



**HAL**  
open science

# Contribution à l'étude comparée des systèmes poétiques chinois et français depuis l'époque Zhou jusqu'à l'aube du XXe siècle

Shu-June (cléo) Jung

► **To cite this version:**

Shu-June (cléo) Jung. Contribution à l'étude comparée des systèmes poétiques chinois et français depuis l'époque Zhou jusqu'à l'aube du XXe siècle. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1993. Français. NNT : 1993METZ004L . tel-01775422

**HAL Id: tel-01775422**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775422>**

Submitted on 24 Apr 2018

**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.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
DEPARTEMENT DES LETTRES MODERNES

CONTRIBUTION A L'ETUDE COMPAREE  
DES SYSTEMES POETIQUES  
CHINOIS ET FRANCAIS  
DEPUIS L'EPOQUE ZHOU ( 周朝 )  
JUSQU'A L'AUBE DU XXe SIECLE

\*\*\*\*\*  
\*  
\* 中國詩學與法國詩法之比較 \*  
\*  
\* 《 由起源至二十世紀初期 》 \*  
\*  
\*\*\*\*\*



THESE DE DOCTORAT ES LETTRES ( NOUVEAU REGIME )  
法國文學博士論文 ( 教育部新訂規章 )

SOUS LA DIRECTION DE M. MARC-MATHIEU MUNCH

PRESENTEE PAR SHU-JUNE ( CLEO ) JUNG ( 莊淑珍 )

1989 - 1993

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1993 OML
Cote	L/M2 93/4
Loc.	Magasin 1

## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS .....	5
EXERGUE .....	6
INTRODUCTION GENERALE .....	8
PREMIERE PARTIE : L'ECRITURE ET LA LANGUE POETIQUES CHINOISES ET FRANCAISES	
INTRODUCTION .....	31
CHAPITRE I: L'ECRITURE ET LA LANGUE POETIQUES CHINOISES	37
CHAPITRE II: LES PRINCIPALES FORMES POETIQUES EN CHINE.	62
CHAPITRE III: L'ECRITURE ET LA LANGUE POETIQUES FRANCAISES .....	104
CHAPITRE IV: LES POEMES FRANCAIS A FORME FIXE .....	128
SYNTHESE .....	164
DEUXIEME PARTIE : APERCU HISTORIQUE DES POESIES CHINOISE ET FRANCAISE	
INTRODUCTION .....	183
CHAPITRE V: LA POESIE CHINOISE A TRAVERS LES AGES.....	191
CHAPITRE VI: PETITE HISTOIRE DE LA POESIE FRANCAISE ...	282
SYNTHESE .....	336
TROISIEME PARTIE : AFFINITES ENTRE LA POESIE ET L'ART MUSICAL, PICTURAL, CALLIGRAPHIQUE EN FRANCE ET EN CHINE	

INTRODUCTION .....	367
CHAPITRE VII: LE LIEN ENTRE LA MUSIQUE ET LA POESIE ...	376
EN FRANCE .....	380
EN CHINE .....	399
CHAPITRE VIII: AFFINITE UNISSANT PEINTURE ET POESIE ...	421
EN FRANCE .....	425
EN CHINE .....	445
CHAPITRE IX: ALLIANCE DE LA CALLIGRAPHIE ET DE LA POESIE	468
EN FRANCE .....	471
EN CHINE .....	490
SYNTHESE .....	510
CONCLUSION GENERALE .....	532
NOTES ET REFERENCES .....	549
ILLUSTRATIONS .....	605
ANNEXES .....	647
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	654
TABLE DES MATIERES .....	689

\* \* \* \* \*

\* REMERCIEMENTS \*

\* \* \* \* \*

Je tiens à exprimer ici ma profonde reconnaissance à M. Marc-Mathieu MUNCH, mon directeur de recherche, pour son aide constante et précieuse tout au long de cette aventure spirituelle. Sans sa compétence, son ingéniosité, ses conseils et ses encouragements, cette thèse n'aurait pas vu le jour.

Ma gratitude chaleureuse s'adresse également à M. et Mme François PRZYBYLSKI, pour leur gentillesse d'avoir bien voulu corriger le premier manuscrit de cette thèse en y apportant leurs suggestions. Grâce, notamment, à leur soutien permanent tant sur le plan moral que matériel, j'ai pu achever, en toute confiance, ce long travail en France.

Puisse M. Serge KLAUBER trouver ici mes sincères remerciements, pour sa marque d'amitié, en acceptant de relire soigneusement cet essai.

\* \* \*

\* \* \* \* \*

\*    **EXERGUE**    \*

\* \* \* \* \*

<< Quand il s'agit d'écrire il faut pouvoir espérer de se faire entendre, et cela n'est pas aisé en cette manière... Malgré toutes nos craintes nous nous sommes déterminés à risquer cet essai. La matière n'y est pas épuisée, à beaucoup près, mais nous avons pris à tâche de nous rapprocher de l'Europe autant que nous l'avons pu. Il sera aisé à ceux qui connaissent un peu notre Chine de voir à peu près à quoi ils peuvent s'en tenir. C'est tout ce que nous avons prétendu. Par cette raison nous avons touché bien des difficultés qu'on ne soupçonne pas au-delà des mers et nous sommes entrés dans des détails qui peuvent soutenir les regards de ceux qui ont la connaissance de nos lettres chinoises et peuvent aussi leur donner quelques idées qu'ils n'ont point. Nous ne craignons qu'une chose, c'est que le lecteur ne se trouve trop dépaysé et ne puisse sentir qu'à demi la force des preuves, des raisons et des autorités que nous alléguons. Il eût fallu nous commenter nous-mêmes, ou du moins accompagner cet essai d'un grand nombre de

notes.. Nous prions le lecteur de faire attention à ce que nous pouvions faire, à ce que nous avons fait. Si cet essai vaut la peine que nous lui ajoutions des éclaircissements, nous prions les gens de lettres de nous communiquer leurs remarques et leurs désirs : nous nous ferons un plaisir de les contenter dans tout ce qui sera à notre portée. >>

Préface aux Mémoires concernant l'histoire,  
les arts, les moeurs, les usages, etc., des Chinois

Par les missionnaires de Pékin (1).

Par approbation et privilège du Roi, 1776 ( P.4-5 )

\* \* \*



# INTRODUCTION GENERALE

\* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \*  
| |  
\* \*  
| 卷 頭 語 |  
\* \*  
| |  
\* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \*

I. LA POESIE EN GENERAL.

II. LA LITTERATURE COMPAREE.

III. PROJET ET METHODE DE LA THESE.

\* \* \* \* \*

\* INTRODUCTION GENERALE \*

\* \* \* \* \*

I ). LA POESIE EN GENERAL

Qu'est-ce que la poésie ? Rien ne semble plus malaisé que de vouloir définir le mot <<poésie>> : un mot qui prête souvent au rêve, un genre qui reste encore réservé aux confins extrêmes de la haute littérature, noble et sacro-sainte sur laquelle même les esprits les plus hardis n'ont pu ou n'ont pas osé porter la main. Compte tenu qu'elle recouvre tant de choses inexplicables, et surtout depuis le XXe siècle, elle finit par échapper à toute tentative lexicologique. Dans sa Préface du Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Henri Morier mentionne qu'« il est une forme circulaire; elle tourne autour d'un centre invisible. Ce noyau obscur que sa lumière évite, c'est la substance de l'Art, c'est l'âme de la Poésie. >> (1)

Du point de vue étymologique, Poésie provient du grec "poiêsis", latin "poesis", qui signifie "création". De sorte que "poète" désigne un "créateur" ( du grec "poiêtês", latin "poeta" ). Si la poésie est création, ne serait-ce pas parce qu'elle permet la production d'une forme nouvelle à partir d'éléments préexistants du langage ? Autant dire que la poésie, c'est la parole à l'origine : parole servant à rapporter des faits tant extraordinaires que quotidiens, ou à transmettre les messages prophétiques. Dans

la mesure où elle est un art particulier du langage humain, ou mieux encore un luxe d'écriture, dans laquelle les mots sont souvent comparés à des perles, c'est l'art par excellence d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions et les émotions les plus vives par l'union intense des images, des sons, des rythmes et généralement par des vers rimés, afin de parler non seulement au coeur, mais aussi à l'oeil et à l'oreille.

Aussi le poète << aède >>, le chanteur, est-il considéré comme un artiste parfait, habité par l'inspiration et la suggestion divine: << car le poète, proclame Platon, est chose légère, ailée, sacrée et il ne peut créer avant de sentir l'inspiration, d'être hors de lui et de perdre l'usage de sa raison. Tant qu'il n'a pas reçu ce don divin, tout homme est incapable de faire des vers et de rendre des oracles. >> (2) Notamment dans la lyrique grecque classique, le poète était avant tout l'être privilégié qui tenait des dieux et des esprits du cosmos le mystérieux pouvoir d'agir sur les hommes, de prendre leur âme et de modifier leurs sentiments à son gré. De nombreux mythes gréco-latins parlaient même des forces extraordinaires de la poésie dont les puissances semblaient si exorbitantes à certains penseurs qu'ils allaient jusqu'à considérer les poètes comme des menteurs professionnels (3), des êtres dangereux ayant un pouvoir magique (4), en raison de la stimulation de la parole poétique ayant un caractère envoûtant qui ajoute à la violence même des mots une force destructive, dont l'effet est susceptible d'influencer la conscience publique.

Platon les chassa de sa République, de peur qu'ils consacrent ce pouvoir exceptionnel à exciter des passions révoltées dans le but de ruiner la Cité. Le poète, selon Platon traduit par Montaigne, << assis sur le trépied des Muses, verse de furie tout ce qui lui vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et peser, et lui échappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu. >> (5) Mais, enfin lorsque l'homme veut acquérir des pouvoirs divins qui le dépassent, (6) il refoit le châtement de son audace.

A ce même égard, voyons à présent l'autre côté de la planète où vivent les Chinois, pour qui la poésie est également magnifiée comme une offrande aux esprits : pour bouleverser le Ciel et la Terre ainsi que pour émouvoir les Divinités, affirme un des plus grands poètes de la dynastie des Tang, Du Fou (杜甫), rien n'égale la poésie !

<< Le poème achevé, dieux et démons en sont stupéfaits! >> (7)

( 詩 成 泣 鬼 神 )

<< Mon pinceau semblait inspiré par les esprits ! >> (8)

( 下 筆 如 有 神 )

Néanmoins, cette assimilation si fantastique de l'avènement du poème à un souffle sacré, à un enthousiasme, à une fureur et parfois même à une folie n'échappe pas aux attaques, aussi bien de la part des Anciens que de celle des Modernes, qui lui reprochent d'être une fable irrationnelle. Dans les conditions nouvelles, la poésie s'engloutit dans des jeux excessivement compliqués de langage herméti-

que, de sensation pure ou bizarre, puis le poète est réduit, en conséquence, à un amuseur, à une sorte de saltimbanque, de baladin, à un parasite social, indigne de la haute idée que les gens se faisaient de lui. Cette forme d'expression réputée jadis la plus cultivée, la plus durable et la plus profonde de l'âme humaine cède, au fur et à mesure, sa place prépondérante et populaire à d'autres genres nouveaux, devenant la plus mal aimée de la littérature moderne.

Chantant dans une langue comprise de tous, le poète était reçu et admis par tous. En fait, l'immense succès de la poésie depuis l'Antiquité repose essentiellement sur sa puissance à transmettre les relations humaines. Extrêmement variés sont, d'ailleurs, les thèmes de la poésie : poèmes d'amour, chansons satiriques, chants de guerre, poèmes religieux, etc. A savoir qu'il fut un temps où la poésie, aimée des Anciens, était si riche et si proche de la vie qu'à elle seule, elle prenait en charge toute la mémoire humaine (9) - mythes, épopées, poèmes didactiques, rites, prières ou plaintes : elle était partout, tout était matière à poésie. Les savants disaient même qu'elle était « la vieille théologie », « la première philosophie » et « l'original langage des dieux » (10), tout y était dit, senti, éprouvé avec discrétion et finesse. Le poète était honoré comme celui qui guidait sa nation et qui, à l'occasion, prenait la parole pour la défendre, lorsque celle-ci était attaquée. Il ne fait aucun doute que la poésie jouit durant longtemps d'un statut privilégié par rapport aux autres formes littéraires au point que tous ceux qui ont

exploré ce domaine sont unanimes pour dire qu'en elle est concentrée et s'épanouit l'âme d'un peuple. Vue sous cet angle, la poésie est chose sérieuse: rêver sans pour autant perdre contact avec le peuple ni rompre avec la réalité. Ce qui explique qu'aucune civilisation ancienne n'était sans poésie. Nous croyons que le fait poétique est l'un des faits humains les plus éclairants qui soient, et qu'il n'a pas été suffisamment interrogé dans ce sens.

Malgré la formule démodée de comparer le Poète à l'orateur, à l'interprète d'un dieu ou à l'historiographe de sa tribu, le Poète était néanmoins, pendant des siècles, celui qui travaillait pour l'immortalité des sentiments découverts et ennoblis après tant de tourments, même au prix de larmes: celui qui savait chanter avec un certain degré de profondeur et d'intensité les lieux communs de la vie et de la mort. Prenons comme exemple l'histoire de la France, où le Poète fut, tour à tour, honoré comme Ronsard et Hugo, ou ignoré, jeté aux gémonies comme Baudelaire, Nerval, Verlaine et Rimbaud ... Cependant, on n'a jamais cessé de se nourrir de leurs rêves de grandeur, de perfection. On lit et écrit encore en cette fin du XXe siècle des poèmes, quoiqu'ils n'aient plus la passion exclusive du grand public. Est-ce par snobisme, par conservatisme ou encore par goût de l'antique, par rétrospective ? Peu importe !

Certes, il serait regrettable que tout cela s'éloignât de nous avec le temps; la vision classique de la poésie paraît inacceptable pour la sensibilité moderne (11), qui confond l'écriture poétique comme un domaine à part, domaine avant

tout de quête métaphysique - le secret du monde, le "moi" le plus intime. Cette lente découverte de la poésie par elle-même s'achemine vers une conscience plus aiguë du mystère poétique. Mallarmé pense que le poète doit vivre au sein du langage, s'abandonner à lui, y trouver un absolu. Dans les oeuvres des poètes contemporains, la poésie est un monde de connaissance supérieure, leur première recommandation est celle de s'abstenir d'écrire quand on n'a rien de nouveau ou d'exceptionnel à dire. Ils ont pour finalité d'atteindre l'originalité authentique et de rivaliser avec les Anciens.

De toute évidence, l'idée que l'on se faisait de la poésie à l'époque classique est infiniment plus claire qu'aujourd'hui où peu de gens voudront bien redonner à ce mot "poésie" un sens réel et positif, compréhensible pour tous (12). Il suffit de voir que << la plupart des ouvrages récents consacrés à la Poésie sont profonds et fragmentaires. S'ils nous font entrer dans le labyrinthe, ils ne nous en laissent plus sortir. Ils ne nous découvrent que des avenues où nous perdre. (...) >> (13) La raison en est que la poésie est une forme d'expression dense, manifestée dans une série complexe de fonctions expressives. Référons-nous à l'étymologie du mot allemand désignant la création poétique, "dichten", latin "condensare", ce qui implique que le poème est un texte bourré de sens. A savoir qu'une telle étude approfondie nécessite maintes méthodes d'investigations, telles que linguistiques, philosophiques, historiques, rhétoriques, géographiques, esthétiques, artistiques, ...

Il existe cependant un critère de valeur poétique qui ne tombe nullement en désuétude, c'est celui du désir et de la recherche du Beau (14), une essence aussi difficile à définir que celle de la poésie. A ce sujet, appuyons-nous sur ce que proclamait Plotin à propos du Beau: << la plénitude de l'intelligence >>(15); et sur la maxime de Kant, qui dit que << le Beau est ce qui est représenté, sans concept comme l'objet d'une satisfaction universelle >> (16). Alors que Diderot propose : << La perception des rapports est le fondement du Beau. >> (17) Baudelaire, quant à lui, découvre que le Beau est une énigme fascinante, il est toujours bizarre ! (18) On pourrait multiplier les formulations à loisir. Et là encore, les poètes modernes ont aussi leurs propres exigences, confrontées à celles des classiques; d'où la nécessité d'admettre la relativité et la pluralité de la notion du Beau, et chaque génération apporte avec soi des esthétiques nouvelles en révisant la conception du goût de celle qui l'a précédée. A souligner que la beauté artistique est une beauté née de l'esprit; c'est dire qu'elle dépend moins de la nature des choses extérieures qui la suscite que de notre sensibilité propre.

Etant la forme la plus élevée de l'activité humaine, la poésie est aussi destinée à remplir une fonction spécifique de communication avec l'au-delà : c'est la suggestion d'un infini qui n'est souvent formé que d'objets quotidiens; c'est aussi le plaisir de découvrir des rapports nouveaux, des beautés cachées, des intentions voilées de notre univers et de nous-mêmes, tout en redonnant le pouvoir au mot. Autrement dit, le lecteur devrait partir à la poursuite du



poète, refaire lui-même une expérience poétique selon sa raison et son imagination. Valéry avait déclaré : « mes vers ont les sens qu'on leur prête. » (19) Jean Cocteau a, lui aussi, proclamé que « (...) la poésie, mon Dieu, c'est vous. » (20) En somme, c'est grâce à la collaboration des lecteurs qu'on pourrait recueillir de multiples interprétations possibles d'un même poème.

La poésie est pour ainsi dire un vrai dialogue dans lequel il y a échange et enrichissement mutuels entre les choses perçues, senties et mentalement reconstruites par la perception esthétique du poète, qui cherche à provoquer un choc chez le lecteur ou l'auditeur en lui démontrant ses sentiments par une lente imprégnation. Jamais le poète ne nous dira gratuitement ce qu'il voulait dire - il dit ce qu'il n'écrit pas, tantôt plus tantôt moins, mais toujours autre chose de toute manière. Alfred de Musset sentait que « dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit : c'est au lecteur à suppléer le reste selon ses idées, sa force, ses goûts. » (21) Il s'ensuit qu'il faut acquérir une connaissance relativement vaste de la littérature afin de lire ce qui n'est pas exprimé, entendre ce qui n'est pas proféré.

Ainsi, les mots que le Poète a valorisés servent, a priori, à évoquer, c'est-à-dire à faire entendre plus que ne dit le sens des mots. La poésie, c'est un art qui consiste à savoir ce qu'il faut dire sans figure et ce qu'il faut dire figurément; déjà le Poète a tant de peine pour produire, il lui faut encore prendre le soin de se ca-

cher. A ce stade, la poésie qui est langage, mais qui est aussi en deçà et au-delà du langage, a partie liée avec la linguistique et la rhétorique. Cependant, le lexique recherché de la poésie est issu généralement des ressources inépuisables du langage courant. Ce qui explique que les poètes sortent, à l'origine, du peuple auquel ils adressent leurs poèmes. Néanmoins le travail du poète exige d'établir entre les mots des relations à chaque fois différentes de celles qu'ils entretiennent normalement ailleurs: c'est-à-dire de transformer, de créer sans détruire les conditions et la logique habituelles de la langue et d'autres genres de discours afin de parvenir, non pas à l'incompréhensibilité ou à l'incommunicabilité, mais à un autre type de pensée et d'expression.

Parce que la poésie désire exister plus fortement et plus largement, parce qu'elle avive l'attention, débloque l'imagination, ouvre la sensibilité et rend créatif, on considère la poésie comme la forme d'expression la plus subtile et décidément la plus exigeante, mais aussi la plus savante de tous les langages humains. D'ailleurs, on n'a jamais tant parlé de règles que dans la poésie, car elle utilise les mots comme jeux de rimes, de cadences, d'images en les organisant. De plus, elle offre des analogies toutes particulières avec la peinture, la musique ainsi que la danse dès sa création littéraire. C'est notamment en Orient que l'on perçoit le mieux l'art de la calligraphie, qui consiste à faire prendre vie à l'écriture et à exprimer à travers elle une manière d'être personnelle, une sensibilité qui s'ajoute à renforcer la beauté visuelle et la

forme suggestive de la poésie; d'où on voit s'accomplir miraculeusement la fraternité des arts et de la pensée, dans et à travers la poésie.

## II ). LA LITTERATURE COMPAREE

Lors d'un entretien avec Eckerman, le 31 janvier 1827, à propos d'un rapprochement entre le roman chinois et les poèmes de Béranger, Goethe évoqua le concept d'une «littérature universelle» ( Weltliteratur ) (22). Depuis maintenant un siècle et demi, la discipline de la littérature comparée ne cesse de s'amplifier. C'est sans doute grâce à la multiplication prodigieuse des moyens de transport à partir du XIXe siècle que les influences réciproques des cultures s'accroissent de façon sensible. Néanmoins cette notion d'étude comparée, encore inconnue avant 1830, bien que se pratiquant déjà entre des pays voisins dont les échanges se limitaient plutôt à de pures imitations directes, place peu à peu une interdépendance universelle des nations dans la mesure où « les oeuvres d'une nation deviennent la propriété commune de toutes les nations. L'étroitesse d'esprit et l'exclusivisme nationaux deviennent de plus en plus impossibles; à partir de nombreuses littératures nationales et même provinciales se forme désormais une littérature universelle. » (23)

A mesure que les comparatistes contemporains se libèrent de l'espace et du temps, ils estiment qu'une telle étude peut donner une profondeur nouvelle aux oeuvres

littéraires en acquérant une nouvelle connaissance (24) - une remise en question de certaines orientations initiales, qui caractérisent telle ou telle civilisation particulière, mais déjà si profondément ancrées en elle que celle-ci ne les perçoit plus : << La Littérature Comparée est l'art méthodique par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues et plusieurs cultures (...) afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. >> (25) A partir d'un point de vue extérieur que s'est alors forgé le comparatiste actuel, sous l'éclairage d'une différence de préférence, il tente d'étudier de manière méthodique, moins par comparaison proprement dite qu'en faisant réagir à nouveau cette homogénéité culturelle, les relations significatives entre deux, et par surcroît, plusieurs littérateurs, dont la mentalité et la motivation d'écrire se distinguent sensiblement sur de nombreux points. Etant considérées d'importance égale, elles s'associent par réseaux d'affinité, de sorte que chacune d'entre elles est porteuse éventuelle de sens favorisant notre plaisir intime de la littérature, tout en tenant compte de leur saveur propre (26).

De toutes les civilisations remontant à la haute Antiquité, la Chine est la seule à posséder réellement une continuité ininterrompue (27) depuis son origine jusqu'à notre temps, alors que les autres anciens empires, royaumes ou républiques d'Egypte, de Grèce, de Rome, de Perse, ou

de l'Inde se sont éteints. Cette longévité sans égal (28) marquera profondément toute sa tradition culturelle, isolée de toute influence étrangère, vivant d'une puissante dynamique interne. De plus, cette plus ancienne nation vivante, dont le chiffre de population est le plus élevé, dans un empire, jadis le plus vaste du monde, a réussi très subtilement ce pour quoi l'Occident s'est senti plutôt malhabile. Confrontée progressivement, surtout depuis le siècle dernier, à la logique impérieuse de la rationalité occidentale, la Chine semblait céder à la suprématie de la rigueur occidentale. Mais dans le domaine de la littérature et de l'esthétique, l'esprit chinois a toujours su préserver son originalité avec une obstination étonnante, en tirant ses propres conceptions vis-à-vis des autres.

Les rapports d'influence entre les conceptions de la Chine et de l'Occident n'ont pu se manifester que très tardivement, plus précisément à la fin du XIXe siècle (29). Hier encore, pour l'Européen, la Chine n'avait pas de place dans le célèbre Discours sur l'histoire universelle de Bossuet. Le génie de Voltaire devina bien la Chine, néanmoins il ne la connut point; c'était encore une contrée inaccessible pour les Occidentaux. La Chine est, semble-t-il, le facteur le plus déroutant et étonnant du monde moderne. Mais comment parvenir à comprendre ce pays qui a été considérablement et magnifiquement méconnu ? Quels seront ses porte-paroles ? Son histoire est si longue et elle comporte une telle multitude de philosophes, de poètes, d'érudits que sa littérature offre aux lecteurs comme aux chercheurs occidentaux une richesse fascinante. Soulignons d'autre part, un facteur non négligeable de cette différence culturelle, par exemple, lorsqu'un lecteur fran-

sais aborde un poème anglais de Shakespeare ou un poème allemand de Goethe, il connaît en général leur manière de penser et d'écrire. Cependant, lorsqu'il lit un poème chinois en se référant instinctivement aux enseignements qui lui sont familiers en France, il s'étonne devant des images, des systèmes poétiques et des modes de penser qui lui sont étrangers. Les empêchements à la compréhension de la Chine sont multiples, compte tenu d'abord de son développement isolé de toute influence extérieure, ensuite des particularités d'une langue monosyllabique et d'une écriture idéographique qui lui donnent un caractère tout particulier, exigeant du lecteur une préparation sérieuse - les lourds travaux d'approche linguistiques, philologiques, historiques, etc., qui ont << handicapé ... l'orientalisme occidental >> (30).

Pour comprendre un peuple, observe Jean Herbert, il ne suffit pas de l'examiner tel qu'il est aujourd'hui mais il faut aussi voir comment et pourquoi il est devenu ce qu'il est, connaître les sources de ses traditions (31). Lorsqu'on demande à un Chinois à quoi il pense quand il entend parler de littérature, c'est sans doute au mot <<Poésie>>. Il assure même que "c'est par la poésie qu'on apprend le mieux à connaître la Chine," et c'est notamment la poésie qui ouvre les chemins les plus sûrs vers la connaissance de son histoire, de ses morales, de ses religions, de ses arts et de tout son humanisme. A savoir que l'effort fondamental des Chinois, depuis que le Ciel et la Terre ont commencé de s'ouvrir (32), aspire à une poésie qui leur permette d'exprimer en tout premier lieu la sagesse : Poésie et Sagesse

sont presque synonymes là-bas (33). Aussi est-il communément admis que « l'histoire proprement dite commence en Chine avec la poésie, et la poésie avec l'histoire. » (34) De sorte que dans la Chine ancienne, seule la poésie fut chargée de « refléter les sentiments les plus fondamentaux de l'homme, qui ne connaissent pas les limites du temps; elle sait séduire par la beauté des images, par la profondeur de la pensée, par son rythme et sa mélodie, en éveillant dans le cœur de l'homme cette vibration vague et mystérieuse qui fait, de simples mots, la poésie. » (35) Ce qui explique pourquoi les Chinois contemporains reconnaissent et réapprécient toujours les chefs-d'oeuvre de cette poésie qui les invite à trouver le bonheur dans les petites choses de ce monde (36).

Paul Valéry notait, au lendemain de la première guerre mondiale, que « la race des Chinois est ou fut la plus littéraire des races, la seule qui jadis ait osé confier le soin du gouvernement à des lettrés, celle de qui les maîtres se vantaient plus de leur pinceau que de leur sceptre, et plaçaient des poèmes dans leurs trésors. » (37) Un lettré chinois, « s'il fait de la morale dans son bureau, une fois hors de celui-ci, s'adonne à la poésie et compose même généralement de bons vers taoïstes. Voilà pourquoi presque tous les Chinois sont poètes, et pourquoi dans presque toutes les anthologies chinoises, la poésie a la part la plus importante et la meilleure. » (38) Non seulement toutes les réflexions sur la littérature chinoise furent centrées sur la poésie lorsqu'elle fut le plus grand genre sous les dynasties Tang et Song, mais encore tous les

textes des Anciens constituant la base ineffable de cette tradition furent également écrits en vers. Aisément accessible à la littérature classique, cette poésie a fait couler beaucoup d'encre en Chine, se répand dans toutes les castes, à tout âge - elle est partout en Chine (39). C'est notamment chez eux ( les poètes ) qu'il faut chercher l'expression la plus caractéristique de la Chine.

