Iconicité phonémique

Il nous faut d'emblée indiquer qu'il existe principalement sept dialectes en Chine, qui emploient en général le même système écrit (sauf le cantonais), mais qui se distinguent fortement l'un de l'autre en phonétique. Ainsi, dans nos analyses, nous privilégierons le mandarin qui est le plus largement étendu comme objet de recherche. En même temps, nous convoquerons aussi les dialectes comme des ressources phonétiques de nos recherches, afin d'expliquer des phénomènes particuliers.

3.1.1 Système phonétique en chinois

Le mandarin, comme langue officielle de la République Populaire de Chine, compte les plus nombreux locuteurs dans le monde. Sa phonétique est basée sur la phonétique du dialecte pékinois ancien. On emploie le système *pinyin* pour transcrire la prononciation de la langue chinoise en alphabet latin. En mandarin, un sinogramme correspond généralement à la prononciation d'une syllabe. Les syllabes de mandarin sont formées de trois parties : une initiale (consonne ou initiale zéro), une finale (semi-voyelle, voyelle principale et voyelle finale), et un ton.

3.1.1.1 Initiales

Toutes les initiales en mandarin sont des consonnes, parmi lesquelles il y a 18 initiales dont les *pinyin*s ne comprennent qu'une seule lettre consonnantique et 3 initiales dont les transcriptions en *pinyin* sont composées de deux lettres consonnantiques. Voici un tableau les 21 initiales en chinois et leurs transcriptions phonétiques⁶².

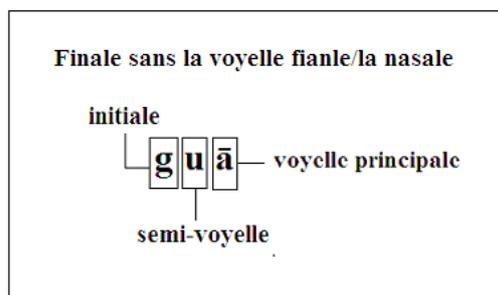
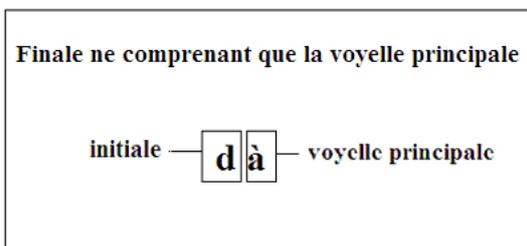
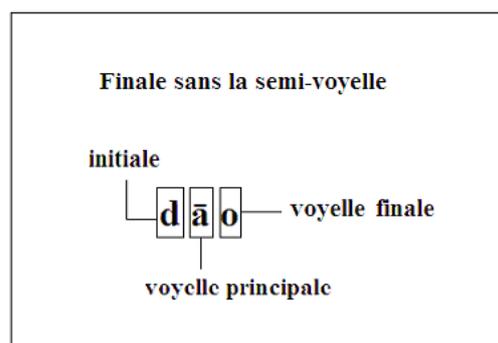
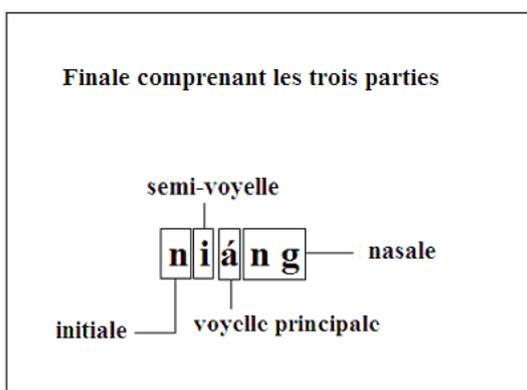
⁶² Les tableaux des initiales (p. 92) et des finales (p. 94) en madarin ont été réalisés par l'auteur à partir des analyses faites dans la « Phonétique du chinois » de Zhou C.

Tableau 7 : Initiales en chinois et leurs transcriptions phonétiques

Lieu d'articulation		bilabiales	labio-dentales	anté-alvéolaires	alvéolaires	post-alvéolaires	palatales	vélaires
Mode articulaire								
occlusives sourdes	aspiré	p [p']	f [f]		t [t']			k [k']
	non-aspiré	b [p]			d [t]			g [g]
fricatives	sourdes			s [s]		sh [ʃ]	x [ç]	h [g]
	voisées					r [ʒ]		
occlusives-fricatives	aspiré			c [tʃ']		ch [tʃ']	q [tɕ']	
	non-aspiré			z [ts]		zh [tʃ]	j [tɕ]	
nasales voisées		m [m]			n [n]			
liquides voisées					l [l]			

3.1.1.2 Finales

La composition des finales du *pinyin* est plus compliquée que celle des initiales. Une finale d'une syllabe est composée de trois parties : la semi-voyelle, la voyelle principale et la voyelle finale/la nasale. Dans une syllabe, la voyelle principale est dispensable, lorsque l'existence de la semi-voyelle ou la voyelle finale/la nasale n'est pas essentielle. Donnons ici quelques exemples :



Dans ce tableau, nous pouvons constater que le signe du ton d'une syllabe est mis toujours en haut de la voyelle principale. Autrement dit, la prononciation de la voyelle principale est la partie la plus importante dans une syllabe, marquée par la tension musculaire et la sonorité du plus haut degré. La semi-voyelle s'appelle aussi le « son intermédiaire » qui sert d'une transition entre l'initiale et la voyelle principale. Dans le mandarin chinois, il n'y a que trois voyelles qui peuvent servir de semi-voyelle, soit « i » ([i]-[j]), « u » ([u]-[w]), et « ü » ([y]-[ʉ]). Il faut indiquer qu'en plus des voyelles, les consonnes « n » et « ng » peuvent servir aussi de l'initiale finale pour la nasalisation d'une voyelle. Dans l'exemple en haut, la voyelle finale est « ng ». La transcription phonétique de la syllabe « niáng » est [njan̚]. Donnons ici toutes les finales en mandarin

et leur transcription phonétique :

Tableau 8 : Finales en mandarin et leur transcription phonétique

	semi-voyelle voyelle principale	i	u	ü
sans initiale finale	a [a]	ia [ja]	ua [wa]	
	o [o]		uo [wo]	
	e [ɤ]	ie [jɛ]		üe [ʏɛ]
	i [i]			
	u [u]			
	ü [y]			
	er [ə]			
l'initiale finale est une voyelle	ai [ai]		uai [wai]	
	ao [au]	iao [jau]		
	ei [ei]		uei (ui) [wei]	
	ou [ou]	iou(iu) [jou]		
l'initiale finale est « n »	an [an]	ian [jɛn]	uan [wan]	üan [ʏɛn]
	en [ən]		uen(un) [wən]	
	in [in]			
	ün [yn]			
l'initiale finale est « ng »	ang [aŋ]	iang [jaŋ]	uang [waŋ]	
	eng [əŋ]		ueng(ung) [wəŋ]	
	ing [iŋ]			
	ong [uŋ]	iong [yəŋ]		

NB : 1. On compte totalement 39 finales dans le système du *pinyin* chinois. En plus des 36 finales présentées dans le tableau en haut, il y a trois phonèmes particuliers : le « ê » qui est utilisé après le « i » ou le « u » se prononce comme [ɛ] ; le « i » après « z » « c » et « s » se prononce comme [ɿ] ; le « i » après « zh » « ch » « sh » et « r » se prononce comme [ɿ].

2. Les finales en gris sont des finales qui peuvent porter une initiale zéro.

3. Les finales entre parenthèses sont des formes écrites exigées dans le système du *pinyin*.

3.1.1.3 Classification des sons

Dans les deux paragraphes précédents, nous avons indiqué qu'il y avait totalement 21 initiales et 39 finales dans le système du *pinyin*. En mandarin, toutes les syllabes ne sont pas composées d'une initiale et une finale : il y a quelques syllabes qui manquent d'initiale, mais leur prononciation de la finale est un peu fricative. On y ajoute donc une semi-voyelle (qu'on appelle initiale zéro) pour la prononciation : *y* avant les *i* et *ü*, *w* avant le *u*. Par exemple, *yi* se prononce comme [ji], *yu*⁶³ se prononce comme [jy], *wu* se prononce comme [wu].

La sonorité est un élément important dans les études du symbolisme phonétique. Pour mieux analyser les iconicités dans la phonétique du chinois dans le sous-chapitre suivant, il nous faut introduire ici une simple hiérarchie de sonorités des sons chinois, en se basant sur l'échelle de sonorités de Sievers (1881).

Tableau 9 : Echelle de sonorités

	Sonorité Index	Sons	phonèmes
↑	7	voyelles ouvertes	a o
	6	voyelles fermées	e i u ü
	5	consonnes liquides	l
	4	consonnes nasales	m n
	3	consonnes fricatives	s h sh r x
	2	consonnes occlusives-fricatives	z zh j c ch q
	1	consonnes occlusives	b d g p f t k

Dans ce tableau, nous pouvons constater que la sonorité de la voyelle est souvent de plus haut degré que celle de la consonne. Ainsi, ne mélangeons-nous pas les consonnes et les voyelles dans les analyses de l'iconicité des sonorités. Nous

⁶³ Dans une syllabe d'initiale zéro, ainsi qu'après les initiales « j » « q » et « x », le tréma de « ü » est éliminé et le phonème est écrit comme « u ».

distinguons seulement deux types de voyelles dans le tableau (ouvertes et fermées), car toutes les finales ont une voyelle principale (a, o, e, i, u et ü), comme nous l'avons déjà indiqué. Nous prenons la sonorité de la voyelle principale pour référer à la sonorité de la finale.

3.1.2 Iconicité de sonorité

En observant des mots monosyllabiques simples, nous trouvons des nominations des objets par imitation des sons. Par exemple, le chat est « *māo* » en *pinyin*, et se prononce comme [mau], en imitant le cri du chat ; Le mot « inspirer » est « *xī* » en *pinyin* dont la prononciation est [çi], soit le résultat de l'imitation de l'action d'« inspiration » ; La roue s'appelle « *gú lu* » en oral, et sa prononciation [kulu] ressemble au son produit par un objet rond qui roule. Le lien entre la prononciation de ces noms et leur sens est-il une coïncidence ou y a-t-il un certain degré de motivation ? Dans cette partie, nous mettrons l'accent de nos recherches sur l'iconicité phonétique dans un cadre de sonorité.

3.1.2.1 Iconicité des sonorités des finales

Sapir (1929) a fait une étude expérimentale pour déterminer si l'homme était sensible au symbolisme phonétique des voyelles. Il a proposé soixante paires des mots dépourvus de sens, qui se distinguent par la différence des voyelles, par exemple, *mal* et *mil*. Il a demandé aux sujets d'indiquer lequel des deux mots leur paraissait le plus convenable pour désigner un objet plus grand. Le résultat obtenu a montré que la plupart des personnes participant à cette étude avaient un sentiment du symbolisme phonétique. Dans cette étude, l'iconicité de sonorités des voyelles a été surtout confirmée. Dans les années suivantes, des linguistes ont fait des expériences semblables autour de cette proposition, confirmant d'avance l'hypothèse de Sapir.

Il est raisonnable de présumer que l'iconicité de sonorités existe aussi dans le chinois. Pour analyser l'iconicité phonétique des finales du chinois, il nous faut

comprendre tout d'abord les sonorités de différentes voyelles. Introduisons ici un schéma articulatoire des voyelles chinoises.

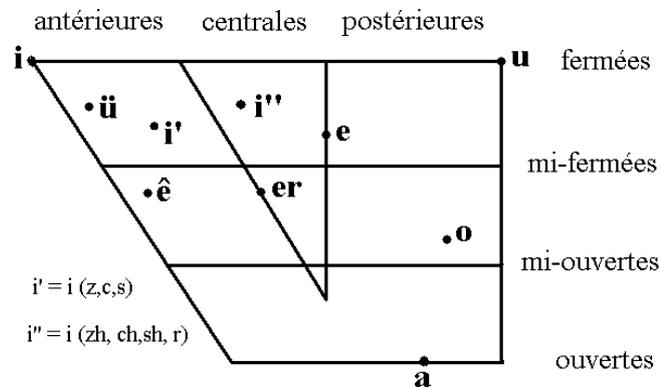


Schéma 9 : Schéma articulatoire des voyelles chinoises

Gordon M. et ses collègues (2012 : 221) ont résumé la sonorité des voyelles dans l'anglais comme suit :

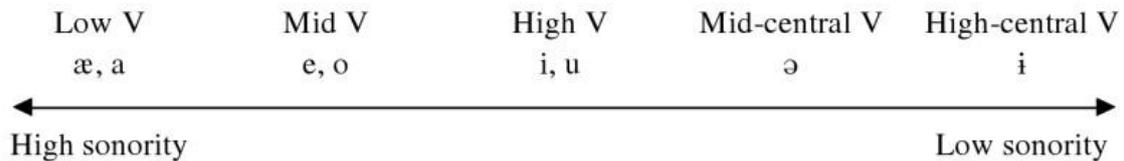


Schéma 10 : Sonorité des voyelles dans l'anglais

Selon leurs analyses, nous déduisons deux règles importantes dans la sonorité des voyelles principales du chinois. En général, le degré de sonorités des voyelles est comme suit :

- 1) voyelles ouvertes > voyelles mi-ouvertes > voyelles mi-fermées > voyelles fermées
- 2) voyelles postérieures > voyelles centrales > voyelles antérieures

Nous pouvons conclure que les sonorités des voyelles ouvertes/postérieures sont de plus haut degré que des voyelles fermées/antérieures.

Selon le principe de l'iconicité, nous faisons ici une hypothèse que les syllabes dont les voyelles de sonorités de plus haut degré peuvent exprimer un sens plus large/important/positif, qui correspond à la force masculine (yang). Pour examiner la

relation entre la sonorité d'un son et le sens qu'il implique, nous privilégions les mots monosyllabiques dans les analyses suivantes, afin d'éviter toute influence du rythme ou de la structure des mots.

3.1.2.1.1 Pronoms

Dans le mandarin moderne, les pronoms se divisent en trois types⁶⁴ : les pronoms personnels, les pronoms démonstratifs et les pronoms interrogatifs. Dans nos analyses ici, nous examinerons surtout l'iconicité des sonorités de finales dans les pronoms personnels et les pronoms démonstratifs, dans lesquels l'effet de contraste est plus évident.

a. Pronoms personnels

Les pronoms personnels en mandarin moderne sont :

Tableau 10 : Pronoms personnels en mandarin moderne

singuliers	wǒ	nǐ	tā ⁶⁵	zì jǐ
	je/me	tu/te	il/elle/le/la/lui	soi-même/se
pluriels	wǒ mén	nǐ mén	tā mén	dà jiā
	nous	vous	ils/elles/les/leurs	tout le monde

1) « wǒ » et « nǐ »

Benveniste (1966 : 251) a indiqué que « *[la personne] est propre seulement à je/tu, et fait défaut dans il* ». Dans une situation de communication, le « je » est le locuteur qui énonce un discours, et le « tu » est l'allocuteur qui reçoit ce discours ; alors que le « il » peut référer à n'importe quelle chose qui est absente de la situation.

⁶⁴ <http://xh.5156edu.com/page/z2190m2907j18579.html>, pronoms chinois donnés dans l'annexe de la « *Dictionnaire Xinhua* » en ligne.

⁶⁵ Les pronoms personnels de la troisième personne du singulier en chinois a trois formes : « 他 » de forme masculine qui réfère à un homme, « 她 » de forme féminine qui réfère à une femme, « 它 » réfère à tout objet inanimé, quelles que soient leurs fonctions. Ces trois sinogrammes portent la même prononciation – tā.

En conséquence, le « il » n'est pas considéré comme une vraie personne. Nos premières analyses d'iconicité phonémique sont développées sur la comparaison entre la première personne du singulier « wǒ » et la deuxième personne du singulier « nǐ ».

La finale de « wǒ » ne contient qu'une voyelle principale « o », qui est une voyelle mi-ouverte et postérieure, lorsque la finale de « nǐ » comporte aussi une seule voyelle « i ». Dans le cadre de l'étude des sonorités, la voyelle « o » se situe à un plus haut degré que la voyelle « i ». Est-ce que nous pouvons déduire que la notion « wǒ » implique un sens plus important que « nǐ » ? En fait, la culture traditionnelle chinoise a une tendance égocentrique évidente. Au niveau syntaxique, pour référer à la notion « mes amis et moi », le chinois a choisi la construction « Je et mes amis ». La notion de « wǒ » occupe une place plus importante que la notion de « nǐ » dans l'esprit des chinois. Par là, l'iconicité des sonorités avec ces pronoms personnels fait l'unanimité.

2) « zì jǐ » et « dà jiā »

Le mot « zì jǐ » est généralement utilisé pour remplacer une personne déjà évoquée dans le contexte précédent de communication, en exprimant le sens du « soi-même ». Par exemple :

en <i>pinyin</i> :	chéng gōng	kào	tā	zì jǐ.
mot à mot :	succès	dépendre	il	lui-même
traduction littéraire :	Le succès dépend à ses propres efforts.			

Par conséquence, le pronom « zì jǐ » ne peut référer qu'à une notion limitée. Néanmoins, le terme « dà jiā » est employé souvent au début d'une phrase comme un pronom indéfini qui signifie tout le monde incluant le locuteur. Généralement, « dà jiā » implique des personnes plus nombreuses que « zì jǐ ».

Examinons maintenant les voyelles principales de ces deux pronoms. Les voyelles principales des deux syllabes de « zì jǐ » sont identiques : la « i » qui est

une voyelle antérieure et fermée, lorsque les voyelles principales des deux syllabes de « dà jiā » sont la voyelle « a », qui est une voyelle postérieure et ouverte, donc plus sonore que la voyelle « i ».

3) Pronom « je » dans le chinois ancien

Dans le chinois ancien, la première personne du singulier ont beaucoup de formes, parmi lesquelles les plus ordinaires sont : « yǔ », « wǔ » et « zhèn ». « yǔ ». C'est un pronom utilisé surtout à l'écrit en formule de politesse dans la situation formelle. C'est une syllabe d'initiale zéro, la voyelle principale est « ü »⁶⁶, laquelle est une voyelle antérieure presque fermée. « wǔ » est le pronom le plus général qui est souvent employé dans un contexte de communication. La voyelle « u » est fermée et postérieure. « zhèn » ne peut être utilisé que par le roi dans des proclamations au lieu de « wǔ » et « yǔ ». La voyelle principale de « zhèn » est « e », qui se prononce dans ce cas comme [ə] – voyelle centrale et moyenne. Le « n » comme voyelle finale aide à la nasalisation de la syllabe. D'un point de vue phonétique, le degré des sonorités des trois voyelles est : « en[ən] » > « u[u] » > « ü[y] ». D'un point de vue sémantique, le pronom « zhèn » implique une dignité, alors que le pronom « yǔ » manifeste une humilité. Ces pronoms de la première personne du singulier se conforment au principe de l'iconicité des sonorités.

b. Pronoms démonstratifs

Hasse (1992) a indiqué qu' « *en général, la distance plus ou moins grande du locuteur/allocutaire (le «point déictique») est indiqué respectivement par des voyelles plus ou moins ouvertes* ». Nous déduisons par là que les sonorités des pronoms démonstratifs en chinois sont probablement analogiques par rapport aux distances qu'ils impliquent, autrement dit, plus la voyelle dans le démonstratif est ouverte, plus loin est le lieu qu'il indique.

En mandarin, nous comptons seulement deux pronoms démonstratifs : « zhè »

⁶⁶ Dans une syllabe d'initiale zéro, on élimine le tréma de « ü » et le remplace par la voyelle « u ».

qui signifie « *ceci, celui-ci, ceux-ci, celle-ci, celles-ci* » et « *nà* » qui signifie « *cela, celui-là, ceux-là, celle-là, celles-là* ». Ces deux pronoms peuvent aussi être utilisés comme adjectifs démonstratifs suivant par un nom, par exemple : « *zhè gè zhuō zi* » - cette table, « *nà dǐng mào zi* » - ce chapeau-là⁶⁷. Dans la syllabe « *zhè* », « *e* » est une voyelle pré-fermée, et elle est moins sonore que la voyelle « *a* » qui est totalement ouverte dans la syllabe « *nà* ». Cela nous conduit à confirmer là encore le principe de l’iconicité des sonorités.

En faisant une étude inter-dialectale sur l’iconicité phonétique des pronoms démonstratifs, Liu et Chen (2008) ont trouvé que les pronoms démonstratifs dans la plupart des dialectes répondent au principe d’iconicité des sonorités. En outre, elles ont indiqué une iconicité plus explicite : l’allongement des voyelles d’un pronom démonstratif lointain peut impliquer un sens « plus loin » dans quelques dialectes.

3.1.2.1.2 Noms et classificateurs

Dans la vie quotidienne, nous employons des mots aisément pour exprimer une série de sens de « petit » à « large », ne remarquant pas la relation entre leur sens et la sonorité de leur voyelle. Si nous examinons de cet état de fait, nous constatons qu’il est facile de trouver des exemples pour confirmer le principe de l’iconicité des sonorités dans le cadre des noms : plus le sens que le nom porte est large, plus sa voyelle principale est ouverte et sonore. Donnons ici une illustration à travers quelques exemples de notions courantes :

Tableau 11 : Iconicité des sonorités dans le cadre des noms

	xī	hé	jiāng
voyelle principale	i	e	a
sonorités	fermée/antérieure	pré-fermée/centrale	fermée/postérieure
sens	le ruisseau	la rivière	la fleuve

⁶⁷ « *gè* » et « *dǐng* » sont des classificateurs du chinois pour désigner des objets.

	qiū (qiōu)	shān
voyelle principale	o	a
sonorité	mi-ouverte/postérieure	ouverte/postérieure
sens	la colline	la montagne

	hú	hǎi	yáng ⁶⁸
voyelle principale	u	a	a
sonorité	fermée/postérieure	ouverte/postérieure	ouverte/postérieure nasalisée
sens	le lac	la mer	l'océan

En observant ces exemples, il est raisonnable de déduire que l'iconicité des sonorités existe dans les noms chinois, mais il est difficile de définir le degré d'iconicité, car les noms sont trop nombreux pour faire une analyse systématique. Dans ce cas, le recours aux classificateurs devient fécond.

Les classificateurs du chinois (量词, en pinyin, liàng cí) sont des mots d'une nature spéciale pour dénombrer ou désigner des noms (objets, personnes, actions etc.). Ils ne sont pas identiques aux classificateurs dans la langue française, qui sont facultatifs. Par exemple, en français, on dira « une paire des chaussures » avec un classificateur, mais « un chapeau » sans classificateur. Or, en chinois, l'utilisation des classificateurs est généralement obligatoire entre un adjectif numéral/démonstratif et un nom. Ainsi, « un chapeau » doit-il être traduit en chinois comme « yì (un) dǐng màozi (chapeau) », en ajoutant un classificateur « dǐng ».

Selon la statistique du dictionnaire *Xinhua*, il est dénombré 286 classificateurs dans

⁶⁸ En ajoutant une voyelle finale de nasalisation et à défaut d'initiale, la syllabe « yáng » est plus sonore que la syllabe « hǎi ».

le chinois moderne, parmi lesquels une soixantaine sont les plus courants. Le classificateur « gè », qui précède des noms n'ayant pas leurs propres classificateurs, connaît une utilisation la plus étendue. Dans nos études, nous examinerons surtout les noms qui possèdent un classificateur spécial afin d'analyser la relation entre le sens du nom et la sonorité de finale de ce classificateur.

Nous allons proposer six séries des noms et leurs classificateurs les plus ordinaires pour désigner différentes espèces. Dans chaque groupe, les classificateurs seront mis en ordre en fonction de la sonorité de leur finale, puis nous ferons une comparaison des noms qui les suivent. Ceux qui correspondront au principe d'iconicité des sonorités seront marqués par +1, ceux qui contreviendront à ce principe seront marqués par -1, et ceux qui ne montreront pas de comparabilité seront marqués par 0. Nous établirons *in fine*, à partir des résultats, les critères de vérification du principe de l'iconicité des sonorités.

Tableau 12 : Iconicité des sonorités dans le cadre des classificateurs

espèce	classificateur	noms suivants	sens des noms	valeur
personnes	gè	personne/fille/garçon/ ouvrier/ami	personnes ordinaires	0
	wèi	visiteur/enseignant/ chef	plus officiel et important	+1
animaux	pǐ	cheval	que pour cheval	-1
	zhī	coq/oiseau/singe/chat /papillon	petits animaux	+1
	tóu	cochon/bœuf/mule	grands animaux	+1
	tiáo	serpent/chien/dragon	animaux de corps cylindriques	-1
plantes	zhū	herbe, riz	herbacées	+1
	kē	arbre, pin	ligneuses	+1
fruits	lì	raisin	que pour raisin	+1
	gè	pomme, pêche, poire	plupart des fruits	0

moyens de transport	liè	train	long	-1
	sōu	navire	grand, sur la mer	+1
	jià	avion	grand, en l'air	+1
	liàng	bus, voiture, vélo	communs	-1
fournitures de bureau	zhī	stylo	petit, long	+1
	zhāng	papier	grande face	+1

Le classificateur « gè » est utilisé devant la plupart de noms quand ils n'ont pas leurs propres classificateurs, c'est pourquoi nous l'avons exclu de notre statistique, en lui mettant une valeur 0. Parmi les 16 classificateurs les plus courants que nous avons proposés, nous en avons trouvé dix qui correspondent au principe d'iconicité des sonorités et quatre contre ce principe. Autrement dit, en ce qui concerne notre analyse, il y a une iconicité des sonorités des finales d'un degré relativement haut dans l'utilisation des classificateurs chinois.

3.1.2.1.3 Adjectifs

Selon moi, les analyses sur l'iconicité phonétique devraient être plus claires au niveau des adjectifs, puisque nous pouvons proposer des paires d'antonymes pour le justifier. En analysant le mode du marquage des antonymes en chinois, Shen (1999 : 147-195) a proposé approximativement soixante paires d'antonymes monosyllabiques (surtout adjectifs et verbes) que nous avons choisis comme l'objet de nos recherches.

Dans la comparaison de la sonorité des finales faite ci-dessus, nous nous appuyons surtout sur la sonorité des voyelles principales. Or, dans cette partie, nous appréhenderons les cas où les voyelles principales sont identiques dans la paire des antonymes. Ainsi, ajoutons-nous deux principes sur le degré des sonorités des finales pour obtenir un résultat plus précis : 1) Quand les voyelles principales sont identiques dans deux finales, nous postulons que celle qui est nasale est plus sonore. 2) Quand les voyelles principales sont identiques dans deux finales, celle qui comporte une semi-voyelle est moins sonore, car l'existence de la semi-voyelle réduit la sonorité de la

voyelle comme une transition entre l'initiale et la voyelle principale d'une syllabe.

Shen a proposé au total 42 paires des antonymes adjectifs monosyllabiques, parmi lesquelles nous trouvons 22 paires correspondant au principe d'iconicité, 17 paires contrevenant au principe d'iconicité et trois paires dont les contrastes de sonorités des finales ne sont pas assez évidents. Voici le résultat de notre statistique :

a. pour l'iconicité phonétique

huó/sǐ	dà/xiǎo	cháng/duǎn	kuān/zhǎi	cū/xì	tián/kǔ
vivant/mort	grand/petit	long/court	étendu/étroit	gros/fin	sucré/amer

zhòng/qīng	yuǎn/jìn	shàng/xià	gān/shī	nán/nǚ
lourd/léger	loin/proche	supérieur/inférieur	sec/humide	masculin/féminin

wài/lǐ	sōng/jǐn	qiáng/ruò	zhǎng/yòu	qián/hòu	gāo/ǎi
extérieur/intérieur	lâche/serré	fort/faible	aîné/jeune	antérieur/postérieur	haut/bas

yíng/kuī	shàn/è	dòng/jìng	shèng/fù	hòu/bó
profitable/infructueux	bon/mauvais	actif/calme	victorieux/vaincu	épais/mince

b. contre l'iconicité phonétique

zhèng/fǎn	zhēn/jiǎ	zhí/wān	shēn/qiǎn	rè/lěng
positif/négatif	exact/inexact	droit/courbé	profond/peu profond	chaud / froid

féi/shòu	duō/shǎo	kuài/màn	nóng/dàn	guì/jiàn	duì/cuò
gras/maigre	nombreux/peu de	vite/lent	fort/léger	cher /pas cher	vrai/faux

jí/xiōng	měi/chǒu	míng/àn	xīn/jiù	xīng/wáng	zǎo/wǎn
propice/fatal	beau/laid	claire/obscur	neuf/vieux	prospère/misérable	tôt/tard

c. pas évident

hǎo/huài	zuǒ/yòu	lǎo/shào
bon/mauvais	gauche/droite	vieux/jeune

Selon notre statistique, il nous semble que l'iconicité des sonorités des finales dans les adjectifs n'est pas un fait évident. Or, si nous réétudions les paires d'antonymes qui contreviennent au principe d'iconicité des sonorités, nous pouvons en déduire des explications logiques de ce contresens : dans la paire *zhí/wǎn*, le *wǎn* représente une iconicité de forme de la bouche ; la paire *míng/àn* correspond au principe d'iconicité de ton ; la paire *nóng/dàn* manifeste une iconicité des sonorités des initiales. Pour conclure, l'iconicité des sonorités des finales n'est pas un principe général dans tous les adjectifs, mais nous avons recours à de nombreux exemples pour le prouver.

3.1.2.1.3 Verbes

Notre analyse de l'iconicité des sonorités des finales dans le cadre des verbes s'appuie également sur des antonymes monosyllabiques qui ont été proposés par Shen. Parmi les 18 paires d'antonymes verbaux, nous en avons trouvé douze qui correspondent à notre principe.

jìn/tuì	chuān/tuō	zhuāng/xiè	huán/jiè
avancer/reculer	porter/enlever	charger/décharger	rendre/emprunter

dào/lí	jiāo/xué	xíng/zhǐ	hū/yìng
arriver/partir	enseigner/apprendre	actionner/arrêter	appeler/répondre

shǎng/fá	shēn/suō	tūn/tǔ	lái/qù
récompenser/condamner	s'allonger/se raccourcir	avalier/vomir	venir/aller

Il ne nous reste qu'une paire (*mǎi/mài* : acheter/vendre) des verbes dont les finales sont identiques et cinq paires qui contreviennent au principe de l'iconicité des finales comme suit :

jì/jiě	shēng/jiàng	jiā / jiǎn	qǐ/fú	kāi/guān
lier/délier	monter/descendre	additionner/soustraire	élever/abaisser	ouvrir/fermer

Le résultat obtenu ici a approuvé l'iconicité des sonorités des finales dans les verbes.

En conclusion, le lien entre la sonorité des finales et le sens d'un sinogramme n'est pas absolument arbitraire. Autrement dit, il existe définitivement un certain degré d'iconicité phonémique dans le chinois. Néanmoins, le but de notre recherche n'est pas de démolir la théorie de l'arbitraire du signe, mais de trouver des règles pour la compléter, comme l'iconicité des sonorités des finales.

3.1.2.2 Iconicité des sonorités des initiales

L'iconicité des sonorités des initiales n'est pas aussi visible que celle des finales, car la différence de sonorités des initiales n'est pas assez évidente et les finales sont généralement plus sonores que les initiales, donc la sonorité d'une syllabe est surtout déterminée par sa finale. L'iconicité des finales est surtout manifestée comme le symbolisme phonétique conventionnel qui fait l'objet de notre analyse dans le paragraphe suivant, mais nous pouvons constater encore des indices de l'iconicité des sonorités des finales dans le chinois. Nous chercherons ici à donner un exemple dont les finales sont identiques pour justifier l'iconicité des sonorités des initiales :

Tableau 13 : Iconicité des sonorités des initiales

pinyin	diǎn	xiàn	miàn
sens	point	ligne	surface
initiale	d	x	m

Les trois syllabes que nous donnons ici ont la même finale *ian*, leurs sonorités se distinguent donc par la sonorité des initiales et par le ton. Le « d » est une consonne occlusive sourde non-aspirée, le « x » est une consonne fricative sourde, le « m » est une consonne nasale voisée. Le degré de sonorités des trois initiales sont : « m » > « x » > « d ». Les notions que ces trois syllabes représentent correspondent aussi à ce degré. Bien que cet exemple ne puisse pas représenter tous les sinogrammes, nous nous autorisons néanmoins à stipuler que nous ne pouvons pas nier l'existence de l'iconicité des sonorités des finales dans le chinois.

3.1.3 Symbolisme phonétique conventionnel

Le symbolisme phonétique conventionnel est défini comme « *une association analogique de certains phonèmes et de certains sens* » (Hinton L., Nichols J. et J. J. Ohala, 1994 : 5). De grands linguistes occidentaux du dernier Siècle ont fait des recherches sur ce sujet, par exemple, Jakobson et Fonagy. En analysant l'articulation émotive dans le français et le hongrois, Fonagy (1983 : 31) a trouvé une relation analogique entre les consonnes et les émotions représentées qu'il appelle la mimique vocale. En outre, il a étudié aussi la mimique au niveau glottal. Du côté de la langue chinoise, ce phénomène a également été étudié dans le cadre du chinois classique par des linguistes étymologiques de la dynastie des *Qing*⁶⁹. Néanmoins, peu de recherches sur ce sujet ont été faites dans le cadre du chinois moderne. La tentative pour définir tous les symbolismes phonétiques conventionnels dans le chinois semble compromise. Dans ce paragraphe, nous citerons des faits typiques et représentatifs du symbolisme phonétique conventionnel en chinois et essaierons de les analyser d'une façon

⁶⁹ La dynastie des *Qing* (1644-1912) est la dernière dynastie impériale chinoise.

systématique pour justifier l'iconicité phonétique.

3.1.3.1 [kl] et le sens « rond »

Dans les recherches anciennes de la langue chinoise, Cheng (1934) a apporté une grande contribution à l'étymologie chinoise en composant l'œuvre « Transfert du langage : *guo-luo* ». Cheng a proposé une méthode d'étude de l'étymologie. Il était de surcroît le premier linguiste chinois à lancer une objection à la théorie traditionnelle de Xun Zi qui stipulait que la relation entre un nom et son objet était arbitraire, en prenant une position claire sur la théorie de la motivation du signe.

Dans le « Transfert du langage *guo-luo* », Cheng a étudié profondément la prononciation du sinogramme « guǒ » (en français, fruit). D'après lui, les ancêtres des Chinois habitèrent sur les arbres et prirent les fruits comme la nourriture au commencement. Par conséquent, ils considérèrent les fruits comme les nécessités de la vie et eurent une connaissance profonde sur le fruit. Ayant une forme ronde, les fruits purent produire des bruits comme [kulu] en roulant. Quand les fruits furent mûrs, ils tombèrent par terre puis se déroulèrent. Ainsi, le son [kulu] devint le symbole des fruits, d'où vint la consonne de la syllabe « guǒ » (prononcé comme [kwo]). Ensuite, il fut distingué les fruits par terre - « guā » [kwa] des fruits sur arbre - « guǒ » [kwo]. Tous les deux noms portèrent la consonne [k].

En même temps que la société se développait, la connaissance humaine s'enrichissait. Le vocabulaire de l'époque ancienne ne pouvait plus satisfaire la demande de la vie quotidienne. La signification des consonnes [kl] a connu une série d'évolution, mais était reliée toujours au sens « rouler ».

- a. guǒ luǒ [kwo lwo] (*n.*) : une plante – Trichosanthis – dont les fruits sont ronds. Il s'appelle aussi « guā lóu » [kwa lou]
- b. gū lu [ku lu] (*v.*) : tourner/rouler
- c. gū lu lu [ku lu lu] (*adv.*) : l'état du roulement d'une grande vitesse

- d. gǔ duo [ku tuo] (*n.*) : 1) un dessert rond (à l'époque de la dynastie des *Song*)
2) bouton à fleur
- e. bèi lěi [pei lei] (*n.*) : bourgeon à fleur
- f. hú lún [hu luən] (*adj.*) : tout entier
- g. lún zi [luən zɿ] : la roue

Cette relation analogique entre le sens et le phonème ou le groupe des phonèmes est caractérisée évidemment par une identité nationale. Autrement dit, il n'est pas nécessaire qu'un phonème (ou un groupe de phonèmes) exprime le même sens dans deux langues différentes, et un sens peut être lié à des phonèmes distincts dans deux langues différentes. Par exemple, le groupe de phonème [kl]/[gl] est lié parfois à des choses brillants en français, comme *glace, éclat, lumière, gloire*, etc. ; Le sens « rouler » est exprimé en français par le phonème [r], comme *rouler, roue, rond, radis* etc. Citons ici le propos de Monneret (2003 : 105) sur ce fait : « *Deux mots de deux langues différentes ayant le même référent ne seront pas nécessairement dans une relation de similarité phonématique parce que les deux langues considérées ne retiennent pas nécessairement du référent les mêmes traits significatifs.* »

3.1.3.2 Consonnes aspirées et sens « léger »

Le système phonétique chinois ne comprend qu'une consonne voisée [z], donc il n'existe pas de contraste entre la consonne voisée et la consonne sourde. En revanche, il y a sept consonnes aspirées p[pʰ], t[tʰ], k[kʰ], f[f], c[tsʰ], ch[tʂʰ] et q[tɕʰ], qui se distinguent des consonnes sourdes non-aspirées correspondantes⁷⁰ b[p], d[t], g[k], z[ts], ch[tʂ] et x[tɕ]. Dans l'articulation de la consonne sourde aspirée, la bouffée d'air après l'émission de la consonne non-aspirée suscite une impression « légère ». L'emploi des consonnes aspirées dans le chinois est relié souvent au sens « léger ». Donnons ici des exemples :

⁷⁰ La consonne [v] qui correspond à la consonne non-aspirée f[f] s'absente dans le système phonétique du chinois.

a. [p'] [t'] et le sens de « monter »

pāo [p'au]: lancer lancer un ballon	tiào [t'jau] : sauter sauter de joie
pēn [p'ən] : jaillir Une lumière jaillit de l'obscurité.	tán [t'an] : rebondir Le ballon rebondit sur le mur.
pào [p'au]: la bulle bulle de savon	tiǎo [t'jau] : lever lever le rideau
piāo [p'jau] : flotter Les drapeaux flottent au vent.	tiān [t'iɛn] : le ciel au ciel si bleu et pur

b. [f] et le sens de « flotter »

fēi [fei] : s'envoler (L'avion s'est envolée, malgré le brouillard.)

fēng [fəŋ] : le vent (Il fait du vent.)

fān [fan] : la voile (Le vent gonfle les voiles du navire.)

fú [fu] : flottant (un navire flottant sur la mer)

fá [fa] : le radeau (le radeau de survie)

c. [ts'], [tɕ'] et le sens « petit »

chui [tɕ'wei] : souffler (J'aime le vent qui souffle doucement.)

cì [ts'ɿ] : épine (Il n'y a pas de roses sans épine.)

chén [tɕ'ən] : la poussière (Le vent fait voler la poussière.)

d. [k], [tɕ'] et le sens d' « air »

qīng [tɕ'iŋ] : léger (léger comme une plume)

kōng qì [kuŋtɕ'i] : l'air (air frais)

qì qíu [tɕ'i tɕ'jou] : le ballon (Le ballon s'enlève dans les airs.)

qì shuǐ [tɕ'iɕwei] : l'eau gazeuse (L'eau gazeuse est bonne pour la santé.)

qīng kuài [tɕ'iŋkwai] : allègre (marcher d'un pas allègre)

3.1.3.3 Nasalisation des voyelles et sens « vaste »

Les finales du *pinyin* comprenant une voyelle finale de nasalisation sont d'un degré de sonorités plus haut, donc elles sont souvent liées au sens « vaste ». On distingue deux types des finales nasalisées en chinois : les finales nasalisées antérieures dont la voyelle finale est *n* et les finales nasalisées postérieures dont la voyelle finale est *ng*. Les articulations de ces deux voyelles finales se différencient l'un de l'autre à trois niveaux : 1) le point d'articulation : la voyelle finale *n* est alvéolaire, qui est articulée en posant la pointe de la langue contre la crête alvéolaire ; le point d'articulation de *ng* est vélaire, c'est-à-dire, cette voyelle finale est articulée en posant la partie antérieure de la langue contre le palais mou. 2) l'ouverture de la bouche : quand on prononce la voyelle finale *n*, la bouche est moins ouverte que quand on prononce la voyelle finale *ng*. 3) la sonorité : les finales nasalisées antérieures sont aigus, alors que les finales nasalisées postérieures sont plus étoffées.

3.1.3.3.1 [n] et l'ampleur d'un plan :

Nous pouvons donner de nombreux exemples des syllabes dont les finales nasalisées antérieures sont liées à l'ampleur d'un plan, surtout la finale « an ».

tiān [t'jɛn]: le ciel (Un éclair se fait dans le ciel.)

kuān [k'wan]: grand (une grande fleuve)

pán [p'an]: plat (Les anciens ont cru que la terre était plate.)

piàn [p'jɛn]: la tranche (une tranche de pain)

miàn [mjɛn]: la surface (la surface d'une pièce)

yán [jan] : l'avant-toit

Il y a définitivement d'autres finales nasalisées antérieures qui représentent aussi l'ampleur d'un plan, par exemple, « mén » [mən] (la porte) ou « yún » [jyn] (le nuage). La voyelle finale [n] est en fait une consonne occlusive nasale alvéolaire voisée. Quand nous prononçons une voyelle nasalisée par [n], la bouche est un peu ouverte et la cavité buccale est d'une forme plate. De ce point de vue, nous pouvons nommer ce

symbolisme phonétique conventionnel une iconicité de forme de la bouche.

3.1.3.3.2 [ŋ] et l'ampleur d'un espace

Contrairement à l'articulation du phonème [n], quand on prononce une finale nasalisée en chinois comprenant le phonème [ŋ], la bouche est plus ouverte et la cavité buccale est d'une forme ronde. Les significations représentées par ce phonème sont fréquemment liées à l'ampleur d'un espace. Par exemple :

guǎng [kwaŋ]: vaste (La mer est le vaste réservoir de la nature.)

chǎng [tʂ'aŋ]: spacieux (une maison spacieuse)

gāng [kaŋ]: le cuve (le cuve à brasser)

wòng[wuŋ]: la jarre (la jarre d'eau)

péng [p'aŋ]: l'oiseau fabuleux gigantesque de la légende chinoise

tīng [t'iŋ] : le hall (le hall d'entrée)

En bref, nous pouvons trouver des faits qui correspondent au principe d'iconicité phonémique en chinois, malgré qu'ils ne soient pas très évidents. Désormais, il nous faut analyser l'iconicité tonique dans la phonétique chinoise (voir *infra* 3.2), qui est plus évident selon nos recherches.

3.2 Symbolisme tonique

Lapolla (1994 : 134-136) a fait une investigation expérimentale sur le symbolisme phonétique dans le mandarin⁷¹. Il a donné une liste de quarante groupes des mots à des anglophones qui ne connaissaient pas du tout le chinois. Chaque groupe de mots était composé d'un adjectif en anglais et d'une paire d'antonymes chinois en *pinyin*. Il a demandé à ces non-sinophones de relier le mot chinois correct correspondant à la traduction anglaise donnée. Ses expériences se sont divisées en deux parties : dans la première partie, les mots chinois étaient donnés avec le *pinyin* en chinois mandarin ; dans la deuxième partie, les mots chinois étaient donnés avec leurs transcriptions phonétiques du chinois en Taiwan, dont les tons des sinogrammes se différenciaient du mandarin. Les résultats obtenus ont montré que le ton jouait un rôle important dans la représentation du sens des mots chinois pour les non-sinophones.

3.2.1 Evolution du système des tons

Pour étudier l'iconicité tonique dans la phonétique chinoise, il faut connaître tout d'abord le système des tons en chinois. Comme une langue à tons, la prononciation des syllabes chinoises est soumise strictement à un ton précis. La modification du ton peut produire un nouveau mot, par exemple : *mā* signifie « la mère », *má* signifie « le chanvre », *mǎ* signifie « le cheval » et *mà* signifie « insulter ». Dans le chinois moderne, il existe approximativement 400 syllabes au total, ainsi le ton devient-il un moyen saillant pour distinguer des mots. En outre, comme une forme de rime, les tons chinois jouent un rôle essentiel dans la poésie.

Dans le chinois ancien, il y a quatre tons des caractères : *píng*, *shàng*, *qù*, *rù*. Aujourd'hui, le *rù* n'existe plus, le *píng* est divisé en deux : *yīn píng* et *yáng píng*. Nous appelons les *yīn píng*, *yáng píng*, *shàng* et *qù* les premier, deuxième, troisième et quatrième tons. Nos analyses de l'iconicité phonique des mots chinois se basent

⁷¹ Article inclut dans le livre « *Sound symbolism* », édité par Hinton L., Nichols J. et J. J. Ohala.

principalement sur la phonétique chinoise moderne, mais il est possible de revenir de temps en temps aux quatre tons anciens pour nous aider à expliquer des phénomènes contrevenant au principe de l'iconicité.

3.2.1.1 Tons au « moyen-chinois »

Le chinois au moyen-âge (en *pinyin*, zhōng gǔ hàn yǔ) indique particulièrement le chinois des dynasties des *Nord et Sud*, *Sui* et *Tang*⁷², qui a hérité du chinois ancien (en *pinyin*, shàng gǔ hàn yǔ) et s'est développé plus tard en chinois moderne. L'indication de la prononciation des caractères chinois a été initialement réalisée par une méthode directe, en donnant des homonymes. A l'époque des dynasties des *Han* et *Wei*⁷³, avec la propagation du Bouddhisme en Chine, une nouvelle méthode pour indiquer la prononciation des caractères chinois a été appliquée sous l'influence du sanscritisme, qu'on appelle « *fan qie* ». Dans cette méthode, on indique la prononciation d'un caractère chinois à l'aide de deux autres caractères chinois, le premier ayant la même consonne que le caractère donné et le second ayant la même voyelle. En appliquant cette méthode, les chercheurs chinois de cette époque-là ont réalisé qu'il y avait un troisième facteur pour constituer une syllabe chinoise – le ton.

Faute de documents complets, nous ne sommes pas sûrs s'il y avait des tons dans le chinois de l'époque ancienne. La première œuvre de la phonétique chinoise est « *qiē yùn* », éditée par LU Fayan, qui a défini la hauteur et la modulation de chaque ton. Désormais, les tons chinois ont été classifiés dans quatre catégories (*píng*, *shàng*, *qù*, *rù*) dans la dynastie des *Sui*. Selon Lu. Les tons chinois étaient caractérisés d'une part par leur hauteur, d'autre part, par la modulation de hauteur, dite *mélodie*. Pour une analyse systématique, Lu a divisé le son en six hauteurs et a défini la modulation de hauteur de chaque ton chinois :

⁷² Les dynasties des *Nord et Sud* (420-589), *Sui* (581-618) et *Tang* (618-907).

⁷³ Les dynasties des *Han* (202 av. J.-C. – 220) et *Wei* (220-266).

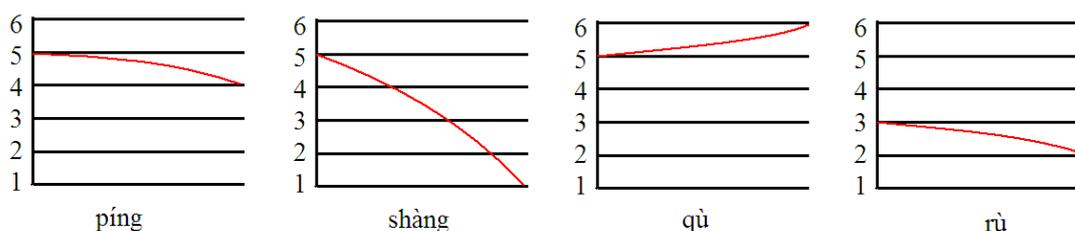


Schéma 11 : Tons du chinois ancien

Dans le moyen-chinois, le poème était le style principal de la littérature chinoise. Dans la dynastie des *Tang* (618-907), une forme stricte de la répartition tonale a été développée dans la poésie. En s'appuyant sur des mots monosyllabiques, la composition d'un poème devait non seulement adhérer au principe des rimes, mais aussi suivre la loi de la répartition tonale pour la mélodie harmonieuse. Le ton est devenu un symbole important de la langue chinoise.

Les recherches sur la prononciation des caractères chinois à cette époque-là ont été développées surtout autour de l'œuvre « qiē yùn ». En tant que première œuvre reconnue comme ayant contribué aux tons chinois, les prononciations de plus de dix milles caractères chinois y ont été comprises. Dans la dynastie des *Tang*, le système des quatre tons ont été officiellement admis par le gouvernement. Néanmoins, les dialectes en nord de Chine et en sud de Chine se sont différenciés d'une grande mesure. Avec la fusion des dialectes et le développement de la phonétique chinoise, les tons chinois ont connu un grand changement.

3.2.1.2 Les tons en chinois contemporain

Avec le développement social et l'enrichissement des connaissances, des mots monosyllabiques ne pouvaient plus satisfaire les besoins de communication de la vie quotidienne, donc il est apparu de plus en plus de mots composés dissyllabiques, qui ont promu fortement le développement de la phonétique chinoise. D'un côté, le problème d'« homonymie » a été effectivement résolu. D'un autre côté, l'émergence des mots dissyllabiques a généré la demande interne d'un haut débit de paroles. Dans ce cas, les

mots de ton *rù* dont l'essence était des mots dissyllabiques contractés, ont commencé à disparaître, à cause de leur difficile prononciation. Aujourd'hui, le ton « *rù* » n'existe que dans quelques dialectes. D'autres tons du chinois moyen ont connu également une série d'évolutions⁷⁴.

3.2.1.2.1 Changement des tons

a. *píng* se divise en *yīn* et *yáng*

Le ton *píng* du chinois moyen se divise en chinois moderne en deux tons : *yīn píng* (signe : $\bar{\quad}$) et *yáng píng* (signe : $\acute{\quad}$). Les consonnes occlusives voisées ont disparu dans la plupart des dialectes chinois, et ont été remplacées par les consonnes sourdes correspondantes. Pour marquer une distinction entre ces deux types de consonnes différentes dans le chinois moyen, le ton est devenu un moyen pratique. Les syllabes ayant une consonne sonore (occlusive, nasale et liquide) du ton *píng* portent le ton *yáng píng* dans le chinois contemporain, et les syllabes ayant une consonne sourde du ton *píng* portent le ton *yīn píng*. Examinons ici quelques exemples :

Tableau 14 : Changement du ton *píng*

mot	consonne en chinois moyen	<i>pinyin</i> du chinois contemporain
公 masculin	[k] (consonne occlusive sourde)	<i>gōng</i> [kuŋ]
多 beaucoup	[t] (consonne occlusive sourde)	<i>duō</i> [two]
明 clair	[m] (nasale voisée)	<i>míng</i> [miŋ]
駝 chameau	[d] (consonne occlusive voisée)	<i>tuó</i> [two]

b. *shàng* ayant la consonne sonore → *qù*

Toutes les syllabes du ton *shàng* dont la consonne est occlusive/fricative voisée porte le ton *qù* dans le chinois contemporain, lorsque les syllabes du ton *shàng* dont

⁷⁴ Voir les analyses détaillées sur ce sujet dans Li R. (2005), « *Introduction du changement des tons du chinois ancien au chinois contemporain* ».

la consonne est sourde ne change pas. Prenons ici deux sinogrammes en *pinyin* « du » comme exemple : 杜(prévenir) et 賭(boucher) sont tous les syllabes du ton *shàng* dans le chinois moyen. La consonne de 杜(prévenir) était la consonne occlusive voisée [d], ce sinogramme porte le ton *qù* dans le chinois contemporain. Le sinogramme 賭(boucher) ayant une consonne occlusive sourde [t] garde son ton *shàng*.

c. *rù* → *píng* et *qù*

En raison de la facilité de prononciation, le ton *rù* a disparu dans le chinois contemporain. Les syllabes ayant une consonne occlusive voisée du ton *qù* portent le ton *yáng píng* dans le chinois contemporain, par exemple, la consonne de 蝶(le papillon) était [d] dans le chinois moyen, donc ce sinogramme est prononcé comme [tjɛ] portant le ton *yáng píng*. Les syllabes du ton *rù* dont la consonne était nasale ou liquide portent le ton *qù* dans le chinois contemporain. Par exemple, 力(la force) se prononce comme [li] du ton *qù*, car sa consonne est la liquide.

En mandarin, le changement des tons des syllabes dont la consonne est sonore correspond toujours aux lois proposées ci-dessus, mais il est difficile pour nous de définir les lois du changement des tons des syllabes ayant la consonne sourde. Évidemment, il existe encore plusieurs dialectes en Chine dans lesquelles le ton *rù* est conservé, qui peuvent servir d'objets d'étude dans les recherches phonétiques.

