

COHÉRENCE(S) DANS LE GENRE
DU POÈME CHANTÉ CHINOIS 詞 (cí)

Véronique Alexandre Journeau

La cohérence peut être purement intrinsèque à un genre, langue, musique, peinture ..., ou pour partie extrinsèque quand plusieurs genres et types d'expression sont associés comme c'est le cas dans les arts de la scène qui combinent plusieurs langages artistiques. Le genre des poèmes chantés (詞 *ci*) sur un air de musique – qui correspond à la pratique du timbre « sur l'air de ... » en Occident – fut particulièrement en vogue sous la dynastie Song (960-1279) et s'est perpétué depuis. Il correspond à un équilibre presque parfait entre texte et musique. Mais si les poèmes ont été notés et transmis en Chine par des anthologies poétiques ou des recueils par poètes¹, la musique de ces airs à chanter a été perdue à moins de s'être perpétuée sans interruption de maître à disciple, et parfois seulement en jeu à l'instrument sans le chant du texte poétique. Est-ce à dire que la cohérence intrinsèque au poème chanté suffit en tant que cohérence intra-genre ? De même pour l'air de musique dont la valeur en soi est attestée par le fait qu'il peut être interprété sans le texte. Dans le genre du *ci* (詞), la musique est maître du jeu, c'est elle qui suscite une pluralité de compositions poétiques. Notre propos est d'étudier la relation entre le texte et la musique pour voir dans quelle

¹ L'encyclopédie des poèmes chantés de la dynastie Song (*Songci da cidian* 宋詞大辭典, Wang Zhaopeng 王兆鵬 Liu Zunming 刘尊明 (主編), 南京 Nanjing, 凤凰出版社 *fenghuang chubanshe*, 2003), recense, pour le seul XX^e siècle, 1500 livres et des milliers d'articles ... mais sans musique.

mesure se dégage une cohérence inter-genres et comment elle peut influencer l'appréciation de l'œuvre, du poète.

DU PHONÈME AU CONTEXTE

A l'oral, il est souvent impossible de distinguer à l'oreille le sens d'un mot isolé car les homophones sont nombreux dans le même ton de prononciation : le seul son 'zhi' a 48 entrées différentes – qui sont réparties en 12 au 1^{er} ton, 8 au 2^e ton, 7 au 3^e ton et 21 au 4^e ton² – dans un dictionnaire concis qui ne présente que les caractères les plus courants (66 dans le dictionnaire de base). Il faut prononcer une expression ou même une phrase entière pour que chaque terme individuel prenne un sens précis, celui du contexte ; mais il est possible de rester évasif à dessein pour faire des sous-entendus³. Ainsi, en chinois, à chaque prononciation, son, est associé un certain nombre de caractères qui s'écrivent différemment et ont des sens différents. Si certains sont partiellement homophones parce qu'une bonne écoute permet une différenciation par le ton de prononciation, d'autres sont totalement homophones et il faut voir le caractère pour en discerner le sens. C'est toute l'importance de l'écrit en Chine, comme le montre une sélection sur le caractère 'qing' qui se décline en 39 caractères différents dans les quatre tons :

qīng au 1^{er} ton : 青 bleu-vert, 輕 léger, 傾 incliner, 清 pur...

qíng au 2^e ton : 情 sentiment, 晴 beau-clair-serein,

擎 recevoir avec respect...

qǐng au 3^e ton : 請 demander-solliciter, 頃 petite salle...

² Le premier ton est plat (voix haute, ici sous-entendu); le second est ascendant (accent aigu) ; le troisième est descendant puis ascendant (V) ; le quatrième est descendant (accent grave). Un cinquième ton existe : il est atone et rare (utilisé pour les mots creux, les sons redoublés, etc.).

³ Cependant la langue moderne clarifie les choses en utilisant fréquemment deux caractères pour un mot là où la langue ancienne, et surtout celle des poètes, n'en utilise qu'un.

qìng au 4^e ton : 慶 célébrer, 磬 pierre sonore, 罄 épuiser...

L'écriture d'un caractère en précise le sens mais ne le clarifie pas toujours totalement car un caractère peut encore avoir plusieurs sens différents dans une même prononciation et une même écriture : 老 *lǎo* (qui est dans le dernier vers du poème de Lu You étudié plus loin) signifie aussi bien « âgé », « vieux » que « dur, coriace » ou « longtemps », « toujours » ou « très ». Le sens peut alors soit être précisé par le caractère qui suit, soit être à dessein maintenu dans l'ambiguïté. Et les ambiguïtés qui subsistent, dans ce cas naissent aussi de la fonction grammaticale variable d'un caractère⁴. De nouveau, c'est la cohérence de l'ensemble qui permet de déterminer l'indéterminé. En quelque sorte, le locuteur est conscient d'un seuil entre cohérence et incohérence, et le poète joue de la subtilité de la langue sans aller, sauf à dessein, jusqu'à l'hermétisme : à un moment ou un autre, nous le verrons dans nos exemples, il va donner la clé de lecture. Marc-Mathieu Münch remarque ainsi que :

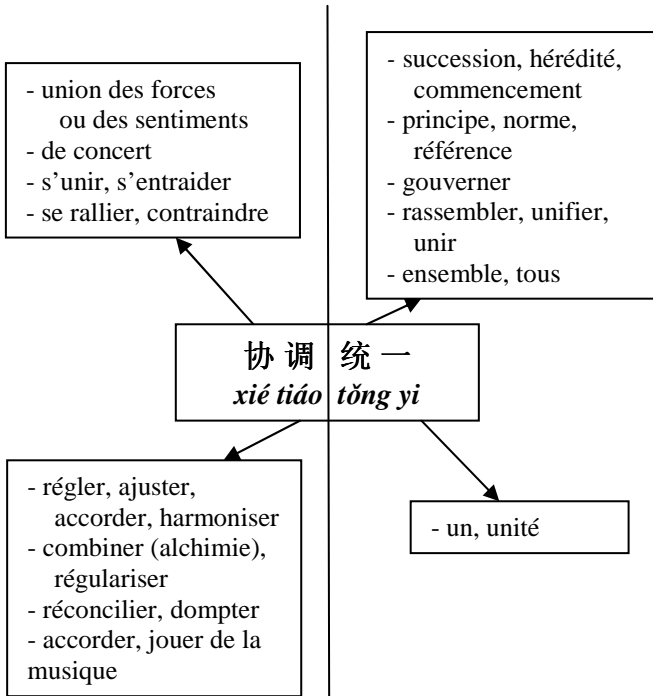
La cohérence de l'œuvre se combine avec celle de la langue. [...] Le système de la langue est un matériau qui comporte des cohérences qui apportent au créateur de perpétuelles contraintes et suggestions⁵.