Sachant à peine lire, les Chinois connaissent pourtant leurs plus grands poètes, dit Daniel Giraud, dans ivre de Tao. Même dans des coins perdus, les paysans seront à même de réciter quelques vers des plus connus de Li Po, de Du Fou, etc (40). Il rajoute que << cette importance de la poésie a de quoi surprendre dans un pays qui a connu tant de misères et de souffrances. Là-bas elle fait partie des mœurs, de la vie quotidienne et n'est pas réservée aux esthètes de salon. (...) Cela montre qu'écrire un poème ne relève pas du simple divertissement. Le poète est aussi "utile" à un pays que n'importe quel "travailleur", même si cette utilité n'est pas pratique et tient de "l'utile de l'inutile" comme disait Tchouang-ts'eu ... Tout porte à croire, et le temps est là pour le démontrer si besoin est, que cette inutile utilité est en réalité plus utile que ce que l'on appelle "l'utile" pour des raisons pragmatiques qui ne sont pas toujours bonnes. >> (41)

Par ailleurs, soulignons que la poésie et la philosophie chinoises occupent une place dans le monde extrême-oriental comparable à celle qu'elles occupent dans les cultures grecque et latine en Occident. Après avoir montré la



distinction entre Orient et Occident, René Guénon constate que l'Extrême-Orient est représenté essentiellement par la civilisation chinoise; le Moyen-Orient, par la civilisation hindoue; le Proche-Orient, par la civilisation islamique (42). D'ailleurs, en Chine, il ne fallait pas nécessairement être religieux, mais surtout être philosophe. Pour les Chinois, particulièrement pour les intellectuels, la philosophie remplace souvent la religion (43). Il est intéressant de voir comment en Chine le confucianisme, le taoïsme, le bouddhisme et le bouddhisme "chan" ont profondément influencé la poésie, la musique, la peinture et la calligraphie, mais il convient de savoir que << la teneur entière de la pensée chinoise tend à mettre la poésie au principal de l'art littéraire. >> (44)

Un vieil adage connu des commerçants chinois dit à juste titre que si vous ne connaissez pas une marchandise, ce n'est point grave du tout, il vous suffit de la comparer à une autre. Ce proverbe souligne d'ailleurs l'importance de la comparaison dans l'élaboration d'un nouveau savoir, dont l'étape clé consiste à faire consciemment ces comparaisons, ce qui permet de renforcer ses propres insuffisances en empruntant les qualités d'autrui. Et même si certains considèrent que "comparaison n'est pas raison" (45), le débat reste toutefois ouvert : << Pour comprendre, selon Paul Claudel, il est nécessaire de comparer. >> (46). La question capitale est de savoir si toute chose est comparable et comment on peut procéder à une étude comparative intéressante.

Tant il est vrai que tout ce qui a trait à la Chine dépasse particulièrement les habitudes mentales de l'Occident (47), rend presque absurde le problème des équivalences et des ressemblances. Par rapport à la France, le monde chinois offre sans doute une différence maximale, compte tenu de notre incapacité à établir une correspondance possible entre ces champs hermétiquement indépendants. Une énorme divergence culturelle est donc aisément compréhensible. Néanmoins elle est susceptible d'introduire une différence significative dans le champ du savoir au prix d'un certain effort pour le lecteur et avec l'éventuelle récompense d'un certain plaisir, c'est-à-dire d'un accès à une autre figure de vérité, dans la mesure où une mise en parallèle de manière traditionnelle demeurerait inféconde et stérilisante. Il serait même désastreux de vouloir juger l'Autre comme étant son altérité, objet pertinent de notre réflexion, selon des critères subjectifs, par égocentrisme de civilisation. Ainsi, l'analyse implique invariablement un travail primordial de reformulation qui permette à l'une des deux cultures considérées d'accéder à l'Autre et de percevoir l'une et l'Autre à l'infini (48).

### III ). PROJET ET METHODE DE LA THESE

Il s'agit donc ici d'une étude de poétique (49), s'inscrivant dans le cadre des sciences humaines de la littérature générale et comparée, ayant pour ambition première d'esquisser les grands systèmes poétiques de la planète, afin d'arriver à une compréhension synthétique de la poé-

sie. Bien que nous soyons parfaitement consciente des expériences humaines infiniment diverses, et que les choses ne soient pas universelles, les concepts peuvent l'être : il suffit de ne pas confondre les uns et les autres pour que demeure ouverte la voie de la recherche d'un sens commun.

Néanmoins cette réflexion respectera les rapports historiques ainsi que les considérations d'ordre historique, surtout lorsque celles-ci sont assurément déterminantes en raison de l'évolution constante des conceptions poétiques depuis son origine jusqu'à notre époque. Notre étude portera essentiellement sur les différences et les écarts existant entre les deux systèmes poétiques chinois et français, sans pour autant renoncer à leurs ressemblances ainsi qu'à rendre compte des raisons de leurs divergences. A travers les structures linguistiques, les expressions poétiques, les évolutions historiques des formes et des conceptions poétiques et notamment de leurs esthétiques sous-jacentes, nous envisagerons de saisir la logique de la poétique de ces deux cultures qui se sont historiquement ignorées depuis si longtemps. Car, aujourd'hui plus que jamais, le moment est venu où « une civilisation générale semble vouloir se constituer sur la terre par l'absorption des antiques dissemblances. L'Europe et l'Extrême-Asie opposent l'une à l'autre les traditions les plus vigoureuses de l'histoire. Dès lors, il y a intérêt, pour l'une comme pour l'autre, à étudier et à comprendre un idéal étranger. » (50)

Reste encore à préciser, les frontières chronologiques : à savoir le point de départ et le point d'arrivée. A notre sens, une étude de la poésie chinoise ne peut commencer qu'à partir de la dynastie Zhou ( 周朝 ) ou plus exactement, au début du IIIe siècle av. J.-C. avec le premier recueil poétique chinois - le Classique des Vers ; quant à celle de la poésie française, nous l'avons située à partir du Moyen Age ( XIe-XVe siècle ). Cependant, elle ne pourra pas comporter toute la poésie moderne, à cause de la complexité des questions posées par cette période, vis-à-vis de laquelle nous manquons encore de recul ; c'est en ce sens que nous n'avons pas cherché à être complète.

En ce qui concerne notre plan de travail, nous diviserons cette recherche en trois parties, affirmant donc une unité méthodologique à notre démarche d'ensemble - chacun de ces essais vise à prendre en charge une question indépendante en nous alimentant aux sources des poésies chinoise et française. Le premier essai qui suit tentera donc logiquement d'évoquer un certain nombre de caractéristiques propres à la langue et à l'écriture, et de là, l'émergence de l'expression poétique. La deuxième partie essaiera de lire l'intégralité de toute l'évolution de la poésie. Puis la dernière partie cherchera à établir les rapports subtils entre poésie, peinture et musique, tout en justifiant que la poésie est, ainsi comprise, comme étant un art complet et l'expression parfaite de l'esprit (51). Enfin pour terminer, nous espérons pouvoir donner, dans la "Conclusion Générale", une vision "universelle" de la poésie.

Quant à la méthode que nous suivrons, elle sera évidemment celle de l'explication écrite d'après un certain nombre d'intérêts portés sur les poésies chinoise et française. Afin d'être claire, nous ferons précéder chacune des trois parties d'une courte "Introduction", en nous appuyant sur les grandes idées communes qui nous servent de point de départ. Ensuite, dans une progression linéaire, nous irons au fond du sujet de chaque champ traité. Puis nous terminerons chaque partie par une "Synthèse" dans laquelle se trouveront les traitements comparatifs. Cependant, une lecture indépendante des parties sous-jacentes sera possible. Elle permettra éventuellement, à quiconque voudrait le faire, d'approfondir ou de compléter telle ou telle partie.

Il ne s'agit pas ici d'une thèse qui voudrait imposer une théorie discursive élaborée de la poétique comme il y en a eu beaucoup au XXe siècle. Mais le véritable but de notre travail est avant tout de permettre à des Chinois qui ne savent pas le français, à des Français qui ne savent pas le chinois de découvrir les conditions, les formes et les styles de la poésie d'une autre culture, très différente. Nous nous trouvons donc dans la nécessité de nous adresser à un public qui, certes, a du sens poétique, mais qui ne connaît probablement pas la moitié du sujet et non pas à un public de spécialistes des littératures chinoise et française. Nous avons, finalement, travaillé dans le cadre du double renouveau, en France, de l'esthétique et de la didactique et dans celui, en Chine, de la permanence d'une meilleure compréhension de la civilisation occidentale et plus particulièrement française.

Si l'ensemble de cette étude est animée par la tentation d'une vaste synthèse, c'est pour éviter de diluer le sens intime et le plaisir de la poétique ainsi que de la comparaison qui sont individuels. Par cette thèse nous souhaitons modestement vous inviter, d'abord, à vous intéresser à la poésie, ensuite, à vous sentir plus intimes et familiers avec la culture chinoise qui n'est pas la vôtre. Et pourquoi ne servirait-elle pas plus ambitieusement à mettre un terme à notre impuissance de penser autrement, à juger les autres civilisations plus objectivement, voire plus positivement (52) ?

\* \* \*



## INTRODUCTION

L'écriture est une représentation des idées et des sons du langage humain au moyen de signes graphiques. Elle est un code de communication au second degré par rapport à la langue, elle-même code de communication au premier degré. Son invention, dont les principaux systèmes comportent les systèmes idéographique, syllabique et alphabétique (1), a été réalisée indépendamment en plusieurs foyers de civilisation où se sont manifestés le désir et le besoin de communication et de mémorisation. Etant considérée comme la plus grande invention de l'esprit humain (2), l'écriture représente la forme la plus haute d'une expression qui est inhérente à la condition humaine, dont la faculté de signifier et de symboliser.

Or ce qui différencie la langue parlée de la langue écrite, c'est que cette dernière marque un effort de la pensée qui cherche à durer (3) : généralement on ne connaît les événements du passé que par les écritures. C'est en effet dans et par l'écriture qu'individu et littérature se déterminent mutuellement. Le propre de l'homme, son exclusivité et sa différence, se traduit par son écriture, sa faculté de pouvoir discourir. C'est ce qui permet effectivement de distinguer la sphère humaine de celle de l'animal, tandis que la langue parlée est étroitement reliée à la sensation instantanée en créant des fantaisies musicales. D'une façon générale, le plaisir poétique provient de la découverte des résistances de la langue parlée et de la



langue écrite: chaque lettre, chaque son, chaque rythme, chaque image, chaque cadence, chaque déplacement et chaque forme sont irremplaçables, destinés à suggérer des effets poétiques.

Par ailleurs, l'écriture est elle-même un objet de savoir : outre les différentes significations qu'elle peut avoir, elle possède sa structure, sa logique, sa morphologie et son histoire. Elle est sous-entendus logos, discours et raison ensemble, ce que savaient déjà les Chinois et les Grecs; la forme de la pensée est alors configurée, pour ainsi dire, par la structure de la langue (4); de même, les règles linguistiques qu'elle a instaurées (sujet, objet, verbe, genre, grammaire, ...) reposent sur des bases autant logiques que philosophiques. Il en résulte que la logique d'une écriture s'insère si intimement dans l'esprit d'une nation que tous ceux qui parlent inconsciemment une même langue participent généralement à la même forme de civilisation parce qu'ils ont accès aux mêmes structures culturelles (5). Dans la formation de la nation française, l'écriture a d'ailleurs eu un rôle capital comme dans celle de l'Empire chinois.

Il est courant d'entendre des gens cultivés dire que l'espagnol est une langue noble, l'italien une langue musicale; ils louent les dispositions naturelles de la langue allemande pour la philosophie, du latin pour la médecine; du français pour le droit et du chinois pour la poésie (6), etc. A les entendre, on a vraiment le sentiment que la langue est une matière vivante possédant en elle des qua-

lités expressives et affectives et qu'elle n'est pas seulement un instrument de pensée à la hauteur des besoins intellectuels, mais qu'elle conditionne inconcevablement la prédestination des formes littéraires : écouter les gens parler leur langue, c'est aussi écouter la langue parler d'elle-même. Ce rôle de la langue comme manifestation par excellence de l'essence même de la nation se trouve clairement exprimé par J.H. Herder, pour qui, chaque langue s'est constituée << selon les dispositions et la vision particulière à chaque peuple ... Chaque nation parle en fonction de ce qu'elle pense et pense en fonction de ce qu'elle parle... une langue nationale dans chaque nation. (...) >>

(7) Incontestablement, ce n'est qu'en apprenant les logiques lexicologique et grammaticale d'une langue qu'on peut comprendre véritablement l'esprit d'un étranger qui nous parle (8).

L'écriture et la langue s'expliquent avant tout, historiquement, parce qu'elles sont des matériaux que nous avons hérités de nos ascendants. Elles naissent, se développent et puis meurent comme tous les autres organismes - elles se combattent et seules les plus adaptées se maintiennent. Toutefois, chaque génération y apporte de légères ou sensibles modifications. Durant les périodes évidemment très longues qui ont précédé l'histoire proprement dite, il est très vraisemblable qu'un nombre incalculable de langues ont péri pendant que d'autres dépassaient de très loin leur caractère primitif et se différenciaient en une grande variété de formes (9).

Comme nous dit Martin Saint-René, la poésie est à la fois un art et un genre littéraire : «>> comme art, elle procède de l'inspiration et du sentiment ; comme genre littéraire , elle est soumise aux règles de la langue et de l'écriture.>> (10) Par poétique nous entendons ici l'étude des rapports de la littérature et du langage. Nous savons que le poète est celui qui attribue de tout temps à l'écriture et à la langue un statut quasi sacré et un pouvoir incomparable en révélant sa nature, sa complexité et sa pleine potentialité, il est celui qui incarne le langage. N'oublions pas cette vieille définition de la poésie, celle de l'Encyclopaedia Britannica, nous enseigne que "la poésie absolue est l'expression concrète et artistique de l'esprit humain dans un langage émotionnel et rythmé."

Si la poésie est un art de langage, le poète doit alors utiliser toutes les ressources de son instrument pour émouvoir le coeur et surprendre nos oreilles. Devant se soumettre à la rime et au mètre ainsi qu'au nombre syllabique, il ne peut pas disposer les mots à sa guise. Le poète est donc obligé de transcender le code du langage normal, il est censé chercher un code nouveau de l'écriture, la linguistique joue ici un rôle déterminant. Il en ressort qu'on découvre toujours dans les oeuvres poétiques les mots dans leurs essences les plus nobles, les plus pures, les plus complètes et surtout les plus originales et les plus artistiques. Ceci étant dit, un beau poème ne peut pas être exprimé avec des mots mal choisis (11), ni être perturbé par un mètre ou une rime inadéquats. «>> Bien placés bien choisis, quelques mots font une poésie. Les mots il suffit

qu'on les aime pour écrire un poème. (...) >> (12) Certes, le poète doit être attentif à ce qu'il dit et encore à la façon dont il le dit.

A la différence des autres formes, celle de la poésie se veut être la plus accomplie et la plus régulière. Les mots concourent à l'organisation architecturale d'une forme externe qui est à la fois expression et contenu. Or, ce sont les particularités des langues qui influencent la technique et la forme poétiques ainsi que la démarche de la pensée. Ces particularités déterminent à la fois les structures interne et externe d'une poétique dans sa forme originale. A l'aide de l'analyse des diverses formes fixes poétiques, on comprendra mieux le rapport établi plus haut entre la langue et la musique et celui de la peinture à l'écriture; chacune de ces trois conceptions appartenant autant au domaine poétique que linguistique et logique apparaîtra dans toute son importance.

Notons que les vers réguliers et notamment les genres à formes fixes impliquent un postulat : que ces régularités et ces formes fixes sont des structures pertinentes qu'elles véhiculent, c'est dire que ces formes ont d'une part une fonction poétique ou plus précisément esthétique, et d'autre part, une fonction mémorielle - ce qui implique qu'il y a des potentialités rythmiques, musicales dans les récurrences qui constituent la base d'outillage mnémotechnique de la transmission orale de la poésie.

Les formes fixes imposant à la poésie un ensemble de

contraintes formelles induisent en même temps une construction du discours qui leur est particulière. Cette construction plus ou moins codifiée peut varier selon les époques, les habitudes d'ordre esthétique propres à chaque culture. Cela signifie-t-il qu'il serait impossible de traduire ces régularités et ces formes fixes? Certainement, étant donné que le rapport d'un locuteur vis-à-vis de sa langue maternelle est sans doute différent de celui qu'il peut avoir vis-à-vis d'une langue étrangère acquise (13).

Voilà pourquoi, avant d'aborder un aspect quelconque de cette étude poétique comparée, nous devrions faire un effort pour nous permettre de nous comprendre et de nous apprécier à l'échange de toutes les possibilités infinies qu'offrent l'écriture et la langue. Alors, quelles sont donc les caractéristiques de la poésie chinoise qui apparaissent dans son écriture poétique, et en quoi diffèrent-elles de celles de l'écriture poétique française ?

\* \* \*

# CHAPITRE I: L'ECRITURE ET LA LANGUE POETIQUES CHINOISES

## 1 ). L'ORIGINE DE L'ECRITURE CHINOISE

En Chine, l'invention de l'écriture a donné lieu à une légende fort révélatrice. Dans le passé, toutes sortes de suppositions ont été émises sur les origines de cette écriture (14). La tradition rapporte qu'un homme aux quatre yeux, nommé Chuang Jie (倉頡), du XXVIème siècle avant notre ère, aurait inventé l'écriture chinoise, tout en contemplant le mouvement des astres dans le ciel et en observant les empreintes de pas des oiseaux sur la terre. Selon cette légende préhistorique, Chuang Jie, historio- graphe à la double vue sous l'empereur Houang-Di (黃帝) (15), aurait été un de ces personnages célèbres qui contribua aux études de l'écriture chinoise. Or, l'écriture, tout comme la langue elle-même, est un produit social, un ensemble de conventions nécessaires dans une communauté linguistique donnée, donc jamais une invention individuelle.

Jusqu'ici, il nous est encore difficile de savoir avec certitude quand l'écriture chinoise a pris sa naissance. D'une manière générale, les philologues chinois ont situé ses origines vers 3000 - 2000 avant notre ère, et d'après des sources archéologiques, nous pouvons savoir que, pendant la dynastie des Shang (商, environ XVIe siècle - XIe siècle avant notre ère), les inscriptions gravées sur os et écailles avaient déjà un certain système d'écriture as-

sez complet. Les spécialistes ont rangé le chinois dans le groupe des langues sino-tibétaines (16), dont tous les parlers sont caractérisés par une tendance au monosyllabisme.

Ces signes idéographiques qu'on appelle "zi" (字) en chinois s'écrivent visiblement dans un carré imaginaire et sont séparés les uns des autres par des espaces égaux. Aussi les caractères suivent-ils une progression linéaire allant traditionnellement de haut en bas et de droite à gauche, de sorte que << la disposition des caractères sur la page, l'ordre des mots dans la phrase : du français au chinois, tout est presque toujours inversé. >> (17)

## 2 ). LES SIX PROCÉDES DE L'ÉCRITURE CHINOISE

Dans l'histoire, on compte beaucoup d'écrits sur l'étude de l'écriture chinoise, dont la plus célèbre est la théorie de Liu-Chou (六書), qui comprend trois branches : la morphologie, la phonétique et la sémantique. C'est sous la dynastie des Han de l'Est (東漢, 25-220) qu'un philologue chinois nommé Xu Shun (許慎) a développé cette théorie de "Liu-Chou", en analysant plus de 9 000 caractères dans son ouvrage dit le Shuo Wen Jie Zi (說文解字), où il explique les figures primitives et la dissection des caractères. Mais c'est seulement à la fin de l'époque des Royaumes Combattants qu'on a commencé à analyser et à réglementer la formation des caractères et qu'on a défini six procédés d'écriture appelés "Liu-Chou". Ce sont là des éléments de la théorie sur l'écriture chinoise depuis des millénaires.

Le Shuo Wen Jie Zi, publié en l'an 121, est le premier dictionnaire sur l'écriture chinoise que nous connaissons. Le but de l'auteur fut, en premier lieu, d'arrêter l'altération ultérieure des caractères en se référant aux Xio Zhuan ( 小篆 ), considérés comme les formes authentiques; puis en deuxième analyse, comme l'indique le titre même de l'ouvrage, de fournir aux caractères des explications étymologiques. Xu Shun y a donné pour chacun des six procédés une note explicative, aussi est-il considéré comme le premier à avoir utilisé ces principes pour expliquer et analyser la formation des divers types de caractères, dont l'aspect esthétique des signes, assez souvent employés comme éléments d'ornementation, ne tient pas seulement à l'équilibre et à la délicatesse des tracés, mais aussi à leur variétés.

A ). Les images ou "symboles imitatifs" ou "pictogrammes" ( 象形 ) : ce sont des représentations pittoresques des objets réels. Ces symboles qui représentent tantôt des objets entiers, tantôt des objets vus de côté, de devant ou de derrière ont beaucoup évolué depuis la nuit des temps. Deux exemples classiques sont : 日 - "soleil", 月 - "lune", ajoutons encore ces exemples : 目 - "oeil", 山 - "montagne", 口 - "bouche", 水 - "eau", 雨 - "pluie", 耳 - "oreille". Ce sont des caractères qu'on a l'habitude d'appeler "pictogrammes".

B ). Les "symboles indicatifs" ou "idéogrammes" ( 指事 ) qui indiquent une action, une qualité ou un événe-



ment sont sans doute une invention importante pour désigner des choses ou des notions pour lesquelles on n'arrive pas à produire des représentations pittoresques. Deux exemples : 上 - " au-dessus ou monter " et 下 - " en-dessous ou descendre ". Un autre exemple : 刀 - " couteau, en y ajoutant un trait, il prend la signification 刃 "tranchant".

C ). Les " combinaisons significatives " ou " idéogrammes composés " ( 會意 ), dans lesquelles chacune des parties composantes du caractère contribue au sens du tout. Ces associations de pictogrammes représentent un grand progrès dans l'écriture chinoise parce qu'elles permettent de créer un assez grand nombre de caractères en se servant des " symboles imitatifs et indicatifs ". C'est un procédé qui consiste à réunir deux ou plusieurs caractères simples pour en former un seul, dont la signification ressort de sa composition; ainsi le soleil plus la lune donnent " la lumière " - " 明 ". Le mot " repos " - " 休 " se compose de " 人 " ( homme ) et de " 木 " ( bois ) : un homme près d'un arbre pour se reposer, de même, trois arbres composent le mot " forêt " - " 森 ". Ce sont des mots qu'on a l'habitude d'appeler " idéogrammes ".

D ). Les " combinaisons phonétiques " ou " idéo-phonogrammes " ( 形聲 ), dans lesquelles une partie de la structure donne le sens et l'autre le son. Les positions relatives de l'élément phonétique et de l'élément sémantique varient d'un caractère à un

autre, tantôt l'un se trouve au-dessus de l'autre, tantôt à l'intérieur. Les caractères suivants illustrent ce procédé de formation : le mot chat ( 貓, mao ) associe le félin et le son "miao" ( 苗 ) ; le corbeau ( 鴉, ya ) associe l'oiseau ( 鳥 ) et le son "ya" ( 牙 ) ; le mot cuivre ( 銅, t'ong ) combine le métal ( 金 ) et le son "tong" ( 同 ) ainsi que le mot loyauté ( 忠, zong ) combine le "milieu" ( 中, zong ) et le "coeur" ( 心 ).

E ). Les " caractères empruntés " ( 假借 ) sont dits empruntés parce qu'ils donnent les sons voulus et parce que certaines idées n'ont pas encore leur correspondance en symboles convenables pour les exprimer. Par exemple, avant l'invention du caractère 宜 ( yi, convenable ), les Chinois anciens empruntaient le caractère 儀 ( yi, cérémonie ) pour exprimer l'idée de " convenable ". De même, dans l'antiquité, 舍 ( shè, chaumière ) était emprunté pour exprimer l'idée de " céder " 捨 et 或 ( huo, ou ) pour dire " doute " 惑.

F ). Les " caractères avec une annotation sémantique " ou " déplacement-notation " ( 轉注 ) passent par le stade des " caractères empruntés " auxquels on a ajouté plus tard un élément sémantique. Certains linguistes chinois considèrent ce procédé comme un transfert de signification ou une extension du sens primitif d'un caractère. Par exemple, le mot 止 ( zhu ) désigne " orteil " sous sa forme pictogra-

phique; par transfert de signification, il prend le sens d'emplacement ( 趾 ) - "orteil se tient au sol" et celui d'adresse ( 址 ) - avec la clé du "sol" ( 土 ).

On s'aperçoit que, dans un caractère chinois, il y a toujours un signe plus significatif que les autres; ce signe qui permet de donner le classement d'un mot se place généralement en haut ou à gauche d'un caractère qu'on nomme "la clef". Ainsi les caractères placés sous la clef du coeur "心" exprimeront tout ce qui se rapporte au sentiment, à l'amour; ceux qu'on range sous la clef des plantes ( 木 ) désigneront les végétaux; ceux qui sont sous la clef de "虫" nous montreront toutes les espèces d'insectes "蟲" ... Les clés se sont multipliées jusqu'à plus de cinq cents, nombre réduit actuellement à deux cent quatorze. Elles servent depuis plusieurs siècles à faire le classement des mots dans les dictionnaires, où elles sont elles-mêmes rangées suivant le nombre de leurs traits.

Le nombre de caractères s'est accru de façon importante au cours des siècles, il est difficile, en pratique, de déterminer pour un caractère s'il est formé selon tel procédé ou tel autre (18). Le Shuo Wen Jie Zi, publié en l'an 100, ne contenait que 9 353 caractères. Sous la dynastie des Qing, le célèbre grand Dictionnaire Kangxi ( 康熙字典 ) (19), publié en 1716, a recensé 47 035 caractères. Un dictionnaire tout récent, le Grand Dictionnaire Zhong Shan ( 中山大字典 ), publié par les Presses Commerciales à Shanghai en 1938, en dénombre près de 60 000. Si donc en Chine

le système de l'écriture s'est substitué de bonne heure aux pures techniques de mémoire et si les milieux lettrés y ont été très répandus, la pratique de l'écriture y suppose un grand exercice de la mémoire.

Il a été noté que cette écriture a, dès une antiquité très reculée, joué un grand rôle dans la continuité de la civilisation chinoise ainsi que dans l'unification d'un pays qui présente le quart de la population du monde - les caractères vieux de quarante siècles sont lus aujourd'hui comme s'ils avaient été écrits hier; c'est pourquoi les Chinois se reconnaissent si aisément dans leurs ancêtres et s'identifient si profondément à leur culture. Cette situation s'étend en dehors des frontières de la Chine, qui a été le centre civilisateur de ses voisins. Des langues aussi différentes que le coréen, le japonais ou le vietnamien ont d'ailleurs adopté, jusqu'à une époque assez récente, les signes chinois. En fait, le chinois a joué en Asie orientale un rôle comparable à celui du latin et du grec en Europe (20). Les anciens lettrés coréens, vietnamiens ou japonais se servaient du chinois comme langue savante.

Le grand sinologue français, M. Etienne, défend avec zèle cette écriture, dont l'histoire est la plus longue qu'on connaisse et dont l'usage est encore plein de vitalité. Il prétend que « privée de caractères, la Chine perd son caractère. » (21) D'ailleurs, le chinois revient sans cesse sous la plume de Leibniz, le grand philosophe allemand du siècle des Lumières, qui concevait la langue chinoise comme

langue universelle (22). Aussi, en raison de son avance dans la tradition écrite, J. Gernet voit << un écart d'un demi-millénaire environ qui sépare le monde chinois de l'Europe. >> (23) A tous ces égards, il est patent que la civilisation chinoise a trouvé dans cette idéographie toute sa justification.

### 3 ). L'ABSENCE DE LA GRAMMAIRE DANS LE CHINOIS (24)

Dans la langue chinoise, il n'existe pas de grammaire au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire que le chinois n'a ni genre, ni nombre, ni partie du discours, ni conjugaison, ni fonction, ni déclinaison, etc. Seule la position relative du mot dans la phrase détermine si ce mot est un sujet, un objet, un verbe, un adjectif, un complément direct ou spécialisé. De plus, elle n'a pas d'équivalents ni pour les majuscules ni pour les italiques. Dans un texte donné, tous les mots sont de même dimension, toute la grammaire s'y réduit à l'ordre des mots - c'est ce qu'on appelle les règles de position.

Du point de vue grammatical, le chinois est une langue dont la structure fondamentale est comme le français, où l'on place généralement le déterminant avant le déterminé, le sujet avant le verbe, le verbe avant le complément, etc. Beaucoup de Chinois et d'étrangers souscrivent à l'idée commune selon laquelle le chinois n'a pas de grammaire; d'une part, parce que la grammaire n'est point mentionnée dans les écoles, d'autre part, à cause de l'absence de fle-

xion. Il serait plus juste de dire que le chinois a une grammaire non flexionnelle, fondée essentiellement sur l'ordre des mots. A noter que les caractères sont également invariables et indéclinables, devenant tour à tour verbes, substantifs, adjectifs, adverbes suivant le texte.

Néanmoins, très souvent, du premier coup d'oeil, vous remarquerez l'absence du verbe dans un vers ou dans une phrase en chinois. C'est que l'adjectif peut avoir un sens verbal. Voici un vers de Wang Wei et un autre de Du Fou qui peuvent en donner l'exemple :

- << 晚 年 唯 好 靜 >> ( 晚 年 : Sur le tard. 唯 好 靜 : seulement bien quiétude ) le sens en est : Sur le tard, (je) n'aime que la quiétude. ( A monsieur le magistrat Chang )

- << 白 露 黃 梁 熟 >> ( 白 露 : La rosée blanche. 黃 梁 熟 : les millets jeunes murs. ) doit être traduit ainsi : Sous la rosée blanche, les millets murissent ( Poème envoyé à Tso après son retour à la montagne, 佐 還 山 後 寄 三 首 之 一 ).

Par conséquent, il n'y a pas dans la poésie chinoise de distinction entre le présent, le passé et le futur, à moins que le poète ne considère cette précision comme importante. Il n'y a pas non plus de distinction entre le singulier et le pluriel, ainsi qu'entre le masculin et le féminin. De plus, les verbes chinois sont ensemble transitifs et intransitifs à la fois. C'est là sa liberté, sa puissance et sa beauté qu'on ne trouve pas dans la poésie française.

