



HAL
open science

Sons, images et rimes dans l'art poétique de Sikong Tu

Véronique Alexandre Journeau, Véronique Alexandre Journeau

► **To cite this version:**

Véronique Alexandre Journeau, Véronique Alexandre Journeau. Sons, images et rimes dans l'art poétique de Sikong Tu. 16e Conférence EACS, Association européenne d'études chinoises, Aug 2006, Ljubljana, Slovénie. halshs-01987148

HAL Id: halshs-01987148

<https://shs.hal.science/halshs-01987148>

Submitted on 20 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Association Européenne d'Etudes chinoises (EACS) 16^e conférence, 30 août - 3 septembre 2006, Ljubljana

“Sons, images et rimes dans l’art poétique de Sikong Tu”

Véronique ALEXANDRE JOURNEAU

Dr. Histoire de la musique et Musicologie (université de la Sorbonne - Paris IV)

Dr. Asie orientale et Sciences humaines (université Paris VII - Denis Diderot)

Alors que les musiciens, calligraphes et peintres utilisent des métaphores poétiques pour décrire les effets et les qualités des oeuvres d’art, Sikong Tu (837-908), réciproquement, va chercher des sons et des images en musique (principalement la cithare *qin*) et en peinture (principalement de paysage) pour décrire les qualités stylistiques en poésie. Sa série de vingt-quatre poèmes, qui suit un schéma de thème et variations, révèle une perception taoïste de la nature. Ainsi, bien que les poètes de la dynastie Tang écrivent habituellement des quatrains ou huitains de cinq ou sept caractères, Sikong Tu a choisi des poèmes de six vers de huit caractères ou douze vers de quatre caractères, c’est-à-dire qu’il renverse la structure du point de vue des nombres entre les vers et les caractères (quatre et huit) dans une approche cosmologique (comme le système musical *lǚlǚ* en deux gammes par tons), pour suggérer une composition tri-dimensionnelle de ‘voir’-‘entendre’ et ‘penser’. Et le choix des rimes fait écho à cette structure. En outre, le dix-huitième poème suggère que la poésie est un miroir, dual, reflétant non seulement l’esprit du poète au contact de la nature, mais aussi la personnalité du lecteur à travers son interprétation du poème.

Introduction

Comment 司空图 Sikong Tu procède-t-il? Il élabore l’expression poétique à trois niveaux : la perception du monde physique (I-description of Nature), selon les deux composantes principales de la perception que sont (a) la ‘vue’ et (b) l’ ‘audition’ (approches picturales et musicales), d’où naît une appréciation dans le monde sensible (II-sentiment ou émotion à partir des sensations) ; le troisième niveau (c) consiste en une interprétation dans le monde des idées (III-pensée). Ainsi, le couple ‘voir’ et ‘entendre’ crée une ‘appréciation sensible’ qui est reliée à une pensée, c’est une pensée philosophique. Le poète joue avec les échos et correspondances entre mots et entre poèmes, et la capacité de la langue chinoise à exprimer plusieurs sens dans un seul caractère-mot.

La série de poèmes suit un schéma de thème et variations, et chaque poème montre différents aspects avec les nuances indiquées par les titres des poèmes, descriptions variant de l’évidence du visible (formes, couleurs et sons) à la proximité de l’invisible (fadeur, intuition et suggestion). Le thème est la voie taoïste en harmonie avec la Nature et les variations suivent un schéma cosmogonique. La série de vingt-quatre poèmes est structuré en deux cycles de douze poèmes en accord avec le principe *yin-yang*, et cet aller et retour de renouvellement évolue comme les vingt-quatre heures (avec cette caractéristique chinoise de la double heure) d’un jour, les douze mois d’une année, ou les vingt-quatre cordes de la cithare 瑟 *se* (la 25^{ème} corde, la 13^{ème}, n’est pas utilisée car elle symbolise le pinacle, *taiji*).

En outre, chaque poème est écrit en douze vers ou six distiques (rythme des rimes) comme le système musical 律呂 *lǜlǚ* de douze tubes (ou cloches) selon les deux gammes par tons *yin-yang* (développant ensemble ce qui ressemble à l'échelle chromatique occidentale). De plus, l'architecture composée par 司空图 *Sikong Tu* est sophistiquée du fait qu'il est possible de lire chaque poème par quatrain (c'est-à-dire en trois fois quatre vers), et au lieu des cinq ou sept caractères habituellement écrits sous les Tang, il produit des carrés {4, 4, 4, 4} (en raison du nombre de caractères par vers) qui ensemble constituent une boucle cyclique comme mentionné dans le 17^{ème} poème avec le symbolisme du “圓方 rond-carré”). Plusieurs correspondances s'établissent entre poèmes sur la base de relations entre nombres et du processus *yin-yang*.

La progression dans les poèmes se fait selon le même tuilage que lix troncs célestes avec les douze branches terrestres ou les cinq sons du système pentatonique (五聲 *wusheng*) avec les sept sons du système heptatonique (工尺 *gongche*). Elle part du centre et revient à l'Unité primordiale à la fin de chaque cycle, simple (*yin* ou *yang*) ou double (*yin-yang*). Les rimes témoignent également d'un parcours du Un (fadeur et proximité du silence) au multiple (formes, couleurs et sons). Dans le premier cas, intériorité, la rime est la même pour tout le poème : par exemple, ‘ong’ dans les 1^{er} et 5^{ème} poèmes avec la même et significative exception de ‘feng’, le vent), et une rime systématique en ‘ang’ dans le 12^{ème} poème qui est le même dans le 17^{ème} avec l'exception de ‘mei’, et, naturellement, dans le dernier poème, 24^{ème}, avec une rime systématique en ‘u’ (dont l'une se prononce, de nos jours, différemment avec ‘ju’); dans le second cas, extériorité, la rime varie plus ou moins au sein du poème : par exemple dans les poèmes 3, 7 et 11, puis 14, 21 et 22 avec trois rimes différentes.