DÉFINITION CHINOISE DE LA COHÉRENCE

La cohérence peut se dire en une expression de trois caractères (一至性) ou une formule en quatre caractères :

⁴ Voir mon article : « Poète versus linguiste : entre la part de rêve de l'un et le désir de réalité de l'autre, quelle voie pour la traduction ? », dans *Revue Septet*, n° 2, « Des mots aux actes. Traduction et philosophie du langage », Florence Lautel-Ribstein (dir.), Perros-Guirec, Anagrammes, 2009, p. 288-326.

⁵ *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 260.



C'est-à-dire (groupement par deux caractères) :
 harmoniser, accorder en... ...une unité, un tout

La cohérence en poésie

La poésie chinoise joue des ambiguïtés de la langue parce qu'elle est à dessein plus concise et plus suggestive qu'un texte qui a pour vocation d'être clair pour être compris. La poésie est un art dont la composition est une voie d'excellence en Chine.

Cela passe par l'agencement d'éléments interagissant entre eux par leurs sons, leurs formes, et leurs sens pour former des parties structurantes d'une pensée par images susceptible de transpositions du fait de ces ambiguïtés par la voie métaphorique, métonymique, etc.

Une expression chinoise en quatre caractères utilisée en appréciation de la poésie montre que la cohérence en la matière conjugue raison et imagination. Cela se dit :

想象	合理
<i>xiǎngxiàng</i>	<i>hé lǐ</i>
imagination	raison
le sensible	le rationnel

On comprend que la poésie soit appréciée pour elle-même, comme un monde en soi. C'est une des raisons pour laquelle le corpus des poèmes chantés a été transmis comme une anthologie poétique sans les airs de musique sur lesquels ils ont été composés.

La cohérence en musique

Les notes de musique ont des caractéristiques et des fonctions qui leur sont à la fois propres et variables comme dans le cas de la langue. L'agencement de mots en poésie et de notes en musique fonctionne de façon similaire, surtout en chinois où les mots sont idéo-, picto- et phono- graphiques. Certains caractères comme certaines notes vont être des éléments déterminants de la signification, structurants de l'architecture globale de l'œuvre, d'autres seront de nature ornementale, etc. La musique prend sens dans l'élaboration de leurs interactions comme en poésie au point que l'hermétisme ou l'apparente incohérence peuvent être les mêmes pour des non-initiés aux modes de leur conception quand ils atteignent une certaine subtilité ou quand ils relèvent d'une spécificité culturelle.

Des ambiguïtés peuvent être délibérément introduites comme la suspension de la résolution d'une dissonance, un chromatisme osé ou une modulation insolite en musique occidentale, ou, en musique chinoise, la suspension de la

5^e note du pentatonique qui maintient l'incertitude entre trois modes proches ou l'ajout d'une 6^e note suscitant une modulation. Précisons qu'il y a des tabous à la cithare *qin*, l'instrument de prédilection des poètes lettrés, dont on peut considérer qu'ils sont signes de « cohérence » et il n'est pas anodin de signaler qu'ils le sont au titre de la « bienséance », de ce qui est adéquat au contexte (être en conformité avec). Le lien entre adéquation et cohérence s'inscrit dans une longue perspective en Chine puisque 劉協 Liu Xie, premier théoricien de critique littéraire en Chine (V^e siècle), l'a constitué en chapitre : « Adéquation et cohérence » (附會 *fuhui*)⁶.

UN POÈME DE LU YOU SUR L'AIR « 鷓鴣天 ZHEGUTIAN »

陸游 Lu You (1125-1210) est un poète de la dynastie des Song du sud. Dans le genre du poème chanté, près d'une vingtaine de ses poèmes sur une douzaine d'airs à chanter sont relativement connus, parmi lesquels le poème sur l'air « 鷓鴣天 Le ciel du francolin perlé », dont l'étude de la relation entre texte et musique est caractéristique de la problématique de cohérence. Comme souvent dans le genre, le titre du poème étant le nom de l'air à chanter, le titre d'un poème particulier entre plusieurs sur un air donné est le premier vers du poème.

家住蒼煙落照間 (*jiā zhù cāng yān luò zhào jiān*)
 絲毫塵事不相關 (*sī háo chén shì bù xiāng guān*)
 斟殘玉瀝行穿竹 (*zhēn cán yù xiè xíng chuān zhú*)
 卷罷黃庭臥看山 (*juàn bà huáng tíng wò kàn shān*)

貪嘯傲，任衰殘 (*tān xiào ào , rèn cuī cán*)
 不妨隨處一開顏 (*bù fāng suí chù yì kāi yán*)

⁶ Liu Xie 劉協, *Wenxin diaolong* 文心雕龍 (Au Coeur de l'écriture - sculpture de dragons), Fan Wenlan 范文瀾, Beijing Beijing Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 1978.