Il s'y rajoute que l'impersonnalité du verbe chinois confère à la diction un caractère de flou, de généralité qui disparaît dans la traduction, le chinois pouvant spécifier mais n'ayant pas nécessairement à spécifier et, souvent en poésie, s'abstenant intentionnellement de préciser si le poète parle en son propre nom ou s'il s'adresse à la deuxième personne, à quelqu'interlocuteur réel ou imaginaire, qui peut être, soit un homme ou une femme, soit une collectivité, etc., au lecteur de deviner à sa propre manière les associations qui lui sont proposées et qui peuvent comporter plusieurs niveaux d'interprétation. François Cheng considère l'élimination des pronoms personnels comme l'un des procédés-clés de la poésie chinoise (25).

Voici deux vers d'un poème de Li Po qui en sont un bon exemple :

綠	樹	聞	歌	鳥
Verdure	arbre	écoute	chant	oiseau
青	樓	見	舞	人
Azur	pagode	vois	danse	quelqu'un

En effet, on est en mesure d'imaginer tout ce que l'on veut: Est-ce bien l'arbre qui écoute chanter l'oiseau ? Et la pagode qui entrevoit danser quelqu'un ? De toute façon, il est indéniable que ces quelques mots savamment choisis et distillés créent une ambiance poétique, quoiqu'ils ne correspondent point à la logique de la grammaire française.

Compte tenu du monosyllabisme et de l'invariabilité

des mots chinois, une très grande concision est permise - elle est due au fait que le rôle grammatical des mots demeure libre et que ceux-ci peuvent être successivement noms, verbes, adverbes ou adjectifs... selon les besoins du poète; cette circonstance, qui rend tous les mots théoriquement interchangeables, permet une grande précision dans le choix des termes et incite ainsi au travail et à la recherche minutieuse de l'expression propre, tentant le poète vers la spontanéité dans la composition. Guillaume de Humbolt loue l'absence de grammaire qui augmente ainsi, selon lui, la sagacité des Chinois (26). Claude Roy, quant à lui, estime que la simplicité grammaticale du chinois est en elle-même un témoignage de sagacité (27).

Il s'avère que le sens d'un poème chinois que nous avons cru saisir peut changer à chaque fois de signification. L'Empire immuable, à chaque pas, fascine ou déroute l'esprit français, formé par la soif de la précision. En tout cas, nous avons pu apprendre à connaître ici une autre forme d'intelligence, une autre façon de raisonnement bien différentes de celles de la France. Libre à chacun d'interpréter un poème à sa manière. À la réserve du contre-sens, bien des sens qui paraîtront faux ne seront pas des faux sens, mais des approximations plus ou moins ingénieuses, plus ou moins riches de développements successifs.

Toutefois, pour comprendre ce que veut dire chaque mot d'un vers, il faut d'abord comprendre le sens du vers tout entier et pour connaître la signification d'un vers, il est indispensable de connaître celle du poème. Nous voyons ici



que la notion de relativité, qui n'a été résolue que récemment par la pensée occidentale, n'a jamais posé de difficulté pour un esprit chinois.

#### 4 ). LE RYTHME ET LA RIME DANS LA POESIE CHINOISE

La prononciation des mots chinois varie selon les lieux et les époques, ses acceptions peuvent évoluer ou se diversifier, mais le caractère ne change jamais; ce qui explique que la langue parlée n'a jamais eu qu'un rôle secondaire. C'est la langue écrite qui a toujours tenu le rôle principal; ce qui est, par conséquent, une garantie de la stabilité et de la rigueur à l'intérieur de ce monde disparate aux communications difficiles, aux parlars variés, car, l'écriture y est indépendante de la parole (28); donc, les images et les symboles de l'écriture ne sont nullement liés au son.

En comparaison avec l'écriture alphabétique, dont les signes se réduisent à une trentaine de lettres qui indiquent directement les sons de la parole, le chinois est d'abord une copie de l'image, de l'idée. Il a rompu tout lien avec le son des mots, c'est-à-dire qu'il est très difficile de connaître la prononciation exacte d'un mot. C'est la seule de toutes les langues que l'on interprète avec l'oeil sans savoir la prononcer, de sorte qu'on peut apprendre le sens d'un caractère chinois sans passer par l'intermédiaire de sa prononciation (29).

La prononciation standardisée de la langue chinoise moderne se base sur le phonétisme pékinois. Celui-ci connaît, d'après Radio Pékin (30), six phonèmes vocaliques fondamentaux : a, o, e, i, u, ü, et 21 consonnes : b, p, m, f, d, t, n, l, g, k, h, j, x, zh, ch, sh, r, z, c, s. Ce qui atteste, selon Lecomte, qu'« il manque aux chinois beaucoup de sons occidentaux. (...) » (31) Evidemment, lorsque l'on entend parler un Chinois, on est souvent frappé par le retour constamment répété de monosyllabes aux sonorités peu variées.

En général, les syllabes de la langue chinoise sont composées des trois manières suivantes :

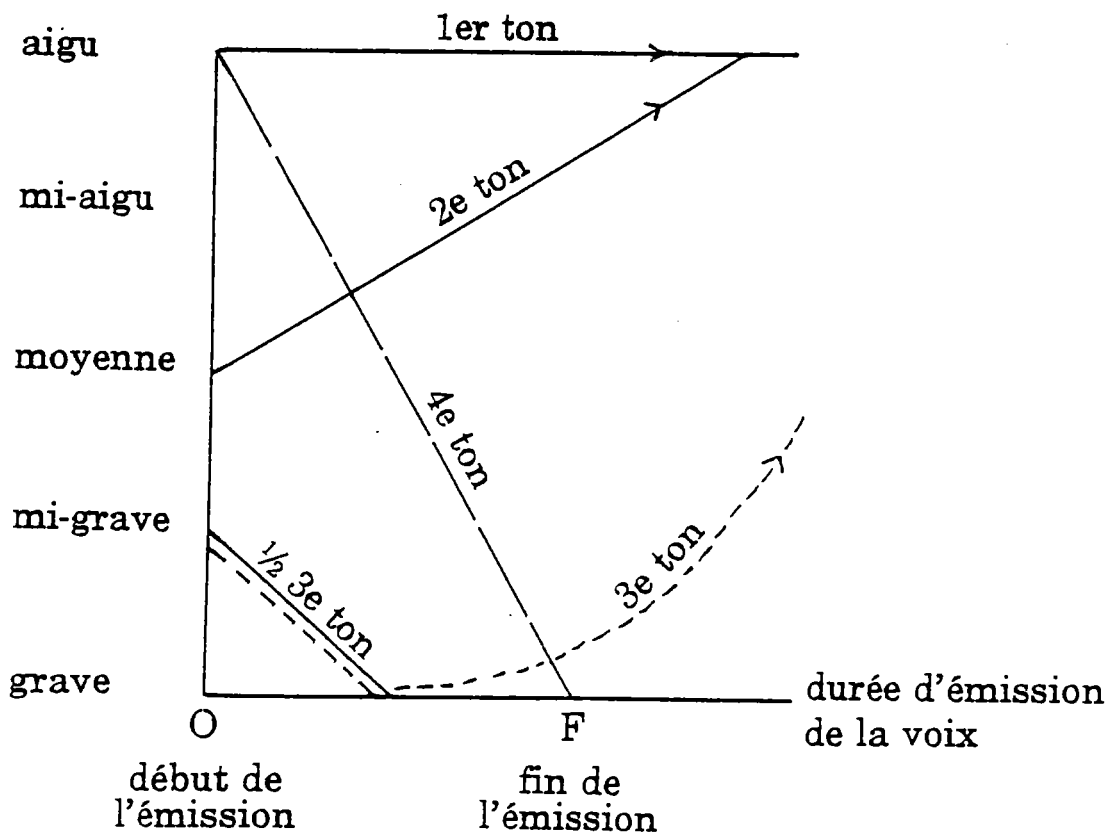
- 1). consonne + voyelle                    ex: vous 你 ( n + i )
- 2). consonne + voyelle combinée    ex: bien 好 ( h + ao )
- 3). consonne + voyelle avec une terminaison nasale  
      ex: milieu 中 ( zh + u + ng )

Toutefois, une voyelle, une voyelle combinée ou une voyelle avec une terminaison nasale peuvent aussi former un mot tel que le mot faim ( 餓, è ), l'amour ( 愛, ai ) ou grâce ( 恩, ung ). On compte en tout plus de 400 syllabes dans la langue chinoise (32). Ceci implique un phénomène fréquent lié aux qualités propres de la langue chinoise très pauvre en sons mais très riche en mots : un bon nombre de termes sont homophones dans la langue orale : « Un même son, si l'on ignore la graphie, peut parfois prendre une vingtaine de sens différents, (...) » (33) Néanmoins, chaque terme, chaque idée ayant son caractère spécial, aucune

équivoque n'est possible dans la langue écrite.

Afin de distinguer un grand nombre de mots qui ont la même prononciation, les Chinois se servent de tons mélodiques. Avoir une bonne prononciation en chinois dépend, en grande partie, de la prononciation des tons. Si difficile il y a dans l'apprentissage du chinois, celle des quatre tons (34) est sans doute la plus grande. Dans son Visa pour Pékin, Albert de Segonzac soulignait que le chinois serait le seul langage pervers qui << ne permette pas de déceler le sens général de la conversation : à cause de ses intonations, il est impossible, pour qui ne comprend pas, de définir la fin d'une phrase ou de reconnaître une phrase interrogative. >> (35) Les quatre tons sont habituellement appelés et notés ainsi :

- A ) Premier ton : c'est le ton égal, assez élevé dans la voix, il n'est pas matérialisé mais quand on veut appuyer sur un mot ou un son, on ajoute un trait "-" --- "平".
- B ) Deuxième ton : c'est le ton montant, partant d'assez bas dans la voix brève, il est matérialisé par le signe " / " --- "上".
- C ) Troisième ton : c'est le ton bas, en creux et naturellement infléchi, il est matérialisé par le signe " v " --- "去".
- D ) Quatrième ton : c'est le ton descendant, haut placé dans la voix et amorçant brièvement une descente, il est matérialisé par le signe " \ " --- "入".



Il existe également un 5e ton, léger, court et neutre, il est non accentué; sa hauteur dans la voix se situe dans le prolongement naturel du ton précédent et matérialisé par le signe "." (36). Ces différences de tons ont surtout une grande importance en poésie, dont certains genres imposent des règles très strictes à cet égard.

La prosodie classique, qui était appliquée encore à la veille de la révolution littéraire, se fonde sur l'alternance des tons "plans" (平) et des tons "obliques" (仄) dont les tables ont été établies sous les T'ang. Ce qui donne le tableau suivant de correspondances entre les tons classiques et les tons modernes:

Tons Plans : 1er ton  
 ( P'ing ) 2e ton ( lent )  
 3e ton

Tons Obliques: 4e ton ( rapide )  
 ( Ts'o ) 5e ton

Invinciblement, on est tenté de les comparer aux combinaisons brèves et longues des poésies grecque et latine. De plus, les règles qui régissent l'emploi des tons ont été aussi rigoureuses que celles de la métrique grecque : << Le Chinois fait usage de quatre tons chantés ( plus un neutre ) d'un intervalle maximum d'une quinte. L'un est uni, les autres glissent d'une note à une autre, soit en montant, soit en descendant, de telle sorte qu'il est facile de jouer sur un luth ou une guitare n'importe quelle phrase chinoise. Cela explique les recherches d'harmonies musicales des anciens poètes chinois. >> (37)

Les tons sont les variations de la hauteur musicale de la voix - haute, basse, montante, descendante; ils doivent monter ou baisser d'une manière coulante et non en sursaut dans la poésie. C'est la raison pour laquelle les tons jouent un rôle aussi important que les phonèmes vocalique et consonantique qui forment les syllabes. Les mots ayant les mêmes phonèmes changent généralement de sens si l'on modifie le ton, c'est donc du ton que le mot tient souvent sa valeur non seulement affective, mais surtout sémantique:

Ex: La mère 媽 ( ma- ), le chanvre 麻 ( ma / ), le cheval

馬 ( ma ✓ ), injurier 罵 ( ma \ ), ainsi que le coq 雞 ( gi - ), se hâter 急 ( gi ✓ ), presser 擠 ( gi ✓ ), continuer 繼 ( gi \ ); de même que la perte 失 ( su - ), le lion 獅 ( su ✓ ), commencer 始 ( su ✓ ), le serment 誓 ( su \ ), etc. A cet égard, Gérard Macé constate que << quatre tons, plus un ton léger: chacune des quatre cents syllabes est une corde pincée sur cette gamme rudimentaire. Un peu plus haut, un peu plus bas, le cri d'amour est changé en injure, et le chanvre en cheval. >> (38)

On se rend compte que presque tout mot chinois a ses homophones. Les homophones créent des ambiguïtés d'ailleurs propices aux calembours, tout comme en français : "vert, ver, verre", "sain, saint, sein" ou "saut, sot, seau", ... L'homonymie est un des procédés des plus familiers et des plus populaires des poètes chinois, car elle permet aux poètes de s'exprimer de façon détournée : l'arbre "saule" se prononce tout à fait pareil que "rester" ( liuo ), "pensée" et "fil" ont la même prononciation ( su ), ( tao ) peut indiquer le "pêcher" ou le verbe "se sauver", le "poisson" et le "reste" permettent une double entente ...

Personne ne doute qu'en poésie la syllabe est l'unité de base. Chaque caractère chinois consiste en une seule syllabe qui a toujours un sens autonome, à l'exception des mots vides (39). De tout temps, les Chinois ont tenu à former des syntagmes de deux mots en majorité et au maximum de quatre. Ce fait a favorisé dans la langue courante comme dans la poésie, le groupe rythmique relativement court, en général moins de quatre syllabes et avec une grande fré-

quence des groupes de deux et d'une syllabes.

Compte tenu du monosyllabisme qui rend dans la poésie chinoise le nombre de caractères identique à celui de syllabes, tous les mots sont phonétiquement égaux du point de vue de la durée des sons, et par conséquent, théoriquement interchangeables du point de vue de la métrique poétique. N'oublions pas que la rime aussi bien intérieure qu'extérieure est, elle aussi, rendue extrêmement facile par le monosyllabisme et la pauvreté phonétique du mot chinois.

En ce qui concerne la rime, la poésie chinoise possède encore d'autres traits spécifiques. Ainsi les Chinois sont accoutumés à faire rimer dans un vers une paire de mots ayant la même initiale - c'est ce qu'on appelle un "Shuang Shen" ( 雙聲 ) ( un double son ), une paire de mots ayant la même terminaison - c'est un "Dié Yun" ( 疊韻 ) ( une double rime ) et une paire de mots ayant la même syllabe - c'est un Dié Zi ( 疊字 ) ( un mot redoublé ). Le Classique de la poésie, les Elégies du pays de Tch'ou et les poèmes du style de "Yue-Fou" comportent bien ces trois paires de mots qui raffinent le langage poétique et lui donnent en même temps sa musicalité rythmique.

A savoir également que la ponctuation était totalement absente dans les textes anciens - il est donc indispensable aux lettrés de savoir découper la phrase afin de rendre le texte intelligible - le rythme constitue en même temps un rythme des idées en chinois, faute de quoi, l'expression demeurerait incohérente et changerait totalement le sens.

Ce qui affirme la thèse de M. Granet à l'égard de la langue chinoise - << C'est le rythme qui lie le discours et permet de comprendre. >> (40)

Par exemple, un certain Shu rendit visite à un ami. Soudain, il se mit à pleuvoir. Shu demanda à son ami s'il pouvait passer la nuit chez lui. Celui-ci ne lui laissa que ces quelques mots : 『 下 雨 天 留 客 天 留 我 不 留 』 - à nous de les ponctuer et de deviner l'intention de l'hôte. On peut cependant obtenir deux réponses tout à fait opposées en scandant cette phrase soit de la manière suivante : 『 下 雨 ， 天 留 客 ， 天 留 ， 我 不 留 ！ 』 Elle signifie alors : " Temps de pluie - Dieu veut garder la visite. Bien que Dieu veuille la garder, moi - je ne le veux pas !" Ou bien d'une autre manière : 『 下 雨 天 ， 留 客 天 ， 留 我 不 ？ 留 ！ 』 Que l'on interprètera ainsi : " Jour de pluie - jour de garder la visite, la garderai-je ou pas ? Je la garde !"

Une autre anecdote pour illustrer combien cet inconvenient amuse tant les lettrés chinois qu'ils en font des jeux entre eux : jadis il fut un homme qui avait l'intention d'épouser une jeune fille qu'il n'avait jamais vue. Il demanda à une entremetteuse de lui décrire l'aspect physique de la fille ; celle-ci prit un pinceau et écrivit 『 我 敢 保 證 黑 頭 髮 沒 有 麻 子 腳 不 大 周 正 』 Après avoir compris cette phrase de la façon suivante : 『 我 敢 保 證 : 黑 頭 髮 ， 沒 有 麻 子 ， 腳 不 大 ， 周 正 . 』 ( " J'ose me porter garante : cheveux noirs, visage non grêlé, pied pas grand, au contour bien correct. " L'homme fut aussitôt conquis au mariage. Arriva le jour du mariage, celui-ci



est atterré à la vue de sa future épouse, dont les cheveux avaient une couleur de paille, un visage grêlé, avec de surcroît - un pied énorme! Furieux, l'homme s'emporta contre l'entremetteuse qui lui répondit qu'elle avait pourtant bien signalé sur papier que 『我敢保證：黑頭髮沒有，麻子，腳不大周正』 Ainsi ponctuée, la phrase voulait dire à présent que : " j'ose me porter garante : point de cheveux noirs, visage grêlé, pied n'étant pas tout à fait convenable."

En règle générale, la césure pourrait être placée n'importe où suivant l'intention particulière du poète, ceci étant valable tant pour les poèmes de style ancien que moderne. En revanche, pour les poèmes de métrique régulière, les vers sont coupés entre la 2e et la 3e syllabe dans les vers quadrisyllabiques et pentasyllabiques ; dans les vers heptasyllabiques, ils sont coupés en 3 // 4 ou 4 // 3 ; et les rimes tombent obligatoirement aux vers pairs, mais parfois aussi au vers initial.

## 5 ). LES TRAITs CARACTERISTIQUES DU VERS CHINOIS

L'immense parallélisme est une des principales caractéristiques de la poésie chinoise (41) : mot à mot, pied à pied, deux vers jumeaux contrebalancent leurs consonances. Indispensable l'un à l'autre, les deux distiques sont ainsi liés non seulement par la rime, mais aussi par la double alternance des tons qui forment leurs désinences. C'est-à-dire qu'à chaque caractère d'un vers considéré doit correspondre à la même place dans l'autre vers, un caractère

ayant la même fonction grammaticale et appartenant, si possible, à une même série de mots; les tons au contraire doivent s'opposer - les tons plans répondant aux tons aigus.

Pour illustrer ce jeu du parallélisme à la fois grammatical, lexical et métrique, nous prenons pour exemple le premier distique d'un quatrain intitulé "Dans les mille montagnes", dont le poète est le célèbre Liou Zong-Yan (柳宗元) :

「 千 山 鳥 飛 絕 ( Qian shan niao fei jue )  
萬 徑 人 蹤 滅 ( Wan jing zen zong mie ) 」

Ici le premier sinogramme du 1er vers "千" signifiant "mille" fait appel à celui du 2e vers "萬" signifiant "dix mille" - deux nombres synonymes déterminant les noms.

Le deuxième sinogramme du 1er vers "山" signifiant "montagne", tandis que celui du 2e vers "徑" signifie "sentier" - deux noms exprimant des lieux dans la nature.

Le troisième sinogramme du 1er vers "鳥" signifiant "l'oiseau" face à celui du 2e vers "人" signifiant "l'homme" - deux noms désignant des êtres animés.

Le quatrième sinogramme du 1er vers "飛" veut dire "vole" et celui du 2e vers "蹤" - "trace" - deux noms désignant des mouvements.

Le dernier sinogramme du 1er vers "絕" signifie "épuisé"

ser", alors que celui du 2e vers "滅" - "cesser" : deux verbes exprimant la fin.

Le même effet se trouve également dans un autre distique d'un poème de Li Po intitulé " Au pied de mon lit ", qui démontre merveilleusement cette particularité des vers chinois correspondant, soit par la ressemblance, soit par l'opposition. Par ailleurs, les deux images sont à la fois indépendantes et liées, de sorte qu'elles établissent une progression raisonnée, un rapport d'antériorité et de postériorité : les deux vers offrent, côte à côte, un point de vue esthétique, une beauté de l'harmonie et de l'opposition; ensemble, les deux vers présentent un synchronisme de perception à l'enroulement circulaire de deux images contrastées, imbriquées l'une dans l'autre, complémentaires et simultanées.

「 舉 頭 望 明 月 ( Gu tou wang ming yue )  
低 頭 思 故 鄉 ( Di tou su kou xing ) 」

Les deux premiers sinogrammes s'opposent ici :

舉 - "lever" ( verbe )

低 - "baisser" ( verbe )

Les deux seconds sinogrammes sont les mêmes : " 頭 " - "la tête". ( Partie du corps humain )

Les troisièmes signogrammes se rappellent :

望 - "contempler"

思 - "songer"

Les quatrièmes et les cinquièmes mots forment un mot :

明月 - "claire de la lune"

故鄉 - "ancien pays" = "pays natal"

Ces couplets parallèles sont constitués de deux vers symétriques, chaque mot du premier ayant le même statut morphologique et la même fonction grammaticale que son répondant dans le second ; ils sont, de plus, apparentés par le sens qui doit être soit similaire soit opposé. Une pleine appréciation d'un couplet parfait permet et requiert donc une double lecture à la fois horizontale et verticale.

Ce qui fait l'originalité de la poésie chinoise, c'est son imprécision et sa richesse infinie d'interprétation, comme l'a si bien ressenti Henri Michaux : << La poésie chinoise est tellement délicate qu'elle ne rencontre jamais une idée ( au sens européen du mot ). Un poème chinois ne se peut traduire (...), il indique, et les traits qu'il indique ne sont pas même les plus importants, ils n'ont pas une évidence hallucinante, ils la fuient, ils ne suggèrent même pas, comme on dit souvent, mais plutôt, on déduit d'eux le paysage et son atmosphère. >> (42)

La poésie chinoise est très riche en métaphores et en images symboliques, la cause première en est que l'écriture chinoise est métaphorique par nature, chaque idéogramme étant d'une certaine manière une métaphore en puissance : comme le caractère Wang ( 王 ), en chinois empereur, est une verticale qui réunit les trois horizontales parallèles : le ciel, l'homme et la terre - emblème graphique des trois

niveaux: terrestre, humain, céleste, remarque le poète Paul Claudel - et le caractère du père ( 父 ) est une main avec un bâton (43), ainsi que le mot Est, Orient ( 東 ) est interprété dans Le Repos du Septième Jour, acte II, comme le soleil qui se lève derrière un arbre; un enfant ( 子 ), une tête, des bras, un corps sans jambes (44).

Une autre caractéristique de la poésie chinoise étant que celle-ci est souvent farcie d'allusions à des événements historiques, à des anecdotes, à des citations, etc., faute de connaître ces nombreuses références, on passe à côté du sens. Comme le dit le sinologue français Victor Segalen : << ( ... ) Je ne crois pas qu'on puisse traduire vraiment une poésie chinoise sans l'entourer de ce qui l'entoure vraiment à la Chine. >> (45)

Ces allusions dont l'usage est un véritable canon de la composition tant poétique que littéraire augmentent sûrement la valeur et le plaisir du poème pour les lecteurs chinois qui connaissent leurs classiques et ils y revivent toujours avec amour. De tout ce que l'on sait d'eux, c'est que les Chinois ont toujours été très fiers de leur longue histoire et ils se servent inlassablement de ces allusions du passé dans l'espoir d'en tirer des enseignements pour leur conduite actuelle. Cette façon d'écrire, qui semble normale là-bas, étonnera toujours un esprit français qui se sentira souvent dérouté et découragé devant un poème chinois :

<< La littérature chinoise est une littérature de cen-

tons. Quand ils veulent prouver ou expliquer, quand ils songent à raconter ou à décrire, les auteurs les plus originaux se servent d'historiettes stéréotypées et d'expressions convenues, puisées à un fonds commun. Ce fonds n'est pas très abondant et, d'ailleurs, on ne cherche guère à le renouveler. Une bonne partie des thèmes qui ont joui d'une faveur permanente se retrouvent dans les productions les plus anciennes et les plus spontanées de la poésie chinoise. >> (46) Ces allusions sont empruntées au fonds classique ou mythologique, et sont généralement incompréhensibles sans commentaires.

\* \* \*

## CHAPITRE II : LES PRINCIPALES FORMES POÉTIQUES EN CHINE

Comme dans tant d'autres domaines, la Chine a connu un développement ininterrompu des formes poétiques. Ces formes et ces règles s'appuient surtout sur la particularité de la langue et de l'écriture chinoises, dont la grande perfection est la symétrie absolue et l'harmonie musicale. Nous essayons de restituer le rythme, les sonorités tonales, les colorations formelles des poèmes chinois, sans pour autant négliger la richesse de son évocation sémantique.

Comme la langue et l'écriture chinoises ont une grande force de suggestion, un vers bref en chinois a souvent besoin de plus de mots pour être traduit en français. Il faut reconnaître que dans un poème chinois plus que dans les autres, l'état d'esprit du poète et le vrai sens du poème débordent souvent sur sa forme écrite. On le ressent plus aisément dans les textes originaux : Un coup d'oeil suffit pour voir le sujet du poème !

De plus, « la pensée chinoise nous transporte dans un monde absolument différent du monde occidental. Les mentalités sont peut-être encore moins comparables que ne le sont les aspects extérieurs des civilisations. C'est pourquoi les conceptions chinoises sont particulièrement difficiles à saisir pour l'Européen et à interpréter dans notre langue qui se prête mal à les exprimer. » (47) souligne Marcel Granet.

Par conséquent, pour éviter d'alourdir le texte, nous ne présenterons qu'une seule des possibilités de lecture de chaque poème. Toutefois, il est bon de se rappeler que chaque poème peut en chinois être lu de manière différente, dans la mesure où deux Chinois comprendront rarement un poème de la même manière.

Vu que la structure de la langue chinoise est fort éloignée de celle de la langue française, la traduction en est rendue pour ainsi dire extrêmement difficile. Les interprétations françaises des poèmes chinois présentés ici en vue d'illustrer les diverses prosodies sont de notre modeste suggestion, s'appuyant sur les traductions mot à mot ou les versions en prose des sinologues.

#### 1 ). Shih-Jing ( Canon de la poésie ) ( 詩 經 )

En Chine comme dans tous les autres pays, l'origine de la poésie se trouve dans les chants populaires qui sont intimement liés à la musique et à la danse. Il est bien certain que ces premiers chants devaient y exister depuis les temps les plus reculés, sans doute avant le début même de l'histoire. La création de ces chants en était collective et anonyme.

La poésie chinoise débute, environ mille ans avant notre ère, avec le Shih-Jing, un ensemble de chants produits essentiellement dans le nord de la Chine. La plupart des vers du Canon de la poésie ont quatre syllabes, c'est-à-dire



quatre mots, mais on trouve parfois dans un même poème une alternance de rythme avec des vers de deux à huit syllabes.

La plupart des poèmes sont divisés en strophes, d'habitude au nombre de trois, avec des longueurs très variables, de quatre ou six vers. Les vers du Shih-Jing sont rimés; la façon de rimer est très variée, le plus souvent sur les vers 1, 2, 4, et ils se composent parfois tout au long d'un poème avec la même rime, ou avec changement de rime tous les deux vers, avec parfois même les rimes croisées.

Ex. 關雎 ( Kouan Ts'u, Chants de Zhou et du midi, Kou Fon, Shih-Jing )

「關 關 雎 鳩	Kouan kouan / ts'ue kio ( rime )
在 河 之 間	tsai ho / zhu tchan
窈 窕 淑 女	Iao tiao / chou nie
君 子 好 逑	kiu tzeu / hao chio ( rime )
參 差 行 菜	Tchan tchu / hing tsai
左 右 流 之	Tsuo io / liou zhu ( rime )
窈 窕 淑 女	Iao tiao / chou nie
寤 寐 求 之	Ou mei / chio zhu ( rime )
求 之 不 得	Chio zhu / pu do ( rime )
寤 寐 思 服	Ou mei / su fou
悠 哉 悠 哉	Io tsai / io tsai
輾 轉 反 側	tchen tchouen / fan tchuo ( rime )
參 差 行 菜	Tchan tchu / hing tsai

左 右 采 之	Tsuo io / tchai zhu ( rime )
窈 窕 淑 女	Iao tiao / chou nie
琴 瑟 友 之	Chin so / io zhu ( rime )
參 差 行 菜	Tchan tchu / hing tsai
左 右 芼 之	Tsuo io / mao zhu ( rime )
窈 窕 淑 女	Iao tiao / chou nie
鐘 鼓 樂 之	Zuong kou / ieh zhu ( rime )

」

Interprétation française :

<< Les ts'ue kio (48) se répondent l'un à l'autre, criant kouan ! kouan ! sur un ilot dans la rivière. Une jeune fille vertueuse qui vivait retirée et cachée, devient la digne compagne d'un prince sage.