Ainsi, les trois poèmes choisis pour la conférence EACS sont liés par leur position relativement au chiffre trois dans la relation binaire-ternaire imbriquée (*yin-yang*) : 6 est deux fois 3, et 9 est trois fois 3 dans le premier cycle (de douze); et 18 est deux fois 9 et trois fois 6 dans le second cycle. Cette position est d'extériorité, avec une profusion de couleurs et sons (en particulier, jade et *qin* dans les trois poèmes). La description de la Nature est expressive, simple comme dit dans le 6^{ème} poème (dernier vers), mais pleine de profondeur comme dit dans le 9^{ème} poème (troisième vers), et même subtile et inmaîtrisable comme dit dans le 18^{ème} poème.

Compte tenu des spécificités du français et de l'anglais, j'ai préféré un vers de dix pieds en français (le rythme des dix troncs célestes) et de huit pieds en anglais (doublant le rythme chinois). En tant que francophone de naissance, la traduction est plus facile pour moi en français qu'en anglais. Ne connaissant pas les équivalences directes entre le chinois et l'anglais, je donne une traduction mot-à-mot en anglais à partir du français, puis je propose une traduction directe du chinois vers l'anglais à partir d'une publication existante.

Voyons à présent poème par poème¹.

¹ « 二十四诗品 *Ershisi Shipin* Appréciation de la poésie en vingt-quatre poèmes », 历代诗话第一册 *Lidai shihua diyi ce* Critique poétique des époques passées, vol.1), 上海医学书局 *Shanghai yixue shuju* Shanghai : Presses commerciales, 上海 Shanghai, 1927, 81-91.

I Premier poème de la sélection (le 6^{ème} du cycle)

典雅 (*diǎn yǎ*) Elégance classique

玉壺買春	賞雨茆屋	<i>Yù kǔn mǎi chūn</i>	<i>shǎng yǔ mǎo wù</i>
坐中佳士	左右修竹	<i>zuò zhōng jiā shì</i>	<i>zuǒ yòu xiū zhú</i>
白雲初晴	幽鳥相逐	<i>bái yún chū qíng</i>	<i>yōu miǎo xiāng zhú</i>
眠琴錄陰	上有飛瀑	<i>mián qín lù yīng</i>	<i>shàng yǒu fēi pù</i>
落花無言	人淡如菊	<i>liào huā wú yán</i>	<i>rén dàn rú jú</i>
書之歲華	其曰可讀	<i>shū zhī suì huá</i>	<i>qí yuè kě dú</i>

I-1 Traduction

Gynécée de jade qui s'offre au printemps,
goûter la pluie d'un havre luxuriant,
Assis au centre une belle et un lettré,
des bambous taillés pour environnement ;
Nuages blancs au début d'une éclaircie,
des oiseaux isolés se pourchassant,
Sur le *qin* allongé dans l'herbe verte,
montée d'une cascade de sons voltigeants ;
Des fleurs qui, sans la moindre parole, tombent,
comme un chrysanthème, l'homme lissant,
Des écrits qui, au fil des ans, abondent,
assurés d'être lisibles aisément.

Traduction mot-à-mot du français vers l'anglais : Classical Elegance

Jade gynaeceum purchased for spring,
lush haven for a rain tasting,
A beauty and a scholar sit
within bounds of bamboos rising;
White clouds sign of brightening sky,
lone birds each other pursuing,
From the *guqin* set on green grass,
a cascade of sounds up flying;
Flowers falling without a word,
Chrysanthemum, a man smoothing,
Writings which abound year by year,
sure to be of easy reading ;

I-2 Commentaire

Sikong Tu décrit les conditions favorables à l'écriture et se décrit lui-même. Dans le 18^{ème} poème, il suggérera qu'un poète-sage écrit à deux niveaux : l'un, superficiel ou léger, agréable à lire, où s'exprime un temps heureux au sein de la Nature ; l'autre, profond ou supérieur, plutôt caché, reflétant une pensée taoïste.

Le 6^{ème}, *Elégance classique*, est une étape de retournement comme la fin d'un petit cycle (moitié de la première série de douze poèmes) et une pause après un cycle de cinq poèmes (rythme de *wu xing*, *wu sheng*, *wu se*). Ainsi ce poème est 'dual', à la fois fin et début, comme indiqué par la rime unifiée, avec une multiplicité d'images picturales et musicales (automne pour l'homme et printemps pour la femme). Traditionnellement "jade" est une métaphore pour la femme, le printemps est une métaphore pour l'éveil amoureux, les oiseaux isolés se pourchassant une métaphore pour la joute amoureuse confirmée par la montée de la sève, puis, finalement, la chute sans paroles (sur le *qin*, la célèbre complainte « 湘妃怨 *Xiangfei yuan* » commence par "fleurs et feuilles tombent pêle-mêle") parce que les mots ne sont pas capables de dire (pas aussi bien que la musique ou les images) le sentiment comme suggéré par Sikong Tu dans le 11^{ème} poème ; Cependant, l'homme essaie de le mettre en mots (en poème) en lissant maintes fois le choix des mots. Offrir une pluralité d'interprétations est un moyen de dire que les mots ne peuvent pas contenir toute la pensée.