元知造物心腸別 (yuán zhī zào wù xīn cháng bié)
老卻英雄似等閒 (lǎo què yīng xióng sì děng jiàn)

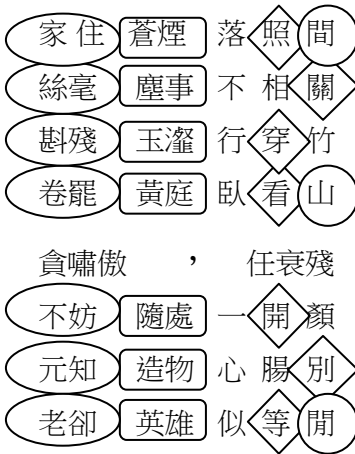
La structure (7/7/7/7 // 6/7/7/7) est relativement classique : si ce n'est le premier vers de la seconde strophe qui est en six caractères, c'est pour ainsi dire un huitain en sept caractères avec des rimes, en *an*, aux vers 1, 2, et 4 de chaque strophe comme il est d'usage sous la dynastie Tang. Mais le sens du poème n'apparaît pas immédiatement comme le montre l'analyse en particulier du premier vers – et, nous le verrons un peu plus loin, du dernier vers – si l'on considère la suite des significations par caractère :

家	famille, demeure, foyer, école/adepte/doctrine ...
住	séjour, demeure, rester, préserver, cacher ...
蒼	verdâtre, glauque, gris, cendreuse ...
煙	brumes, vapeurs, fumée ...
落	tomber, descendre ...
照	éclairer, (se) refléter, contraste, prendre soin de...
間	dans, entre, au milieu de, intervalle, espace, séparer

Plusieurs combinaisons sont possibles et l'ambiguïté subsiste jusqu'au quatrième vers où l'expression « cour jaune » donne une clé d'interprétation : c'est le titre d'un canon taoïste⁷, ce qui donne leur sens aux termes à connotations multiples et permet d'appréhender la structure du poème comme suit (avec les codes indiqués ci-après) :

entité/sujet  position  verbe  objectif 

⁷ Deux ouvrages en français donnent accès aux principes de la démarche taoïste : l'un est centré sur ce canon (*Le Livre de la Cour jaune. Classique taoïste des IV^e-V^e siècles*, présenté, traduit et annoté par Patrick Carré, Paris, Éditions du Seuil, 1999) ; l'autre est un ouvrage de référence fondamental (Isabelle Robinet, *Méditation taoïste*, Paris, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 1995).



De façon générale, on peut considérer que la plupart des exercices de méditation visuelle consistent à faire apparaître des divinités pour les résorber ensuite et se résorber soi-même en une Unité, et recréer ainsi le double mouvement, à partir du Un, de division puis de réunion, le solve et coagula qui sont l'Origine et la Fin de monde⁸.

Même si « “Garder le Un” peut être simplement synonyme de concentration »⁹, le poème est contextualisé.

Dès lors, le poème s'avère centré sur le Un et le Multiple, le centre et les confins, dans le temps et dans l'espace. Le discernement conjoint de la structure et du sens de chaque terme fait que le poème devient clair. De plus, le vers en six caractères qui suit celui dévoilant l'approche taoïste en est l'émanation naturelle puisque l'hexamètre est le rythme de prédilection du taoïsme, tout comme le choix du titre de l'air à chanter est aussi signifiant parce que le cri de cet oiseau est basé sur six notes (ou cinq et tenue). Cette interprétation conduit à traduire comme suit¹⁰ :

⁸ Isabelle Robinet (*Méditation taoïste, op. cit.*, p. 189).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ L'effet de rimes est transposé en début de vers, et le pas est doublé.

Une cohérence est perceptible dans l'ensemble structure-sens et dans une progression logique au sein du poème qui peut être représentée schématiquement dans l'espace-temps, à l'aide de lignes directionnelles (flèches) et de positions (points), comme suit :

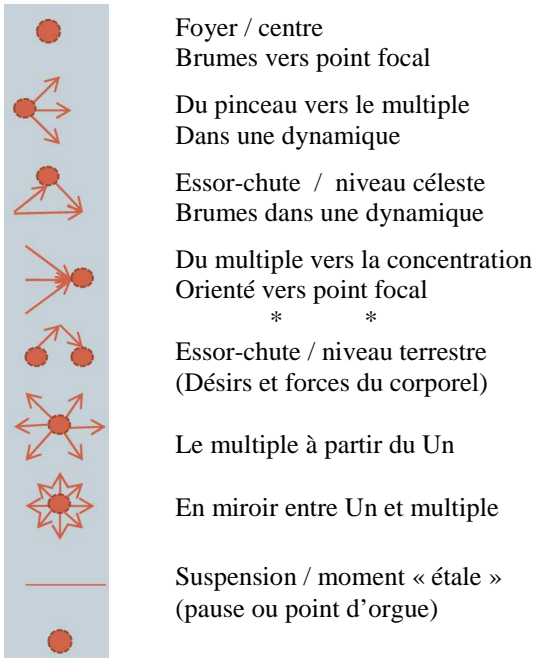


Fig. 1 : Schéma interprétatif de la structure du poème de Lu You

Le dernier point, postlude, correspond à l'instant à venir, celui d'un recommencement, celui du *yang* disparaissant qui laisse percer le *yin* naissant, invisible parce que tapi comme le dragon des eaux, thème du second poème chanté étudié dans cet article. La présence de brumes (1^{er} et 3^e vers) entrelacées entre un point focal (1^{er} et 4^e vers) et des dynamiques (2^e et

3^e vers) confirme l'approche taoïste¹², de même que l'écho entre les deux strophes, la première tournée vers l'individuel, la seconde vers l'universel tout en reprenant le schéma concentration-progression.

Cette représentation ne correspond-elle pas à la réussite de l'œuvre énoncée dans son chapitre « Cohérence » par Marc-Mathieu Münch à propos du premier corollaire de la cohérence, l'unité dans la variété ou la variété dans l'unité ?

Pour réussir, ce "groupement adroit" doit prendre la forme d'une structure englobant d'autres structures intégrées. La cohérence doit traverser toute l'œuvre sans rien oublier. Elle est comme une force ou un fil au cœur de l'art¹³.

Trouver la cohérence d'un poème est nécessaire dans le processus de traduction (partie développée dans un autre cadre¹⁴) car, au delà de la cohérence intrinsèque au poème qui s'avère ainsi suffisamment probante, notre propos est d'étudier une cohérence plus globale, celle du poème avec la musique sur laquelle il a été composé.