La plante aquatique hing , tantôt grande tantôt petite, a besoin d'être cherchée partout à droite et à gauche, dans le sens du courant. Ainsi cette jeune fille vertueuse, modeste, et l'amie de la retraite a été l'objet de nos recherches le jour et la nuit.

Cherchant mais ne trouvant pas, nos esprits n'avaient de repos ni le jour ni la nuit. Oh ! depuis combien de temps, nous tournant et nous retournant la nuit tantôt sur un côté tantôt sur l'autre !

La plante aquatique hing, tantôt grande tantôt petite, lorsqu'elle est trouvée doit être cueillie à droite et à

gauche. Au son des luths et des guitares, accueillons amicalement cette fille vertueuse, qui vivait solitaire et cachée.

La plante aquatique hing, tantôt grande tantôt petite, lorsqu'elle a été cueillie doit être cuite et servie avec soin. Au son des cloches et des tambours, fêtez-la. >>

D'une manière générale, le style du Shih-Jing est parallèlique : chaque distique comporte chacun deux vers, ayant un sens complet et se rapportant tous deux à une même idée, ce qui établit un rapport de ressemblances tout au long du poème. Les vers se manifestent par la prédominance des rythmes pairs sur les rythmes impairs. L'assonance et l'allitération ainsi que les refrains y jouent un rôle important. Par ailleurs, les rimes ne sont pas uniquement à la fin du vers, mais aussi dans le corps du vers ; ici, les rimes médianes sont aussi marquantes que les rimes finales. Ce qui fait les demi-balancements de deux pieds, ils se répondent l'un à l'autre avec une rigueur presque mathématique. C'est alors un style varié, souple et spontané, même s'il paraît quelques fois monotone.

## 2 ). Tch'ou Chuci ( Elégies du pays de Tch'ou )

Vers le IIIe siècle avant notre ère, une autre poésie chantée a pris son essor dans le royaume de Tch'ou, situé au centre-sud de la Chine, poésie profondément marquée par cette région à la végétation luxuriante et aux paysages

féeriques. Elle figure dans le recueil des Elégies du pays de Tch'ou, qui est composé de longues plaintes et complaints, d'évocations mystiques et rituelles, de descriptions soutenues par des personnages religieux ou divins.

Nous sommes ici, pour la première fois, en présence d'une synthèse des prosodies du nord et du sud. Ainsi cette prosodie comprend ici trois types principaux : 1 ) des vers de cinq ou six syllabes rythmés par un mot vide "Xi" (兮), répété à chaque vers après la troisième syllabe. 2 ) des vers de six mots avec "Xi" à la fin des vers impairs. 3 ) des vers de quatre mots avec "Xi" à la fin des vers pairs, soit constituant le dernier mot soit s'ajoutant pour former un vers de cinq mots. La rime est souvent placée un vers sur deux, parfois à chaque vers avec alternance de rime tous les quatre vers. Le trait le plus frappant ici est que le poète faisait fréquemment rimer à l'intérieur d'un vers deux sortes d'allitérations : une paire de mots ayant la même initiale tels que "Juo" et "Jen", "lu" et "li" ; une paire de mots ayant la même finale tels que "pi" et "li", "iao" et "tiao"; et une paire de mots redoublés tels que "jung jung" ( graduellement, graduellement ), "t'ien t'ien" ( la résonnance imitative du coup de tonnerre ) et "chiu chiu" ( le gazouillement des oiseaux ), ... Puis, obéissant aux règles de la prosodie classique, la césure se place purement après le quatrième caractère 4 // 3.

A signaler que les mots vides sont largement employés dans la poésie classique chinoise. La plupart de ces mots vides, de ces termes auxiliaires sont simplement des parti-

cules qui ne sont point absolument nécessaires au discours. Leur fonction est de marquer d'abord les rapports entre eux, de modifier plus ou moins le sens des mots pleins (c'est-à-dire les mots qui, par eux-mêmes, ont une signification propre) et surtout de donner de la grâce, de l'harmonie et du poids à la phrase du discours.

Ex.: 山 鬼 ( L'esprit des montagnes , Les Neuf Chants)

- 屈 原 ( Chü Yüan )

「	若	有	人	兮	山	之	阿	
	被	辟	荔	兮	帶	女	羅	
	既	會	睇	兮	又	宜	笑	
	子	慕	予	兮	善	窈	窕	
	乘	赤	豹	兮	從	文	狸	
	辛	夷	車	兮	結	桂	旗	
	被	石	蘭	兮	帶	杜	衡	
	折	芳	馨	兮	遺	所	思	
余	處	幽	篁	兮	終	不	見	天
	路	險	難	兮	獨	後	來	
	表	獨	立	兮	山	之	上	
	雲	容	容	兮	而	在	下	
	杳	冥	冥	兮	羌	畫	晦	
	東	風	飄	兮	神	靈	雨	
	留	靈	偕	兮	儋	忘	歸	
	歲	既	晏	兮	孰	華	于	
	采	三	秀	兮	于	山	間	
	石	磊	磊	兮	葛	蔓	蔓	
	怨	公	子	兮	悵	忘	歸	
	君	思	我	兮	不	得	閒	

山	中	人	兮	芳	杜	若
飲	石	泉	兮	蔭	松	柏
君	思	我	兮	疑	然	作
雷	填	填	兮	雨	冥	冥
媛	啾	啾	兮	又	夜	鳴

」

Interprétation phonétique :

<< Juo iu jen xi// shan zhu a  
 Bei pi li xi// dai ni luo  
 Chi hui di xi// iu i hsiao  
 Tsu mu ü xi// shan iao tiao  
 Ch'êng ch'u pao xi// ch'ung un lie  
 Hsin i ch'o xi// chieh kung ch'i  
 Bei shu lan xi// dai du hêng  
 Zhuo fan hsan xi// i so su  
 U ch'u iu huang xi// zhon/pu chien t'an  
 Lu hsian nan xi// tu huo lai  
 Piao lu li xi// shan zhu shang  
 U jung jung xi// êr tsai hsia  
 Iao ming ming xi// ch'ian hua hui  
 Dung fon p'iao xi// shun ling ü  
 Liu ling hsiu xi// dan uan kung  
 Sui chi ian xi// shu hua ü  
 Ts'ai shan hsiu xi// ü shan chien  
 Shu lei lei xi// kê man man  
 Uan kung tsu xi// ch'uang uan kui  
 Chün su uo xi// pu tê hsun  
 Shan zhun jen xi// fan du juo  
 In shu chüan xi// in sung po

Chün su uo xi// u jan tsuo  
Lai t'ien t'ien xi// ü ming ming  
Uan chiu chiu xi// iu ieh ming >>

Interprétation française :

<< S'esquisse une présence en ces plis montagneux,  
Vêtue de figuier, ceinte de gui.  
Elle esquisse un regard, sa bouche me sourit.  
" Me désirez-vous pour déployer tant de charme ? "  
Guidant des léopards, suivie de lynx rayés  
Sur char de magnolias aux bannières d'osmanthe,  
Revêtue d'orchidées et ceinte d'azalées,  
Elle cueille des parfums pour l'être de ses pensées.  
Je vis dans les bambous, ne vois jamais le ciel;  
La route est périlleuse, aussi suis-je en retard,  
Je suis seul, debout sur cette montagne (49),  
Je domine les nuages, qui glissent en nébuleuses.  
Tout est sombre et brumeux, le jour même est obscur  
Et souffle le vent d'est, porteur de pluie divine.  
Gardé par la déesse, j'oublie de revenir.  
Il est tard dans l'année, de quelles fleurs se parer?  
Je cueille cette plante qui fleurit par trois fois  
Parmi l'amas des rocs et des plantes grimpantes,  
Trop triste de regrets pour vouloir revenir.  
Vous pensez trop à moi pour ne pas être libre.  
Déesse qui répandez un parfum de pommier  
Quand vous buvez aux sources à l'ombre des sapins (50).  
Pensez-vous à moi ? Le doute m'en assaille.  
Le tonnerre résonne, la pluie assombrit le ciel,

Les oiseaux gazouillent, et crient dans la nuit. >>

Nous voyons que le mètre usité ici, dans les Elégies du pays de Tch'ou, est l'heptasyllabe, dont le rythme est brisé en deux portions inégales par la particule "Xi", et puis la longueur du vers est visiblement supérieure à celle du Shih-Jing. Par ailleurs, le refrain qui caractérise les vers du Shih-Jing disparaît dans les Elégies du pays de Tch'ou. Ce qui rend manifeste que les pièces du Shih-Jing relèvent de la poésie populaire. Leur contenu comporte aussi un témoignage direct qui traduit plutôt des sentiments usuels d'une collectivité que les émotions singulières des individus. Apparemment, dans les vers de Shih-Jing, l'originalité et la personnalité des poètes s'effacent, par contre, dans ceux des Elégies du pays de Tch'ou, nous nous trouvons sans cesse en face de la destinée d'un être malheureux, le mouvement propre de son cœur et de la pensée d'un poète incompris.

### 3 ). Yue-Fou ( ou Bureau de la Musique ) ( 樂府 )

Le "Yue-Fou", comme son nom l'indique, s'occupe surtout de la musique : à savoir que poètes et musiciens travaillent en commun, sur un pied d'égalité, sans qu'aucune hiérarchie des arts ne favorise plus particulièrement l'un d'entre eux. Mieux encore, ils collaboraient même avec des danseurs. Les hommes de lettres semblaient découvrir dans les divertissements musicaux du "Yue-Fou" une source de renouvellement pour la littérature elle-même et s'exerçaient à de nouvelles formes poétiques.



Ce genre nouveau peut se définir comme une prose rythmée en vers parallèles et balancés. A défaut de posséder les mélodies, qui ont entièrement disparu de nos jours, nous en sommes réduits à la simple lecture. Par manque d'informations précises sur la musique de cette époque, ces poèmes ne peuvent plus être chantés d'une manière authentique; et pourtant, nous y ressentons plein de vitalité musicale et de cadence parfaite.

Ex.: 垓下歌 ( Chanson de Kai-Hia ) - 項羽 ( Hiang Yü )  
( 232-202 avant J.-C. )

Hiang Yü était entré en guerre pour la succession des Qin avec Liou Pang, qui, en 206 av. J.-C. fonda la dynastie des Han. Ce dernier l'accula en un lieu dit K'ai-Hia ( sous la falaise ) où se trouvait une falaise à pic, haute d'une centaine de mètres; le siège fut défavorable à Hiang Yü qui s'enfuit à Wou-Kiang ( 烏江 ), où il se trancha la gorge.

Dans sa campagne contre Liou Pang ( 劉邦 ), il s'était fait accompagner d'une beauté exceptionnelle nommée Yüe, sa favorite. Au cours du combat de Kai-Hia, son cheval refusa de bouger, n'obéissant plus à combattre, ni à s'enfuir. C'est alors que Hiang Yü improvisa le poème ci-dessous que la belle Yüe, après l'avoir entendu, reprit en chœur avec lui à plusieurs reprises. Cette chanson est à l'origine d'un ou de deux airs accompagnés de cithare, mentionnés dans le "Recueil de cithare" ( 琴集 ) et dans le "Recueil de poème du Bureau de la musique." (51)

「 力 拔 山 兮 氣 蓋 世  
 時 不 利 兮 雖 不 逝  
 雖 不 逝 兮 可 奈 何  
 虞 兮 虞 兮 奈 若 何 」

Interprétation phonétique :

『 Li Pa chan hsi// chi kai shu ( rime A )  
 Shu pou li hsi// tchouei pou shu ( rime A )  
 Tchouei pou shu hsi// ko nei ho ( rime B )  
 ü hsi/ÿ hsi// nei zo ho ( rime B ) 』

Interprétation française :

<< (J)'étais de force à soulever une montagne, hélas !  
 et à couvrir de tout (mon) souffle le monde entier.  
 Mais maintenant, les temps (me) sont défavorables, hélas !  
 (mon) cheval gris ne veut plus avancer !  
 (Mon) cheval gris ne peut plus courir, hélas !  
 que puis-(je) faire ?  
 Belle Yüe ! hélas ! belle Yüe (52) ! hélas !  
 qu'allons-(nous) devenir ? >>

Simplicité dans la simplicité ! Ce poème est d'une simplicité grandiose. Pour quiconque connaît cette langue, il saura apprécier l'extraordinaire vibration de ces paroles si mélodieuses, de ce rythme envoûtant malgré la sobriété des moyens - quelle indicible émotion !

#### 4 ). LES POEMES DE LA DYNASTIE DES T'ANG

Sous les T'ang, les vieux airs du Conservatoire des Han tombent en désuétude à leur tour, la prosodie divorce d'avec la musique. On s'applique aux nouveaux mètres réguliers de cinq et de sept pieds, en particulier aux quatrains. A souligner que la poésie chinoise antérieure n'obéissait pas à des règles aussi précises que celles qui vont s'imposer à cette époque et qu'un poème pouvait jadis comporter un nombre indéterminé de strophes, les vers étaient libres et comptaient quatre, cinq ou sept pieds.

Sous les T'ang la rime se perfectionne, la consonance ne suffit plus à la rime. La prosodie chinoise de cette époque va s'enrichir d'une ressource nouvelle : la polytonie. Comme la plupart des langues d'Extrême-Orient, les mots chinois sont affectés de tons que les anciens ignoraient, c'est-à-dire d'inflexions, de modulations, soit "planes" soit "obliques", qui feront désormais partie intégrante du mot au même titre que les consonnes et les voyelles (53).

Jusqu'à l'aube du XXe siècle, tous ces genres et toutes ces formes poétiques inventés et exploités se maintiennent encore actuellement sans subir de changement. Distinguons à présent les différentes sortes de poèmes :

#### \* A. POESIE DE STYLE ANCIEN ( 古 體 詩 ) \*

Ce sont des poèmes qui se composent de vers de cinq ou

de sept pieds, de longueur indéterminée, sans obligation tonale, mais dont les vers pairs riment généralement et ils permettent notamment de changer la rime au cours d'un poème. Dans ce style de poésie, le poète peut s'exprimer suivant une orientation savante ou populaire. D'ailleurs il est souvent utilisé sous les T'ang pour les ballades et les chansons populaires. De grands poètes comme Li Po, Du Fou ou Po Kiu-Yi y excellent.

a. Heptasyllabes ( 七 言 古 詩 )

Ex.: 長 恨 歌 ( Chant de l'éternel regret ) - Po Kiu-Yi

漢 皇 重 色 思 傾 國	Han huan/zung sê/su/ching kuo/
御 宇 多 年 求 不 得	U ü/duo nen/chiu/pu dê//
楊 家 有 女 初 長 成	Ian gia/io ni/ chu/zan chung/
養 在 深 閨 人 未 識	Ian tsai/shun kuen/zen/wei su//
天 生 麗 質 難 自 棄	Tien shêng/li zhu/nan tsu ch'i/
一 朝 選 在 君 王 側	I zao/hs'ien ts'ai/güng wan tsê//
回 眸 一 笑 百 媚 生	Huei mo/i hsao/bai mei shung/
六 宮 粉 黛 無 顏 色	Liu kung/fên dai/u ian sê//

( ... )

雲 鬢 花 顏 金 步 搖	Uên bin/hua ian/gin bu iao/
笑 蓉 幃 暖 度 春 宵	Fu jung/zang nuan/du chun hsiao//
春 宵 苦 短 日 高 起	Chun hsiao/ku dung/ju kao ch'i/
從 此 君 王 不 上 朝	tsung tsu/güng uang/bu shang chao//

( ... )

姐 妹 第 兄 皆 列 士	Gieh mei/di hsiong/gieh lei shu
可 憐 光 彩 生 門 戶	Kê lien/kuang tsei/shung mun hou
遂 令 天 下 父 母 心	Sui ling/tien hsia/fu mu hsin

不 重 生 男 重 生 女    Bu zung/shung nan/zung shung nu  
 ( ... )  
 魚 陽 擊 鼓 動 地 來    U ian/pin ku/dung di lai  
 驚 破 霓 裳 羽 衣 曲    Ching po/ni shang/ü i ch'ü  
 九 重 城 闕 煙 塵 生    Chiu chung/chêng quëh/ian chên shung  
 千 乘 萬 騎 西 南 行    Chian shêng uan qi hsi nan hsing  
 ( ... )  
 六 軍 不 發 無 奈 何    Liu qün/bu fa/u nei hê  
 宛 轉 蛾 眉 馬 前 死    Uan zuan/ê mei/ma qian su  
 花 泐 委 地 無 人 收    Hua tien/ui di/u jên shou  
 翠 翹 金 雀 玉 搔 頭    Tsui qiao/gin quëh/ü shao tou  
 君 王 掩 面 救 不 得    Güng uan/ian mien/giu bu do  
 回 看 血 淚 相 和 流    Huei kan/hsieh lei/hsiang ho liu  
 ( ... )  
 鴛 鴦 瓦 冷 霜 華 重    Uan iang/ua lêng/shuang hua zung  
 翡 翠 衾 寒 誰 與 共    Fei ts'uei/ch'in han/shui ü kung  
 悠 悠 生 死 別 經 年    Iao iao/shêng su/bieh ging nian  
 魂 魄 不 曾 來 入 夢    Huan po/bu tsêng/lei ju mêng  
 ( ... )  
 玉 容 寂 寞 淚 欄 干    U jung/ji mo/lei lan kan  
 梨 花 一 枝 帶 春 雨    Li hua/i zhu/dei ch'un ü  
 含 情 凝 睇 謝 君 王    Han ch'ing/niêng di/hsieh güng uan  
 一 別 音 容 兩 渺 茫    I bieh/in jung/lian miao mang  
 昭 陽 殿 裏 恩 愛 絕    Zao ian/dian li/ên ai güeh  
 蓬 萊 宮 中 日 月 長    Pêng lei/kung zung/ju ü ch'ang  
 ( ... )  
 但 教 心 似 金 泐 堅    Dan jiao /sin su/ jin ten jian  
 天 上 人 間 會 相 見    Ten shang/ zen jian/ huei sian jian  
 ( ... )  
 在 天 願 做 比 翼 鳥    Tsai tien/ian tsuo/bi i niao

在地願為連理枝 Tsai di/ian ui/lian li zhu  
天長地久有時盡 Tien chang/di jiu/io shu jin  
此恨綿綿無絕期 Ts'u hên/mien mien/u jüeh qiu

」

Interprétation française :

<< L'empereur des Han (54) , fêru de luxure, rêvait d'une  
beauté à ruiner un trône;

Mais il régnait déjà depuis bien des années, sans avoir  
jamais pu la trouver.

Dans la famille Yang, était une vierge, dans la fleur de  
l'adolescence (55);

Elevée au fond d'un gynécée, elle était de tous ignorée.  
Ayant reçu du ciel le don de la beauté, il ne se pouvait  
pas qu'elle se tînt recluse:

Un jour, elle fut appelée à approcher le souverain.

Quand, tournant sa tête et coulant un regard, son sourire  
fit éclore mille charmes,

Que, dans les six harems, sous les fards et les khôls,  
nulle autre n'eut plus d'éclat.

( ... )

Cheveux en nuée, visage en fleur, elle eut l'aigrette  
d'or qui balance au rythme de ses pas;

Sous la tiède courtine à fleurs de nénuphar, elle connut  
les nuits d'amour printanières.

Trop brèves nuits d'amour, hélas ! avec le soleil si  
prompt à monter :

Dès lors le souverain s'abstint de l'audience matinale.

( ... )

Ses soeurs, ses frères, tous, furent pourvus de fiefs;  
Hélas ! d'un tel éclat s'illustra sa maison,  
Que par tout l'empire, au coeur des parents  
Fut moins précieux le berceau d'un fils que la naissance  
d'une fille.

( ... )

Surgis de Yu-Yang, les tambours de guerre (56), faisant  
trembler le sol à leur approche,  
Jettent la panique au milieu de l'air " Jupe d'arc-en-  
ciel et veste de pennes "  
Sur les remparts de la Ville aux Neufs Portes, vont se  
lever des jours de cendre et de fumée !  
Avec mille chars et dix mille cavaliers, la cour vers le  
Sud-Ouest s'ébranle.

( ... )

Quand les Six Légions refusent d'avancer : hélas ! rien  
n'y put faire ;  
Frêle victime résignée, la belle aux sourcils en antennes  
périt au milieu des chevaux.  
Les bijoux ciselés de sa coiffure jonchent le sol sans  
que nul les ramasse,  
Avec ses plumes de martin-pêcheur, son oiseau d'or, ses  
épingles de jade.  
L'Empereur s'est voilé la face, impuissant à la secourir ;  
Il se retourne enfin, la regarde, et du sang coule avec  
ses larmes.

( ... )

Les tuiles figurant les deux oiseaux conjoints de glace  
sous le givre aux floraisons pesantes ;  
La couverture à couples de martins-pêcheurs reste froide,

avec qui la partagerait-il ?

Depuis qu'un abîme infini du vivant sépare la morte, plus  
d'une année s'est écoulée,

Sans que l'âme de l'aimée l'ait visité dans ses rêves.  
( ... )

Sur son visage attristé, lentement des pleurs coulent :  
Un rameau de poirier fleuri, au printemps, tout perlé de  
pluie !

Contenant son émoi et retenant ses larmes, elle rend  
grâce à son Seigneur et Prince :

Depuis la séparation, son visage, sa voix, tout se perd  
dans le vague ;

Les fervents amours du Palais Tchao-Yang, la trame en  
est brisée ;

Dans ces séjours enchantés de P'ong-Lai (57), que les  
jours et les mois sont longs.  
( ... )

" Que seulement soient nos deux coeurs, comme la gemme  
et l'or, constant,

Et, dans les cieux ou chez les hommes, un jour nous nous  
retrouverons ! "

( ... )

" Faisons vœux " fut-il dit, " d'être au ciel deux  
oiseaux au vol inséparable (87) ;

Faisons vœux d'être au sol le couple végétal qu'unit un  
seul feuillage !

La double éternité du ciel et de la terre (59), un jour,  
peut-être, finira ;

Mais ce regret ..., sans cesse, ira perpétuant son inta-  
rissable durée. >>



b. Pentasyllabes ( 五言古詩 )

月下獨酌 ( Buvant seul sous la lune ) - Li Po [ Voir Figure I ]

Un beau soir, Li Po se trouva sans nul compagnon pour partager avec lui un cruchon de vin. L'idée lui vint subitement d'improviser une petite fête à trois: il y a d'abord lui-même, sa grande amie - la lune et sa propre ombre. Ainsi se conclut cette beuverie animée par un rendez-vous pour une nouvelle réunion dans les espaces interstellaires:

「花間一壺酒	Hua-chien/i/ hu chiu
獨酌無相親	Du cho/ wu/ hsiang chun ( rime )
舉杯邀明月	Chü pei/ yao/ ming-yüeh
對影成三人	Tui ying/ ch'eng/ san jun ( rime )
月既不解飲	Yüeh chI/ pu/ chieh yun ( rime )
影徒隨我身	Ying t'u/ sui/ wo shun ( rime )
暫伴月將影	Chan pan/ yüeh/ Chiang ying
行樂須及春	Hsing le/ hsü/ chi ch'un ( rime )
我歌月徘徊	Wo ko/ yüeh/ p'ai-huai
我舞影零亂	Wo wu/ ying/ ling-luan ( rime )
醒時同交歡	Hsing shih/ t'ong/ chiao-huan ( rime )
醉後各分散	Tsui hou/ ke/ fen-san ( rime )
永結無情游	Yung chieh/ wu-chu'ing-you
相期邈雲漢	Hsiang ch'i/ miao-yün-han ( rime )

」

Interprétation française :

<< Pichet de vin, au milieu des fleurs.

Seul à boire, sans un compagnon.  
 Levant la coupe, (je) salue la lune (60):  
 Avec mon ombre, nous sommes trois (61).  
 La lune pourtant ne sait point boire.  
 C'est en vain que l'ombre me suit.  
 Honorons cependant ombre et lune :  
 La vraie joie ne dure qu'un printemps !  
 je chante, et la lune musarde,  
 Je danse, et mon ombre s'ébat.  
 Eveillés, nous jouissons l'un de l'autre;  
 Et ivres (62), chacun va son chemin...  
 Retrouvailles sur la Voie lactée (63) :  
 A jamais, randonnée sans attaches ! >>

\* B. POESIE DE STYLE NOUVEAU ( 新 體 詩 ). \*

La poésie de style nouveau apparaît à partir des T'ang, comprenant les genres suivants : le Giue-Kiu ( Quatrain ), le Liu-Shu ( Huitain ) et le P'ai-Liu ( Multistrophes ). Les règles qu'impose ce genre sont notamment plus sévères encore que celles du précédent. D'ailleurs, les poèmes du style nouveau sont, aux yeux des Chinois, les poèmes par excellence.

Les rimes sont assujetties à des règles bien déterminées : obligatoirement aux 2e et 4e vers pour le Giue-kiu ; aux 2e, 4e, 6e et 8e vers pour le Liu-shu; toutefois, la rime est facultative au premier vers. Une césure impérative est placée après la deuxième syllabe dans les vers pentasyllabiques, après la quatrième dans les vers heptasyllabiques.

Les règles tonales sont les suivantes : dans le vers de cinq syllabes, on ne prête pas attention à la valeur tonale de la première ni de la troisième syllabe, mais elle est obligatoire à la seconde et à la quatrième, qui doivent alterner, c'est-à-dire que si le ton de la seconde syllabe est "p'ing", celui de la quatrième doit être "ts'o", et vice versa. Ainsi dans le vers d'un pentasyllabe comme dans celui d'un heptasyllabe, les tons de la syllabe initiale, de la troisième ainsi que de la cinquième syllabe sont en contraste; alors que ceux de la seconde et de la quatrième doivent théoriquement alterner. Par ailleurs, les variations tonales du second et du troisième vers doivent être opposées à celles du premier; en revanche, le schéma tonal du quatrième vers doit être semblable à celui du vers initial. Avec cependant une restitution des mots qu'affecte la rime, qui doivent toujours s'énoncer sur un ton plan "p'ing".

Notons d'abord que la règle des variations tonales est basée sur la loi de l'opposition. Comme d'autres règles, elle est prétexte à la limitation du choix des mots à ceux dont le ton est acceptable à telle place dans le schéma métrique adopté. Voici deux schémas possibles pour le poème en huit vers de sept syllabes :

Schéma I :

P'ing p'ing / ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing / p'ing ts'o ts'o  
 P'ing p'ing / ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime )

P'ing p'ing / ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing / p'ing ts'o ts'o  
 P'ing p'ing/ ts'o ts'o/ ts'o p'ing p'ing ( rime ) 』

Schéma II :

『 Ts'o ts'o / p'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )  
 P'ing p'ing / ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime )  
 P'ing p'ing / ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )

Ts'o ts'o / p'ing p'ing / p'ing ts'o ts'o  
 P'ing p'ing / ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime )  
 P'ing p'ing / ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )

De la même manière, on obtient les schémas tonals pour  
 le poème en huit vers de cinq syllabes :

Schéma I :

『 P'ing p'ing / p'ing ts'o ts'o  
 Ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime )  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
 P'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )

P'ing p'ing / p'ing ts'o ts'o  
 Ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime )  
 Ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
 P'ing p'ing/ ts'o ts'o p'ing ( rime ) 』

Schéma II :

『 Ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
P'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )  
P'ing p'ing / p'ing ts'o ts'o  
Ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime )  
  
Ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
P'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )  
P'ing p'ing / p'ing ts'o ts'o  
Ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime ) 』

Toutefois, les tons qu'on prononce aujourd'hui diffèrent sensiblement de ceux des T'ang, d'une part ; d'autre part, les poètes des T'ang ne se soumettaient pas toujours à cette contrainte stricte - ce sont là des difficultés sérieuses pour nous contemporains de restituer avec certitude l'interprétation tonale de ces poèmes. Néanmoins, si les règles d'opposition des deux tons ne sont pas respectées dans la prononciation moderne, le parallélisme du vocabulaire demeure encore parfaitement compréhensible.

a. Giue-Kiu ( 絕句 ) : le quatrain.

Le Giue-kiu est une des formes poétiques chinoises les plus anciennes, c'est au roi de Tch'ou, Hiang Yü, qui périt en l'an 202 avant notre ère, que l'on attribue la composition du premier Giue-Kiu: il est un poème de quatre vers de soit cinq soit sept syllabes, dans lequel le premier vers est censé introduire le sujet, le second le développer, le troisième l'embellir et le dernier le conclure en y donnant

un effet de surprise. Pour compléter, il convient de souligner que le Giue-Kiu est en Chine la première forme prosodique régulière.