La rime est quasiment la même, avec juste une prononciation différente 'ju' pour le 5^{ème} distique. Mais la prononciation n'était certainement pas la même que maintenant sous la dynastie Tang. Il est en outre possible de prononcer le mot de manière à donner la bonne inflexion. De même dans le 1^{er} poème du cycle où la rime est systématique en 'ong' avec un 'feng' différent mais dont la prononciation n'est pas si éloignée (il peut être prononcé d'une façon proche, comme 'fong'), même si il y a sans doute une intention spécifique afin de mettre l'accent sur le mot 風, qui signifie 'vent' dans le 1^{er} poème (avec une signification expliquée dans mon livre, *L'art poétique de Sikong Tu*, Editions You-Feng, 2006). En français et en anglais, le choix a été de mettre la même rime pour tous les vers afin de donner comme en chinois le sentiment de l'Unité et de la multiplicité dans une interaction *yin-yang*.

Le chrysanthème est le symbole d'une floraison tardive, idée renforcée par la position en fin de petit cycle. Ainsi, le chrysanthème est une métaphore pour le poète dont les écrits fleurissent à la fin de sa vie (qui est aussi la fin de la dynastie Tang). Le message de Sikong Tu dans ce dernier vers est que son oeuvre est facile à lire, ce qui ne nie pas un second niveau de lecture. C'est précisément le style des maîtres taoïstes, descriptif et poétique, souvent métaphorique, mais obscur comme pour un message caché. Sikong Tu dit aussi que la Nature a un message qui ne se donne pas par les mots (fleurs).

De ce fait, Sikong Tu dépeint un moment de bonheur dans un cadre d'images et de sons qui sont tous des détails charmants : le quatrain central fait écho au couple du premier quatrain en combinant un distique pictural avec un distique musical, entrelacés par couples avec, d'un côté, nuages et eau (unis par les éclats jaillissant de la cascade) et, d'un autre côté, les oiseaux et la cithare *qin* (unis par leur chant), mais aussi avec les deux

aspect de la vue et de l'audition croisés par 'nuages'-'oiseaux' et 'cascade'-'cithare'. Le premier quatrain donne une impression de cocon (sentiment en intériorité), et le dernier est le résultat de longueurs de fil de soie (production extérieure). Je tiens à préciser ici que « cascade ascendante » est une expression possible, non seulement à cause des éclats jaillissant mais aussi parce que, sur le *qin*, la main droite peut effectuer un balayage de bas en haut comme indiqué par le doigté *fu* de *gunfu* dans la mélodie 流水 *Liushui* (eaux qui coulent).

I-3 Comparaison avec une autre traduction

La série de poèmes a été directement traduite du chinois vers l'anglais par Tony Barnstone dans *The Art of Writing : teachings of the Chinese masters* (co-édité avec Chou Ping, publié par Shambala, 1996). Je suggère alors un petit exercice de comparatisme en traduction poétique, comme nous ("Atelier Poésie du Réseau Asie"²) l'avons récemment pratiqué (19 juin 2006³) : comparatisme non pas sur le style mais sur les choix d'interprétation qui souvent varient, en particulier pour la poésie chinoise. Il y a deux sortes de différences, l'une résultant des ambiguïtés des mots eux-mêmes, et l'autre de l'interprétation du contexte, en l'occurrence un cycle structuré en *yin-yang* (c'est-à-dire que chaque poème est la partie d'un tout) et le couple pictural-musical (c'est-à-dire dans chaque poème) pour moi ; et chaque poème comme un tout décrivant un type spécifique, une qualité, de poème pour Tony Barnstone. Je ne vais pas entreprendre ici une comparaison détaillée, mais juste donner une idée de ce qu'on peut déduire de nos choix respectifs.

Traduction en anglais de Tony Barnstone : The Classic and Elegant Style

I buy wine with a jade pot.
in my straw-roofed hut I like the rain.
Fine scholars sit at my table.
bamboo stands high to left and right.

White clouds and sun just after rain.
hidden birds chase each other.
I sleep in green shade with my lute.
over there, a flying waterfall.

Falling flowers are speechless.
like a chrysanthemum I desire nothing.
Write about the year's flowering days.
and your poems will be read with joy.

- Concernant les ambiguïtés de mots :

1^{er} distique : une ressemblance graphique de caractères offre, comme les homophonies, de multiples correspondances ; le jeu peut être non seulement phonique (ambiguïté entre caractères à l'audition) mais aussi visuel (même écriture au petit détail près). C'est probablement une des raisons pour laquelle Tony Barnstone et moi avons lu différemment

² Sur le "Réseau Asie-IMASIE (Institut des mondes asiatiques - CNRS/FMSH)", voir : reseau-asie.com

³ « Comparatisme en traduction poétique », *Actes de la journée d'études de l'atelier Poésie du Réseau-Asie* (à paraître).