Le genre du poème sur un air à chanter se caractérise par le fait que la musique existe avec sa propre cohérence, intrinsèque, avant même que le poème ne soit composé. La musique des poèmes à chanter n'est pas connue par les anthologies de poèmes chantés, il faut la chercher et la transcrire pour la rendre accessible à un public élargi. En effet,

¹² Elles sont souvent présentes entre montagnes et eaux dans la peinture chinoise où montagnes et eaux sont dans le principe fondamental d'opposition complémentarité, *yang* et *yin*, entre le statique et le dynamique.

¹³ *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 263.

¹⁴ Véronique Alexandre Journeau, « The Subtle Connection between Text and Music in a Daoist 詞 *ci* written by 陸游 Lu You to the tune of 鷓鴣天 *Zhegutian* », *Proceedings of the 4th Conference on Issues of Far Eastern Literatures*, Saint Petersburg, 2010, p. 1-20.

si la musique a probablement été jouée sur l'instrument de prédilection des poètes, la cithare *qin* maintes fois célébrée dans la poésie de l'époque, d'une part elle ne s'est pas toujours perpétuée par transmission de maître à disciple¹⁵, et d'autre part l'écriture musicale utilisée est une écriture abrégée codifiée dans des tablatures dont la lecture est réservée aux quelques initiés capables de la déchiffrer.

La tablature de « 鷓鴣天 *Zhè gu tian* Ciel du francolin perlé¹⁶ » existe dans le manuel 攄懷操 *Shuhuái cao* (1682) dans une structure identique à celle du poème. Il est indiqué qu'elle est en mode *guxian* qui consiste à serrer les cordes 2, 5 et 7 par rapport à l'accordage standard {*do, ré, fa, sol, la do, ré*}, c'est-à-dire de les monter d'un demi-ton, ce qui donne {*do, mib, fa, sol, sib, do, mib*}. La musique présente les caractéristiques attendues dans le genre : indication du mode [*mib, fa, sol, sib, do*] dans le prélude avec un début sur *sib*, une cadence en dichorde sur le *mib* et une coda finale en harmoniques égrenant quatre sur cinq des notes du mode. La coda ouvre, en général dans la musique de *qín*, sur une possible modulation, ici vers [*sib, do, ré, fa, sol*], le *mib* laissant sa place au *ré* par détente des 2^e et 7^e cordes ou vers [*lab, sib, do, mib, fa*], le *sol* laissant sa place au *lab* par serrage de la 4^e corde. Une cohérence, intrinsèque au genre, naît bien de l'articulation entre éléments (notes) qui forment des parties (séquences) organisées en un tout dont la logique et la progression sont

¹⁵ Elle a pu tomber en désuétude ou être adaptée au style local ou de l'époque comme le montre la pluralité de variantes dans le cas de l'air du second poème étudié.

¹⁶ Parfois traduit par perdrix, le francolin perlé (*francolinus pintadeanus* de la famille des phasianidés dans l'ordre des galliformes) vit dans le sud-est de la Chine. Son cri d'alarme consiste en cinq ou six notes puissantes, rauques et métalliques.

perceptibles : les notes du 均 *jun* (fondamentale, seconde, quinte) sont très présentes, ici (*mib, fa, sib*).

Considérer la cohérence inter-genres revient à étudier si la mise en regard du texte et de la musique fonctionne. Et c'est vrai dans la plupart des cas que j'ai pu étudier, contrairement à l'idée répandue que les structures ne se correspondent pas en nombre de caractères (caractères-sons et caractères-mots). Sans doute parce qu'est méconnu le fait que certains doigtés en un caractère correspondent à plusieurs notes – comme ici ceux des troisième, cinquième et septième vers¹⁷.

Un regard sur la partition¹⁸ (Fig. 2, côté gauche) laisse perplexe. Tout d'abord, dans le rapprochement direct des textes poétique et musical, les structures pourraient ne pas se correspondre, mais ces doigtés qui s'écrivent en un seul caractère et correspondent à plusieurs notes est un phénomène peu connu des non-initiés car ils sont peu usités. Donc, les structures se correspondent. Cependant, la relation entre le texte et la musique pourrait n'être que de structure sans que la composition poétique n'ait cherché à jouer avec la musique, en particulier parce que le figuralisme musical, si apprécié en Chine fréquent lorsque de la musique est composée sur un poème, semble absent ici. Comment la 3^e séquence (une note répétée sept fois) pourrait-elle exprimer les dynamiques en jeu dans le troisième vers « En essor-chute, brumes nées du jade, pénétrant les bambous » ? Et comment la 4^e séquence (mouvement mélodique ascendant à sauts) pourrait-elle exprimer l'idée de se concentrer pour fixer la montagne ?

¹⁷ Ainsi, dans cette tablature où un seul caractère-doigté peut correspondre à sept notes, le texte est présenté sur cinq colonnes avant la musique qui est sur quatre colonnes, et non en alternance d'une colonne de texte avec une colonne de musique (autre possibilité).

¹⁸ Sauf indication contraire, les transcriptions sont les miennes.

« Le Ciel du francolin perlé 鷓鴣天 Zhè gu tian »

Source : 抒懷操 *Shu huái cao* (1682)







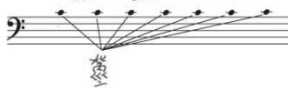

	家住蒼煙落照間
	絲毫塵事不相關
	斟殘玉瀝行穿竹
	卷罷黃庭臥看山
	貪嘯傲，任衰殘
	不妨隨處一開顏
	元知造物心腸別
	老卻英雄似等閒

Fig. 2 : Relation entre le poème de Lu You et la musique
(ma transcription de la tablature de cithare *qin*)

Néanmoins un certain figuralisme interne au genre musical est ici présent de façon directe : la note *do*, qui fait l'objet de répétitions dans l'air, se trouve être la sixte du mode, la note dite « *yu* » qui s'écrit avec un caractère 羽 dont une autre signification est « aile », évoquant ainsi les battements d'aile du francolin perlé dans le ciel, titre de l'air à chanter. En réalité, comme de coutume avec le taoïsme, les relations ne sont pas directement visibles mais à décrypter.