D'ailleurs, c'est une forme extrêmement difficile, car le poète doit employer le moins de mots possibles pour exprimer une émotion, rappeler un événement, décrire une scène ou un paysage, etc. Ce genre est appelé en chinois "Vers interrompus", qui signifie que l'idée se propage à l'infini même quand la phrase s'arrête - Bien que seuls les vers s'arrêtent, le sens, lui, par contre, continue (句絕而意不絕). Il fut ensuite considéré comme une sorte de huitain coupé en deux.

a.1. Heptasyllabes (七言絕句).

Epris de la beauté et de la concision structurales de la poésie chinoise de la dynastie T'ang, un poète japonais, T'ichigon Zekku, a résumé en quelques mots tout simples le principe de la poésie Giue-kiu, heptasyllabique : << quatre lignes avec sept mots dans chacune. La première ligne est le commencement du sujet, la seconde ligne pour recevoir et développer, la troisième ligne pour changer, la quatrième est la conclusion. >> (64).

Ex. 贈別二首之一 ( Poème d'adieu ) - 杜牧 ( Tu Mou )

「多情卻似總無情  
唯覺樽前笑不成

蠟 燭 有 心 還 惜 別  
替 人 垂 淚 到 天 明

」

Interprétation phonétique :

<< Tuo-ch'ing/ chüeh ssu/ tsung / wu-tsung ( rime )  
Wei chüeh/ tsun chien/ hsiao/ pu ch'eng ( rime )  
La-chu/ you hsin/ hai/ hsi-pieh  
T'i jen/ ch'ui-lei/ tao/ t'ien-ming ( rime ) >>

Interprétation française :

<< La grande passion ressemble toujours à l'indifférence  
(65) :

Devant la coupe, (nous) restons muets, sans sourire.

C'est la bougie qui brûle les affres de l'adieu :

Jusqu'au lever du jour où, pour (nous), elle verse des  
larmes. >>

a.2. Pentasyllabes ( 五 言 絕 句 ).

Ce genre poétique s'est cristallisé au début des T'ang, au VIIe siècle. Il est issu à l'origine d'une sorte de jeu poétique entre lettrés - deux personnes ou plus composaient à tour de rôle un vers jusqu'à former un huitain. Par la suite, on en arrivait à ce qu'une personne compose la moitié d'un huitain, laissant une autre personne le terminer. Les demi-hutains furent ainsi appelés "les vers interrompus" et donnèrent alors naissance à un genre poétique à part entière.

Dans un quatrain de cinq pieds, la césure se place généralement après le deuxième pied, la rime se trouve aux vers pairs, souvent répétée au premier vers. Aussi la prosodie doit-elle observer le contrepoint tonal.

竹里館 ( La gloriëtte aux bambous ) (66)- 王維 ( Wang Wei )

「 獨 坐 幽 篁 裡	Tu tso/ you-huang li
彈 琴 復 長 嘯	T'an ch'in/ fu/ch'ang hsiao ( rime )
深 林 人 不 知	Shen-lin/jen pu chih
明 月 來 相 照	Ming-yüeh/ lai/ hsiang chao ( rime )

」

Contrepoint tonal :

『 ts'o ts'o/ p'ing p'ing ts'o  
p'ing p'ing/ ts'o ts'o p'ing  
p'ing p'ing/ p'ing ts'o ts'o  
ts'o ts'o/ ts'o p'ing p'ing 』

Interprétation française :

<< Assis seul à l'écart au milieu des bambous (67),  
(Je) joue du qin (68) et chante à pleine voix;  
Dans la forêt profonde, que nul ne connaît.  
Seule la lueur de la lune vient m'effleurer. >>

b. Liu-Shu ( 律 詩 ) : le huitain.

Le Liu-Shu ( 律 詩 ) est une poésie ( Shu ) assujettie



à une métrique (liu) stricte. Il est formé de strophes de huit vers de cinq ou de sept pieds. Cette nouvelle poésie apparut vers la fin du Vème siècle et se popularisa au commencement du VIe, patronnée par l'empereur de la dynastie Liang, Wou-Di.

Le Liu-Shu comprend huit vers, dont le second, le quatrième, le sixième et le huitième doivent se terminer par la même consonance et dans le même ton "p'ing"; les autres, dispensés de la rime dans la poésie chinoise, doivent finir par un ton opposé à celui des vers rimés, tel que nous l'avons déjà vu précédemment. Comme dans le Giue-Kiu, le parallélisme des mesures rythmiques doit être obtenu.

b.1. Heptasyllabes ( 七 言 律 詩 ).

無 題 ( Sans titre ) - 李 商 隱 ( Li Shang-Yin ).

「 相 見 時 難 別 亦 難  
東 風 無 力 百 花 殘  
春 蠶 到 死 絲 方 盡  
蠟 炬 成 灰 淚 始 乾

曉 鏡 但 愁 雲 鬢 改  
夜 吟 應 覺 月 光 寒  
蓬 萊 此 去 無 多 路  
青 鳥 殷 勤 為 探 看

」

Interprétation phonétique :

Hsiang chian / shu nan/ pieh i nan ( rime )  
 Tung fong / wu li/ pai hua ts'an ( rime )  
 Ch'un tsuan / tao su/ su fang chin  
 La chü ch'ung / huei/ lei shu kan ( rime )  
 Hsiao ching / tan ch'ou/ ün pin kai  
 Ieh in / ing chüeh / üeh kuang han ( rime )  
 Pung lei / tsu chü / wu tuo lu  
 Ch'ing niao / in ch'in / wei tan k'an ( rime )

Contrepoint tonal :

『 ts'o ts'o/ p'ing p'ing/ p'ing ts'o ts'o  
 p'ing p'ing/ ts'o ts'o/ ts'o p'ing p'ing  
 p'ing p'ing/ ts'o ts'o/ p'ing p'ing ts'o  
 ts'o ts'o/ p'ing p'ing/ ts'o ts'o p'ing  
 ts'o ts'o/ p'ing p'ing/ p'ing ts'o ts'o  
 p'ing p'ing/ ts'o ts'o/ ts'o p'ing p'ing  
 p'ing p'ing/ ts'o ts'o/ p'ing p'ing ts'o  
 ts'o ts'o/ p'ing p'ing/ ts'o ts'o p'ing 』

Interprétation française :

<< Les rencontres - difficiles; les adieux - encore plus...

Le vent d'est (69) s'affaiblit, les cent fleurs (70) se fanent.

Le ver à soie, tant qu'il vit, déroulera sans cesse son fil (71);

La bougie ne tarira ses pleurs que brûlée et réduite en cendres.

Miroir du matin où pâlit le nuage des cheveux;

Chant de la nuit: échos glacés dans la fraîcheur lunaire  
D'ici jusqu'aux Iles Immortelles, la route n'est guère  
longue...

Persévérant oiseau bleu (72), veille sur votre chemin!>>

b.2. Pentasyllabes ( 五 言 律 詩 )

春 望 ( Contemplant le printemps ) (73) - 杜 甫 ( Du Fou )

「 國 破 山 河 在	Kuo po/shan-ho/tsai
城 春 草 木 深	Cheng chun/tsao-mu/shun ( rime )
感 時 花 濺 淚	Kan shi/hua/chien lei
恨 別 鳥 驚 心	Hun pieh/niao/ching hsin ( rime )
蜂 火 連 三 月	Fong huo/lian/san-yüeh
家 書 抵 萬 金	Chia-shu/ ti/wan-chin ( rime )
白 頭 搔 更 短	Pai-to/sao/kung tuang
渾 欲 不 勝 簪	Hun yü/pu/shung tsun ( rime )

」

Contrepoint tonal :

『 ts'o ts'o / p'ing p'ing ts'o  
p'ing p'ing / ts'o ts'o p'ing ( rime )  
ts'o p'ing / p'ing ts'o ts'o  
ts'o ts'o / ts'o p'ing p'ing ( rime )  
  
ts'o ts'o/ p'ing p'ing ts'o  
p'ing p'ing/ts'o ts'o p'ing ( rime )  
ts'o p'ing/ p'ing ts'o ts'o  
ts'o ts'o/ ts'o p'ing p'ing ( rime ) 』

Interprétation française :

<< L'Etat s'est effondré, restent néanmoins la montagne et  
le fleuve (74).

Ville au printemps, dont l'herbe et l'arbre foisonnent  
quand même.

Attristées par l'actualité, même les fleurs répandent  
des larmes,

Haïr la séparation, même le coeur des oiseaux bat crain-  
tivement.

Flamme de guerre ne s'arrête point depuis trois mois,  
Réception d'une lettre de famille vaudrait une fortune !  
A force de gratter (ma) tête blanche, (je) raccourcis  
encore (mes) cheveux.

Bientôt ils ne tiendront même plus (mon) épingle ! >>

b.3. Le P'ai-Liu ( 俳 律 ).

Si le Liu-Shu peut être considéré comme étant un double  
Giue-kiu, le P'ai-Liu peut être considéré comme en étant un  
triple. En effet, le P'ai-liu, ou multistrophes, n'est  
qu'un poème de trois quatrains de Liu-shu ou un poème de  
longueur indéterminée, mais dont les oppositions tonales  
sont autant prononcées que le Liu-shu. Nous ne donnerons  
donc pas d'exemple ici.

5 ). LES POEMES A CHANTER - "TZ'U" ( 詞 )

Déjà à l'époque des T'ang, à partir du VIIe siècle, les

vers de cinq et de sept syllabes, érigés en métrique classique régulière, semblent être tantôt chantés, tantôt psalmodiés sur des airs d'emprunt, dont la structure musicale n'avait parfois pas de rapport avec celle des vers. C'est alors aux alentours de l'an 800 que se constitue une nouvelle forme de "poème à chanter" - le "tz'u" .

Le genre "tz'u" prend dans l'histoire de la poésie chinoise la suite du genre à chanter qui avait été conservé depuis les Han ( Yue-Fou ); mais alors qu'il reste prosodiquement assez proche des stances régulières en vers égaux qui caractérisent le "shu" - poésie régulière classique, dont il se distingue surtout par l'absence de contrepoint tonal et sémantique et par l'allure plus populaire des thèmes - le "tz'u" introduit désormais une prosodie toute nouvelle. C'est le rythme musical qui ordonne le poème en fixant le nombre de vers, la mesure, les rimes, les répétitions éventuelles, et qui lui donne même son titre - le véritable sujet de l'oeuvre n'apparaissant qu'en sous-titre.

Nous verrons que cette nouvelle forme poétique a brisé la forme rigide du poème classique rythmé en quatrain de vers de même longueur. La variété de longueur des vers qui caractérise le poème à chanter permet une expression beaucoup plus libre. Mais sa prosodie doit être soumise à des règles encore plus rigoureuses que celles du quatrain. Les mélodies de ces poèmes à chanter ont cependant été oubliées depuis longtemps. Il n'en reste que le rythme et c'est lui qui dicte la mesure de ces poèmes écrits.

Chaque type de "tz'u", désigné par un nom d'air musical, fait l'objet de règles minutieuses qui n'ont point découragé les poètes qui se mirent à "remplir" ( 填詞 ) des schémas prosodiques. On compte près d'un millier de schémas de "tz'u" avec autant de variantes. Voici un exemple de "tz'u" emprunté à Li Yu, un des maîtres du genre.

C'est un poème d'exil et de regret. En 975, Li Yu fut capturé par les Song après avoir perdu son royaume. Sa renommée poétique lui permit de survivre en prison. Néanmoins il fut tout de même condamné à mort à cause du dernier vers de ce poème, qui laissait planer le soupçon de vouloir opérer un retour sur la scène politique. Voici ce fameux poème composé lors de son exil, peu avant sa mort :

虞美人 ( 二 ) - La Belle Yü - 李煜 ( Li Yu )

「 春 花 秋 月 何 時 了  
往 事 知 多 少  
小 樓 昨 夜 又 東 風  
故 國 不 堪 回 首 月 明 中  
雕 闌 玉 砌 應 猶 在  
只 是 朱 顏 改  
問 君 能 有 幾 多 愁  
恰 似 一 江 春 水 向 東 流

」

Interprétation phonétique :

Chun hua / chiu üeh / hê su liao (rime A)

Uan su / zu tuo sao (rime A)

Hsiao lou / tsuo ieh / iu tuon fong (rime B)  
Ku kuo / pu k'an / huai shou / yü ming tsung (rime B)  
Tiao lan / ü ch'i / iêng iu tsai (rime C)  
Zu su / zhu ian kei (rime C)  
Uên chün / nung iu / ch'i tuo ch'ou (rime D)  
ch'ia su / i Chiang / chun shuei / hsian ton liu (rime D)

Interprétation française :

<< Fleurs de Printemps (75), lunes d'automne (76)

Jusqu'à quand vous succéderez-vous ?

Le passé se souviendra-t-il du nombre d'événements ?

Cette nuit le vent d'est soufflait sur mon pavillon.

Le clair de lune reflète la vision douloureuse de mon  
ancienne demeure.

Balustrades sculptées, escaliers de marbre, tout devrait  
être intact.

Seules leurs couleurs vives ont dû s'estomper.

Combien de chagrin pouvez-vous contenir ?

Autant qu'un fleuve de printemps qui s'écoule infiniment  
vers l'est (77) ! >>

釵頭鳳 ( L'épingle au Phénix ) - Lou You ( 陸游 ) et Tang  
Wan ( 唐琬 )

Lou You fut un des plus talentueux poètes des Song du Sud. Le plus grand regret de sa vie fut d'avoir été contraint par sa mère de renvoyer sa femme. Au printemps 1155, ils se rencontrèrent dans un parc et le poète s'entretint avec sa femme d'autrefois, Tang Wan et son nouvel époux.

Celle-ci lui fit comprendre qu'elle l'aimait toujours. Lou You improvisa donc, au pied de la muraille du parc, ce poème à chanter à sa femme de jadis - Tang Wan.

「 紅 酥 手  
黃 滕 酒  
滿 城 春 色 宮 牆 柳  
東 風 惡  
歡 情 薄  
一 懷 愁 緒  
幾 年 離 索  
錯 錯 錯  
  
春 如 舊  
人 空 瘦  
淚 痕 紅 涴 鮫 綃 透  
桃 花 落  
閒 池 閣  
山 盟 雖 在  
錦 書 難 託  
莫 莫 莫

」

Interprétation phonétique :

<< Hung su shou ( rime A )  
Huang t'eng chiu ( rime A )  
Man cheng/chun so/kuon Chiang liu ( rime A )  
Tueng fang e  
Huan ching po ( rime B )



I huai/chao hsü  
 Chi nian/li suo ( rime B )  
 Tsuo//tsuo//tsuo ( rime B )  
 Chun ju chiu ( rime A )  
 Jen kueng shou ( rime A )  
 Lei hen/hueng i/uen huiao tou ( rime A )  
 Tao hua luo ( rime B )  
 Huian chu kê  
 Shan meng/suei tsai  
 Chian su/nan tuo ( rime B )  
 Mo /mo /mo ( rime B ) >>

Interprétation française :

Lou You :

<< (Tes) mains tendres et rosées,  
 Du vin de Tige Jaune,  
 Le printemps gagne toute la ville, les saules (78)  
     pleurent sur les murs du palais.  
 Comme le vent de l'Est fait mal,  
 Combien le bonheur est fragile.  
 ( Mon ) coeur est lourd de chagrin,  
 Des années de séparation :  
 Erreur ! Erreur ! Erreur !

Le printemps est toujours le même,  
 Toutefois l'être s'amaigrit, son coeur se vide,  
 Des larmes tachées de rouge trempent ( mon ) mouchoir.  
 Les fleurs de pêchers tombent,

L'étang et le pavillon sans visites,  
( Notre ) serment, aussi solide que la montagne, est  
malgré tout présent,  
Mais impossible de (t)'envoyer mes pensées :  
Non ! Non ! Non ! >>

Tang Wan ( 唐琬 ) lui répondit par un autre poème sur  
la même prosodie. Néanmoins, elle mourut peu après cette  
rencontre, certainement de chagrin d'amour !

「 世 情 薄  
人 情 惡  
兩 送 黃 昏 花 易 落  
曉 風 乾  
淚 痕 殘  
欲 箋 心 事  
獨 語 斜 闌  
難 難 難  
  
人 成 各  
今 非 昨  
病 魂 常 似 秋 千 索  
角 聲 寒  
夜 闌 珊  
怕 人 尋 問  
咽 淚 妝 歡  
瞞 瞞 瞞 」

Interpétation française :

<< Le monde nous sépare,  
Les doux moments sont rares,  
Dans la pluie s'effeuillent les fleurs à la tombée  
de la nuit  
Le vent matinal essuie mes pleurs  
Silencieuse, je m'appuie  
Sur la balustrade, pour épancher mon coeur pur  
Dur ! dur ! dur !

On est solitaire,  
Aujourd'hui n'est plus hier  
Mon âme malade gémit  
Comme la corde de la balançoire.  
Le son du cor frémit  
De froid dans la nuit noire.  
J'ai peur d'être vue, effaçant de mes pleurs la tache  
Sur mon visage, et je me cache  
Cache ! cache ! cache ! >>

## 6 ). LES POEMES DES YUAN - "Xi Chü" ( 戲 曲 )

Quand le genre poétique du "poème à chanter" devint une forme fixe, ou plutôt un grand nombre de formes fixes définies selon des règles encore plus sévères que le poème du style nouveau des T'ang, le "Xi Chü" à son tour prit son caractère lyrique et son esprit de liberté.

Dès le XIIIe siècle, à l'époque mongole, le "ts'eu" se voit supplanté par une forme nouvelle, celle du "chü" ou

"air" qui devient la pièce maîtresse du théâtre, de l'opéra mi-chanté, mi-déclamé, lequel est une autre manière de poème chanté que le "ts'eu", mais fondé sur des mélodies réelles qui en justifient et en vivifient la métrique. On voit qu'il va davantage dans le sens de la langue parlée : la phrase s'allonge librement, faisant assez couramment passer le vers de sept à neuf syllabes.

Bien que le genre "chü" soit écrit en vers, il semble ainsi appartenir de droit au domaine poétique, ses liens étroits avec la musique, sa perfection de transposition des effets musicaux en poésie rendent son cas assez spécifique, plus encore que celui du "ts'eu". En effet, le "ts'eu" reste toujours une oeuvre écrite, alors que le "chü" ne peut guère être imaginé sans l'air qui l'a créé et se chante bien plus qu'il ne se lit. Il n'est pas étonnant que sa technique soit encore plus intimement liée à la musique.

EX. : 天淨沙秋思 ( La Pensée d'Automne ) - 馬致遠 ( MA Zhu-Yuan )

「 枯 藤 老 樹 昏 鴉  
小 橋 流 水 人 家  
古 道 西 風 瘦 馬  
夕 陽 西 下  
斷 腸 人 在 天 涯

」

Interprétation phonétique :

Kou-t'un / lao-shu / hun-ia ( rime )

Hsia-ch'iao / liu-shui / jen chia ( rime )

Ku-dao / hsi-fong / so-moa ( rime )  
hsi-iang / hsi-hsia ( rime )  
Duan-ch'uang-jen / tsai / t'ian-ia ( rime )

Contrepoint tonal :

『 p'ing p'ing / ts'o ts'o / p'ing p'ing  
ts'o p'ing / p'ing Tsao / p'ing p'ing  
ts'o ts'o / p'ing p'ing / ts'o ts'o  
                  ts'o p'ing / p'ing ts'o  
ts'o p'ing / p'ing ts'o / p'ing p'ing 』

Interprétation française :

<< Des Lianes sèches sur un vieil arbre; des corbeaux (79)  
          vertigineux.

Un ruisseau sous un petit pont (80), une maisonnette.

Le vieux chemin, le vent d'ouest (81), un cheval efflan-  
          qué.

Le soleil se couche vers l'ouest (82),

Au bout du monde, un homme aux entrailles brisées (83)!>>

## 7 ). Les Poèmes Modernes ( Occidentalisés )

Les poèmes dits modernes montrent en effet un aspect indiscutablement différent de la poésie traditionnelle. Ils se caractérisent par leurs formes libres avec une rhétorique précise; une sorte de protestation contre les expressions de la noblesse, des savants. Les poètes modernes proclament, en même temps, la libération de l'homme, de sa

sexualité. Adversaires des mœurs féodales, les poètes lancent désormais un défi contre la morale traditionnelle, en réveillant la nouvelle conscience du peuple dans le cadre de sa vie moderne, sans pour autant rejeter la recherche de son moi intérieur.

Les poètes modernes chinois ont d'ailleurs abandonné langue, prosodie et métrique classiques et renoncé aux constructions parallèles et aux allusions savantes, ils restent toutefois fidèles à la rime tout en adaptant le schéma métrique de la poésie occidentale.

Il nous importe de lire les modernes, surtout pour nous familiariser avec leurs images plus ou moins insolites et découvrir des horizons nouveaux, auxquels les anciens ne pensaient jamais.

Ex: 偶然 ( Le hasard ) - 徐志摩 ( Xu Zhi-Mo ).

「 我 是 天 空 裏 的 一 片 雲 ，  
偶 而 投 影 在 你 的 波 心 —  
你 不 必 訝 異 ，  
更 不 必 歡 喜 —  
在 轉 瞬 間 消 失 了 蹤 影 。

你 我 相 逢 在 黑 夜 的 晚 上 ，  
你 有 你 的 ， 我 有 我 的 方 向 ；  
你 記 得 也 好 ，  
最 好 你 已 忘 掉 —  
在 這 交 會 時 互 放 的 光 亮 。

」

Interprétation phonétique :

<< Wuo shu/ t'ien-kong li/ do/ i pian ing ( A )  
O êrh/ t'o-ing ts'ai/ ni do/ po-hsing ( A )  
Ni bu-bi/ ia-i ( B )  
kung/ bu-bi/ huan-hsi ( B )  
Ts'ai/chuan-sun ch'ian/ hs'iao-shu liao/ts'on-ing ( A )  
  
Ni wuo/ hs'ian fong ts'ai/ hei ieh do/ wuan-shang ( A )  
Ni io / ni do / wuo io / wuo do / fang shang ( A )  
Ni gi-do / ieh-hao ( B )  
ts'ui-hao/ ni i / wuan-diao ( B )  
ts'ai ts'o/giao-huai shu/hu-fan do/kuan-liang ( A ) >>

Traduction française :

<< Je suis un nuage (84) flottant dans le ciel  
Qui se reflète par hasard dans ton onde;  
Ne t'en étonne point  
Ni ne t'en réjouis  
Si dans un instant il emporte mon ombre...

Nous nous rencontrerons au coeur de la nuit,  
Tu tends vers ton destin, moi vers le mien;  
Heureuse si tu t'en souviens,  
Plus encore si tu oublies  
Ce bref éclair né de notre singulière rencontre. >>

A l'évidence, le premier souci des poètes modernes réside dans le refus du style classique, dans lequel le

poète ancien s'efface ou plutôt fait sous-entendre sa présence dans ses poèmes. Contrairement aux oeuvres poétiques traditionnelles, les poètes modernes ont donc introduit ici les divers signes de ponctuation, ainsi que le procédé de l'enjambement aussi bien interne qu'externe pour surprendre et éviter toute monotonie rythmique et syntaxique ; quoique l'enjambement ne soit pas très employé par les poètes chinois classiques : « Le rejet comme l'enjambement sur un ou plusieurs vers semblent bien être le fait des poètes les plus libérés des formes anciennes, de ceux que justement on a dit "occidentalistes". Comme ces procédés ne semblent pas exister dans la poésie chinoise traditionnelle autrement que sous une apparence trompeuse. (...) » (85) affirme Michelle Loi.

En outre, les poètes chinois modernes ont des procédés bien différents de ceux des poètes classiques, qui voient la poésie de tout détail de description, de toute lourdeur de pensée, car l'essentiel de leurs poèmes réside dans le sous-entendu et le non-dit. Inspiré de la logique et de l'éloquence occidentales, le poète chinois moderne procède au contraire par mille détails et précisions. Patricia Guillermaz observe que le poète chinois traditionnel recherche l'érudition, le poète moderne recherche l'originalité (86). La poésie chinoise moderne, comme le résume un poète chinois contemporain, Huang Zun-Xian (黃尊憲, 1848-1905), est de « ne pas préciser une règle, ne pas prôner un seul style. L'essentiel est de ne pas perdre l'originalité. » (87)

\* \* \*



## CHAPITRE III: L'ECRITURE ET LA LANGUE POETIQUES FRANCAISES

### 1 ). LA NAISSANCE DE LA LANGUE FRANCAISE

On sait que les Romains ont emprunté aux Grecs leur alphabet (88), qui est dérivé de l'alphabet phénicien. De même, c'est de la philosophie grecque que la linguistique latine a pris naissance (89). C'est ainsi que la terminologie de la langue française se compose pour une large part de termes grecs, adaptés directement à la tradition latine. Il s'en est suivi que la littérature française a été très marquée par la culture grecque, l'orthographe française ayant emprunté considérablement de mots à ces vieilles langues en les rénovant pour leur donner une forme française.

Il convient de savoir que sur l'immense territoire gaulois, la langue parlée avant la conquête romaine était le gaulois, langue celtique (90), faisant partie du groupe des langues indo-européennes (91); cependant, la langue française n'a conservé qu'un nombre très restreint de mots que l'on peut ramener à une origine gauloise. C'est le latin, langue des vainqueurs, usité d'abord dans le Latium, dérivé de l'italo-celtique, qui a donné naissance aux langues romanes, c'est-à-dire à l'italien, à l'espagnol, au portugais, au roumain et au français. Mais ce fut le latin vulgaire que les soldats et les colons romains importèrent en Gaule. En dépit du déclin de l'Empire romain, des invasions barbares, de l'influence des parlers germaniques (92) qui s'en suivirent, le latin conserva, entre le Ve et le VIIIe

siècle, son rôle de langue dominante, véhiculaire et culturelle; il bénéficia notamment de la puissance croissante de l'église et du prestige de la civilisation gallo-romaine. Malgré l'influence de plusieurs langues différentes exercées sur sa formation, le français reste une langue essentiellement latine; surtout une fois écrit, il fut l'objet d'un travail incessant qui a consisté à emprunter au latin classique un nombre considérable de mots sans y apporter d'autre changement que celui de la terminaison.

Avant d'être imposé par le pouvoir royal, le français avait également subi de redoutables concurrences de dialectes très productifs comme la langue d'oc au sud et la langue d'oïl au nord - "oc" et "oïl" étant deux façons de dire "oui". La ligne de partage entre ces deux dialectes passe approximativement par la Rochelle, Limoges, Clermont-Ferrand, Lyon et Grenoble [ Voir Figure II ]. Chacune de ces deux langues se subdivise elle-même en dialectes régionaux qui sont représentés au Moyen-Age par des oeuvres littéraires, telles que la poésie des poètes de la langue d'oc : les troubadours, et celle des trouvères de la langue d'oïl. Mais insensiblement, c'est le francien, dialecte de l'Ile-de-France où réside le roi de France, qui va prendre le dessus pour donner, au XIVe siècle, naissance à la langue française.

Toutefois, les textes écrits en roman sont rares, car c'est une langue presque exclusivement parlée; pour les écrits, on utilise encore le latin. Le plus ancien document en roman qui nous soit parvenu est celui des Serments de

Strasbourg de 842, par lequel deux chefs militaires se promettent une aide mutuelle. Et s'il n'a pas été rédigé en latin, c'est pour permettre aux soldats des deux armées de comprendre ce qui leur était lu.

La naissance de la langue française va alors de pair avec la naissance de l'État français, incarné par un roi qui gagne de plus en plus de puissance. L'histoire littéraire française, quant à elle, commença aux alentours des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, et la langue utilisée fut alors appelée "ancien français". Depuis le XI<sup>e</sup> siècle, le français s'écrit et s'emploie comme langue littéraire d'une manière vraiment suivie. Des générations ont travaillé pour qu'il acquière en Europe un prestige extraordinaire et se répande à travers tous les continents.

## 2 ). L'ORIGINE ET LA DEFINITION DU VERS FRANCAIS

Il est important de se rendre compte du fait que la langue française, plus qu'aucune autre langue romane n'a subi un changement aussi important dans un laps de temps relativement court du XI<sup>e</sup> siècle à nos jours. Il est inévitable que ce changement ait exercé une influence considérable sur la versification française. Car, le changement linguistique rend nécessaire une adaptation de la versification à la forme de la langue qui est sa matière. La versification française s'est donc progressivement modifiée et perfectionnée; elle a une histoire véritable !

Bien que le vers français provienne du vers latin, il n'y a apparemment rien de commun entre ces deux systèmes de versification. Le vers latin se fonde sur l'alternance réglée des syllabes longues et brèves, groupées dans une unité métrique, le pied (93), qui comporte un temps fort et un temps faible; chaque pied comprend plusieurs syllabes, à savoir qu'une syllabe longue peut être remplacée par deux syllabes brèves, et vice versa. Or, la versification française n'est pas quantitative (94); les principes du vers français, c'est qu'il sont basés sur le retour régulier des accents d'intensité (95), sur la rime ainsi que sur le décompte des syllabes.