le second caractère du poème : ‘壺 *hu*’ pour lui et ‘壺 *kun*’ pour moi (il y a juste un petit trait en plus dans le second). Les deux interprétations sont possibles. En outre, les deux premiers caractères induisent ensemble des variantes d’interprétation : “jade” peut être compris comme le matériau (alors relié avec le pot ‘*hu*’, traduction directe choisie par Tony Barnstone) ou comme métaphore, évoquant soit la liqueur de jade, une étape du rituel taoïste (alors relié avec ‘*hu*’ compris comme le récipient de la sève, ou avec ‘*kun*’ compris comme un passage qui a un sens spécifique dans le Taoïsme), soit une femme (alors relié avec le corridor ‘*kun*’, abritant une rencontre féminine), ce qui est mon choix de traduction compte tenu de la position *yin* dans le cycle, l’offre de printemps et le tuilage entre quatrains. En considérant l’ensemble du cycle de poèmes, on trouve, de façon cohérente, la seconde idée (étape taoïste et sève intérieure) dans les 5^{ème} et 17^{ème} poèmes qui précèdent justement celui-ci (6^{ème}) et le 18^{ème} où la présence du *qin* évoque davantage la pureté et la présence féminine. Et nous pouvons considérer que, dans ce 4^{ème} distique, le *qin* symbolise une femme-*qin* dont le chant est provoqué par le jeu du poète et, réciproquement inspire celui-ci. Cela transparait, un peu abruptement, dans la traduction de Barnstone pour le 7^{ème} vers.

4^{ème} distique : le *qin* est une cithare (du point de vue organologique), et non pas un luth (même si cette traduction est habituelle depuis que van Gulik l’a traduit ainsi pour donner une idée du contexte ou de l’esprit du jeu). Comme pour ‘*hu*’ et ‘*kun*’, entre ‘眠 *mian*’ et ‘眼 *yan*’, il n’y a qu’un petit trait de différence, absent dans *mian* et présent dans la partie supérieure du caractère *yan* ; ainsi, dans la source manuscrite, il y a un trait ambigu traversant cette partie supérieure mais pas tout à fait horizontalement. Même si nous avons tous les deux choisi *mian*, on peut dire que les deux caractères seraient possibles : « voir la cithare *qin* dans l’ombre verte » (de fait, le *qin*, une cithare, est couché). Je comprends la possibilité du poète lui-même couché comme dans la traduction de Tony Barnstone, mais je préfère garder l’ambiguïté comme suit : “(je vois) la cithare *qin* allongée dans l’ombre verte” ou “je vois le *qin* (couché) dans l’ombre verte”. Nos choix sont aussi différents pour ‘*yin*’ qui est traduit directement comme “ombre” par Tony Barnstone mais interprété par moi comme “herbe” (parce que c’est vert et que le *qin* est couché dessus). L’écriture cursive rapide en calligraphie chinoise est appelée “écriture d’herbe”, et mon choix vise à mettre en évidence le double lien (pictural et musical) avec le troisième quatrain qui décrit un flot d’écrits : ce flot est ainsi à la fois musical (cascade) et calligraphique (herbe).

- Concernant l’interprétation relativement au contexte :

2^{ème} distique : du fait des choix faits dans le 1^{er} distique, où je vois une femme dans le contexte (en suivant ‘jade’ et ‘spring’) et Barnstone des lettrés, nos interprétations de ‘佳 *jia*’ diffèrent : je lis « 佳人 *jiaren* » + « 士人 *shiren* » condensé du fait de la taille du vers en « 佳士 *jiashi* » (couple), là où Barnstone lit un seul terme en deux syllabes « 佳士 *jiashi* » (lettrés).

5^{ème} distique : parce que dans le 11^{ème} poème, Sikong Tu explique qu’il est difficile de choisir les mots justes pour exprimer des sentiments profonds, j’en déduis qu’il lisse et lisse les mots (comme il le dit dans ce poème) et les phrases afin qu’ils contiennent plus

que ce qui est dit. C'est le sens de la "fadeur" en Chine de contenir toutes les couleurs. Barnstone opte pour "rien" parce qu'il pense qu'il suffit au poète de prendre profiter de l'instant présent, et c'est vrai que c'est une notion taoïste (*wuwei*), que nous trouvons dans le 9^{ème} poème ci-dessous. Nos interprétations diffèrent relativement à 'dan', mais, à nouveau, les deux sont possibles.

II Deuxième poème de la sélection (le 9^{ème} du cycle)

綺麗 (*qǐ lì*) Beauté extraordinaire

神存富貴	始輕黃金	<i>shén cún fù guì</i>	<i>shǐ qīng huáng jīn</i>
濃盡必枯	淡者屢深	<i>nóng jìn bì ku</i>	<i>dàn zhě lǚ shēn</i>
霧餘水畔	紅杏在林	<i>wù yú shuǐ pàn</i>	<i>hóng xìng zài lín</i>
月明華屋	畫橋碧陰	<i>yuè míng huá wù</i>	<i>huà qiáo bì yīn</i>
金尊酒滿	伴客彈琴	<i>jīn zūn jiǔ mǎn</i>	<i>bàn kè tán qín</i>
取之自足	良殫美襟	<i>qǔ zhī zì zú</i>	<i>liáng dān měi jīn</i>

II-1 Traduction

Et l'esprit vit dans une prospérité,
 qui a commencé avec la cloche jaune,
 Quand l'intensité ne peut que tarir,
 l'insignifiant a maintes profondes fadeurs;
 Un peu de brume qui reste au bord de l'eau,
 dans les arbres des abricots rouges,
 Pendant le clair de lune sur le mont Hua,
 je peins un pont dans l'ombre émeraude;
 Ici, rempli, un vase à vin en or,
 Là, un compagnon-hôte jouant du *qin*,
 Quête se suffisant à elle-même, vertus
 épuisant le sentiment de beauté.