3.2.1.2.2 Système tonique dans le mandarin

Afin de garantir une bonne communication entre l'Occident et l'Orient, la latinisation de la langue chinoise est devenue une disposition nécessaire. Dans les dynasties des *Ming* et *Qing*, les missionnaires catholiques ont commencé à latiniser certains noms. Par exemple, ils ont créé le mot « Confucius » pour référer à « *kǒng fū zi* ». En 1954, le Premier Ministre Zhou a proposé de créer la « Comité de Réforme de la Langue Chinoise » afin de favoriser la latinisation des caractères chinois, en y ajoutant les quatre tons. Après des années d'efforts, le programme de *pinyin* a été établi et

annoncé officiellement en 1958.

Le système tonique du mandarin garde le système des quatre tons en chinois moyen, malgré quelques changements. On appelle le ton *yīn píng* le premier ton (signe : $\bar{\quad}$), le ton *yáng píng* le deuxième ton (signe : $\acute{\quad}$), le ton *shàng* le troisième ton (signe : $\check{\quad}$), et le ton *qù* le quatrième ton (signe : $\grave{\quad}$). Le signe de ton est mis toujours sur la voyelle principale.

En s'appuyant sur les analyses de Lu et les théories occidentales de la phonétique, Zhao⁷⁵ a proposé une méthode de « cinq degré » pour marquer la hauteur et la modulation de chaque ton dans le mandarin au début du XX^{ème} Siècle, qui est généralement considérée comme scientifique pour analyser le *pinyin*.

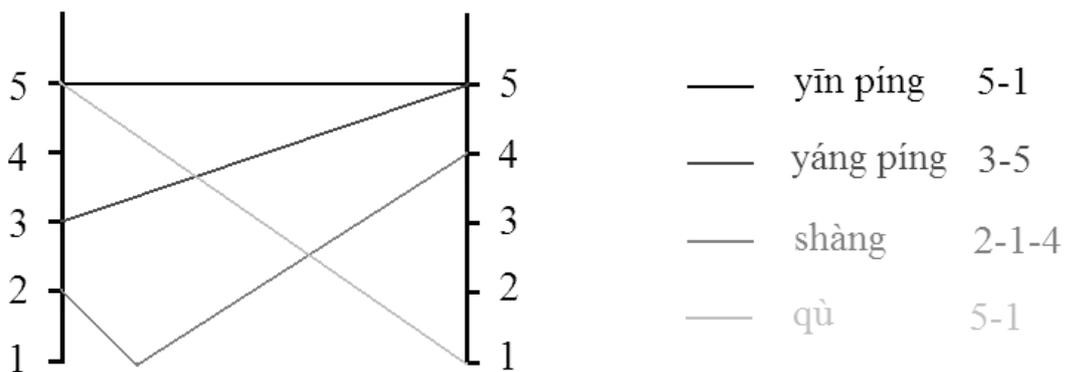


Schéma 12 : Tons du chinois moderne

En mandarin, il existe aussi un ton spécial – le ton zéro (en *pinyin*, *qīng shēng*), qui correspond à l'absence du ton. Au sens strict, ce n'est pas un vrai ton. Malgré sa fonction de distinction sémantique des mots, il n'est pas inclu dans les tons chinois, car il manque la modulation de hauteur au ton zéro et sa prononciation est relativement courte.

Nous développerons les analyses sur l'iconicité tonique surtout dans le cadre du mandarin contemporain. A cause des changements de ton, le degré de l'iconicité tonique peut être atténué, mais nous croyons toujours en l'existence de ce fait linguistique dans

⁷⁵ ZHAO Yuanren (1892-1982), un des plus grands linguistes et philosophes chinois du XX^{ème} Siècle, a étudié la phonétique à l'Université de Harvard.

le chinois.

3.2.2 Iconicité tonique entre des mots

Pour une langue à tons, l'iconicité phonétique ne s'est pas manifestée que dans l'aspect phonémique, mais aussi dans l'aspect tonique, c'est-à-dire que le ton a aussi une fonction d'imitation de sens. Par exemple en chinois, dans « le ciel est en haut et la terre est en bas », nous pouvons stipuler que le ciel (tiān) est du premier ton et la terre (dì) est du quatrième ton. Dans ce paragraphe, nous étudierons le lien analogique entre le ton d'une syllabe et le sens de cette syllabe.

En observant le tableau de la hauteur des quatre tons, nous pouvons trouver que les premier et deuxième tons sont évidemment des tons de haute note et le troisième ton est un ton de basse note. Pourtant, il est difficile de définir la place du quatrième ton. Du côté de la hauteur, l'ordre des quatre tons devrait être comme suit : premier > deuxième > quatrième > troisième. Du côté de modulation, le quatrième est le seul ton descendant, donc l'ordre de sonorité des quatre tons peut être comme suit : premier > deuxième > troisième > quatrième. De toute façon, les quatre tons se divisent en deux grands types : *píng* (les premier et deuxième tons) et *zè* (les troisième et quatrième tons). Nous pouvons définir l'iconicité tonique comme suit : les tons *píng* représentent les sens « grand, léger, haut, positif », les tons *zè* représentent les sens « petit, lourd, bas et négatif ».

3.2.2.1 Méthode de recherche

Prenons ici encore les soixante paires d'antonymes monosyllabiques proposées par Shen comme objets de recherche. Celles qui correspondent au principe d'iconicité sont marquées par +1 ; celles qui sont contraires au principe d'iconicité sont marquées par -1 ; celles qui ont le même ton sont marquées par 0. Notre recherche se divise en trois parties : 1) Les analyses de l'iconicité phonique se basent sur les deux grandes catégories, *píng* et *zè*. 2) Les analyses de l'iconicité phonique se basent sur l'ordre des

tons de la hauteur. 3) Les analyses de l'iconicité phonique se basent sur l'ordre des tons de la modulation.

Tableau 15 : Analyse de l'iconicité tonique (antonymes)

antonymes en <i>pinyin</i>	traduction française	12 > 34	1 > 2 > 4 > 3	1 > 2 > 3 > 4
cháng/duǎn	long/court	+1	+1	+1
kuān/zhǎi	étendu/étroit	+1	+1	+1
cū/xì	gros/fin	+1	+1	+1
tián/kǔ	sucré/amer	+1	+1	+1
dà/xiǎo	grand/petit	0	+1	-1
huó/sǐ	vivant/mort	0	+1	+1
qīng/zhòng	léger/lourd	+1	+1	+1
yuǎn/jìn	loin/proche	0	+1	-1
shàng/xià	supérieur/inférieur	0	0	0
gān/shī	sec/humide	0	0	0
nán/nǚ	masculin/féminin	+1	+1	+1
lǐ/wài	intérieur/extérieur	0	-1	+1
sōng/jǐn	lâche/serré	+1	+1	+1
qiáng/ruò	fort/faible	+1	+1	+1
zhǎng/yòu	aîné/jeune	0	-1	+1
qián/hòu	antérieur/postérieur	+1	+1	+1
yíng/kuī	profitable/infructueux	0	-1	-1
shàn/è	bon/mauvais	0	0	0
dòng/jìng	actif/calme	0	0	0
shèng/fù	victorieux/vaincu	0	0	0
bó/hòu	mince/épais	+1	+1	+1
zhèng/fǎn	positif/négatif	0	+1	-1
zhēn/jiǎ	exact/inexact	+1	+1	+1
zhí/wān	droit/courbé	0	-1	-1

shēn/qiǎn	profond/peu profond	+1	+1	+1
rè/lěng	chaud / froid	0	+1	-1
féi/shòu	gras/maigre	+1	+1	+1
duō/shǎo	nombreux/peu de	+1	+1	+1
kuài/màn	vite/lent	0	0	0
nóng/dàn	fort/léger	+1	+1	+1
guì/jiàn	cher /pas cher	0	0	0
duì/cuò	vrai/faux	0	0	0
jí/xiōng	propice/fatal	0	-1	-1
měi/chǒu	beau/laid	0	0	0
míng/àn	claire/obscur	+1	+1	+1
xīn/jiù	neuf/vieux	+1	+1	+1
xīng/wáng	prospère/misérable	+1	+1	+1
gāo/ǎi	haut/bas	+1	+1	+1
zǎo/wǎn	tôt/tard	0	0	0
hǎo/huài	bon/mauvais	0	-1	+1
zuǒ/yòu	gauche/droite	0	-1	+1
lǎo/shào	vieux/jeune	0	-1	+1
jìn/ tuì	avancer/reculer	+1	+1	+1
chuān/tuō	porter/enlever	0	0	0
zhuāng/xiè	charger/décharger	+1	+1	+1
huán/jiè	rendre/emprunter	+1	+1	+1
dào/lí	arriver/partir	-1	-1	-1
jiāo/xué	enseigner/apprendre	+1	+1	+1
xíng/zhǐ	actionner/arrêter	+1	+1	+1
hū/yìng	appeler/répondre	+1	+1	+1
shǎng/fá	récompenser/condamner	0	-1	+1
shēn/suō	s'allonger/se raccourcir	0	0	0

tūn/tǔ	avalier/vomir	+1	+1	+1
lái/qù	venir/aller	+1	+1	+1
mǎi/mài	acheter/vendre	0	-1	+1
jì/jiě	lier/délier	0	+1	-1
shēng/jiàng	monter/descendre	+1	+1	+1
jiā/jiǎn	additionner/soustraire	+1	+1	+1
qǐ/fú	élever/abaisser	0	-1	+1
kāi/guān	ouvrir/fermer	0	0	0

3.2.2.2 Résultats de recherche

Nous allons maintenant compter les paires d'antonymes qui correspondent au principe d'iconicité et les paires contrevenant à ce principe, afin de vérifier l'iconicité tonique dans la phonétique chinoise.

Tableau 16 : Résultat de recherches

iconicité	12>34		1>2>4>3		1>2>3>4	
	+1	29	48,33%	35	58,33%	38
0	30	50%	13	21,67%	13	21,67%
-1	1	1,67%	12	20%	9	15%

Les résultats obtenus montrent que la proportion des paires d'antonymes qui correspondent au principe d'iconicité tonique est beaucoup plus haute que la proportion des paires d'antonymes qui contreviennent à ce principe. Dans la première partie de notre expérience, il n'y a qu'une paire des antonymes contrevenant au principe d'iconicité tonique. Ce résultat a bien justifié l'iconicité tonique dans la phonétique chinoise. Dans les deuxième et troisième parties de notre expérience, l'iconicité tonique est aussi confirmée, car nous pouvons constater que le pourcentage du groupe +1 surpasse fortement le pourcentage du groupe -1 ; En résumé, l'iconicité tonique est d'un haut degré dans la phonétique chinoise.

3.2.3 Iconicité tonique dans les mots polyphoniques

L'iconicité tonique n'est pas manifestée que dans la comparaison entre des mots, mais aussi dans les mots polyphoniques. Il y a plusieurs mots polyphoniques dans le chinois, lesquels ont plusieurs prononciations mais une seule composition graphique. Les différentes prononciations d'un sinogramme indiquent différents sens et/ou natures du mot. Par exemple, pour le nom 难 « nan », il y a deux prononciations, soit *nán*, soit *nàn*. Le *nán* de deuxième ton désigne « difficulté », le *nàn* de quatrième ton désigne « catastrophe, souffrance ». De ce point de vue, l'iconicité tonique peut également être analysée dans le cadre des mots polyphoniques.

On compte approximativement 200 mots polyphoniques les plus courants dans le chinois contemporain. Dans certains mots polyphoniques, la différence de prononciation se fonde principalement sur des syllabes différentes, mais il y a certains mots polyphoniques qui ont des prononciations distinctes seulement de « ton ». Dans cette partie, nous privilégierons les analyses de l'iconicité tonique sur des mots polyphoniques de ton (en *pinyin*, *duō diào zì*), afin d'éviter toute influence de sonorité des initiales et des finales.

3.2.3.1 Ton et nature

Les mots chinois sont divisés principalement en deux grands types : des mots substantiels (verbes, noms, adjectifs, nombres, classificateurs et pronoms) et des mots vides qui s'attachent toujours aux mots substantiels (adverbes, prépositions, conjonctions, auxiliaires, onomatopées et exclamations.). Évidemment, des mots substantiels sont plus importants que des mots vides au niveau syntaxique. Comme une langue à ton, l'intonation d'une phrase chinoise n'est pas aussi sensible que celle des langues indo-européennes. Dans le cas général, les mots substantiels sont accentués pour marquer leur position essentielle dans une phrase.

3.2.3.1.1 Méthode

Selon notre analyses en haut, les tons *píng* représentent naturellement les sens « grand, léger, haut, positif », les tons *zè* représentent les sens « petit, lourd, bas et négatif ». Est-ce que ce principe s’applique aussi aux mots polyphoniques de ton ? Si oui, dans cette logique, les tons de haute note devraient correspondre à des mots substantiels et les tons de basse note correspondent à des mots vides. Nous proposons ici tous les mots polyphoniques courants de ton, dans lesquels le changement de ton marque un changement de type de nature (substantiel/vide) ⁷⁶ et cherchons à vérifier le principe qu’on a proposé. Nous employons la même méthode : des mots qui correspondent au principe d’iconicité sont marqués par +1, ceux qui sont contraires au principe d’iconicité sont marqués par -1.⁷⁷

Tableau 17 : Analyses de l’iconicité tonique (changement de nature du mot)

sinogramme	ton	nature	sens	12430	12340	12/34/0
挨 ai	1	prep.	un à un	-1	-1	0
	2	v.	déguster			
把 ba	3	prep.	faire (faire)	+1	-1	0
	4	n.	manche			
当 dang	1	prep. conj.	devant au moment où	+1	+1	+1
	4	adj. v.	approprié mettre...en gage			
得 de	0	auxi.	après le verbe pour exprimer la possibilité ou le niveau	+1	+1	+1
	2	v.	obtenir			
的 di (morphème)	2	adv.	<i>dí què</i> : certainement	-1	-1	-1
	4	n.	<i>mù dì</i> : l’objectif			
更 geng	1	v.	changer	+1	+1	+1
	4	adv.	plus			

⁷⁶ Les mots sont Choisis du tableau des mots polyphoniques dans l’annexe de la « *Dictionnaire Xinhua* » en ligne. URL : <http://xh.5156edu.com/page/18317.html> .

⁷⁷ Le ton zéro est considéré comme un ton de note le plus basse.

间 jian	1	prep.	entre	-1	-1	-1
	4	v.	séparer			
将 jiang	1	auxi.	« aller » pour exprimer le futur	-1	-1	-1
	4	n.	les officiers et les soldats			
宁 ning	2	adj.	calme	+1	+1	+1
	4	adv.	plutôt			
喷 pen	2	v.	vaporiser	+1	+1	+1
	4	adv.	très (parfumé)			
切 qie	1	v.	couper	+1	+1	+1
	4	adv.	sérieusement			
煞 sha	1	v.	arrêter	+1	+1	+1
	4	adv.	très			
鲜 xian	1	adj.	frais	+1	+1	+1
	3	adv.	rarement			
与 yu	3	prep.	avec	+1	-1	0
	4	v.	participer à			
中 zhong	1	prep.	dans	-1	-1	-1
	4	v.	être frappé de			

3.2.3.1.1 Résultat

Nous comptons ici 15 mots polyphoniques de ton, dans lesquels le changement de ton marque un changement de type de nature (substantiel/vide). Voici les résultats obtenus :

Tableau 18 : Résultat de recherches

iconicité	12430		12340		12/34/0	
+1	10	66,67%	8	53,33%	8	53,33%
0	0	0%	0	0	3	20%

-1	5	33,33%	7	46,67%	4	26,57%
----	---	--------	---	--------	---	--------

Dans cette expérience que nous avons développée, il n'y a que le résultat obtenu dans la deuxième partie (1>2>3>4>0) qui ne prouve pas une iconicité tonique de haut degré dans les mots polyphoniques. A travers les résultats obtenus dans les deux autres parties, nous marquons un contraste évident entre la proportion de « correspondance au principe d'iconicité » et celle qui est « contre le principe de l'iconicité ». Par conséquent, nous pouvons tirer une conclusion que les tons des mots polyphoniques, marquant un changement de type de nature (substantiel/vide), correspondent au principe d'iconicité d'un degré intermédiaire.

3.2.3.2 Ton et sens

Dans ce paragraphe, nous analyserons le principe de l'iconicité tonique dans le cadre des mots polyphoniques, dans lesquels le changement de ton n'implique pas la différence de nature, mais marque seulement un changement de sens. Selon le principe de l'iconicité tonique, nous présumons que les tons de haute note représentent les sens « grand, léger, haut, positif », par contre, les tons de basse note représentent les sens « petit, lourd, bas et négatif »⁷⁸. Nous emploierons encore la même méthode que dans le paragraphe précédent. Citons maintenant tous les mots polyphoniques qui se conforment à notre expérimentation.

Tableau 19 : Analyses de l'iconicité tonique (changement de sens du mot)

syllabe	nature	ton	sens	12430	12340	12/34/0
背 bei	v.	1	supporter (une responsabilité)	+1	+1	+1
		4	quitter (la maison)			
奔 ben	v.	1	marcher vite, courir	+1	+1	+1
		4	aller vers			

⁷⁸ Si les deux sens d'un mot ne correspondent pas à un même champ sémantique de sorte qu'ils ne sont pas comparables, on l'exclut de nos analyses. Par exemple, le *héng* signifie « horizontal » et *hèng* signifie « violent ». On ne voit pas un contraste de significations dans les deux sens de ce mot, donc on ne fait pas d'analyse de ce type des mots polyphoniques.

差 cha	adj.	1	différent	+1	+1	+1
		4	incorrect			
场 chang	n.	2	le terrain vague	+1	+1	+1
		3	le champ/l'occasion			
冲 chong	v.	1	se précipiter contre	+1	+1	+1
		4	faire face à			
创 chuang	v.	1	blessier	-1	-1	-1
		4	créer			
倒 dao	v.	3	tomber par terre	+1	-1	0
		4	faire tourner...dans le sens inverse			
杆 gan	n.	1	le bâton long	+1	+1	+1
		3	la partie fine d'un objet			
供 gong	v.	1	fournir	+1	+1	+1
		4	faire une offrande			
号 hao	v.	2	crier	+1	+1	+1
		4	annoncer			
哄 hong	v.	1	produire des bruits (par une foule)	+1	+1	+1
		4	produire des troubles			
教 jiao	v.	1	enseigner	-1	-1	-1
		4	instruire			
看 kan	v.	1	surveiller	+1	+1	+1
		4	regarder			
坷 ke	n.	1	la motte	+1	+1	+1
		3	la difficulté			
踉 liang	v.	2	sauter	+1	+1	+1
		4	marche en titubant			
难 nan	n.	2	la difficulté	+1	+1	+1
		4	la catastrophe			

Nous comptons ici 16 mots polyphoniques, il n'y a que deux mots qui ne correspondent pas au principe d'iconicité tonique, ce qui prouve un haut degré de l'iconicité phonique. Le ton de basse note représente surtout un sens « négatif ».

3.2.3.3 Ton zéro et auxiliaire

Dans les analyses précédentes, nous avons présenté deux grands types de nature des mots chinois : des mots substantiels et des mots vides. Parmi des mots vides, il y a une nature des mots qui nous intéressent beaucoup : l'auxiliaire. Comme des morphèmes lexicaux attachés à un mot substantiel, les auxiliaires se prononcent souvent du ton zéro. Il n'y a pas de temps et de mode dans la grammaire du chinois, en revanche, nous les exprimons à l'aide d'auxiliaires. Selon le principe de l'iconicité tonique, plus important est le sens sémantique, plus haut est la note du ton. Par conséquent, il est raisonnable que les auxiliaires, qui n'ont pas de sens sémantique, sont de ton zéro.

Le changement de ton d'un auxiliaire peut signifier le changement de nature du mot. Par exemple, dans le mot « Lǎo zi », le « Lǎo » signifie « vieux » et le « zi » est un morphème lexical qui n'a pas de sens sémantique. Le mot entier signifie « un homme vieux » ou « le père » en oral. Le « zi » se prononce doucement, car dans ce mot, le « zi » n'a aucun sens et le cœur sémantique du mot est sur « Lǎo ». Dans quelques dialectes, la prononciation de « zi » s'atténue et même disparaît et le mot entier se prononce comme /lao:/. Si on rend au « zi » son ton original, le mot « Lǎo zǐ », le cœur sémantique du mot n'est plus le sinogramme « Lǎo ». La prononciation de « zǐ » montre que, ici, le « zǐ » ne peut plus être considéré comme l'auxiliaire mais un substantiel comme une appellation honorable pour un enseignant remarquable. Le mot entier signifie en français « Lao Tseu », le père fondateur de Taoïsme.

Récapitulons.

La prononciation des mots chinois correspond au principe d'iconicité phonétique dans une grande mesure. À partir de nos analyses, nous trouvons qu'il y a deux règles qui présentent l'iconicité dans la phonétique chinoise : Les syllabes dont la sonorité est

de haut degré peuvent exprimer des sens plus larges et positifs, par contre, les syllabes dont la sonorité est de bas degré expriment des sens plus petits et négatifs ; les tons « píng » représentent des sens positifs et larges, lorsque les tons « zè » représentent des sens négatifs et petits.

CHAPITRE IV. ICONICITE DANS L'ECRITURE CHINOISE

Au début du XX^{ème} siècle, le travail de Fenollosa et Pound sur l'idéogramme chinois a lancé une enquête occidentale d'un langage parfait et universel dans le développement du modernisme anglo-américain. L'idéogramme, considéré comme une combinaison de la forme et de sens, est devenu un sujet important dans la recherche d'une langue parfaite.

En effet, il existe d'autres formes en plus de l'idéogramme qui expriment le sens d'un objet au travers de son écriture, par exemple, le pictogramme. L'écriture chinoise est dite « idéographique », c'est-à-dire que les caractères chinois ne représentent pas les unités phonétiques, mais les unités sémantiques. Les premiers caractères chinois ont évolué à partir d'images, lesquelles renvoient à leurs objets par une grande ressemblance. Malgré des grandes évolutions et d'importants développements de l'écriture chinoise pendant plus de 3000 ans, le système du sinogramme actuel manifeste toujours une iconicité d'image évidente. Néanmoins, comme la pensée de Xun Zi sur la relation arbitraire entre un nom et son objet a occupé une place essentielle dans la linguistique chinoise, l'iconicité dans le sinogramme n'a pas réussi à attirer l'attention des linguistes dans l'époque ancienne. C'est depuis une trentaine d'années que l'iconicité est devenue un sujet important dans les recherches sur la grammaire du chinois.

En tant que seule langue figurative existant dans le monde, il ne fait nul doute que les caractères chinois doivent servir de support essentiel à nos analyses sur l'iconicité. Sous l'influence des recherches occidentales sur l'iconicité en linguistique, la théorie de l'iconicité a connu un certain développement dans les aspects phonétique et syntaxique en chinois. Or, les caractères chinois, qui montrent une iconicité la plus évidente, ne sont pas aussi fréquemment traités dans les recherches récentes. En effet, le principe de l'iconicité dans les caractères chinois a été largement étudié dans la linguistique chinoise, bien que ce terme concret n'ait pas été employé par les linguistes.

Dans ce chapitre consacré à l'écriture chinoise, nous présenterons l'histoire de l'écriture chinoise pour montrer l'évolution des sinogrammes. La langue chinoise a une

histoire de plus de 3000 ans. Créée et développée en Orient, la langue chinoise emploie un système d'écriture figuratif qui se différencie totalement des langues européennes. En proposant les différents types d'écriture chinoise suivant l'évolution des dynasties, nous analyserons l'iconicité d'image dans cette série d'écriture chinoise.

Les caractères chinois représentent des objets ou des idées directement par leur forme, de façon naturelle ou produits par l'homme. Selon différents moyens de compositions des sinogrammes, l'iconicité de l'écriture chinoise peut prendre des formes distinctes. Dans le deuxième sous-chapitre, nous présenterons les catégories principales des caractères chinois, en analysant leur degré d'iconicité.

Dans le troisième et dernier sous-chapitre, nous développerons quelques réflexions personnelles sur l'iconicité de l'écriture chinoise. En plus des analyses plus profondes sur l'iconicité des sinogrammes, nous préciserons surtout l'iconicité relevée par la clé des sinogrammes.

4.1 Histoire des sinogrammes

La langue chinoise est une des langues qui ont les plus longues histoires. La création et l'application des sinogrammes ont non seulement promu le développement de la culture chinoise, mais ont exercé également une influence profonde sur le développement de la culture mondiale. Le système des sinogrammes a connu une série d'évolutions depuis sa création, de l'inscription antique gravée sur des os d'animaux ou sur des écailles de tortue au sinogramme simplifié d'aujourd'hui. Malgré cette grande évolution des sinogrammes, les caractères chinois gardent toujours leur propriété d'« imitation », c'est-à-dire que nous pouvons retrouver toujours un lien entre la forme d'un sinogramme et le sens qu'il enregistre.

4.1.1 Origine des caractères chinois

Les recherches sur l'origine des caractères chinois ont été premièrement développées à l'époque des Royaumes Combattants⁷⁹. Cependant, À propos de l'origine des caractères chinois, les points de vue divergent au sein de la linguistique chinoise jusqu'aujourd'hui. On n'arrive toujours pas à trouver une théorie universelle, faute des documents anciens convaincants. Les principaux avis sur l'origine des caractères chinois proviennent de la théorie des « Quipus », du développement des « huit diagrammes » et de la création par CANG Jie.

4.1.1.1 Théorie des « Quipus »

Le terme de « Quipu » signifie « nœud »⁸⁰ et « compte », qui renvoie aux dispositifs historiques d'enregistrement utilisés dans la région andine de l'Amérique

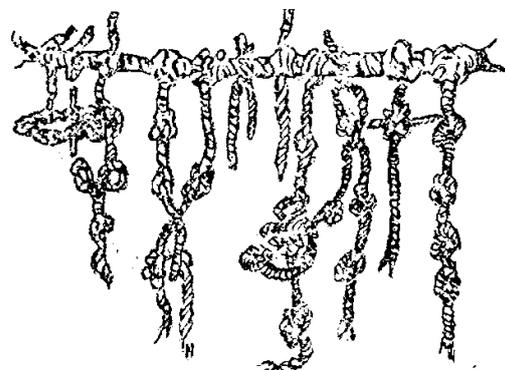


Figure 16 : Quipus

⁷⁹ Royaumes Combattant, en *pinyin*, Zhàn guó, (475-221 av. J.-C.).

⁸⁰ Source d'image : <http://news.chinaxinge.com/shownews.asp?id=39844&sjm=e5e62648f9d7bca2>

du Sud. De même, la même méthode d'enregistrement a été employée par les anciens chinois en l'absence de l'écriture. Tous les événements étaient notés avec l'aide des nœuds.

La théorie des « Quipus » a été premièrement évoquée dans le « Yi zhuan »⁸¹.

Citons une phrase dans le deuxième paragraphe du chapitre « Xi ci » :

*Nos ancêtres prirent des notes en faisant des nœuds sur la corde, afin de gouverner un état. Par la suite, les hommes intelligents ont inventé l'écriture pour remplacer la méthode consistant à « faire des nœuds ». Désormais, les mots sont devenus un outil indispensable de la vie : les officiers utilisent des mots dans la gouvernance et le grand public emploie les mots pour acquérir des connaissances. Tout est en bon ordre.*⁸²

En commentant cette phrase de « Zhou Yi », Zheng⁸³ a déclaré que la forme et le nombre des nœuds avaient des connotations conventionnelles. Selon lui, « *De grands nœuds impliquent de grands événements/objets, lorsque de petits nœuds impliquent de petits événements/objets. Le nombre des nœuds dépend à la quantité des événement ou des objets* ». Bien sûr, ce n'est qu'une conjecture, à cause de la préservation incomplète des documents anciens.

Dès lors, est-ce que cette théorie des « Quipus » est crédible ? En observant les recherches sur les cultures anciennes dans le monde entier, nous pouvons établir que le moyen de « faire des nœuds » est une méthode couramment utilisée par le peuple primitif avant la création de l'écriture, afin de favoriser la mémoire. Pourtant, cette méthode de « faire des nœuds » n'est pas suffisante pour noter les événements, et ne peut servir que d'un outil aide-mémoire dans la transmission de l'information, car elle ne peut présenter ni la prononciation ni l'image d'une chose. Puisque la méthode de « faire des nœuds » n'arrive pas à relier les nœuds à des mots spécifiques dans la langue,

⁸¹ *Yi zhuan* est un livre de collection des commentaires sur « Yi king », édité à l'époque du Royaume Combattant. Comprenant dix chapitres, ce livre est appelé aussi « Dix ailes » (en *pinyin*, shi yi).

⁸² Texte original en chinois :上古结绳而治, 后世圣人易之以书契, 百官以治, 万民以察, 盖取诸夬。URL : http://baike.baidu.com/link?url=W-BhuadUMJJnf8ZlmQq5zvYTft-nBo831Ebow54gqXVylRmgjD4k3_Ch2XhHB8vL

⁸³ ZHENG Xuan (127-200) est l'un des plus importants commentateurs chinois et confucianistes vers la fin de la dynastie des Han.

on ne trouve pas de signification sociale des quipus. D'ailleurs, il n'y avait pas que les anciens chinois qui ont utilisé ce système d'enregistrement, mais d'autres nations, par exemple, les indiens de l'Amérique du Sud, qui n'ont pas développé un système d'écriture identique. De ce point de vue, les quipus ne peuvent pas être considérés comme l'origine crédible de l'écriture chinoise.

Est-ce que cela signifie que les quipus ne jouent aucun rôle dans la création de l'écriture chinoise ? Notre réponse mitigée. Faute de documents historiques complets, nous ne pouvons pas trouver une analyse systématique sur la méthode de « faire des nœuds » dans la Chine ancienne. Par contre, quelques symboles des nœuds servent aujourd'hui des clés pour construire des mots chinois contemporains. Par exemple, les caractères chinois simplifiés représentant « dix » et ses multiples ressemblent aux nœuds.

Tableau 20 : Caractères chinois simplifiés représentant « dix » et ses multiples

pinyin	shí	niàn	sà	xì
caractère	十	廿	卅	卌
sens en français	dix	vingt	trente	quarante

Les caractères représentant les multiples de « dix » 廿卅 et 卌 ne sont plus utilisés dans le registre courant du chinois contemporain. On les remplace par une série d'expressions plus courantes : « 二十, 三十, 四十 » (deux dix, trois dix, quatre dix). Ces caractères n'apparaissent actuellement que dans les textes très soutenus et littéraires ou dans le calendrier lunaire pour exprimer une date. Par exemple, on note 廿二 à la place de 二十二 dans le calendrier lunaire.

La représentation de l'image des nœuds dans quelques mots chinois montre donc que la méthode de « faire des nœuds » a donné une certaine influence sur la création de l'écriture chinoise, mais nous ne pouvons pas définir cette méthode comme à l'origine des sinogrammes. Nous considérons que la façon d'enregistrement par des nœuds est un moyen originel de prendre des notes, plutôt que lié à la nature de l'écriture.

4.1.1.2 Développement des « huit diagrammes »

Les Chinois à l'ancienne époque ont inventé la méthode de « faire des nœuds » pour prendre des notes. Cette façon pouvait donner une indication claire du nombre et de l'orientation d'une chose, mais ses défauts étaient également assez visibles : avec le passage du temps, les significations que les nœuds représentaient risqueraient d'être confondues. L'emploi de la méthode est en fait seulement un moyen de prendre de simples notes, qui ne peut pas exprimer l'activité mentale. Les pensées et les comportements sociaux de plus en plus complexes ont exigé un développement de la façon d'enregistrement.

Dans la préface du « *Classique des documents* »⁸⁴, il est déclaré que « *Lorsque Fuxi devint le roi, il commença à peindre l'image des huit diagrammes et à créer l'écriture, afin de remplacer la façon de « faire des nœuds » dans le gouvernement d'un état. Ce fut le début de la production des articles classiques.* »⁸⁵ Ainsi, la théorie de la création d'écriture par Fuxi est-elle devenue une autre supposition quant aux sources de l'écriture chinoise. Comme nous l'avons proposé dans le premier chapitre, l'une des plus grandes contributions que Fuxi a données à la culture chinoise est la création de huit diagrammes. Sous l'influence de la composition de cette figure extraordinaire, l'origine de l'écriture chinoise a été reliée aux huit diagrammes de façon naturelle. Wu (2005 : 132) a proposé que « *les créations des caractères 水(l'eau) et 火 (le feu) se basent sur les diagrammes kǎn et lí* ».

Tableau 21 : Diagramme et caractère chinois

diagramme	kǎn	lí
figure		
écriture ancienne		
écriture contemporaine	水(l'eau)	火 (le feu)

⁸⁴ *Classique des documents*, en *pinyin*, shu 书, shang shu 尚书 ou shu jing 书经, est un recueil des documents de la Chine ancienne.

⁸⁵ URL : <http://www.docin.com/p-461441.html> .

Est-ce que l'existence de ces exemples peut justifier que la création de l'écriture soit reliée à la théorie des huit diagrammes de Fuxi ? D'après nos recherches, la réponse est négative.

D'une part, les recherches sur la relation entre la création d'écriture et les huit diagrammes se fondent principalement sur des suppositions. Comme dans l'exemple que nous avons donné ci-dessus, le diagramme « kǎn » présente effectivement un certain degré de ressemblance avec l'écriture ancienne de l'eau. Or, selon de notre observation, le rapport entre le diagramme « lí » et l'écriture ancienne du feu est assez abstrait.

De l'autre part, Fuxi est une personne dans la légende chinoise. Présentons ici un portrait classique de Fuxi⁸⁶ dans les contes chinois. Les deux bosses de son crâne nous rappellent le fait que cet homme n'est pas un être humain ordinaire. Comme le premier empereur dans la légende traditionnelle, Fuxi a été divinisé par le grand public pour mémoriser ses grandes contributions à la culture chinoise.



Figure 17 : Portrait de Fuxi

Dans la légende, les chinois anciens ont employé la méthode de « faire des nœuds » pour compter leurs propriétés, mais les cordes avec des nœuds qu'ils ont accrochées sur le mur ont cassé au fil du temps. Les gens ont commencé à se battre afin de clarifier leurs comptes, en provoquant des désordres dans tout le pays. Pour résoudre ce problème, Fuxi a créé un système d'écriture à partir de l'observation de la nature. Cette légende ne peut servir de preuve

⁸⁶ Source d'image : http://tupian.baik.com/a1_33_04_01300000257646133813047195758_jpg.html

de l'origine de l'écriture chinoise dans nos recherches scientifiques.

Dans de nombreux documents historiques chinois, comme la préface du « *Classique des documents* », nous croyons que Fuxi a fait des contributions importantes dans l'histoire de la civilisation humaine : « peindre l'image des huit diagrammes » et « créer l'écriture ». En vertu des documents existants, nous ne pouvons déduire aucun lien entre les deux comportements. Autrement dit, il ne fait nul doute que la création de l'écriture chinoise n'est pas le résultat du développement des huit diagrammes.

4.1.1.3 Création par CANG Jie

Selon « *Explications des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », CANG Jie est considéré comme l'inventeur de l'écriture chinoise. Il s'agit là de l'une des théories la plus largement répandue et validée, grâce à la grande influence de ce premier dictionnaire chinois dans la linguistique chinoise. Dans l'histoire de la civilisation brillante chinoise, CANG Jie⁸⁷ est une personne entre le mythe et la légende, ayant quatre yeux.

L'enregistrement de CANG Jie a été initialement mentionné dans les documents du Royaume Combattant. Dans le 21^{er} chapitre de « Xun zi »⁸⁸, il a écrit qu' « *il y avait de nombreux gens antiques qui aimaient l'écriture, mais CANG Jie est la seule personne dont la réputation s'est répandue partout, parce qu'il est attentif* ». Dans les documents suivants produits dans la même époque qui ont



Figure 18 : Portrait de CANG Jie

⁸⁷ Source d'image : <http://www.tgljw.com/StaticPages/19343.htm>.

⁸⁸ Le 21^{er} chapitre de « Xun zi » est le chapitre de « Révélation approfondie » (解蔽), en pinyin, Jiě (vaincre) bì (mystification). Ce chapitre est un article important de Xun zi exposant sa réflexion épistémologique. URL : <http://www.oldq.com.cn/geren/zhuanti/guwen/200903/100383.html>.

donné une influence profonde sur le développement de la linguistique chinoise, la théorie de Xun zi a été très développée. Le point de vue principal sur l'invention de l'écriture chinoise a été relié à ce grand homme - CANG Jie, qui était réputé désormais comme l'inventeur de l'écriture chinoise. Grâce à la grande contribution que CANG Jie a donnée à la culture chinoise, son nom a été connu peu à peu par le grand public. Ainsi, de nombreuses légendes sont-elles apparues sur la création de l'écriture. C'est dans la dynastie des *Han* que ce sage ancien a été divinisé. CANG Jie a en effet été considéré comme un homme divin ayant quatre yeux. Des légendes variées ont été transmises de génération en génération, parmi lesquelles la légende la plus répandue qui est maintenant incorporée dans les manuels scolaires. Dans cette légende, CANG est décrit comme un historien à l'époque de l'Empereur Huang. Estimé fort par l'empereur, CANG Jie était en charge de la gestion du bétail et de la nourriture. Au début, il a employé la méthode dite « faire des nœuds » pour compter les bestiaux et les grains. Des cordes de différentes couleurs représentaient différentes espèces et les nombres des nœuds signifiaient les nombres de chaque espèce. Appréciant beaucoup les compétences de CANG Jie, l'empereur lui a assigné de plus en plus de tâches. Faute d'écriture à cette époque-là, il était difficile de noter toutes les choses qui se passaient dans la vie de l'empereur, en employant cette méthode. Ainsi CANG a-t-il essayé de créer un système d'enregistrement. Un jour, à la chasse, il a estimé qu'on pouvait identifier les animaux à travers leurs empreintes de pas. Cette observation lui a donné la source d'inspiration pour créer des signes pour représenter différentes choses. Par la suite, l'empereur a fait promouvoir l'emploi de ce système d'enregistrement dans toutes les tribus. Avec une utilisation généralisée, ce système de CANG Jie est devenu l'écriture chinoise primordiale.

Il est sans aucun doute que le nom de CANG Jie occupe une place importante dans l'histoire de l'écriture chinoise. Il a été vénéré comme l'« ancêtre » des caractères chinois. Or, nous plaçons que la formation du système des sinogrammes a connu une évolution durant des années. En tant que système d'écriture complexe, il est impossible que les sinogrammes aient été créés par une seule personne. Ainsi, la création d'écriture

chinoise par CANG Jie est-elle considérée souvent comme une légende, mais nous pouvons émettre l'hypothèse que CANG Jie pourrait avoir transmis l'écriture après l'avoir systématisée.

4.1.1.4 Découvertes archéologiques

La popularisation de la légende de l'invention de l'écriture par CANG Jie n'a pas pu satisfaire les paléographes chinois. Ils se sont intéressés à la découverte de l'origine de l'écriture chinoise depuis toujours, mais n'ont jamais réalisé une percée majeure dans leurs recherches scientifiques pendant une longue période. En revanche, les découvertes archéologiques réalisées depuis la fin du XIX^{ème} siècle nous aident beaucoup dans la recherche de l'origine de l'écriture chinoise.

4.1.1.4.1 Écriture sur os et écailles

L'émergence de l'écriture est un signe important qui marque une nouvelle ère de civilisation dans l'histoire humaine. La plupart des paléographes chinois stipulent que l'histoire de l'écriture chinoise peut remonter à 1600 ou 1500 av. J.-C., en découvrant des os d'animaux et des écailles de tortue sur lesquels sont inscrits des signes, ayant une histoire de plus de 3000 ans. Il est largement admis dans le monde entier que l'écriture(en *pinyin*, wén, 文) sur os(en *pinyin*, gǔ, 骨) et écailles(en *pinyin*, jiǎ, 甲), comme le premier système d'écriture chinoise bien structurée, est à l'origine de l'écriture chinoise.

L'écriture sur os et écailles, en *pinyin*, jiǎ gǔ wén(甲骨文), nommée par la façon d'inscription, est une écriture utilisée principalement dans la dynastie des *Shang* (1600-1046 av. J.-C.) dans un but divinatoire. L'écriture sur os et écailles est un tournant essentiel dans l'histoire du développement de l'écriture chinoise, lequel sert de transition des symboles de la sculpture originale aux caractères chinois utilisés actuellement.

Il est généralement admis que l'écriture sur os et écailles a été découverte pour la première fois par Wang Y.⁸⁹ à la fin du XIX^{ème} siècle sur des os et des écailles trouvés à Anyang, où se situent les ruines des villes de la dynastie des *Shang*⁹⁰. Nous y avons trouvé beaucoup d'os des animaux et écailles de tortue, ainsi que des petites collections d'autres lieux. He (1992) a fait une statistique : « *jusqu'à présent, on a rassemblé plus de cent mille morceaux d'os et d'écailles, parmi lesquels le texte le plus long compte plus de cent mots* ». Nous présentons ici quelques images⁹¹ de l'écriture sur os et écailles.



Figure 19 : écriture sur os et écailles

En observant les os et les écailles découverts dans les vestiges d'Anyang de la dynastie des *Shang*, Wang a observé la similitude de « dessins » sur tous les morceaux

⁸⁹ WANG Yirong (1845-1900) est épigraphiste dans la Dynastie du Qing.

⁹⁰ Les ruines des villes de la dynastie des *Shang* sont appelées couramment « Yin Xu ». « Yin Shang » est l'autre nom de la Dynastie du Shang, « Xu » signifie les ruines.

⁹¹ Source d'images : http://www.ha.xinhuanet.com/fuwu/kaogu/2007-10/31/content_11541289.htm (l'image supérieure gauche) <http://expo.wanjiangchina.com/a/201106/17/69-8085.htm> (l'image inférieure gauche) <http://www.nipic.com/show/1/24/354e262cb28371dc.html> (l'image à droite)

trouvés. Après une longue période de recherche, il était convaincu qu'il s'agissait d'un type d'écriture bien structurée de la dynastie des *Shang*. Suivant les recherches de Wang, nous avons décrypté de plus en plus des « dessins » sur os et écailles : il contient à peu près 4000-5000 graphes dans les cent mille morceaux découverts, dont plus de deux mille⁹² ont été déchiffrées par les archéologues et les paléographes chinois. Ces caractères primordiaux se basant sur le dessin et l'imitation, qui sont l'origine des caractères chinois contemporains, nous offrent la possibilité d'analyser l'iconicité d'image dans l'écriture chinoise.

La découverte de l'écriture sur os et écailles a proposé une interrogation sur la légende de la création d'écriture chinoise par CANG Jie proposée dans l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », qui était largement acceptée pendant deux mille années. Les recherches perdurent encore aujourd'hui sur l'origine de l'écriture chinoise.

4.1.1.4.2 Signes avant l'écriture sur os et écailles

Une écriture est un système qui associe des signes graphiques et des signes acoustiques. Saussure (1916 : 47) a distingué deux systèmes d'écriture : le système idéographique et le système phonétique. Il a considéré l'écriture chinoise comme « *l'exemple classique du système idéographique* ». En fait, les premiers systèmes d'écriture du monde, comme l'écriture cunéiforme en Mésopotamie, l'écriture hiéroglyphique en Égypte, ainsi que l'écriture sur os et écailles en Chine, sont tous les systèmes d'écriture idéographiques, dont les graphies représentent les morphèmes. Avec le développement social, il est nécessaire de créer plus de graphies distinctes pour représenter de nouveaux mots. Ainsi, un deuxième système d'écriture a-t-il été découvert, dont les graphies représentent les phonèmes. Vandermeersch (2012) a donné une explication à cette évolution du système d'écriture : « *le nombre (des phonèmes) est très limité, mais cependant suffisant pour représenter le nombre illimité des mots par la multiplicité, également illimitée, des combinaisons possibles de ces unités entre elles* ».

⁹² Le « *Dictionnaire de l'écriture sur os et écaille* », éditée par Xu en 2006, a inclut 2882 caractères.

Toutes les écritures idéographiques les plus anciennes ont disparu ou sont devenues des écritures alphabétiques, sauf le chinois, qui est la seule écriture figurative utilisée jusqu'à nos jours. Compte tenu de l'évolution historique des caractères chinois sans interruption, il est possible pour nous de retrouver son origine. Nous avons observé que les premiers témoignages de l'écriture sur os et écailles remontent à la dynastie des *Shang*. Bien que cette écriture, ayant une histoire de plus de trois mille ans, soit considérée généralement comme l'origine de l'écriture chinoise, il est raisonnable d'inférer qu'il existait des signes avant la création de ce système déjà bien structuré. D'ailleurs, il y a une durée de plus de mille ans de la légende de CANG Jie à l'emploi de l'écriture sur os et écailles, durant laquelle l'écriture ancienne chinoise ne devrait jamais cesser de se développer.

L'histoire de CANG Jie n'est après tout qu'une légende, mais il n'y a pas des documents historiques authentiques. L'origine de l'écriture chinoise était vraiment vague autrefois. Depuis une soixantaine d'années, nous avons trouvé beaucoup d'indices à propos de l'origine de l'écriture chinoise avec le développement archéologique. Des archéologues chinois ont publié une série des données exhumées liées à l'origine de l'écriture chinoise, qui sont antérieures à l'écriture sur os et écailles. Ces données sont principalement des images et des signes inscrits sur la poterie à la fin de la société primitive. En outre, elles comprennent également une petite quantité d'inscriptions sur les os, les jades, les pierres par exemple. Nous pouvons stipuler que toutes ces découvertes de la deuxième moitié du dernier siècle peuvent servir de nouveaux fondements dans la recherche de l'explication à propos de l'origine de l'écriture.

Dans le « *Fondement de la théorie des caractères chinois* », Zhang (2005) a présenté quelques découvertes archéologiques à propos des écritures anciennes chinoises. Nous avons trouvé quelques morceaux des os à Zhengzhou, ayant des formes semblables aux écritures d'Anyang. Cette culture, appelée « la culture Erligang » remonte à l'époque 1750-1350 av J.-C., ce qui correspond à 300 ans d'antériorité par

rapport à l'écriture d'Anyang. Selon les archéologues (Zhang, 2005 : 16), « *l'écriture découverte dans les vestiges de la culture Erligang de la dynastie des Shang est de la même souche de l'écriture des vestiges d'Anyang* ». Autrement dit, nous constatons l'utilisation de l'écriture sur os et écailles déjà dans la culture précédant la culture d'Anyang, qui est généralement acceptée comme l'origine de l'écriture chinoise pendant le dernier siècle.

Malgré l'infime quantité de documents archéologiques sur la culture de la dynastie des *Xia* (approximativement 21^e-16^e siècles av. J.-C.) et du début de la dynastie des *Shang*, nous pouvons écarter l'idée qu'il n'y avait pas d'écriture à cette époque-là. En effet, nous trouvons des indices archéologiques de l'apparition de l'écriture primordiale, avant l'écriture sur os et écailles. Dans les tombes de la culture néolithique de Dawenkou découvertes dans la province du Shandong, qui remonte à plus de 4000 ans av. J.-C., nous avons trouvé des objets rituels sur lesquels étaient gravés des images et des symboles, ressemblant à l'écriture sur os et écailles. Presque contemporaine de cette culture, la culture néolithique de Yangshao s'est développée. En fouillant le site archéologique Banpo (remonte à 4000 av. J.-C.) situé près de Xi'an, dans la province du Shaanxi, nous avons trouvé des poteries décorées dont les images décorative de la forme du « poisson » faisaient l'origine de certains caractères de l'écriture sur os et écailles.

Il nécessite un processus assez long afin de créer un système d'écriture. Nous croyons que la transmission d'information a été réalisée par les dessins au début. Par la suite, des composants sémantiques des dessins sont devenus des signes conventionnels. C'est le processus de la création d'écriture chinoise. Selon les découvertes archéologiques jusqu'à présent, les premiers indices de la création d'écriture chinoise se sont présentés dans les cultures de Dawenkou et de Yangshao. Après une évolution durant approximativement 2600 ans, le premier système d'écriture bien structuré s'est formé dans la dynastie des *Shang*. Ainsi, considérons-nous la transformation des images sur la poterie aux premiers caractères chinois dans cette période comme l'origine de l'écriture chinoise.

Donnons ici un tableau pour mieux présenter le processus de la formation du premier système d'écriture chinoise – l'écriture sur os et écailles.

Tableau 22 : Création de l'écriture chinoise

période	date	propriétés culturelles	état de l'écriture
Dernière période de Néolithique	6000-5000 av. J.-C.	généralisation de la poterie	sans écriture
Culture de Dawenkou	4000 av. J.-C	images sur la poterie et sur les objets rituels	limite antérieure de la création de caractères chinois
Culture de Yangshao			
Début de la dynastie des <i>Xia</i>	2100 av. J.-C	ustensiles en bronze	limite postérieure de la création de caractères chinois
Culture d'Anyang (Dynastie des <i>Shang</i>)	1600 av. J.-C	écriture sur os et écailles	début du système d'écriture

4.1.2 Aperçu historique des sinogrammes

Le système d'écriture chinoise a connu une longue histoire d'évolution de la formation du système d'écriture sur os et écailles aux caractères qu'on utilise aujourd'hui, durant laquelle le principe de l'iconicité d'image est toujours manifesté. A ce stade de notre analyse, il nous faut présenter un aperçu historique d'évolution des sinogrammes.

Dans la plupart des cultures du monde, nous employons des écritures dites « phonétique », donc la calligraphie n'est pas souvent considérée comme un art. Néanmoins, en employant le système d'écriture idéographique depuis la Chine ancienne, nous prenons la calligraphie comme un art majeur dans la civilisation chinoise. La calligraphie chinoise est reliée souvent à la peinture, et nous croyons depuis toujours que les premières écritures chinoises sont dérivées des dessins primitifs.

En calligraphie, il y a plusieurs styles liés à l'histoire de l'écriture chinoise. La

première mention des différents styles d'écriture chinoise s'est trouvée dans la postface de l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* ». Xu a dit : « *On compte huit sortes d'écriture à partir de la dynastie des Qin.* » Cet argument a été désapprouvé par la plupart des linguistes chinois contemporains, car les écritures chinoises ont connu encore une série d'évolutions depuis la dynastie des *Han* (l'époque de Xu). L'écriture chinoise comprend aujourd'hui sept styles principaux, lesquels ont surgi successivement dans des différentes époques : l'écriture sur os et écailles (jiǎ gǔ wén 甲骨文), le style bronze (jīn wén 金文), le style sigillaire (zhuàn shū 篆书) comprenant la grande sigillaire (dà zhuàn 大篆) et la petite sigillaire (xiǎo zhuàn 小篆), le style des clercs (lì shū 隶书), le style régulier (kǎi shū 楷书) comprenant la forme traditionnelles et la forme simplifiée, le style courant (xíng shū 行书) et le style cursif (cǎo shū 草书).

Dans le « *Fondement de la théorie des caractères chinois* », Zhang (2005 : 18) a divisé les styles de l'écriture chinoise en deux grandes catégories : les écritures anciennes et les écritures modernes, en prenant en compte les différences de la composition des sinogrammes et du style d'écriture. Il pense que « *l'invention du style des clercs marque la nouvelle période des écritures chinoises* ».

Donnons ici un exemple d'évolution d'un sinogramme pour montrer la différence entre les styles de l'écriture chinoise :

Tableau 23 : Evolution d'un sinogramme 凤

Classification stylistique du sinogramme 凤 ⁹³ fèng (le phénix)	
image du phénix	

⁹³ Les différents styles du sinogramme 凤 sont donnés dans l'ouvrage « *Retracer les origines des caractères chinois: 500 exemples* », p. 85., sauf le style « dà zhuàn » cité ici est proposé dans l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* ».

écritures anciennes	Jiǎ gǔ wén 甲骨文	 ou	Dynastie des <i>Shang</i>
	jīn wén 金文		Dynastie des <i>Zhou</i>
	dà zhuàn 大篆		Fin de la dynastie des <i>Zhou</i>
écritures modernes	xiǎo zhuàn 小篆		Dynastie des <i>Qin</i>
	lì shū 隶书		Dynastie des <i>Han</i>
	kǎi shū (original) 繁体楷书		Depuis la fin du dynastie des <i>Han</i>
	kǎi shū (simplifié) 简体楷书		
	xíng shū 行书		
	cǎo shū 草书		

Dans l'exemple cité, nous pouvons observer que les écritures anciennes gardent les propriétés de l'image d'un objet dans une grande mesure. Le caractère ressemble beaucoup à l'objet qu'il représente. Or, avec l'évolution des écritures, le principe de l'iconicité n'est pas aussi évident dans les écritures modernes. Ce changement de l'iconicité est à la base du changement des caractères dans les écritures chinoises. Pour analyser l'iconicité dans les écritures chinoises, il nous faut présenter l'évolution des caractères chinois.