A la différence de la versification germanique, qui est à base accentuelle, et de la versification gréco-latine, à base quantitative (96), le vers français est, comme nous l'explique un italien, Antonio Scoppa (1762-1817), syllabique, tout comme le vers italien et le vers espagnol. La raison en est que l'accent tonique se trouve assez faiblement marqué en français. C'est le nombre des syllabes qui est fixe; par contre, celui des accents est variable malgré leur caractère essentiel dans le rythme du vers (97). D'une façon générale, la syllabe finale porte l'accent tonique, c'est dire que le son de voix est le plus intense quand elle n'est pas terminée par un "e" muet, et sur l'avant dernière lorsque c'est d'un "e" muet que la dernière est formée.

Depuis longtemps les règles des vers français ont été très nettement définies et rigoureusement observées. Fixé

d'abord par Malherbe et Boileau, le vers régulier a été appliqué par les poètes de l'époque classique tels que Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, etc., puis par les poètes de l'époque romantique comme Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, etc. Depuis un siècle, les règles de la versification ont été assouplies, remises tour à tour en question, rajeunies par les poètes qui se sont établi chacun un code de versification individuel et ont appelé leurs vers des vers libres.

Il existe en français des vers de toutes les longueurs, du vers d'une syllabe jusqu'à celui de seize syllabes. Nous relevons ici les différents vers français encore en usage :

Ame	1 Syllabe
Du jour	2
Tour à Tour	3
Frisson et flamme	4
Prodige affirmé	5
Que l'aube élève en elle	6
Comme une gloire éternelle	7
Vaisseau de feu, rêve allumé	8
Char d'or du cortège ardent qui commence	10
Le soleil triomphant ouvre sa marche immense !	12

Or tous les types de vers n'existaient pas dès le début, ils ont été créés successivement au cours des évolutions poétiques. L'octosyllabe est le plus ancien des vers français : au IX<sup>e</sup> siècle, La Passion du Christ et La Vie de

Saint Léger sont écrites en octosyllabes. Le décasyllabe apparaît pour la première fois vers le milieu du XIe siècle dans la Vie de Saint Léger. Après l'énorme succès de la Chanson de Roland, le décasyllabe devint le vers habituel de la chanson de geste. Le décasyllabe fut jusqu'au XVIe siècle le vers principal de la poésie lyrique.

C'est à partir du XIIIe siècle que l'alexandrin triomphe du décasyllabe dans les chansons de geste; il est largement employé dans la poésie religieuse, notamment dans les ouvrages sur la vie des saints. Mais avec la décadence de ces genres, il perd de l'usage. Ronsard et son école la Pléiade le découvrent à nouveau et il est, depuis le XVIIe siècle, le vers préféré pour tous les genres sérieux de style noble, mais aussi pour les genres plaisants. L'alexandrin est appelé le grand vers, non seulement pour sa fréquence mais parce qu'il est considéré comme le meilleur, et qu'il est censé répondre le mieux aux besoins de la langue française.

Pendant toute la période du Moyen Age, la versification française, toujours en voie de renouvellement, reste en contact étroit avec l'évolution sensible de la langue française. La poétique du Moyen-Age s'exprimait dans des manuels écrits en latin, celle de la Pléiade dans La Défense et Illustration de la langue française de Du Bellay et dans les divers écrits théoriques de Pierre de Ronsard. Malherbe fut le premier qui ait joint la pureté au grand style (98); Boileau résuma les idées maîtresses du classicisme.

Le but principal des poètes français est la simplicité,

la clarté, la logique et la correction qui caractérisaient jadis la culture grecque (99). Ils ont également imité les latins pour l'élégance du ton, la rondeur de la forme et la propriété du style (100), ce qu'ils ont su mieux faire que n'importe quelle autre nation.

### 3 ). LE DECOMPTE DES SYLLABES

La terminologie française pour la dénomination des types de vers est basée sur un seul critère : le compte des syllabes. Et la règle essentielle de la métrique française est que les vers sont constitués par le retour d'un nombre identique de syllabes. Pour pouvoir scander un vers français, il importe donc d'en distinguer rigoureusement les syllabes. La syllabe est un groupe formé de consonnes et de voyelles qui se prononcent d'une seule émission de voix.

Pour scander un vers français, il faut d'abord tenir compte du problème des liaisons qui est spécifique à des langues comme le français, n'adaptant pas une orthographe phonétique. La liaison consiste à prononcer une consonne finale d'un mot, ordinairement muette avec le mot suivant; lorsque ce mot s'intègre dans un groupe et que sa consonne finale entre en contact avec la voyelle qui ouvre le mot voisin, celle-ci fait partie de la syllabe du mot suivant.

<< La délimitation des syllabes, étant l'ABC de l'art des vers, faisait l'objet de lois très strictes. ( ... ) >>  
(101) Si le décompte des syllabes peut faire difficulté à

l'analyse d'un vers français, il se manifeste surtout dans ces trois cas : A). Le "e" muet. B). La diphtongue. C). L'hiatus.

A ). Le "e" muet parlant :

On ne saurait assez insister sur cette nécessité de respecter le nombre de syllabes, de ne surtout pas en avaler une qui, pour le poète français, est un élément capital de son harmonie. La première difficulté dans le décompte syllabique réside dans le statut du "e" dit muet, qui parfois est prononcé et parfois ne l'est pas. Dans les cas suivants on ne prononce pas le "e" muet :

1). En fin d'un mot, lorsque le mot suivant débute par une voyelle ou un h muet. Ex:

Et/ ce/tte ho/nnê/te/ fla/mme au/ peu/ple/ non/ co/mune.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

( Joachim Du Bellay, Les Regrets. )

2). A l'intérieur d'un mot, lorsqu'il est placé soit entre voyelle et consonne :

Ne /me /sau /raient/gué/rir/, leur/ m'é/tier/ m'a/ trom/pé.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

( Pierre de Ronsard, Je n'ai plus que les os. )

soit entre consonne et voyelle :

Je/vais/ m'a/sseoir/ par/mi/ les/ Dieux/ dans/ le/ so/leil.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

( Charles Leconte de Lisle, Poèmes barbares. )



3). En fin de vers, il forme alors la rime féminine :  
 Ain/si/ tou/jours/ pou/ssés/ vers/ de/ nou/veaux/ ri/vages.  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 ( Lamartine, << Le Lac >>, Méditations poétiques. )

En ce qui concerne le "e" muet, on aurait tort de le croire dérangent ou disharmonieux ; comme dit l'abbé Dangeau : << il contribue beaucoup à cette infinie variété de sons et de terminaisons qui fait une des plus grandes beautés de notre langue. >> (102) Certes, le "e" muet est particulièrement fréquent dans la poésie française, où il a un rôle qui ne se trouve dans aucune autre.

De la sorte, Brémont disait que << dire mal les vers, c'est prononcer tous les e muets également comme les petits enfants qui récitent leur fable, mais c'est encore et surtout ne jamais les prononcer et les considérer comme quantité négligeable. >> (103) Toutefois, Mallarmé écrivait, dans une lettre à Camille Mauclair : << J'ai toujours pensé que l'E muet était un moyen fondamental du vers et même j'en tirais cette conclusion en faveur du vers régulier, que cette syllabe à volonté, omise ou perdue, autorisait l'apparence du nombre fixe, lequel frappé uniformément et réel devient insupportable autrement que dans les grandes occasions... >> (104)

B ). Le décompte des diphtongues :

On appelle diphtongue la succession de deux voyelles.

Ces deux voyelles peuvent être prononcées dans une seule syllabe par une seule émission de voix, elles peuvent aussi être prononcées en deux syllabes. La première se nomme "synérèse" et la seconde "diérèse". Mais comment savoir si l'on doit prononcer deux voyelles successives en synérèse ou en diérèse ?

En principe, on traite en synérèse une diphtongue dans laquelle les deux voyelles proviennent d'une voyelle latine unique comme : / Pied / ( PEDES ), / nuit / ( NOCTEM ); et en diérèse une diphtongue dans laquelle les deux voyelles proviennent de deux voyelles latines successives comme : /Na/ti/on ( NATIO ), /fu/ri/eux ( FURIOSUS )

Le principe de la scansion en diérèse ou en synérèse est demeuré incompréhensible, car il a été fondé sur une prononciation conforme à l'étymologie. Il peut s'énoncer ainsi : deux voyelles étymologiquement distinctes forment deux syllabes ; deux voyelles non distinctes étymologiquement n'en forment qu'une. Mais pour être sûr, on peut toujours se référer au dictionnaire qui donne la racine latine du mot français. Le problème de la diérèse et de la synérèse démontre le poids de la langue latine sur les règles et usages de la prosodie française.

C ). La question du "hiatus" :

"L'hiatus" est un mot d'origine latine qui signifie "ouverture". Il est la rencontre heurtée de deux voyelles sonores autres que le "e" muet. Il se trouve soit à l'in-

térieur d'un mot, tel dans << o / a / sis >> ( 3 syllabes );  
soit entre deux mots, comme << j'ai/ é/té >>( 3 syllabes ) :  
un mot terminé par une voyelle sonore est immédiatement  
suivi par un mot commençant par une voyelle.

Boileau formule, dans son Art Poétique, l'interdiction  
de l'hiatus :

<< Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée  
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée. >>

Auguste Dorchain estime que parmi les hiatus, il y en a  
d'agréables et il y en a de déplaisants, c'est ainsi que  
l'oreille seule, dont la jouissance aura déterminé les hia-  
tus permis, sera la première à en limiter l'emploi :  
<< Ecoutez l'oreille, l'oreille seule ! Voilà, en matière  
d'hiatus, toute la loi et les prophètes. >> (105)

#### 4 ). LA MUSIQUE DES RIMES

Ce qui frappe immédiatement quand nous lisons les poè-  
mes français, c'est cette répétition de son en fin de ligne  
qu'on appelle la rime. La rime est un élément sonore qui  
ponctue la fin de chaque vers et forme des échos entre deux  
ou plusieurs vers. Autant dire que la rime constitue le  
rappel sonore qui rend la poésie transmissible et familière  
à la mémoire. Apparue au XIIe siècle, ce retour à la fin du  
vers d'une sonorité déjà entendue agit comme un appui musi-  
cal qui souligne le rythme. Sans doute, la rime est une

contrainte qui tient << par sa puissance, la poésie au-dessus du niveau vulgaire qui, en l'occurrence, est la prose. >> (106)

Selon Georges Lote : << La rime a des origines assez lointaines, on en trouve des exemples dans la poésie latine classique. Il y en a chez Plaute : (...) On en rencontre dans Virgile, dans Horace, dans Properce et chez d'autres écrivains de la meilleure époque, mais sporadiquement sans qu'ils en aient fait un usage très fréquent. Elle reparaît au IV<sup>e</sup> siècle avec Saint-Damase et Saint Augustin, pour étendre peu à peu son empire et pour s'installer en maîtresse dans la poésie française. >> (107)

La rime pose cependant trois sortes de problèmes : nature de la rime, espèce de rimes, disposition des rimes. Parmi les dispositions les plus fréquentes de rimes, on trouve : 1) La rime continue : c'est une suite de rimes semblables : A A A A A , B B B B B , C C C C C, 2). les rimes plates ou suivies: A A B B, C C D D, E E F F, 3). les rimes embrassées : A B B A, C D D C, E F F E, 3). les rimes croisées : A B A B, C D C D, E F E F.

A signaler que l'alternance des rimes masculines et féminines est une règle absolue depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Rappelons qu'une rime féminine est terminée par un "e" muet qui ne se prononce pas, tandis que la rime masculine est terminée par une syllabe qui se prononce. Par conséquent, les rimes masculines ont quelque chose de bien net, de bien arrêté, qui n'aurait pas du tout convenu à la mélancolie, à

l'indécision de contour. Tandis que les rimes féminines sont en quelque sorte prolongées par les consonnes qui suivent la voyelle accentuée comme un son qui vibre et retentit encore après l'avoir quittée; il en résulte une impression plus douce et en même temps plus durable.

Le deuxième critère d'évaluation de la rime consiste en l'appréciation de sa pureté. Il convient pour cela de différencier la << rime pour l'oreille >> de la << rime pour l'oeil >>. La << rime pour l'oreille >> est fondée sur l'homophonie, c'est-à-dire la reprise de sons identiques tels que "bière" et "pierre", "maître" et "mettre". En revanche, la << rime pour l'oeil >> est fondée non seulement sur l'homophonie mais aussi sur l'homographie, c'est-à-dire l'écriture identique des sons comme "bière" et "prière", "maître" et "disparaître". On considère que la << rime pour l'oeil >> est plus pure que la << rime pour l'oreille >>. Toutefois, << la plus condamnable de toutes les rimes où l'oeil seul est consulté au détriment de l'oreille, consiste en l'accouplement d'un infinitif en "er" avec un mot ou l'"r" final se fait entendre : "aimer" avec "amer", "associer" avec "fier". (...) >> (108)

On distingue également la richesse de la rime en fonction du nombre de sonorités qui se prononce de façon identique. 1). La rime pauvre: lorsqu'elle possède une sonorité, soit vocalique, soit consonantique - levé et tirer ( e ). 2). La rime suffisante: lorsqu'elle possède deux sonorités, soit vocaliques, soit consonantiques - loup et filou ( l + ou ). 3). La rime riche: lorsqu'elle possède trois sonori-

tés ou plus, soit vocaliques, soit consonantiques - mémoire et grimoire ( m + oi + r ). Il semble évident que dans la poésie française la rime définisse le vers autant que le compte des syllabes (109), de sorte que Pierre Richelet prétend : << (...) à moins que la pensée et la manière de s'exprimer ne soient très fines et agréables, une rime qui n'est pas tout à fait riche est un défaut. (...) >> (110) Cependant, << la richesse extrême ou l'exceptionnelle rareté des rimes peut être, selon les cas, une vertu ou un vice. >> (111)

Toutefois il est préférable de ne pas faire rimer des mots de la même catégorie grammaticale ; par exemple, deux verbes : sortir et partir, deux adverbess : calmement et tranquillement. Par ailleurs, un mot ne devrait pas rimer avec son opposé direct ou son composé direct exprimant une pensée absolument opposée ou semblable. Ainsi, jeunesse et vieillesse, manteau et portemanteau, battre et combattre, faire et défaire, fleurir et reflleurir, ... ne riment pas heureusement. Car la première condition de la rime est, entre autres, d'"éveiller la surprise !" (112) A l'exception du cas de la farce ou de l'ironie, comme dans ces deux vers de Molière :

<< J'aime superbement et magnifiquement ;  
Ces deux adverbess joints font admirablement. >>  
( Femmes Savantes, Acte III, Scène II. )

Il existe un certain nombre de rimes particulières, facilement identifiables, auxquelles on attribue une déno-

mination spécifique. Leur particularité peut naître d'un phénomène de répétition. On en relève huit ici :

- 1). La rime couronnée répète les syllabes de la rime,  
Ma blanche colombelle, belle  
Souvent je vais priant, criant  
Mais dessous la cordelle d'elle  
Me jette un coeur friant, riant  
( Clément Marot )
  
- 2). La rime enchaînée reprend les dernières syllabes  
au début du vers suivant :  
Dieu des amans, de mort me garde ;  
Me gardant donne moy bon heur.  
( Clément Marot )
  
- 3). La rime batelée fait rimer la fin du vers avec la  
fin d'hémistiche suivant :  
Nobles mignons, courtisans plains d'honneur,  
Salut, bonheur, santé et bonne vie !  
( Jean Marot )
  
- 4). La rime brisée fait rimer les vers par la césure :  
Chacun doit regarder// selon droit de nature  
Son bien propre garder// ou trop se dénature.  
( Guillaume Crétin )
  
- 5). La rime équivoquée présente une affinité avec le  
jeu de mots :  
Bref, c'est pitié entre nous rimailleurs.

Car vous trouvez assez de rime ailleurs ;  
Et quand vous plaît mieux que moi rimassez,  
Des biens avez et de la rime assez.  
( Clément Marot )

- 6). La rime senée fait commencer tous les mots d'un vers par la même lettre :

Miroir, mondain, Madame, magnifique. ( M )  
Ardente, amour, adorable, angélique. ( A )  
( Théodore de Banville )

- 7). La rime empérière est une rime où une partie du dernier mot est répétée deux fois de suite :

Prenez en gré, mes imparfaits, faits, faits,  
Bénins lecteurs très diligents, gens, gens.  
( Théodore de Banville )

- 8). Les vers holorimes reprennent entièrement les mêmes sonorités :

Par le bois du Djinn, où s'entasse de l'effroi.  
Parle, bois du gin ou cent tasses de lait froid.  
( Alphonse Allais )

Si la rime est un facteur déterminant de l'harmonie poétique, les sonorités jouent également un rôle non négligeable à l'intérieur du vers. L'expressivité des sons en poésie crée une harmonie imitative, c'est le cas de l'allitération qui désigne la répétition d'une ou plusieurs consonnes à l'intérieur d'un vers et le cas de l'assonance qui est la répétition d'une ou plusieurs voyelles à l'intérieur d'un vers.



La rime, comme nous avons déjà pu le constater, n'existe que par des mots différents, et elle doit répondre impérativement aux exigences du sens poétique qui veut que l'oeil soit satisfait à l'égal de l'oreille. << De cette similitude de son qui, en obligeant le rythme - infini et subtil - à s'appuyer, permet à la pensée, attentive à n'en rien laisser échapper, de se reposer, et de se reposer dans une béatitude. >> (113) De plus, << que toujours le bon sens s'accorde avec la rime : (...) La rime est une esclave et ne doit qu'obéir >> (114) nous dit Boileau.

Dans la poésie française, a écrit Théodore de Banville : << la Rime est le moyen suprême d'expression et l'imagination de la Rime est le maître outil. Souviens-toi que, quand la rime devient moins parfaite, c'est que ta pensée est moins haute et moins juste. Ne te dis pas hypocritement : J'ai sacrifié la Rime à la Pensée (...) >> (115) Enfin, le but de la poésie est, après tout, de répandre les lumières parmi le peuple, et, à l'aide de la rime et du nombre, de fixer plus facilement les découvertes scientifiques dans la mémoire des hommes (116).

## 5 ). LE RYTHME ET LE METRE FRANCAIS.

Le poète a pour première loi, pour conditions indispensables, le rythme et la mesure, disait Alfred de Musset (117). Pour goûter le français dans sa plénitude, surtout en poésie, c'est à la prononciation restituée qu'il convient de se conformer. Pour prononcer le français correcte-



b. La coupe : chaque accent rythmique constitue un temps fort du rythme et se trouve donc immédiatement suivi d'un temps de pause ou de silence qu'on appelle la coupe. Ceci étant dit, il y a donc une coupe après chaque accent rythmique. La répartition de ces silences est un facteur important d'harmonie du vers. On peut aussi comptabiliser entre deux coupes un certain nombre de syllabes qui constituent une mesure :

↘                      ↘                      ↘  
 Britannicus, / Seigneur, / demande la princesse.  
 1 2 3 4            1    2            1 2 3 4    5 6  
 ( Jean Racine, Britannicus. )

Dans ce vers, la première mesure consiste en quatre syllabes, la deuxième mesure en deux syllabes, la troisième mesure en six syllabes. Or, une coupe n'est pas, selon Maurice Grammont, un repos ni un arrêt, mais simplement le passage d'une mesure à la suivante (119).

c. La césure est une coupe plus marquée qui sépare les syllabes du vers en deux blocs appelés hémistiches, qui signifient exactement "moitié de vers". Elle est « l'endroit où le vers est coupé par un repos que le sens autorise. » (120) D'ailleurs, les césures sont tenues de terminer les mots, et d'offrir à l'idée un sens achevé sans tenir l'esprit en suspens. Toutefois, les vers courts ne comportent pas de césure. On note conventionnellement la césure par deux traits obliques "//". Au même titre que la rime, la césure est considérée comme un des faits essentiels de la versification française : « le vers français est une

mesure syllabique comprenant deux temps forts réguliers à la rime et à la césure, (...) >> (121)

En métrique française, la césure se fonde sur le groupement des nombres syllabiques en un système binaire. Le rapport peut être rationnel - par exemple égalité 6//6, ou simplement coutumier - ex 4//6 dans le décasyllabe. Il peut être fixe - 6//6 dans l'alexandrin classique, ou variable - 3//6, 4//5, 5//4 dans l'ennéasyllabe. Mais la règle fondamentale est que la césure coïncide avec une séparation du sens : << Que toujours dans vos vers le sens, coupant les mots ... >> préconise Boileau (122).

B ). Le rythme sur plusieurs vers: enjambement, rejet et contre-rejet.

a. L'enjambement. Lorsque l'unité de sens d'un vers ne correspond pas avec la fin du vers, on dit qu'il y a enjambement externe :

<< Sois belle ! et sois triste ! Les pleurs  
Ajoutent un charme au visage,  
Comme le fleuve au paysage ;  
L'orage rajeunit les fleurs. >>  
( Madrigal Triste, Baudelaire. )

Il y a ici enjambement entre le vers 1 et le vers 2 : << Ajoutent un charme au visage >>. A l'époque classique, Boileau a condamné implicitement l'enjambement dans L'art Poétique :

<< Les stances avec grâce apprirent à tomber.

Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber. >>

Lorsque l'unité syntaxique d'un vers ne concorde pas avec la césure, il y a également enjambement, mais celui-ci s'appelle enjambement interne :

<< ... Dis-lui seulement que je viens

De la part de Monsieur // Tartuffe, pour son bien. >>

( Molière, Tartuffe. )

<< Le Sauveur a veillé// pour tous les yeux, pleuré

Pour tous les pleurs, saigné//pour toutes les blessures>>

( Victor Hugo, Dieu )

Les classiques ont exigé l'exacte coïncidence des deux rythmes métrique et syntaxique intégrés en un seul : << Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots.>> disait Boileau. Il en résulte que << la proscription de l'enjambement - tant à la rime qu'à la césure - constitue la principale règle classique, la plus lourde de conséquences et qui domine toute l'histoire du vers français. La relation entre le rythme métrique et le rythme syntaxique est, en effet, constate Pierre Guiraud, le problème fondamental de toute versification. (...) >> (123)

Il faut savoir que << l'enjambement connut un regain de faveur avec André Chénier et surtout au XIXe siècle avec Victor Hugo. Chez Hugo et ses contemporains, la rupture du rythme par l'enjambement n'est pas toujours recherchée pour

elle-même : parfois rejets et contre-rejets évoquent le désordre d'une mêlée, d'un chaos, ou le prosaïsme du discours familier. (...) >> (124)

b. Le rejet et le contre-rejet. On appelle "rejet" la portion d'unité syntaxique rejetée après la fin du vers, c'est-à-dire l'ensemble des mots rejetés dans le vers suivant. Dans le cas d'un enjambement interne, pratiqué à la césure, le rejet est l'ensemble des mots rejetés après la césure, c'est-à-dire dans le deuxième hémistiche. On appelle "contre-rejet" la portion d'unité syntaxique se trouvant avant la fin du vers, c'est-à-dire l'ensemble des mots placés avant la césure. Mais dans le cas d'un enjambement interne, le contre-rejet est dans le premier hémistiche.

- Le rejet :

<< Lors Sire Rat va commencer à mordre  
Ce gros lien >> ( Marot )

- Le contre-rejet :

<< Un nuage tombé par terre, horrible, accru  
Par des vomissements immenses de fumées >>  
( Victor Hugo )

Le phénomène de rejet implique un effet de contraste produit par le fait que le vers syntaxique ne cadre pas avec le mètre -il y a discordance évidente entre les deux - lorsque le mètre est fini, le sens ne l'est pas encore et déborde en partie sur le mètre suivant ou bien le vers est terminé avant que le mètre ne le soit, et alors un nouveau

vers commence avec la fin d'un mètre pour se dérouler dans le suivant (125).

Il nous paraît nécessaire de préciser que le rythme sémantique n'apparaît généralement pas seul, il s'accompagne souvent des rythmes musical et prosodique. Mais, lorsqu'il y a conflit entre le mètre et la syntaxe, c'est toujours le mètre qui l'emporte, et le vers doit se plier à ses exigences. Si le sens d'un vers finit avec le vers, on laisse tomber la voix avec la dernière syllabe. Si l'on maintient la voix haute et intense sur la dernière syllabe, on suscite ainsi l'attente de l'auditeur qui, conquis, rend cette attente plus pressante; les mots qui suivent ont le maximum de relief. En résumé, la versification française est donc à base syllabique, le vers français est « un mètre syllabique, rimé et cadencé sur deux temps fixes constitués par des coupes syntaxiques tombant sur la rime et la césure. (...) » (126)

M. Jean Mazaleyrat constate, dans Eléments de métrique française : « ce qui a fait difficulté, dans le passage du vers ancien au vers traditionnel, du vers traditionnel au vers moderne, c'est que, comme il va de beaucoup de règles de l'art, les usages prosodiques se sont établis sur un état de langue passagère, et se sont trouvés, au bout d'un certain temps, en désaccord avec les réalités de la diction courante. Il en va un peu, à cet égard, des règles du compte syllabique comme de celles de l'orthographe : leurs contradictions et leur apparent arbitraire tiennent au fait qu'elles s'appliquent à un système ancien du français et

qu'elles sont restées telles tandis que le système change-  
ait. >> (127) Pourtant, << nos vers ont, dit Louis Racine,  
toutes les grâces dans la bouche de ceux qui savent les  
prononcer. (...) >> (128)

\* \* \*



## CHAPITRE IV : LES POÈMES FRANÇAIS A FORME FIXE

Quelles sont les raisons qui ont déterminé toutes les poésies à organiser ainsi le donné inspiratoire sur un plan fixe à l'intérieur d'un chiffre précis de pieds ou de syllabes ? A cette question, Paul Claudel répond: « La principale me paraît le désir de créer dans l'esprit du lecteur un état de facilité et de bonheur. Il est porté en avant sans effort par un mouvement attendu auquel il n'y a qu'à s'abandonner. Il est constitué dans un état harmonieux. Il sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel. Il est détaché du hasardeux et du quotidien. Il dort. Il habite un lieu durable où les êtres et les choses lui sont présentés dans un langage durable. C'est la réussite parfaite de cette extase poétique, une seule fois, depuis la création du monde ! (...) Il n'est pas toujours facile de produire l'hypnose, mais il est très facile de procurer le sommeil. » (129)

Nous sentons tous d'instinct qu'il existe un lien indissoluble entre forme poétique et notre plaisir. Les poèmes à forme fixe attestent, chez le poète, l'horreur du laisser-aller, le goût de la précision, de la minutie et le respect du langage. Nous savons que la poésie française possède un certain nombre de poèmes à forme fixe, dont plusieurs remontent aux Grecs et aux Latins. La plupart d'autant du Moyen Age sont tout à fait oubliés ou à peu près abandonnés aujourd'hui. Ces poèmes consistent essentiellement en une symétrie qui éveille l'attention du lecteur.

Les poèmes à forme fixe apparaissent ici comme le produit d'un travail architectural. Il en résulte que le mérite du poème est proportionnel à la rigueur des contraintes qu'on s'est délibérément imposées. Un fait notable, c'est que le poème à forme fixe va chercher son principe de fonctionnement dans le domaine arithmétique, dont le principe impose à soumettre la construction du vers, celle de la strophe et les combinaisons de rimes à des nombres précis.

<< La nécessité de la forme, dit de son côté Albert Béguin, ne saurait dans la poésie être chose secondaire ou accessoire; ( ... ) Quelle que soit la valeur que l'on attribue à l'acte poétique, il reste un acte soumis à la nécessité de la forme ... (...) >> (130) A savoir que << La construction poétique est à la dextérité générale du poète ce que le vase à décorer est aux doigts du Céramiste; il appartient à l'artiste seul de faire valoir, dans une forme immuable, les ressources et les splendeurs de son art et s'il se peut de son génie. >> (131)

Les faits eux-mêmes nous imposent de constater que la systématisation n'a rien eu de stérilisant. Elle a servi de point d'appui, du Moyen Age au XVIe siècle, à l'invention fructueuse de modèles les plus divers. Tout se passe comme si la fixation préalable de règles contraignantes était nécessaire à l'inspiration. De son côté, André Gide disait que << L'Art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté. >> (132) Le créateur d'une langue et d'un univers poétique du XXe siècle, Paul Claudel estime que l'ordre est le plaisir de la raison, le désordre est, par

contre, le délice de l'imagination (133).

## 1 ). L'acrostiche

On peut trouver jusqu'à la plus haute antiquité l'origine de l'acrostiche. Dans la Bible, chaque verset des psaumes 33 et 118 commence par une des lettres de l'alphabet hébreu. Chez les Latins, les oracles sibyllins furent rendus en vers acrostiches (134) également. En France, ce genre n'apparaît qu'à partir de la Renaissance. Villon et Marot y excellèrent. Il servait souvent aux poètes pour dissimuler leur nom ou celui de leur dédicataire.