Traduction mot-à-mot du français vers l'anglais : Extraordinary Beauty

Mind lives in a prosperity,
 which began with the yellow bell,
 Intensity comes and dry up,
 While blandness keeps more than one depth ;
 Bits of mist stay on waterside,
 Red apricots adorn the trees,

In the moonlight on Hua mountain,
I paint a bridge in green shadow ;
Here, a gold vase full of wine,
There, a fellow-guest plays *guqin*,
Self-sufficient quest, virtues are
beyond the feeling of beauty.

II-2 Commentaire

Le 9^{ème} poème, Beauté extraordinaire, dans un cycle ternaire avec les 3^{ème} et 6^{ème} poèmes, est une variation sur la beauté inextinguible de la Nature. Les rimes ne sont pas faciles à imiter, même si c'est, comme dans le 6^{ème} poème, la même ('in') avec une nuance au 2^{ème} distique ('en'). Nous pourrions discuter cette question : quand est-il possible d'imiter les rimes d'une langue dans une autre ? Il me semble que cela dépend du contenu et du choix des mots pour une image ou une idée. S'il est possible de composer des sonorités adéquates en prenant des synonymes, ce type de légères modifications, de nuances, dans le contenu, qui maintient une similarité de rimes, est préférable, notamment dans le cas d'une structure signifiante ; sinon, il vaudrait mieux concevoir une équivalence de structure, comme indiqué ci-dessous, dans l'autre langue pour éviter de modifier substantiellement le sens ou pour préserver un bel effet associé à un sens exact dans la traduction des mots. Par exemple, pour l'ensemble des vingt-quatre poèmes, il a été possible d'obtenir deux tiers de structure identique des rimes. Dans ces trois poèmes, au contraire, un tiers seulement est rimé de façon similaire, probablement parce que les descriptions d'extérieur sont plus précises que les contextes émotionnels.

J'ai ainsi remplacé ici les rimes en français (au sein du second vers de chaque distique en anglais), par un jeu sur les couleurs, avec la fadeur et la beauté qui contiennent toutes les couleurs et les sons, comme une base musicale {Sol-Do-Fa} équivalente à une base picturale {jaune-rouge-vert} contient une palette de modes. Les rimes sont : jaune (1^{er} distique) ; fadeur (2^{ème} distique) ; rouge (3^{ème} distique) ; vert (4^{ème} distique) ; cithare *qin* (5^{ème} distique) ; beauté (6^{ème} distique). Du fait de la rime en chinois, nous pouvons considérer que '金 *jin*' est une métaphore pour "cloche" à la fin du premier distique (à nouveau, c'est le matériau qui est utilisé pour susciter l'évocation) ; la dernière rime ('襟 *jin*') est également une métaphore (synecdoque) pour "coeur". Et, pour respecter le nombre de pieds, le 12^{ème} vers commence à la fin du 11^{ème} dans la traduction.

Des relations plus larges peuvent aussi être perçues qui établissent ce poème comme un tout (et vous savez certainement que le chiffre 'neuf' est, en Chine, le symbole d'un tout). Ainsi, s'y trouvent réunis : le son de la cloche jaune (*huangzhong*) qui, depuis des temps immémoriaux, établit des cycles mais est sujet à une extinction naturelle et inévitable de sa résonance (si elle n'est pas réactivée) ; les composantes d'un paysage {montagne-brumes-eau-pont-arbres-fruits} ; et une présence humaine, typiquement d'un lettré taoïste, buvant du vin en bonne compagnie, jouant de la cithare *qin*, peignant la Nature et composant des poèmes. Les sages conjuguent profondeur et fadeur, préconisent le retour

à une simple réalité, néanmoins en plénitude, et ce poème rappelle sans aucun doute les Sept Sages de la forêt de bambous (dont 阮籍 Ruan Ji et 嵇康 Ji Kang, tous deux musiciens et philosophes taoïstes).

Y sont réunis : l'intemporel avec un rappel récurrent du Passé, le recours aux grands ancêtres, et les instants fugaces s'évanouissant comme la résonance d'un son mais donnant une idée de la vraie vie. Ce sentiment, qui fait écho au poème précédent (le 8^{ème} : « exister suprêmement »), prend une dimension de plénitude dans la beauté. C'est l'accomplissement d'une quête qui, prenant sa source dans la Nature, est à la fois spirituelle et sensible. L'approche philosophique est ici celle du cycle 'tradition et modernité' vécu comme énoncé à la fin du 3^{ème} poème : « comme advenir sans connaître de fin, [parce que] avec de l'ancien créer la nouveauté ».

Continuons notre comparaison des choix de traduction.

II-3 Comparaison avec une autre traduction

Traduction en anglais de Tony Barnstone : The Decorative and Pretty Style

When your spirit is wealthy
you take gold lightly.
Ink dries when too thick;
a light wash is often deeper.

Leftover mist by the water
where red apricots flower in the forest.
By my ornamented house, the bright moon
and a painted bridge in green shade.

Gold goblets are brimful of wine
as I play the zither to entertain my guests,
I feel so happy, fulfilled,
My heart is exhausted with joy.

1^{er} distique : « 黃金 *huang jin* » est interprété comme une métaphore de « 黃鐘 *huangzhong* » (cloche jaune) du fait de l'association de l'empereur jaune et de la régulation par la cloche jaune avec une ère de prospérité ; et Sikong Tu évoque plusieurs fois les glorieux ancêtres dans ce cycle de 24 poèmes. J'ai déjà mentionné l'importance qu'il accorde à la structure des rimes. Parce qu'il a choisi de traduire '金 *jin*' par 'gold', l'interprétation de Barnstone diffère. Ainsi, il applique l'idée d'évanescence à la calligraphie alors que je l'applique au son.