À partir d'analyses faites sur l'origine de l'écriture chinoise dans le paragraphe précédent, nous pouvons arriver à la conclusion que les caractères chinois ont connu une évolution de plus de 3000 ans. Le premier système d'écriture – l'écriture sur os et

écailles – s’est formé dans la dynastie des *Shang*. Désormais, les caractères chinois ont subi de nombreux changements. Ces changements se divisent en deux catégories à partir de la nature des faits historiques : la réforme et l’évolution naturelle. La réforme de l’écriture est un processus dans lequel les caractères sont traités d’une façon active et consciente, lorsque l’évolution naturelle de l’écriture implique un changement naturel des caractères au fil du temps et/ou en raisons géographiques. Dans l’évolution des caractères chinois, ces deux types de changement affectent alternativement sur le système d’écriture chinoise, de sorte que l’écriture sur os et écailles devienne les sinogrammes utilisés aujourd’hui.

4.1.2.1 Ecritures avant la dynastie des *Qin*

Les écritures utilisées en Chine avant la dynastie des *Qin* – l’écriture sur os et écailles, le style de bronze et le style grand sigillaire – sont tous caractérisées par une ressemblance significative aux images. Donnons ici trois photos des trois différents styles de l’écriture ancienne.



Figure 20 : Os et écailles⁹⁴



Figure 21 : Style de bronze⁹⁵



Figure 22 : Grand sigillaire⁹⁶

À travers les trois images proposées des trois styles de l’écriture ancienne, nous

⁹⁴ Source d’image : http://cul.shangdu.com/fg/20110413/354_276911.shtml.

⁹⁵ Source d’image : <http://rcc.whu.edu.cn/a/pics/2011/0811/307.html>.

⁹⁶ Source d’image : Vandermeersch L., « L’écriture en Chine », dans *Histoire de l’écriture*, p.79.

observons que ces trois styles, ayant une caractéristique liée au fait de « dessiner », se ressemblent l'un l'autre, surtout l'écriture sur os et écailles et le style de bronze. En fait, le style de bronze, qui était inscrit sur le métal, est le résultat du développement continu de l'écriture sur os et écailles. À la différence de l'écriture précédente, le style de bronze a connu un emploi plus répandu, qui a été utilisé surtout pour exalter le mérite des ancêtres et enregistrer d'importants événements historiques. Par la suite, les caractères chinois se sont transformés en style grand sigillaire à la fin de la dynastie des *Zhou*. Présentons ici les caractéristiques des trois styles :

4.1.2.1.1 Écritures sur os et écailles

Tenant compte de la composition et du nombre des caractères, l'écriture sur os et écailles est considérée comme un système bien développé, mais elle est encore marquée par une succession de l'image primitive. Malgré un système d'écriture dite « complet », l'écriture n'a jamais cessé son développement. À travers nos analyses des caractères de l'écriture sur os et écailles de différentes périodes, nous trouvons que la forme de certains caractères n'était pas totalement fixée. Autrement dit, l'écriture sur os et écaille manifeste une anormalité. Nous arrivons maintenant à discuter des raisons de ce phénomène.

a. Variété des pictogrammes

D'abord, créée à la base des dessins primitifs, l'écriture sur os et écailles comprend de nombreux pictogrammes, qui soulignent essentiellement les caractéristiques des images de leurs objets. Évoluant à partir de dessins, le nombre des traits d'un caractère n'est pas toujours déterminé. En même temps, les formes d'un caractère varient au niveau de l'orientation.



Figure 23 : Différentes formes du caractère « nuage »

Donnons ici les différentes formes⁹⁷ du caractère « nuage » comme exemple pour mieux comprendre les variations du pictogramme dans l'écriture sur os et écailles. Les formes de base de ce caractère sont identiques, mais ce sont les sens du dernier trait qui se différencient.

b. Différentes compositions des idéogrammes

Dans le premier système d'écriture chinoise, il a déjà surgi quelques idéogrammes composés pour exprimer des idées abstraites et complexes, qui unissaient deux ou plusieurs morphèmes (pictogrammes simples) ensemble. Les idéogrammes composés dans l'écriture sur os et écailles n'exigent pas la fixation de la construction des caractères, tant que les sens qu'ils représentent sont précis, en calculant les sens de chaque morphème. Ainsi, les formes des idéogrammes composés peuvent-elles être plus nombreuses que celles des pictogrammes. Par exemple, pour exprimer la notion de « deux personnes côte à côte » (en chinois, bing), les ancêtres des Chinois ont pris trois morphèmes pour construire son caractère : deux hommes et un indicateur qui symbolisait la notion d' « unir ». Le caractère de « bing » est vraiment complexe : d'une part, le pictogramme de l'homme et l'indicateur ont des formes variantes ; de l'autre part, il y a beaucoup de possibilité de la combinaison de ces trois morphèmes.

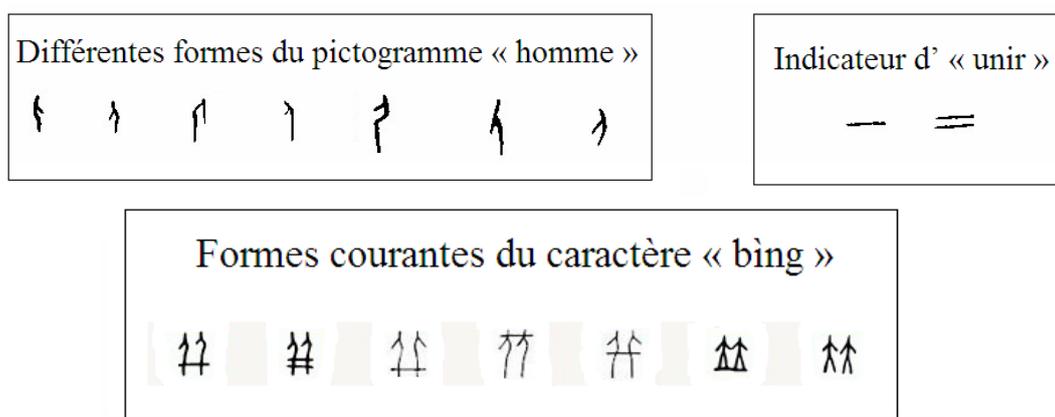


Figure 24 : Formes variée du caractère 并

⁹⁷ Xu Z. (éd.), *Dictionnaire de l'écriture sur os et écailles*, pp. 1251-1252.

Ces formes variées du caractère « bing » sont les plus courantes proposées dans le « *Dictionnaire de l'écriture sur os et écailles* » (p.114, p. 250, pp.1251-1253), à la base des découvertes archéologiques existantes. Il n'est pas déraisonnable de déduire, selon ces analyses, qu'il existe probablement d'autres formes du caractère « bing » dans l'écriture sur os et écailles. Autrement dit, il y a beaucoup de variantes du caractère dans cette première écriture qui est un système marqué par un certain degré d'inexactitude.

c. Taille indéterminée

Dans les quatre images de l'écriture sur os et écailles que nous venons de proposer, nous pouvons observer que les tailles des caractères ne sont pas uniformes, car elles sont déterminées par le degré de complexité des objets que les caractères représentent. Certains caractères occupent des espaces plus grands que d'autres. Les idéogrammes composés représentant des idées abstraites sont généralement plus grands que les pictogrammes. D'ailleurs, à l'époque de l'écriture sur os et écailles, il a été utilisé des couteaux pour graver des caractères. En raison des différences des couteaux et des écailles, l'épaisseur des traits des caractères ne sont pas toujours identiques.

Bien que nous définissions l'écriture sur os et écailles comme le premier système d'écriture dans la civilisation chinoise, elle montre encore une certaine primauté, reliée étroitement à l'image primitive.

Après avoir présenté les caractéristiques des caractères de l'écriture sur os et écailles, nous allons étudier le contenu principal des textes de cette époque-là. L'écriture sur os et écailles s'appelle aussi « bǔ cí » (卜辭) : « bǔ » signifie « la divination » et « cí » signifie les inscriptions. Le terme de « bǔ cí » réfère aux inscriptions divinatoires de la dynastie des *Shang* gravées sur des os d'animaux et écailles de tortue. À travers cette appellation, nous pouvons déduire que le contenu principal est l'enregistrement de la pratique de divination, qui devait être une activité importante à cette époque-là. Selon les analyses de Liu (2000), ces inscriptions sont très riches. L'enregistrement « bǔ cí »

est relatif à tous les aspects de la vie: l'agriculture, la météorologie, la chasse, le sacrifice, la guerre, l'évènement céleste, l'artisanat, la procréation. La divination est un évènement très populaire dans la dynastie des *Shang*, donc presque tous les textes de l'écriture sur os et écailles de cette époque-là existent sous la forme de « bǔ cí ». C'est pourquoi l'écriture sur os et écailles est traduit parfois comme l'écriture oraculaire.

4.1.2.1.2 Style de bronze

La Chine est entrée à l'Age du bronze dans la dynastie des *Xia*. La métallurgie du bronze a déjà été très développée dans la dynastie des *Shang*. Avec la popularisation des ustensiles en bronze, une nouvelle technique de l'écriture s'est développée. Le style de bronze, en *pinyin*, « jīn wén » (金文) est un système d'écriture inscrite sur bronze. Faute de connaissance des métaux, le bronze a été considéré comme le seul métal (en *pinyin*, jīn) à cette époque-là, c'est la raison pour laquelle ce style de l'écriture chinoise a été nommé comme le « jīn (métal) wén (caractères) ».

La petite quantité des inscriptions sur bronze trouvées dans la culture d'Erligang de la dynastie des *Shang* sont les premiers indices de l'emploi du style de bronze. Ce style a connu sa popularisation dès la fin de la dynastie des *Shang* et a remplacé graduellement l'écriture sur os et écailles. Le style de bronze a été largement utilisé dans la dynastie des *Zhou*, où ont émergé de nombreux textes littéraires marquant la civilisation chinoise. Découvert dans la dynastie des *Han*, le style de bronze est étudié depuis deux mille années, ce qui explique qu'il soit parfaitement compris aujourd'hui.

En tant qu'écritures chinoises les plus anciennes en Chine, le style de bronze et l'écriture sur os et écailles sont tous caractérisées par une ressemblance significative aux images. Pourtant, selon les archéologues chinois (Ji, 2013 : 74), les deux systèmes se distinguent par différents aspects :

a. Nature pictographique

Les premiers caractères du style de bronze ont montré une nature pictographique plus évidente que l'écriture sur os et écailles, parce qu'il était

difficile de parvenir à l'écriture pictographique, faute de bons outils pour « écrire » sur os et écailles. À l'Age de Bronze, les inscriptions des caractères sur les ustensiles en bronze ont été réalisées par le moulage. Avec ce développement de la technique d'inscription, les traits du caractère du style de bronze n'est plus aussi rectiligne que les traits de l'écriture sur os et écailles. En s'appuyant sur l'épaisseur variante du trait et sur la forme du caractère plus arrondie, le style de bronze peut mieux représenter des objets par analogie.

b. Normalisation

La structure des idéogrammes composés du style de bronze est devenue de plus en plus serrée par rapport à l'écriture sur os et écailles, afin d'éliminer la différence de taille entre des caractères. En plus, nous avons fait plus d'attention à garder la même espace entre deux caractères dans un texte. Ce changement du style a donné une impulsion à la normalisation de l'écriture dans toute la Chine dans les années suivantes.

4.1.2.1.3 Style grand sigillaire

Au sens large, le style grand sigillaire réfère à toutes les écritures anciennes, comprenant l'écriture sur os et écaille et le style de bronze. Au sens strict, le style grand sigillaire signifie l'écriture utilisée dans les périodes des « Printemps et Autonomes » et des « Royaumes Combattants », qui s'oppose au style petit sigillaire en usage sous la dynastie des *Qin*.

La dynastie des *Zhou* est divisée en deux périodes : le Zhou de l'Ouest (11^e siècle – 770 av. J.-C.) et le Zhou de l'Est (770 – 256 av. J.-C.). Le Zhou de l'Est s'appelle aussi les périodes des « Printemps et Autonomes » et des « Royaumes Combattants », où le pouvoir des vassaux est devenu de plus en plus symbolique, de sorte que la Chine s'est divisée en plusieurs royaumes indépendants. Dans la postface des « *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », Xu a expliqué l'impact de cette sécession sur la culture chinoise:

(Dans la période des « Royaumes Combattants »), les vassaux n'ont plus obéi à leur empereur et ont gouverné leurs principautés en recourant à la violence. En considérant la culture traditionnelle comme entrave à leur gouvernance, ils ont abandonné des classiques littéraires. La Chine s'est divisée en sept royaumes [...], dont les écritures se sont différencié les unes des autres.

Sous l'influence de ce bouleversement politique, l'écriture chinoise a connu une période de désordre : les divergences entre les écritures se sont produites dans différents royaumes. Malgré le fait que les différences géographiques de l'écriture dans les Royaumes Combattants⁹⁸ la rende complexe, Zhang (2005 : 24) a trouvé une règle : *« Plus le royaume était loin du capital de Zhou, plus la transformation du système d'écriture employée est évidente. »*

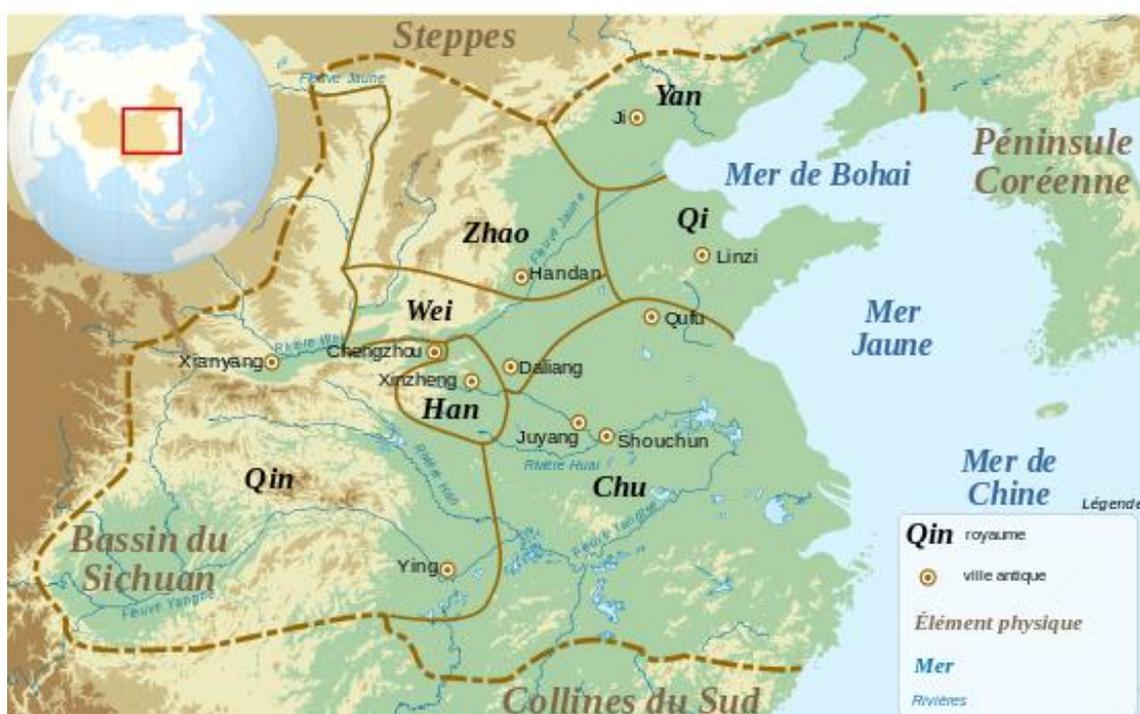


Figure 25 Plaine chinoise à la fin des Royaumes Combattants.

Le capital du Zhou de l'Ouest est Haojing, dans la ville de Xianyang et le capital de Zhou de l'Est est Chengzhou. Dans la carte des sept royaumes à la fin de la dynastie des Zhou de l'Est, nous pouvons observer que le royaume Qin a occupé le territoire de Zhou de l'Ouest. Ainsi, c'est le royaume Qin qui a hérité de la culture et de l'écriture de

⁹⁸ Source d'image : http://fr.wikipedia.org/wiki/Période_des_Royaumes_combattants, la plaine chinoise à la fin des Royaumes Combattants.

Zhou de l'Ouest. Par la suite, Qin a conquis les six autres royaumes dont les écritures ont disparu lors de la chute de la dynastie des Zhou. C'est pourquoi le système d'écriture du Qin – le style grand sigillaire – est devenu une partie importante dans l'histoire du développement de l'écriture chinoise.

Le style grand sigillaire a conservé les caractéristiques de l'écriture de la dynastie de Zhou de l'Ouest dans une large mesure. En comparant avec le style de bronze, il n'a connu pas de grand changement, sauf que les caractères étaient plus réguliers et harmonieux.

Peu de recherches ont été faites sur le style grand sigillaire, parce que seule une petite quantité des données sur ce style ont été transmises, parmi lesquelles le document le plus



Figure 26 : shí gǔ wén

important, le « shí gǔ wén »⁹⁹ (« shí » : pierre ; « gǔ » : tambour ; « wén » : caractères). Les

caractères sont inscrits sur la pierre en forme de tambour. Le style grand sigillaire est la plus ancienne écriture sur pierre dans l'histoire chinoise.

4.1.2.2 Ecritures dans les dynasties des *Qin* et des *Han*

Suite à la conquête des six autres royaumes dans la dernière décennie de la dynastie des *Zhou*, le *Qin* a réussi à unifier toute la Chine pour la première fois dans l'histoire. Bien que la dynastie des *Qin* ne dure que 14 années, elle est considérée très importante dans toute l'histoire de Chine. La fondation de l'empire *Qin* en 221 av J.-C. a inauguré l'ère impériale chinoise durant 1700 années.

4.1.2.2.1 Style petit sigillaire

Suivant l'unification de Chine, une série de mesures centralisatrices ont été mises

⁹⁹ Source d'image : Ji P., « shí gǔ wén » : «Rouge de l'Est » du royaume *Qin*.

en œuvre par le premier empereur de l'empire Qin – Qín Shǐ Huáng¹⁰⁰ afin de consolider son pouvoir, y compris la première réforme de l'écriture dans l'histoire culturelle chinoise, laquelle a joué un rôle important dans le développement économique et politique.

La réforme de l'écriture de Qín Shǐ Huáng, est appelée « les livres de même écriture »¹⁰¹, selon l'enregistrement du *Shiji* (« *Mémoires historiques* »). Après l'unification de la Chine, l'empereur Qín Shǐ Huáng a ordonné à LI Si, son Premier Ministre de l'empire, de propager une écriture commune – le style petit sigillaire – dans tout le pays. À propos de la source du style petit sigillaire, Xu a expliqué que c'était Li et ses collègues qui ont créé le style petit sigillaire, en s'inspirant de l'écriture du style grand sigillaire. En effet, selon les recherches des linguistes chinois (Zhang, 2005 : 27), « *le style petit sigillaire n'a pas été créé par Li après la fondation de l'empire Qin. En revanche, il est déjà apparu à la fin des périodes des Royaumes Combattants* ». Ce que Li et ses collègues ont fait, c'est de reconstruire le système du style petit sigillaire et de régulariser les caractères de ce style, avant de populariser ce système d'écriture dans tout l'empire.

Nos recherches sur le style petit sigillaire se basent sur des découvertes archéologiques, ainsi que sur des documents historiques. Les découvertes archéologiques sur le style petit sigillaire ne sont pas nombreuses. Parmi elles cependant, nous pouvons relever les gravures sur pierre de la Montagne Tai et de la Montagne Yi¹⁰² qui sont les plus représentatives, car les caractères sur pierre de ces deux montagnes ont été effectués à partir du manuscrit authentique de Li. Autrement dit, ces caractères sont du style petit sigillaire standard de la dynastie des *Qin*. L'enregistrement du style petit sigillaire dans les documents historiques se trouve essentiellement dans le livre « *Explication des pictogrammes est des idéo-phonogrammes* » de Xu, dans lequel 9353 caractères du style petit sigillaire sont compris.

¹⁰⁰ Qín Shǐ(début) Huáng(empereur), né en 259 av J.-C. et décédé en 210 av J.-C., est un empereur très important dans l'histoire chinoise, ayant unifié le pays.

¹⁰¹ En pinyin, shū(livre) tóng(identique) wén(caractère).

¹⁰² Les deux montagnes se trouvent aujourd'hui dans la province du Shandong.

Présentons ici une reproduction¹⁰³ de la gravure sur pierre de la Montagne Yi pour montrer la caractéristique principale du style petit sigillaire.

a. Véritable écriture

Nous pouvons constater qu'il y a un grand changement des écritures anciennes au style petit sigillaire. En comparant avec des écritures anciennes, les caractères du style petit sigillaire est moins pictographique, car les traits sont plus fins et d'épaisseur constante et les tailles des caractères sont identiques. Désormais, la peinture a été délaissée au profit de l'écriture.

b. Changement des compositions

Les pictogrammes et les idéogrammes simples représentent une grande proportion dans l'écriture sur os et écailles, en raison de la simplicité de notions relatives à la société primitive. Avec la complexification des activités sociales, nous avons besoin de plus en plus des termes abstraits pour exprimer nos représentations mentales. Ainsi, les compositions des caractères du style petit sigillaire sont-elles plus complexes que celles des écritures anciennes.

Certains pictogrammes dans l'écriture sur os et écailles ont connu une évolution au niveau de la composition, mais les caractères du style petit sigillaire gardent la motivation, dans une certaine mesure entre le signifiant et le signifié/le référent. Par exemple, dans notre exemple cité sur le phénix, ses caractères dans les écritures anciennes sont totalement pictographiques, soulignant par là-même la



Figure 27 : Gravure sur pierre

¹⁰³ Source d'image : http://www.shxw.com/lidai/2008/0716/content_711_1.html .

caractéristique de l’image du phénix. Or, dans le style petit sigillaire, le caractère ne ressemble plus à son référent, mais on y ajoute un signe d’ « oiseau » pour marquer son espèce. Ce changement de motivation a donné une grande influence sur les écritures chinoises contemporaines.

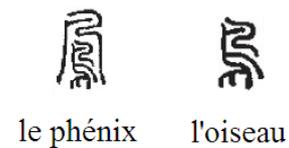


Figure 28 : Caractère du phénix
Le style petit sigillaire

c. Stabilité des caractères

Comme nous l’avons stipulé antérieurement, certains caractères ont des formes variantes dans les écritures anciennes. Dans le mouvement de l’unification de l’écriture, Li a supprimé des formes variantes, en simplifiant les caractères du style grand sigillaire. Dans la plupart des caractères, les traits, les clés et leurs positions ont été déterminés, afin de faciliter une lecture commune.

La popularisation du style petit sigillaire n’est pas seulement un résultat du mouvement politique. Ce système d’écriture correspond aussi à la loi d’évolution naturelle des caractères, en conservant la motivation entre le signifiant et le signifié/le référent des caractères chinois. Malgré le fait que ce style ne soit plus utilisé dans les écritures courantes de nos jours, il occupe toujours une place importante dans la calligraphie chinoise.

4.1.2.2.2 Style des clercs

Le style des clercs est une écriture formelle couramment utilisée dans la dynastie des *Han* (202 av. J.-C. – 220). C’est un style dont les caractères sont d’une forme rectangle : les traits horizontaux sont longs et les traits verticaux sont courts. Aujourd’hui, en plus de son application dans la calligraphie chinoise, ce style est employé quelques fois à des buts artistiques.

Le style des clercs s’appelle « lì shū » (隶书) en chinois. Cette écriture a été développée dans la dynastie des Qin et a remplacé le style grand sigillaire peu à peu dans la dynastie des Han. Nous pouvons prendre le sens originel du mot « lì » afin

d'expliquer la définition du style des clercs. La signification du mot « lì » donnée dans l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* » est « s'attacher à ». Ainsi, pouvons-nous déduire que le style des clercs a été considéré initialement comme une écriture qui s'attache au style grand sigillaire.

Dans la réforme des « livres de même écriture » réalisée dans la dynastie des *Qin*, un système commun d'écriture a été imposé dans tout le pays. Néanmoins, le style grand sigillaire est difficile à écrire à cause de sa complexité. De nombreuses affaires dans le pays ont nécessité le recours à un style d'écriture plus simple dans la production des documents officiels. Dans ce contexte, le style des clercs a été créé à partir du style grand sigillaire, en simplifiant les caractères. Le changement le plus important est le remplacement des traits arrondis par des traits anguleux, avec comme finalité une sorte d'écriture plus facile.

Dans la dynastie des Han, le style des clercs n'a pas cessé de se développer, et a connu encore certains changements dans cette période, où ont surgi des traits courbés. Le trait courbé écrit de gauche à droite est devenu « nà » (ㄨ) dans les écritures suivantes, lorsque le trait courbé écrit de droite à gauche est devenu « piě » (丿). D'ailleurs, les caractères ont été simplifiés d'avance. Le style des clercs a deux formes principales d'existence dans la dynastie des *Han* : la sculpture sur pierre et l'écriture sur lamelles de bambou. Pour mieux montrer les caractéristiques du style des clercs d'une façon figurative, présentons ici une partie de la stèle de Caoquan¹⁰⁴ découverte dans la province du Shannxi, qui est l'œuvre la plus représentative du style des clercs de la dynastie des *Han*.



Figure 29 : Style des clercs

Les dynasties des *Qin* et *Han* sont une période importante de la transition dans l'histoire du développement de l'écriture chinoise. Les deux styles utilisés – le style

¹⁰⁴ Source d'image : <http://pm.findart.com.cn/pmimg.jsp?pmid=1679240>.

petit sigillaire et le style des clercs – sont deux systèmes, représentant les deux phases importantes dans le développement de l'écriture. Wu (1978) a affirmé : « *le style petit sigillaire est la fin des écritures anciennes et l'usage courant du style des clercs marque le début des écritures modernes* ».

4.1.2.3 Ecritures modernes

Après la popularisation du style des clercs, il a surgi par la suite trois styles de l'écriture dès la dynastie des *Han* jusqu'à aujourd'hui : le style régulier, le style courant et le style cursif. Ces trois styles ont été utilisés presque simultanément pendant deux mille années.

Le style régulier, en tant que style dominant dans les écritures modernes, est le style le plus utilisé et le plus formel jusqu'à nos jours. Il s'est développé à partir du style des clercs, en conservant la composition des caractères du style précédent. Les deux styles se distinguent principalement par la forme des caractères : la forme des caractères du style régulier s'est transformée en carré. En outre, les traits courbés ont disparu, sauf le « piě » et le « nà ». D'après les découvertes archéologiques, le style régulier a commencé à se développer à la fin de la dynastie des *Han*, et s'est défini dans la dynastie des *Tang*. Les caractères du style régulier ont gardé certaines caractéristiques d'écriture du style des clercs avant la dynastie des *Tang* (618-907), donc l'écriture dans cette période est nommée Weibei au lieu de style régulier, représentant ainsi la culture de la dynastie des *Wei* (220-266) jusqu'à la dynastie des *Tang*.

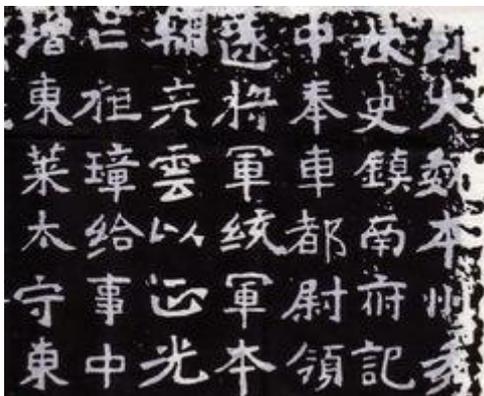


Figure 30 : Ecriture Weibei



Figure 31 : Style régulier

Nous avons donné ici deux images¹⁰⁵ des deux différentes périodes pour montrer l'évolution des caractères du style régulier. L'image à gauche est une œuvre de Weibei et l'image à droite est une œuvre du style régulier de la dynastie des *Tang*. Nous pouvons constater une réservation évidente des caractéristiques du style des clercs dans les caractères de Weibei. Dans cette thèse, nous partageons l'opinion que le style régulier a commencé à se développer à partir du style des clercs. Or, les opinions des linguistes chinois se divergent à propos de l'origine du style cursif.

Le style cursif a été créé pour faciliter l'écriture dans l'usage courant. Il s'appelle en chinois « cǎo shū » (草书). Le caractère « cǎo » signifie ici « rapide et informel » et le caractère « shū » signifie l'écriture. Les caractères du style cursif sont écrits sans respecter rigoureusement les règles de la composition des caractères, en supprimant et transformant quelques traits. Ce n'est pas un style couramment utilisé, donc il est difficile à déchiffrer même pour la plupart des Chinois. En revanche, c'est un style essentiel dans la calligraphie chinoise, dont nous avons de nombreuses œuvres depuis deux mille ans.

Dans la postface d'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », Xu a affirmé que « *le style cursif connaît sa popularisation depuis la dynastie des Han* ». Puisque c'est le style des clercs qui a été principalement utilisé dans la dynastie des *Han*, Xu a cru que le style cursif avait probablement dérivé du style des clercs. Ce point de vue a été approuvé par la plupart des linguistes chinois. Or, des découvertes archéologiques montrent que le style cursif peut trouver son origine dans la période des Royaumes Combattants. Il y a aussi des linguistes (Qiu, 1988 : 86) qui préconisent que « *le style cursif est au début une écriture informelle et rapide du style sigillaire* ». Nous n'arrivons toujours pas à un consensus sur l'origine du style cursif.

Le style courant, comme l'intermédiaire entre le style régulier et le style cursif, combine les caractéristiques des deux styles. D'une part, il est plus facile à déchiffrer que le style cursif ; de l'autre part, ses caractères ressemblent à ceux du style régulier,

¹⁰⁵ Source des images : <http://www.3zitie.cn/> .

en permettant certaines transformations de traits, afin d’assurer une vitesse d’écriture. Nous apprécions beaucoup la valeur pratique du style courant. Donnons ici un exemple pour montrer la différence entre ces trois styles modernes. Voici les caractères de « cǎo », « xíng » et « kǎi » des trois styles :

le style régulier	le style courant	le style cursif
草 行 楷	草 行 楷	草 行 楷

4.1.2.4 Ecriture simplifiée

Après la réforme de l’empereur Qin Shi Huang, les écritures chinoises ont évolué naturellement pendant environ 2000 ans depuis la dynastie des *Han* jusqu’au début du XX^{ème} siècle, presque sans intervention extérieure. Les écritures chinoises ont connu une grande simplification pendant le siècle dernier, surtout dans les années 1950. Les caractères simplifiés ont été créés à la base des caractères populaires utilisés par le grand public, en faveur de la facilité d’écriture. En effet, les caractères populaires existent depuis l’époque où l’on a employé l’écriture sur os et écailles. Or, dans la société féodale, les caractères populaires étaient rarement utilisés dans les documents officiels.

Au début du XX^{ème} siècle, un mouvement intellectuel – le Mouvement de la Nouvelle Culture – a éclaté, suite au déclin du système féodal. Dans ce mouvement, des intellectuels chinois ont fait des efforts pour propager des caractères populaires. Dans le premier volume du « Journal de l’éducation », LU Feikui a publié un article propageant les caractères populaires – « *Adopter les caractères populaires dans l’éducation générale* », marquant le début de la simplification des caractères chinois. En 1922, la linguiste chinoise Qian¹⁰⁶ a proposé un programme pour « réduire les traits des caractères », préconisant ainsi d’employer les caractères populaires dans tous les

¹⁰⁶ QIN Xuantong (1887-1939), phonologue chinois, une des dirigeantes du Mouvement de la Nouvelle Culture, a préconisé l’abolition des caractères chinois.

documents officiels. En même temps, Qian a indiqué dans le programme que « *la réduction des traits des sinogrammes est la première étape dans la simplification des écritures chinoises, la méthode radicale étant la latinisation des caractères chinois – le pinyin* ». Dans les années suivantes, il existe toujours une querelle entre les caractères traditionnels et les caractères populaires. La politique est devenue un facteur important dans la réforme de l'écriture chinoise dans le XX^{ème} siècle.

Dans les années 1920, un conflit armé s'est déclenché entre le Parti Nationaliste Chinois et le Parti Communiste Chinois pour la souveraineté de la Chine. Or, pendant la Seconde Guerre Mondiale, les deux Partis sont arrivés à un accord temporaire contre les Japonais, malgré une divergence d'opinions politiques. Après la capitulation japonaise en 1945, il a été constaté une reprise immédiate de la Guerre Civile Chinoise entre le Parti Communiste et le Parti Nationaliste. Ce conflit armé s'est terminé par la proclamation de la République Populaire de Chine en 1949 en Chine continentale, sous la direction du Parti Communiste. Le gouvernement du Parti Nationaliste s'est retiré à l'île de Taiwan et a proclamé Taipei comme le capital de la République de Chine.

Cette divergence politique entre la Chine continentale et le Taiwan a conduit à une différenciation du système d'écriture dans les deux républiques chinoises. Dans la République de Chine (Taiwan), les caractères traditionnels sont encore en usage jusqu'à aujourd'hui. Néanmoins, l'application des caractères simplifiés est exigée depuis les années 1950 dans tous les documents officiels et dans le système de l'éducation. Il n'y a que Hongkong et le Macao qui utilisent encore les caractères traditionnels en raison de leur situation politiquement particulière.

Pendant la seconde partie de la Guerre Civile Chinoise, les caractères simplifiés ont déjà été popularisés dans les quartiers sous contrôle du Parti Communiste Chinois. On a adopté et créé beaucoup de caractères simplifiés dans les journaux du Parti Communiste. Après la fondation de la République Populaire de Chine, les caractères simplifiés, qui avaient été utilisés dans les quartiers sous contrôle du Parti Communiste pendant la guerre, se sont généralisés dans tout le pays. En 1952, le Comité de la

Réforme des Caractères Chinois a été établi, et il a été proposé une série de programmes sur la simplification des caractères chinois dans les années suivantes. En 1964, ce comité a publié le « Tableau récapitulatif des caractères simplifiés », comprenant 2238 caractères. Pour le gouvernement chinois, cette réforme est en fait une phase de transition dans la latinisation du chinois, pour favoriser la communication entre l’Orient et l’Occident.

Dans cette réforme, les caractères simplifiés ont gardé substantiellement la forme et la caractéristique des caractères traditionnels correspondants. Donnons ici quelques exemples des caractères courants :

Tableau 24 : Exemples de la simplification des caractères chinois

traditionnel	魚	雲	時	車	獸
simplifié	鱼	云	时	车	兽
sens	poisson	nuage	saison	véhicule	animal

Bien que les caractères traditionnels ne soient employés que dans la graphie en Chine continentale, il n’est pas difficile pour un chinois bien éduqué de reconnaître les caractères traditionnels. D’une part, les changements dans la simplification des caractères chinois ne sont pas assez évidents, comme indiqué dans le tableau. D’autre part, nous comptons à peu près cent mille caractères dans le chinois, dont 7000 sont les plus courants. Autrement dit, la plupart des caractères n’ont connu aucune modification dans la réforme de la simplification des caractères du dernier siècle.

Le premier gouvernement chinois, sous la direction de Mao, a désiré plus de communications avec les pays occidentaux, sous l’influence politique de l’Union Soviétique. La latinisation du chinois a été considérée comme une mesure importante. La réforme de la simplification des caractères dans ce contexte ne correspond pas totalement à la loi de l’évolution des écritures, bien que les caractères simplifiés puissent contribuer à une écriture plus simple et efficace. En d’autres termes, les caractères simplifiés est en fait un résultat politique.

La simplification des caractères doit-elle être considérée comme un progrès dans

l'évolution des écritures chinoises ? C'est une question à laquelle il demeure difficile de répondre. D'un certain point de vue, la simplification des caractères facilite effectivement l'écriture et la lecture, surtout dans la reconnaissance de l'éducation au début de la nouvelle république. Après une guerre de 30 années, beaucoup de Chinois étaient illettrés dans les années 1950. La généralisation des caractères simplifiés et du *pinyin* a joué un rôle important dans le mouvement de l'alphabétisation. D'un autre point de vue, nous avons perdu une partie de l'essence de l'écriture dans cette simplification des caractères chinois. En éliminant certains traits dans un caractère, le degré pictographique/idéographique peut s'atténuer. Par exemple, le caractère traditionnel de l'amour (ài) est écrit comme 愛 et son caractère simplifié est 爱, en supprimant la partie au milieu 心, qui signifie le cœur. De nombreux exemples identiques montrent que les caractères simplifiés sont moins motivés.

Bien que le gouvernement chinois impose les caractères simplifiés comme l'écriture officielle, la querelle entre les caractères traditionnels et les caractères simplifiés ne cesse jamais jusqu'à aujourd'hui dans la Chine continentale. Nous allons comparer les deux systèmes d'écriture dans le sous-chapitre suivant, en analysant l'iconicité dans les caractères.

4.2 Composition des sinogrammes

Les recherches sur la composition des sinogrammes consistent à explorer la relation entre la forme et le sens des caractères chinois. En tant que seule langue totalement idéographique existante dans le monde, le chinois a un système d'écriture qui se différencie des autres langues. Les sinogrammes qui ont dérivé des images sont des données précieuses dans les recherches de l'iconicité du langage. Il nous faut entre autres, observer leur relation analogique par rapport aux objets qu'ils représentent. Autrement dit, les recherches sur la composition des sinogrammes contribuent non seulement à l'explication des documents historiques chinois, mais aussi au développement de la théorie de l'iconicité dans la linguistique chinoise.

Dans le domaine étymologique, la théorie des « six écritures »¹⁰⁷ est la théorie fondamentale sur la composition des caractères chinois dans la philologie chinoise traditionnelle, occupant ainsi une position dominante dans l'écriture chinoise. Le terme de « six écritures » a été premièrement évoqué dans les « *Rites de la dynastie des Zhou* »¹⁰⁸, mais aucune explication n'a été donnée dans le même texte. Dans la dynastie des *Han de l'Ouest*, le confucianiste LIU Xin a expliqué cette notion pour la première fois dans l'histoire de la linguistique chinoise¹⁰⁹. Il a indiqué que les six écritures signifient les six méthodes de la création des sinogrammes : Xiàng xíng 象形 (ressembler à la forme), Xiàng shì 象事 (ressembler à la chose), Xiàng yì 象意 (ressembler à l'idée), Xiàng shēng 象声 (ressembler au son), Zhuǎn zhù 转注 (transfert de sens) et Jiǎ jiè 假借 (emprunt). Par la suite, Xu a expliqué les « six écritures » de façon détaillée dans la postface de l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », en améliorant la théorie de Liu. Malgré quelques désaccords, la catégorisation des sinogrammes de Xu est toujours la théorie la plus acceptée dans

¹⁰⁷ Le terme de « six écritures », 六书 (en pinyin, liu shu), réfère aux six méthodes de la création des caractères chinois.

¹⁰⁸ Le livre des « *Rites de la dynastie des Zhou* », l'un des textes rituels les plus anciens du classique confucianiste, a été édité par ZHOU Gong dans la dynastie des *Han de l'Ouest*.

¹⁰⁹ Cui Y. et B. Zhou, *La théorie de la composition des caractères chinois de TANG Lan*.

l'écriture chinoise. Présentons ici les six écritures de Xu :

1. Xiàng xíng 象形 : Les pictogrammes. Ils représentent des choses objectives directement par des dessins, de sorte qu'on peut connaître le sens d'un caractère pictographique selon sa forme.
2. Zhǐ shì 指事 : Les idéogrammes simples ou indicateurs. On utilise un signe particulier pour représenter un concept ou une idée, ou l'on ajoute un signe indicatif à un pictogramme pour indiquer un sens dérivé.
3. Huì yì 会意 : Les idéogrammes composés. Ils sont formés par l'association de deux ou plusieurs pictogrammes/idéogrammes, représentant un nouveau sens.
4. Xíng shēng 形声 : Les idéo-phonogrammes. Ce type de sinogramme est composé toujours de deux parties : une partie représentant la prononciation et une autre partie représentant la catégorie du sens.
5. Zhuǎn zhù 转注 : Transferts de sens. Les caractères qui ont la même clé peuvent interpréter l'un l'autre. Dans ce cas-là, les deux caractères avec un transfert de sens ont souvent les prononciations semblables.
6. Jiǎ jiè 假借 : Emprunts. On « emprunte » des mots existants pour remplacer leurs homonymes.

Après que Xu a préconisé la théorie des « six écritures », il y a beaucoup de linguistes chinois qui ont développé leurs recherches à partir de cette théorie. D'après le philologue Dai de la dynastie des *Qing*, les six catégories des caractères se divisent en deux types principaux¹¹⁰ : parmi ces six catégories des caractères chinois, les premières quatre catégories sont des méthodes de la création de sinogrammes, tandis que les deux derniers sont des méthodes de l'emploi des sinogrammes. Dans cette thèse sur l'iconicité, nous allons mettre l'accent des recherches sur les méthodes de la création de sinogrammes.

¹¹⁰ Jiang Z., *Les recherches sur la théorie des « quatre méthodes de la création et deux méthodes de l'emploi » de DAI Zhen.*

4.2.1 Pictogrammes : Xiàng xíng.

À travers nos analyses de l'histoire des sinogrammes, nous pouvons constater que l'écriture chinoise a été initialement formée à partir des pictogrammes, qui représentent directement un objet ou une scène réelle par analogie. Comme la méthode la plus ancienne et la plus représentative de la création de sinogrammes, le pictogramme a dérivé du dessin : l'idée de base est d'utiliser un dessin sommaire pour construire l'écriture de cet objet. Les pictogrammes ressemblent extrêmement aux objets qu'ils représentent dans les systèmes d'écriture initiaux. Or, cette ressemblance s'atténue avec le développement de l'écriture chinoise. Malgré tout, cette méthode de la création de caractères chinois a somme toute permis la possibilité d'étudier l'iconicité dans l'écriture chinoise. Donnons ici un exemple pour montrer l'évolution des pictogrammes :



Figure 32 : évolution du pictogramme 马 (cheval, en *pinyin*, mǎ)

Dans cet exemple, il est évident qu'il existe une analogie entre le caractère et l'objet qu'il dénote, surtout dans les écritures anciennes. Ainsi, nos analyses de l'iconicité de l'écriture chinoise dans cette thèse se divisent-elles en deux parties : une partie sur l'iconicité dans la création de pictogrammes et l'autre partie contribuant à l'évolution des sinogrammes pour examiner la rationalité de la simplification des caractères chinois en Chine continentale dans les années 1950.

4.2.1.1 Iconicité dans les écritures anciennes

L'iconicité était un moyen important dans la création de signes graphiques pour les Chinois dans la société primitive. Par rapport aux écritures modernes, les écritures anciennes ont maintenu un lien plus étroit avec les dessins primitifs. Proposée par Tang dans l'« *Introduction à la paléographie* » dans les années 1930, l'idée qu'« *à l'origine, les caractères chinois étaient des images* », a abouti à un large consensus entre les sinologues dans les recherches sur l'origine de l'écriture chinoise.

Les premiers caractères chinois sont des pictogrammes qui ont évolué directement en se basant sur l'image et donc ils ont conservé certaines caractéristiques de la peinture. Or, comme des signes représentant des objets et des idées dans une langue, les pictogrammes se sont différenciés essentiellement des peintures. Opposés à une simple imitation de l'image d'un objet, les pictogrammes dans l'écriture sur os et écailles sont le résultat de la figuration et de la simplification des caractéristiques typiques de leurs objets. Les pictogrammes dans l'écriture sur os et écailles et le style de bronze ont manifesté une ressemblance de haut degré par rapport à leurs objets. En comparaison avec les écritures modernes, les pictogrammes à cette époque-là étaient extrêmement moins abstraits.

Les pictogrammes constituent presque un tiers (Zhang, 2009) de la totalité des caractères chinois dans l'écriture sur os et écailles. Nous trouvons toujours un lien analogique entre le pictogramme et l'objet qu'il représente, ainsi considérons-nous que les pictogrammes sont des réalisations graphiques à très haut degré d'iconicité. Les premiers pictogrammes étaient surtout des noms qui se sont reliés étroitement à la vie quotidienne de l'homme : l'homme, l'animal, la plante et la nature. Les pictogrammes de ces quatre types constituent plus de 60%¹¹¹ de la totalité. Donnons ici quelques exemples des pictogrammes iconiques¹¹² :

¹¹¹ Selon les *Recherches sur les pictogrammes dans l'« Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes »*, les pictogrammes de l'homme : 20,8%, de l'animal : 20,1%, de la plante : 11,2%, et de la nature 9,8%. pp. 22-23.

¹¹² Les tableaux ont été réalisés par l'auteur à partir des images et des caractères donnés dans les

4.2.1.1.1 Homme

Tableau 25 : Écritures anciennes des caractères liés à l'homme

sens	l'homme	la dent	l'œil	la tête	le sourcil
image					
os écailles					
bronze					

Ces pictogrammes figurent directement les objets qu'ils représentent. Dans le cadre des pictogrammes liés à l'homme, cette méthode a été employée surtout dans la création de caractères représentant les organes, comme l'œil ou le sourcil par exemple. Malgré une simplification de l'image de l'objet, ce type de pictogramme confirme une iconicité de très haut degré.

Tableau 26 : Écritures anciennes des caractères liés à l'homme (caractéristique)

sens	le père	la mère	la femme mariée	l'enfant	le vieux
image					
os écailles					
bronze					

L'observation de ce tableau fait bien percevoir qu'il y a certains pictogrammes qui figurent les caractéristiques d'un objet. Par exemple, l'image du père est une main avec

« Retracer les origines des caractères chinois: 500 exemples ».

des instruments de travail, autrement dit, le caractère du père souligne la force du travail pour entretenir une famille. L'image de la femme mariée est une femme qui fait le ménage avec un balai, parce que dans la société où ces pictogrammes ont été créés, c'étaient les hommes qui prenaient souvent charge de la culture et les femmes mariées faisaient souvent le ménage. Ce type de pictogramme n'était plus seulement la figuration des objets concrets, mais ressemble aussi à l'image mentale des objets. Malgré tout, nous pouvons en déduire là encore, l'iconicité de haut degré dans ce type de pictogramme, bien qu'elle ne soit pas aussi évidente que celle des pictogrammes dans le premier tableau.

D'un point de vue sémiotique, l'iconicité dans le premier type de pictogramme implique une ressemblance entre le signifiant et le référent, alors que l'iconicité dans le deuxième type de pictogramme est limitée à l'intérieur d'un signe, soit la ressemblance entre le signifiant et le signifié. L'existence de pictogrammes figurant les représentations mentales de leurs objets confirme que le lien entre le signifiant et le signifié est motivé au moins dans certains signes.

4.2.1.1.2. Animal

Tableau 27 : Écritures anciennes des caractères reliés à l'animal

sens	le poisson	l'oiseau	le cheval	la tortue	la corne	le bœuf	le mouton
image							
os écailles							
bronze							

Ces pictogrammes représentent des animaux ordinaires de cette époque-là et manifestent aussi une iconicité de très haut degré. Certains pictogrammes figurent

l'objet entier, comme le poisson, l'oiseau, le cheval et la tortue. D'autres représentent les animaux en figurant une de leur partie symbolique. Par exemple, les pictogrammes du bœuf et du mouton ressemblent aux images des têtes de l'animal correspondant.

4.2.1.1.3 Plante

Tableau 28 : Écritures anciennes des caractères reliés à la plante

sens	le blé	le grain	l'arbre	le fruit	le riz	croître
image						
os écailles						
bronze						

Ces pictogrammes représentent non seulement des plantes herbacées, mais aussi des plantes ligneuses, comprenant le vocabulaire commun de l'alimentation. On compte beaucoup de pictogrammes représentant des plantes dans les écritures anciennes, parce que l'alimentation occupait une place essentielle dans la vie quotidienne à cette époque-là.

Ces pictogrammes de plante n'étaient plus que des noms. On observe l'émergence de verbes, comme le dernier exemple – « croître ». Lors de création de ce pictogramme, on a figuré un jeune plant afin de représenter cette idée. En raison de cette complexité de la création, l'analogie des pictogrammes de plante se montre dans le lien entre le signifiant et le référent ou dans le lien entre le signifiant et le signifié. À partir des pictogrammes et leurs images correspondantes proposées dans ce tableau, on classifie l'iconicité des pictogrammes de plante à un haut degré.

4.2.1.1.4 Nature

Tableau 29 : Écritures anciennes des caractères reliés aux phénomènes naturels

sens	le soleil	la lune	la pluie	le nuage	la foudre	le printemps	la lumière
image							
os écailles							
bronze							

Les caractères représentant des phénomènes naturels ressemblent exceptionnellement à leurs images, mais les pictogrammes de ce type ne sont pas trop nombreux faute de connaissance des phénomènes de la nature jadis. La figuration de la nature a été calquée sur la représentation des objets existants dans la nature.

Tableau 30 : Écritures anciennes des caractères reliés à la nature

sens	l'eau	le feu	le mont	l'air	la pierre	l'îlot	la fontaine	le sol
image								
os écailles								
bronze								

Dans ce type de pictogrammes, l'analogie se trouve surtout dans le lien entre le signifiant et le référent. Puisque ces pictogrammes représentent principalement le monde objectif, le signifié ne joue pas de rôle important dans la manifestation de l'iconicité de ces caractères. Autrement dit, si ces pictogrammes étaient « parfaitement » analogues à leurs référents, tout le monde pourrait les comprendre sans difficulté. Tout comme les catégories ci-dessus, les pictogrammes de nature présentent aussi un très

haut degré d'iconicité.

Dans des recherches précédentes, les paléographes chinois ont proposé des opinions divergentes sur les formes de l'analogie dans les pictogrammes de l'écriture sur os et écailles. Zhang (2009 : 6-7) a conclu de la sorte dans les « *Etudes comparatives sur les pictogrammes entre l'écriture sur os et écaille et l'hiéroglyphe égyptien* » :

Certains paléographes, représentés par LIU Youxin, WANG Ning et WANG Fengyang, estiment que les pictogrammes représentent directement les choses, en figurant les formes des objets d'une façon réaliste. Ainsi, les pictogrammes sont-ils analogiques aux images de leurs objets.

D'autres paléographes, représentés par WANG Yunzhi, QIU Xigui et LIU Benchen, préconisent qu'il y a des concepts et des comportements abstraits dans la vie, en plus des choses concrètes, qui peuvent aussi être figurés sous la forme de pictogrammes. Ces pictogrammes ressemblent à nos représentations mentales.

Dans cette thèse, nous partageons le deuxième point de vue. Un caractère est défini comme un pictogramme, tant qu'il représente une ressemblance entre sa forme et l'image de son objet, quelle que soit la nature de cette image, réelle ou mentale. Dans nos analyses précédentes, nous plaçons qu'il existe deux types d'iconicité pictographique dans les pictogrammes des écritures anciennes. Certains pictogrammes représentent directement des choses existantes dans le monde objectif, créés à la base de l'analogie binaire entre le signifiant et le référent. D'autres pictogrammes, dits idéo-pictogrammes, représentent des « idées », en figurant les images mentales des choses. L'iconicité se manifeste comme une analogie entre le signifiant et le signifié, justifiant la motivation du signe. Les deux types d'iconicité pictographiques des écritures anciennes sont donc d'un haut degré.

4.2.1.2 Iconicité pictographique dans les écritures modernes

Les pictogrammes sont les caractères les plus anciens dans le système d'écriture chinoise. Le système d'écriture a connu un grand changement depuis la formation de l'écriture sur os et écailles. Les pictogrammes ont constitué un tiers de la totalité des

caractères chinois de l'écriture sur os et écailles, mais sa proportion est passée à 4% dans la dynastie des *Han* selon la statistique de Xu¹¹³, en raison du vocabulaire plus riche. En dépit du fait que les pictogrammes ne représentent qu'une petite proportion des caractères modernes, ils sont toujours importants, car la création de tout autre type de caractère chinois se base sur le pictogramme.

À la création, les pictogrammes ont figuré des objets en soulignant leurs silhouettes ou leurs caractéristiques. Donc les pictogrammes sont en général moins iconiques que les images, mais il est toujours possible pour nous de trouver des indices à reconnaître le sens d'un pictogramme. Pendant la période des écritures modernes, c'est-à-dire, depuis la dynastie des Han où l'on a commencé à employer le style des clercs, de nombreux pictogrammes se sont écartés de leurs formes originelles, en raison de la tendance des « traits droits » dans l'écriture chinoise. Par exemple, le caractère 日 (le soleil) est devenu carré avec des traits droits dans le style régulier, au lieu de sa forme ronde originelle ☉ dans l'écriture sur os et écailles. Autrement dit, les pictogrammes proprement dits désignent des caractères ressemblant à leurs objets dans les écritures anciennes. Il est indispensable pour nous d'analyser l'iconicité des pictogrammes dans les écritures modernes en recourant à la méthode de la création de ces caractères. Pour mieux comprendre la composition des pictogrammes, nous allons proposer ici la classification des pictogrammes selon la méthode de la création et analyser l'iconicité pictographique dans les différents types.