Un regard (Fig. 2, côté droit) sur le texte et son positionnement révèle la clé de composition : c'est un cas où la musique (proposition) et le texte (réponse) alternent comme dans le dialogue entre (Yu) Boya et Zhong Ziqi, l'un suggérant par son jeu sur la cithare *qin* la réponse de l'autre. C'est en fait l'exercice, difficile, de traduction du dernier vers dont les possibilités de résolution sont multiples qui a clarifié l'intention de Lu You. Chaque caractère du derniers vers a plusieurs sens, mais l'un des sens possibles renvoie la résolution du vers à la suite (ce qui est d'ailleurs visible par le point décalé dans la succession des schémas d'interprétation de la structure interne du poème, Fig. 1) et ce vers devient un vers d'attente qui convient bien en réponse à l'avant-dernier énoncé musical (note répétée sept fois). En remontant ce décalage vers le début, il devient évident que cela fonctionne : fixer la montagne fait écho au même énoncé ; le mouvement d'essor-chute des brumes fait écho à un mouvement conjoint ascendant puis descendant ; l'effet miroir entre intérieur et extérieur (viscères/confins) depuis l'origine fait écho à la succession de dichordes (*do-fa*) ; et l'Un éclot multiple se trouve sur la note répétée trois fois, selon le Laozi (Le Dao engendre l'Un, Un engendre Deux, Deux engendre Trois, Trois engendre les dix mille êtres). Le décalage aurait pu empêcher d'harmoniser à la fois la structure et le sens du poème avec la musique à cause de la 5^e séquence (de six caractères-notes dans un poème en sept caractères-mots), mais la musique peut être lue et jouée en prenant la fin de la 4^e séquence (*fa* en dichorde) comme début de 5^e séquence (*fa* répété) en sorte d'avoir une double séquence en 6/7 au lieu de 7/6. Pour autant qu'on puisse comparer, le 抒懷操 *Shuhuái cao* est un manuel spécifique comme nous le verrons avec le deuxième exemple.

Le fait qu'il ait fallu l'aide de la musique pour décider du sens le plus probable du dernier vers est le signe manifeste d'une cohérence entre genres. Un seul exemple ne pouvant suffire à prouver la chose, en complément d'un poème chanté déjà étudié dans un autre article¹⁹, un deuxième exemple vient ci-après à l'appui de l'idée d'une cohérence plurielle.

Le chant du dragon des eaux (水龙吟 *Shuǐlóng yín*) est un air qui existe dans plusieurs tablatures de 1589 à 1751 et sur lequel de nombreux poèmes ont été composés, notamment par Su Shi / Su Dongpo (1037-1101), Huang Tingjian (1045-1105), Qin Guan (1049-1100), Chao Buzhi (1053-1110), Zhu Dunru (1081-1159), Cao Xun (1098-1174), Fan Chengda (1126-1193), Zhang Xiaoxiang (1132-1169), Xin Qiji (1140-1207), Chen Liang (1143-1194), Chang Gai (ac.1190-1194), Wang Yisun (s.d.), Liu Kezhuang (1187-1269), Shi Yue (ac.1247), Wang Yuanliang (1241-?), Chen Dewu (s.d.), Zhang Yan (1248-1320). La structure du poème est plus élaborée que la précédente : 6/7 // 4/4/4 // 4/4/4 // 5/4/3/3 pour la première strophe et 6/7 // 4/4/4 // 4/4/4 // 5/4/4 pour la seconde avec quelques variantes. Un des poètes m'a intriguée parce qu'il a composé plusieurs poèmes selon cette structure dont un poème avec une inversion de la structure des deux premiers vers : 7/6 au lieu de 6/7 (pour la première strophe uniquement).

Compte tenu de l'inversion constatée dans l'exemple précédent, c'est une des raisons pour laquelle j'ai choisi de présenter ici l'étude de la première strophe de ce poème, une autre raison étant qu'il s'y trouve également une caractéristique de structure qui remonte à l'antiquité chinoise avec les caractères 兮 *xi* et 些 *xiē*. Ces particules qui rythment la

¹⁹ « Promenade au rythme de la cithare *qin* », *Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Nicolas Idier (dir.), Paris, Editions Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2010, p. 636-660.

poésie comme le soupir ou la pause en musique²⁰, se trouvent en particulier chez Qu Yuan, poète remarquable de la seconde moitié du premier millénaire avant notre ère au sujet duquel Rémi Mathieu, qui a traduit ses poèmes²¹, exerce difficile, dit dans son avant-propos :

Il y a chez cet auteur, Qu Yuan (-343, -279 ?), quelque chose d'un Villon, d'un Hugo, auxquels s'ajouteraient la grâce qui habitait Racine versifiant les passions humaines et la foi que Châteaubriand – autre exilé – proclame dans ses textes d'amertume.

Y faire référence, c'est évoquer le mal-être, la disgrâce, l'infortune, le sort du lettré vertueux dans un monde de courtisans..., ce qui peut guider l'interprétation du poème, d'autant plus que le thème du dragon des eaux, dans le titre de plusieurs airs à chanter dont celui-ci « 水龙吟 Chant du dragon des eaux », remonte à la haute antiquité²².

UN POÈME DE XIN QIJI SUR L'AIR « 水龙吟 SHUILONGYIN »

聽兮清佩瓊瑤些	(<i>ting xi qing pèi qióng yáo xié</i>)
明兮鏡秋毫些	(<i>míng xi jìng qiū háo xié</i>)
君無去此	(<i>jūn wú qù cǐ</i>)
流香漲膩	(<i>liú xiāng zhǎng nì</i>)
生蓬蒿些	(<i>shēng péng hāo xié</i>)
虎豹甘人	(<i>hǔ bào gān rén</i>)
渴而飲汝	(<i>kě ér yǐn rǔ</i>)

²⁰ Voir mon article : « Des évolutions dans la structure poétique chinoise : de l'explicite à l'implicite pour le rythme, du vide au plein pour le sens », *Rythmes et jeux phoniques dans les poésies des pays d'Asie*, 3^e congrès du Réseau Asie-Imasie (CNRS/FMSH), en ligne (www.reseau-asie.com).