Au point de vue formel, l'acrostiche est une pièce de vers composée de telle sorte qu'en lisant dans le sens vertical la première lettre de chaque vers on trouve le mot pris pour sujet du poème. Certes, l'acrostiche n'est pas, à proprement parler, à forme fixe, néanmoins, les poètes classiques l'ont classé dans le cadre des poèmes à la forme fixe. Au XVIIe siècle, le siècle de l'acrostiche, la majorité des ouvrages publiés contient le nom de l'auteur ou celui de la personne à laquelle ils sont dédiés. Voici donc un acrostiche fait sur Louis XIV par un solliciteur (135) :

<< L - Louis est un héros sans peur et sans reproche.  
O - On désire le voir. Aussitôt qu'on l'approche,  
U - Un sentiment d'amour enflamme tous les coeurs :  
I - Il ne trouve chez nous que des adorateurs ;  
S - Son image est partout, excepté dans ma poche. >>

Pour mieux illustrer le genre, nous empruntons ici un poème de Marcel Brun (136) :

- <<P - Pour vous, mon âme, on a toutes les prévenances (A)  
O - Ou toutes les douceurs, pour vous il faut choisir (B)  
U - Une exquisite finesse, une part du plaisir (B)  
R - Rien que du délicat, du tendre et des nuances (A)
- V - Vous exigez toujours les nobles provenances; (A)  
O - Ou ce que, dans ma chair, je ne peux pas saisir (B)  
U - Un peu de volupté pour troubler mon désir, (B)  
S - Sans me laisser jouer contre les convenances (A)
- M - Même si j'écoutais, on ne changerait pas, (C)  
O - On n'aurait rien de plus pour suivre mon trépas: (C)  
N - Ni promesse, ni ciel, simplement de la terre. (D)
- A - Ah ! Si je suis pour vous la stupide prison, (E)  
M - Ménagez malgré tout mes pas sans horizon, (E)  
E - Et si je vous déplais, sachez au moins vous taire. (D)
- E - Et bien oui ! c'est donc vrai, je ne peux que  
t'offrir (F)
- T - Tout ce qui me ressemble et tout ce qui t'irrite; (G)  
P - Plains-toi donc, sois mauvais, dis ce que je mérite, (G)  
O - Oppose-moi ta force et fais-moi bien souffrir. (F)
- U - Unis par Dieu sait qui pour vivre et pour mourir, (F)  
R - Rien ne peut nous aider ou tolérer la fuite. (G)  
M - Mais ne crois pourtant pas que dans cette faillite (G)

O - On m'offre tous les fruits que tu voudrais cueillir (F)

N - Ne t' imagine pas que j'ai la bonne part (H)

C - Comme tu l'as crié, car dans notre départ (H)

O - On ne peut qu'espérer pour tout ce qui doit suivre (I)

R - Rien ne prouve, ici-bas, mon immortalité; (J)

P - Pourtant je veux, fuyant toute facilité, (J)

S - Sans espoir d'au-delà, mériter de suivre. (I) >>

Marcel Brun estimait qu'un bon Acrostiche ne devait pas amoindrir la valeur de la poésie en raison de la difficulté formelle de ce genre. Le poète a pour mission première d'y veiller au sens, au rythme et à l'image tout en faisant du nouveau. Une sévère discipline s'avère nécessaire pour atteindre ce but ultime, et l'Acrostiche, en tant qu'exercice de versification peut le discipliner. Mais en aucun cas, le poète ne doit lui attribuer une valeur supérieure (137).

## 2 ). La ballade et La double ballade

C'est la chanson à danser ( baller ) qui donne naissance à ce poème de forme fixe, comprenant classiquement trois strophes et demie construites sur les mêmes rimes. Chaque strophe, divisée en deux, comprend classiquement huit vers de huit ou dix syllabes sur trois rimes : ABAB BCBC; ou dix vers de dix syllabes sur quatre rimes : ABABB CCDCD. Les trois strophes de la ballade se terminent par le même vers

qui sert de refrain. La demi-strophe finale qui porte le nom d'envoi débute généralement par le mot "Prince" (138) ou un mot équivalent - Princesse, Roi, Reine, Sire - car, au commencement, les ballades ont été faites pour les rois et les seigneurs. Par la suite, on dira "Prince des coeurs" ou "Reine de beauté" en s'adressant au dieu Amour ou à quelque illustre dame.

La ballade a donc en tout vingt-huit vers sur trois rimes, ou trente-cinq vers sur quatre rimes; ajoutons cette règle capitale : le dernier vers du premier couplet de chaque ballade doit se répéter à la fin des deux autres couplets et de l'envoi (139). Si la ballade est un poème plus grave que les autres, c'est parce qu'à son origine, elle s'adressait aux Princes et ne traitait que des matières nobles, dignes de l'oreille d'un roi. Raison pour laquelle elle est moins propre à facéties et légèretés. Exemple :

<< Dictes moy ou, n'en quel pays, (A)  
Est Flora la belle Romaine, (B)  
Archipiades, ne Thaïs, (A)  
Qui fut sa cousine germaine, (B)  
Echo parlant quant bruyt on maine (B)  
Dessus riviere ou sus estan, (C)  
Qui beaulté ot trop plus qu'humaine. (B)  
Mais ou sont les neiges d'antan ? (C)

Ou est la tres sage Helloïs, (A)  
Pour qui chastré fut et puis moyne (B)  
Pierre Esbaillart a Saint Denis ? (A)

Pour son amour ot ceste essoyne. (B)  
Semblablement, ou est la royne (B)  
Qui commanda que Buridan (C)  
Fust geté en ung sac en Saine ? (B)  
Mais ou sont les neiges d'antan ? (C)

La royne Blanche comme lis (A)  
Qui chantoit a voix de seraine, (B)  
Berte au grant pié, Bietris, Alis, (A)  
Haremburgis qui tint le Maine, (B)  
Et Jehanne la bonne Lorraine (B)  
Qu'Englois brulerent a Rouan; (C)  
Ou sont ilz,ou, Vierge souveraine ? (B)  
Mais ou sont les neiges d'antan ? (C)

#### Envoi

Prince, n'enquerez de sepmaine (A)  
Ou elles sont, ne de cest an, (B)  
Qu'a ce reffrain ne vous remaine : (A)  
Mais ou sont les neiges d'antan ? (B) >>

( François Villon, Ballade des dames du temps jadis.)

La ballade est pour ainsi dire une forme poétique médiévale caractérisée à l'origine par le vers court et le refrain. Au XVe siècle, c'est François Villon, le maître et le roi absolu de la ballade, qui lui a donné une ampleur lyrique et tragique dans la poésie française.

La double ballade n'est autre chose qu'une ballade qui

renferme six huitains ou six dizains sur des rimes pareilles et qui, communément, ne se termine pas par un envoi. Nous ne donnerons donc pas d'exemple ici.

### 3 ). Le Chant royal

Le Chant royal est un poème adressé à un Dieu, à un Roi ou à un Prince, en fait, il ne célèbre que des mystères divins, des splendeurs ou les exploits d'un héros de race royale. C'est la raison pour laquelle on ne s'applique plus à perpétuer le Chant royal, certes !

Le Chant royal se compose de cinq strophes de onze vers chacune et d'un envoi. Toutes les strophes sont écrites sur des rimes identiques aux rimes de la première strophe et dans le même ordre. Les cinq vers qui composent l'envoi sont disposés comme les cinq vers qui terminent chacune des cinq strophes. Voici un des plus beaux Chants royaux de Clément Marot :

<< Qui ayme Dieu, son règne et son empire, (A)  
Rien désirer ne doibt qu'à son honneur : (B)  
Et toutesfois l'homme tousiours aspire (A)  
A son bien propre, à son aise, et bon heur, (B)  
Sans adviser si point contemne ou blesse (C)  
En ses désirs la divine noblesse. (C)  
La plus grand'part appete grand avoir: (D)  
La moindre part souhaite grand sçavoir; (D)  
L'autre désire être exempte de blasme, (E)



Et l'autre quiert ( voulant mieulx se pouvoir ) (D)  
Santé au corps et Paradis à l'âme. (E)

Ces deux souhaitz contraires on peult dire (A)  
Comme la blanche et la noire couleur; (B)  
Car Jesuchrist ne promet par son dire (A)  
Ca bas aux siens qu'ennuy, peine et douleur; (B)  
Et d'autre part ( respondez moy ) qui est-ce (C)  
Qui sans mourir aux Cieulx aura liesse ? (C)  
Nul pour certain. Or faut-il concevoir (D)  
Que mort ne peut si bien nous decevoir (D)  
Que de douleur ne sentions quelque dragme. (E)  
Par ainsi semble impossible d'avoir (D)  
Santé au corps et Paradis à l'âme. (E)  
Doulce santé mainte amertume attire, (A)  
Et peine au corps est à l'âme douceur. (B)  
Les bienheureux qui ont souffert martyre (A)  
De ce nous font tesmoignage tout seur. (B)  
Et si l'homme est quelque temps sans destresse, (C)  
Sa propre cher sera de luy maistresse, (C)  
Et destuira son âme ( à dire voir ) (D)  
Si quelque ennuy ne vient ramentevoir (D)  
Le povre humain d'invoquer Dieu, qui l'ame, (E)  
En luy disant : Homme, penses-tu veoir (D)  
Santé au corps et Paradis à l'âme ? (E)

O doncques, Homme en qui santé empire, (A)  
Croy que ton mal d'un plus grand est vainqueur ; (B)  
Si tu sentois de tous les maux le pire, (A)  
Tu sentirois Enfer dedans ton cueur. (B)

Mais Dieu tout bon sentir ( sans plus ) te laisse (C)  
Tes petis maux, sachant que ta foiblesse (C)  
Ne pouvant pas ton grand mal percevoir (D)  
Et que aussi tost que de l'appercevoir (D)  
Tu périroys comme paille en la flamme, (E)  
Sans nul espoir de jamais recevoir (D)  
Santé au corps et Paradis à l'âme. (E)

Certes plutost un bon père desire (A)  
Son filz blessé que meurdrier, ou jureur : (B)  
Mesmes de verge il le blesse, et descire, (A)  
Affin qu'il n'entre en si lourde fureur. (B)  
Aussi quand Dieu, père céleste, oppresse (C)  
Ses chers enfants, sa grand'bonté expresse (C)  
Faict lors sur eulx eau de grâce pleuvoir; (D)  
Car telle peine à leur bien veult prévoir (D)  
A ce qu'enfer en fin ne les enflamme, (E)  
Leur réservant ( oultre l'humain devoir ) (D)  
Santé au corps et Paradis à l'âme. (E)

#### Envoi

Prince Royal, quand Dieu par son pouvoir (D)  
Fera les Cieulx et la Terre mouvoir, (D)  
Et que les corps sortiront de la lame, (E)  
Nous aurons lors ce bien, c'est à sçavoir, (D)  
Santé au corps et Paradis à l'âme. (E) >>  
( Chant royal, Chrestien )

Comme nous avons pu le voir, dans les strophes du Chant royal riment ensemble le 1er et le 3e vers, le 2e et le 4e

vers, le 5e et le 6e vers, le 7e, le 8e et le 10e vers, le 9e et le 11e vers.

Originellement, le Chant royal tout entier doit être strictement une grande Allégorie dont le sens n'est donné que dans l'envoi; de plus, ses rimes doivent disposer d'une grande régularité pour ne pas choquer les rois.

#### 4 ). L'ode

Le mot "ode" veut dire "chant". Dans l'Antiquité tout poème était destiné à être mis en musique. Dans son traité sur Les Techniques de la poésie classique, Marcel Brun précise que << c'est au VIIème siècle avant Jésus-Christ, à Lesbos, chez les Eoliens Alcée et Sapho que l'ode apparut pour la première fois, et en s'exprimant de trois façons différentes : sous forme de chansons guerrières, de chansons de table et de chansons d'amour. Ces dernières étaient accompagnées sur une sorte de lyre appelée barbitos. >> (140)

Ce fut Horace qui rendit ce genre indépendant de toute composition musicale et il fut imité par Ronsard qui l'introduisit en France avec la Pléiade - l'admiratrice de l'antiquité. Toutefois, c'est dans la production de Malherbe qu'apparut l'ode aux grandes strophes lyriques, vigoureusement cadencées que l'on a retrouvée chez Hugo et chez Valéry plus tard.

Les strophes qui la composent vont du tercet à la strophe de quinze vers ( Hugo a utilisé cette dernière dans son livre II des "Châtiments" ). Tous les vers peuvent être utilisés, mais il semble bien que la strophe de l'ode par excellence soit le dizain isométrique classique, de plus, l'ode n'est pas limitée au nombre de strophes. Néanmoins si le poète adopte un mètre ou un autre et s'il choisit l'ordonnance de la première strophe, il est tenu d'adopter le même rythme et la même alternance des rimes dans celles qui suivent.

<< Un corbeau devant moi croasse, (A)  
Une ombre offusque mes regards (B)  
Deux belettes, et deux renards, (B)  
Traversent l'endroit où je passe : (A)  
Les pieds faillent à mon cheval, (C)  
Mon laquais tombe du haut mal, (C)  
J'entends craqueter le tonnerre, (D)  
Un esprit se présente à moi, (E)  
J'ois Charon qui m'appelle à soi, (E)  
Je vois le centre de la terre. (D)

Ce ruisseau remonte en sa source, (A)  
Un boeuf gravit sur un clocher, (B)  
Le sang coule de ce rocher, (B)  
Un aspic s'accouple d'une ourse. (A)  
Sur le haut d'une vieille tour (C)  
Un serpent déchire un vautour, (C)  
Le feu brûle dedans la glace, (D)  
Le soleil est devenu noir, (E)

Je vois la lune qui va choir, (E)  
Cet arbre est sorti de sa place. (D) >>  
( Théophile Gautier, Ode.)

Compte tenu de son exceptionnelle liberté, l'ode est admirablement faite pour dépeindre dans l'âme les vagues de l'émotion. L'ode est peut-être de tous les genres le plus poétique, parce que le poète ose dans ce genre être lui-même, s'avancer sans masque. C'est une poésie pure, inspirée par les Muses et où la voix du poète doit être la plus sublime, la plus prophétique. Enfin, « l'ode est pour le poète qui a dépassé les difficultés de la versification, le moyen d'expression par excellence. Créant son moule aux dimensions exactes de sa pensée, il s'exprime comme il entend ... et il rejoint ainsi les vers-libristes honnêtes qui ne refusent pas les disciplines mais les veulent adéquates. » (141)

##### 5 ). Le pantoum

Le Pantoum est apparu assez tardivement dans la poésie française. C'est à l'origine une chanson de Malaisie. L'idée en fut suggérée par la traduction en prose d'un pantoum ou chant malais que Victor Hugo donna dans ses notes des Orientales, en 1828. Théophile Gautier fit de cette traduction une imitation en vers, mais c'est Leconte de Lisle qui assigna au pantoum une place privilégiée dans ses Poèmes tragiques.

Le pantoum est composé de quatrains construits de

sement dans le sens : du commencement à la fin du poème, deux sens se poursuivent parallèlement, c'est-à-dire un sens dans les deux premiers vers de chaque strophe et un autre dans les deux derniers vers de chaque strophe. Généralement, la première idée est plutôt extérieure et pittoresque, l'autre intime et morale. En apparence, les deux sens qui se poursuivent parallèlement dans le pantoum doivent être absolument différents l'un de l'autre; et cependant ils se mêlent l'un à l'autre, se pénètrent, se complètent et se répondent par des sentiments discrets et harmonieux.

<< Pour aménager adroitement les retours de vers, écrivit Auguste Dorchain, il faut être déjà un excellent ouvrier de poésie ; mais il faut être quelque chose de plus, un poète, pour mener ainsi jusqu'au bout les deux sens, toujours matériellement dissociés et toujours moralement associés. Si l'on ne compte point sur une réussite pareille, on fera bien de laisser cette forme dangereuse et complexe aux nourrissons basanés des Muses javanaises. >> (142)

## 6 ). Le rondeau

Cette forme fixe de la poésie lyrique française est dérivée du rondel au XVe siècle. A cette époque-là il comprend trois couplets de quatre, trois et six vers, ou de quatre, quatre et cinq vers sur deux rimes seulement; à partir du XVIe siècle les couplets ont respectivement cinq, trois, cinq vers. << Tout poème est brillant de sa propre

beauté. Le Rondeau, né Gaulois, a la naïveté. >> a écrit Boileau, dans son Art Poétique.

Le rondeau peut être écrit en vers de dix syllabes avec césure à la quatrième syllabe, ou en vers de huit syllabes. Il peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin et est écrit sur deux rimes. Un rondeau contient en tout treize vers composant trois strophes, dont la première et la troisième ont chacune cinq vers, et dont la seconde a trois vers ainsi qu'un refrain, qui contient le premier ou les premiers mots du premier vers et qui s'ajoute au bout de la seconde et la troisième strophe.

Voici un rondeau de Voiture, le grand et l'unique maître du rondeau :

<< L'Amour, qui de tous sens me prive, (A)

Fit ma raison vostre captive; (A)

Quand un soupçon pris par malheur, (B)

Me combla l'esprit de douleur (B)

Et d'une tristesse excessive : (A)

Une humeur jalouse et craintive (A)

Se mit dans vostre âme plaintive, (A)

Et pensa chasser de mon coeur (B)

L'Amour. (B)

Mais si jamais cela m'arrive: (A)

Je consens que l'on me poursuive (A)

Par toute sorte de rigueur. (B)

Je ne veux plus vivre en langueur. (B)

Meure la jalousie, et vive (A)

L'Amour. (B) >>

Le refrain ne compte pas pour un vers, mais il joue dans le poème un rôle capital, il est à la fois la raison d'être et le moyen d'expression. Tour à tour le mot refrain revient frapper à la même place, puis il apparaît trois fois avec un aspect différent et dans une lumière nouvelle.

#### 7 ). Le rondeau redoublé

Le rondeau redoublé n'est pas du tout le redoublement du rondeau tel que nous l'avons vu précédemment. Le rondeau redoublé se compose de six quatrains à rimes croisées commençant alternativement par un vers féminin et par un vers masculin ou vice versa.

Dans le rondeau redoublé, le premier quatrain forme le motif des deuxième, troisième, quatrième et cinquième quatrains; le premier vers du premier quatrain reparaît comme dernier vers du deuxième quatrain; le second vers du premier quatrain reparaît comme le dernier vers du troisième quatrain, ... ainsi de suite; puis, à la sixième strophe, qui n'est pas obligatoire, s'ajoutent au bout du quatrain les premiers mots du premier vers du rondeau redoublé.

<< Qu'un vain scrupule à ma flamme s'oppose, (A)



Je ne le puis souffrir aucunement, (B)  
Bien que chacun en murmure et nous glose; (A)  
Et c'est assez pour perdre votre amant. (B)

Si j'avois bruit de mauvais garnement, (B)  
Vous me pourriez bannir à juste cause; (A)  
Ne l'ayant point, c'est sans nul fondement (B)  
Qu'un vain scrupule à ma flamme s'oppose. (A)

Que vous m'aimiez c'est pour moi lettre close; (A)  
Voire on diroit que quelque changement (B)  
A m'alléguer ces raisons vous dispose: (A)  
Je ne le puis souffrir aucunement. (B)  
Rien moins pourrais vous cacher mon tourment, (B)  
N'ayant pas mis au contract cette clause; (A)  
Toujours ferai l'amour ouvertement, (B)  
Bien que chacun en murmure et nous glose. (A)

Ainsi s'aimer est plus doux qu'eau de rose (A)  
Souffrez-le donc, Phyllis; car autrement, (B)  
Loin de vos yeux je vais faire une pose; (A)  
Et c'est assez pour perdre votre amant. (B)

Pourriez-vous voir ce triste éloignement ? (B)  
De vos faveurs doublez plutôt la dose. (A)  
Amour ne veut tant de raisonnement : (B)  
Ce point d'honneur, ma foi, n'est autre chose (A)  
Qu'un vain scrupule. (A) >>

( Jean de La Fontaine, Ballade et Rondeau. )

Le grand art du rondeau redoublé est que le refrain final et les vers du premier quatrain soient ramenés comme chute des quatrains suivants sans effort, sans contournement, non comme une vaine apposition, mais dans une phrase dont ils fassent aisément et rigoureusement partie. Théodore de Banville insistait sur cette nécessité de bien attacher le vers-refrain, nécessité pour tous les poèmes dans lesquels il joue son charmant rôle de rappel de couleur et d'harmonieux écho (143).

#### 8 ). Le rondel

Le rondel eut sa période d'éclat entre le XIVe et le XVIe siècles, les chefs-d'oeuvre du rondel se trouvent dans le livre du prince Charles d'Orléans, petit-fils de Charles V, oncle de François Ier. Puis il fut abandonné aux XVIIe et XVIIIe siècles; il a été repris par quelques poètes modernes.

Le rondel se compose de treize vers de huit syllabes, construit sur deux rimes et divisé en trois strophes : deux de quatre vers et une de cinq. Il peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin. Le premier et le dernier couplets sont à rimes embrassées et le deuxième à rimes croisées. Enfin, les deux derniers vers du second quatrain contiennent le 1er et le 2e vers de la première strophe et, pour conclure, on ramène une troisième fois le vers initial du rondel à la fin du poème comme refrain.

<< Le temps a laissé son manteau (A)

De vent, de froidure et de pluye, (B)  
Et s'est vestu de brouderie, (B)  
De souleil luisant, cler et beau. (A)

Il n'y a beste ne oyseau (A)  
Qu'en son jargon ne chante ou crie : (B)  
Le temps a laissié son manteau (A)  
De vent, de froidure et de pluye. (B)

Rivière, fontaine et ruisseau (A)  
Portent, en livrée jolie, (B)  
Gouttes d'argent d'orfaverie, (B)  
Chascun s'habille de nouveau, (A)  
Le temps a laissié son manteau. (A) >>  
( Charles D'Orléans, Rondel. )

Quoique le rondeau soit sorti insensiblement du rondel par de lentes métamorphoses tout comme le triolet était lui-même sorti du Triolet, dont il n'est qu'une sorte d'extension, il faut se garder de les confondre (144).

## 9 ). La sextine

Etymologiquement, sextine emprunte du latin "sextina", dérivé de sextus, sixième. Sextina, prénom féminin, semble être un diminutif de charme : la jolie petite sixième. Le mot fait allusion aux six strophes de six vers. La sextine est un poème à forme fixe imité de la sextine italienne de Pétrarque par le comte de Gramont qui créa, entre 1830 et 1848, sa forme française (145).

La sextine française comprend six strophes de six vers alexandrins et une demi-strophe de trois vers - au total trente-neuf vers. Elle peut commencer par un vers féminin ou par un vers masculin. Elle offre ceci de très particulier : les mots qui terminent les vers de la première strophe doivent terminer ceux des autres strophes dans un ordre différent. De plus les mots terminant les vers 2, 4, 6 de la première strophe servent de rime dans la demi-strophe finale; cependant, les trois autres mots qui terminent les vers 1,3, 5, de la première strophe doivent aussi figurer dans les trois vers de la demi-strophe, mais à l'intérieur du vers et non à l'hémistiche. Voici une sextine que Théodore de Banville cite en exemple :

<< L'étang qui s'éclaircit au milieu des feuillages, (A)  
 La mare avec ses joncs rubanant au soleil, (B)  
 Ses flottilles de fleurs, ses insectes volages (A)  
 Me charmant. Longuement au creux de leurs rivages, (A)  
 J'erre, et les jeux remplis d'un mirage vermeil, (B)  
 J'écoute l'eau qui rêve en son tiède sommeil. (B)

Moi-même j'ai mon rêve et mon demi-sommeil (B)  
 De féeriques sentiers s'ouvrent sous les feuillages; (A)  
 Les uns, en se hâtant vers le coteau vermeil, (B)  
 Ondulent transpercés d'un rayon de Soleil; (B)  
 Les autres indécis, contournant les rivages, (A)  
 Foisonnent d'ombre bleue et de leurs volages. (A)

Tous se peuplent pour moi de figures volages (A)  
 Qu'à mon chevet parfois évoque le sommeil (B)

Mais qui bien mieux encore sur ces vagues rivages (A)  
Reviennent, souriant aux mailles des feuillages: (A)  
Fantômes lumineux, songes du plein soleil, (B)  
Visions qui font l'air comme au matin vermeil. (B)

C'est l'ondine sur l'eau montrant son front vermeil (B)  
Un instant; c'est l'éclair des sylphides volages (A)  
D'un sillage argentin rayant l'or du soleil; (B)  
C'est la muse ondoyant comme au sein du sommeil (B)  
Et qui dit: << Me voici! >>; c'est parmi les feuillages (A)  
Quelque blancheur de fée ... O gracieux rivages ! (A)

En vain j'irais chercher de plus nobles rivages, (A)  
Pactole aux sables d'or, Bosphore au flot vermeil, (B)  
Aganippe, Permesse aux éloquentes feuillages, (A)  
Pénéée avec ses fleurs, Hèbre et ses chœurs volages, (A)  
Eridan mugissant, Mincie au frais sommeil (B)  
Et Tibre que couronne un éternel soleil; (B)

Non, tous ces bords fameux n'auraient point ce soleil (B)  
Que me rend votre aspect, anonymes rivages ! (A)  
Du présent nébuleux animant le sommeil, (B)  
Ils y font reflleurir le souvenir vermeil (B)  
Et sonner du printemps tous les échos volages (A)  
Dans les rameaux jaunis non moins qu'aux verts feuillages. (A)  
Doux feuillages, adieu; vainement du soleil (B)  
Les volages clartés auront fui ces rivages, (A)  
Ce jour vermeil luira jusque dans mon sommeil. (B) >>  
( Le conte de Gramont, Autour d'un étang )

Il en résulte que les rimes seront A.B.A.A.B.B. pour les 1<sup>ère</sup>, 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> strophes, B.A.B.B.A.A. pour les 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> strophes et B.A.B. pour la demi-strophe finale - ainsi riment ensemble les vers 1, 3, 4 et 2, 5, 6.

Nous remarquons que le trait caractéristique de la sextine vient du fait que ce sont les mêmes mots qui réapparaissent à la rime six ou sept fois dans le poème, mais à l'intérieur des vers apparaissent des mots inattendus, brillants et étonnants pour faire oublier que les mêmes mots reviennent toujours à la fin des vers ! Elle suppose un jeu de variété et d'unité à la fois, en d'autres termes, elle réalise tous les effets que le musicien recherche - un arrangement de prévu et de surprise: en remontant et en descendant du commencement jusqu'à la fin du poème, tour à tour, par la reprise des six mots finals.

## 10 ). Le sonnet

Aucune forme fixe d'oeuvre poétique n'a connu un succès aussi éclatant en France que le sonnet, né en Italie au début du XIII<sup>e</sup> siècle et apparu en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Parmi les plus fervents adeptes du sonnet, on peut citer Du Bellay, Ronsard, Marot, Malherbe, Musset, les Parnassiens, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry et Mallarmé,... Les meilleurs poèmes du sonnet se trouvent incontestablement dans Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire. Les poètes de la plus grande renommée des nations européennes le cultivèrent aussi, parmi les plus illustres qui en composent,

on peut citer Shakespeare en Angleterre, Rilke en Allemagne, Michel-Ange en Italie, Lope de Vega et Sainte Thérèse en Espagne, Camoens au Portugal, ... (146)

Un sonnet comprend quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets, dans lesquels il faut éviter les répétitions. Les deux quatrains sont faits de rimes semblables et embrassées. Le sonnet peut commencer par un vers féminin ou par un vers masculin et peut être écrit en vers de toutes les mesures. Néanmoins, le dernier vers doit être le couronnement du sonnet, étant donné que c'est souvent lui qui incite le poète à écrire le poème : << Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première. >> (147) - << Posséder le vers final, c'est en effet avoir la certitude de son but. >>(148) De la sorte, Lamartine disait qu'il suffisait de lire le dernier vers d'un sonnet qui résume toute la pensée (149).

Quoique le dernier vers du sonnet contienne la pensée toute entière du sonnet, il serait néanmoins erroné de croire inutile la lecture des treize premiers vers. D'ailleurs, les tercets ne doivent pas répéter les quatrains mais les éclairer. Il est certainement intéressant de voir comment le Poète commence, développe et ramène le sujet avant de le déceler. Exemple :

<< Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant (A)

D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime (B)

Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même (B)  
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend. (A)

Car elle me comprend, et mon coeur, transparent (A)  
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème (B)  
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême (B)  
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant. (A)

Est-elle brune, blonde ou rousse ? - Je l'ignore (C)  
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore (C)  
Comme ceux des aimés que la Vie exila. (D)

Son regard est pareil au regard des statues, (E)  
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a (D)  
L'inflexion des voix chères qui se sont tues. (E) >>  
( Paul Verlaine, Mon rêve familial ).

Théodore de Banville estime qu'« un sonnet doit ressembler à une comédie bien faite, en ceci que chaque mot des quatrains doit faire deviner - dans une certaine mesure - le trait final, et que cependant ce trait final doit surprendre le lecteur, - non par la pensée qu'il exprime et que le lecteur a devinée, - mais par la beauté, la hardiesse et le bonheur de l'expression. (...) >> (150)

En ce qui concerne les sujets à traiter, Baudelaire disait que « tout va bien au Sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés. >> (151)



## 11 ). La terza rima

La terza rima, importée d'Italie en France au XVI<sup>e</sup> siècle, fut cultivée par Salel, Jodelle, Baïf, Desportes. Mais elle fut totalement abandonnée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, puis elle reparut au XIX<sup>e</sup> siècle sous la plume de Théophile Gautier et de Leconte de Lisle, qui la remirent en honneur.