4.2.1.2.1 Pictogrammes purs

Les pictogrammes purs ressemblent strictement à leurs objets. Dans la création de ce type de pictogramme, il a été utilisé des traits simples pour esquisser le portrait d'un objet. Puisque des images sont à l'origine des caractères chinois, nous avons des raisons de croire que c'est une méthode essentielle de création des pictogrammes. On compte de nombreux pictogrammes purs (environ 80% de la totalité des pictogrammes) dans

¹¹³ On compte 448 pictogrammes dans les « *Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », soit 4,26% des caractères.

l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* ». Dans le cadre des pictogrammes purs, il est possible pour nous de retrouver la similarité entre le caractère et son objet représenté, tant qu'il n'est pas simplifié, grâce à sa création à partir de l'image. Donnons ici des exemples du pictogramme pur:

Tableau 31 : Pictogrammes purs

le sens	le soleil	la lune	le mont	le cheval	l'arbre	l'œil	le blé
l'image							
l'écriture sur os et écailles							
le style petit sigillaire							
le style régulier	日	月	山	馬	木	目	麦

A partir des exemples donnés, nous constatons que les pictogrammes purs représentent leurs objets d'une façon directe : les caractères ressemblent à leurs objets. Selon les caractères donnés des trois styles représentatifs dans l'évolution de l'écriture chinoise, nous observons une analogie entre les pictogrammes purs contemporains et leurs objets correspondants. Autrement dit, dans les pictogrammes purs, l'iconicité existe toujours entre le signifiant et le référent.

4.2.1.2.2 Pictogrammes partiels

Cette méthode de création sur une analogie entre le signifiant et le référent des caractères est similaire à la précédente. On appelle ces pictogrammes « partiels » parce que le signifiant ne correspond pas totalement au référent, soit le caractère ressemble à une partie de l'image de l'objet, soit le caractère ressemble à une image comprenant

l'objet. Ainsi pouvons-nous distinguer deux sous-types des pictogrammes partiels : les pictogrammes abrégatifs et les pictogrammes augmentatifs. Les pictogrammes abrégatifs ont été créés par la figuration d'une partie représentative de l'objet, à cause de la complexité de l'image entière. Les pictogrammes augmentatifs figurent généralement un objet simple avec l'aide de l'image des autres objets pour éliminer l'ambiguïté. Les pictogrammes partiels, surtout les pictogrammes augmentatifs, sont aussi fréquents dans le système de l'écriture chinoise :

Tableau 32 : Pictogrammes partiels

le sous-type	pictogramme abrégatif			pictogramme augmentatif		
le sens	le bœuf	le mouton	soi-même	le sourcil	le fruit	la pierre
l'image						
l'écriture sur os et écailles						
le style petit sigillaire						
le style régulier	牛	羊	自	眉	果	石

Dans le tableau, nous avons donné trois exemples de pictogrammes abrégatifs et trois exemples de pictogrammes augmentatifs. En tant qu'animaux domestiques ordinaires dans la vie quotidienne, le bœuf et le mouton apparaissaient souvent dans des documents primitifs écrits. A cause de la complexité des images totales de l'objet, on a employé l'image de leurs têtes pour représenter l'animal correspondant. De même, on a employé l'image du nez au lieu du portrait d'une personne dans la création de pictogramme de « soi-même ». Contrairement à cette méthode de création des

caractères, le pictogramme augmentatif représente son objet en ajoutant l'image d'un autre objet relatif, afin de montrer une idée claire. Par exemple, dans la composition du caractère « sourcil », une seule ligne ondulée n'a pas pu représenter clairement l'objet référé. Ainsi, y avons-nous ajouté une image de l'œil pour éviter l'ambiguïté sémantique. Selon nos analyses, nous constatons une iconicité évidente dans les pictogrammes partiels, en nous appuyant sur une analogie entre le signifiant et le référé, mais nous pouvons dire que ces pictogrammes partiels sont moins iconiques que les pictogrammes purs.

4.2.1.2.3 Pictogrammes caractéristiques

Le pictogramme caractéristique figure l'image d'un objet en soulignant ses caractéristiques typiques. Autrement dit, en plus de l'analogie entre le signifiant et le référé, le signifié joue aussi un rôle important dans la création de pictogramme caractéristique.

Tableau 33 : Pictogrammes caractéristiques

le sens	l'enfant	la mère	la femme	le vieux	la femme mariée
l'image					
l'écriture sur os et écailles					
le style petit sigillaire					
le style régulier	兒	母	女	老	婦

Il n'y a nul doute que les pictogrammes caractéristiques ressemblent à leurs objets

représentés. Prenons ici le caractère 母 (la mère) par exemple, où nous avons figuré une mère allaitant son enfant. Dans l'évolution de l'écriture, on souligne la caractéristique d'allaitement d'une mère, en soulignant les siens dans le caractère. Bien que ces pictogrammes dans le style régulier ne soient pas plus faciles à déchiffrer, nous constatons toujours le lien analogique entre le signifiant et le référent par intermédiaire du signifié. Nous postulons que cette méthode de création des pictogrammes est parfaite et qu'elle prend compte trois éléments d'un signe.

4.2.1.2.4 Idéo-pictogrammes

Dans le paragraphe précédent sur l'iconicité dans les écritures anciennes, nous avons proposé quelques idéo-pictogrammes, qui figurent les représentations mentales des objets, au lieu de leurs images concrètes. Nous pouvons considérer les idéo-pictogrammes comme des pictogrammes caractéristiques extrêmes, car la création de ce type de pictogramme insiste sur la ressemblance entre le caractère et la caractéristique de l'objet représentée dans nos cerveaux. Les idéo-pictogrammes sont surtout des verbes et des adjectifs qui sont difficiles à figurer.

Tableau 34 : Idéo-pictogrammes

le sens	le père	croître	blanc	la force	debout	beau
l'image						
l'écriture sur os et écailles						
le style petit sigillaire						
le style régulier	父	生	白	力	立	美

À la différence des trois méthodes de création du pictogramme, les idéo-pictogrammes ont été créés à la base d'une ressemblance entre le signifiant et le signifié. La composition de ce type de pictogrammes a prouvé la motivation du signe dans l'écriture chinoise.

4.2.1.3 Iconicité pictographique et la simplification des caractères

Examinons maintenant l'iconicité dans les caractères simplifiés. Avec le développement et l'évolution des sinogrammes, la caractéristique figurative des pictogrammes chinois n'est plus aussi évidente qu'autrefois. En raison de cette évolution des pictogrammes, certains pictogrammes ne ressemblent plus à leurs objets. Prenons ici le pictogramme « cheval » () par exemple pour expliquer l'influence de la simplification des caractères chinois sur l'iconicité. Dans le caractère traditionnel correspondant 馬, nous trouvons encore une ressemblance entre le signe et l'objet qu'il représente, malgré une grande modification de forme. Néanmoins, dans la simplification des caractères chinois dans les années 1950, le nombre des traits du caractère est réduit et ce pictogramme s'est écrit comme , dont l'iconicité est moins évidente, d'où découle la difficulté à identifier la ressemblance entre le signifiant et son objet.

Puisque les pictogrammes sont les plus anciens caractères dans l'écriture chinoise, en général, leurs compositions ne sont pas complexes. Ainsi, les pictogrammes qui ont connu une simplification dans les années 1950 ne sont-ils pas trop nombreux. Nous avons affirmé antérieurement que Xu a proposé 478 pictogrammes dans le dictionnaire d'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* ». Or, dans le « Tableau récapitulatif des caractères simplifiés », on compte seulement 22 pictogrammes qui ont été simplifiés, parmi lesquels la plupart ne sont pas plus iconiques par rapport à leurs caractères traditionnels correspondants.

Donnons ici un tableau pour présenter tous les pictogrammes simplifiés : (SPS réfère au style petit sigillaire, CT réfère au caractère traditionnel, CS réfère au caractère simplifié)

Tableau 35 : Pictogrammes simplifiés

SPS	CT	CS	sens originel	SPS	CT	CS	sens originel
	業	业	la planche ¹¹⁴		頁	页	la tête
	龍	龙	le dragon		貝	贝	le coquillage
	飛	飞	voler		亞	亚	laid
	門	门	la porte		魚	鱼	le poisson
	鹵	卤	le sol salin		單	单	l'arme
	兒	儿	l'enfant		鳥	鸟	l'oiseau
	長	长	long		龜	龟	la tortue
	馬	马	le cheval		車	车	le véhicule
	齊	齐	régulier ¹¹⁵				

La simplification des pictogrammes donnés ici est pareille à l'exemple qu'on a déjà cité. Nous pouvons constater que la plupart des caractères traditionnels gardent leurs formes du style petit sigillaire, c'est-à-dire, l'iconicité entre le signifiant et le signifié/le référent est encore visible dans le style régulier. Or, certains pictogrammes simplifiés, comme les 龙, 儿, 长 et 马, se distinguent fortement de leurs caractères correspondants du style petit sigillaire. L'iconicité de ces pictogrammes n'est plus aussi évidente.

Il y a trois pictogrammes simplifiés particuliers qui étaient pictogrammes dans l'écriture sur os et écailles, mais ils sont devenus des idéogrammes composés (ou emprunt) dans l'évolution de l'écriture. Dans le mouvement de la simplification des caractères chinois, on les a réduits en pictogrammes de nouveau. Pour ce type de pictogrammes, il est difficile pour nous de définir le changement de degré d'iconicité.

¹¹⁴ La planche réfère ici particulièrement les décorations couvrant le sommier d'une étagère d'instrument de musique.

¹¹⁵ L'image est celle des « nouvelles pousses sortent régulièrement ».

Comme idéogrammes, ils manifestent aussi une iconicité de haut degré entre le signifiant et le signifié/le référent.

Tableau 36 : Pictogrammes - idéogrammes composés - pictogrammes

image	écriture sur os et écailles	style des clercs	CT	CS	sens
					le nuage
					le filet (de pêche)
					l'air

Dans le style des clercs, le caractère de « nuage » a été composé des 雨 de (la pluie) et 云(le nuage) pour souligner qu'un nuage est une masse constituée d'une grande quantité de gouttelettes d'eau qui peuvent se transformer en pluie. L'évolution du caractère de « filet » a suivi la même logique : la clé à gauche, représentant le sens de « nouer », indique qu'un filet de pêche est un ensemble de mailles organisées en réseau. Les deux caractères traditionnels sont des idéogrammes qui unifient le signifiant et le référent par intermédiaire de signifié. Or, les caractères simplifiés sont des pictogrammes purs.

L'évolution du caractère « air » est un cas particulier. Le caractère traditionnel est un emprunt. Le sens originel du caractère 氣 est le gaz intestinal produit par le système digestif. C'est un idéogramme composé dont la clé 气 représentant l'air ou le gaz et la clé 米 représentant les grains. La réduction de 米 est acceptable dans la représentation de l'air. Ainsi, postulons-nous que la simplification du caractère « air » est le seul exemple qui renforce l'iconicité pictographique.

Dans l'évolution des caractères chinois, il y a certains pictogrammes qui se sont transformés en d'autres catégories, notamment les idéo-phonogrammes. Dans l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », Xu a compté 30 pictogrammes qui se sont transformés en idéo-phonogramme, soit 6,7% de la totalité. Parmi ces pictogrammes, on en a trouvé deux qui ont connu une simplification. D'abord,

c'est le caractère 鳳 que nous avons analysé en haut, étant pictogramme lors de sa création en figurant l'image du phénix. Dans le style petit sigillaire, on y a joute un signe d' « oiseau » pour marquer son espèce, comme la clé idéographique. L'autre partie du caractère représentant la prononciation. Ainsi, ce caractère est-il devenu un idéo-phonogramme dans les écritures modernes, représentant un certain degré de motivation entre le signifiant et le signifié. Or, dans la simplification des caractères chinois, la clé idéographique 鳥 a été remplacée par un nouveau signe 又 qui signifie « encore ». Nous ne trouvons plus la motivation entre le signifiant et le signifié, si l'on ne connaît pas l'évolution de ce caractère.

Dans la simplification de la plupart des caractères, Nous trouvons toujours des règles à suivre, comme dans nos exemples cités ci-dessus. En dépit d'un grand changement de forme des caractères, il est toujours possible pour nous d'expliquer la composition des pictogrammes, en nous appuyant sur leurs évolutions. Or, l'autre pictogramme qui s'est transformé en idéogramme, le caractère 葉 (la feuille) → 叶, nous semble une exception, faute de lien entre le caractère traditionnel et le caractère simplifié.

image	style de bronze	style des clercs	CT	CS	sens
			葉	叶	la feuille

Le caractère simplifié 叶 est en fait un emprunt, dont le sens originel est « de concert ». Dans le chinois standard traditionnel, il est un caractère tout à fait différent du caractère 葉, du sens à la prononciation. Néanmoins, les prononciations des deux caractères 葉 (en *pinyin*, yè) et 叶 (en *pinyin*, xié) sont similaires dans le dialecte de Wu, par-là, on a utilisé le caractère 叶 pour remplacer le 葉 dans l'écriture courante. Dans le mouvement de simplification des caractères, cet emprunt a été popularisé, et ne représente aucun lien analogique avec son objet.

Récapitulons.

La simplification du caractère chinois nuit à l'iconicité des sinogrammes. Les pictogrammes qui ont été simplifiés sont devenus moins iconiques, à cause des changements de forme. Bien que nous définissions ce type de sinogrammes toujours comme le pictogramme, nous référons surtout à sa composition lors de la création, car la ressemblance entre le signifiant et le signifié/référent dans la plupart des pictogrammes n'est plus assez féconde. De ce point de vue, nous ne considérons pas la simplification des caractères chinois comme un développement de l'écriture.

4.2.2 Idéogrammes simples : Zhǐ shì

Les idéogrammes simples sont des signes créés pour exprimer des idées abstraites, quand on n'arrive pas à leur donner une image concrète correspondante. Xu a donné la définition des caractères « Zhǐ shì » dans l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* » : « Les caractères Zhǐ shì sont identifiables et on peut reconnaître leurs sens en observant leurs formes, par exemple, les caractères 上 (haut) et 下 (bas). »¹¹⁶ À travers cette définition, nous pouvons arriver à la conclusion qu'il y a définitivement une relation analogique entre la forme et le sens d'un caractère « Zhǐ shì ». Autrement dit, ces caractères ne sont jamais totalement arbitraires. Dans ce paragraphe, nous allons étudier l'iconicité des caractères « Zhǐ shì », en analysant sa manifestation dans le triangle sémiotique.

Examinons ici d'abord la définition du caractère « Zhǐ shì » (l'idéogramme simple), qui signifie littéralement « indique une chose ». Dans la catégorisation des caractères chinois de Xu, il n'y avait que les deux caractères 上 (haut) et 下 (bas) qui ont été clairement qualifiés d'idéogramme simple. En effet, la définition du caractère « Zhǐ shì » donnée par Xu peut s'appliquer à toutes les catégories des caractères chinois sauf à l'emprunt, c'est-à-dire là où la limite de l'idéogramme simple n'est pas distincte, de sorte que l'idéogramme simple est souvent confondu avec le pictogramme et l'idéogramme composé dans les recherches suivantes.

¹¹⁶ Dans la postface des « Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes ».

A cause de cette définition large et vague, les assertions des linguistes sur la définition de l'idéogramme simple ont divergé. Les deux grands linguistes de la dynastie des *Qing*, Wang J. et Zhu J. ont tous considéré l'idéogramme simple comme une catégorie nécessaire aux caractères chinois et ont proposé chacun une liste de caractères qui appartenaient à la catégorie de l'idéogramme simple selon leurs propres définitions. Or, nous comptons seulement 40 caractères identiques dans les deux listes proposées (Niu, 2013 : 18-20). Autrement dit, différents courants linguistiques chinois ne sont pas parvenus à un consensus sur la définition de l'idéogramme simple jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Au début du XX^{ème} siècle, il y a aussi de nombreux linguistes qui ont écarté le terme de « Zhǐ shì » de leurs catégorisations des caractères chinois, notamment TANG Lan. Il a proposé une théorie de « trois écritures » dans l'explication de la création de caractère chinois : pictogrammes (xiàng xíng, littéralement « ressembler à la forme »), idéogrammes (xiàng yì, littéralement « ressembler à l'idée»), et idéo-phonogrammes (xíng shēng, littéralement « forme et prononciation»). Selon lui, les caractères « Zhǐ shì » doivent être classés parmi les pictogrammes.

En 1959, le linguiste chinois Liang (pp. 97-100), professeur de l'Université de Pékin, a résumé les opinions précédentes sur la catégorisation des caractères chinois et a donné enfin une explication explicite sur la définition de l'idéogramme simple qui est généralement acceptée. Aujourd'hui, la plupart des linguistes chinois partagent son point de vue et considèrent l'idéogramme simple comme une catégorie principale et irremplaçable des caractères chinois.

Le terme « Zhǐ shì » (指事) désigne une méthode de création des caractères chinois, par laquelle sont pris en compte des signes symboliques pour exprimer des idées ou des objets. Selon la théorie de Liang, les idéogrammes simples dont on parle aujourd'hui peuvent se diviser en deux types : les idéogrammes simples du premier type sont composés des signes indicatifs, sans aucun lien avec le pictogramme ; la création d'idéogrammes simples du deuxième type s'appuie sur une combinaison d'un pictogramme préexistant et un/des signes indicatifs.

4.2.2.1 Idéogrammes indicatifs

Les idéogrammes indicatifs, ou les indicateurs, indiquent souvent les images de leurs référents au travers des lignes simples. Ce type des idéogrammes indicatifs sont en quantité limitée. Le meilleur exemple trouve son illustration dans l'aspect des deux caractères donnés dans la définition de l'idéogramme simple de Xu.

Tableau 37 : Evolution des caractères 上 et 下

	écriture sur os et écailles	style petit sigillaire	style régulier
l'évolution du caractère 上			
l'évolution du caractère 下			

Dans la création de deux idéogrammes indicatifs, la longue ligne horizontale ou la ligne courbée représente la position de la limite. La position de la courte ligne indique le sens de l'idéogramme.

Un autre exemple représentatif trouve son illustration dans les nombres du chinois :

Tableau 38 : Idéogrammes indicatifs

nombre	un	deux	trois	quatre
écriture sur os et écailles				
style régulier				

Malgré le fait qu'il n'ait que ces quatre idéogrammes indicatifs courants dans le chinois, cette méthode de création des caractères chinois ne peut être ignorée. Évidemment, la composition de ces idéogrammes ne peut pas être classée parmi les pictogrammes, car il n'y a pas de relation analogique entre le signifiant et le référent. Nous croyons que l'iconicité des idéogrammes indicatifs se manifeste sous la forme

d'une ressemblance entre le signifiant et le signifié, autrement dit, dans la motivation relative du signe.

4.2.2.1 Idéogrammes indicatifs-pictographiques

L'idéogramme simple du second type – l'idéogramme indicatif-pictographique, est une composition d'un pictogramme et un signe indicatif, c'est-à-dire, la création d'idéogramme indicatif-pictographique s'appuyant sur la combinaison de trois éléments du triangle sémiotique. Donnons ici d'abord un exemple de la création d'idéogrammes indicatifs-pictographiques à partir du pictogramme 木 (arbre).

Dans le système d'écriture chinois, nous trouvons trois idéogrammes simples qui ont été créés à la base du pictogramme 木 : 本, 末, et 朱. Examinons ici la création et la composition des trois idéogrammes, en présentant leurs évolutions dans l'histoire de l'écriture chinoise.

Tableau 39 : Idéogrammes simples créés à la base du pictogramme 木

style caractère \ écriture sur os et écailles	écriture sur os et écailles	style du bronze	petit sigillaire	style des clercs	style régulier
木 arbre					
本 racine					
末 bout	—				
朱 rouge					

Le caractère 本 est souvent cité comme exemple classique de l'idéogramme indicatif-pictographique dans les recherches linguistiques. Or, ici, nous doutons de la crédibilité de cet exemple. Dans l'« *Explication des pictogrammes et des*

✕ *idéo-phonogrammes* », le caractère 本, qui est composé d'un signe « 木 » et de l'autre signe « 一 », a été défini comme « la partie inférieure d'un arbre », c'est-à-dire, la racine. Évidemment, la clé « 木 » est la partie pictographique de l'idéogramme, et la position du signe « 一 » nous donne une idée claire du sens du caractère. L'explication donnée dans le dictionnaire s'est basée sur la composition du caractère du style petit sigillaire. Nous affirmons que le signe « 一 » est indicatif et le caractère 本 est l'idéogramme indicatif-pictographique depuis le style petit sigillaire. Ce qu'il nous faut observer et que nous soulignons, c'est sa composition dans les écritures anciennes. D'après Liang (1959 : 99), ce caractère est l'idéogramme simple depuis toujours : « *le est la partie pictographique et le ○ est un signe supplémentaire, indiquant la position de la racine* ». Or, en observant la forme de ce caractère dans l'écriture sur os et écaille, nous pouvons déduire que le caractère était pictographique lors de sa création. Les petits cercles au dessous du pictogramme d' « arbre » peuvent aussi être considérés comme une imitation de l'image.

A l'opposé du caractère 本, l'idéogramme 末 a été défini comme « la partie supérieure d'un arbre ». La composition de l'idéogramme 末 est partielle comme celle de l'idéogramme indicatif-pictographique 本 : un pictogramme arbre + un signe indicatif. La position du signe indicatif nous montre que le sens originel de l'idéogramme indicatif-pictographique 末 est le bout des branches.

La création de caractère 朱 présente mieux la caractéristique indicative de ce type de l'idéogramme simple. Le caractère 朱 a été défini comme « un arbre dont le tronc est rouge ». Il est difficile de représenter l'idée de « tronc rouge » d'une façon pictographique. Ainsi, a-t-on ajouté un signe indicatif sur le tronc du pictogramme 木, afin de souligner cette caractéristique de son tronc.

À partir de ces analyses concernant la composition des trois idéogrammes indicatifs-pictographiques créés à la base du pictogramme « arbre », nous constatons que l'iconicité peut se manifester dans l'idéogramme indicatif-pictographique sous deux formes : la partie pictographique de l'idéogramme qui implique une analogie entre le

signifiant et le référent et la partie indicative qui implique une motivation entre le signifiant et le signifié.

En raison de cette limitation de la méthode de création des caractères, les idéogrammes simples sont toujours en quantité limitée depuis l'émergence de l'écriture chinoise, dans n'importe quel style. Selon la statistique de Jiang (2001), nous comptons 1753 sinogrammes du style de bronze de la dynastie des *Zhou de l'Ouest*, parmi lesquels 57 sont les idéogrammes simples, soit 3,3% de la totalité. Dans la dynastie des *Song* (960-1279), l'historien chinois Zheng Q. a proposé 107 idéogrammes simples dans son œuvre « Le sommaire des six écritures ». Les deux philologues de la dynastie des *Qing* que nous avons déjà évoqués, Wang Y. et Zhu J. ont respectivement présenté 129 et 125 idéogrammes simples dans leurs études sur les six écritures de Xu. Malgré une définition de l'idéogramme simple généralement acceptées par les philologues chinois depuis les années 1950, nous n'arrivons jamais à préciser la quantité exacte des idéogrammes simples dans le chinois contemporain, à cause de la limite imprécise entre l'idéo-pictogramme et l'idéogramme indicatif-graphique (l'exemple de l'idéogramme indicatif-pictographique de 本). Puisque cette thèse ne contribue pas principalement aux recherches sur les catégories des caractères chinois, nous n'essayerons pas de définir tous les idéogrammes simples dans cette thèse. En revanche, nous allons proposer les idéogrammes simples les plus courants et essayer d'analyser leur iconicité.

Tableau 40 : Idéogrammes simples

idéogramme	composition				explication
	pictogramme		+signe indicatif		
	ancien	moderne	ancien	moderne	
夕 le soir		月		夕	夕 est le caractère de « lune » dans l'écriture sus os et écailles. Selon l'explication de Xu, le petit point dans l'image de la lune indique le moment où l'on commence à voir la lune. L'idéogramme total signifie donc le soir.

idéogramme	composition				explication
甘 doux, douce	pictogramme		+signe indicatif		𠂔 est un pictogramme qui signifie « la bouche » dans l'écriture sur os et écailles. Le trait dans la bouche représente des aliments. Les aliments qu'on peut tenir en bouche souvent doux. Ainsi, l'idéogramme signifie-t-il « doux ».
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	𠂔	口	𠂔	甘	
凶 mauvais	pictogramme		+signe indicatif		凵 est un creux de la terre. La croix indique que ce creux peut laisser tomber des personnes, ce qui est un mauvais signe.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	凵	凵	凶	凶	
寸 le poignet (où l'on prend le pouls d'une personne dans la MTC)	pictogramme		+signe indicatif		Dans la MTC, la prise de pouls au poignet (寸) est une méthode importante dans le diagnostic. Le point mis à côté de l'image de la main dans l'idéogramme indique la location de la prise de pouls dans la MTC.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	𠂔	手	寸	寸	
亦 l'aisselle	pictogramme		+signe indicatif		Le pictogramme 𠂔 ressemble à une personne. Les deux points indiquent la position de l'aisselle. Donc, on peut déduire que le sens originel de l'idéogramme 亦 est l'aisselle, mais il est utilisé actuellement comme un adverbe qui signifie « aussi » par emprunt. On a créé un autre caractère 腋, qui est un idéo-phonogramme, pour référer l'aisselle.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	𠂔	大	亦	亦	

idéogramme	composition				explication
左 gauche	pictogramme		signe indicatif		𠂇 𠂆 sont les caractères de la main gauche et de la main droite dans l'écriture sur os et écailles. Les idéogrammes 左 et 右 ont été créés dans la même logique : on a ajouté un signe indicatif au pictogramme de la main correspondante pour indiquer le sens. Nous avons dit en haut que l'orientation des caractères n'était pas fixe dans l'écriture sur os et écailles. Avec le développement de l'écriture, les caractères des mains gauche et droite se sont unifiés. Ainsi, constatons-nous un pictogramme identique dans les caractères modernes 左 et 右. C'est le signe indicatif qui distingue les deux idéogrammes.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	𠂇	手	𠂆	左	
右 droite	pictogramme		signe indicatif		
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	𠂇	手	𠂆	右	
𠂇 ¹¹⁷ dire	pictogramme		+signe indicatif		L'idéogramme est composé d'un pictogramme de « la bouche » et d'un signe indicatif en haut. Le petit trait dans cet idéogramme indique le son produit qu'on dit quelque chose à autrui.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	𠂇	口	𠂇	𠂇	
刃 le tranchant	pictogramme		+signe indicatif		𠂇 est le caractère 刃 dans l'écriture sur os et écailles. Le petit point sur le couteau indique son côté mince et affilé permettant de couper.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
	𠂇	刃	𠂇	刃	

¹¹⁷ 𠂇 et 𠂇 sont deux caractères distincts dans le chinois, le premier qui est carré signifie « dire » et le dernier qui est rectangle signifie « le soleil ».

Les idéogrammes que nous avons donnés ici sont des exemples le plus souvent cités dans les recherches sur l'idéogramme simple. Ils correspondent parfaitement au principe de la composition de l'idéogramme indicatif-idéographique : un pictogramme préexistant et un signe indicatif. L'iconicité de ces idéogrammes indicatifs-idéographiques assemble les trois éléments du triangle sémiotique. D'une part, nous constatons que les pictogrammes employés dans les idéogrammes simples sont surtout les pictogrammes purs, par exemple, l'arbre, le couteau, la main, la bouche. Ainsi, l'existence du composant pictographique dans le caractère prouve-t-elle l'iconicité entre le signifiant et le référent de façon générale. D'autre part, le composant indicatif justifie la motivation entre le signifiant et le signifié. L'idéogramme indicatif-pictographique figure l'image mentale de son objet, en justifiant une ressemblance entre le signifiant et le référent par intermédiaire de signifié. En nous appuyant sur ces analyses, nous trouvons qu'il y réside une analogie entre l'idéo-pictogramme et l'idéogramme indicatif-pictographique. Il y a ainsi la forme d'une iconicité identique. De là découle la preuve qu'il y a bien un rapport de transition entre le pictogramme et l'idéogramme simple. En effet, la limite entre le pictogramme et l'idéogramme est toujours ambiguë : il y a certains idéogrammes qui peuvent être expliqués d'un autre point de vue comme le pictogramme dans les recherches linguistiques.

Tableau 41 : Pictogramme ou idéogramme ?

idéogramme	composition				explication
中 le milieu	pictogramme		+signe indicatif		Le □ représente un terrain. Le trait vertical qui se situe au milieu du pictogramme indique le sens de l'idéogramme.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
					
	Dans les écritures anciennes, ce caractère est une hampe qui se situe au milieu d'un terrain. Sa forme ancienne nous semble un idéo-pictogramme.				

idéogramme	composition				explication
旦 l'aurore	pictogramme		+signe indicatif		Contrairement à l'idéogramme 夕, le caractère 旦 signifie l'aurore. Cet idéogramme simple, composé d'un pictogramme du « soleil » et un trait horizontal, représente l'image du lever du soleil qui apparaît au dessus de l'horizon.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
					
	On peut considérer le trait horizontal comme un signe indicatif, mais il est aussi possible que le caractère est un pictogramme pur qui est la figuration du lever du soleil, dont le trait horizontal est l'image de l'horizon.				
丹 le cinabre	pictogramme		+signe indicatif		Dans l'écriture ancienne de cet idéogramme, le cadre extérieur est à la forme d'un puits de mine. Le petit point dedans indique qu'il y a des cinabres.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
					
	Nous ne pouvons pas déterminer la nature du petit point dedans. S'il est la figuration du minerai dans des gisements du cinabre, le caractère sera un pictogramme pur.				
引 bander un arc	pictogramme		+signe indicatif		La partie pictographique de l'idéogramme figure l'image d'un arc. Le trait vertical à droite est un signe indicatif qui représente la flèche. Le caractère décrit qu'on tire la corde et la flèche en arrière pour préparer un tir. Ce sens originel n'est plus employé dans le chinois contemporain.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
					
	Le trait vertical dans cet idéogramme simple peut être considéré aussi comme l'image de la flèche. Dans ce point de vue, ce caractère est un pictogramme pur.				

Les quatre idéogrammes que nous avons donnés ici peuvent être expliqués en tant que pictogrammes purs. La création de ces caractères s'est appuyée principalement sur la ressemblance entre le signifiant et le référent. De ce point de vue, le signifié ne joue pas de rôle important. Or, si l'on les considère encore comme des idéogrammes indicatifs-pictographiques, qui comprennent une partie incitative, il est possible que l'iconicité du caractère se manifeste aussi dans le lien entre le signifiant et le signifié, soit la motivation du signe.

Certains pictogrammes que nous avons donnés dans le 4.2.1 sont parfois définis comme l'idéogramme simple dans les recherches archéologiques, par exemple, « le père », « la mère » et « debout ». Cette classification des caractères nous semble aussi rationnelle quand nous analysons la composition de ces caractères dans la façon suivante :

Tableau 42 : Pictogramme ou idéogramme ? (2)

idéogramme	composition				explication
	pictogramme		+signe indicatif		
	ancien	moderne	ancien	moderne	
父 le père		手		父	Nous avons déjà stipulé que l'image du père est une main avec des instruments de travail, mais il y a aussi des linguistes, par exemple comme Xu, qui considère que ce caractère est un idéogramme simple, lequel serait composé d'un pictogramme « la main » et un trait significatif représentant un bâton. Dans une famille, la personne qui frappe son enfant avec un bâton est le père.
母 la mère	pictogramme		+signe indicatif		Nous avons expliqué « la mère » comme un pictogramme qui figure une mère allaitant son enfant. Or, il peut être considéré
	ancien	moderne	ancien	moderne	

		女		母	aussi comme une combinaison du pictogramme « la femme » et un signe (deux point) indiquant la fonction d'une mère.
立 debout	pictogramme		+signe indicatif		Cet idéogramme qui est composé d'un pictogramme figurant une personne et un trait horizontal, représente l'image d'un homme qui reste debout. Quand on le définit comme un pictogramme, le trait horizontal est considéré comme l'image de la terre.
	ancien	moderne	ancien	moderne	
		手		立	

Les sept exemples (旦 l'aurore, 丹 le cinabre, 中 le milieu, 引 bander un arc, 父 le père, 母 la mère, 立 debout) que nous donnons ici ont démontré la limite imprécise entre le pictogramme et l'idéogramme simple. Les deux catégories de l'écriture chinoise sont les méthodes de création des caractères chinois les plus anciennes. La plupart des idéogrammes simples ont été créés à la base des pictogrammes, sauf une petite quantité qui provient des idéogrammes indicatifs. Nous constatons que les parties pictographiques des idéogrammes simples sont toujours des pictogrammes très simples. Ainsi, presque aucun idéogramme n'a-t-il été concerné par le Mouvement de la Simplification des caractères chinois.

En nous appuyant sur nos analyses sur l'idéogramme simple, nous pouvons constater que les idéogrammes simples dans le chinois, ancien ou moderne, sont très iconiques. Les idéogrammes indicatifs ont justifié la motivation du signe, en présentant une certaine ressemblance entre le signifiant et le signifié. Dans les idéogrammes indicatifs-pictographique, nous constatons une analogie entre le signifiant et le référent, par intermédiaire du signifié.

Les pictogrammes (xiàng xíng) et les idéogrammes simples (zhǐ shì) sont tous des caractères simples (dú tǐ zì, littéralement, seule structure caractère). Le caractère simple, qui est un ensemble inséparable, est composé directement de traits. Dans un caractère simple, il y a absolument une seule configuration (zì yuán) ayant le sens sémantique à

l'origine, même si dans l'idéogramme indicatif-pictographique. Puisque la partie indicative, qui est ordinairement un point ou un petit trait, ne peut pas exprimer un sens indépendamment comme un caractère, l'idéogramme indicatif-pictographique est inclus aussi dans l'idéogramme simple. Les caractères simples qui ont été créés à la base d'une ressemblance entre le signe et l'objet qu'il dénote présentent toujours l'iconicité d'image. Malgré une faible proportion de caractères simples parmi les caractères qu'on utilise aujourd'hui, ils occupent une place essentielle dans le système d'écriture chinois. Les caractères simples sont utilisés non seulement comme des sinogrammes autonomes, mais aussi comme des éléments composant des caractères composés (hé tǐ zì, littéralement, réunir structure caractère).

Le caractère composé est un sinogramme qui est composé de deux ou plusieurs éléments graphiques. En général, chaque élément graphique est un caractère simple. On obtient un nouveau sens par la juxtaposition de deux ou plusieurs caractères simples. Les caractères composés se divisent en deux types : les idéogrammes composés (huì yì, littéralement « réunion sémantique ») et les idéo-phonogrammes (xíng shēng, littéralement « forme et son »). Nous allons présenter les deux catégories de caractères composés dans les deux paragraphes suivants et nous analyserons leur iconicité en montrant leur plus grande complexité.

4.2.3 Les idéogrammes composés : Huì yì

Etant donné la non-limitation dans la création de caractères chinois par les deux méthodes précédentes simples (« xiàng xíng » et « zhǐ shì »), on a employé une nouvelle méthode – « huì yì » – dans la création de sinogrammes, laquelle représente des idées plus complexes. La méthode de « huì yì » réfère en effet à la combinaison de deux ou plusieurs pictogrammes/idéogrammes simples juxtaposés. Le caractère créé par cette méthode indique un nouveau sens découlant de l'association des sens des caractères composants. Ces caractères, qui représentent en général des idées, sont les idéogrammes proprement dit dans les recherches linguistiques. Ils se distinguent des idéogrammes

simples par la combinaison de deux sens pour obtenir un troisième, alors que les idéogrammes simples représentent des idées « directement ».

Xu a donné la définition de l'idéogramme composé dans la postface d'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* » comme suit : « *Les idéogrammes composés ont été créés par la combinaison des caractères simples et on a obtenu le sens d'un idéogramme composé par la réunion des sens des caractères simples juxtaposés, par exemple, 武 et 信.* »¹¹⁸ Donnons ici l'explication de la composition de l'idéogramme simple à partir des deux exemples de Xu, en nous appuyant sur leurs caractères dans les écritures anciennes.

Tableau 43 : Définition d'idéogramme composé

idéogramme	composants	explication	sens
武 wǔ 	止, l'empreinte de pas, pictogramme 	« marcher avec des armes » signifie l'action militaire	militaire
	戈, l'arme, pictogramme 		
信 xìn (absent dans les écritures anciennes)	人, l'homme, pictogramme 	Les paroles que l'homme produit doivent être honnêtes.	honnête
	言, parler, idéogramme simple  (la langue  + un indicateur)		

Les pictogrammes et les idéogrammes simples représentent principalement des objets statiques et simples. Néanmoins, toutes les choses dans le monde ne sont pas isolées et immobiles. Ils se rapportent les uns aux autres afin de se former toutes sortes de comportements et phénomènes de la nature. Evidemment, les pictogrammes et les idéogrammes simples ne sont pas suffisants pour exprimer toutes les idées dans la vie quotidienne. Dans ce contexte, une nouvelle méthode est apparue : l'emploi de la méthode de « huì yì » dans la création de caractères chinois a brisé les limites de la création de sinogrammes par la méthode pictographique et la méthode de l'idéogramme

¹¹⁸ Texte original : « 会意者，比类合谊，以见指挥，武信是也 ».

simple et a élargi la sphère des caractères chinois. Par rapport aux deux méthodes de création des caractères chinois, la proportion d'idéogrammes composés parmi les caractères chinois est plus forte. Selon notre statistique, il y a en effet 1254 idéogrammes composés dans l'« *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », soit 12,4 de la totalité. Les recherches sur l'idéogramme composé n'ont jamais cessé depuis la proposition des six écritures de Xu depuis deux mille ans. Le livre des « *Recherches sur les idéogrammes composés dans l'Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* » de Shi est une œuvre représentative du dernier siècle dans ce domaine. Elle a procédé à une analyse profonde sur les idéogrammes composés donnés dans l' « *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* » et a supprimé des caractères qui ne correspondaient pas parfaitement à la définition de l'idéogramme composé. Enfin, elle a déterminé 634 idéogrammes composés, sur lesquels nous allons développer nos analyses dans cette thèse.

4.2.3.1 Classification des idéogrammes composés

Dans l'explication du terme de « huì yì », les opinions des linguistes ont divergé pendant des siècles : certains linguistes, par exemple, Wang J., croient que le caractère « huì » signifie « l'association », c'est-à-dire que nous pourrions créer de nouveaux caractères par l'association des pictogrammes ou idéogrammes préexistants par la méthode de « huì yì » ; d'autres linguistes estiment que le caractère « huì » signifie « comprendre » et nous pourrions donc ainsi déduire le sens d'un idéogramme composé en observant sa forme. Nous postulons que toutes les deux explications de la méthode de « huì yì » sont acceptables et peuvent en outre se compléter mutuellement. Dans les écritures anciennes, les idéogrammes composés sont souvent le résultat d'une simple juxtaposition de deux pictogrammes préexistants, comme l'exemple 武 que nous avons déjà cité. Avec le développement de l'écriture chinoise, les formes de l'idéogramme composé sont devenues de plus en plus diverses. Selon la linguiste Liang, les idéogrammes composés dans le chinois contemporain peuvent être divisés en sept

sous-catégories¹¹⁹ :

a) Réduplication d'un caractère

木 (l'arbre) + 木 (l'arbre) = 林 (le bois)

b) Juxtaposition de deux ou plusieurs pictogrammes

亻 (une personne) + 木 (un arbre) = 休 (se reposer)

Une personne s'appuie sur un arbre, donc ça va dire « se reposer ».

c) Juxtaposition de deux ou plusieurs caractères simples qui expliquent l'idéogramme

少 (peu de) + 力 (force) = 劣 (faible)

d) Figuration des caractères non-pictographiques

尖 (aigu) = 小 (petit) se situe en haut et 大 (grand) se situe en bas

e) Augmentation ou diminution des traits

家 (la famille) - 宀 = 冢 (la solitude)

La réduction de deux traits dans le caractère 家 donne une impression que la famille est vide, de sorte que le nouveau caractère signifie « la solitude ».

f) Ecrire un caractère en sens inverse

可 (possible) → 𠃉 (impossible)

g) Différenciation d'un même caractère

凸 (convexe) 凹 (concave)

Nous observons que la classification de Liang est très complète, en comprenant toutes les formes de composition d'idéogrammes composés. Des linguistes ont développé leurs recherches en s'appuyant sur la théorie de Liang, mais nous n'arrivons pas encore à une classification généralement acceptée pendant le dernier siècle. Dans

¹¹⁹ Liang D., *La composition et l'évolution des caractères chinois*, pp. 112-120.

cette thèse, nous allons essayer de proposer une classification systématisée à partir de la théorie de Liang, en donnant les caractères les plus courants et les plus représentatifs afin de clarifier la composition de l'idéogramme composé.

4.2.3.3.1 Idéogramme réduplicatif

L'idéogramme réduplicatif est créé par la réduplication d'un caractère simple préexistant dans le système d'écriture. L'idéogramme se différencie nécessairement de son caractère composant au niveau phonétique et sémantique. Il nous faut veiller à bien distinguer les idéogrammes réduplicatifs des variantes de caractères¹²⁰ (异体字, littéralement, différent style caractère) qui sont également formées par la répétition du même caractère, mais qui conservent la prononciation et le sens de son caractère composant. Par exemple, le caractère 蟲 est une variante du caractère 虫, qui est un pictogramme dérivant de l'image . Les deux caractères se prononcent comme « chǒng » et signifient « le ver ». Ainsi, ne pouvons-nous pas définir le caractère 蟲 comme un idéogramme réduplicatif. Les idéogrammes réduplicatifs ont des structures variées :

a. Structure gauche-droite

Les idéogrammes réduplicatifs de structure gauche-droite sont usuellement composés de deux caractères identiques côte à côte. Donnons ici des caractères les plus courants de ce type d'idéogramme composé.

Tableau 44 : Idéogrammes réduplicatifs de structure gauche-droite

idéogramme et son sens	caractère composant et son sens	idéogramme et son sens	caractère composant et son sens
从 suivre	人 personne	林 le bois	木 l'arbre
比 côte à côte	人 personne	赫 très rouge	赤 rouge

¹²⁰ Les variantes de caractères sont un groupe de caractères qui ont la même prononciation et la même signification, mais qui se distinguent les uns des autres par leurs formes. (Yuan Z. et J. Song, *Que sont les caractères traditionnels et les variantes de caractère ?*)

北 dos à dos	人 personne	友 amis	手 la main
棘 broussailles épineuses	束 l'épine	珏 deux jades ensemble	玉 le jade

Dans nos exemples, quelques idéogrammes composés sont facile à comprendre, comme 林 et 赫, mais il y a aussi des caractères qui nécessitent des explications supplémentaires. Les trois idéogrammes 从比北 sont tous composés du caractère 人, malgré le fait que leurs formes dans le chinois contemporain sont totalement différentes. Nous pouvons déduire l'origine de ces idéogrammes à partir de leurs caractères

从	比	北
𠤎	𠤎	𠤎

dans les écritures anciennes. Puisque les formes d'un caractère varient au niveau de l'orientation, le caractère 人 s'écrit comme 𠤎 ou 𠤎 dans l'écriture sur os et écailles. Ainsi, pouvons-nous obtenir plusieurs caractères en juxtaposant deux caractères 人. Les idéogrammes 从 et 比 avaient presque la même forme, ainsi, leurs sens étaient pareils. Le caractère 北 est composé de deux images de personnes dos à dos, donc son sens originel est « dos à dos ».

Nous ne pouvons plus trouver la méthode de création du caractère 友 selon sa forme présente. Alors, si nous observons son caractère dans l'écriture sur os et écailles 𠤎, nous pouvons observer qu'il est composé de deux images de main, qui signifient « donner un coup de main ».

b. Structure haut-bas

Les idéogrammes réduplicatifs de structure haut-bas sont aussi composés de deux caractères identiques. Ils ne sont pas nombreux. Donnons ici également des caractères les plus courants de ce type d'idéogrammes composés.

Tableau 45 : Idéogrammes réduplicatifs de structure haut-bas

idéogramme et	caractère composant	idéogramme et	caractère composant
---------------	---------------------	---------------	---------------------

son sens	et son sens	son sens	et son sens
炎 brûlant	火 le feu	哥 chanter	可 la joie
步 marcher	止 empreinte de pas	棗 le jujubier	束 l'épine

c. Structure triple

L'idéogramme réduplicatif triple est composé de trois caractères simples identiques, suivant toujours la modèle 晶. La composition des idéogrammes de structure triple est relativement simple, de sorte que nous pouvons déduire directement le sens de l'idéogramme en nous appuyant sur le sens de son caractère composant.

Tableau 46 : Idéogrammes réduplicatifs triples

idéogramme et son sens	caractère composant et son sens	idéogramme et son sens	caractère composant et son sens
晶 beaucoup	口 la bouche	众 beaucoup de gens	人 la personne
晶 brillant	日 le soleil	森 la forêt	木 l'arbre
矗 se dresser	直 droit	焱 la flamme	火 le feu
磊 beaucoup de pierre	石 la pierre	淼 irruption des eaux	水 l'eau

d. Structure quadruple

L'idéogramme réduplicatif quadruple est sûrement composé de quatre caractères simples identiques. Les idéogrammes de cette structure sont en quantité très limitée. Aujourd'hui, aucun idéogramme réduplicatif quadruple n'est encore utilisé dans l'usage courant. Citons quelques exemples : 艸 (beaucoup d'herbe), 焱 (le feu brûlant).

Nous avons donné ici une trentaine d'idéogrammes réduplicatifs couramment

utilisés dans le chinois contemporain. Selon la statistique de Wang¹²¹, il y a plus de cent idéogrammes réduplicatifs parmi les 634 idéogrammes composés proposés par Shi dans ses recherches sur les idéogrammes composés de Xu, mais la plupart de ces idéogrammes réduplicatifs ne sont plus utilisés dans le système d'écriture contemporain, surtout ceux qui ont une structure quadruple.

4.2.3.1.2 Idéogrammes composés de différents caractères

Il y a une forte proportion d'idéogrammes composés de différents caractères (yì xíng, littéralement, différente forme) parmi les idéogrammes composés. Selon la statistique de Wang, on en compte 438, soit 69,1% de la totalité. Nous allons développer la composition de ces idéogrammes.

En tant que le caractère « composé », l'idéogramme composé unit des composants sémantique ensemble. Alors, une question se pose : la relation structurelle entre les composants d'un idéogramme composé ressemble-elle à la relation structurelle de la syntaxe chinoise ? En s'appuyant sur ses études des idéogrammes composés de différents caractères, Shi (1996 : 164-167) a proposé qu'il y ait définitivement un lien logique entre les composants d'un idéogramme. D'après elle, il y a principalement cinq modes de composition de l'idéogramme composé de différents caractères. Nous allons expliquer ces structures en donnant quelques exemples :

a. Structure coordonnée

Par la structure coordonnée de l'idéogramme composé, nous entendons des caractères composants reliés par un lien qui assure un statut grammatical identique de part et d'autre. Par exemple, l'idéogramme 明 (lumineux) est composé des pictogrammes 日 (le soleil) et 月 (la lune). Le sens « lumineux » vient de la lumière du soleil et de la lune. Cet idéogramme a été créé dans la société ancienne, où l'on ne savait pas que la lune réfléchissait la lumière du soleil. Les deux pictogrammes 日 et 月 sont d'importance égale dans la représentation de l'image

¹²¹ Wang Z., *Analyses de la classification des idéogrammes composés dans l'« Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes »*, p. 100.

« lumineuse ». Donnons ici un autre exemple, l'idéogramme 斫 (décapiter) qui n'existe pas dans l'écriture sur os et écailles et le style de bronze. Cet idéogramme, composé des pictogrammes 车 (le véhicule) et 斤 (la hache), est apparu dans le style sigillaire. Tous les deux composants sont des outils de la séparation du tronc du corps humain¹²², à l'époque des Royaumes Combattants. La coordination de ces deux pictogrammes constitue le sens de « décapiter ». Selon notre statistique, il y a au total 93 idéogrammes composés de différents caractères de structure coordonnée. En plus, la structure coordonnée est aussi fréquente chez les idéogrammes réductifs.

b. Structure sujet-groupe verbal

Les caractères composants de l'idéogramme de structure sujet-groupe verbal peuvent constituer une phrase. Par exemple, l'idéogramme 昏 (la tombée de la nuit) est composé des pictogrammes 氏 (descendre) et 日 (le soleil). « Le soleil descend » indique la tombée de la nuit. Etudions maintenant l'idéogramme 信 qui est donné comme l'exemple représentatif dans la définition de l'idéogramme composé de Xu. Le pictogramme 亻 signifie l'homme et l'idéogramme simple 言 signifie « parler ». La combinaison des deux caractères signifie « Un homme parle ». Nous croyons que les paroles que l'homme produit doivent être honnêtes. Ainsi, le sens originel de l'idéogramme 信 est-il « honnête ».

c. Structure verbe-complément objet

Parmi les caractères qui composent un idéogramme de structure verbe-complément d'objet, il y a un élément exprimant une action ou un état, et d'autres désignant les choses sur lesquelles porte l'action exprimée par le verbe. Donnons ici un exemple représentatif de l'idéogramme 牧 (herbager) qui est composé du pictogramme 牛 (le bœuf) et de l'idéogramme simple 攴 (frapper doucement). La composition de cet idéogramme 牧 correspond strictement à la

¹²² 车裂, littéralement, véhicule séparer, est l'supplice de l'écartèlement entre les véhicules, qui est apparu aux Royaumes Combattants.

structure « un verbe + un complément d'objet », mais nous constatons que beaucoup d'idéogrammes, qui sont classifiés à ce mode de composition dans les recherches précédentes, ne comprennent aucun élément verbal. Li R (2008) a expliqué ce phénomène en indiquant que « *dans les idéogrammes de structure verbe-complément d'objet, l'action est souvent exprimée par le nom, car le nom était souvent utilisé comme le verbe dans le chinois classique* ». Citons l'idéogramme 析 (fendre) comme exemple : il est composé des pictogrammes 木 (l'arbre) et 斤 (la hâche). Le composant 斤 signifie « fendre à la hâche » dans l'idéogramme, c'est-à-dire, la combinaison des deux pictogrammes signifie que nous pouvons fendre un arbre à la hâche.

d. Structure substantif-modificateur

Parmi les caractères qui composent un idéogramme de structure substantif-modificateur, il y a un élément central qui occupe la place essentielle au niveau sémantique, et d'autres éléments modificateurs déterminent le sens de l'élément central. Les idéogrammes de cette structure se divisent en deux sous-types : Structure nom-épithète et Structure verbe-complément circonstanciel. L'idéogramme composé 雀 (le moineau) est un idéogramme de structure nom-épithète : le composant 隹 est un pictogramme représentant les oiseaux dont la queue est courte et le composant 小 signifie petit. Nous pouvons déduire que l'idéogramme 雀 signifie un petit oiseau dont la queue est courte – le moineau. Donnons maintenant un exemple de l'idéogramme de structure verbe-complément circonstanciel : 政 (la politique). Il est composé de l'idéogramme simple 攴 (frapper doucement) et de l'idéogramme simple 正 (correct). Le composant 攴 est l'élément central de l'idéogramme composé, le composant 正 est un complément circonstanciel de but. La combinaison des deux éléments signifie « éduquer quelqu'un afin qu'il puisse adopter un comportement correct ». La composition de cet idéogramme correspond à la culture chinoise. Pour Confucius, l'esprit essentiel

de « gouverner un état par la vertu » est d'éduquer le peuple¹²³.

e. Structure agent-patient

L'idéogramme composé de structure agent-patient représente une action effectuée sur un composant de l'idéogramme par un autre composant. Donnons un exemple : comme indiqué dans le tableau ci-contre,

l'idéogramme 育 (donner naissance à) était composé des pictogrammes 女 (la femme) et 子 (l'enfant) dans l'écriture sur os et écaille. L'idéogramme figure une image – « la femme donne naissance à un enfant ».

育	女	子
		

Dans nos études sur les modes de composition de l'idéogramme composé de différents caractères, nous constatons qu'il y a certains idéogrammes dont nous ne pouvons pas reconnaître la structure. Par exemple, l'idéogramme 名 (la nomination) est composé de l'idéogramme 夕 (le soir) et du pictogramme 口 (la bouche). La logique de la création de cet idéogramme n'est pas assez évidente : On nomme des choses pour qu'on puisse les évoquer dans le soir avec l'aide de la pronociation de leurs noms. Évidemment, la composition de cet idéogramme n'appartient à aucune structure que nous avons donnée. Autrement dit, il y a définitivement d'autres structures de composition de l'idéogramme composé de différents caractères. Ici, nous ne donnons que les plus fréquentes afin de favoriser la compréhension de l'idéogramme composé du chinois, car ces études développées du point de vue structuraliste ne sont pas les priorités de recherche dans cette thèse.

4.2.3.2.1 Idéogrammes dérivés

En plus des deux types de l'idéogramme composé que nous avons analysé ici, il y a encore une classe de l'idéogramme composé qui s'appelle « biàn tǐ zì » (littéralement, transformer style caractère). Les idéogrammes dérivés ne sont pas nombreux dans le système d'écriture chinoise. Ils existent habituellement sous trois formes:

¹²³ Chapitre II des « *Entretiens de Confucius* » : Le Maître dit : « Si le prince dirige le peuple par la vertu et fait régner l'union grâce aux rites, le peuple a honte de mal faire, et devient vertueux. »

- a. Augmentation ou diminution des traits
- b. Ecrire un caractère en sens inverse
- c. Différenciation d'un même caractère

Ces trois structures ont été proposées par Liang comme des sous-catégories de l'idéogramme composé et nous les avons présentées au début du 4.2.3, en donnant des exemples.