²¹ Dans *Élégies de Chu*, Qu Yuan, traduit du chinois, présenté et annoté par Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'Orient, 2004.

²² Voir mon article : « L'Harmonie de l'homme et de l'univers », *Connaissance des religions*, N°75-76, « Les Pouvoirs de la musique : à l'écoute du sacré », Paris, Éditions Dervy, octobre 2005, p. 234-260.

寧猿獠些	(<i>nìng yuán náo xiē</i>)
大而流江海	(<i>dà ér liú jiāng hǎi</i>)
覆舟如芥	(<i>fù zhōu rú gài</i>)
君無助	(<i>jūn wú zhù</i>)
狂濤些	(<i>kuáng tāo xiē</i>)

La rime (en ‘*ao*’ devant ‘*xiē*’, en ‘*ing*’ autour de ‘*xi*’) n’est pas finale mais en pénultième position, devant la particule finale qui ne se prononce pas vraiment mais exprime dans un souffle les césures en séquences intermédiaires entre le vers et la strophe (7 // 6 // 4/4/4 // 4/4/4 // 5/4/3/2+1).

辛棄疾 Xin Qiji (1140-1207) connaît bien ses classiques, les fonctions métaphoriques et symboliques de certaines images, en particulier chez Qu Yuan, et c’est par cette voie qu’il convient d’aborder la question de la cohérence intra-genre et que doivent être résolues les ambiguïtés d’interprétation. Non seulement le style évoque 屈原 Qu Yuan, mais, de plus, celui-ci est explicitement cité : 虎豹甘人 est une citation abrégée des Odes de Chu (楚辭 *Chuci*). Les odeurs sont un procédé que Qu Yuan utilise pour évoquer telle ou telle catégorie d’homme, selon qu’elles sont suaves ou puantes ; or Xin Qiji centre la seconde séquence de la première strophe sur les effluves ; chez Qu Yuan également, les bêtes fauves symbolisent les personnages cruels de la Cour et les animaux évoqués pour leur beauté symbolisent les personnages vertueux ; quant aux singes, ils observent et imitent. Xin Qiji introduit le tigre-léopard et le singe dans sa 3^e séquence. Et si le dragon n’est pas explicitement présent, c’est parce qu’il s’agit du dragon des eaux, dragon *yin* qui hiberne au fond des mers avant d’émerger et de se transformer en dragon des airs, dragon *yang*, au printemps ; c’est aussi une stratégie, une position d’attente du meilleur moment (dans le prolongement du poème de Lu You). Simple ru dans cette séquence mais au

cœur du propos (vers central de la séquence), sa montée en puissance est ressentie dans la séquence suivante, cruciale puisqu'elle met au cœur du déferlement le taoïsme (deuxième vers de cette dernière séquence de la première strophe) et une légende, celle du lâcher du disciple par son maître afin qu'il en émerge tel qu'en lui-même²³. C'est compte tenu de ces clés de lecture que je propose une traduction pour ce poème :

Ecoute -- les jades suspendus sont limpides ---
 Clarté -- sur la vieillesse dans le miroir ---
 Le maître reste immobile
 des effluves odoriférantes
 émergent et se répandent ---
 Les tigres royaux convoitent l'homme
 assoiffés, ils s'abreuvent au ru
 pacifiques bonds de singe ---
 Grandeur et courants des fleuves et des mers
 ballotent la barque comme un fétu
 le maître est démuni
 féroces vagues ---

Une cohérence propre au poème se dégage de la logique de composition qui peut être explicitée sommairement comme

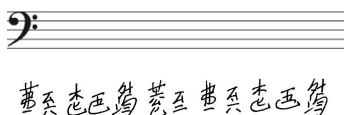
²³ Cette légende est celle de l'immortel des eaux, relatée dans le 琴操 *Qincao* de 蔡邕 Cai Yong (132-192) et dans la préface de l'air du même nom (水仙操 *Shuixian cao* Jeu de l'immortel des eaux) où 成連 Cheng Lian explique à Boya qu'il peut transmettre le jeu du *qin*, lui enseigner la technique et les airs, mais pas les sentiments qui inspirent un jeu merveilleux ; il lui dit alors que son propre maître, 方子春 Fang Zichun l'avait pour cela emmené pour cela aux monts Penglai (dans l'île des immortels) et s'était envolé, l'abandonnant sur un roc au milieu de vagues déchaînées par une tempête et qu'alors, sans appui, perdu et désespéré, il produisit subitement un jeu sublime. Ce récit est donné dans un variante plus détaillée à la rubrique '成連 Cheng Lian' dans le *Cihai* 词海 (Océan des mots), Beijing, *Zhonghua shuju chuban* 中华书局出版 (Éditions du livre chinois), 1981, p. 1191.

suit. Les deux premiers vers combinent un plan sonore et un plan visuel – qui fondent généralement l’architecture d’un poème en Chine – et un espace-temps : les jades²⁴, ici métaphore de l’empereur (c’est bien de la cour qu’il s’agit), sont souvent d’une couleur verte qui évoque le printemps, et l’automne est une métaphore pour dire la vieillesse, en particulier associée à l’idée de chevelure. Le premier vers de la séquence suivante auquel répond l’avant dernier vers de la strophe évoque une attitude de réceptivité taoïste (le non-agir) devant les émanations des personnages de la cour sans qu’il soit précisé s’ils sont vertueux ou courtisans ; mais le premier vers de la séquence suivante dévoilent les attitudes avec une posture de guet (pré-attaque), celle des courtisans (tigre), l’élément eau alors en simple ru (dragon des eaux tapi) et une posture d’observation (pré-choix), celle des indécis ou des opportunistes (singe) ; la dernière séquence laisse entrevoir l’élément eau, logis du dragon des eaux, comme puissance en gestation au sein de laquelle on peut se sentir démunis mais de façon libératoire (l’être dans le cours des choses et la légende de l’immortel des eaux) face aux féroces rumeurs (de courtisans), telles que Qu Yuan les a subies (disgrâce).