4^{ème} distique : '華 *hua*' est, dans mon interprétation, la montagne Hua (le mont splendide) et la résidence (屋 *wu*) du poète, c'est-à-dire une interprétation de *hua wu* comme le mont Hua où le poète demeure, parce que la description d'un paysage implique la présence d'une montagne, en particulier si les autres composantes sont présentes (eau, brume, pont, lune). « Demeure ornementée » dans la traduction de Tony Barnstone est plus proche du texte, à nouveau par choix d'une expression en deux syllabes (considérée par moi comme deux mono-syllabes par concaténation) ; cependant, pour un poète taoïste, un simple pavillon, ou une cabane, est suffisant et la splendeur est dans la Nature, par exemple

précisément dans le mont Hua. Il semble à nouveau que les deux traductions soient possibles, que chacune révèle l'esprit du lecteur et que Sikong Tu peut avoir intentionnellement choisi cette formulation afin de laisser l'interprétation ouverte.

5^{ème} distique : J'ai le sentiment que c'est l'hôte qui joue du *qin* et Barnstone pense que c'est le poète qui joue pour ses hôtes. Les deux interprétations sont encore possibles. En fait, j'ai le sentiment que le poète est en train de peindre un pont pendant que son hôte joue de la musique dans une harmonieuse complémentarité (couple pictural-musical). Ainsi est aussi suggéré le sens d'un pont établi mentalement par le poète avec son hôte (dans le taoïsme, un pont est un passage). Le point de vue de Barnstone est que le pont est peint mais nous ne connaissons pas le peintre (peut-être est-ce une peinture sur le mur de cette demeure ornementée) : il est alors possible pour lui que le poète lui-même joue du *qin* et il en déduit que c'est 'pour' ses hôtes. L'expression ambiguë est 伴客 *banke*: « compagnon » ou « tenir compagnie ».

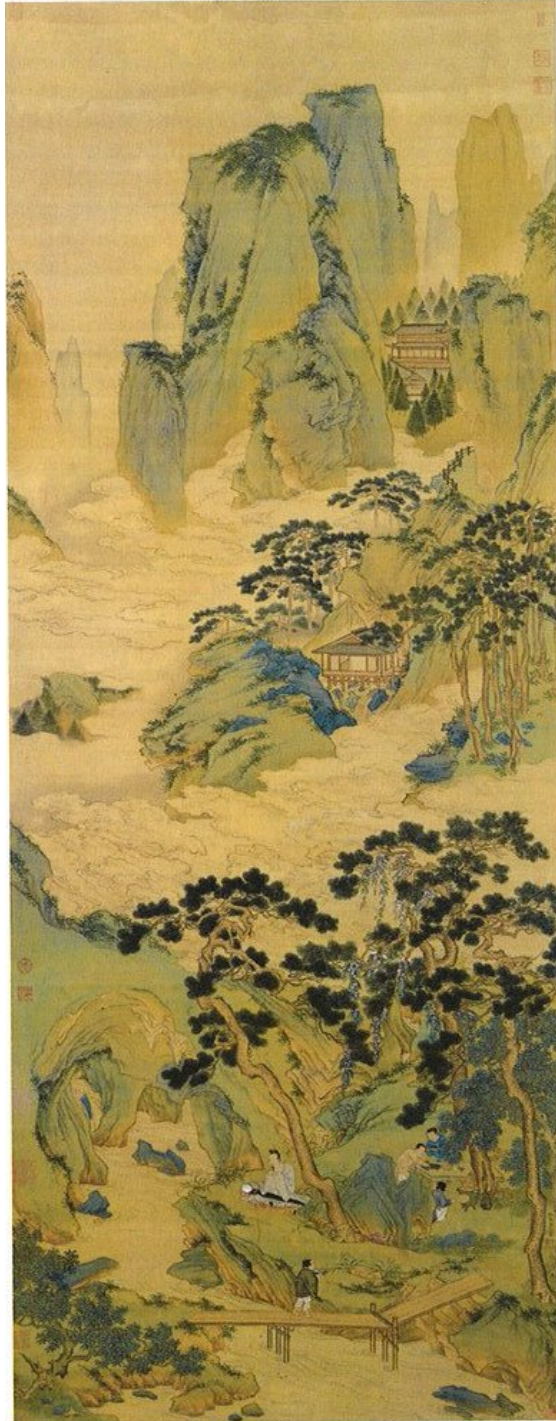
De mon point de vue, et en raison de nombreuses peintures montrant des réunions poétiques entre amis lettrés essentiellement dans la Nature ou dans de rustiques pavillons, il se peut que le poète à la fois décrive la scène dans un poème représentatif de ce que les taoïstes apprécient le plus, et décrive le tableau qu'il est en train de peindre représentant cette scène : la montagne splendide, le pont et son ami jouant du *qin* dans un merveilleux paysage.

仇英 Qiu Ying (vers 1505-1553) pourrait bien avoir illustré ce poème par la peinture « 玉洞仙源 Grottes de jade de la source des immortels » (Musée du palais impérial, Beijing) présentée page suivante.