4.2.3.2 Iconicité des idéogrammes composés

Sous l'influence de linguistique structurale, la plupart des linguistes chinois du dernier siècle ont mis l'accent sur la composition de l'idéogramme dans leurs recherches sur les caractères chinois. Autrement dit, l'idéogramme composé a été étudié en tant que structure pendant une longue période. Dans les années 1990, Shi a publié une série d'articles au sujet de l'idéogramme composé. Malgré le fait qu'elle ait employé encore de nombreux termes de la linguistique structurale dans ses analyses sur l'idéogramme composé, nous pouvons constater une influence de la linguistique fonctionnelle dans ses recherches. Elle a étudié non seulement les différents modes de composition de l'idéogramme, mais aussi la fonction des composants dans un idéogramme. Néanmoins, le sens de l'idéogramme composé est mis à l'écart dans ses recherches. La plupart des chercheurs contemporains développent leurs théories à partir de cette méthode innovante de « structure-fonction », en prenant compte des caractéristiques de l'idéogramme composé.

Dans cette thèse, nous postulons que l'idéogramme composé est avant tout un signe qui représente une idée, c'est-à-dire, chaque idéogramme composé a son signifié. Ainsi, notre recherche sur l'idéogramme composé ne devrait-elle pas se limiter aux analyses de la structure de l'idéogramme. Afin de compléter les recherches précédentes, nous tenterons d'analyser la relation entre les trois éléments du triangle sémiotique d'un idéogramme composé d'un point de vue cognitif, pour étudier l'iconicité dans

l'idéogramme composé.

À partir de nos recherches sur le pictogramme et l'idéogramme simple, nous trouvons que l'iconicité se manifeste en général comme une ressemblance directe entre le caractère chinois et l'objet qu'il dénote, quelques fois par intermédiaire du signifié, c'est-à-dire en observant que l'iconicité du pictogramme et de l'idéogramme simple est l'iconicité d'image. Pourquoi nous n'avons pas évoqué l'iconicité diagrammatique dans les analyses déjà citées ? Rappelons ici que l'essence d'un diagramme est que les composants du diagramme ressemblent aux parties de l'objet qu'il représente, c'est-à-dire que des composants dans un caractère sont nécessaires pour relever une iconicité diagrammatique. Or, le pictogramme et l'idéogramme simples sont le caractère simple (dù tǐ zì) qui ne peut pas être divisé en composants. Ainsi, l'iconicité qu'ils relèvent est-elle définitivement celle de l'image, mais l'idéogramme composé ayant deux ou plusieurs composants est susceptible de relever à la fois de l'iconicité d'image et de l'iconicité diagrammatique.

4.2.3.2.1 Iconicité d'image

Puisque l'iconicité d'image indique une ressemblance directe entre le caractère et l'objet qu'il désigne, il nous faut réexaminer son existence dans l'idéogramme composé qui représente des idées en unissant plusieurs composants ensemble. Dans le paragraphe précédent, nous avons analysé la composition des idéogrammes composés d'un point de vue structural. Nous allons traiter cette question désormais d'un point de vue sémantique afin d'étudier l'iconicité d'image de l'idéogramme composé.

Qiu X. a proposé que « *les composants de l'idéogramme composé peuvent être pictographiques ou idéographiques* »¹²⁴. Le composant pictographique est un élément qui compose l'idéogramme en fonction d'image, lorsque le composant idéographique est en fonction de morphème. Ainsi, les idéogrammes composés se divisent-ils en deux types : les idéogrammes composés des images qui ne comprennent que des composants pictographiques et les idéogrammes composés des morphèmes (pictogrammes ou

¹²⁴ Qiu X., *Aperçu générale de l'écriture*, p. 122.

idéogrammes) qui s'unissent selon une certaine logique. En effet, il n'y a pas de limite tout à fait claire entre les deux types de l'idéogramme composé, car la fonction d'un composant peut être ambiguë.

a. Iconicité de l'idéogramme composé des images

Dans l'écriture sur os et écailles, la plupart des idéogrammes composés ont été créés par la combinaison de plusieurs pictogrammes. Ces idéogrammes composés sont essentiellement des images qui représentent une situation ou un état. Par exemple :

 (漁, pêcher) figure la situation : une personne (main) capture des poissons.

 (舂, piler dans un mortier) figure la situation : on prend en main des outils et pile le riz dans un mortier.

 (休, se reposer) figure la situation : un homme se repose en s'appuyant sur un arbre.

L'idéogramme composé des images risque être confondu avec le pictogramme augmentatif, qui est aussi composé de deux ou plusieurs éléments. Par exemple, le pictogramme  est composé de deux parties : les petits cercles qui représentent les fruits et l'image de l'arbre, mais leurs importances ne sont pas identiques au niveau sémantique. Alors, dans un idéogramme composé, tous ses composants interagissent afin de représenter une idée. En tant que combinaison de plusieurs images, l'idéogramme composé pictographique relève l'iconicité d'image entre le signifiant et le signifié.

b. Iconicité de l'idéogramme composé des morphèmes

Avec le développement social et culturel, la combinaison simple des images ne peut plus satisfaire la besoin de communication. L'émergence de l'idéogramme composé des morphèmes est une réponse à ce besoin. En comparant avec l'idéogramme composé des images, ce type de l'idéogramme ne ressemble plus directement à l'objet qu'il représente, mais souligne la relation logique entre ses

composants. Reprenons l'exemple 雀 (le moineau) : le composant 隹 représente l'oiseau dont la queue est courte et le composant 小 signifie petit. La combinaison des deux composants signifie « le petit oiseau », suivant la logique. Ce type d'idéogramme relève surtout l'iconicité d'image entre le signifiant et le signifié. En même temps, il prouve aussi la motivation relative du caractère chinois.

4.2.3.2.2 Iconicité diagrammatique

A travers nos analyses de l'iconicité d'image de l'idéogramme composé, nous pouvons constater qu'il existe une analogie entre la forme de l'idéogramme composé et l'objet qu'il représente. En plus de cette ressemblance simple et directe entre l'idéogramme composé et son objet, il existe aussi une analogie de structure plus complexe entre l'idéogramme et son objet – l'iconicité diagrammatique.

Wang M. (2004) a évoqué la notion d'iconicité dans les recherches sur l'idéogramme composé pour la première fois. Selon Wang M., l'idéogramme composé relève un certain degré d'iconicité, mais « *il est moins iconique que le pictogramme et que l'idéogramme simple* »¹²⁵. Il a noté un phénomène intéressant dans ses études sur l'iconicité des idéogrammes composés qui expriment la quantité et la qualité : la densité des traits dans un caractère représente le sens d'une façon iconique. Il a donné cinq paires d'antonymes de quantité et trois paires d'antonymes de qualité comme exemple :

Tableau 47 : Iconicité des idéogrammes composés de Wang

满/空	聚/分	盈/亏	群/个	林/木
plein/vide	s'assembler/se séparer	profit/perte	groupe/individu	bois/arbre

黑/白	庞/小	湿/干
noir/blanc	énorme/petit	humide/sec

Nous constatons que les cinq paires d'antonymes de quantité ont bien justifié le principe que Wang a proposé. La densité des traits dans un caractère correspond

¹²⁵ Wang M., *Recherches sur l'iconicité du signe linguistique*, p.16.

effectivement à la quantité que le caractère représente. Néanmoins, le résultat obtenu par Wang n'est pas assez convaincant pour justifier l'iconicité diagrammatique de l'idéogramme composé. D'une part, dans les exemples qu'il a donnés, tous les caractères ne sont pas les idéogrammes composés. Il y a des pictogrammes (eg. 白 blanc), des idéogrammes simples (eg. 人 individu) et des idéo-phonogrammes (eg. 群 groupe). De ce point de vue, nous croyons qu'il a étudié plutôt l'iconicité dans le cadre du caractère chinois. D'autre part, les exemples de « qualité » qu'il a donnés sont incompréhensibles. Nous ne pouvons pas retrouver le lien entre la forme du caractère et le sens qu'il exprime. Nous allons proposer ici une analyse plus systématique de l'iconicité diagrammatique de l'idéogramme composé. Rappelons-nous qu'il y a deux types de l'iconicité diagrammatique Selon Haiman : l'isomorphisme et la motivation. Les deux types de l'iconicité se manifestent dans l'idéogramme composé.

a. Isomorphisme

Le principe d'isomorphisme est la correspondance « une forme – un sens ». Selon nos études sur l'idéogramme composé, l'isomorphisme se manifeste non seulement comme la correspondance « une forme – un sens », mais aussi de façon suivante : la ressemblance des structures représente la ressemblance des sens. Donnons ici quelques exemples :

Tableau 48 : Isomorphisme des idéogrammes composés

idéogramme		sens	explication
	宿	se loger	Un homme dort sur une navette dans une maison.
	家	logement	On élevait souvent des cochons chez-soi autrefois. Les cochons dans la maison étaient un symbole d'une famille qui a un logement.
	安	sans danger	Une femme dans la maison s'échappe à tout danger.

Les structures des trois idéogrammes sont semblables : un pictogramme  + d'autres pictogrammes dedans. Cette ressemblance de structure doit représenter une

ressemblance de sens. Les trois idéogrammes composés ont un même composant 宀 qui signifie une maison et représentent des idées liées à la maison. Ce composant commun, qui marque une cohérence avec le sens des idéogrammes composés est devenu plus tard la clé pour classer les caractères chinois.

b. Motivation

Dans l'idéogramme, le principe de quantité est bien justifié. A travers nos analyses précédentes sur l'idéogramme réduplicatif, nous pouvons constater que la quantité des caractères composants implique en général le degré au niveau sémantique. Par exemple, le caractère « deux arbres » signifie le bois et le caractère « trois arbres » signifie la forêt.

4.2.4 Les idéo-phonogrammes : Xíng shēng

La dernière méthode de création des caractères chinois – l'idéo-phonogramme – est la plus complexe et la plus abstraite parmi les quatre méthodes que nous analysons dans cette thèse. Comme indiqué par son nom, les idéo-phonogrammes sont en général composés de deux sinogrammes préexistants, qui représentent simultanément le sens et le son. Le terme « idéo » renvoie au composant exprimant le sens du caractère, alors que le terme « phono » renvoie à la partie du son.

Les pictogrammes et les idéogrammes sont effectivement représentatifs des caractères chinois, or, ils ne représentent qu'un faible pourcentage parmi les caractères qu'on utilise aujourd'hui. Au début de la création de l'écriture chinoise, le pictogramme était sans aucun doute la méthode primordiale, c'est-à-dire prenant en considération les caractères les plus anciens qui sont en général des pictogrammes. En effet, les idéo-phonogrammes ont également connu leurs premiers développements lors de la systématisation de l'écriture sur os et écailles. Les pictogrammes constituent presque 20%¹²⁶ de la totalité des caractères chinois dans l'écriture sur os et écaille. Le mode de

¹²⁶ Le chiffre est donné dans les « *Recherches sur les fonctions du morphème et du phonème de*

construction de l'idéo-phonogramme (morphème+phonème) s'est stabilisé à cette époque-là. Dès l'époque du style petit sigillaire, l'idéo-phonogramme est devenu une méthode de plus en plus importante dans la création de nouveaux caractères. D'après la statistique de Zhu, la proportion des idéo-phonogrammes a atteint 82%¹²⁷ parmi tous les caractères inclus dans les « *Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* ». Par la suite, en s'appuyant sur la méthode de création des caractères chinois la plus aisée, la proportion des idéo-phonogrammes par rapport à la totalité des sinogrammes a connu une augmentation successive. D'après la statistique de Zheng¹²⁸ sur plus de 23000 caractères chinois, la proportion en pourcentage des idéo-phonogrammes a atteint 90% dans la dynastie des *Song*. Évidemment, les caractères les plus courants qu'on a premièrement créés sont surtout des pictogrammes et des idéogrammes, mais la plupart des caractères qu'on utilise aujourd'hui sont toujours des idéo-phonogrammes. Selon la statistique de Wang, parmi les 7000 caractères les plus fréquents inclus dans le « Dictionnaire du chinois moderne », 81% sont des idéo-phonogrammes¹²⁹. Autrement dit, les idéo-phonogrammes occupent une place importante dans le système d'écriture chinoise contemporaine.

4.2.4.1 Structure des idéo-phonogrammes

Nous avons déjà indiqué que Saussure a distingué deux systèmes d'écriture : le système idéographique et le système phonétique et qu'il a considéré l'écriture chinoise comme l'exemple classique du système idéographique, dont la graphie représente des morphèmes. Or, à travers des recherches sur les idéo-phonogrammes, nous pouvons observer que les caractères chinois ne sont pas strictement « idéographiques » : ils ont également connu une « phonémisation », période durant laquelle ont émergé des graphies représentant des phonèmes dans l'écriture chinoise.

l'idéo-phonogramme à partir de temps et de manière de leur émergence ».

¹²⁷ Le chiffre est donné dans l'article « *Culture de l'idéo-phonogramme* ».

¹²⁸ Zheng Q. (1104-1162), est historien chinois de la dynastie des *Song*.

¹²⁹ Le chiffre est donné dans les « *Critiques sur les catégories des caractères chinois contemporains* ».

4.2.4.1.1 Définition d'idéo-phonogramme

Dans la postface des « *Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », Xu a donné la définition d'idéo-phonogramme comme suit¹³⁰ : « *Quand on crée un idéo-phonogramme, on définit d'abord la catégorie de l'objet pour déterminer son morphème et puis on y ajoute un sinogramme préexistant pour représenter la prononciation de l'idéo-phonogramme.* » Il a donné deux exemples pour clarifier sa définition : 江 (la fleuve) et 河 (la rivière). Expliquons ici ces deux exemples :

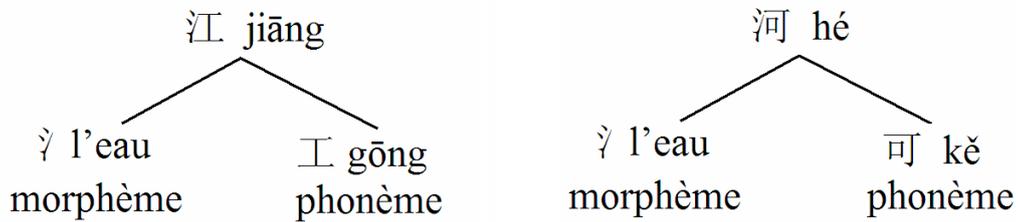


Schéma 13 : Compositions des caractères 江 et 河

À partir de ces deux exemples donnés, nous avons deux remarques importantes à faire sur le morphème et le phonème de l'idéo-phonogramme:

1. La graphie du morphème dans les idéo-phonogrammes représentant la catégorie de l'objet n'est pas strictement identique au sinogramme préexistant. En effet, une graphie simplifiée et modifiée est couramment utilisée comme une partie de l'idéo-phonogramme afin de garantir l'unification des formes de tous les caractères chinois. Dans ces exemples, le morphème « l'eau » est écrit 氵, alors qu'il s'écrit 水 comme un caractère simple.

2. Bien qu'il soit souvent considéré que l'idéo-phonogramme est composé d'un morphème indiquant le sens et d'un phonème représentant la prononciation, nous constatons que la prononciation d'un idéo-phonogramme n'équivaut pas toujours à la prononciation de son phonème, mais au moins, leurs prononciations se ressemblent l'un

¹³⁰ Citation traduite par l'auteur. Texte original : 形声者，以事为名，取譬相成，江河是也。

l'autre. Cependant, avec le développement de la langue chinoise, parfois cette ressemblance n'est plus évidente en raison d'une évolution de prononciation. Dans nos exemples, le *pinyin* de l'idéo-phonogramme 江 est « jiāng », lorsque le *pinyin* de son phonème 工 est « gōng » dans le chinois contemporain. À première vue, nous ne pouvons pas trouver la ressemblance entre ces deux *pinyin*. Or, si nous étudions leurs prononciations dans le chinois ancien, nous pouvons trouver le lien entre le phonème 工 et l'idéo-phonogramme 江. Dans les « *Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », la prononciation de l'idéo-phonogramme 江 est donnée comme suit : l'initiale de « gǔ » et la finale de « shuāng ». Ainsi, obtenons-nous le *pinyin* de l'idéo-phonogramme 江 comme « gāng » dans le chinois ancien, dont la prononciation est similaire à celle du phonème 工 « gōng ». Bien que les prononciations de ces caractères ne soient plus semblables dans le mandarin, il y a encore des dialectes dans lesquelles nous gardons cette ressemblance. Dans le cantonais, le 江 se prononce comme « gōng » et le 工 se prononce comme « gūng ». L'exemple 河 est plus simple à expliquer : le *pinyin* de 河 et le *pinyin* de 可 ont la même finale « e ».

Dans la définition d'idéo-phonogrammes, Xu a donné 江 et 河 comme des exemples classiques, et il a considéré que ces deux caractères sont les idéo-phonogrammes les plus standards. Autrement dit, ces deux caractères sont tous deux composés d'un morphème et d'un phonème. Cependant, il y a aussi beaucoup d'idéo-phonogrammes dont le phonème et le morphème se complètent mutuellement. Dans la plupart des cas, le choix du phonème n'est pas totalement libre, c'est-à-dire que le phonème prend part pareillement à la construction du sens de l'idéo-phonogramme. Donnons ici un groupe d'idéo-phonogrammes dont le phonème est identique 叉¹³¹:

Tableau 49 : Idéo-phonogrammes dont le phonème est identique : 叉

<i>pinyin</i>	écriture sur os et écaille	style régulier	sens
chā		叉	croiser (le doigts)/la fourche

¹³¹ Le tableau a été réalisé par l'auteur à partir de l'explication donnée dans le *Dictionnaire de l'écriture sur os et écailles*, p. 282.

idéo-phonogramme	sens de l'idéo-phonogramme	morphème	sens du morphème
杈 chà	l'endroit où l'arbre se divise en deux ou plusieurs directions	木	l'arbre
汊 chà	l'endroit où la rivière se divise en deux ou plusieurs directions	氵	l'eau
衩 chǎ	l'endroit où le tissu se divise en deux ou plusieurs directions	衤	le tissu
钗 chāi	une sorte de bijoux de tête ayant la forme de la fourche	钅	le métal

4.2.4.1.2 Méthode de construction de l'idéo-phonogramme

Comme une méthode de création des caractères chinois plus complexe qui a surgi plus tard que les autres, les idéo-phonogrammes sont formés à partir de pictogrammes et d'idéogrammes. L'idéo-phonogramme s'appelle en chinois « xíng shēng zì », littéralement traduit comme « forme-son caractère ». Le « xíng » (morphème) signifie la forme, qui représente directement le sens d'un objet. Au début de la création de l'écriture chinoise, le principe primordial est le pictogramme qui ressemble directement à son objet. Ainsi, le morphème d'un idéo-phonogramme est-il généralement un pictogramme. Le « shēng » (phonème) signifie le son. C'est un composant qui indique la prononciation de l'idéo-phonogramme, donc le choix du phonème est plus libre : il peut être le pictogramme, l'idéogramme simple, l'idéogramme composé ou même un autre idéo-phonogramme.

Tableau 50 : Caractères de différents types avec la même clé

morphème	phonème	idéo-phonogramme
----------	---------	------------------

pictogramme 虫, le ver	pictogramme	文	wén	蚊	wén	le moustique
	idéogramme simple	下	xià	虾	xiā	la crevette
	idéogramme composé	国	guó	蝈	guō	la sauterelle
	idéo-phonogramme	葉	yè	碟	dié	le papillon

Avec le développement de langue, nous avons besoin de plus de caractères dans l'expression quotidienne. Or, à cause de la limitation du pictogramme et de l'idéogramme, il est nécessaire d'avoir recours à une nouvelle méthode pour que le chinois puisse connaître un développement durable. L'émergence de l'idéo-phonogramme est un tournant dans l'histoire de l'écriture chinoise. Les idéo-phonogrammes ont donné une influence importante sur le développement de la langue chinoise. C'est grâce à cette méthode de création des caractères que la langue chinoise peut garder sa caractéristique idéographique et éviter d'être remplacée par la langue phonétique. Beaucoup de recherches ont été déjà faites sur les voies de production des idéo-phonogrammes très variées. Nous les résumons comme suit :

a. Addition d'un symbole phonétique à un pictogramme/idéogramme

Cette méthode de création de l'idéo-phonogramme a été initialement employée dans l'écriture sur os et écailles et a été popularisé depuis le style sigillaire. Par exemple, le nez a été écrit comme 自, mais ce pictogramme a été emprunté pour indiquer la notion de « soi-même ». On a créé un nouveau idéo-phonogramme pour représenter le nez : 鼻 (en *pinyin*, bī) = 自 (morphème, le nez) + 畀 (phonème, en *pinyin*, bì).

b. Addition d'un morphème à un pictogramme/idéogramme

Si l'on étudie profondément l'écriture chinoise dans les dynasties des *Shang* et *Zhou*, nous pouvons constater qu'il y avait énormément d'emprunts à cette époque-là. Autrement dit, il y a certains caractères qui sont empruntés pour exprimer

d'autres sens. Dans ce cas, on ajoute un morphème à ce type de caractère exprimant plusieurs sens à la fois afin de créer de nouveaux caractères ayant chacun une signification particulière.

Ex: Selon les « *Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », le sens originel du pictogramme 易 (en *pinyin*, yì) est « le lézard ». Il est souvent emprunté dans les écritures anciennes pour exprimer les sens « l'échange », « octroyer », « séparer les os de la chair ». ¹³² On ajoute des morphèmes indiquant la catégorie du sens d'un caractère à ce pictogramme afin de distinguer ces différentes significations. Dans le chinois contemporain, le pictogramme 易 signifie « l'échange » et nous avons créé des idéo-phonogrammes ci-dessous pour exprimer d'autres sens « empruntés ».

Tableau 51 : Idéo-phonogrammes créés par l'addition d'un morphème au pictogramme 易

morphème		idéo-phonogramme		
graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
贝	la monnaie	赐	octroyer	cì
虫	le ver	蜴	le lézard	yì
刂	le couteau	剔	séparer les os de la chair	tì

Parfois, on ajoute un morphème à un pictogramme/idéogramme préexistant afin de souligner la catégorie du sens de ce caractère. Par exemple, le nuage s'écrit comme 云 dans l'écriture sur os et écailles. Dans le style sigillaire, on y ajoute un morphème 雨 (la pluie) pour souligner que le lien entre le nuage et la pluie. Désormais, ce caractère est écrit comme 雲¹³³ et gardait la prononciation de 云 (en *pinyin*, yún).

c. Remplacement d'une partie d'un caractère par un phonème

¹³² Xu Z., *Dictionnaire de l'écriture sur os et écailles*, pp. 1063-1064.

¹³³ Ce caractère a été simplifiée à 云 dans la simplification des caractères chinois du XX^{ème} siècle.

Les idéo-phonogrammes créés par cette méthode ne sont pas trop nombreux. Donnons ici un exemple pour expliquer cette méthode. Le sens originel de 何 est « la charge ». Dans l'écriture sur os et écailles, ce caractère 𠄎¹³⁴ ressemble à une image d'une personne portant quelque chose sur son épaule. Dans le style sigillaire, on remplace « les choses sur épaule » par un phonème « 可 », en *pinyin*, kě » et obtient l'idéo-phonogramme 何 (en *pinyin*, hé).

d. Changement d'un morphème ou d'un phonème d'un idéo-phonogramme

On change le morphème ou le phonème d'un idéo-phonogramme pour créer un nouvel idéo-phonogramme pour indiquer un sens particulier de l'ancien idéo-phonogramme. Par exemple, l'idéo-phonogramme 振 (en *pinyin*, zhèn) est composé du morphème 扌 (la main) et du phonème 辰 (en *pinyin*, chén), ayant plusieurs sens : « secourir (les sinistrés) », « prendre courage », « vibrer » par exemple. On remplace le morphème du 振 par 贝 (la monnaie) de sorte à obtenir un nouvel idéo-phonogramme 賑 (en *pinyin*, zhèn) qui ne signifie que « secourir (les sinistrés) ».

e. Association d'un morphème et d'un phonème

En plus des quatre méthodes que nous venons de commenter, il existe encore une méthode plus directe et simple, c'est l'association d'un morphème et d'un phonème. Cette dernière méthode a été surtout employée dans la création des idéo-phonogrammes après le style sigillaire. Par exemple, presque tous les caractères représentant des éléments chimiques sont créés par cette méthode.

Tableau 52 : Caractères représentant des éléments chimiques

phonème		morphème		idéo-phonogramme		
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
罝	jīng	气	le gaz	氢	l'hydrogène	qīng

¹³⁴ Xu Z., *Dictionnaire de l'écriture sur os et écailles*, p 884.

羊	yáng	气	le gaz	氧	l'oxygène	yǎng
美	měi	钅	le métal	镁	le magnésium	měi
吕	lǚ	钅	le métal	铝	l'aluminium	lǚ
铀	yóu	钅	le métal	铀	l'uranium	yóu

4.2.4.1.3 Positions du morphème et du phonème

Comme des caractères composés, la structure des idéo-phonogrammes est définitivement complexe. Nous constatons qu'il y a des idéo-phonogrammes dont la structure correspond à la définition d'idéogramme d'une façon stricte : un morphème + un phonème, comme des exemples que nous avons donnés dans le dernier paragraphe. Cependant, il y a aussi des idéo-phonogrammes dont la structure est plus complexe surtout dans le style traditionnel, c'est-à-dire, un idéo-phonogramme peut être composé de trois ou plus parties. Par exemple, 碧 (le vert-jade, en *pinyin*, bì), 寶 (l'objet précieux, en *pinyin*, bǎo). Alors, ces idéo-phonogrammes comprenant plusieurs parties sont-ils composés de plusieurs morphèmes ou phonèmes ? La réponse est non. Liang (1959 : 125) a indiqué que « *un idéo-phonogramme est composé de moitié morphème et de moitié phonème ou d'un morphème et d'un phonème* ». Un morphème d'un idéo-phonogramme indique la catégorie ou le sens d'un idéo-phonogramme. Puisqu'un caractère ayant un sens particulier ne peut pas appartenir à plusieurs catégories en même temps, il est impossible qu'un idéo-phonogramme ait deux morphèmes. De même, selon la correspondance un caractère chinois – une syllabe, la prononciation d'un idéo-phonogramme ne peut pas comprendre deux ou plusieurs syllabes en même temps. Autrement dit, tous les idéo-phonogrammes ne comprennent qu'un morphème et un phonème, mais ces morphèmes et phonèmes peuvent être eux-mêmes des caractères composés. Suivant cette logique, la structure d'un idéo-phonogramme devient plus facile à analyser. Nous pouvons résumer toutes les relations de position entre le morphème et le phonème : haut-bas, gauche-droit, extérieur-intérieur.

a. morphème à gauche et phonème à droite

Tableau 53 : Idéo-phonogrammes : morphème à gauche et phonème à droite

phonème		morphème		idéo-phonogramme		
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
胡	hú	氵	l'eau	湖	le lac	hú
公	gōng	木	l'arbre	松	le pin	sōng
仑	lún	讠	la parole	论	la critique	lùn
句	jù	马	le cheval	驹	le poulain	jū
乙	yǐ	忄	le cœur	忆	la mémoire	yì

b. morphème à droite et phonème à gauche

Tableau 54 : Idéo-phonogrammes : morphème à droite et phonème à gauche

phonème		morphème		idéo-phonogramme		
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
合	hé	鸟	l'oiseau	鸽	le pigeon/la colombe	gē
钅	qiān	刂	le couteau	剑	l'épée	jiàn
占	zhàn	戈	l'hallebarde	战	combattre	zhàn
票	piào	风	le vent	飘	flotter	piāo
此	cǐ	隹	l'oiseau avec la queue courte	雌	l'oiseau felle	cí

c. morphème en haut et phonème en bas

Tableau 55 : Idéo-phonogrammes : morphème en haut et phonème en bas

phonème		morphème		idéo-phonogramme		
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>

采	cǎi	艹	l'herbe	菜	les légumes	cài
务	wù	雨	la pluie	雾	le brouillard	wù
奇	qí	宀	la maison	寄	vivre loin de chez-soi	jì
干	gān	竹	le bambou	竿	la perche de bambou	gān
及	jí	山	la montagne	岌	la haute montagne	jí

d. morphème en bas et phonème en haut

Tableau 56 : Idéo-phonogrammes : morphème en bas et phonème en haut

phonème		morphème		idéo-phonogramme		
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
分	fēn	皿	le récipient	盆	le bassin	pén
波	bō	女	la femme	婆	la danse	pó
加	jiā	木	l'arbre	架	l'étagère	jià
前	qián	刀	le couteau	剪	couper avec de ciseaux	jiǎn
列	liè	灬	le feu	烈	le feu adrent	liè

e. morphème à l'extérieur et phonème à l'intérieur

Tableau 57 : Idéo-phonogrammes : morphème à l'extérieur et phonème à l'intérieur

phonème		morphème		idéo-phonogramme		
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
员	yuán	口	entourer	圆	rond	yuán
各	gè	门	la porte	阁	le pavillon	gé
相	xiāng	厂	le bâtiment	厢	la chambre latérale	xiāng

冬	dōng	疒	la maladie	疼	le mal	téng
于	yú	迂	marcher vite	迂	le détour	yū

f. morphème à l'intérieur et phonème à l'extérieur.

Tableau 58 : Idéo-phonogrammes : morphème à l'intérieur et phonème à l'extérieur

phonème		morphème		idéo-phonogramme		
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
门	mén	心	le cœur	闷	s'ennuyer	mèn
凡	fán	鳥	l'oiseau	鳳	le phénix	fèng
辩	biàn	讠	la parole	辩	le débat	biàn
门	mén	耳	l'oreille	闻	entendre	wén
讠	chóu	讠	la parole	讠	répondre	chóu

4.2.4.2 Morphème et phonème

Nous avons donné une explication précise de la structure des idéo-phonogrammes dans le paragraphe précédent, en s'appuyant sur des exemples. A partir des analyses réalisées, nous pouvons constater que la composition des idéo-phonogrammes est un processus motivé. Autrement dit, il y a définitivement un certain lien entre la graphie ou la prononciation d'un idéo-phonogramme et sa signification. Si nous comparons les idéo-phonogrammes avec les pictogrammes et les idéogrammes, nous pouvons observer que tous les caractères chinois se fondent sur le pictogramme. Cependant, en plus du composant « morphème » qui représente une ressemblance entre le signifiant et le référent, l'idéo-phonogramme comporte aussi un composant « phonème ». Dans ce paragraphe, nous allons étudier les fonctions du morphème et du phonème de l'idéo-phonogramme et nous analyserons les différents types d'iconicité manifestés dans l'idéo-phonogramme.

4.2.4.2.1 Fonction sémantique du morphème

L'identification du sens du morphème occupe une place importante dans les études sur l'idéo-phonogramme. Dans cette thèse, nous prenons principalement la forme simplifiée des idéo-phonogrammes comme objet de recherches, à condition que le sens du morphème soit étroitement lié au sens de l'idéo-phonogramme composé. En raison d'une grande évolution de l'écriture chinoise pendant plus de 3000 ans, le lien sémantique entre un idéo-phonogramme et son morphème est parfois implicite, ce qui entraîne beaucoup de difficultés dans les études sur les morphèmes. Dans ce cas-là, nous nous référerons au sens du morphème dans le chinois classique et à l'évolution du morphème dans l'histoire de la langue chinoise afin de donner une analyse explicite de l'identification de la fonction sémantique du morphème.

En général, les morphèmes de l'idéo-phonogramme se divisent en deux grands types : le premier type de morphème représente le sens de l'idéo-phonogramme, l'autre type de morphème représente la catégorie sémantique de l'idéo-phonogramme. Nous allons analyser respectivement l'iconicité de ces deux types de morphèmes composant des idéo-phonogrammes.

La quantité des idéo-phonogrammes dont le morphème représente le sens du caractère composé est très limitée, surtout dans le chinois contemporain simplifié. La majorité de ces idéo-phonogrammes qui ont été créés par l'addition d'un phonème à un pictogramme/idéogramme préexiste. Par exemple, 鼻 (le nez, en *pinyin*, bí) = 自 (morphème, le nez) + 鼻 (phonème, en *pinyin*, bì). Ainsi, ce type de l'idéo-phonogramme peut-il relever une iconicité d'image entre le signifiant et le référent ou entre le signifiant et le signifié selon leurs morphèmes. Nos analyses afférentes à l'iconicité de l'idéo-phonogramme se développent surtout dans le cadre du deuxième type de morphème qui indique la catégorie sémantique de l'idéo-phonogramme.

Il y a certains pictogrammes ou idéogrammes qui peuvent servir de morphèmes des idéo-phonogrammes. En général, comme une partie de l'idéo-phonogramme, ces

morphèmes ont connu une certaine modification graphique, ce qui les distingue de leurs propres graphies comme des caractères indépendants. Cette modification de la graphie peut s'appliquer à un groupe des idéo-phonogrammes qui ont la même structure. Zhang (2010 : 133) nomme ce processus « la catégorisation du morphème ». Dans nos études sur l'idéogramme composé, nous avons constaté que l'isomorphisme se manifeste non seulement comme la correspondance « une forme – un sens », mais aussi de façon suivante : la ressemblance des structures représente la ressemblance des sens. À partir de notre explication sur « la catégorisation du morphème », nous pouvons déduire que ce principe est manifeste dans les idéo-phonogrammes d'une façon plus explicite.

a. un morphème – une catégorie sémantique

Les relations entre le sens d'un idéo-phonogramme et le sens de son morphème sont variantes. Parmi elles, la plus représentative et la plus ordinaire est la relation « genre – espèce ». Le morphème correspond à un « genre » et des idéo-phonogrammes composés de ce morphème sont des « espèces ». Donnons ici quelques exemples pour montrer l'isomorphisme de l'idéo-phonogramme :

Tableau 59 : Isomorphisme de l'idéo-phonogramme : une forme – un sens

morphème	phonème		idéo-phonogramme		
	graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	<i>pinyin</i>
graphie : 木 sens : l'arbre	公	<i>gōng</i>	松	le pin	<i>sōng</i>
	易	<i>yáng</i>	楊	le peuplier	<i>yáng</i>
	风	<i>fēng</i>	枫	l'érable	<i>fēng</i>
	白	<i>bái</i>	柏	le cyprès	<i>bǎi</i>
	查	<i>chá</i>	楂	l'aubépine	<i>zhā</i>

Dans ces exemples, tous les idéo-phonogrammes partagent un même morphème « 木 » ce qui correspond au genre « arbre ». Ces idéo-phonogrammes

composés signifient tous des « espèces » de l'arbre. Autrement dit, cette ressemblance de forme (un même morphème) justifie la ressemblance de sens, mais il nous faut souligner que tous les idéo-phonogrammes dont le morphème est 木 ne constituent pas les espèces de l'arbre. Par exemple, 枝 (la brache, en *pinyin*, zhī) = 木 (morphème, l'arbre) + 支 (phonème, en *pinyin*, zhī). Bien que l'idéo-phonogramme représente une partie d'un arbre mais pas une espèce de l'arbre, sa signification est aussi étroitement liée à la notion d'arbre.

b. ressemblance de morphème – ressemblance de sens

Étudions maintenant deux autres groupes d'idéo-phonogrammes qui sont intéressants. A partir de nos analyses, nous savons que le caractère 水 (l'eau) est un pictogramme. Afin de garantir l'unification des caractères chinois et de simplifier l'écriture chinoise, le pictogramme 水 s'écrit comme 氵 en tant que morphème des idéo-phonogrammes. Donnons ici quelques idéo-phonogrammes dont le morphème est 水.

Tableau 60 : Ressemblance de forme – ressemblance de sens

morphème	phonème		idéo-phonogramme		
	graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	<i>pinyin</i>
graphie : 氵 sens : l'eau	胡	hú	湖	le lac	hú
	羊	yáng	洋	l'océan	yáng
	易	yáng	汤	l'eau bouillante	tāng
	夕	xī	汐	la marée du soir	xī
	良	liáng	浪	la vague	làng

Dans la composition des caractères chinois, il y a un autre morphème dont la forme ressemble à celle du morphème 氵 : c'est le morphème 冫, qui signifie la glace. Dans l'écriture sur os et écailles, la glace s'est écrite comme 夂. C'est un

pictogramme qui représente la surface de la glace d'une forme convexe due à l'augmentation du volume lorsque de l'eau gèle. Le morphème 冫 s'appelle « sān diǎn shuǐ » (littéralement, trois points d'eau) et le morphème 冫 s'appelle « liǎng diǎn shuǐ » (littéralement, deux points d'eau). Selon le principe d'isomorphisme, ces deux morphèmes ayant la forme semblable doivent impliquer une signification semblable des idéo-phonogrammes composés. A partir des idéo-phonogrammes que nous avons donnés dont le morphème est 冫, nous pouvons constater que ces idéo-phonogrammes sont en général liés au sens de l'eau. Alors, les idéo-phonogrammes dont le morphème est 冫 ont-ils des significations semblables ? Présentons des exemples afin de vérifier cette possibilité :

Tableau 61 : Significations des idéo-phonogrammes dont le morphème est 冫

morphème	phonème		idéo-phonogramme		
	graphie	<i>pinyin</i>	graphie	sens	<i>pinyin</i>
graphie : 冫 sens : la glace	中	zhōng	冲	écoulement abondant (de liquide)	chōng
	松	sōng	凇	le verglas	sōng
	凌	líng	凌	la glace	líng
	东	dōng	冻	congeler	dòng
	令	lìng	冷	froid	lěng

Nos analyses du morphème 冫 se basent sur les caractères chinois simplifiés. Si nous recherchons leurs origines dans les écritures anciennes, nous pouvons trouver qu'il y a certains idéo-phonogrammes donnés ici dont le morphème était 水 (l'eau), comme 冲, 凇 et 凌. Autrement dit, les idéo-phonogrammes du morphème 冫 et du morphème 冫 ont beaucoup de points communs. Nous pouvons constater que les significations de la quasi-totalité des idéo-phonogrammes donnés ici dont le morphème est 冫 ont un certain lien avec le morphème 水 (l'eau) dans le domaine

sémantique.

Selon nos études sur le morphème de l'idéo-phonogramme, nous pouvons conclure que le morphème de l'idéo-phonogramme relève l'isomorphisme dans le cadre sémantique. Il y a donc correspondance entre la catégorie sémantique des idéo-phonogrammes et le sens de leur morphème. Autrement dit, tous les idéo-phonogrammes ayant le même morphème ont un trait sémantique identique. Dans le chinois contemporain, les morphèmes de l'idéo-phonogramme ont encore une fonction évidente, celle d'indiquer le sens de l'idéo-phonogramme. Selon les études de Zhang (2010 : 136), sur les 7000 caractères chinois couramment utilisés, il y a environ 5400 idéo-phonogrammes, parmi lesquels plus de 4800 comprennent un morphème ayant la fonction sémantique, c'est-à-dire que le principe de l'isomorphisme est relevé dans la plupart des idéo-phonogrammes.

4.2.4.2.2 Phonèmes et significations

Il y a un vieux proverbe chinois : « un Xiucai¹³⁵ croit que la prononciation d'un caractère chinois est identique à la prononciation de son composant ». Il nous semble que ce raisonnement correspond à la logique de la création des caractères chinois, s'expliquant par le fait que les idéo-phonogrammes constituent environ 90% de la totalité des sinogrammes contemporains. Or, en raison de l'évolution de l'écriture chinoise et de la différence phonétique entre le chinois ancien et le chinois moderne, cette méthode de « deviner » la prononciation d'un idéo-phonogramme à partir de son phonème n'est pas toujours crédible. Dès lors, ce proverbe devient un terme péjoratif et ironique.

En dépit du fait que nous ne puissions pas déduire la prononciation de tous les caractères composés, le phonème révèle un indice de la prononciation de l'idéo-phonogramme dans la plupart des cas. Reprenons ici quelques exemples donnés dans les analyses en haut, afin de montrer la relation entre la prononciation de l'idéo-phonogramme et la prononciation de son phonème :

¹³⁵ Le Xiucai est quelqu'un qui a passé l'examen impérial dans les dynasties de Ming et Qing.

Tableau 62 : Relation entre la prononciation d'un idéo-phonogramme et celle de son phonème

prononciations identiques			
phonème		idéo-phonogramme	
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	<i>pinyin</i>
松	sōng	淞	sōng
菱	líng	凌	líng
胡	hú	湖	hú
羊	yáng	洋	yáng
夕	xī	汐	xī
mêmes finales ou mêmes initiales			
phonème		idéo-phonogramme	
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	<i>pinyin</i>
中	zhōng	冲	chōng
令	lìng	冷	lěng
良	liáng	浪	làng
凡	fán	鳳	fèng
波	bō	婆	pó

mêmes syllabes et différents tons			
phonème		idéo-phonogramme	
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	<i>pinyin</i>
东	dōng	冻	dòng
白	bái	柏	bǎi
门	mén	闷	mèn
各	gè	阁	gé
辩	biàn	辯	biàn
totalement différents			
phonème		idéo-phonogramme	
graphie	<i>pinyin</i>	graphie	<i>pinyin</i>
冬	dōng	疼	téng
工	gōng	江	jiāng
台	tái	治	zhì
昔	xī	借	jiè
真	zhēn	颠	diān

À partir des exemples présentés ici, nous confirmons que les prononciations de tous les idéo-phonogrammes ne peuvent pas être déduites selon la prononciation de leurs phonèmes. Beaucoup de chercheurs chinois ont déjà fait des études sur la fonction phonétique du phonème de l'idéo-phonogramme. En 1987, Zhou¹³⁶ publié « *La*

¹³⁶ ZHOU Youguang (1906-), célèbre linguiste et économiste chinois, s'attache aux études sur la langue chinoise depuis les années 1950. Il était le rédacteur en chef du Programme de *pinyin* du chinois moderne.

question de la fonction phonétique du phonème dans les caractères chinois », dans lequel il a fait une analyse de la fonction phonétique du phonème par la méthode quantitative, en prenant les 8075 caractères chinois inclus dans le « Dictionnaire Xinhua » (1971) comme objets de recherches. Selon la statistique de Zhou, 39% des idéo-phonogrammes ont la même syllabe que leur phonème. En s'appuyant sur la proportion des idéo-phonogrammes couramment utilisés et dont le phonème a une fonction phonétique évidente moins forte, Xiang (1995) a pris les 3500 caractères couramment utilisés dans le chinois contemporains comme objets d'étude. Elle a obtenu le résultat suivant : 36% des idéo-phonogrammes couramment utilisés ont la même syllabe que leur phonème. Or, ces résultats de recherches les plus fréquemment cités dans les études suivantes sur les idéo-phonogrammes n'ont pas incorporé le problème du ton chinois dans leurs analyses. En 1993, Li et Kang a établi une base de données des idéo-phonogrammes à la base de la « *Liste des caractères ordinairement utilisés dans le chinois moderne* ». D'après leur statistique, il y a 5631 idéo-phonogrammes parmi les 7000 caractères inclus dans la liste. Ils ont donné une analyse sur la fonction du phonème de l'idéo-phonogramme chinois d'une façon plus détaillée. Citons ici les résultats des statistiques ¹³⁷ (Le signe √ représente « identique » et le signe × représente « différent » :

Tableau 63 : Statistique de la pronociation des idéo-phonogrammes

relation de la pronociation			nombre des idéo-phonogrammes	proportion en pourcentage
initiale	finale	ton		
√	√	√	2292	35,71
√	√	×	1110	18,17
√	×	√	237	3,88
×	√	√	343	5,61
√	×	×	266	4,35
×	√	×	645	10,56

¹³⁷ Le tableau est donné dans Li Y. et J. Kang, « *Recherches sur le phonème de l'idéo-phonogramme dans les caractères chinois* » et traduit par l'auteur.

×	×	√	441	7,22
×	×	×	776	12,70

À partir de ces analyses, nous trouvons que la fonction phonétique du phonème des idéo-phonogrammes n'est plus assez évidente dans le chinois contemporain. Autrement dit, nous ne pouvons pas déduire la prononciation de tous les idéo-phonogrammes à partir de leurs phonèmes. Dès lors, le phonème des idéo-phonogrammes a-t-il d'autres fonctions dans la composition des caractères chinois ? Dans les études traditionnelles sur les idéo-phonogrammes, il est admis que la fonction du phonème est l'indication de la prononciation de l'idéo-phonogramme. Or, des chercheurs ont trouvé un certain lien entre le sens de l'idéo-phonogramme et le sens de son phonème dans quelques idéo-phonogrammes dans la dynastie des *Song*. Désormais, la fonction sémantique du phonème de l'idéo-phonogramme est devenue un sujet important au sein de des recherches sur l'idéo-phonogramme.

Les études sur la fonction sémantique du phonème de l'idéo-phonogramme sont dites la théorie de « l'élément de droite » (右文说 littéralement, droite écriture théorie), qui est postulée par WANG Shengmei de la dynastie des *Song*. Shen a expliqué cette théorie dans « *Discussions de pinceau depuis un petit ruisseau de rêve* »¹³⁸ :

Dans la composition des caractères chinois, l'élément indiquant la catégorie sémantique se situe à gauche et l'élément du sens se situe à droite. Par exemple, l'élément à gauche de tous les caractères qui réfèrent aux arbres est 木 (l'arbre). Prenons un exemple afin de clarifier la théorie de l'élément à droite : L'élément 戈 signifie « petit ». L'eau 水 petit 戈, c'est 浅 (peu profond) ; Le métal 金 petit 戈, c'est 钱 (la monnaie) ; Le cauris servant de monnaie dans l'antiquité 贝 petit 戈, c'est 贱 (moins cher). Tous les caractères dont l'élément à droite est 戈 portent le sens « petit ».

Effectivement, il y a des phonèmes de l'idéo-phonogrammes qui n'ont aucun sens sémantique, mais il est aussi évident que le lien entre le phonème et la signification de l'idéogramme est parfois motivé. En fait, nous pouvons expliquer ce phénomène à partir des modes de construction de l'idéo-phonogramme. Nous avons effectivement stipulé

¹³⁸ 梦溪笔谈 L'encyclopédie éditée par Shen dans la dynastie des *Song*. La citation est traduite par l'auteur.

qu'il y avait certains idéo-phonogrammes qui avaient été créés par l'addition d'un morphème à un pictogramme/idéogramme préexistant. Dans ce cas-là, le pictogramme/idéogramme préexistant sert au phonème dans l'idéo-phonogramme, dont le sens s'attache obligatoirement à la signification de l'idéo-phonogramme. Reprenons l'idéo-phonogramme 蜴 comme exemple. Dans les écritures anciennes, le lézard était un pictogramme 易. On y a ajouté un morphème 虫(le vers) afin de souligner la catégorie de l'objet et l'élément 易 est devenu le phonème de l'idéo-phonogramme. Par conséquent, il est admis de stipuler que l'idéo-phonogramme 蜴 relève d'une part l'iconicité entre le signifiant et le référent (易), et d'autre part, nous pouvons observer l'iconicité entre le signifiant et le signifié 虫. De là découle l'idée que tous les idéo-phonogrammes créés par cette méthode relèvent une iconicité d'image.

Puisque ces idéo-phonogrammes possèdent un phonème ayant la fonction sémantique, nous pouvons les considérer aussi comme des idéogrammes composés. Dans ce sens, ces idéo-phonogrammes relèvent aussi l'iconicité diagrammatique, tout comme les idéogrammes composés. Nous avons proposé que l'iconicité diagrammatique se manifeste dans les idéogrammes composés sous deux formes : l'isomorphisme et la motivation. De même, nous pouvons constater l'existence de ces deux types d'iconicité diagrammatique dans les analyses des idéo-phonogrammes dont le phonème a une fonction sémantique.

a. Isomorphisme

Dans le paragraphe précédent, nous avons montré l'isomorphisme de l'idéo-phonogramme, en nous appuyant sur la fonction sémantique du morphème. Nous allons présenter l'isomorphisme relevé par le phonème ayant la fonction sémantique en s'appuyant sur un exemple.

Le caractère 票 (en *pinyin*, piào) est un idéogramme composé. L'image à droite est sa graphie dans le style sigillaire. Le sens originel du caractère est



« la flamme de feu »¹³⁹. Il est emprunté pour exprimer le sens « flotter au vent ». On y a ajouté un phonème 风 (le vent) afin de référer à ce sens particulier. Par la suite, nous obtenons une série des idéo-phonogrammes dont le phonème est 票 par le changement du morphème.

Tableau 64 : Isomorphisme de l'idéo-phonogramme relevé par le phonème

phonème	morphème		idéo-phonogramme		
	graphie	sens	graphie	sens	<i>pinyin</i>
graphie : 票 sens : flamme de feu <i>pinyin</i> : piào	风	le vent	飘	flotter au vent	piāo
	氵	l'eau	漂	flotter à la surface d'un liquide	piāo
	鱼	le poisson	鳔	la vessie natatoire	biào

Les trois idéo-phonogrammes que nous avons cités ici ont le même phonème – 票 (en *pinyin*, piào) et leurs prononciations ressemblent à celle de 票. En étudiant leurs significations, nous trouvons qu'ils ont tous une signification reliée à la notion de « flotter ». Autrement dit, cette ressemblance de structure indique à la fois une ressemblance de prononciation et une ressemblance de sens.

b. Motivation

Tableau 65 : Motivation de l'idéo-phonogramme

morphème	phonème			idéo-phonogramme		
	graphie	<i>pinyin</i>	sens	graphie	<i>pinyin</i>	sens
女 sens : la femme	取	qǔ	prendre	娶	qǔ	prendre...pour femme
	昏	hūn	le soir	婚	hūn	se marier au soir
	少	shǎo	jeune	妙	miào	belle femme jeune

A partir de ces exemples, nous pouvons observer la motivation dans la composition d'idéo-phonogramme ayant le phonème de la fonction sémantique.

¹³⁹ La graphie et l'explication sont données dans les « *Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* ».

Alors, notre exemple est-il un cas particulier ou peut-on généraliser cette propriété de d'ideo-phonogramme ? Cela dépend de la quantité de ce genre des ideo-phonogrammes. Si nous pouvons remarquer l'existence de nombreux ideo-phonogrammes dont le phonème a une fonction sémantique, nous pouvons croire que ce principe de la motivation est une règle générale.

Dans les « *Explications sur des pictogrammes et des ideo-phonogrammes* », Xu a noté également l'existence des ideo-phonogrammes dont le phonème a les fonctions phonétique et sémantique à la fois. Ce genre de caractère chinois est défini simultanément comme « ideo-gramme composé » et « ideo-phonogramme ». Par exemple, le caractère 娶 est expliqué comme suit : « ideo-gramme composé » et « ideo-phonogramme », composé de 取 et 女, 女 marque aussi la prononciation. Selon la statistique de Zhou, il y a 845 ideo-phonogrammes qui sont aussi des ideo-grammes composés, parmi les 2500 caractères chinois les plus couramment utilisés, soit 32,4% de la totalité¹⁴⁰. Cela prouve que la motivation est relevée dans beaucoup d'ideo-phonogrammes.

4.2.4.2.3 Position du morphème

Dans la plupart des ideo-phonogrammes, le morphème représente la catégorie sémantique des ideo-phonogrammes correspondants. Par exemple, à partir d'un ideo-phonogramme comprenant le morphème 氵, nous pouvons déduire que cet ideo-phonogramme se rapporte à la notion d'eau au niveau sémantique. En considérant le morphème 木, nous soulignons que le sens de l'ideo-phonogramme s'attache à la catégorie sémantique de l' « arbre ». Les ideo-phonogrammes dont le morphème est 艹 (l'herbe) réfèrent souvent aux plantes herbacées.

D'après la théorie de « l'élément à droite », dans les caractères chinois composés, l'élément qui se situe à gauche indique la catégorie sémantique et l'élément à droite représente le sens particulier du caractère. Cet ordre des composants des caractères

¹⁴⁰ Les chiffres sont donnés dans l'article de Zhou, « *L'ideo-phonogramme qui est aussi ideo-gramme composé est un mode important de construction des caractères chinois* ».

chinois (la définition de la catégorie à gauche et la précision de la signification du caractère à droite) correspond à l'habitude des Chinois de lire de gauche à droite. Néanmoins, selon nos analyses de la structure des idéo-phonogrammes, tous les morphèmes de l'idéo-phonogramme ne se situent pas à gauche. Selon la statistique de Long¹⁴¹, il y a 82 morphèmes qui se situent principalement à gauche et 40 à droite, parmi les 214 morphèmes proposés dans le « Dictionnaire de Kangxi ». Et, dans les idéo-phonogrammes de structure haut-bas, 51 morphèmes se situent souvent en haut et 30 généralement en bas. Nous pouvons constater que les morphèmes à gauche et en haut sont évidemment plus nombreux que les morphèmes à droite et en bas.