L’air de musique sur lequel a été composé ce poème est présent (sous ce titre) dans onze tablatures dont quatre avec texte poétique²⁵ (première édition en 1589 dans *玉梧琴譜* *Yuwu qinpu* en six sections). Ces tablatures ne sont pas identiques mais présentent la même structure de base (Fig. 3) :

²⁴ Le jade est une métaphore variable selon le contexte : de pureté dans le cas du taoïsme comme indiqué pour le poème précédent, de la femme pour les poèmes d’amour.

²⁵ *Yuwu qinpu* (1589), *Qinshu daquan* (1590), *Wenhuitang qinpu* (1596), *Cangchunwu qinpu* (1602), *Boya xinfu (youben)* (1609), *Lixing Yuanya* (1618), *Sizhaitang qinpu* (1620), *Xixuan qinjing* (fin Ming), *Songsheng cao* (1677 ou 87), *Shuhuai cao* (1682), *Yingyang qinpu* (1751?).

Fig. 3 : Début de « 水龙吟 *Shuilongyin* » dans *Xixuan qinjing*

Le premier groupe de cinq caractères-doigtés est répété (après le caractère doigté, au centre, indiquant un balayage descendant des cordes à vide de la 7^e à la 1^{re}) ce qui est parfois indiqué dans les tablatures par une notation de reprise. Il est clair que cet ensemble peut se lire AbA, AA' ou A'A, donc que le 7/6 est possible autant que le 6/7 (Fig. 4) bien que l'usage soit de considérer comme un bloc l'ensemble des deux balayages, ce qui incite à préférer le 6/7. La transcription de l'écriture musicale chinoise permet de visualiser le début de l'air et la correspondance de cette structure commune aux différentes tablatures de cet air : balayage ascendant²⁶ des cordes (qui donne le mode) puis deux *ré* et deux *la* et reprise introduite par le complément naturel (balayage descendant).



Poème : 1 2 3 4 5 6 7 et reprise (1-6)
ou 2 3 4 5 6 7 1 et reprise (2-7)

Fig. 4 : Transcription du début de « 水龙吟 *Shuilongyin* »²⁷, *ibid.*

Entre les deux tablatures qui suivent (Fig. 5 et 6), dont l'une écrit la reprise et l'autre utilise le signe de renvoi (从头再作 *rejouer depuis le début*), la différence porte sur le dernier *la*

²⁶ Le *ré* d'arrivée est indiqué entre parenthèses parce qu'il est, selon les tablatures, soit explicitement indiqué (balayage de la 1^{re} à la 7^e cordes), soit explicitement absent (balayage de la 1^{re} à la 7^e cordes) ou encore laissé au gré de l'interprète (balayage à partir de 1^e corde) puisque cette note est de toute façon jouée ensuite (et même redoublée).

²⁷ Toutes les transcriptions sont mon interprétation et ont nécessité une notation sur portée musicale adaptée à la cithare *qin*.

qui est précédé d'une appoggiature supérieure et suivi d'un vibrato, donc mis en relief. Les deux ré sont reliés pour marquer le fait que le doigté qui indique leur jeu est dans un seul caractère (*motiao*) et non comme dans d'autres cas par une succession de deux caractères (*mo* puis *tiao*).

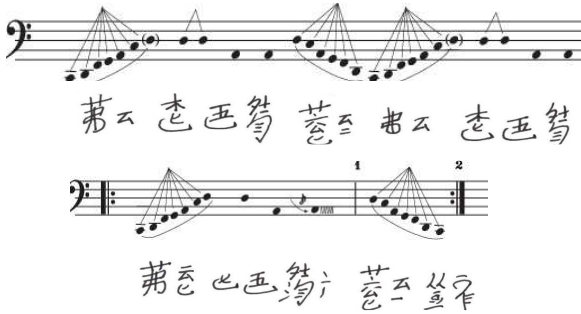


Fig. 5 et 6 : *Yùwú qín pǔ* (1589) et *Qínshū dàquán* (1590)

Les tablatures suivantes (dans l'ordre chronologique des compilations) présentent d'autres petites variantes (Fig. 7 et 8) : la première (1596) ne commence le balayage de cordes qu'à la 4^e et fait une échappée en glissando vers le *do* entre les deux *la*, aisées à voir en comparaison de la seconde (1602), qui est le modèle de base à la différence près que les deux *ré* y sont joués de façon rapprochée (un seul caractère-doigté).

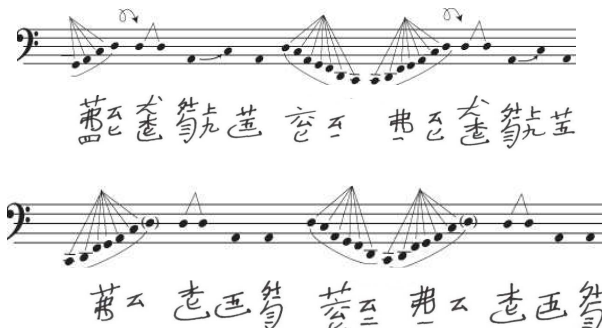


Fig. 7 et 8 : *Wenhuitang qín pǔ* (1596) et *Càngchunwú qín pǔ* (1602)

La tablature de 1608 au contraire (Fig. 9) propose ce *ré* en deux caractères-doigtés et orne davantage le premier *la* par une appoggiature supérieure puis une échappée élaborée (glissando ascendant au *do* vibré puis prolongé au *ré* et retour au *la*). La cohérence d'une telle ornementation vient de ce que le 1^{er} vers du poème se termine sur ces deux *la* et que les caractères qui portent la rime et la précède sont importants.