III Troisième poème de la sélection (le 18^{ème} du cycle)

實鏡 (*shí jìng*) Miroir vrai

取語甚直	計思匪深	<i>qǔ yǔ shen zhí</i>	<i>ji si fēi shen</i>
忽逢幽人	如見道心	<i>hu féng you rén</i>	<i>rú jiàn dào xin</i>
清澗之曲	碧松之陰	<i>qing jiàn zhi qǔ</i>	<i>bì song zhi yin</i>
一客荷樵	一客聽琴	<i>yi kè hé qiáo</i>	<i>yi kè tīng qín</i>
情性所至	妙不自尋	<i>qíng xìng sǎo zhì</i>	<i>miào bú zì xún</i>
遇之自天	泠然希音	<i>yù zhi zì tiān</i>	<i>líng rán xī yīn</i>



III-1 Traduction

Adopter une parole trop directe ;
est un stratagème superficiel,
Un ermite rencontré à l'improviste,
c'est comme percevoir le cœur du Dao ;
Quant aux ondes d'un torrent limpide,
à l'ombre des pins couleur de jade,
L'un y verra du lotus et des bûches,
l'autre y entendra la cithare *qin* ;
Ce qui fait le sentiment rejoint un
mystère qui n'est pas de son propre fait,
Rencontre naturelle avec le ciel,
aussi subtile qu'un son évanescent.

Traduction mot-à-mot du français vers l'anglais : True mirror

To adopt very explicit words,
appears a shallow stratagem,
To meet suddenly an hermit,
allows to discern heart of Dao;
As for waves of a clear water,
in the shadow of green pines,
One would see lotus and firewood,
another would hear a *guqin*;
What makes a feeling joins in a
mystery out of mastery,
Natural meeting with Heaven,
subtle as a vanishing sound.

III-2 Commentaire

Le 18^{ème} poème, Miroir vrai, est le sommet de ce cycle binaire-ternaire *yin-yang* en 'deux fois neuf' et 'trois fois six'. Il dévoile une vérité évidente mais relativement méconnue : la poésie révèle non seulement l'esprit du poète (ce qu'il voit dans ce qui lui est donné à voir) mais aussi l'esprit du lecteur à travers son interprétation de la description de la nature qui lui est faite. La subtilité du son évanescent renvoie au 9^{ème} poème (cloche). Et je dois préciser que le choix de “鏡 or 鏡 *jing*” (miroir) pour le titre, plutôt que “境 *jing*” (frontière) qui est plus souvent écrit dans les livres relatifs à cette oeuvre *Ershisi shipin* de Sikong Tu, est dicté par cette explication logique (les erreurs dans l'écriture des clés des

caractères chinois ne sont pas si rares dans la pratique de la copie). Les deux interprétations sont possibles mais l'une ouvre sur des possibilités multiples, infinies, alors que l'autre ferme l'horizon avec cette notion de frontière ou de limite. Les textes chinois présentent souvent des variantes comme nous pouvons le voir dans les comparaisons faites par Guo Shaoyu entre différentes publications chinoises de cette série de Sikong Tu⁴.

Le poète présume que lorsqu'un musicien voit des pins, il pense à la mélodie pour cithare *qin* « 風入松 *Feng ru song* Le Vent dans les pins » et entend ces sons ; si c'est un bûcheron qui voit des pins, il pense plutôt à ce qu'il va faire de ce bois. La même image engendre deux interprétations différentes et sépare l'une de l'autre. Cependant, dans la fameuse légende de Boya et Zhong Ziqi, le bûcheron comprend si bien l'interprétation de la nature donnée par Boya sur sa cithare *qin* que Boya comprend qu'ils partagent le même sentiment au sein de la Nature et ils deviennent amis : c'est le double sens de 知音 *zhiyin*. La fleur, parce que c'est un lotus, est le signe d'un lien spirituel (un lotus en tant que réminiscence de l'éveil bouddhiste autant qu'un symbole taoïste).

Ainsi, un musicien entendra les sons d'un poème ou d'une peinture en les regardant même si ces oeuvres sont silencieuses (vent, vagues, oiseau, etc.), alors que les vibrations, lignes ou accords mélodiques de la musique peuvent engendrer des points, des lignes ou des taches colorées dans l'esprit du peintre. Dans ce poème, le 3^{ème} distique est une description picturale suscitant un effet sonore pour certains, ce qui est dit dans le 2^{ème} vers du distique suivant; le premier vers de ce distique, plus terre-à-terre, permet en contrepartie de situer la cithare *qin* (qui est dite à l'im age de l'univers) sur le plan céleste. La peinture de Qiu Ying citée en relation avec le 9^{ème} poème est une bonne illustration de ce contexte.

Des analogies de sens sont substituées aux rimes (distiques : 2, 3, 4 et 6) dans la langue occidentale : « cœur du Dao », « couleur de jade », « cithare *qin* », « son évanescent ». Les sons ténus de Laozi (imperceptibles sauf pour le connaisseur) sont aussi présents : ils sont dans la résonance du son et (d'après la formulation de Georges Goormaghtigh dans sa traduction du 琴賦 *Qinfu* de Ji Kang⁵) « rejoignent la grande simplicité dans un ultime écho » (son d'après le son).

La philosophie de ce poème est aussi celle d'une pluralité qui ne nie pas l'Unité et, au contraire, lui donne une saveur particulière quand cela se produit entre deux personnes, comme l'amitié dans le monde sensible entre Boya et Zhong Ziqi, ou avec le Ciel, comme indiqué ici au début du dernier distique, un instant de symbiose et de compréhension de l'invisible derrière le visible, parfois les deux en même temps comme suggéré dans le 2^{ème} distique.

⁴ 詩品集解，司空圖著，郭紹虞集解 « *Shipin jije* » (Explicitations des '*Shipin*' appréciations sur la poésie), Sikong Tu, commenté par GUO Shaoyu, 人民文學出版社 *renmin wenxue chubanshe* (Editions littéraires populaires), Beijing 北京, 2005.