Le chinois classique a été écrit verticalement et devait être lu de haut en bas, et le chinois moderne est écrit de gauche à droite.

Récapitulons.

Nous pouvons conclure que les Chinois s'habituent à lire de gauche à droite, de haut en bas. Selon leur habitude de lire, les Chinois déchiffrent d'abord la partie à gauche ou en haut dans la reconnaissance d'un caractère composé. Les morphèmes de l'idéo-phonogramme qui indiquent la « catégorie » sont souvent mis à gauche et en haut, de sorte que nous puissions les lire dans un premier temps. Ensuite, nous pouvons obtenir la signification de l'idéo-phonogramme, en s'appuyant sur le sens particulier indiqué par le phonème. L'ordre des composants d'un idéo-phonogramme correspond à l'ordre cognitif (de la « grande » notion à la « petite » notion) – c'est le principe de l'ordre. Nous allons le préciser dans le cinquième chapitre, en analysant la syntaxe du chinois.

¹⁴¹ Long Y., « Le chinois deviendra la langue universelle et contribuera à la montée de la Chine ». URL : <http://cycedu.blog.163.com/blog/static/42251313200972972848780/>.

4.3 Réflexions sur l'iconicité de l'écriture chinoise

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons présenté le système d'écriture chinoise et essayé de donner une analyse générale sur l'iconicité relevée dans les caractères chinois. Selon nos analyses, les caractères chinois relèvent une iconicité de haut degré, car ils ont évolué à partir de l'image. En tant que seule langue figurative existant dans le monde, nous pensons que les études de l'iconicité sur l'écriture chinoise est un sujet important dans le cadre de la linguistique cognitive. Ce dernier sous-chapitre contribuera à quelques réflexions sur l'iconicité de l'écriture chinoise.

4.3.1 Iconicités d'image et diagrammatique dans les sinogrammes

À partir de nos analyses déjà présentées, nous observons quelques règles de l'iconicité des caractères chinois. Proposons maintenant quelques réflexions personnelles sur l'iconicité de l'écriture chinoise.

4.3.1.1 Signifié ou référent ?

Reprenons la définition d'icônes proposée par Peirce : « *un signe renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non* » (1894 : 140). À partir de cette définition, il nous semble que l'iconicité réfère à la relation analogique entre le signifiant et le référent au sens strict, même si l'objet n'existe pas dans le monde réel. Cependant, existe-il une ressemblance entre le signifiant et le référent, si le référent n'existe pas ? Dans un contexte de communication, l'encodage linguistique et le décodage linguistique se basent tous sur l'intermédiaire du signifié. Au sens large, l'iconicité peut indiquer aussi la ressemblance entre le signifiant et le signifié, la ressemblance entre le signifié et le référent et la ressemblance entre le signifiant et le référent par intermédiaire du signifié.

Résumons maintenant les types de l'iconicité d'image dans les différentes

catégories des caractères chinois :

Tableau 66 : Iconicité d'image dans les différentes catégories des caractères chinois

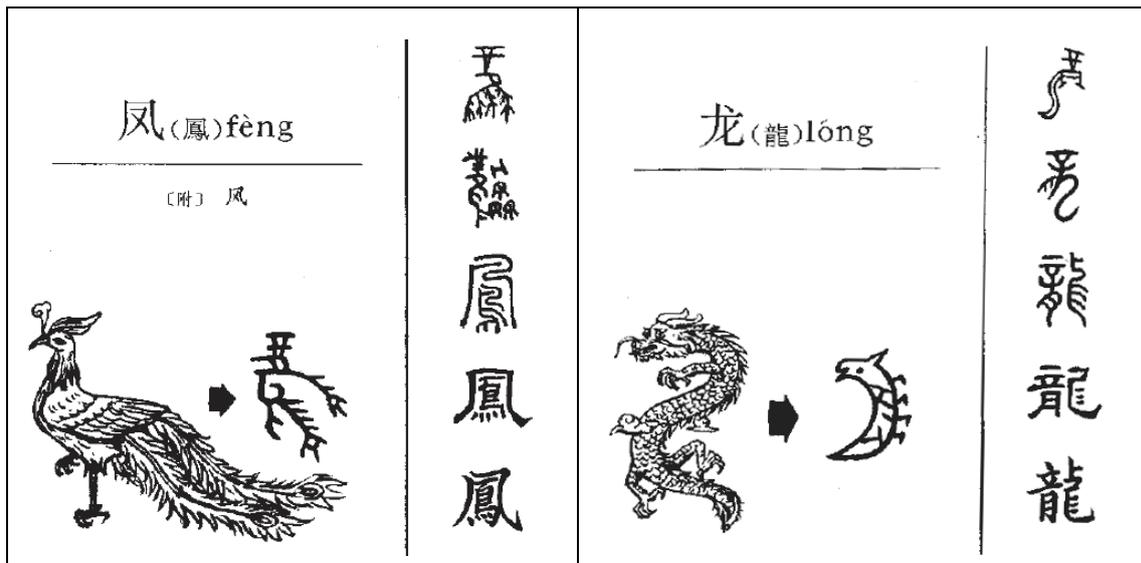
catégorie du caractère		ressemblance signifiant-signifié	ressemblance signifiant -réfèrent
pictogramme	pictogramme pur		+
	pictogramme partiel		+
	pictogramme caractéristique	+	+
	idéo-pictogramme	+	
idéogramme simple	idéogramme indicatif	+	
	idéogramme indicatif-pictographique	+	+
idéogramme composé	des images	+	
	des morphèmes	+	
idéo- phonogramme		+	

Il y a donc deux modes d'existence de l'iconicité dans les caractères chinois : la motivation entre le signifiant et le signifié et la ressemblance entre le signifiant et le réfèrent. Cependant, nous savons qu'un signe peut exister sans aucun réfèrent dans le monde réel, par exemple, le phénix et le dragon. En tant qu'animaux fabuleux mis en scène dans de nombreuses légendes, le phénix et le dragon n'ont pas de réfèrent correspondant dans la réalité, mais nous classons encore les deux caractères dans l'écriture sur os et écailles parmi des pictogrammes, car leurs graphies représentent des qualités de l'animal correspondant. Présentons ici l'évolution des caractères¹⁴² du « dragon » et du « phénix » :

Tableau 67 : Evolution des caractères du « dragon » et du « phénix »

le phénix	le dragon
-----------	-----------

¹⁴² Li L., *Retracer les origines des caractères chinois: 500 exemples*, p.85 et p. 201.



Le phénix est décrit comme « le roi de l’oiseau » dans la légende chinoise, avec la tête de coq, le corps de canard, les ailes d’un type de grand oiseau, les pattes de grue immortelle, la bouche de perroquet et la queue de paon. Ainsi, est-il souvent représenté par l’image à gauche. La création du caractère du « phénix » dans l’écriture sur os et éailles se base sur une ressemblance entre la graphie et l’image représentée. Suivant la même logique, nous avons créé le pictogramme du « dragon » à partir de l’image du dragon représentée dans nos cerveaux. De ce point de vue, dans les caractères qui n’ont pas de référent dans le monde réel, la ressemblance se situe entre le signifiant et le singifié. Alors, pour les autres pictogrammes dont nous pouvons trouver le référent dans le monde réel, la création du pictogramme se base-t-elle sur l’analogie entre le signifiant et le référent ou celle entre le signifiant et le signifié ? Reprenons quelques exemples du pictogramme pur et du pictogramme partiel que nous avons donnés afin d’analyser la fonction du signifié dans ce processus :

Tableau 68 : Pictogramme pur et pictogramme partiel

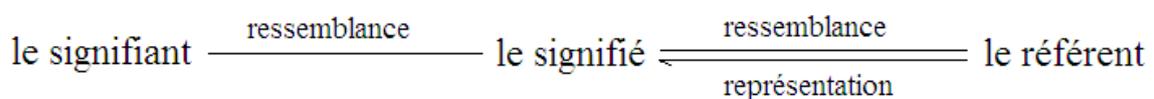
le sens	le soleil	la lune	le mouton	le sourcil	le fruit
---------	-----------	---------	-----------	------------	----------

l'image					
l'écriture sur os et écailles					

Dans nos analyses précédentes, nous avons présenté que l'iconicité relevée dans ces pictogrammes correspond à la ressemblance entre le signifiant et le référent. Or, les petites images que nous avons données dans le tableau sont la figuration des représentations mentales des objets. Autrement dit, le signifié joue un rôle important dans la création des pictogrammes. Par exemple, l'image du soleil est composée d'un cercle au milieu et des traits autour du cercle représentant les rayons du soleil. La création du pictogramme se divise en deux étapes : on forme d'abord une image mentale d'un objet et ensuite on crée le caractère représentant l'objet à partir de l'image mentale en vertu de la ressemblance. Ainsi, pouvons-nous résumer la relation entre les trois éléments du triangle sémiotique d'un pictogramme comme suit :

Nous avons proposé dans le dernier sous-chapitre que les pictogrammes caractéristiques relèvent une iconicité entre le signifiant et le référent par intermédiaire du signifié. Selon nos analyses, nous pouvons désormais émettre l'hypothèse que les

Schéma 14 : Relation entre les trois éléments du triangle sémiotique d'un pictogramme



pictogrammes purs et partiels relèvent aussi une iconicité entre le signifiant et le référent, par intermédiaire du signifié. Le signifié ou plus concrètement, la représentation mentale joue un rôle important dans la création des caractères chinois par analogie. Pour le pictogramme pur, la ressemblance entre le signifiant et le signifié est aussi évidente que la ressemblance entre le signifié et le référent. Pour toute autre catégorie des caractères chinois que nous analysons ici, l'iconicité est relevée

principalement comme une analogie entre le signifiant et le signifié.

Il y a encore un type de caractères chinois qui nécessite une analyse sur le problème « signifié/référent » - l'idéogramme composé des images. Prenons encore l'idéogramme composé 休(se reposer) comme exemple pour étudier l'iconicité dans l'écriture chinoise. La graphie du caractère figure la situation comme suit : un homme se repose en s'appuyant sur un arbre. Donnons l'évolution du caractère à droite¹⁴³. Afin de créer un signe représentant la notion abstraite de « se reposer », il nous faut constituer d'abord une image mentale concrète de cette situation.



Figure 33 : Evolution du caractère 休

L'idéogramme ressemble en effet à la représentation mentale du référent.

En observant la composition de ces idéogrammes composés des images, nous trouvons que la même logique de créer le pictogramme est employée dans la création des idéogrammes composés des images. Autrement dit, aucun caractère chinois ne ressemble directement à son référent. Toutes les petites images données dans nos analyses des caractères chinois sont des images mentales des objets correspondants. L'iconicité d'image des caractères chinois entre le signifiant et le référent, s'il y en a, est constituée avec l'aide du signifié.

4.3.1.2 Iconicité d'image et iconicité diagrammatique

D'après nos analyses, l'iconicité d'image et l'iconicité diagrammatique sont toutes relevées dans le système d'écriture chinois. L'autre but de nos études sur l'iconicité des caractères chinois est de définir le degré d'iconicité dans les différents types des sinogrammes. Résumons maintenant les types d'iconicité manifestés dans les quatre catégories de la création des sinogrammes :

¹⁴³ Li L., *Retracer les origines des caractères chinois: 500 exemples*, p. 386.

Tableau 69 : Iconicités manifestés dans les sinogrammes

catégorie du caractère		iconicité d'image	iconicité diagrammatique
pictogramme	pictogramme pur	+	
	pictogramme partiel	+	
	pictogramme caractéristique	+	
	idéo-pictogramme	+	
idéogramme simple	idéogramme indicatif	+	
	idéogramme indicatif-pictographique	+	
idéogramme composé	des images	+	+
	des morphèmes	+	+
idéo- phonogramme		+	+

A partir de ce tableau, nous constatons que toutes les catégories de la création des caractères chinois relèvent une iconicité d'image. Or, l'iconicité diagrammatique n'est relevée que dans les caractères composés (les idéogrammes composés et les idéo-phonogrammes), car ce type d'iconicité est une analogie proportionnelle qui repose sur la similitude entre deux relations. Puisque les caractères simples (les pictogrammes et les idéogrammes simples) sont indissociables, il est impossible pour nous de trouver une relation interne du caractère simple. Bien que l'iconicité d'image soit relevée dans toutes les catégories des caractères chinois, les degrés d'iconicité varient dans les différents types des caractères chinois. Etudions maintenant les degrés d'iconicité d'image dans les quatre catégories de l'écriture chinoise, en s'appuyant sur le pictogramme 木. En plus de sa fonction de référer à la notion d'« arbre » comme un seul caractère dans le système d'écriture chinoise, le pictogramme peut participer à la composition des idéogrammes simples, des idéogrammes composés et des idéo-phonogrammes comme un radical

Tableau 70 : Pictogramme 木 comme un radical

catégorie		image	écriture sur os et écailles	style régulier	sens
pictogramme				木	l'arbre
idéogramme simple				本	la racine d'un arbre
idéogramme composé	images			休	se reposer
	morphèmes			杲	l'aube
idéo-phonogramme	phonème sémantique	-	-	叔	la fourche d'un arbre
	phonème non-sémantique	-	-	松	le pin

Dans le système d'écriture chinois, le pictogramme et l'idéogramme indicatif sont des caractères qui ont émergé en premier lieu. Par la suite, on a créé des idéogrammes indicatifs-pictographiques et des idéogrammes composés, afin d'exprimer des notions plus complexes et abstraites. Enfin, la floraison d'une grande quantité d'idéo-phonogrammes dans les périodes des « Printemps et Autonomes » et des « Royaumes Combattants » marque l'épanouissement du système d'écriture chinois. En observant des caractères donnés dans ce tableau, nous postulons que le degré d'iconicité d'image a connu une baisse évidente avec le développement de l'écriture chinoise. En revanche, l'iconicité diagrammatique est relevée dans les idéogrammes composés et surtout dans les idéo-phonogrammes, autrement dit, dans le processus du développement de l'écriture chinoise, le degré d'iconicité d'image baisse et le degré d'iconicité diagrammatique augmente.

4.3.1.3 Les hiéroglyphes et l'écriture sur os et écailles

En plus du système d'écriture chinois, il existait une autre langue figurative importante dans le monde, qui a donné une influence évidente sur la civilisation européenne – c'est l'écriture hiéroglyphique égyptienne. On distingue classiquement trois catégories de signes dans l'écriture hiéroglyphique : les idéogrammes, les phonogrammes et les déterminatifs. Ce système complexe, comprenant la signification et la prononciation à la fois dans l'écriture, ressemble au système d'écriture chinois dans une grande mesure.

Les signes qui ont initialement surgi dans l'écriture hiéroglyphique égyptienne sont des idéogrammes, qui représentent des objets d'une façon figurative. Ce type de signes correspond aux pictogrammes et idéogrammes (comprenant les idéogrammes simples et les idéogrammes composés) dans le système d'écriture chinois. Les idéogrammes hiéroglyphiques sont généralement accompagnés de traits verticaux indiquant la quantité, quand ils sont employés comme des idéogrammes purs.

La plupart des phonogrammes hiéroglyphiques ont été transformés à partir des idéogrammes. La fonction de ces signes phonétiques est d'indiquer la prononciation d'un mot. Dans le système hiéroglyphique, seules les consonnes sont représentées par des phonogrammes et il manque des voyelles. Quand un idéogramme est employé comme un phonogramme, on supprime le trait vertical afin d'indiquer sa valeur phonétique. Par exemple, le signe  est un idéogramme qui signifie « le soleil », alors que le signe  est un phonogramme qui se prononce comme /r/. Le phonogramme dans l'écriture hiéroglyphique correspond au phonème de l'idéo-phonogramme dans l'écriture chinoise.

Comme le signe indiquant le champ lexical d'un mot, le déterminatif dans les hiéroglyphes est souvent mis à fin du mot. Puisque les phonogrammes ne notent que les consonnes d'un mot, il existe certainement des mots homographiques. La fonction de déterminatif est à distinguer des homographes, en précisant le champ lexical d'un mot.

De ce point de vue, il réside une similitude entre le déterminatif du hiéroglyphe et le morphème de l'idéo-phonogramme chinois.

Les deux systèmes d'écriture ont beaucoup de similitudes dans la logique de la création des caractères ou mots. Bien que ces deux langues aient été développées indépendamment dans deux civilisations, nous trouvons que certains pictogrammes qui représentent des phénomènes naturels ont presque les mêmes formes dans l'écriture sur os et écailles et l'hiéroglyphe égyptienne (Zhang, 2009 : 25-26).

Tableau 71 : Ecriture sur os et écailles et hiéroglyphe égyptienne

sens	le soleil	la lune	la montagne	l'œil	l'oiseau	la tortue
écriture sur os et écailles						
hiéroglyphe égyptienne						

Nous croyons que cette ressemblance illustre l'iconicité entre le signifiant et le référent dans les pictogrammes. Or, la plupart des idéogrammes des deux langues ne se ressemblent pas l'un à l'autre, ce qui prouve que le signifié joue un rôle important dans la création des caractères, même si, dans ces exemples, les signes représentant la montagne dans les deux langues ne sont pas totalement identiques. Ainsi, sommes-nous en mesure de confirmer que le signifié ne participe pas qu'à la création des idéogrammes, mais aussi à celle des pictogrammes.

4.3.2 Clé des sinogrammes et Cinq éléments

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons proposé les notions du « morphème » et du « phonème » dans les analyses des idéo-phonogrammes. Ces deux termes ont été employés dans notre thèse afin de faciliter la compréhension de ces notions par les non-sinophones. Nous avons deux termes particuliers qui réfèrent à un composant du caractère chinois : 偏旁 (en *pinyin*, piān páng) et 部首 (en *pinyin*, bù shǒu). Ces deux termes, constamment employés simultanément comme 偏旁部首 dans le chinois

contemporain, sont tous traduits comme « la clé du sinogrammes » en français. En effet, il y a des nuances entre ces deux notions. A ce stade de notre analyse, nous allons préciser d'abord la différence entre le terme 偏旁 et le terme 部首. Ensuite, nous allons introduire le principe de « cinq éléments » dans les études sur les caractères chinois.

4.3.2.1 Clé des sinogrammes

Les clés des sinogrammes sont des éléments graphiques qui entrent dans la composition des sinogrammes et qui sont utilisés pour les classer. Dans le cadre de clé du sinogramme, il nous faut distinguer deux termes : le « pianpang » et le « bushou ». Le « pianpang » est une partie composante du caractère composé, quelle que sa fonction dans la composition du caractère, c'est-à-dire, le « morphème » et le « phonème » d'un idéogramme composé sont tous des « pianpang ». Par exemple, le sinogramme 杈 (en *pinyin*, chà, la fourche d'un arbre) est composé de deux « pianpang » : 木 (morphème) et 叉 (phonème de fonction sémantique). L'idéogramme 休 (en *pinyin*, xiū, se reposer) est aussi composé de deux « pianpang » : 人 (morphème) et 木 (morphème). Le « bushou » est le composant de la fonction sémantique d'un caractère chinois. Puisque les « bushou » ont souvent leur propre sens, les sinogrammes comprenant le même « bushou » ont des sens analogues. Il n'y a qu'un « bushou » dans un caractère. Dans les idéo-phonogrammes, c'est le morphème du caractère qui sert de « bushou ». Par exemple, le « bushou » du caractère 松 (le pin) est le morphème 木 (l'arbre). Dans les idéogrammes composés qui comprennent deux ou plusieurs morphèmes, on définit le morphème le plus important comme le « bushou » du caractère. Par exemple, l'idéogramme 雀 (le moineau) est composé du morphème 小 (petit) et du morphème 隹 (l'oiseau). Le morphème 小 est l'épithète qui indique la qualité du morphème 隹. Dès lors, nous sommes en mesure de penser que le morphème 隹 est le « bushou » de l'idéogramme composé.

Après avoir présenté la différence entre les deux termes relatifs aux éléments qui

composent des caractères chinois, nous donnons ici une traduction en français plus exacte à chaque terme : le « pianpang » réfère à « tout composant des caractères chinois » et le « bushou » est la « clé des sinogrammes » proprement dite, qui occupe une place essentielle dans un caractère au niveau sémantique.

4.3.2.1.1 « Pianpang » du sinogramme

Du point de vue de la structure des caractères, les sinogrammes sont divisés en deux grandes catégories : les caractères simples qui ne comprennent qu'une partie indissociable dans la graphie et les caractères composés qui comprennent deux ou plusieurs parties graphiques dans un caractère. Selon la théorie de « six écritures », les pictogrammes et les idéogrammes simples sont des caractères simples et les idéogrammes composés et les idéo-phonogrammes appartiennent à la catégorie du caractère composé.

Une dichotomie est couramment utilisée dans les études traditionnelles sur la structure des caractères chinois composés. Pour les idéo-phonogrammes, les deux parties sont évidentes : le morphème et le phonème. La plupart des idéogrammes composés comprennent également deux parties, mais comme nous l'avons indiqué précédemment, il y a certains idéogrammes composés de structures triple (eg. 品, 森, 晶 etc.) ou de structures quadruple (eg. 𠂇 et 𠂈). Ces idéogrammes composés de plusieurs parties sont en général constitués par la réduplication d'un même morphème. Puisque des idéogrammes composés de plusieurs parties ne sont pas nombreux, nous employons aussi la dichotomie dans les études sur les idéogrammes composés.

Dans les dynasties des *Tang* et *Song*, le terme « pianpang » a commencé à se populariser dans les études sur la structure des caractères chinois. Beaucoup de linguistes ont évoqué ce terme dans les œuvres sur le système d'écriture chinoise. En général, le composant à gauche s'appelle « pian » et le composant à droite s'appelle « pang », car la plupart des caractères composés dans l'écriture ancienne sont de structure « gauche-droite ». Or, avec le développement des caractères chinois, il a surgi des caractères de structure « haut-bas » et « extérieure-intérieure ». Ainsi, appelons-nous

tous les composants d'un caractère « pianpang », quels que soient leurs positions. Dans le chinois traditionnel, tous les « pianpang » sont des caractères en eux-mêmes, mais il y a certains composants qui ne peuvent pas être utilisés indépendamment comme un caractère dans le chinois contemporain, en raison d'une série de simplifications des caractères chinois. Donnons ici les types principaux du « pianpang » dans les caractères chinois contemporains :

Tableau 72 : Types principaux du « pianpang »

nature de « pianpang »	exemple	fonction	caractères composés
composant n'étant pas caractères	乚	-	乱 轧 扎 乳 屮
	宀	-	宀 亩
caractère simple	鸟	morphème, l'oiseau	鸡 鹅 鹏 鸿 鸭
	日	morphème, le soleil	晴 明 暗 晓 昏
caractère simple avec changement	扌(手)	morphème, la main	打 振 拍 挪 扔
	纟(糸)	morphème, le fil	线 纤 细 纷 纷
caractère composé	胡	phonème, hú	湖 蝴 糊 葫 瑚
	加	phonème, jiā	架 嘉 驾 伽 珈

Les caractères chinois ne cessent jamais de se développer depuis les premières inscriptions sur l'écaille de tortue. Dans ce processus, la structure des caractères chinois a connu une grande modification. Ainsi, les définitions du « pianpang » sont-elles très variantes dans de différentes époques. En 2006, Sha a proposé la définition du « pianpang » dans le cadre du chinois contemporain en résumant les résultats des recherches précédentes : « *(Les « pianpang ») sont des unités qui constituent des caractères composés d'une façon directe, y compris les morphèmes, les phonèmes et des signes n'ayant pas de fonction sémantique et phonétique dans le chinois contemporain.* »

4.3.2.1.2 « Bushou » du sinogramme

Le terme « bushou » est issu d'« *Explications sur des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* ». Dans ce dictionnaire, Xu a réparti tous les caractères en 540 groupes d'après leurs morphèmes. Dans chaque groupe (部, bù), le morphème commun est mis à la tête (首, shǒu) de la liste des caractères. Ce morphème est le « bushou » au sens originel. La quantité du « bushou » a connu une grande évolution depuis la dynastie des *Han*. Dans le « Dictionnaire de Kangxi », on a résumé 214 « bushou » en raison d'évolution des caractères. La plupart des dictionnaires postérieures ont suivi cette classification des caractères. Dans le « Dictionnaire de Xinhua », qui inclut les 7000 caractères chinois les plus courants, il y a seulement 189 « bushou ». Aujourd'hui, le terme « bushou » est devenu une notion spécifique dans la compilation du dictionnaire.

A partir de nos analyses, nous trouvons que la notion du « pianpang » est en général plus grande que la notion du « bushou ». Autrement dit, le « bushou » est un type particulier du « pianpang ». Dans les caractères composés, les « bushou » sont définis à partir de la fonction sémantique du composant. Ainsi, nos analyses sur l'iconicité diagrammatique des caractères composés ont-elles été particulièrement réalisées à la base du « bushou », c'est-à-dire, le même « pianpang » dans de différents caractères ne représente pas nécessairement une ressemblance de sens. Or, des caractères ayant le même morphème doit relever un certain degré d'iconicité diagrammatique. Prenons deux groupes des caractères que nous avons donnés dans le dernier paragraphe afin de vérifier notre proposition :

Tableau 73 : Caractères avec le même morphème ou phonème

鸟	morphème	鸡	鹅	鸭	鹏	鸿
	l'oiseau	le coq	l'oie	le canard	le grand oiseau	l'oie sauvage
胡	phonème	湖	瑚	蝴	糊	葫
	hú	le lac	le corail	le papillon	coller	la calebasse

Nous pouvons constater que tous les caractères ayant le même morphème 鸟 (l'oiseau) indiquent un type particulier de l'oiseau, alors qu'il n'y a aucun lien entre les significations des caractères composés à partir du phonème 胡. Nous pouvons déduire que le « bushou » ou la clé du sinogramme joue un rôle important dans les analyses de l'iconicité diagrammatique dans les écritures chinoises. Dans le style des clercs, on a modifié la forme de certains caractères quand ils servent de clé du sinogramme, afin de garantir l'unification de la taille des caractères chinois. Résumons maintenant les clés couramment utilisées d'une forme modifiée et simplifiée à partir de la liste des clés des sinogrammes du « Dictionnaire Xinhua »¹⁴⁴:

Tableau 74 : Clés couramment utilisées d'une forme modifiée et simplifiée

caractère/clé		position	exemples	caractère/clé		position	exemples
欠	彳	gauche	冰 冷 凉	火	灬	bas	烈 热 烹
刀	刂	droite	割 剜 刨	人	亻	gauche	位 仁 他
阜	阝	gauche	阳 阴 阡	言	讠	gauche	语 论 谈
邑	阝	droite	邦 邛 邨	艸	艹	haut	草 荷 花
辵	辶	extérieur	道 边 迈	犬	犴	gauche	狗 猫 狼
食	饣	gauche	饮 饥 饱	手	扌	gauche	打 抱 拍
水	氵	gauche	江 河 湖	糸	纟	gauche	丝 线 纫
心	忄	gauche	情 怡 快	示	礻	gauche	礼 祈 祷
金	钅	gauche	钢 铁 铸	衣	衤	gauche	补 裙 衫

Toutes les clés que nous avons données sont des clés les plus communes dans l'utilisation quotidienne du chinois contemporain. En plus de l'iconicité diagrammatique, nous constatons une autre règle qui nous paraît tout aussi féconde : la majorité de ces caractères composés sont de structure gauche-droite et la clé est

¹⁴⁴ La liste des clés des sinogrammes du « Dictionnaire Xinhua ». URL : http://www.chazidian.com/zi_bushou/ :

constamment mise à gauche du caractère.

4.3.2.2 Cinq éléments et caractères chinois

En plus de la classification sémantique des caractères chinois, la clé des sinogrammes a une autre fonction importante : c'est la catégorisation des caractères correspondant aux « cinq éléments ». Bien que la théorie du « yin-yang wuxing » ne soit pas actuellement incluse dans l'éducation élémentaire en Chine continentale après les deux exclusions de la culture traditionnelle au cours du XX^{ème} siècle, cette philosophie traditionnelle est liée étroitement à la vie quotidienne des Chinois. En plus de son application dans la médecine traditionnelle chinoise, la théorie du « yin-yang wuxing » connaît son utilisation surtout dans l'anthroponymie chinoise, à savoir, qu'il est important de déterminer à quel élément un caractère correspond.

Dans l'anthroponymie traditionnelle chinoise, nous poursuivons l'harmonie d'un prénom avec la date et l'heure de naissance. Dans le calendrier traditionnel chinois, on a dix tiges célestes (天干, en *pinyin*, tiān gān) et douze branches terrestres (地支, en *pinyin*, dì zhī). Les dix tiges célestes se couplent avec les douze branches terrestres afin de former le calendrier sexagésimal. Ce cycle sexagésimal était le plus souvent utilisé pour marquer les jours dans la Chine ancienne, mais il peut s'appliquer aussi aux heures, mois et années. Selon le calendrier sexagésimal, chaque année correspond à une tige céleste et à une branche terrestre et c'est identique pour les mois, les jours et les heures. Nous pouvons ainsi déterminer les quatre tiges célestes et les quatre branches terrestres d'une personne à partir de la date et l'heure de sa naissance (année, mois, jour et heures) – dit les « huit caractères » (八字, en *pinyin*, bā zì) d'une personne. Selon le tableau de correspondance¹⁴⁵ entre les « tiges célestes – branches terrestres » et les « yin-yang wu xing », nous pouvons obtenir des éléments naturels d'une personne.

¹⁴⁵ Le tableau a été réalisé par l'auteur à partir du calendrier traditionnel chinois.

Tableau 75 : Correspondance entre les « tiges célestes – branches terrestres » et les « yin-yang wu xing »

	yin-yang	cinq éléments				
		le bois	le feu	la terre	le métal	l'eau
tiges célestes	yang	甲 jia	丙 bing	戊 wu	庚 geng	壬 ren
	yin	乙 yi	丁 ding	己 ji	辛 xin	癸 gui
branches terrestres	yang	寅 yin	午 wu	辰 chen/戌 xu	申 shen	子 zi
	yin	卯 mao	巳 si	丑 chou/未 wei	酉 you	亥 hai

Dans la tradition chinoise, on croit qu'une personne doit posséder tous les cinq éléments afin de garantir une bonne santé. Si les éléments naturels obtenus des « huit caractères » d'une personne ne comprenaient pas tous les éléments, on choisirait des caractères d'élément manquant comme son prénom. Par exemple, si une personne est née le 08 septembre 1978 à 8 : 00 du matin. Nous pouvons obtenir ses « huit caractères » en consultant le calendrier traditionnel chinois¹⁴⁶ :

	année		mois		jour		heure	
huit caractères	戊	午	庚	申	癸	酉	丙	辰
cinq éléments	terre	feu	métal	métal	eau	métal	feu	terre

Nous obtenons quatre éléments naturels à partir de la date de naissance de la personne : la terre, le feu, le métal et l'eau. Donc, quand on donne le prénom à cette personne, on peut choisir des caractères correspondant aux éléments de l'eau. Dès lors, quels caractères appartiennent à la catégorie de l'eau ? Il nous faut faire référence à la clé des sinogrammes. En bref, il y a deux possibilités pour définir la catégorie d'un caractère conformément aux cinq éléments : la clé des sinogrammes et l'origine des caractères.

¹⁴⁶ La consultation des « huit caractères » à partir de la date et l'heure de naissance dans le calendrier grégorien. URL: <http://www.nongli.com/item3/search.asp>.

Puisque l'essence de la clé des sinogrammes est un signe indiquant la catégorie sémantique du caractère, nous pouvons déduire à quel élément le caractère s'attache à partir du sens de sa clé. Donnons ici des clés représentatives de chaque élément et quelques caractères composés de ces clés couramment utilisés dans le prénom chinois comme exemple :

Tableau 76 : Caractères couramment utilisés dans le prénom chinois

élément	clé	caractère	élément	clé	caractère
métal	钅 (le métal)	铃 锋 钗	bois	木 (l'arbre)	林 泉 森
	刂 (le couteau)	割 到 刻		艹 (l'herbe)	荷 艺 芳
	戈 (l'arme)	戈 戎 战	terre	土 (la terre)	圣 培 坚
eau	氵 (l'eau)	洋 浩 海		山 (la montagne)	岩 峰 岚
	冫 (la glace)	冰 净 凝	feu	火 (le feu)	灵 炎 炆
	雨 (la pluie)	雪 雯 雷		日 (le soleil)	晴 晓 曦

Evidemment, il existe certains caractères qui ne comprennent pas de clé indiquant explicitement sa classe. Dans ce cas-là, nous faisons référence à l'origine du caractère afin de trouver le lien entre sa signification et les cinq éléments. Par exemple, la clé du sinogramme 理 (la raison) est 王 (le roi) dans le chinois contemporain. Il est difficile pour nous de classer ce caractère à un élément selon son sens. Si nous cherchons dans le dictionnaire ancien, nous pouvons trouver que la clé du caractère 理 était 玉 (le jade) et l'idéo-phonogramme signifie « sculpter du jade ». Comme cette signification est liée à la brillance, nous pouvons conclure que le caractère 理 s'attache à l'élément du feu.

4.3.2.3 Clé des sinogrammes et mots continus

Dans ce paragraphe, nous allons présenter le rôle de la clé des sinogrammes dans la composition des mots chinois dits « continus ». Précisons maintenant quelques notions couramment utilisés dans la morphologie chinoise : 字 (le graphème), 语素 (le

morphème) et 词 (le lemme).

4.3.2.3.1 Lemme, morphème et graphème

Les caractères chinois sont des unités de l'écriture logographique. En général, un caractère correspond à un graphème dans le système d'écriture chinois de nos jours. Cependant, dans le système d'écriture traditionnel, beaucoup de caractères chinois ont des variantes, dont la prononciation et la signification sont identiques. Ces variantes ne se différencient les unes des autres que par leurs graphies. Par exemple, le caractère 呼 (expirer, en *pinyin*, hū) a trois variantes 呼, 噓 et 諱¹⁴⁷. Ces quatre caractères ont, non seulement la prononciation et la signification totalement identiques, mais aussi la même fonction dans la morphologie et la syntaxe chinoises. Ainsi, les traitons-nous comme un graphème. Dans le cadre des études sur la morphologie chinoise, quand on parle de la notion 字, on se réfère à un graphème. Le morphème (语素) est l'unité minimale de sens dans la grammaire chinoise. Dans le chinois, le morphème ne peut pas être utilisé indépendamment dans la construction des énoncés. En revanche, leur fonction principale est de composer des lemmes (词). Le lemme est l'unité minimale autonome dans la grammaire chinoise.

Un lemme peut être composé d'un ou plusieurs morphèmes. Dans le chinois classique, surtout la littérature pré-*Qin*, la plupart des lemmes ne comprenaient qu'un morphème. Or, en répondant aux besoins du vocabulaire de plus en plus riche, il surgit de nombreux lemmes qui sont composés de deux ou plusieurs morphèmes dans le chinois contemporain. Donnons ici d'abord des exemples de lemmes ne comprenant qu'un morphème :

Tableau 77 : Un lemme = un morphème

graphie	<i>pinyin</i>	nature	sens	graphie	<i>pinyin</i>	nature	sens
天	tiān	n.	le ciel	跑	pǎo	v.	courir

¹⁴⁷ Les trois variantes du caractère 呼 sont données dans le tableau des « variantes des caractères chinois ». URL : <http://baike.baidu.com/view/248597.htm>.

人	rén	n.	l'homme
红	hóng	adj.	rouge

唱	chàng	v.	chanter
大	dà	adj.	noir

Aujourd'hui, les lemmes composés de deux morphèmes occupent une très forte proportion des lemmes chinois. Les lemmes « polymorphèmes » sont surtout des expressions figées. Bien que le sens d'un lemme soit relié aux sens de ses morphèmes, il n'est pas l'addition simple des sens de chaque morphème. C'est un principe important de reconnaître un lemme. Par exemple, dans le lemme 火车 qui signifie le train, il y a deux morphèmes : le feu et le véhicule. Tous les deux morphèmes peuvent servir de lemmes en eux-mêmes. Or, quand on étudie ces deux morphèmes séparément, leur signification ne correspond pas à celle du train. Ainsi, considérons-nous 火车 comme un lemme composé de deux morphèmes.

Tableau 78 : Un lemme = deux ou plusieurs morphèmes

morphème	sens	nature	graphème	<i>pinyin</i>	nature	sens
火车	le train	n.	火	huǒ	n.	le feu
			车	chē	n.	le véhicule
开关	l'interrupteur	n.	开	kāi	v.	ouvrir
			关	guān	v.	fermer
向日葵	le tournesol	n.	向	xiàng	prep.	vers
			日	rì	n.	le soleil
			葵	kuí	n.	un légume chinois

Il nous semble que dans un lemme, la quantité des morphèmes correspond à la quantité des graphèmes. Dans nos exemples, des lemmes qui ne comprennent qu'un morphème sont représentés par un graphème. Les lemmes composés de deux morphèmes comprennent deux graphèmes et ainsi de suite. En effet, dans le chinois

contemporain, la correspondance entre les graphèmes et les morphèmes n'est pas biunivoque. Bien sûr, dans la plupart des cas, le morphème chinois est monosyllabique et ne comprend qu'un graphème, mais il y a aussi des morphèmes représentés par deux ou plusieurs graphèmes, par exemple, les mots continus, les noms propres et les emprunts d'autres langues. On définit un morphème comme « dissyllabique¹⁴⁸ » ou « polysyllabique » selon le nombre de ses graphèmes, quand les graphèmes du morphème ne peuvent représenter un sens que comme un ensemble, soit le sens du morphème n'a aucun lien avec les sens de ses graphèmes (les noms propres et les emprunts), soit au moins un de ses graphèmes n'a aucun sens autonome (les mots continus). Donnons ici des exemples :

Tableau 79 : Morphèmes dissyllabiques ou polysyllabiques

Type	morphème	sens	nature	graphème	nature	sens
nom propre	孔子	Confucius	n.	孔	n.	le trou
				子	n.	le fils
emprunt	巧克力	le chocolat	n.	巧	adj.	habile
				克	v.	vaincre
				力	n.	la force
mot continu	尴尬	embarrassé	adj.	尴	-	-
				尬	-	-

Nous résumons la relation entre le graphème, le morphème et le lemme par le schéma suivant :

¹⁴⁸ Dans le troisième chapitre, nous avons proposé qu'un caractère chinois corresponde à une syllabe dans le système phonétique. Ainsi, le nombre des syllabes dans la prononciation d'un morphème correspond-il au nombre des graphèmes. Ici, nous suivons le terme habituel dans la morphologie chinoise.

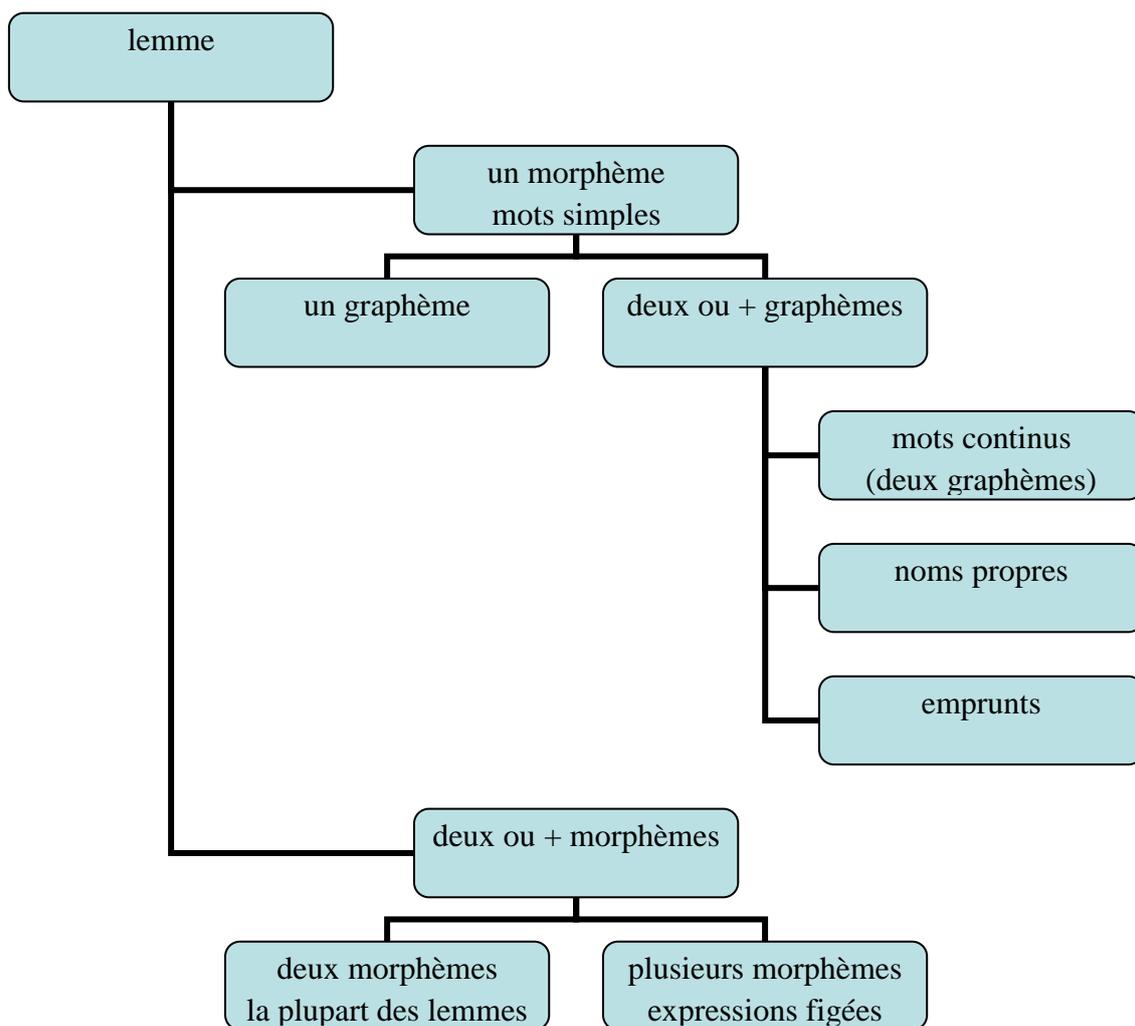


Schéma 15 : Relation entre lemme, morphème et graphème

4.3.2.3.2 Iconicité des mots continus

Les mots continus s'appellent en chinois 连绵词 (en *pinyin*, lián mián cí, littéralement traduit comme «connecter continu mot»). A partir de nos analyses précédentes, nous savons que c'est un type de lemme qui ne comprend qu'un morphème dissyllabique. Dans un mot continu, il n'y a qu'un morphème mais deux graphèmes. Ces deux graphèmes ont souvent une grande ressemblance. Du point de vue phonétique, les deux graphèmes de certains mots continus ont des initiales identiques, par exemple, 伶俐 (en *pinyin*, líng lì) ou des finales identiques comme 霹雳 (en *pinyin*, pī lì). Du point de vue graphique, cette ressemblance est plus évidente : presque dans tous les mots continus, les deux graphèmes ont la même clé.

En 1999, Li a fait une statistique des mots continus dans deux œuvres représentatives de la littérature chinoise archaïque : le « Livre des Odes »¹⁴⁹ et les « Chants de Chu »¹⁵⁰. Dans les deux œuvres, Li a compté 206 mots continus, parmi lesquels 133 sont des mots continus dont les deux graphèmes ont des initiales/finales¹⁵¹ identiques, soit 64,5%. A partir de ces données, nous pouvons supposer que la relation indissociable des deux graphèmes d'un mot continu ait été représentée par la ressemblance de la prononciation. A cette époque-là, la ressemblance graphique entre les deux graphèmes n'était pas assez évidente. Or, avec le développement du système d'écriture chinoise, il est apparu de plus en plus d'idéo-phonogrammes dont la clé indique la catégorie sémantique du caractère. Nous constatons une tendance à l'uniformisation des clés des graphèmes d'un mot continu. Donnons ici tous les mots continus qui représentent des plantes dans le chinois contemporains¹⁵² :

蘑菇 藜 芎藭 茶藜 蒺藜 蔓菁 茉莉 芙蓉 芙蕖 芫荽 蒹葭 萑苇 唐棣 枇杷
 葫芦 橄榄 葡萄 苜蓿 石榴 柠檬 菝葜 蔷薇 玫瑰 芍药 咖啡 薜荔 荻 荇 荇菜
 芣苢 栝楼 枸橘 苕蓝 菘苢 苧苧 菜菔 莴苣 苣荬 芍药 芡实 芡实 苧苧 苧苧
 杪椌 葶藶 萝芳 菖蒲 芭蕉 茼蒿 菠萝 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼
 菡萏 茗葱 芎藭 画眉 芫蔚 苧苧 蒲葵 薄荷 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼 蓼
 麒麟 梧桐 珙桐 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿 榿
 杜若 茹蕙 荃蕙 篔簹

Même pour les non-sinophones, il n'est pas difficile d'identifier la concordance des clés des deux graphèmes d'un mot continu. Parmi les 87 mots continus donnés qui représentent des notions de plante, il n'y en a que 10 dont les graphèmes n'ont pas la même clé. Nous faites ici une statistique des clés des autres 78 mots continus, afin de trouver la relation entre la clé du graphème et le sens du mot continu :

¹⁴⁹ Le « Livre des Odes », en chinois, 诗经, est le plus ancien recueil des poèmes dans l'histoire de la littérature chinoise, qui comprend 305 poèmes.

¹⁵⁰ Les « Chants de Chu », en chinois, 楚辞, est une anthologie des poèmes composés à la fin du Royaume des Combattants, surtout dans le royaume de Chu.

¹⁵¹ Ici, Li a déterminé les initiales et les finales de ces mots par sa prononciation dans le chinois archaïque.

¹⁵² Ces mots continus sont donnés dans le « Tableau des mots continus » sur le site d'Internet de l'Education des Poèmes Chinois. URL : <http://zhsj.zjtie.edu.cn/newsDetail.aspx?newsID=1092>.

Tableau 80 : Clés des mots continus reliés à la plante

clé	艹	木	竹	口	王
sens de la clé	l'herbe	l'arbre	le bambou	la bouche	le jade
nombre des mots	62	11	2	1	1
proportion	80,52%	14,28%	2,60%	1,30%	1,30%

Dans ce tableau, nous trouvons que la plupart des mots continus, qui représentent des plantes, ont deux graphèmes ayant la même clé, surtout les clés d' « herbe » et d' « arbre ». Cette uniformisation des clés des graphèmes n'est pas un cas particulier. Dans le même tableau des mots continus, nous comptons 113 mots continus qui indiquent des animaux, parmi lesquels 104 ont des graphèmes de clé identique. Les clés les plus fréquentes sont :

Tableau 81 : Clés des mots continus reliés à l'animal

clé	虫	鸟	犴	马
sens de la clé	le vers	l'oiseau	le chien	le cheval
nombre des mots	48	24	10	6
proportion	46,15%	23,08%	9,62%	5,77%

En général, les graphèmes des mots continus représentant des animaux possèdent des clés marquant les catégories du sens des mots. Du ce point de vue, le principe de l'iconicité diagrammatique de clé du sinogramme a été bien justifié de nouveau. Alors, pourquoi les deux graphèmes ont-ils la même clé dans la plupart des mots continus ? Est-ce que ce phénomène peut être expliqué par l'iconicité de l'écriture chinoise ?

Les clés identiques des deux graphèmes d'un mot continu chinois sont globalement le résultat d'assimilation des graphèmes (字符类化, littéralement, caractère signe catégorie change). Zhang (1995 : 62) a expliqué cette notion d' « assimilation des graphèmes » dans les « *Etudes sur les caractères vulgaires chinois* » comme suit :

Dans la réalisation de l'écriture (chinoise), on ajoute une clé à un caractère simple ou l'on change la clé d'un caractère composé sous l'influence du contexte textuel ou d'autres facteurs, de sorte que ce caractère soit coordonné à d'autres caractères dans le texte.

Dans le cadre des mots continus, on a ajouté une clé à un graphème ou on a changé la clé d'un graphème, si les deux graphèmes n'avaient pas la même clé lors de la création du mot continu, afin de marquer leur relation indissociable au niveau sémantique. Nous avons proposé que les mots continus avaient souvent deux graphèmes dont les prononciations se ressemblaient l'une à l'autre dans le chinois archaïque (voir *supra*), mais leurs caractères n'étaient pas définis. Par exemple, le mot 逶迤 (en pinyin, wēi yí) a plusieurs graphies (Jia, 2005 : 37) : 委蛇, 逶迤, 逶夷, 倭迟, 逶蛇 etc. Dans l'évolution de l'écriture chinoise, nous avons choisi le terme 逶迤 comme la graphie standard dans le chinois contemporain afin de souligner que le mot est une unité qui ne comprend qu'à un morphème.

Il y a certains mots continus dont les graphèmes étaient des caractères indépendants dans le chinois classique. Dans le processus de l'unification des deux graphèmes, l'assimilation sémantique est marquée par l'assimilation des graphèmes. L'exemple le plus représentatif est celui du « 凤凰 » (le phénix). Dans le chinois archaïque, les deux graphèmes sont des caractères indépendants : le 凤 est le phénix mâle et le 凰 (écrit comme 皇) est le phénix femelle. Par la suite, le terme « 凤凰 » est devenu un mot continu composé par la juxtaposition. Ce mot a été écrit comme « 凤皇 ». Afin de souligner cette assimilation dans l'évolution de l'écriture chinoise, on a ajouté une clé 几 au caractère 皇. Aujourd'hui, aucun graphème de ce mot continu ne peut être utilisé indépendamment.

Tous les mots continus dans le chinois contemporain ne sont pas créés par la juxtaposition des deux caractères synonymes. Certains mots continus étaient des mots comprenant deux morphèmes, dont l'un servait de nom tandis que l'autre était son épithète. Le mot « 蝴蝶 » est un mot continu qui signifie « le papillon ». Dans le chinois archaïque, ce terme a été écrit comme « 胡蝶 », le caractère « 胡 » signifie « grand » et

le caractère « 蝶 » signifie « le papillon ». Dans l'évolution de l'écriture chinoise, ce mot composé est devenu un morphème. Ainsi, a-t-on ajouté la clé du 蝶 (le nom) à son épithète « 胡 ». Dans ce terme, le graphème « 蝴 » a perdu totalement son sens de « grand » et est devenu un graphème qui ne peut pas composer d'autres mots que le « 蝴蝶 ».

Dans la formation des mots continus, l'assimilation des graphèmes est causée par l'assimilation sémantique. Autrement dit, cette correspondance entre la forme et le sens relève l'iconicité diagrammatique dans l'écriture chinoise. Selon notre statistique, il y a une forte proportion de mots continus dont les deux graphèmes ont la même clé parmi tous les mots continus dans le chinois contemporain. Il est donc possible d'émettre l'hypothèse que ce type des mots représente une iconicité diagrammatique de très haut degré.

CHAPITRE V. ICONICITE DANS LA SYNTAXE DU CHINOIS

La théorie de l'arbitraire de Saussure a exercé une influence puissante sur les recherches linguistiques du XX^{ème} Siècle. La plupart des linguistes ont développé leurs théories à partir de « l'arbitraire du signe » de Saussure. En effet, Saussure constate aussi une motivation relative dans la grammaire. Selon Saussure, « *une partie seulement est absolument arbitraire ; chez d'autres intervient un phénomène qui permet de reconnaître des degrés dans l'arbitraire sans le supprimer : le signe peut être relativement motivé* ». Saussure est peut-être le premier linguiste occidental à développer des analyses sur l'iconicité de la grammaire du chinois dans la linguistique contemporaine, bien que ce terme n'ait pas été employé dans ses recherches. Citons ici la glose de Saussure (1916 : 180-181) sur la motivation relative du chinois :

On pourrait dire que les langues où l'immotivité atteint son maximum sont plus lexicologiques et celles où il s'abaisse au minimum, plus grammaticales. Non que « lexicque » et « arbitraire » d'une part, « grammaire » et « motivation relative » de l'autre, soient toujours synonymes ; mais il y a quelque chose de commun dans le principe.

[...]

On verrait par exemple que l'anglais donne une place beaucoup plus considérable à immotivité que l'allemand ; mais le type de l'ultra-lexicologique est le chinois, tandis que l'indo-européen et le sanscrit sont des spécimens de l'ultra-grammatical.

D'après Saussure, le chinois, comme une langue isolante, est moins iconique que les langues flexionnelles. Or, si nous étudions soigneusement les analyses de Saussure, nous pouvons trouver que la « motivation » que Saussure a proposée n'est pas la motivation définie par les linguistes cognitivistes. Saussure a réalisé ses analyses sur la motivation d'un point de vue structural. Or, dans le domaine cognitif, l'objectif principal des études sur la motivation est de définir la correspondance des structures linguistiques dans le processus cognitif. Nous croyons que faute de flexion des mots, le chinois a besoin d'une structure linguistique représentant plus directement la structure conceptuelle, afin de garantir une bonne communication. De ce point de vue, le chinois n'est pas moins iconique que les langues européennes dans la linguistique cognitive.