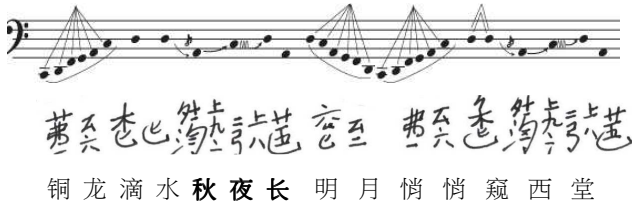


Fig. 9 : *Bóyá xīnfā yòuběn* (1608)

Cette tablature est en effet accompagnée d'un poème dont le texte « 秋夜长 » (longue nuit d'automne) est situé dans l'espace entre les deux *ré-la* avec un étirement créé par l'ornementation qui prolonge le *la*. Dans le vers suivant, il y a au contraire une marque d'accélération au dessus du caractère-doigté abrégé (*motiao*) groupant déjà les deux notes *ré*, une reprise pas tout à fait à l'identique. Il est ainsi possible que le poète joue avec un air à chanter donné, et insuffle dans le jeu du musicien l'élaboration de ces variantes : c'est un jeu d'écoute mutuelle comme nous l'avons vu avec Lu You composant à l'écoute de la musique. La cohérence musicale s'avère ainsi être cette combinaison de la raison et de l'imagination dont nous avons parlé précédemment, s'appuyant sur une structure musicalement logique, tout en développant librement l'ornementation. Le propos de cet article n'étant pas de développer l'analyse musicale, nous mentionnerons pour conclure cette petite comparaison que les tablatures ultérieures

ont chacune leurs spécificités tout en conservant la structure de base à l'exception de celle de 1682 (抒懷操 *Shuhuái cao*)²⁸.

Prouver la cohérence intergénérique pourrait, dans ce cas où existent de nombreuses tablatures et une grande variété de poèmes, consister à mettre en regard les poèmes et les tablatures et observer dans quelle mesure se produit une interaction significative. Dans le cas du poème de Xin Qiji, l'exercice a été fait (Fig. 10) sur la tablature 思齊堂琴譜 *Sizhaitáng qínǔ* précisément parce que des éléments de correspondance entre le texte et la musique apparaissent : dans l'instant de suspension 兮 *xi* situé au moment où est explicitement absent le *ré* du balayage ascendant ; dans la ponctuation 些 *xiē* aussi musicalement pertinente comme élément de liaison avec le balayage descendant puis en répétition de note ou soupir) ; et dans des détails. Ainsi, le mode est le mode standard [*fa, sol, la, do, ré*], c'est-à-dire que la note *fa*, fondamentale du pentatonique, est le *gong*, terme qui signifie aussi « palais », or cette note est ici associée au terme 君 *jun* (seigneur, maître) au début de la seconde séquence, association renouvelée au début de la onzième.

« Chant du dragon des eaux 水龙吟 *Shuǐ lóng yín* »

Source : 思齊堂琴譜 *Sizhaitáng qínǔ* (1620)



第六卷上九蓮 碧石二錦屏

聽兮清佩瓊瑤些
明兮鏡秋毫些

²⁸ Pour l'analyse détaillée, voir mon ouvrage, *La Musique des poèmes à chanter de la Chine classique* (à paraître).

君無去此流香漲膩生蓬蒿些

虎豹甘人渴而飲汝寧猿獠些

大而流江海覆舟如芥君無助狂濤些

Fig. 10 : Relation entre le poème de Xin Qiji (1^e strophe) et la musique (avec ma transcription de la tablature de cithare *qin*)

Les ornements font écho aux vers du poème : le terme 流 (se répandre), utilisé pour les fluides, correspond à une note (*la*) avec vibrato large (oscillation) ; le point culminant entre tigre et singe, avec positionnement *yin* du dragon au centre (渴而飲汝), est figuré par une mélodie en arche (3^e système) dont le parallélisme avec le 2^e système confirme la double métaphore – effluves (流香漲膩) et bêtes féroces (虎豹 et 寧猿) – relative aux personnages de la cour ; la barque ballotée comme un fétu (覆舟如芥) est figurée à la 10^e séquence (4^e système) par des accélérations, sauts d’octave et appoggiatures inférieure et supérieure.

Les deux poèmes étudiés dans cette problématique sont empreints de taoïsme dont l’esprit cosmogonique joue en faveur de ces cohérences interactives entre elles. Isabelle Robinet dit la « pensée corrélatrice et analogique chinoise » :

Le monde est un ensemble de structures, un système de relations qui est applicable à des phénomènes différents et qui dessine un ordre qui reste constant, d'où se dégagent des invariants. Les totalités relatives, les petits ensembles ou divers microcosmes sont construits sur le même modèle que la totalité de l'univers. Tous ces ensembles sont analysés de façon à faire ressortir les rapports qui existent entre les parties qui se constituent en organismes cohérents. [...] Ainsi, le corps est construit à l'image de l'univers²⁹.

CONCLUSION

Marc-Mathieu Münch présente également le corps humain comme un modèle parmi les plus anciens de cohérence : « organisme un mais varié de la tête aux pieds »³⁰. Il l'emploie dans le domaine littéraire le quel, en Chine, a fait l'objet d'une somme critique (文心调龙 *Wenxin diaolong*) dans laquelle son auteur, 刘协 Liu Xie, traite de la cohérence :

On trouve dans le chapitre "Adéquation et cohérence (*Fuhui*)" du *Wenxin diaolong* une autre liste confirmant cette complémentarité entre sentiment (dont dépend la forme organique et normative), expression, allusions et musicalité : elle énumère quatre dimensions de l'œuvre littéraire que la pensée doit élaborer au moment de sa conception, et qui constituent un ensemble organique. Celui-ci est d'ailleurs comparé au corps humain, car : "Les allusions et significations en constituent l'ossature et la moelle, l'expression et l'ornementation la chair et la peau, la musicalité le souffle et la voix"³¹.

L'homme est dans une interaction avec une nature qui a sa propre cohérence et il compose avec à plusieurs niveaux.

²⁹ I. Robinet, *Comprendre le Tao*, Paris, Albin Michel, Coll. Spiritualités vivantes, p. 142-143.

³⁰ *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 265.

³¹ Traduction de Valérie Lavoix « De la difficulté de juger. Quelques ressources du mode critique en Chine et au Vietnam », *Extrême-Orient Extrême Occident*, n° 26, 2004, p. 33-53.