⁵ *L'art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruxelles : Institut belge des hautes études chinoises, Mélanges chinois et bouddhiques Vol.XXIII, 1990.

Cette inspiration supra-naturelle est perçue par Boileau (1636-1711) dans *L'Art poétique* (traduction en anglais par la bibliothèque de l'université de Virginia) :

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur	Rash Author, 'tis a vain presumptuous Crime
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:	To undertake the Sacred Art of Rhyme ;
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,	If at thy Birth the Stars that rul'd thy Sence
Si son astre en naissant ne l'a formé poète...	Shone not with a Poetic Influence.

Continuons l'exercice de comparaison de traductions.

III-3 Comparaison avec une autre traduction

Traduction en anglais de Tony Barnstone : The Actual Scene Style

Use very straight speech,
without design or deep calculation.
Chancing upon a hermit
is seeing the heart of the Tao.

A clear brook zigzags
through shade of emeral pines.
One man carries firewood,
one is listening to a zither.

Go where your temperament leads.
not seeking makes it splendid.
With luck you'll stumble on
this rare and crystalline sound.

1^{er} distique : nos interprétations sont ici opposées. De mon point de vue, le poète préconise d'éviter un discours trop direct afin d'offrir plusieurs niveaux d'interprétation sans tricher. Au contraire, Barnstone pense que le poète préconise un discours direct.

4^{ème} distique : ainsi, Barnstone choisit ici le niveau de réalité avec un homme portant du bois de chauffage, un autre écoutant la cithare ; pour ma part, je vois ici non pas deux hommes mais deux types d'hommes. D'une part, le sens du caractère '荷 *he*' est aussi bien 'porter sur son dos' que 'lotus' ; d'autre part, il n'y a pas de conjugaison dans la langue chinoise ce qui permet d'offrir avec ces ambiguïtés différents niveaux d'interprétation : on pourrait y voir un jeu subtil sur '客 *ke*' (guest) comme suggestion (homophonie) pour '可 *ke*' (potentialité) : l'un 'peut' voir du lotus et des bûches (aspect matériel), un autre 'peut' entendre la cithare *qin* (aspect spirituel), même si 'lotus' lui-même est dual parce que c'est une plante en même temps qu'un symbole bouddhiste. Ainsi, c'est un lien entre deux types de personnages, un pont entre le bûcheron et le poète lettré (comme celui de la légende de Boya et Zhong Ziqi et comme le pont du précédent poème entre le peintre et le musicien). L'interprétation de Barnstone offre le même type d'opposition-complémentarité (paysan/lettré) mais sans le lien à un niveau plus près de la « scène réelle » (titre de sa traduction).

C'est pourquoi l'art poétique de Sikong Tu atteint le plus haut niveau, dans l'ouverture à des lectures multiples créées par ses choix judicieux de caractères-mots. Les deux interprétations sont une nouvelle fois possibles selon le niveau auquel on se place.

Grâce à cette analyse comparative, nous pouvons comprendre pourquoi la poésie est d'excellence en Chine et peut être utilisée en diverses occasions. C'est probablement la raison pour laquelle une des principales épreuves du concours mandarinal est basée sur la poésie (test du niveau de potentialités créées par un lettré aussi bien qu'arme politique en jouant sur les sens cachés des mots et les correspondances établies par le biais d'ambiguïtés sonores et graphiques). Une collègue chinoise nous disait au cours de la « Journée d'études de l'Atelier Poésie du Réseau Asie » en juin qu'elle trouvait que la traduction du chinois vers le français (ou toute autre langue occidentale) n'était pas facile parce que cela oblige à choisir alors que le texte poétique chinois se prête intentionnellement à différentes interprétations.

Conclusion

Le propos de la poésie est d'être un miroir renvoyant à chacun d'entre nous notre propre nature (comme suggéré par Sikong Tu dans ce 18^{ème} poème). Ainsi, elle fait bon usage d'images à connotations multiples où chacun lira ce qui lui correspond. C'est le principe de la voie métaphorique, favorisée par un langage basé sur une figuration des idées induisant plusieurs possibilités de sens, sans une duperie sur des apparences factices : le réel, le visible, le suggéré, l'imaginaire, le mythique, le non-dit coexistent et sont vrais en même temps.

Les descriptions picturales et sonores, pour anodines qu'elles soient, intemporelles et toujours différentes, qui sont l'aspect extérieur des choses et des êtres, le visible, ont une profondeur spirituelle qui est l'aspect intérieur des choses et des êtres, l'invisible. L'art poétique réside dans la maîtrise des correspondances et dans l'art de dire le plus et le moins à la fois. Il est impossible d'en faire le tour d'un simple commentaire. Seule une multitude de commentaires et de traductions pourrait donner une idée des potentialités infinies à partir d'un même centre. Les allusions sont nombreuses à travers des termes à plusieurs sens ; en outre, il y a un jeu implicite sur les ambiguïtés résultant de similitudes de sonorités (homophonie) ou d'écriture (comme nous avons pu en voir quelques exemples dans les poèmes choisis).

L'art poétique de Sikong Tu porte cette maîtrise à l'excellence dans cette combinatoire en cycles 'espace-temps', arrières-avants et saisons dans le temps, ascendants-descendants et tourbillons dans l'espace, et aussi par l'ouverture de ces cycles vers l'au-delà, dépassement ou détachement, avec l'idée d'un univers infini, appréciable mais incommensurable, multiforme mais indifférencié. Cette oeuvre constitue en quelque sorte un Livre sur la voie taoïste : c'est une méditation taoïste.