Dans les années 1980, Haiman a privilégié ses études sur l'iconicité dans le

domaine syntaxique et a distingué deux types d'iconicité diagrammatique : la motivation et l'isomorphisme. Par la suite, James H.-Y. Tai (1985 : 159) a proposé le principe de la séquence temporelle, qui est devenu le principe essentiel dans les études sur l'iconicité syntaxique du chinois. De nombreuses recherches sur la motivation de la syntaxe chinoise ont été faites à partir de ce principe. Tai a résumé cinq types principaux de la motivation :

- la motivation d'ordre
- la motivation de distance
- la motivation de séparation
- la motivation de juxtaposition
- la motivation de réduplication

Puisque Tai est né Taïwanais, certains exemples qu'il a donnés nous semblent « incorrects » dans le chinois mandarin. Dans ce dernier chapitre de cette thèse, nous proposerons des analyses sur l'iconicité syntaxique du chinois mandarin, à partir du principe de séquence temporelle. Ensuite, nous présenterons aussi des résultats de recherches en Chine continentale depuis une trentaine d'années, en donnant des exemples dans le chinois mandarin.

5.1 Principe de la séquence temporelle

En tant que langue dite « isolante », le chinois n'a pas de grammaire stricte. La construction des mots est plus libre que celle des langues flexionnelles. Alors, qu'est-ce qui contrôle la construction de la syntaxe ? L'ordre des mots est un moyen important pour exprimer l'ordre des événements.

TAI James H.-Y. a proposé (1985 :2) le Principe de la Séquence Temporelle (PTS):

The principle of temporal sequence (henceforth PTS) can be stated as : the relative word order between two syntactic units is determined by the temporal order of the states which they represent in the conceptual world.

Dans le chinois contemporain, la syntaxe de la phrase simple suit en général l'ordre « sujet-verbe-objet ». Bien que la plupart des langues romanes soient aussi classifiées au type SVO, nous pouvons constater que le complément d'objet est mis avant le verbe quand il est un pronom personnel dans certaines langues, comme le français. Par exemple, la phrase en français « Je t'aime » est interprétée en chinois 我爱你 (littéralement, je aime tu). La forme des pronoms personnels chinois ne varie pas selon la fonction qu'ils occupent dans la phrase. Ainsi, l'ordre des mots est très important dans l'expression chinoise. Dans les phrases qui sont composées de deux ou plusieurs propositions, le principe de la séquence temporelle a été bien justifié.

5.1.1 Deux ou plusieurs propositions

5.1.1.1 Propositions juxtaposées

Quand deux ou plusieurs propositions représentent indépendamment des objets, des événements ou des aspects d'une chose, nous observons que ces propositions sont juxtaposées au niveau syntaxique. Puisque les événements qu'ils représentent ne suivent pas un ordre temporel, la position de propositions juxtaposées est libre.

- 1) a. tā yìbiān kàn diànshì, yìbiān chīfàn.
 il simultanément regarder télévision simultanément manger
 Il regarde la télévision et mange en même temps.
- b. tā yìbiān chīfàn, yìbiān kàn diànshì.
 il simultanément manger simultanément regarder télévision
 Il mange et regarde la télévision en même temps.

Les deux phrases a. et b. dans l'exemple 1) sont toutes acceptables dans la syntaxe chinoise. La conjonction « yìbiān...yìbiān... » indique deux actions simultanées. Puisque l'action de « manger » et l'action de « regarder la télévision » ne se produit pas l'une après l'autre, la position des propositions ne donne pas l'influence sur la signification de la phrase.

Dans certaines phrases chinoises qui sont composées de propositions juxtaposées, il manque une conjonction. Le changement de la position des propositions ne provoque pas de difficulté de la compréhension. Les deux phrases dans l'exemple 2) expriment le même sens.

- 2) a. tā shì shīrén, yě shì huàjiā.
 il est poète aussi est peintre
 Il est poète et peintre.
- b. tā shì huàjiā, yě shì shīrén .
 Il est peintre et poète.

5.1.1.2 Propositions coordonnées

Une phrase composée des propositions coordonnées représente une suite d'évènements qui se produisent successivement. Dans le mandarin, l'ordre des propositions correspond obligatoirement à l'ordre des évènements qu'ils représentent, n'importe comment les propositions sont reliées, avec une conjonction ou non. Lorsque deux propositions chinoises sont conjointes par des connecteurs temporels, l'évènement

b.* tā cái xiūxi, kèrén dōu zǒu le.

Elle se repose après que tous les visiteurs sont partis.

L'adverbe « 才, cái » employé dans la seconde proposition d'une phrase complexe indique que l'action dans la première proposition représente a eu lieu plus tôt que l'action de la seconde proposition. La construction de la phrase b. dans l'exemple 5) n'est pas correcte au niveau grammatical. Quelle que soit la conjonction dans la phrase complexe, l'ordre des propositions coordonnées correspond toujours à l'ordre des événements.

5.1.1.3 Propositions subordonnées

Il n'existe pas de proposition relative dans le chinois mandarin. Quand on parle de proposition subordonnée du chinois, on se réfère en général à la proposition conjonctive. La proposition subordonnée circonstancielle est souvent introduite par une conjonction, indiquant la relation logique entre la proposition principale et la proposition subordonnée. Présentons ici deux types de propositions subordonnées qui relèvent le principe de séquence temporel.

5.1.1.3.1 Proposition subordonnée de condition

Dans une phrase complexe, on propose une condition dans la première proposition qui est subordonnée, et la proposition principale est la description du résultat obtenu si la condition dans la PS est réalisée. La proposition subordonnée peut être une condition nécessaire ou suffisante de la proposition principale, selon le sens de la locution conjonctive. En plus, il y a des locutions conjonctives qui impliquent que le résultat obtenu dans la proposition principale ne change pas avec les conditions de la proposition subordonnée.

- Condition suffisante

La locution conjonctive de condition suffisante la plus ordinaire est « zhǐ yào...jiù... », qui signifie « à condition que ».

n'importe avoir quel risque je conj. probable aller
Quels que soient les risques, j'y vais.

b.* cái yǒu xuǎnjǔ quán, zhǐyǒu nián mǎn 18 suì.

Le terme « wú lùn...dōu... » implique un résultat donné, quelles que soient les conditions. Cependant, les conditions sont toujours mises au début de la phrase complexe dans la syntaxe chinoise, afin de garantir la correspondance entre l'ordre des propositions et l'ordre des événements.

5.1.1.3.2 Proposition subordonnée de but

Contrairement à la proposition subordonnée de condition, la proposition subordonnée de but est mise toujours derrière la proposition principale, car la PS explique le but de l'action de la PP, qui s'est produite en premier lieu.

10) a. tā shuōde hěn màn, yǐbiàn dàjiā néng tīng dǒng.
P1 P2 PS
il parler très lentement pour tous pouvoir entendre comprendre
Il parle lentement pour que tout le monde puisse comprendre.

b. tā shuōde hěn màn, yǐfǎng yǒu rén tīng bù dǒng.
il parler très lentement [pour éviter] il y a gens entendre pas comprendre
*Il parle lentement pour qu'il n'y ait personne qui ne comprenne pas.

Dans la proposition principale, on propose une action, dont le but est donné dans la proposition subordonnée. C'est pourquoi la proposition principale est mise avant la proposition subordonnée de but. Dans nos exemples 10), nous trouvons qu'il y a deux types de but : pour arriver à un résultat (phrase a., locution cononctive : yǐbiàn) ou pour éviter un résultat (phrase b., locution cononctive : yǐfǎng). Tous les deux types de phrase correspondent au PTS.

5.1.2 PTS dans la phrase simple

Il y a un phénomène grammatical particulier dans le chinois contemporain : c'est la

locution précatrice successive, qui est composée de deux groupes verbaux successifs sans connecteurs. Au niveau phonétique, on n'entend pas de pause entre les groupes verbaux. Bien que les phrases comprenant une locution précatrice aient deux verbes, nous les traitons comme des phrases simples. Beaucoup de phrases complexes (surtout coordonnées et parfois conjonctives) peuvent être exprimées par une phrase comprenant la locution précatrice successive.

11) a. wǒ chī wán fàn, jiù geǐ nǐ dǎ diànhuà.
 je manger Gram.¹⁵⁴ repas aussitôt à toi donner téléphone
 Je t'appellerai après avoir fini le repas.

b. wǒ chī wán fàn geǐ nǐ dǎ diànhuà.
 GV 1 GV2

Dans l'exemple 11), tous les deux phrases a. et b. sont acceptables au niveau syntaxique. La phrase a. est une phrase composée de deux propositions coordonnées avec un connecteur (jiù, adv., aussitôt). Dans la phrase b., nous avons supprimé le connecteur temporel et la pause phonétique entre les deux groupes verbaux, afin d'obtenir une phrase simple comprenant la locution précatrice successive.

5.1.2.1 Locution précatrice successive

La locution précatrice successive s'appelle « lián wèi duǎ yǔ » (littéralement traduit comme : successif prédicat locution) en chinois. Elle est composée de deux ou plusieurs groupes verbaux qui partagent le même sujet. La locution précatrice représente une suite d'événements qui se produisent successivement. Dans la phrase, l'ordre des groupes verbaux correspond à l'ordre des événements qu'ils représentent. Bien qu'on ne distingue pas les fonctions de chaque groupe verbal et prenne la locution totale comme le prédicat de la phrase, dans certaines locutions précatrices, on peut trouver un verbe principal dans la locution précatrice au niveau sémantique. De ce point de vue, nous divisons les locutions précatrices successives en deux types selon leurs modes de

¹⁵⁴ Mot grammatical marquant l'aspect accompli.

composition : deux ou plusieurs verbes coordonnés ; un verbe principal + des verbes subordonnés.

5.1.2.1.1 Deux verbes coordonnés

La structure de locution précative successive composées de deux ou plusieurs groupes verbaux coordonnés ressemble à celle de la phrase complexe dont les propositions sont coordonnées. L'ordre des verbes représentent directement l'ordre les évènements dans le monde réel. Les fonctions des ces groupes verbaux, qui représentent une suite d'actions produites par le sujet, sont identiques dans la syntaxe.

- 12) a. tā tuīkāi mén chūqù le.
GV1 GV2
il ouvrir porte sortir gram.
Il a ouvert la porte et est sorti.

b.* tā chūqù le, tuīkāi mén.

Dans l'exemple 12), il doit d'abord « ouvrir la porte » et puis sortir. L'ordre de ces deux actions détermine l'ordre des deux groupes verbaux dans la construction de la phrase. Ainsi, la phrase b. est inacceptable dans le chinois. Dans certains cas, le changement de l'ordre des groupes verbaux est acceptable, mais il représente définitivement un différent ordre d'évènements, comme l'exemple 13).

- 13) a. wǒ chuānshàng yīfú tiào xià chuáng qù xuéxiào.
GV1 GV2 GV3
je mettre vêtement sauter bas lit aller l'école.
J'ai mis mes vêtements, j'ai sauté à bas du lit et je suis allée à l'école.
- b. wǒ tiào xià chuáng chuānshàng yīfú qù xuéxiào.
GV1 GV2 GV3
J'ai sauté à bas du lit, j'ai mis mes vêtements, et je suis allée à l'école.

Dans l'exemple 13), les deux phrases a. et b. sont toutes deux acceptables au niveau syntaxique. L'ordre des actions produites par le sujet détermine l'ordre des

GVP GVS
il arriver ici prendre bus

Il arrive ici pour prendre le bus.

Bien que les deux phrases soient toutes acceptables dans le chinois, la structure de phrase est modifiée par le changement d'ordre des mots. Dans la phrase a., le GVS est le complément circonstanciel de manière du GVP. Il faut que l'action de « prendre le bus » se soit réalisée tout d'abord. Le GVP est le résultat de cette action achevée. Il est raisonnable qu'on mette le GVS avant le GVP. Or, dans la phrase b., le GVS est le complément circonstanciel de but de GVP. L'action d' « arriver » se passe avant qu'il ne prenne le bus. Autrement dit, le changement dans l'ordre des verbes représente le changement dans l'ordre des événements. Selon nos analyses, cet exemple, ne contrevenant pas au PTS, est au contraire une excellente justification du PTS dans la syntaxe chinoise.

Puisque Tai est né Taïwanais, il a donné des exemples à partir du chinois Taïwanais. En chinois mandarin, la phrase b. n'est pas employée souvent comme une bonne expression. Nous employons en général le verbe directionnel dans le GVP, si le GVS indique le but du GVP. Les verbes directionnels les plus fréquents sont « laí » (venir) et « qù » (aller). Ainsi, la phrase b. est-elle souvent formulée comme « tā laí zhèr zuò gōnggòngqǐchē ».

Le verbe directionnel est un verbe qui indique la direction du déplacement. Selon le PTS, la position du verbe directionnel dans la structure syntaxique est décidée par l'action du déplacement. Beaucoup de locutions précatives successives comprennent des verbes directionnels. Nous avons décidé de les analyser dans un paragraphe indépendant, car les verbes directionnels ont des propriétés particulières. Ils ont plusieurs fonctions dans la syntaxe chinoise.

5.1.2.2.1 Verbe commun

Comme le verbe commun, les « laí » et « qù » sont toujours suivis par un

Les verbes « láí » et « qù » peuvent composer d'autres verbes directionnels avec certains verbes qui indiquent un déplacement. Par exemple, le verbe « chū » signifie sortir. Le terme « chūqù » est un verbe directionnel dissyllabique qui est utilisé souvent comme le verbe semi-auxiliaire postposé, afin de démontrer le résultat du verbe qui le précède.

- | | | | | | |
|--------|-------------------|--------|----|------------------|--------|
| 19) a. | pǎo | chūqù | b. | chūqù | pǎo |
| | courir | sortir | | sortir | courir |
| | sortir en courant | | | sortir et courir | |

Dans la locution a., le verbe directionnel « chūqù » sert de complément du verbe « courir ». L'état d'« être sorti » est le résultat de l'action « courir ». L'ordre des mots dans cette locution correspond à l'ordre des événements. Si nous changeons l'ordre des deux verbes, nous obtiendrons la locution b. Quand le verbe « chūqù » est mis avant l'autre verbe, il a perdu sa fonction de semi-auxiliaire. La locution précativale b. est une description d'une suite d'événements successifs. L'action de « sortir » se passe en premier lieu dans le monde réel, ainsi, le verbe « sortir » précède le verbe « courir ».

5.1.2.3 Verbe + Complément circonstanciel

Dans les deux paragraphes précédents, nous avons analysé l'ordre des verbes dans les phrases chinoises, sous l'influence du PTS. Ce principe peut s'étendre sur la position du complément circonstanciel du verbe dans la phrase chinoise. La notion de « complément circonstanciel » en français comprend en fait deux types de fonctions en chinois : le complément circonstanciel antéposé (zhuàngyǔ) du verbe et le complément circonstanciel postposé du verbe (bǔyǔ). La nature du complément circonstanciel est variée : les noms, les adverbes, les adjectifs et les locutions prépositionnelles peuvent tous servir de complément circonstanciel dans la syntaxe chinoise.

5.1.2.3.1 Locution prépositionnelle

L'ordre des mots dans une phrase comprenant un groupe prépositionnel de temps

correspond au PTS.

20) a. tā cóng 1998 nián jiù zài zhèjiā yīyuàn gōngzuò.

GP de temps

GP de lieu

V

il depuis 1998 année tout après dans cet hôpital travailler

Il travaille dans cet hôpital depuis 1998.

b. cóng 1998 nián, tā jiù zài zhèjiā yīyuàn gōngzuò.

GP de temps

GP de lieu

V

c.* tā gōngzuò cóng 1998 nián jiù zài zhèjiā yīyuàn.

V

GP de temps

GP de lieu

Cette phrase implique une valeur temporelle de passé. L'action de « travailler » a commencé en 1998 et a duré jusqu'à présent. Ainsi, du point de vue temporel, la notion de « l'année 1998 » précède-t-elle l'action de « travailler ». Les phrases a. et b. dans lesquelles la locution prépositionnelle de temps est mise avant le verbe sont acceptables dans la syntaxe chinoise. Or, la phrase c. qui contrevient au PTS est incorrecte au niveau grammatical.

21) a. tā gōngzuò dào bàn yè.

V

GP de temps

il travailler jusqu'à minuit

Il travaille jusqu'à minuit.

b.* tā dào bàn yè gōngzuò .

GP de temps

V

Dans cet exemple, le « minuit » est le marqueur temporel de la fin de son travail. Ainsi, le complément circonstanciel de temps est mis obligatoirement après le verbe. La phrase b. est inacceptable dans la grammaire chinoise, car elle ne correspond pas au PTS.

La position du complément circonstanciel dont la nature est la locution

prépositionnelle de lieu est influencée par le PTS d'une façon implicite. Etudions les deux exemples suivants :

22) a. tā zài chùfáng zuò fàn.

GP GV

il dans cuisine faire repas

Il prépare le repas dans la cuisine.

b.* tā zuòfàn zài chùfáng.

GV GP

Dans l'exemple 22), nous pouvons trouver que l'ordre des mots dans la traduction française est totalement différent de l'ordre en chinois. En tant que complément circonstanciel de lieu, la locution « dans la cuisine » devrait être mise avant le groupe verbal dans la syntaxe chinoise. Contrairement à la syntaxe française, la phrase b. en chinois dans la quelle l'ordre des mots est S-V-CC est inacceptable dans cet exemple. La structure de la phrase comprenant un complément circonstanciel de « lieu » semble n'avoir aucun lien avec le principe de séquence « temporaire ». Or, en étudiant cette phrase au niveau sémantique, nous pouvons trouver la logique de cette structure : il faut tout d'abord être « dans la cuisine » pour préparer le repas.

23) a. tā bǎ shū fàngjìn shūbāo li.

V GP

il gram.¹⁵⁶ livre mettre serviette dedans

Il a mis le livre dans la serviette.

b. tā cóng shūbāo li bǎ shū náchūlái.

GP V

il de serviette dedans gram. livre sortir

Il a sorti le livre de la serviette.

c.* tā bǎ shū shūbāo li fàngjìn

¹⁵⁶ Mot grammatical qui exige l'antéposition du complément d'objet direct.

contrevient au PTS est inacceptable au niveau syntaxique.

25) a. wǒmen jiǔ nián méi jiàn le.

GP V

nous neuf an non voir gram.

Nous ne nous sommes pas vus depuis neuf ans.

b. tā lái shànghǎi jiǔ nián le.

V CC CC

il venir Shanghai neuf an gram.

Il est venu à Shanghai il y a neuf ans. (et il reste à Shanghai maintenant.)

Dans la phrase a., le nom « jiǔnián » indique la durée du temps d'un état continu. Cette période ne terminera pas jusqu'au moment où nous allons nous voir. Ainsi, le nom qui sert de CC dans la phrase est-il mis avant le verbe. Dans la phrase b., l'action de venir s'est produite il y a neuf ans. Cet événement marque le début de la durée de la période. Selon le PTS, le CC est mis après le verbe.

5.1.2.3.3 Adjectif et adverbe

Dans le chinois, il y a beaucoup de mots ayant à la fois plusieurs natures. Par exemple, certains adjectifs peuvent être utilisés directement comme adverbes, par exemple, 高 (haut). Pour les autres adjectifs, afin de composer un adverbe à partir de l'adjectif correspondant, on y ajoute un mot grammatical « 地 » (en *pinyin*, de) à la fin de l'adjectif pour souligner le changement de la nature. Donnons ici un exemple pour montrer l'adverbialisation de l'adjectif chinois commun.

26) a. tā lái zǎo le.

V CC

il venir tôt gram.

Il vient à l'avance. (Il n'est pas encore le temps de faire quelque chose.)

b. tā zǎo lái le.

CC V

il déjà venir gram..

Il est déjà venu. (Il est venu il y longtemps.)

Dans la phrase a., le complément circonstanciel postposé est un adjectif indiquant le résultat du verbe. Nous ne pouvons pas juger le résultat qu'après l'achèvement du verbe. Si l'on inverse l'ordre des mots dans la phrase a, on obtiendra une phrase qui est aussi acceptable au niveau syntaxique, comme la phrase b.. Le complément circonstanciel antéposé est un adverbe de temps dans la phrase b., indiquant que l'action de « venir » s'est passé il y a longtemps. La structure de la phrase a. relève le PTS, mais l'ordre des mots la phrase b. est difficile à expliquer par le PTS. Autrement dit, le PTS ne peut pas s'appliquer à toutes les phrases chinoises.

Tai (1985 : 57) a donné un exemple adéquat à expliquer la position des adjectifs/adverbes qui servent de complément circonstanciel, en employant l'adjectif « gāoxìng » (heureux) et sa forme adverbiale « gāoxìng de ». Citons ici l'exemple de Tai et donnons des analyses explicites :

27) a. tā hěn gāoxìng de wánr.

CC V

il très heureux gram.¹⁵⁷ jouer

Il joue heureusement.

b. tā wánr de hěn gāoxìngde .

V CC

il jouer gram. très heureux

Il est heureux de jouer.

Bien que les deux mots grammaticaux soient tous latinisés comme « de », ils correspondent aux différents graphèmes dans le système d'écriture chinoise. Le « de » dans la phrase a., qui s'attache à l'adjectif afin de former l'adverbe correspondant, s'écrit comme « 地 ». Le « de » dans la phrase b. s'écrit comme « 得 ». Il s'attache au

¹⁵⁷ Marque de l'adjectif.

verbe pour introduire un complément circonstanciel postposé.

Dans la phrase a., l'adverbe « heureusement » décrit l'état mental du sujet, quand il produit l'action de jouer. Ce sentiment « heureux » n'est pas le résultat de jouer. Il est possible qu'il soit heureux avant de jouer. Ainsi, le CC est mis avant le verbe. Dans la phrase b., le sentiment heureux est causé par l'action de jouer. Selon le PTS, le CC devrait être mis après le verbe.

5.1.2.4 Valeur temporelle de phrase

Dans la plupart des langues européennes, le temps est principalement représenté par la conjugaison du verbe au niveau grammatical. Or, les verbes chinois sont invariables, qui ne peuvent pas servir de moyen de situer un fait dans l'axe du temps. Ainsi, dans une langue isolante comme le chinois mandarin, emploie-t-on souvent l'adverbe pour indiquer le temps de l'événement dans une phrase.

28) a. tā shì gè xuéshēng .
V
il être classi. étudiant
Il est étudiant.

b. tā céngjìshì shì gè xuéshēng .
adv. V
il autrefois être classi. étudiant
Il était étudiant.

En effet, toutes les phrases n'indiquent pas le temps avec l'aide de l'adverbe de temps. Gao a proposé qu' « *il n'y avait pas le temps dans la structure grammaticale chinoise, mais il existe l'aspect* »¹⁵⁸. Selon Gao, il y a des mots grammaticaux (虚词) qui marquent l'aspect d'une phrase. Ces mots grammaticaux peuvent représenter le temps de la phrase d'une manière indirecte. Nous allons analyser maintenant

¹⁵⁸ Gao, *Analyses de la grammaire chinoise*, p.189. Gao est un des plus grands linguistes chinois du XX^{ème} siècle, qui a introduit la linguistique Saussurienne en Chine dans les années 1940.

l'indication du temps dans les phrases qui comprennent des mots grammaticaux.

5.1.2.4.1 Valeur du passé/accompli

Il y a deux mots grammaticaux les plus fréquents qui marquent le passé dans la structure syntaxique chinoise : « 了 » (le) et « 过 » (guò). Ces mots grammaticaux sont mis toujours après le verbe correspondant au PTS. Puisque le chinois est une langue qui marque l'aspect, le « passé » dont on parle ici est le résultat d'envisager l'action au moment où il se produit, mais pas au moment de l'énonciation.

Le mot « guò » est le marqueur d'un aspect accompli, à savoir, l'action est finie au moment où il se produit, quel que soit ce moment. La structure V.+ « guò » représente des valeurs temporelles correspondant aux passé composé, plus-que-parfait, passé antérieur et futur antérieur en français.

29) a. wǒ chī zǎofàn.

V

Je mange petit déjeuner

Je prends le petit déjeuner.

b. wǒ chī guò zǎofàn-le. .

V gram.¹⁵⁹

Je mange petit déjeuner

J'ai pris le petit déjeuner.

c. wǒ chī guò zǎofàn, yào qù jiàn tā .

V gram.

Je mange petit déjeuner aller(+inf.) aller rencontrer il

Je vais le rencontrer après avoir fini mon petit déjeuner.

d. wǒ chī guò zǎofàn, qù jiàn tā le.

V gram.

gram.

Je mange petit déjeuner aller rencontrer il

¹⁵⁹ Mot grammatical marquant l'aspect accompli.

Je suis allé le rencontrer après avoir fini mon petit déjeuner.

Dans l'exemple donné, le mot grammatical « guò » indique que l'action de « prendre le petit déjeuner » s'est terminée. Dans la phrase b., l'adjonction du mot grammatical « guǒ » au verbe représente une valeur du passé composé, quand cette phrase est utilisée indépendamment. Dans les phrases complexes c. et d., la valeur temporelle de la phrase est affectée non seulement par le mot « guǒ », mais aussi par la phrase coordonnée. Dans la phrase c., la phrase coordonnée a une valeur de futur proche, lorsque la phrase coordonnée de la phrase d. a une valeur du passé composé, ce qui s'explique du fait de l'adjonction du mot grammatical « le ». Selon le PTS, l'action que la première phrase coordonnée représente précède l'action que la deuxième phrase coordonnée dénote. Ainsi, observons-nous que le groupe verbal « chī guò zǎofàn » a une valeur de futur antérieur dans la phrase c. et une valeur du plus-que-parfait dans la phrase d.

La fonction du mot grammatical « le » ressemble à celle du « guò ». Dans la plupart des cas, le « guò » peut être remplacé par « le ». Par exemple, la phrase c. dans l'exemple 29) peut aussi être formulée comme « wǒ chī le zǎofàn, yào qù jiàn tā ». Les deux phrases ont presque les mêmes sens. La structure « verbe+guò » souligne que l'action s'est terminée au moment où il se produit. La structure « verbe+le » souligne le fait de la réalisation d'une action. Ainsi, les deux mots grammaticaux, s'attachant au verbe « qù » (aller), peuvent-ils susciter des nuances sémantiques.

30) a. tā qù guò běijīng .

V gram.

il aller Pékin

Il est allé à Pékin. (Maintenant, il n'est pas à Pékin.)

b. tā qù le běijīng .

V gram.

il aller Pékin

Il est allé à Pékin. (Maintenant, il peut être à Pékin ou pas.)

Le mot « guò » implique que le sujet a une expérience de faire quelque chose et cette expérience est terminée. Le mot « le » souligne le changement d'un état. L'action d'« aller » a été réalisée, comme relative à un déplacement. Les deux mots grammaticaux, qui donnent une valeur du passé à la phrase, sont mis toujours après le verbe selon le PTS.

5.1.2.4.2 Valeur du présent/progressif

En général, des phrases qui ne comprennent aucun marqueur du temps représentent le présent. Tout comme le « passé », « le présent » dont nous allons parler ici est aussi le résultat d'envisager l'action au moment où il se produit, mais pas au moment de l'énonciation. En plus des deux mots grammaticaux présentés dans le dernier paragraphe, il y a un troisième mot grammatical « zhe », qui indique l'aspect progressif de la phrase. Afin d'exprimer le « présent », nous avons donc deux autres possibilités : le mot grammatical « zhe » après le verbe et l'adverbe¹⁶⁰ « zhèngzài » avant le verbe.

- 31) a. tā kàn zhe diànshì.
il regarder gram¹⁶¹. télévision
- b. tā zhèngzài kàn diànshì.
il en train de regarder télévision
- c. tā zhèng kàn zhe diànshì.
il en train de regarder gram. télévision

Toutes les trois phrases, qui signifient qu'« il est en train de regarder la télévision », sont grammaticalement correctes dans la syntaxe chinoise, parmi lesquelles, les phrases b. et c. sont plus acceptables. Les mots « zhe » et « zhèngzài » soulignent le déroulement d'une action, donc ils ne peuvent pas s'attacher au verbe perfectif. Les mots grammaticaux indiquant « le présent » du moment où l'action se produit peut être mis soit avant le verbe, soit après le verbe.

¹⁶⁰ Selon Gao, le mot « shèngzài » est aussi mot grammatical. Voir les *Analyses de la grammaire chinoise*, pp. 188-189.

¹⁶¹ Mot grammatical indiquant le présent progressif.

appliqué aux phrases comprenant des compléments circonstanciels de temps : le principe de la portée temporelle. Citons la définition donnée¹⁶² par Tai :

If the conceptual state represented by a syntactic unit X falls within the temporal scope of conceptual state represented by a syntactic unit Y, then the word order is YX.

5.1.3.1 Position du complément circonstanciel de temps

Nous avons déjà observé que la nature du complément circonstanciel est variée : les noms, les adverbes, les adjectifs et les locutions prépositionnelles peuvent tous servir de complément circonstanciel dans la syntaxe chinoise. Nous allons analyser maintenant la position du complément circonstanciel de différentes natures dans la structure chinoise.

5.1.3.1.1 Locution prépositionnelle de temps

33) a. tā cóng 18 suì qǐ, jiù gōngzuò-le.

CC de temps GV

il de 18 ans à partir aussitôt travailler

Il travaille depuis l'âge de 18 ans.

b.* tā jiù gōngzuò-le, cóng 18 suì qǐ

GV CC

La période, durant la quelle il travaille, est incluse dans la période représentée par la locution prépositionnelle « depuis l'âge de 18 ans », ainsi, le complément circonstanciel de temps devrait-il être mis avant le groupe verbal. La phrase b. est inacceptable dans la syntaxe chinoise.

5.1.3.1.2 Nom

34) a. qiántiān, wǒ mǎi le yì běn shū.

CC de temps GV

avant-hier je acheter gram. un classi. livre

¹⁶² Tai, « La séquence temporelle et l'ordre des mots chinois », dans *Iconicité dans la syntaxe*, p. 60.

J'ai acheté un livre avant-hier.

b. wǒ qiántiān mǎi le yì běn shū.

CC de temps GV

c.* wǒ mǎi le yì běn shū, qiántiān

GV CC

Du point de vue grammatical, la phrase est de l'aspect accompli. L'état conceptuel représenté par le groupe verbal est inclu dans l'état conceptuel représenté par le complément circonstanciel de temps. Les deux phrases a. et b. sont toutes acceptables au niveau syntaxique, selon le PTSC.

5.1.3.1.3 Adverbe

35) a. yǐqián, wǒmen chángcháng yìqǐ qù túshūguǎn.

CCT1 CCT2 GV

autrefois nous souvent ensemble bibliothèque

Autrefois, nous allions souvent à la bibliothèque ensemble.

b. wǒmen yǐqián chángcháng yìqǐ qù túshūguǎn.

CCT1 CCT2 GV

c.* wǒmen chángcháng yǐqián yìqǐ qù túshūguǎn

CCT2 CCT1 GV

d.* wǒmen yǐqián yìqǐ qù túshūguǎn chángcháng

CCT2 GV CCT1

Mettons les trois éléments syntaxiques en ordre selon les portées temporelles qu'ils représentent : « autrefois » > « fréquemment » > « aller à la bibliothèque ». Les phrases a. et b. sont toutes acceptables. Les mots suivent strictement cet ordre. Cependant, les phrases c. et d. sont inacceptables au niveau syntaxique. Autrement dit, aucun changement de l'ordre des unités syntaxiques représentant une portée temporelle n'est possible, car l'ordre des mots devrait correspondre au PTSC.

5.1.3.2 Position de PS circonstancielle de temps

36) a. tā shēngbǐng de shíhòu, wǒ qù kàn tā le.

CC

GV

il être malade gram. temps je venir voir il gram.

Je suis allée le voir quand il était malade.

b.* wǒ qù kàn tā le, tā shēngbǐng de shíhòu.

GV

CC

La proposition subordonnée a une fonction déterminative, qui indique une période précise pendant laquelle l'action de voir s'est passée. Selon le PTSC, la phrase b. est inacceptable. Tai a déjà donné des analyses explicites sur ce phénomène dans « *La séquence temporelle et l'ordre des mots chinois* ». Nous ne le développons pas plus profondément.

5.1.3.2 Expression du temps

Quand il y a plusieurs compléments circonstanciels de temps dans une phrase, l'ordre de ces compléments circonstanciels de temps se conforme au PTSC. L'exemple 35) que nous avons donné concerne déjà l'ordre des compléments circonstanciels. L'ordre des adverbes « yǐqián » et « chángcháng » correspond à l'ordre descendant des portées temporelles représentées. Donnons ici quelques exemples, dans lesquels les compléments circonstanciels de temps représentent une série des portées temporelles d'une façon plus explicite, afin de clarifier le PTSC dans la syntaxe chinoise :

37) a. tā měi tiān zǎoshàng qī diǎn qù xuéxiào.

CC1

CC2

CC3

il chaque jour matin sept heure aller école

Tous les jours, il va à l'école à sept heures du matin.

b.* tā měi tiān qī diǎn zǎoshàng qù xuéxiào.

CC1

CC3

CC2

Dans notre exemple, la portée temporelle représentée par « le matin » est plus grande que celle de « sept heures ». Ainsi, formulons-nous la locution en chinois comme « le matin, sept heures ». Faute de prépositions introduisant un complément par l'appartenance en chinois, le terme « sept heures » ne peut pas précéder le terme « le matin ». La phrase b. est inacceptable dans la syntaxe chinoise. L'ordre des circonstanciels du temps est obligatoirement identique à l'ordre descendant de leurs portées temporelles représentées.

Le PTSC s'applique à l'expression du temps en chinois. Par exemple :

38) 2014 nián 2 yuè 7 rì xiàwǔ 3 diǎn 10 fēn
année mois jour après-midi heure minutes
trois heures dix de l'après-midi, le 7 février 2014

Dans la syntaxe chinoise, l'unité syntaxique qui représente une portée temporelle plus longue est antéposée. L'expression du temps suit l'ordre : année, mois, jour, matin/après-midi/soir, heure, minute. Au contraire, l'unité syntaxique représentant une portée temporelle plus courte est antéposée dans la syntaxe française. Nous ne pouvons pas définir l'ordre qui est le plus iconique, car cette divergence dépend des différents modes de perception du temps. Les Chinois observent une chose suivant l'ordre global-local, par contre, un ordre local-global est employé dans la perception du temps chez les Français.

Il faut indiquer ici que « la minute » ne suit pas toujours « l'heure » dans l'expression du temps. Quand on veut exprimer la notion « six heures moins cinq », on emploie la structure « chā 5 fēn 6 diǎn » (littéralement, manquer cinq minutes six heures). Dans cette structure, la portée temporelle que les « cinq minutes » représente n'est pas incluse dans la portée temporelle que les « six heures » représente (de 6 : 00 à 6 : 59). Il faut encore « cinq minutes » pour arriver à « six heures ». Dans ce cas là, c'est le PTS qui définit l'ordre des mots dans la structure. Selon Tai, « *l'ordre des mots chinois relèvent fondamentalement deux principes indépendants de la motivation : le*

PTS et le PTSC »¹⁶³.

L'application de la PTSC dans la syntaxe chinoise s'étend à l'expression de l'espace, d'une façon métaphorique. L'unité syntaxique représentant le concept de l'espace plus grand précède l'unité syntaxique représentant le concept de l'espace moins grand.

39) zhōngguó běijīng shì Hǎidiàn qū Xuéyuàn lú 15 hào
Chine Pékin ville Haidian district Xueyuan Rue 15 numéro
15, Rue du Xueyuan, Haidian district, Pékin, Chine

Contrairement à la syntaxe française, l'ordre des mots chinois dans l'expression d'une adresse suit aussi l'ordre « du global au local ». À partir de toutes les analyses données dans ce sous-chapitre, nous pouvons affirmer que l'ordre des mots du chinois relève une iconicité diagrammatique de haut degré.

¹⁶³ Tai, « La séquence temporelle et l'ordre des mots chinois », dans *Iconicité dans la syntaxe*, p. 62.

5.2 Principe de distance

Haiman (1983 : 782) a proposé le principe de distance: « *la distance entre des expressions linguistiques correspond à la distance conceptuelle entre eux* ». Selon lui, la distance linguistique entre deux structures est la plus courte quand elles sont fusionnées dans un seul morphème. De ce point de vue, le mot continu est un exemple parfait du principe de distance. Citons ici le mot continu « 蜻蜓 » comme exemple : ce mot continu qui ne comprend qu'un morphème est composé de deux graphèmes indépendants, mais aucune insertion entre les deux graphèmes n'est possible, car ils représentent le concept « la libellule » comme un ensemble. Haiman et des linguistes ont déjà fait beaucoup de recherches sur la motivation de distance, à partir des langues européennes. Nous allons présenter dans ce sous-chapitre des structures grammaticales qui relèvent la motivation de distance dans la syntaxe chinoise.

5.2.1 Verbe indiquant le déplacement et ses compléments

Nous pouvons diviser le verbe indiquant le déplacement en deux grandes catégories : les verbes indiquant à la fois le déplacement et la direction (par exemple, entrer, sortir, monter, descendre, venir, aller) et les verbes qui n'indiquent que le déplacement (par exemple, partir, quitter, apporter, envoyer, tirer etc.). Précisons maintenant la motivation de distance relevée dans toutes les deux catégories du verbe de déplacement.

5.2.1.1 Verbes indiquant le déplacement et la direction

En faisant une étude profonde sur les verbes qui indiquent à la fois le déplacement et la direction, nous observons qu'ils se divisent en deux sous-catégories, selon le point de référence : la direction du déplacement représentée par les verbes « entrer, sortir, monter et descendre » fait référence à la localisation de l'agent, or, la direction du déplacement représentée par les verbes semi-auxiliaires « venir et aller » fait référence à

la localisation de l'énonciateur. L'expression d'un déplacement varie selon les différents points de référence. Chen (2005 : 610) a donné des figures afin d'expliquer l'expression du déplacement avec la direction:

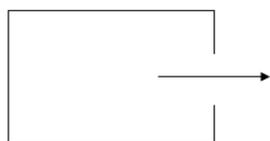


figure 1

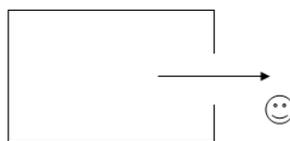


figure 2

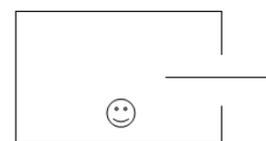


figure 3

Dans la représentation de la première figure, nous n'incluons pas la localisation de l'énonciateur. La direction du déplacement est décidée par le changement de la localisation de l'agent, qui exerce l'action. Le déplacement de l'agent est « dans la salle → au dehors de la salle ». Ainsi, pouvons-nous formuler une seule expression comme suit, pour représenter l'action du déplacement:

40) zǒu chū fángjiān
 marcher sortir salle
 sortir de la salle en marchant

Quand nous incluons la localisation de l'énonciateur, nous obtenons deux différentes expressions pour représenter ce déplacement. Dans la figure 2, l'énonciateur se situe au dehors de la salle. Quand l'agent sort de la salle, la direction du déplacement est « vers l'énonciation ». Pour l'énonciateur, l'action de l'agent est « venir ». Au contraire, dans la figure 3, l'énonciateur se localise dans la salle. Quand l'agent exerce l'action de « sortir de la salle », il quitte l'énonciateur. Ainsi, cette action indique-t-elle la direction d'« aller » aux yeux de l'énonciateur. Nous pouvons formuler deux expressions selon la localisation de l'énonciateur.

41) a. zǒu chū fángjiān lái
 marcher sortir salle venir
 sortir de la salle en marchant (venir vers l'énonciateur)

b. zǒu chū fángjiān qù
marcher sortir salle aller
sortir de la salle en marchant (quitter l'énonciateur)

c.* zǒu chū lái fángjiān

d.* zǒu chū qù fángjiān

Dans l'exemple 41), le mot « la salle » indique la localisation de l'agent. Au niveau sémantique, cette notion de « salle » est étroitement liée à la direction du déplacement « sortir », comme l'objet de référence. La direction « venir » ou « aller » est le résultat d'observation de l'énonciateur, en s'employant lui-même comme objet de référence. De ce point de vue, la distance conceptuelle entre « sortir » et « salle » est plus proche que celle entre « salle » et « venir/aller ». Selon le principe de distance, les phrases c. et d. ne sont pas acceptables au niveau syntaxique.

Paris et Peyraube (1993 : 72) a apporté une forte critique sur l'iconicité syntaxique du chinois en donnant des contre-exemples. Selon nos études, nous pouvons expliquer certains exemples qui ne correspondent pas au principe de la séquence temporelle, en employant le principe de distance. Citons ici un exemple qu'ils ont donné :

42) tā dào běijīng qù
il *à pékin aller
Il va à pékin.

Selon Paris et Peyraube, cette phrase contrevient au principe de la séquence temporelle et ils la considèrent comme un contre-exemple de l'iconicité syntaxique chinoise. En effet, le mot « dào » dans la phrase est un verbe à l'origine qui signifie « partir pour », indiquant le point final du déplacement et le verbe « qù » indique la direction du déplacement du sujet observée par l'énonciateur. Ainsi, le mot « qù » est mis à la fin de la phrase selon le principe de distance.

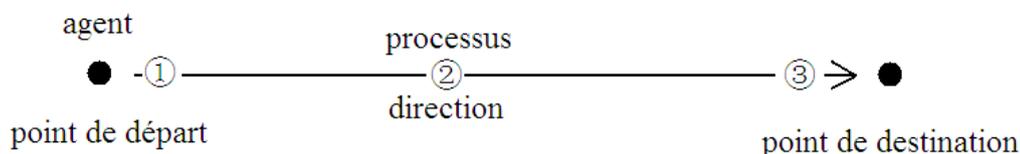
5.2.1.2 Verbes indiquant le déplacement

Les verbes n'indiquant que le déplacement se divisent en trois sous-catégories : les verbes indiquant le déplacement de l'agent ; les verbes indiquant le déplacement du patient ; les verbes indiquant à la fois le déplacement de l'agent et le déplacement du patient. Le verbe indiquant le déplacement de l'agent est souvent suivi par un autre verbe indiquant la direction, comme notre l'exemple 40) et 41). Le verbe « marcher » est suivi par le verbe « sortir », afin de représenter le déplacement de l'agent. Précisons maintenant la motivation de distance relevée dans les structures comprenant des verbes indiquant le déplacement du patient.

5.2.1.2.1 Déplacement du patient

Les verbes indiquant le déplacement du patient sont très nombreux, par exemple, envoyer, tirer, pousser par exemple. Le déplacement d'un objet comprend trois phases : le départ, le processus et la destination. On produit différentes expressions, en soulignant les différentes phases du déplacement.

Schéma 16 : Déplacement de l'objet



Prenons la phrase « je lui envoie une lettre » comme exemple afin d'analyser la motivation de distance dans les structures représentant le déplacement d'un objet. A partir de ce schéma, nous pouvons trouver que l'agent du procès est « je » et le point de départ est le lieu où « je me localise ». « Une lettre » est le patient qui est déplacé. « Il » est le complément d'objet indirect qui indique la destination du déplacement de la lettre. Nous pouvons formuler trois phrases en chinois, afin de représenter les différentes phases du déplacement de la lettre.

43) a. wǒ bǎ yì fēng xìn jì gěi tā.

agent patient destinateur
 je gram. un clas. lettre envoyer à il
 je lui envoie une lettre. (début de l'envoi)

b. wǒ jì yì fēng xìn gěi tā.
 agent patient destinateur
 je envoyer un clas. lettre à il
 je lui envoie une lettre. (au cours de l'envoi)

c. wǒ jì gěi tā yì fēng xìn .
 agent destinateur patient
 je envoyer à il un clas. lettre
 je lui ai envoyé une lettre. (fin de l'envoi)

La différence sémantique n'est pas vraiment évidente entre les trois structures dans l'exemple 43), mais il y a encore des nuances. La phrase a. décrit le début de l'envoi de la lettre. Nous antéposons l'objet – la lettre du verbe, avec l'aide du mot grammatical « *bǎ* ». La proximité du patient vers l'agent souligne l'affecte de « je » sur « la lettre » au niveau conceptuel. La structure de la phrase c. implique que le déplacement est achevé, c'est-à-dire que la lettre est arrivée chez lui. Au niveau syntaxique, le terme « une lettre » est plus proche au terme « lui ».

5.2.1.2.2 Déplacement du patient et de l'agent

Les verbes représentant à la fois le déplacement du patient et le déplacement de l'agent sont souvent suivis par des verbes ou adverbess qui indiquent la direction du déplacement. Quand un patient a connu un déplacement avec l'agent, l'unité syntaxique qui représente le patient et l'unité syntaxique qui représente l'agent se rapprochent.

44) a. tā bān qǐ yǐzi.
 agent patient
 il enlever vers le haut chaise
 Il enlève une chaise.

b. tā bǎ yǐzi bān chū qù
 agent patient
 il gram. chaise enlever sortir aller
 Il sortit la chaise en la portant.

c.* tā bān yǐzi chū qù
 agent patient

Dans la phrase a., « il » est l'agent du procès qui n'a connu aucun déplacement, mais dans la phrase b., l'objet est antéposé avant le verbe, parce que l'agent du procès a connu un déplacement commun – « sortir » – avec le patient. La phrase c. dans laquelle l'agent et le patient s'éloignent est inacceptable dans la syntaxe chinoise.

5.2.2 Ordre des épithètes

Nous avons mis l'accent des études sur la motivation relevée par la structure verbale dans les analyses précédentes. En effet, la motivation de distance est relevée également par l'ordre des épithètes dans la syntaxe chinoise. Toutes les épithètes, quelles que soient leurs natures, sont mises avant le nom dans la syntaxe chinoise. Ainsi, l'ordre des épithètes est-il un sujet important dans les études sur la syntaxe chinoise.

Quand on parle de l'épithète, il est naturel qu'on pense aux adjectifs. Un adjectif est souvent dérivé d'un nom, suivant par un mot grammatical « de » marquant le changement de nature du mot. Par exemple, « zhōngguó » signifie « la Chine » et « zhōngguó de » signifie « chinois ». Dans certain cas, le mot grammatical « de » peut être omis dans le groupe nominal. Par exemple, le groupe nominal « zhōngguó de jīngjì » (l'économie chinoise) peut être formulée comme « zhōngguó jīngjì ». Selon Tai (1993 : 162), l'absence du mot grammatical « de » implique une proximité conceptuelle entre l'épithète et le nom. Il a donné un exemple pour justifier son hypothèse :

45) a. huáng de dòu : soja jaune

b. huáng dòu : soja

Le « huáng de dòu » signifie tout soja dont la couleur jaune. Le « huáng dòu » est un type particulier de soja. Il est nommé comme « huáng dòu » à partir de sa couleur jaune. Ce groupe nominal, composé de deux morphèmes étroitement liés, est devenu le nom d'une entité. Dans le groupe nominal a., la présence du mot grammatical « de » signifie que la distance conceptuelle entre « le soja » et « jaune » est plus grande que celle du groupe b.

Donnons un autre exemple plus précis : la tomate s'appelle « xī hóng shì » (littéralement, occidental rouge plaquemine) en chinois, parce que nous croyons que c'est un légume rouge de forme de plaquemine, qui est d'origine occidentale. Du point de vue syntaxique, les morphèmes « xī » et « hóng » sont les épithètes du nom « shì », mais aucune insertion du mot grammatical « de » n'est permise dans le mot composé, car le terme « xī hóng shì » est considéré comme une expression figée.

Or, l'emploi du mot grammatical « de » est un sujet complexe, qui est influencé non seulement par le principe de distance. Nous précisons ici deux principes qui déterminent l'ordre des épithètes, en relevant la motivation de distance.

5.2.1.1 Les épithètes étendues précèdent les épithètes limitées.

Nous avons affirmé que toutes les épithètes précèdent le nom qu'ils qualifient. Selon le principe de distance, plus importante est la distance conceptuelle entre l'épithète et le nom, plus loin est la distance entre eux dans la syntaxe. Nous pouvons déduire que l'épithète, dont la représentation s'éloigne de la représentation du nom au niveau conceptuel, est antéposée. S'il y a plusieurs épithètes dans un groupe nominal qui indiquent les portées temporelles, spatiales ou conceptuelles, les épithètes étendues précèdent toujours les épithètes limitées.

5.2.1.1.1 Epithètes des portées temporelles

46) a. qùnián 12yuè de yì tiān

année dernière décembre gram. un jour
un jour de décembre de l'année dernière

b.* 12yuè qùnián de yì tiān
décembre année dernière gram. un jour

Les épithètes du « décembre » et de « l'année dernière » qualifient le nom en même temps. La distance conceptuelle entre « un jour » et « le décembre » est plus petite que la distance conceptuelle entre « un jour » et « l'année dernière ». Selon le principe de distance, le terme « 12yuè » devrait être plus proche du terme « yì tiān » que le terme « qùnián » au niveau syntaxique. Le principe de distance et le PTSC coïncident dans la mise en ordre des épithètes indiquant les portées temporelles.

5.2.1.1.2 Epithètes des portées spatiales

47) xuéxiào xíngzhènglóu sānlóu de yí gè fángjiān
école le bâtiment de l'administration 3^e étage gram. un classi. salle
une salle au 3^e étage du bâtiment de l'administration de l'école

Les épithètes de « l'école », du « bâtiment de l'administration » et du « 3^e étage » qualifient le nom d' « une salle » en même temps. Parmi les trois épithètes, la notion du « 3^e étage » est la plus étroitement liée à la notion de « la salle » au niveau conceptuelle. Selon le principe de distance, le terme « sānlóu » devrait être le plus proche du terme « fángjiān » dans la syntaxe.

5.2.1.1.3 Epithètes des portées conceptuelles

48) a. xiǎolǐ de jǐgè péngyǒu
un prénom Gram. quelques ami
quelques amis de Xiaoli

b.* jǐgè xiǎolǐ de péngyǒu

Si l'on dit quelques amis de Xiaoli, on implique que Xiaoli a plusieurs amis. Bien que nous ne puissions pas trouver une relation explicite d'inclusion entre « de Xiaoli »

et « quelques », nous croyons que la portée conceptuelle représentée par « de Xiaoli » est plus grande que « quelques ». Autrement dit, l'épithète « quelques » se lie plus étroitement au nom « amis » que l'épithète « de Xiaoli ». Selon le principe de distance, la phrase b. est inacceptable dans la syntaxe chinoise.

5.2.1.2 Les épithètes déterminatives précèdent les épithètes descriptives.

Liu (2002) a divisé les épithètes en deux types : les épithètes déterminatives et les épithètes descriptives. Les épithètes déterminatives ont la fonction de distinguer le nom qualifié des autres choses, qui donnent une description externe du nom, comme le temps, le lieu, la quantité et la subordination. Les épithètes descriptives relèvent les propriétés internes du nom qualifié, par exemple, la forme, la couleur, le matériel, la fonction. Selon le principe de distance, les épithètes déterminatives précèdent les épithètes descriptives.

49) a. liǎng gè hóngsè de pínggǔ
deux classif. rouge gram. pomme
deux pommes rouges

b.* hóngsè de liǎng gè pínggǔ

L'épithète « deux » indiquant la quantité est une épithète déterminative qui donne une description externe au nom qualifié. L'épithète « rouge » décrit la couleur des pommes, qui est une propriété interne des pommes. Au niveau conceptuel, la distance entre « rouge » et « pomme » est évidemment plus petite que la distance entre « deux » et « pomme ». Ainsi, la phrase b., dans laquelle le terme « deux » est plus proche du terme « pomme » que le terme « rouge », est-elle inacceptable au niveau syntaxique, selon le principe de distance.

5.2.3 Ordre des compléments circonstanciels

Nous nous sommes appuyés sur diverses analyses sur la position des

circonstanciel peut être mis soit entre le sujet et le verbe, soit au début de la phrase. La phrase a. et la phrase b. sont toutes acceptables au niveau syntaxique. Le complément circonstanciel de lieu modifie le verbe « se promener » dans cette phrase, c'est-à-dire la distance conceptuelle entre le lieu « dans le parc » et l'action de « se promener » n'est pas grande. Selon le principe de distance, le terme « dans le parc » et le terme « se promener » devraient se rapprocher. La phrase c. est inacceptable au niveau syntaxique. Examinons l'acceptabilité de la phrase d. : Puisque la distance entre des expressions linguistiques correspond à la distance conceptuelle entre eux, la distance entre le complément circonstanciel de lieu et le verbe devrait être moins grande que la distance entre le complément circonstanciel de temps et le verbe. La phrase d. est ainsi inacceptable dans la syntaxe chinoise.

5.2.3.2 Compléments circonstanciels descriptifs

Les compléments circonstanciels descriptifs se divisent en deux sous-types : le premier type des compléments circonstanciels décrit l'agent du procès ; le deuxième type des compléments circonstanciels décrit l'action. Au niveau conceptuel, les compléments circonstanciels qui décrivent l'action est plus proche du verbe, et les compléments circonstanciels qui décrivent l'agent est loin du verbe. Dans une phrase de voix active, l'agent sert en général de sujet qui est mis au début de la phrase. Dans ce cas là, le complément circonstanciel qui décrit l'agent suit le sujet.

51) a. tā kāixīn de dà shēng jiào qǐlái.
 sujet CC agent CC action verbe
 il joyeusement haute voix crier commencer
 Il a commencé à crier joyeusement à haute voix.

b.* tā dà shēng kāixīn de jiào qǐlái.
 sujet CC action CC agent verbe

Le complément circonstanciel « joyeusement » décrit l'état de l'agent, qui sert de sujet dans la phrase a.. Le complément circonstanciel « à haute voix » est une

description de l'action « crier ». Selon le principe de distance, le terme « joyeusement » est proche de l'agent « tā » au niveau syntaxique, et le terme « à haute voix » est proche du verbe représentant l'action « crier ». La syntaxe de la phrase a. relève la motivation de distance. Or, la phrase b. est inacceptable, car sa syntaxe contrevient au principe de distance.

En résumé, l'ordre des compléments circonstanciels dans la syntaxe chinoise observe le principe de distance.

5.3 Motivation de reduplication

Beaucoup de grands linguistes cognitivistes ont examiné le principe de quantité de l'iconicité pendant le XX^{ème} siècle, par exemple, Haiman, Lakoff, Givón etc. En 2008, Hasplemath (2008 : 1) a résumé huit types de l'iconicité et a défini l'iconicité de quantité comme « *De plus grandes quantités de sens sont exprimés par de plus grandes quantités de la forme* ». Du ce point de vue, le principe de quantité est un grand sujet dans les études syntaxiques et sémantiques. Examinons donc un phénomène linguistique particulier afin de montrer la motivation de quantité dans la syntaxe chinoise.

La reduplication, qui marque explicitement une plus grande quantité des unités syntaxique, est la preuve la plus représentative de la motivation de quantité. La reduplication est couramment employée dans la structure grammaticale chinoise. Selon Tai, la motivation de reduplication peut être définie comme « *la reduplication d'une expression linguistique correspond à la reduplication dans le monde conceptuel* ». Cependant, nous observons que la reduplication d'une unité syntaxique peut représenter aussi une intensité conceptuelle ou une atténuation dans la syntaxe chinoise, qui semble contrevenir au principe de reduplication. Nous allons essayer d'expliquer ce contre-exemple, en analysant l'iconicité représentée par la reduplication dans ce sous-chapitre.

Dans la littérature chinoise, la reduplication est couramment employée comme une figure importante. Citons une phrase dans un poème composé dans la dynastie des *Song* par la plus grande femme poète chinoise LI Qingzhao « *shēng shēng màn* » comme exemple :

52) 寻 寻 觅 觅, 冷 冷 清 清, 凄 凄 惨 惨 戚 戚。

xún xún mì mì, lěng lěng qīng qīng, qī qī cǎn cǎn qī qī
chercher isolé triste

« Je cherche partout, mais je me trouve toujours isolée. Ça me rend triste ».

Tout au début du poème, Li a utilisé sept paires de mots reduplicatifs, afin de

souligner le sentiment de tristesse. Les mots « xún » et « mì » signifient tous « chercher », dont la réduplication représente une répétition de l'action. Les mots « lěng » et « qīng » signifient tous « isolé » et les trois mots « qī », « cǎn » et « qì » signifient tous « triste ». Cette réduplication des structures représente un sentiment triste plus fort. Autrement dit, la réduplication des structures linguistique a plusieurs fonctions dans la syntaxe chinoise.

Wang (2009 : 236) a proposé plusieurs modes de réduplication dans la syntaxe chinoise, qui peuvent représenter une iconicité de réduplication, mais il n'a donné aucune analyse précise. Nous pouvons en resumer deux grandes catégories : la réduplication linéaire et la réduplication discontinue.

5.3.1 Réduplication linéaire

La réduplication linéaire est une répétition d'une unité syntaxique sans interruption. Presque des mots chinois de toute nature peuvent être répétés successivement dans la syntaxe. Or, la réduplication des mots n'a pas la même valeur.

5.3.1.1 Réduplication du nom et du classificateur

Dans le chinois, il n'y a pas de morphème particulier qui marque la pluralité d'un nom, comme le « s » en français. La pluralité des noms chinois est représentée, soit par l'existence des nombres ordinaux ou des adjectifs quantitatifs avant le nom, soit par la réduplication du nom ou du classificateur (CL).

Tableau 82 : Formes plurielles d'un nom

singulier		rén : la personne	yí gè rén : une personne une CL personne
pluriel	réduplication	rénrén : chaque personne	yí gè gè rén : des personnes
	+ nombre	*5 rén : cinq personnes	5 gè rén : cinq personnes
	+adj. quantitatif	hěnduō rén : beaucoup de personne	-

Dans la syntaxe chinoise, quand un nom est qualifié par un nombre ordinal, on garde le classificateur du nom. Le classificateur devrait être supprimé quand le nom est qualifié par un adjectif quantitatif. Du ce point de vue, le terme « wǔ (cinq) rén » est grammaticalement inacceptable dans le chinois contemporain. Or, ce terme est parfois employé dans la communication courante, comme l'héritage du chinois ancien qui exclu le classificateur du système grammatical. Examinons maintenant l'iconicité relevée par la réduplication du nom et du classificateur.

5.3.1.1.1 Réduplication du nom et du classificateur monosyllabiques

Il y a des noms monosyllabiques chinois qui peuvent être redoublés afin de représenter la notion de « chaque ». Par exemple, « rénrén » (chaque personne), « tiāntiān » (chaque jour), et « niánnián » (chaque année). La réduplication des noms monosyllabiques représente la pluralité du nom. Ces noms monosyllabiques qui peuvent être redoublés ont souvent une nature du classificateur. Or, la plupart des noms ne peuvent pas être redoublés dans la syntaxe chinoise. Leurs pluralités peuvent être représentées par la réduplication du classificateur.

53) yì zhāng zhǐ : un papier	yì zhāng zhāng zhǐ : des papiers
un CL papier	un CL CL papier
yì běn shū : un livre	yì běn běn shū : des livres
un CL livre	un CL CL livre
yì kē shù : un arbre	yì kē kē shù : des arbres
un CL arbre	un CL CL arbre

Par la réduplication du classificateur, un nom devient pluriel au niveau sémantique. La réduplication du nom et du classificateur représente une pluralité ou une croissance de quantité dans la syntaxe chinoise.

5.3.1.1.2 Réduplication du nom disyllabiques

Dans le chinois mandarin, tous les classificateurs sont monosyllabiques, sauf les

classificateurs empruntés, par exemple, « yì xiāngzi shū », qui signifie « une boîte des livres ». Le mot « xiāngzi » est un nom qui est emprunté comme classificateur. Dans ce paragraphe, nous allons analyser la réduplication des noms dissyllabiques. Les noms dissyllabiques se divisent en deux types : les mots continus comme « húdié » (le papillon) et les mots composés de deux morphèmes comme « shùlín » (le bois, le « shù » signifie l'arbre et le « lín » signifie le bois). Selon les conclusions précédentes (Fu, 1992), certains noms dissyllabiques, malgré le fait qu'ils ne soient pas nombreux, peuvent être redoublés. Si un nom dissyllabique est de structure AB, la réduplication est toujours AABB.

- 54) a. huā cǎo : la fleur et l'herbe
huā huā cǎo cǎo : des fleurs et des herbes
- b. shān shuǐ : la montagne et la rivière
shān shān huǐ huǐ : des montagnes et des rivières
- c. zǐ sūn : le fils et le petit fils (des descendants)
zǐ zǐ sūn sūn : des descendants nombreux

Dans l'exemple 54), la réduplication dans l'expression a. et b. représente pareillement la pluralité. Or, dans la locution c., le nom composé « zǐ sūn » indique lui-même un sens pluriel, la réduplication représente donc une croissance de quantité.

5.3.1.2 Réduplication de l'adjectif et de l'adverbe

La limite entre l'adjectif et l'adverbe n'est pas très claire dans la syntaxe chinoise. En général, l'adjectif est suivi souvent par le mot grammatical « 的 » et l'adverbe est suivi par le mot grammatical « 地 ». La plupart des adverbes sont dérivés des adjectifs correspondants, avec le remplacement du mot grammatical « 的 » par « 地 ». Par exemple, « piào liàng de 漂亮的 » signifie « joli », « piào liàng de 漂亮地 » signifient « joliment ». Les deux catégories des mots risquent d'être confondues : d'une part, le mot grammatical peut être supprimé dans certaines phrases ; de l'autre part, le « 地 » est

souvent remplacé par le « 的 » dans l'emploi quotidien du chinois. Ainsi, nous allons analyser les deux catégories des mots ensemble.

5.3.1.2.1 Adjectif et adverbe monosyllabiques

La reduplication de l'adjectif est un sujet intéressant, car nous observons souvent que la reduplication de l'adjectif peut représenter une intensification ou une atténuation. Il est difficile de trouver une règle qui permette de distinguer les deux valeurs de la reduplication de l'adjectif. Il semble que la valeur « atténuée » de la reduplication contrevienne au principe de la reduplication. Si nous prenons le contexte de communication en compte, nous pouvons trouver une réponse contraire.

55) a. hēi hēi de nǚhái
noir noir Gram. fille
une fille dont la couleur de peau est un peu noir (foncé)

b. hēi hēi de mòzhī
noir noir Gram. fille
une encre de Chine très noir

Quand on veut exprimer que la couleur de la peau d'une personne est foncée, on emploie l'adjectif « noir » en chinois. Dans la locution a., la reduplication du « noir » semble représenter une atténuation sémantique (un peu noir). En effet, la peau « noir » est une propriété de la fille. Quand on dit la peau d'une fille est un peu noire, on obtient ce résultat en comparant avec la peau de cette fille avec celle d'autres personnes. Elle est en fait plus noire que d'autres personnes. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que cette reduplication représente aussi une intensification. La locution b. est plus facile à comprendre : l'encre de Chine est toujours noire, la reduplication du terme « noir » représente l'intensification sémantique – très noir.

Certains adjectifs monosyllabiques redoublés peuvent servir d'adverbe, afin de qualifier un verbe. Par exemple, « dà » signifie « grand » et « tígāo » signifie « élever ». Le terme « dà dà tígāo » signifie « élever d'une très grande mesure ». Cette

réduplication représente aussi une intensification.

5.3.1.2.2 Réduplication de l'adjectif dissyllabique

La réduplication de l'adjectif dissyllabique représente une intensification. Cette réduplication a deux formes : AABB ou ABAB. La structure AABB est plus fréquente dans la syntaxe chinoise.

- 56) a. gān jìng : propre gān jìng gān jìng : très propre
b. kān xīn : joyeux kān xīn kān xīn : très joyeux
c. ān jìng : calme ān jìng ān jìng : très calme

- 57) a. xuě bái : blanc comme neige (tout blanc)
xuě bái xuě bái : blanc extrême
b. bǐ zhí : droit comme un pinceau (tout droit)
bǐ zhí bǐ zhí : droit extrême

La plupart des adjectifs dissyllabiques sont redoublés sous la forme de « AABB » (l'exemple 54). Seuls les adjectifs qui comprennent un morphème représentant le degré peuvent être redoublés comme « ABAB » (l'exemple 55).

À partir de ces exemples, nous pouvons arriver à la conclusion que toute forme de la réduplication (AABB ou ABAB) des adjectifs dissyllabiques représente une intensification.

5.3.1.2.3 Réduplication de l'adverbe de degré

La plupart des adverbes qui ne sont pas dérivés de l'adjectif ne peuvent pas être redoublés, sauf les adverbes de degré. L'adverbe le plus souvent redoublé est « très » (fēi cháng). La réduplication de cet adverbe représente aussi une intensification. Par exemple, « fēi cháng hǎo » signifie « très bien » et « fēi cháng fēi cháng hǎo » signifie « très très bien » ou « extrêmement bien ».

5.3.1.3 Réduplication du verbe

Selon Tai, la réduplication du verbe est « *une représentation du sens essayer d'effectuer une tâche* »¹⁶⁴. Puisqu'il faut généralement plusieurs tentatives pour accomplir une tâche, la réduplication du verbe peut représenter une répétition de l'action.

- 58) a. nǐ kěyǐ kǎolù yí xià.
tu pouvoir réfléchir une fois
Tu peux réfléchir un peu.
- b. nǐ kěyǐ kǎolù kǎolù
tu pouvoir réfléchir réfléchir
Tu peux réfléchir.

Dans notre exemple, la réduplication du verbe représente une répétition de l'action. De ce point de vue, les verbes de l'aspect perfectif ne peuvent pas être redoublés. Par exemple, « líkāi » signifie « partir ». La réduplication « líkāi líkāi » est inacceptable dans la syntaxe chinoise, car une fois achevée, l'action ne peut pas être répétée.

5.3.2 Réduplication discontinue

Du point de vue du « nom », nous pouvons déduire que la réduplication discontinue indique que la réplétion d'unité syntaxique n'est pas successive. Il y a d'autres éléments syntaxiques qui sont insérés entre les deux unités identiques. La réduplication discontinue n'est pas aussi fréquente que la réduplication linéaire. Cependant, elle est encore un sujet intéressant dans les études de la motivation de réduplication. La réduplication discontinue la plus commune est celle du verbe. Cette réduplication peut représenter d'une part la répétition d'une action, et d'autre part la continuation d'une action.

¹⁶⁴ Tai, « Iconicity : motivations in Chinese Grammar », dans *Principles and predication: The analysis of natural language*, p. 167.

59) a. wǒ gēi tā dǎ diànhuà dǎ le sān cì.
je à il donner téléphone donner Gram. trois fois
Je lui ai téléphoné trois fois.

b. wǒ gēi tā dǎ diànhuà dǎ le yí gè xiǎoshí
je à il donner téléphone donner Gram. un CL heure
Je lui ai téléphoné pendant une heure.

Dans la phrase a., la reduplication du verbe représente une répétition de l'action. La reduplication du verbe dans la phrase b. représente une continuation de l'action. Cette différence de valeur de la reduplication est causée par le sens du complément circonstanciel de temps du verbe. Tout comme la reduplication linéaire du verbe, les verbes de l'aspect perfectif ne peuvent pas former une reduplication discontinue. Reprenons le verbe « partir » comme exemple.

60) a. tā líkāi zhèlǐ hěnjiǔ le.
il partir ici longtemps Gram.
Il est parti (d'ici) depuis longtemps.

b.* tā líkāi zhèlǐ líkāi hěnjiǔ le.

L'action de « partir » ne peut ni être répétée, ni être continue. Selon la motivation de reduplication, la syntaxe qui comprend une reduplication du verbe « partir », est inacceptable.

En résumé, la reduplication des unités syntaxiques peut représenter la pluralité du nom, l'intensification de l'adjectif et de l'adverbe, ainsi que la répétition ou la continuation d'une action. Bien que la définition de la motivation de reduplication de Tai¹⁶⁵ ne soit pas totalement appropriée, au moins, le principe de distance a été relevé par nos exemples de reduplication.

¹⁶⁵ Rappelons-nous que selon Tai, la reduplication d'une expression linguistique correspond à la reduplication dans le monde conceptuel.

CONCLUSION

En Chine, les recherches sur la relation entre signifiant et référent ont été premièrement développées par les Confucianistes. La pensée de Xun Zi, qui soutient l'arbitraire du signe, a influencé la linguistique chinoise pendant plus de deux mille ans. En effet, à partir nos analyses sur ce sujet, nous avons observé que la grammaire chinoise relève une iconicité de haut degré. Nous postulons donc que la culture chinoise ainsi que sa langue, privilégie le raisonnement par analogie.

En proposant que le lien entre le signifiant et le signifié soit radicalement immotivé, Saussure a présenté deux objections : les onomatopées et les exclamations, qui représente une motivation phonétique dans la langue. Selon nos études sur la phonétique chinoise, nous avons mis en évidence que l'iconicité phonétique du chinois mandarin est principalement relevée dans deux aspects :

- a. Les voyelles de sonorités de plus haut degré peuvent exprimer un sens plus large/important/positif et les voyelles de sonorités de bas degré exprime un sens plus petit/faible/négatif. Bien que l'iconicité phonémique ne soit pas très évidente, nous déduisons malgré tout que le lien entre la sonorité des finales et le sens d'un sinogramme n'est pas absolument arbitraire.
- b. Pour une langue à ton comme le chinois, l'iconicité phonétique ne s'est pas manifestée que dans l'aspect phonémique, mais aussi dans l'aspect tonique. Dans l'aspect tonique du chinois, nous avons souligné que les tons « píng », dont les notes sont de haut degré, représentent des sens positifs et larges. En revanche, lorsque les tons « zè », dont les notes sont de bas degré, représentent des sens négatifs et petits. En comparant avec l'iconicité phonémique, l'iconicité tonique est plus compréhensible dans la phonétique chinoise.

En tant que langue « idéographique », le chinois mandarin relève évidemment une iconicité de haut degré par son écriture. Les caractères chinois représentent non seulement l'iconicité d'image, mais aussi l'iconicité diagrammatique. Nous avons résumé plusieurs règles à partir de nos analyses de l'iconicité des caractères chinois.

- a. L'iconicité d'image est relevée dans les pictogrammes et les idéogrammes (simples et composés), principalement sous la forme d'une analogie binaire entre le signifiant et le signifié. En comparant l'écriture sur os et écailles avec l'hiéroglyphe égyptienne, nous avons observé quelques pictogrammes identiques dans les deux systèmes de langue. Nous déduisons ainsi que certains pictogrammes purs peuvent représenter une iconicité entre le signifiant et le référent, mais par l'intermédiaire du signifié.
- b. L'idéogramme indicatif et l'idéogramme composé des morphèmes peuvent relever une motivation relative du caractère chinois.
- c. Des caractères chinois composés relèvent l'iconicité diagrammatique de haut degré. La clé du sinogramme, dont la fonction est de catégoriser les caractères chinois, représente la motivation de haut degré des caractères chinois.
- d. Dans le processus du développement de l'écriture chinoise (pictogramme → idéogramme simple → idéogramme composé → idéo-phonogramme), le degré d'iconicité d'image baisse et le degré d'iconicité diagrammatique augmente.

Le chinois étant une langue non-flexionnelle, l'ordre des mots dans la syntaxe chinoise est un moyen important pour représenter des idées conceptuelles. En nous appuyant sur des éléments grammaticaux, nous pouvons changer parfois l'ordre des mots du français, sans provoquer d'ambiguïtés. Or, la syntaxe chinoise obéit toujours à quelques principes d'iconicité dont nous faisons état ici :

- a. Le principe de séquence temporelle est une motivation importante dans la syntaxe chinoise. Suivant ce principe, l'ordre des mots est identique à l'ordre des événements dans la syntaxe chinoise. Nous déduisons une autre motivation à partir du PST – le principe de portée temporelle : l'ordre des mots correspond à l'ordre descendant de leurs portées temporelles représentées. Le changement d'ordre des mots peut provoquer le changement du sens.
- b. La motivation de distance est prouvée dans la syntaxe chinoise : la distance entre

des expressions linguistiques correspond à la distance conceptuelle entre eux.

- c. A partir de nos études, nous croyons que la définition de la motivation de reduplication proposée par Tai n'est pas totalement appropriée, car la reduplication d'une expression linguistique ne correspond pas définitivement à la reduplication dans le monde conceptuel. Nous observons que la reduplication des unités syntaxiques peut représenter la pluralité du nom, l'intensification de l'adjectif et de l'adverbe, ainsi que la répétition ou la continuation d'une action. Les études de la reduplication ont éprouvé le principe de quantité.

Il nous faut logiquement souligner que le chinois est une langue relativement iconique. L'iconicité a été relevée dans tous les aspects de la grammaire chinoise : la phonétique, l'écriture chinoise et la syntaxe. L'iconicité tonique de la langue chinoise est une propriété plus ou moins particulière. L'écriture chinoise, comme un système d'écriture développé à partir des images, représente une iconicité de très haut degré. Dans nos études sur la syntaxe chinoise, nous soulignons que le principe de l'iconicité n'est pas le seul principe qui a affecté la structure syntaxique, mais au moins, ces principes de l'iconicité diagrammatique sont très importants au niveau syntaxique.

BIBLIOGRAPHIE

*** Abréviations utilisées pour les périodiques :**

Cl = Cahiers de linguistique analogique, Dijon

Crdu = Chinese Journal of clinical rational drug use, Shijiazhuang

Jdn = Journal de la dialectique de la nature, Beijing

Jhuse = Journal of Hunan University of Science and Engineering, Yongzhou

Jlhp = Journal de Littérature, d'Histoire et de Philosophie, Jinan

Rnsf = Revue néo-scholastique de philosophie, Louvain

Smtc = Shanxi Journal de la médecine traditionnelle chinoise, Taiyuan

Visio = Revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle, Québec

1) SOURCES IMPRIMEES.

➤ SOURCES EN ANLAIS

Asher R. E. et J. M. Y. Simpson (éds), *The encyclopedia of language and linguistics*, Vol. 3, Oxford/New York/Soeul/Tokyo, Pergamon Press, 1994.

Chomsky N., *Language and mind*, New York, Cambridge University Press, 2006, 208 p.

Ficher O. et M. Nänny, « Iconicity as a creative force in language use », en introduction au *Form miming meaning*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999, pp. xv-xxxv.

Ficher O. et M. Nänny, *The motivated sign*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2000, 387 p. (Iconicity in language and literature 2)

Haase M., « Local Deixis », dans *Language Typology and Language Universals: An International Handbook*, 1-2. Berlin, de Gruyter, 2001, pp. 760-768.

Haiman J., « Iconic and economic motivation », *Langage*, Vol. 59, N° 4, décembre 1983, pp. 781-819.

Haiman J., *Natural syntax: iconicity and erosion*, New York, Cambridge University Press, 2009, 284 p.

Haiman J. (éd.), *Iconicity in syntax*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985, 402 p.

Hasplemath M., « Frequency vs. iconicity in explaining grammatical asymmetries », *Cognitive Linguistics*, Vol. 19, Issue 1, pp. 1-33.

Gentner D. et A. B. Markman, (2006). « Defining structural similarity », *The Journal of Cognitive Science*, Vol 6, Issue 1, 2005, p. 1-20.

Givón, T., « Historical syntax and synchronic morphology: An archaeologist's field trip », *Chicago linguistics society*, Vol. 7, 1971, pp. 394-415.

Goodman N., *Languages of art : An approach to a theorie of symbols*, Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976, 290 p.

Gordon M. et autres, « Sonority and central vowels : A cross-linguistic phonetic study », *The sonority controversy*, édité par Steve PARKER, Berlin/Boston, Walter de Gruyterp/Co. KG, 2012, 487 p. (Phonology and phonetics)

Hinton L., Nichols J. et J. J. Ohala, *Sound symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 373 p.

Itkonen E., *Analogy as structure and process: Approaches in linguistics, cognitive psychology and philosophy of science*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2005, 249 p. (Human cognitive processing)

Lapolla R. J., « An experimental investigation into phonetic symbolisme as it relates to Madarin Chinese », *Sound Symbolisme*, New York, Cambridge University Press, 1994, pp. 130-147.

Michelucci P., Fischer O. et C. Ljungberg (éds), *Semblance and signification*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, 424 p. (Iconicity in language and literature 10)

Odgen C. K. et I. A. Richards, *The Meaning of meaning: A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, London, Routeledge & Kegan Paul, 1923, 363 p.

Olga F. et N. Max, « Iconicity as a creative force in language use », *Form miming meaning*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, pp. 15-36. (Iconicity in language and literature)

Simone R.(éd.), *Iconicity in language*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, 307 p. (Current issues in linguistic theory 110)

Tai H.-Y., « Iconicity : motivations in Chinese Grammar », *Principles and predication: The analysis of natural language*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, pp. 153-173.

Tai H.-Y., « Temporal Sequence and Chinese word order », *Iconicity in syntax*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985, pp. 49-72.

➤ SOURCES EN CHINOIS

崔应贤, *现代汉语语法学习与研究入门*, 北京, 清华大学出版社, 2010, 246 页。
Cui Y., *Études sur la grammaire chinoise moderne*, Pékin, Presse de l'Université de Tsinghua, 2010, 246 p.

崔永波、周升, 《唐兰的汉字结构理论》, *安徽文学*, 2010 年第 1 期, 22 页。
Cui Y. et B. Zhou, « La théorie de la composition des caractères chinois de TANG Lan », *Littérature d'Anhui*, N° 1, 2010, p. 22.

陈忠, *认知语言学研究*, 济南, 山东教育出版社, 2005, 670 页。
Chen Z., *Recherches sur la linguistique cognitive*, Jinan, Presse de l'Éducation de Shandong, 2005, 670 p.

傅炳民, 《不具有量词性质的双音节名词也可以重复》, *语文教学与研究*, 1992 年第 6 期。
Fu, « Les noms dissyllabiques qui n'ont pas de nature de classificateur peuvent être redoublés », *Enseignement et étude du chinois*, 1992, N° 6.

高名凯, *汉语语法论*, 上海, 开明书店, 1948, 715 页。
Gao M., *Analyses de la grammaire chinoise*, Shanghai, Librairie de Kaiming, 1948, 715 p.

江中柱, 《戴震“四体二用说”研究》, *湖北大学学报(哲学社会科学版)*, 1993 年第 4 期。
Jiang Z., « Les recherches sur la théorie des « quatre méthodes de la création et deux méthodes de l'emploi » de DAI Zhen », *Journal de l'Université de Hubei (Philosophie et Sciences Humaines)*, N° 4, 1993.

贺本伯, 《应用文的雏形——甲骨文》, *应用写作*, 1992 年第 3 期, 41-46 页。
He B., « Le prototype du texte courant – l'écriture sur os et écailles », *L'écriture appliquée*, N°3, 1992, pp. 41-46.

纪彭, 《秦石鼓文: 大秦帝国的“东方红”》, *国家人文历史*, 2013 年第一期, 34-36 页。
Ji P., « Shí gǔ wén : «Rouge de l'Est » du royaume Qin », *Histoire national de l'humanité*, N°1, 2013, pp. 34-36.

嵇培松, 《甲骨文与金文的特点及书写技法》, *高教前沿*, 2010 年第 4 期, 74-75 页。
Ji P., « Les caractéristiques et les techniques d'écriture de l'écriture sur os et écailles et du style de bronze », *Enseignement supérieur avancé*, 2010, N° 4, pp. 74-75.

贾爱媛,《双音节词中字形类化研究》,《湖北师范学院学报(哲学社会科学版)》,2009,第29卷,第2期。

Jia Y., «Analyses d'assimilation des graphèmes dans les mots dissyllabiques», *Journal de l'Université de Hubei (Philosophie et Sciences Humaines)*, 2009, Vol. 29, N° 2, pp. 37-41.

焦亮(等编著),《左手《黄帝内经》,右手《本草纲目》》,北京,中国华侨出版社,2010,450页。

Jiao L. (éds.), «*Canon interne de l'Empreure Huang*» à la main gauche et «*Compendium de Materia Medica*» à la main droite, Beijing, Maison d'éditions des chinois d'outre-mer, 2010, 450 p.

李光亚,《浅谈比类取象法在中医学中的应用》,《山西中医》,1999年第一期。

Li G., *Introduction de l'application du raisonnement par analogie dans la médecine chinoise*, Smtc, N°1, 1999.

李海霞,《“诗经”和“楚辞”的连绵词比较》,《浙江大学学报(人文社会科学版)》,1999年第03期。

Li. H., «La comparaison des mots continus dans le *Livre des Odes* et les *Chants de Chu*», *Journal de l'Université de Zhejiang (Sciences humaines et sociales)*, N° 1, 1999.

李继华、王荣,《中医学“取象比类”思维的运用》,《临床合理用药杂志》,第三卷,第11期,2010年6月。

Li J. et R. Wang, *Utilisation de la pensée par analogie dans la médecine chinoise*, Crdu, Vol 3, N°11, juin 2010.

李乐毅,《汉字演变500例》,北京,北京语言学院出版社,1992,500页。

Li L., *Retracer les origines des caractères chinois: 500 exemples*, Beijing, Presse de l'Université des Langues et des Cultures de Pékin, 1992, 500 p.

李茂,《甲骨文会意字构形模式初探》,《大众文艺(理论)》,2009年第14期,第80页。

Li M., «Premières études sur les modes de composition de l'idéogramme composé dans l'écriture sur os et écailles», *Littérature et art populaire (édition théorique)*, 2009, N° 14, p. 80.

李瑞禾,《论古今声调的变化》,《四川理工学院学报:社会科学版》,2005年第20卷第2期,68-70页。

Li R., «Introduction du changement des tons du chinois ancien au chinois contemporain», *Journal de l'Université de Science et d'Ingénierie de Sichuan : Sciences Humaines*, 2005, Vol. 20, N° 2, pp. 68-70.

李润,《论会意字的意合关系及构字原则》,《西南民族大学学报(人文社科版)》,2008年第

12 期。

Li R., « Etudes sur les modes de composition et les principes de rangement des composants de l'idéogramme composé », *Journal de l'Université des nationalités du Sud-ouest(édition Sciences Humaines)*, N° 12, 2008.

李润,《论会意字的结构及文化内涵》,《茂名学院报》,2004年5月,第14卷,第2期。

Li R., « Etudes sur la structure de l'idéogramme composé et ses connotations culturelles », *Journal de l'Institut de Maoming*, mai 2004, Vol 14, N° 2.

李燕、康加深,《现代汉语形声字声符研究》,《现代汉语用字信息分析(陈原主编)》,上海,上海教育出版社,1993,68-98页。

Li Y. et J. Kang, « Recherches sur le phonème de l'idéo-phonogramme dans les caractères chinois », *Analyses des informations des caractères chinois contemporains*, (éd. Chen Y.), Shanghai, Presse de l'Éducation de Shanghai, 1993, pp. 68-98.

梁东汉,《汉字的机构及其流变》,上海,上海教育出版社,1959,190页。

Liang D., *La composition et l'évolution des caractères chinois*, Shanghai, Presse de l'Éducation de Shanghai, 1959, 190 p.

刘丹青、陈玉洁,《汉语指示词语音象似性的跨方言考察》,《当代语言学》,2008年第4期,289-297页。

Liu D. et Y. Chen, « Recherches inter-dialectes sur l'iconicité phonétique des pronoms démonstratifs du chinois », *Linguistique moderne*, N° 4, 2008, pp. 289-297.

刘一曼,《甲骨文字的特点及主要内容》,《档案管理》,2000年第一期,40-41页。

Liu Y., « Les caractéristiques et les contenus principaux de l'écriture sur os et écailles », *Gestion des fichiers*, N°1, 2000, pp. 40-41.

刘月华,《实用现代汉语语法(增订本)》,北京,商务印书馆,2002,1005页。

Liu Y. (éd.), *Grammaire pratique du chinois contemporain (Edition augmentée)*, Beijing, Presse commerciale, 2002, 1005 p.

马克冬,《从产生时间、途径看形声字声符、意符的作用》,《和田师范专科学校学报(汉文综合版)》,2006年7月,第26卷第四期,第101-102页。

Ma K., « Recherches sur les fonctions du morphème et du phonème de l'idéo-phonogramme à partir de temps et de manière de leur émergence », *Journal de l'Ecole Normale Supérieure de Hetan (édition Langue Chinoise)*, juillet 2006, Vol. 26, N° 4, p. 101-102.

裘锡圭,《文字学概要》,北京,商务印书馆,1988,287页。

Qiu X., *Aperçu générale de l'écriture*, Beijing, Presse commerciale, 1988, 287 p.

- 沙宗元,《汉字研究中的一组术语》,《语言文字应用》,2006年第3期。
Sha Z., « Un groupe de termes dans la graphologie chinoise », *Linguistique appliquée*, 2006, N° 3.
- 沈家焯,《不对称和标记论》,南昌,江西教育出版社,1999,366页。
Shen, *Asymétrie et la théorie du marquage*, Nanchang, Presse de l'Éducation de Jiangxi, 1999, 366.
- 石定果,《说文会意字研究》,北京,北京语言学院出版社,1996,222页。
Shi D., *Recherches sur les idéogrammes composés dans l'« Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes »*, Beijing, Presse de l'Université des Langues et des Cultures de Pékin, 1996, 222 p.
- 唐兰,《古文字学导论》,济南,齐鲁书社,1981,449页。
Tang L., *Introduction à la paléographique*, Jinan, Librairie de Qilu, 1981, 449 p.
- 王贵元,《现代汉字字形三论》,《语言文字应用》,2005年第2期,29-33页。
Wang G., « Critiques sur les catégories des caractères chinois contemporains », *Application de Langue et de Littérature*, 2005, N° 2, pp. 29-33.
- 王铭玉,《对语言符号象似性的探索》,《俄语语言文学研究》,2004年第4期,总第6期,13-19页。
Wang M., « Recherches sur l'iconicité du signe linguistique », *Etudes de langue et de culture russe*, 2004, N°4, N° de Série 6, pp. 13-19.
- 王琦、吴承玉(主编),《中医藏象学》,北京,人民卫生出版社,2012,864页。
Wang Q. et C. Wu (éds.), *La théorie de Zangxiang de la médecine traditionnelle chinoise*, Beijing, Maison d'Éditions médicale du Peuple, 2012, 864 p.
- 王新华(主编),《中医学基础理论》,北京,人民卫生出版社,2011,778页。(中医药学高级丛书)
Wang X. (éd.), *Théorie de base de la médecine traditionnelle chinoise*, Beijing, Maison d'Éditions médicale du Peuple, 2011, 778 p. (Série avancée de la médecine traditionnelle chinoise)
- 王寅(主编),《象似性研究论文精选》,长沙,湖南人民出版社,2009,406页。
Wang Y. (éd.), *Essai d'iconicité*, Changsha, Presse du Peuple de Hunan, 2009, 406 p.
- 王智群,《说文解字会意字归部条例探析》,《中国文字研究》,2007年第一期,100-105页。

Wang Z., « Analyses de la classification des idéogrammes composés dans l'*Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* », *Etudes du caractère chinois*, N°1, 2007, pp. 100-105.

吴白匋, 《从出土秦简帛书看秦汉早期隶书》, *文物*, 1978 年第 02 期, 50-56 页。

Wu B., « Analyses du style des clercs de la dynastie des *Qin* et du début de la dynastie des *Han* à partir des découvertes archéologiques de l'écriture sur soies et lamelles de bambou », *Patrimoine culturel*, N° 2, 1978, pp. 50-56.

吴海文, 《八卦与汉字起源研究的几点思考》, *湖南科技学院报*, 第 26 卷, 第 4 期, 2005 年 4 月, 132-134 页。

Wu H., « Réflexions sur la relation entre les huit diagrammes et l'origine de l'écriture », *Jhuse*, vol 26, N°4, avril 2005, pp. 132-134.

项菊, 《3500 常用汉字中声旁的表音功能》, *黄冈师专学报*, 1995 年第 02 期。

Xiang J., « La fonction phonétique du phonème dans les 3500 caractères chinois couramment utilisés », *Journal de l'école Supérieure de Huanggang*, 1995, N°2.

许国璋, 《语言符号的任意性问题——语言哲学探索》, *象似性研究论文精选*, 长沙, 湖南人民出版社, 2009, 第 1-20 页。

Xu G., « Arbitraire du signe linguistique – recherches sur la philosophie et la linguistique », *Essai d'iconicité*, Changsha, Presse du Peuple de Hunan, 2009, pp. 1-20.

许慎, *说文解字*, 徐铉校定, 北京, 中华书局, 2009, 328 页。

Xu S., *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes*, commenté par Xu X., Beijing, Société du livre de Zhonghua, 328 p.

徐中舒 (主编), *甲骨文字典*, 成都, 四川辞书出版社, 2006, 1613 页。

Xu Z. (éd.), *Dictionnaire de l'écriture sur os et écailles*, Maison d'Éditions Lexicographique de Sichuan, 2006, 1613 p.

杨清澄, 《指事义例的评析》, *怀化学院院报*, 1987 年第三期。

Yang Q., « Commentaires sur les exemples de l'idéogramme simple », *Journal de l'Université de Huaihua*, 1987, N° 3.

袁忠瑞、宋建民, 《繁体字和异体字是怎么回事? 》, *语言文字周报*, 2012 年 9 月 12 日, 第 4 版。

Yuan Z. et J. Song, « Que sont les caractères traditionnels et les variantes de caractère ? », *Journal hebdomadaire de la langue*, 12 sep. 2012, p. 4.

曾凡朝, *易经注释版*, 北京, 崇文书局, 2007, 343 页。(中华国粹经典文库)
Zeng F., *Commentaires de « Yi King »*, Beijing, Maison d'Éditions de Chongwen, 2007, 343 p.
(Collection d'ouvrages classiques de la littérature chinoise)

张其昀, *汉字学基础*, 北京, 中国社会科学出版社, 2005, 288 页。
Zhang Q., *Fondement de la théorie des caractères chinois*, Beijing, Presse de la Science Sociale de Chine, 2005, 288 p.

张翔, 《现代汉字形声字义符表义功能类型研究》, *青海师范大学学报 (哲学社会科学版)*, 2010 年, 第 32 卷, 第一期, 第 132-136 页。
Zhang X., « Etudes sur la relation entre des idéo-phonogrammes chinois et leurs radicaux », *Journal de l'Ecole Normale Supérieure de Qinghai (Edition de philosophie et de sciences humaines)*, 2010, Vol. 32, N° 1, pp. 132-136.

张艳萍, 《浅谈甲骨文象形字及其美感》, *作家*, 2009 年 16 期。
Zhang Y., « Premières analyses des pictogrammes dans l'écriture sur os et écailles et leurs sens esthétiques », *Ecrivains*, Vol. 16, 2009.

张涌泉, *汉语俗字研究*, 长沙, 岳麓书社, 1995, 402 页。
Zhang Y., *Etudes sur les caractères vulgaires chinois*, Changsha, Librairie de Yuelu, 1995, 402 p.

张玉金, 《形声字文化》, *青海师范大学学报 (哲学社会科学版)*, 1992 年第 3 期。
Zhang Y. « Culture sur l'idéo-phonogramme », *Journal de l'Ecole Normale Supérieure de Qinghai (Edition de philosophie et de sciences humaines)*, 1992, N° 3.

周克庸, 《“会意兼形声”是拥有大量字例的重要汉字结构类型》, *文史哲*, 2009 年第 1 期, 总第 310 期。
Zhou K., « L'idéo-phonogramme qui est aussi idéogramme composé est un mode important de construction des caractères chinois », *Jlhp*, 2009, N° 1, N° de Série 310.

周山 (主编), *中国传统类比推理系统研究*, 上海, 上海辞书出版社, 2011, 219 页。
Zhou S. (éd.), *Recherches sur le système analogique traditionnel chinois*, Shanghai, Maison d'Éditions Lexicographique de Shanghai, 2011, 219 p.

周同春, *汉语语音学*, 北京, 北京师范大学出版社, 1990, 293 页。
Zhou T., *Phonétique du chinois*, Beijing, Presse de l'Ecole Normale de Beijing, 1990, 293 p.

周有光, 《现代汉字中声旁的表音功能问题》, *中国语文*, 1978 年第 3 期。

Zhou Y., « La question de la fonction phonétique du phonème dans les caractères chinois », *Langue chinoise*, 1978, N°3.

➤ **SOURCES EN FRANÇAIS**

Bachelard G., *La formation de l'esprit scientifique - Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1938, 307 p. (Bibliothèque des Textes Philosophiques)

Benveniste E. *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Editions Gallimard, 1966, 356 p.

Borella J., *Penser l'analogie*, Paris, Ad Solem, 2000, 221 p.

Bottineau D., « Iconicité, théorie du signe et typologie des langues », *Cla*, N° 1, juin 2003, pp. 209-228.

Chevel A., « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIXe siècle », *Romantisme*, N°25-26, 1979, pp. 3-33. (Conscience de la langue)

Confucius, *Les entretiens de Confucius*, traduit du chinois et présenté par Anne Cheng, Paris, Grand Livre du Mois, 1992, 171 p.

Cuxac C., « Iconicité des Langues des Signes », *Faits de langues*, n°1, Mars 1993, pp. 47-56.

De Coster M., *L'analogie en sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 152 p. (Sociologie d'aujourd'hui)

Emmanuel S., *L'analogie, du naïf au créatif : analogie et catégorisation*, Paris, l'Harmattan, 2000, 218 p. (Sciences Cognitives)

Fonagy I., *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*, Paris, Editions Payot, 1983, 346 p. (Langages et Sociétés)

Lakoff G. et M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Editions de Minuit, 1986, 256 p. (Propositions)

Landry B., « La notion d'analogie chez saint Bonaventure », *Rnsf*, Vol 24, N° 94, 1922, pp. 137-169.

Monneret P., *Essai de linguistique analogique*, Dijon, Association Bourguignonne d'études linguistiques et littéraires, 2004, 175 p.

Monneret P., « L'iconicité comme problème analogique », *Le Français Moderne*, 2014, N°1.

Monneret P., *Le sens du signifiant*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, 261 p. (Implications linguistiques et cognitives de la motivation)

Paris M.-C. et Peyraube A., « L'iconicité, le nouveau dogme de la syntaxe chinoise », *Faits des langues*, N° 1, mars 1993, pp. 69-78.

Perice C. S., *Écrit sur le signe*, rassemblé, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 262 p. (L'ordre philosophique)

Saussure F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, 520 p.

Saffi S., « Discussion de l'arbitraire du signe – Quand le hasard occulte la relation entre le physique et le mental », *Italies*, N° 9, 2005, pp. 345-394.

Vaillant P. et E. Bordon, « Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité », *Visio*, Vol 6, N°4, 2001, pp. 57-74.

Vandermeersch L. « L'écriture en Chine », dans *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, sous la direction de Christin A.-M., Paris, Flammarion, 2012, pp. 74-97.

Verhaegen P., « Image diagramme et métaphore : à propos de l'icône chez C. S. Peirce », *Recherches en communication*, N° 1, 1994, pp. 19-47.

2) SOURCES NON IMPRIMEES.

Briot A., « Le Triple Réchauffeur : Interprétations classiques et modernes », *Méridiens*, N° 57-58, 1982, Paris, p. 71-88.

URL : http://www.gera.fr/Downloads/Formation_Medicale/ORGANES-ET-FONCTIONS-EN-M

TC/TRIPLE-RECHAUFFEUR/briot-17235.pdf

陈志群, *会意字的认知研究*, 外国语言学及应用语言学硕士论文, 青岛, 中国海洋大学, 2004年, 35页。(指导教师: 黄亚平)

Chen Z., *Etudes cognitives sur l'idéogramme composé*, Mémoire de Master Langues Etrangères Appliquées, Qingdao, l'Université de l'Océan de Chine, 2004, 35 p. (sous la direction de Yaping HUANG)

程瑶田, *果裸转语记*, 四库全书续修, 1934, 安徽, 517-526页。

Cheng Y., *Transfert du langage guo-luo*, Suite de la Collection Impériale des Quatre Trésors, 1934, Anhui, pp. 517-526.

URL : <http://ishare.iask.sina.com.cn/download/explain.php?fileid=36099395>

Everaert-Desmedt N., « La sémiotique de Peirce », *Louis Hébert* (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), URL : <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.

Haase M., *Deictic iconicity (summary)*, *Linguist List* 3.149, 14 feb. 1992, URL : <http://linguistlist.org/issues/3/3-149.html>.

郝中先, 《废止中医派的领袖——余云岫其人其事》, *自然辩证法通讯*, 第26卷, 2004年第6期, 北京。

Hao X., « Chef du Groupe de la Lutte contre-MTC — YU Yunxiu », *Jdn*, Vol. 26, N° 6, 2004, Beijing, [en ligne], URL : <http://www.doc88.com/p-495271496834.html>.

黄信阳, 《阴阳五行关系》, *中国道教*, 第4期, 2004年, 北京。

Huang X., « La relation entre le yin-yang et le wu xing », *Taoïsme chinois*, N°4, 2004, Beijing, [en ligne], URL : http://www.chinataoism.org/showtopic.php?id=408&cate_id=525.

江学旺, *西周金文研究*, 汉语言文字学博士论文, 南京, 南京大学, 2011, 131页。(指导教师: 鲁国尧、黄德宽)

Jiang X., *Une étude sur les inscriptions de la dynastie des Zhou de l'Ouest*, Mémoire de Doctorat Philologie chinoise, Nanjing, Université de Nanjing, 2001, 131 p. (Sous la direction des LU Guoyao et HUANG Dekuan)

Lan F., « *L'anglais professionnel de la médecine chinoise* », plan d'enseignement de la médecine chinoise, Shanghai, [en ligne], URL : <http://www.doc88.com/p-052288398495.html>.

Laszlo P., « La chimie aujourd'hui », *Encyclopédie Universalis* [en ligne].

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chimie-la-chimie-aujourd-hui/>.

雷黎明, 《说文解字》象形字研究, 硕士学位论文, 兰州, 西北师范大学, 2007, 68 页。
(指导教师: 周玉秀)

Lei L., *Recherches sur les pictogrammes dans l'« Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes »*, Mémoire de Master, Lanzhou, Ecole Normale du Nord-ouest, 2007, 68 p.
(sous la direction de ZHOU Yuxiu)

Li N., « *L'enseignement du genre en FLE pour les apprenants chinois* », Mémoire de Master Didactique du français et des langues étrangères, Dijon, Université de Bourgogne, 2011, 82 p.
(sous la direction de Philippe MONNERET)

龙阳飞, 《汉语汉语必将加速成为高效的世界通用语助中国崛起》。

Long Y., « *Le chinois deviendra la langue universelle et contribuera à la montée de la Chine* »,
URL : <http://cycedu.blog.163.com/blog/static/42251313200972972848780/>

牛远, 《说文解字》指事字比较研究, 硕士学位论文, 太原, 山西师范大学, 2013, 52 页。
Niu Y., *Etudes comparatives sur les idéogrammes simples de « Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes »*, Mémoire de Master, 2013, 52 p.

Schwartz S., « *Langue des signes visuelle/Langue des signes tactile : une simple visée adaptative?* », Colloque International : Syntaxe, interprétation, morphologie des langues signées, Lille, organisé par l'UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage », 1e et 2 juin 2006.
URL : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/colloques/lst/fr/Schwartz.pdf> .

Ye X., *L'Iconoclasme Byzantin et son influence sociale, politique et religieuse*, Mémoire de Master Sciences de la religion, Shanghai, Université Normal de Shanghai, 2011, 50 p. (sous la direction de GU Weimin)

张晓雯, 甲骨文与古埃及圣书字象形字比较研究, 外国语言学及应用语言学硕士论文, 青岛, 中国海洋大学, 2009 年, 77 页。(指导教师: 黄亚平)

Zhang X., *Etudes comparatives sur les pictogrammes entre l'écriture sur os et écaille et l'hiéroglyphe égyptien*, Mémoire de Master Langues Etrangères Appliquées, Qingdao, l'Université de l'Océan de Chine, 2009, 77 p. (sous la direction de Yaping HUANG)

3) SOURCES ELECTRONIQUES.

http://www.360doc.com/content/12/0419/16/1311767_204936409.shtml : Texte original de

« *Hong fan* ».

<http://www.3zitie.cn/> : Site de calligraphie et de peinture chinoise.

<http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/reperes/analogie.htm> : Définitions de « ressemblance » et d'« analogie » données par l'académie de Grenoble.

http://baike.baidu.com/link?url=W-BhuadUMJJnf8ZlmQq5zvYTft-nBo831Ebow54gqXVylRmgjD4k3_Ch2XhHB8vL : Texte du « Zhou yi » en ligne.

<http://baike.baidu.com/picview/6683/6683/0/0df431adcbe76096be1f8d32edda3cc7dd99e97.html#albumindex=1&picindex=0> : Emblème du Taoïsme.

<http://baike.baidu.com/view/188.htm> : Explication de « yin-yang » dans l'encyclopédie en ligne – « Baidu Baïke ».

<http://baike.baidu.com/view/248597.htm> : Le tableau des « variantes des caractères chinois ».

<http://baike.baidu.com/view/2669193.htm> : Cinquième chapitre de la partie Su Wen du « Canon interne de l'Empereur Huang ».

<http://baike.baidu.com/view/658953.htm> : Texte original des « Commentaires sur le trigramme ».

<http://w.baike.com/d07510d80a6c4a72a59189457bc2f4ce.html> : Source d'internet de l'image proposé de l'écriture sur os et écailles.

<http://www.catb.org/esr/writings/taouu/html/ch02s08.html> : Image du système Windows 95.

http://www.chazidian.com/zi_bushou/ : La liste des clés des sinogrammes du « Dictionnaire Xinhua ».

<http://www.engjzj.com/index.asp> : Site du Comité International Coopératif de l'Acupuncture et de l'Association chinoise des Recherches et du Développement de la médecine traditionnelle chinoise.

<http://www.cnrtl.fr/> : Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

<http://www.confucianism.com.cn/> : Site du Confucianisme.

http://cul.shangdu.com/fg/20110413/354_276911.shtml : Image de l'écriture sur os et écaille dans l'introduction à la culture d'Anyang sur le site de la culture de la province du Henan.

<http://www.docin.com/p-461441.html> : Texte originale de la préface du « *Classique des documents* » en ligne.

<http://expo.wanijingchina.com/a/201106/17/69-8085.htm> : Image de l'écriture sur os et écailles du site de voyage d'Anyang, où se situent les ruines des villes de la dynastie des *Shang*.

<http://famille9.free.fr/documents/lesmotsetleschosesresume.pdf> : Résumé de « Les mots et les choses » de Michel Foucault.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Période_des_Royaumes_combattants : la plaine chinoise à la fin des Royaumes Combattants.

<http://www.gjjgwys.com/index.asp> : Le site de l'art international de l'écriture sur l'os.

<http://www.gushiwen.org/guwen/huanglei.aspx> : « *Canon interne de l'Empereur Huang* » en ligne.

http://www.ha.xinhuanet.com/fuwu/kaogu/2007-10/31/content_11541289.htm : Image de l'écriture sur os et écailles dans l'introduction du prestige mondiale de « Yin xu », sur le site d'Internet Xinhua, la presse officielle chinoise.

<http://ideophone.org/> : Site du « Ideophoe », Sound out ideas on African languages, vivid sensory words, and iconicity.

<http://www.laboutique.bouyguestelecom.fr/telephones-mobiles/apple/apple-iphone-4s-8go-blanc.html> : Image de smartphone Iphone 4S.

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php> : Site des Editions de Minuit.

<http://www.med126.com/tcm/sybz/> : Données de terminologie standard sur la médecine et le médicament traditionnels chinois.

<http://news.chinaxinge.com/shownews.asp?id=39844&sjm=e5e62648f9d7bca2>: Source d'image de « Qiupus ».

<http://www.nipic.com/show/1/24/354e262cb28371dc.html>: Photo de l'écriture sur os et écailles sur un site de collection des photos.

<http://www.nongli.com/item3/search.asp> : La consultation des « huit caractères » à partir de la date et l'heure de naissance dans le calendrier grégorien.

<http://www.oldq.com.cn/geren/zhuanti/guwen/200903/100383.html>: Texte original du 21^{er} chapitre de « Xun Zi » et sa traduction en chinois contemporain sur le site d'Internet de l'enseignement secondaire de la langue chinoise.

<http://pm.findart.com.cn/pmimg.jsp?pmid=1679240> : Source d'image, une partie de la stèle de Caoquan.

<http://rcc.whu.edu.cn/a/pics/2011/0811/307.html> : Image du style de bronze sur le site de l'Institut de la Culture Régionale de l'Université de Wuhan.

<http://www.saohua.com/shuku/mengxibitan/> : Texte originale des « Discussions de pinceau depuis un petit ruisseau de rêve ».

http://www.shxw.com/lidai/2008/0716/content_711_1.html : Reproduction des caractères sur pierre du style petit sigillaire de la Montagne Yi sur le site d'Internet de la calligraphie chinoise.

<http://www.shuowen.org/>: « *Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes* » en ligne.

<http://www.stanford.edu/class/linguist1/Rdgs/Sapir.1.pdf> : Sapir, *A study in phoetic symbolism*, Part 1.

<http://www.stanford.edu/class/linguist1/Rdgs/Sapir.2.pdf> : Sapir, *A study in phoetic symbolism*, Part 2.

<http://www.stanford.edu/class/linguist1/Rdgs/Sapir.3.pdf> : Sapir, *A study in phoetic symbolism*, Part 3.

<http://www.tgljw.com/StaticPages/19343.htm> : Source d'image du portrait de CANG Jie.

http://tupian.baike.com/a1_33_04_01300000257646133813047195758_jpg.html : Source d'image du portrait de FU Xi.

<http://xh.5156edu.com/page/z2190m2907j18579.html> : Pronoms chinois donnés dans l'annexe de la « *Dictionnaire Xinhua* » en ligne.

<http://www.zdic.net/appendix/f10.htm> : Transcription phonétique du *pinyin*.

<http://zhsj.zjtie.edu.cn/newsDetail.aspx?newsID=1092> : Le « Tableau des mots continus » sur le site d'Internet de l'Education des Poèmes Chinois.

<http://www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?lid=74922> : Texte originale du « Zuo Zhuan » en ligne.