Que sont ces tierces-rimes, terzines, ou ce que l'on appelle parfois terzes-rimes ? Typographiquement ce sont autant de couplets de trois vers disposés de sorte que le vers du milieu de chaque couplet rime avec le premier et le troisième vers du couplet suivant. Et cet enchaînement continue de couplet en couplet jusqu'à ce que le poète, touchant à la fin de la terza rima, le conclue par un vers isolé qui rimera avec le vers du milieu de la strophe précédente. Nous voyons que les règles de ce genre sont relativement simples : la terza rima est écrite d'ordinaire en vers alexandrin et sa longueur n'est pas limitée.

<< L'ombre, Tout s'éteint. Le grand lac monotone (A)

Se perd à l'horizon dans le brouillard. L'hiver (B)

De sa fauve tunique a dépouillé l'Automne. (A)

Du suaire des morts le soleil s'est couvert. (B)

Cris bruyants -Des corbeaux c'est la troupe chagrine.(C)

Qui peuple le sapin géant, seul resté vert. (B)

Le cri fait un lugubre écho dans sa poitrine (C)

Neige aux monts, neige aux cieux et neige dans le coeur ;  
L'âme porte le deuil de la clarté divine (C) (D)†

Mais, perçant le nuage opaque, un trait vainqueur (D)  
Soudain glisse, et frémit sur la nappe engourdie; (E)  
D'un sourire le ciel tempère sa rigueur (D)

Et j'ai vu le rayon du Devoir sur la vie. (E) >> (152)

L'isolement du dernier vers constitue à la fois le charme et la particularité de la terza rima. Ce dernier vers qui permet de concentrer la pensée doit, selon Boileau, finir toujours par un pétard (153). Martin Saint-René prétend que la terza rima est « peut-être la forme rythmique la plus vibrante de notre poésie. Elle offre des ressources inattendues et est particulièrement propre à l'exaltation des enthousiasmes. » (154)

C'est à la manière de la terza rima qu'ont été écrits les « Triomphes » de Pétrarque et La divine Comédie de Dante également. Selon Marcel Brun, « les poèmes philosophiques et les descriptions amples s'adaptent particulièrement bien à ce genre. (...) » (155)

## 12 ). Le triolet

Chaque stance du triolet comporte huit vers octosyllabiques sur deux rimes. Le nombre de stances n'est pas limité, on peut même n'en écrire qu'une. Le schéma du trio-

let est simple : le 4e et le 7e vers sont la répétition du 1er vers, et le 8e vers répète le 2e - sa technique est donc assez facile !

Si l'on veut que le triolet garde sa fraîcheur et que les répétitions n'alourdissent pas le style, mais au contraire, forment un chant, il faut que le vers ait un repos et que le sens soit terminé après le second vers comme après le 4e et surtout après le dernier et notamment que chaque stance forme un tout. Auguste Dorchain estime que le triolet, l'un des poèmes que nous a laissés le Moyen Age, est tout à fait propre au badinage et à l'épigramme (156).

<< Nous sommes la phalange altièrè (A)  
Des travailleurs libres et forts. (B)  
Pour nous, ni pays, ni frontièrè, (A)  
Nous sommes la phalange altièrè. (A)  
Asservir l'être et la matière, (A)  
Voilà le début de nos efforts. (B)  
Nous sommes la phalange altièrè (A)  
Des travailleurs libres et forts ! (B)

Nous avons le Progrès pour phare (A)  
Et l'Espérance pour esquif. (B)  
Qu'importe si le Temps s'effare ! (A)  
Nous avons le Progrès pour phare (A)  
Notre vigueur n'est point avare (A)  
D'un sang vaillant toujours actif. (B)  
Nous avons le Progrès pour phare (A)  
Et l'Espérance pour esquif ! (B)

Le Travail est la Loi sacrée (A)  
Par qui nous vaincrons l'univers. (B)  
Gloire à toute peine endurée ! (A)  
Le Travail est la Loi sacrée (A)  
Notre victoire est assurée (A)  
Sur les oisifs et les pervers (B)  
Le Travail est la Loi sacrée (A)  
Par qui nous vaincrons l'univers ! (B) >>  
( Martin Saint-René, Le Travail. )

Marcel Brun nous dit que la pensée exprimée dans la formule du triolet est << le plus souvent vive et gracieuse, mais, avec juste raison, (...) >> (157) Hélas ! le XXe siècle a préféré le sonnet et relégué injustement toutes les autres formes fixes. En relisant les triolets on ne peut que le regretter ! (158)

### 13 ). La villanelle

Jusqu'au XVIe siècle on appelait toute chanson faite sur un motif villageois "la Villanelle". Surtout en faveur au XVIe siècle, elle fut reprise par quelques poètes modernes. Elle se prête aux sentiments d'amour et à la mélancolie, mais elle doit toujours garder sa légèreté, sa vivacité et sa simplicité.

La villanelle se compose d'un nombre impair de tercets qui n'est pas limité, ceux-ci doivent être suivis d'un quatrain final. Elle s'écrit en vers de sept pieds et sur deux rimes. Théodore de Banville recommande de la commen-

cer par un vers à rime féminine (159). Il s'ensuit que les seconds vers de tous les tercets sont des vers masculins. L'ensemble est construit sur deux rimes seulement, et d'un bout à l'autre sur ce schéma : A B A.

Le premier et le troisième vers du premier tercet reparaissent tour à tour comme refrain tout au long du poème, et ils deviennent alternativement le dernier vers de chaque tercet: ainsi, le vers initial du premier tercet reprend la troisième place dans les tercets suivants: 2 - 4 - 6, etc. tandis que le troisième vers du premier tercet reprend sa place à la fin des tercets : 3 - 5 - 7, etc. Puis ces deux vers se suivent dans le quatrain final, devenant le troisième et le quatrième vers.

Voici une petite villanelle de Jean Passerat :

<< J'ai perdu ma tourterelle. (A)  
Est-ce point elle que j'oy ? (B)  
Je veux aller après elle. (A)

Tu regrettes ta femelle, (A)  
Hélas ! aussi fay-je moy : (B)  
J'ai perdu ma tourterelle. (A)

Si ton amour est fidèle, (A)  
Aussy est ferme ma foy : (B)  
Je veux aller après elle. (A)

Ta plainte se renouvelle, (A)

Toujours plaindre je ne doy : (B)  
J'ai perdu ma tourterelle, (A)

En ne voyant plus la belle (A)  
Plus rien de beau je ne voy : (B)  
Je veux aller après elle. (A)

Mort, que tant de fois j'appelle, (A)  
Prends ce qui se donne à toi: (B)  
J'ai perdu ma tourterelle. (A)  
Je veux aller après elle. (A) >>

Théodore de Banville affirme que rien n'est plus chatoyant que la villanelle - << On dirait une tresse formée de fils d'argent et d'or, que traverse un troisième fil, couleur de rose ! >> (160) Quant à Auguste Dorchain, il croit que la villanelle ne tarde pas à rejoindre le lai, le virelai, la glose, le Chant royal, le rondeau redoublé, la double ballade dans le Musée rétrospectif des Vieilles Rimes, bien que quelques poètes modernes s'y exercent encore (161).

#### 14 ). Le virelai et le lai

Parmi les poèmes à forme fixe, le lai est un des plus anciens - d'origine celtique (162). Le lai, petit poème en vers très court, fut surtout employé au Moyen Age par Marie de France: << Qui dit Marie de France dit lai >>, et depuis, il a subi des transformations. Il a été abandonné depuis le

XVI siècle. A l'époque de Marie de France, des jongleurs originaires de Bretagne armoricaine chantaient en s'accompagnant de la rote ou de la harpe des chansons qu'ils nommaient des lais et que le public appelait "lais bretons", à cause surtout de l'origine de ceux qui les chantaient.

Il y eut au Moyen Age des lais lyriques et des lais narratifs. Mais c'est avec Marie de France que le lai prend << le tour d'une fable mélancolique et tendre et, de narratif qu'il était, il devient peu à peu lyrique. Il chante alors des sentiments personnels en une suite de couplets non symétriques dont chacun se jouait sur une mélodie particulière. >> (163)

#### Lai

<< Sur l'appui du Monde (A)  
Que faut-il qu'on fonde (A)  
D'espoir ? (B)  
Cette mer profonde (A)  
En débris féconde, (A)  
Fait voir (B)  
Calme au matin l'onde; (A)  
Et l'orage y gronde (A)  
Le Soir. (B) >>

S'il fallait fixer ce genre, en voici la formule qui le schématiserait :

5 5 2      5 5 2      5 5 2  
A A B      A A B      A A B

Comme nous pouvons le constater ici, les vers du lai ne sont pas des vers réguliers. Il y manque, en outre, le retour d'un refrain, le grand charme des poèmes à forme fixe. Puis, chaque couplet en vers de mètre varié est sur deux rimes croisées. De plus, on place les vers courts non sous le milieu des vers longs comme dans les vers de l'ode, mais exactement sous le long de manière à ce que la première lettre de l'un soit placée sous celle de l'autre. Brun prétend que le lai « convient parfaitement à tout sujet malicieux satirique ou léger ... (...) » (164) Théodore de Banville nous rapporte qu'à l'origine, « on a nommé le lai "Arbre fourchu", parce que le lai copié ou imprimé a en effet quelque chose de l'aspect d'un arbre fourchu dont les branches nues, attachées au tronc, s'étendent dans le vide. » (165)

Le Père Mourgues nous apprend, plus tard, à faire tourner ou virer la rime; c'est-à-dire qu'après avoir procédé au lai, on le continue pour en faire le virelai en prenant la rime qui avait servi au lai. Mais le nombre des vers qu'on ajoute à ce virement de rime doit être égal au nombre de vers qui l'avait précédé.

<< Sur l'appui du Monde (A)

Que faut-il qu'on fonde (A)

D'espoir ? (B)

Cette mer profonde (A)

En débris féconde, (A)

Fait voir (B)

Calme au matin l'onde; (A)



Et l'orage y gronde (A)  
Le Soir. (B)

Le Destin fait choir, (A)  
Homme, ton pouvoir (A)  
Funeste (B)  
Et ton vain savoir ! (A)

Mais, comme un espoir (A)  
Céleste (B)  
Sous le lourd ciel noir, (A)  
C'est le seul Devoir (A)  
Qui reste. (B)

Dans un site agreste (A)  
Suis sa loi modeste ! (A)  
Les yeux (B)  
Vers l'azur céleste, (A)  
La vie et le geste (A)  
Joyeux : (B)  
Clarté manifeste. (A)  
Le Devoir atteste (A)  
Les cieux. (B) >>  
( Le Père Mourgues, Virelai Ancien. )

C'est une suite de vers de cinq syllabes écrits, soit sur une même rime féminine et séparés de deux en deux par des vers masculins de deux syllabes, écrits également sur une rime invariable, soit des vers masculins de cinq syllabes et séparés par des vers féminins de deux syllabes.

Ainsi, nous pouvons en fixer cette forme dans le schéma :  
5 - 5 - 2, 5 - 5 - 2, 5 - 5 - 2 , dont A - A - B, A -A - B,  
A - A - B pour les rimes. Cette forme se prête à des sujets bucoliques, tristes, gais ou malicieux, mais toujours traités avec légèreté.

Comme nous avons pu le constater, la majorité de ces formes de la poésie s'expliquent par leur origine, par leur emploi dans la danse, par leur accommodation au rythme du chant, autant dire qu'elles ont surtout conservé les empreintes de leurs fins primitives, leurs utilités premières et leurs associations primordiales avec la danse et le chant en chœur. Ceci dit, on se tromperait en leur attribuant aujourd'hui des raisons simplement et purement esthétiques. De plus, poésie, musique et danse paraissent d'abord dans des cérémonies magiques et longtemps confondues dans une activité indivise.

Toutefois, si nous avons attaché tant d'importance à la forme fixe du poème, c'est que nous avons vu là le seul moyen de créer, dans la monotonie apparente, une condition préalable de la surprise future et de l'enchantement attendu : « Le poète doit, dit Thierry Maulnier, nous conduire de surprise en surprise, et il faut qu'il nous trace la voie où il nous prépare ses pièges. La forme fixe, la cadence apparaît à cet égard dans la poésie comme le moyen de création de l'attente, comme le moyen pour le poète de marquer à l'avance la chaîne des instants prévisibles que doit combler comme des moules de pur silence la puissance incantatoire des mots, comme la définition du mystère selon lequel

quelque chose se produira ... Le poème n'existe que là où existe cette prise de possession implacable de l'âme dont le rythme est l'instrument ; il n'existe que là où l'âme, maintenue par les choses répétées et régulières d'un mécanisme exact dans une sorte de torpeur vigilante analogue à la nuit réceptive des voyants, s'anéantit à tout ce qui n'est pas en chaque instant la pure attente de ce qu'elle ne saurait prévoir. >> (166)

Il nous reste, avant d'abandonner ce chapitre, le besoin de signaler que les poèmes intitulés "odes", "ballades", "rondeaux" ... dans les pays autres que la France ne peuvent raisonnablement avoir, au même titre, cette appellation identique, car le même mot peut servir à désigner des genres absolument différents ainsi que des formes sans aucune ressemblance.

\* \* \*

## SYNTHESE

La poésie est une pratique linguistique, c'est-à-dire un acte humain du langage. Il en résulte que la communication poétique ne peut pas être entièrement transmise si la compréhension linguistique n'est pas totalement saisie. Celle qui avait pu être tenue jadis pour ineffable et, à la limite magique, celle qui avait pu être présentée comme une opération mystérieuse conduite par l'inspiration est ramenée aux limites d'un savoir identifiable et d'une pratique soumise à l'examen logique. Justement, l'appréciation de la poésie ne relève pas simplement d'un goût mais aussi d'un savoir !

Dans le domaine de la poésie, l'élément individualisant se trouve représenté par la langue et l'écriture ; ses qualités particulières forment le côté subjectif de chaque poésie. Ceci dit, ce serait une grave erreur de tenir pour seules causes de l'évolution dans la technique poétique l'histoire politique et culturelle et, par conséquent, de ne pas établir sa dépendance à l'égard des systèmes linguistiques. Il existe une cohérence évidente entre les systèmes phonétique et sémantique de telle langue et de sa versification. Nous voulons dire que toutes les langues sont réductibles à un système d'articulation; leur génie, leur cohérence tiennent dans une mise en jeu de cette articulation qui est unique (167). C'est ainsi que la langue et l'écriture jouent un rôle déterminant dans le processus de création poétique; à savoir que chaque langue a divers

points de supériorité qu'une autre n'a pas et ne peut avoir, et que toute catégorie métrique a son équivalent dans une catégorie prosodique de la langue. La versification de toute poésie est ainsi réglée d'après la langue telle qu'elle est, conclut Ducondut en 1863, et quand une langue se modifie, sa versification doit se modifier dans le même sens et la suivre (168). Un bon poème est, en conséquence, celui dans lequel chaque mot assure parfaitement la fonction dont il est chargé et son étroite coordination avec les autres éléments.

La différence entre la langue et l'écriture poétiques chinoises et françaises se situe à plusieurs niveaux : au niveau de la structure morphologique et phonétique, il existe d'énormes différences dans la nature même des deux langues; l'une, "idéo-picto-logique", monosyllabique et polytonale; l'autre, alphabétique et, en général, polysyllabique. Puis du point de vue typologique, le chinois est le représentant de la classe des langues synthétiques : c'est-à-dire qu'il exprime des idées complexes à l'aide d'un seul mot ou par la disposition des mots dans la phrase; par contre, le français appartient à celle des langues analytiques: c'est-à-dire qu'il exprime les idées et leurs rapports par des mots distincts, dans un ordre bien assigné. Cette différence foncière est, du reste, la cause principale de leurs divergences de structure littéraire. Selon Baudelaire, << La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse. >> (169) Il a parfaitement raison ! On comprend

dès lors d'autant mieux pourquoi la littérature chinoise s'épanouit dans la poésie, quant à la française, c'est plutôt dans le roman qu'elle trouve toute son expression.

Ces faits permettent également d'expliquer pourquoi en Chine c'est toujours l'écrit qui a été tenu pour premier, la parole pour seconde. A son opposé, les civilisations indo-européennes ont toutes considéré la parole comme l'étape première et l'écriture, simple décalque de la parole, comme la seconde. De sorte que les caractères chinois renvoient au son d'une manière moins précise que les écritures alphabétiques le font du mot, mais représentent le mot d'une façon plus complète puisqu'ils tiennent compte de sa double nature. Car ceux qui négligent le son et ne renvoient qu'au sens vont plus directement à l'idée, c'est-à-dire au non-dit ( au sens propre du mot ), à l'essentiel. Tandis que les écritures européennes, qui obligent à passer des lettres aux sons et des sons aux idées, cachent inévitablement les idées derrière les deux barrières successives des lettres et des sons.

On voit que le chinois est une langue primitive qui réussit à rester miraculeusement à l'abri des injures du temps, vu qu'elle a déjà atteint la haute perfection à l'époque de son origine. Tout, dans l'organisation de la société chinoise, semble tendre vers un même but, l'immuabilité. La langue chinoise, grâce à ses caractères, est assurément celle de l'univers qui a le moins changé. Quant à la langue française, elle a acquis sa forme littéraire par un travail de façon collective et progressive. Aucun

grand auteur n'a eu une influence décisive sur sa formation, un grand nombre d'écrivains de premier ordre ont enrichi cette langue, réputée être la plus belle du monde, et ont contribué à la transformer et à la perfectionner encore aujourd'hui.

Hélas ! en français, rien dans sa forme ne rappelle plus ses origines; on considère son écriture comme une simple indication phonétique, et l'on invente des signes en assez grand nombre pour exprimer tous les sons de la langue, de sorte que la modification des lettres ne tient compte qu'à l'émission de la voix. Il est aisé de comprendre que la poésie française soit en rapport avec l'impression auditive. Certes, c'est une langue beaucoup plus commode, une écriture plus facile à tracer; néanmoins, on doit tout de même reconnaître que cette dernière est moins parfaite pour son évocation poétique qu'une écriture de nature idéo-pictographique, dans laquelle la mémoire des yeux se substitue à celle de l'ouïe sans pour autant que la jouissance de l'oreille n'en souffre !

Une langue idéographique est une langue qui se transmet par images et par symboles. Mais lorsque les images sont utilisées pour exprimer non pas des choses concrètes mais des idées abstraites, la polysémie est inévitable et beaucoup d'interprétations diverses sont possibles (170). Tel est un des mérites du caractère chinois, dont l'écriture correspond parfaitement à une impression visuelle. Il est évident qu'elle donne une dimension esthétique incomparable à la poésie, car l'idée évoquée par l'écriture chi-

noise est incontestablement plus complète et plus pénétrante - les signes poétiques sont un art en écriture au même titre que des tableaux de peinture ! Chaque nuance de la pensée a sa peinture spéciale; chaque mot, sa physionomie et son individualité. L'écriture chinoise possède incontestablement une force et une beauté surprenantes, auxquelles l'écriture syllabique ou alphabétique ne saurait prétendre. Unique au monde, elle imprime la marque de sa différence radicale.

En chinois, les signes se rapportent tantôt à l'essence de l'idée et l'expriment par un symbole, tel que le cœur à l'automne signifie la mélancolie; tantôt ils n'indiquent qu'une notion accessoire et deviennent emblèmes comme les pictogrammes; tantôt, enfin, ils se combinent et représentent des idées qui leur étaient plus ou moins étrangères par des métaphores ou des rapports énigmatiques. C'est un langage combiné tout exprès pour la vue, offrant naturellement à la mémoire des yeux mille secours qu'elle ne saurait trouver dans une langue formée pour les oreilles. Quiconque ne soulignerait pas ce rapport entre les signes et les sens, laisserait échapper un aspect réellement essentiel de la différence entre le mode des poésies chinoise et française.

On voit que le français, qui est une poussée de mots et de groupes de lettres qui réagissent les uns sur les autres, change de forme selon son entourage et sa temporalité. Toutefois, il se prête plus convenablement à analyser méthodiquement les idées, à leur enchaînement, à leur ar-



ticulation et à leur raisonnement. Sans doute aucun, toute la poésie française repose sur une rigoureuse logique de la versification, de la grammaire et de la logique elle-même, si bien qu'une idée ne peut être à la fois elle-même et autre chose au même moment et sous le même rapport. A toutes les époques de la poésie française, le poète a souvent été un technicien du vers qui s'est plus préoccupé du nombre de syllabes et de la rime que du sens des poèmes; le poète se double d'un grammairien et d'un philologue pour les traités et les arts poétiques.

Lorsque dans "l'Introduction" de sa fameuse Lettre sur la Musique française ( 1753 ), Jean-Jacques Rousseau déclare : << Quoique nous ayons eu d'excellents poètes et même quelques musiciens qui n'étaient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la poésie et point du tout à la musique ( ... ). La langue française me paraît être celle des philosophes et des sages >>, il repère très précisément le statut principal particulier de la langue française, un artefact façonné par Malherbe, un grammairien dont même Ferdinand Brunot, son plus studieux hagiographe, reconnaît qu'il n'avait aucun sens de la poésie.

A l'inverse du français, les mots chinois sont sentis comme des individus indépendants, même dans une phrase où la vérité immédiate est une chose qui représente toujours à la fois elle-même et autre chose au même moment et sous le même rapport, de telle sorte qu'un poème chinois ressemble à une assemblée de citoyens libres, autonomes, chacun dans son domaine. L'absence de toute contrainte grammaticale,

la forme du mot chinois restant toujours invariable, le fait qu'un mot puisse s'employer aussi bien comme nom que comme verbe ou comme adjectif, tout cela conduit à l'imprécision du sujet, de l'objet, de la temporalité, du nombre, de la ponctuation, etc. Mais si cela nuit à l'analyse de la pensée, cela donne, par contre, une grande souplesse, une richesse de sens, une puissance de suggestion, qui sont éminemment favorables à la poésie.

D'ailleurs, les traducteurs du chinois, raconte le sinologue Jean-Pierre Diény, à chaque pas ont dû choisir entre plusieurs sens possibles : en introduisant ici un sujet, en spécifiant là une forme verbale, ils ont clarifié et simplifié l'original; en présentant littéralement tel voyage pour un voyageur, telle épouse abandonnée pour une épouse abandonnée, ils ont privé ces rôles traditionnels de toutes les implications. Par exemple, le lecteur chinois, qui découvre dans les Dix-neuf poèmes anciens un trésor inépuisable, s'émerveille sans fin. En revanche, le lecteur occidental, qui ne perçoit de ces richesses qu'un reflet léger d'une fausse limpidité, ne leur accorde qu'un coup d'oeil tout simplement (171).

Si l'admirable lucidité qui est le génie particulier de la langue française nous porte à désirer toujours un rapport exact des mots définis, une parfaite netteté dans la pensée, les Chinois, au contraire, ne craignent pas d'exposer leurs poèmes sous un demi-jour qui laisse toujours quelque chose à deviner. C'est ce qui fait tout le charme mystérieux de la poésie chinoise : l'essentiel inex-

primé par le poète est plus suggestif que les précisions des rhétoriciens. De sorte que les Chinois trouvent, dans leur poésie, des ressources intarissables, dont ils s'extasiaient sans fin. Nous pouvons entrevoir, ici encore, le reflet de deux attitudes différentes de l'esprit : l'une, essentiellement intellectuelle et discursive, l'autre, plus intuitive et teintée d'affection.

Tout mot chinois, doté d'un ou de plusieurs sens, rend les vers indépendants les uns des autres comme s'ils étaient autant de discours isolés, distincts de ce qui précède ou de ce qui suit. Chacun des vers du poème, offrant un sens complet, s'individualise en ses structures. C'est la raison pour laquelle les Européens non initiés ont accusé la poésie chinoise d'un manque absolu de liaison entre les diverses parties. A ces jugements rapides, le sinologue Paul Démiéville explique que, dans la langue chinoise, « chacune de ces syllabes est un petit monde en soi, une cellule linguistique chargée de significations irradiantes comme une gemme à facette. Elle déclenche de puissantes résonances auditives et visuelles, car elle s'écrit au moyen d'un calligramme qui est une oeuvre d'art, et sa prononciation comporte des ondulations qui entrent en jeu dans la prosodie; elle va toucher la sensibilité esthétique en des centres héréditairement exercés dont notre psychologie n'offre guère d'équivalent. » (172)

A l'encontre du chinois, le français est une langue aux règles strictes et précises, la copie des modèles gréco-latins, basée sur la discipline et l'ordre. La versifica-

tion française montre clairement le lien étroit qu'il y a entre l'orthographe, les accents, la ponctuation et le mécanisme du vers; c'est là sa rançon, elle est claire et précise, mais, elle pénètre moins, étant donné qu'elle s'interdit d'arracher à la pénombre de l'intérieur des sensations qui ne correspondent pas à l'intellect humain. Voltaire a dit quelque part qu'il était pareil aux ruisseaux; ils sont clairs parce qu'ils ne sont pas très profonds. Il semble que << la vertu essentiellement gallo-romaine de clarté est existentiellement anti-poétique. (...) >> (173) Cette précision empêche également la phrase française de se changer en musique. C'est parce qu'elle exige l'ordre et le déroulement quand le chant lui demande le désordre et l'abandon. En français, c'est le principe logique et mathématique qui domine en général (174).

Les mots chinois ont souvent quelque chose de plus ambigu, de plus nuancé que les mots français. Tout se tient, en effet, dans la réceptivité et la sensibilité du lecteur, tout dépend de ses propres pouvoirs, de sorte que le sens profond d'un poème chinois peut ne rien devoir aux sens des mots. Pour s'en convaincre, il suffit de voir que les poèmes chinois ne peuvent pleinement se traduire que par des vers plus longs, de manière que les Chinois condensent en cinq syllabes des vers que l'on aurait peine à faire entrer dans un alexandrin. Ce qui frappe un lecteur européen au premier abord de la poésie chinoise, c'est cette brièveté des vers et des strophes, structurés dans une symétrie absolue.

Aucune règle ne limite le nombre de syllabes que peut comporter un vers français ou chinois. Cependant, les vers de cinq et de sept syllabes - les deux formes les plus répandues dans la poésie chinoise - sont en revanche considérés comme des vers boiteux dans la poésie française, ils sont généralement coupés en 3 + 2 ou 2 + 3 et en 3 + 4 ou 4 + 3. En France, les vers les plus fréquents sont les pairs, parmi lesquels surtout l'alexandrin et l'octosyllabe. Ce qui indique bien que les poètes chinois préfèrent les vers impairs, alors que les français ont toujours la tendance à écrire en vers pairs.

Dans la langue française, composée surtout de polysyllabes, un parallélisme rigoureux, une symétrie parfaite entre les mots et les idées seraient presque impossibles, et le poème paraîtrait assurément bien monotone; cependant, dans le vers français, il existe également un parallélisme plus restreint, qui est souvent caractérisé par la même formule grammaticale : la coupe du vers selon le rythme et surtout le sens qui crée une sorte de balancement entre les vers et un parallélisme de mesures tout au long du poème.

Les Chinois, par chance, n'ayant affaire qu'à des monosyllabes, sachant que chacune de leurs idées comme chacun de leurs mots occupe une place incertaine, illimitée mais égale, peut ainsi prescrire avec facilité une opposition ou une similitude parfaite, un parallélisme rigoureux entre deux caractères et deux vers. Les poèmes chinois sont d'ailleurs structurés par des séries de contrastes, d'oppositions à tous les niveaux entre les éléments qui les

composent. Le distique en est l'élément de base; opposition entre le ton plat et le ton oblique, entre le passé et le présent, mais aussi contraste de couleurs, de formes, de mouvements; opposition entre ce qui est soumis à l'emprise du temps et ce qui lui échappe. La langue et l'écriture chinoises peuvent suggérer davantage que ne pense le poète. En comparaison, les systèmes poétiques français s'occupent à codifier un vers dans le décompte des syllabes, les rimes, la coupe, l'enjambement, ... problèmes que les poètes chinois ne se posent jamais. Louis Aragon regrette que faire correctement des vers est devenu un métier dans la littérature française : << Un jeune homme, dit-il, en travaillant constamment, pendant quatre ans, à apprendre par coeur et étudier les vers de Racine et de Delille, parvient, en général, à faire des vers corrects et assez bons au premier coup d'oeil; le mal est qu'à peine en a-t-on lu quinze ou vingt que l'on se sent une très grande envie de bâiller, ... >> (175)

D'ailleurs, ce qui prime chez le poète chinois, bien qu'il s'enferme dans des règles bien strictes, ce n'est pas, souligne Paul Claudel, << le compte des syllabes - principe qui tue la vie et le naturel - mais ce qui n'est pas pleinement exprimé, ce qui se devine à travers les interstices, ce qui n'est que suggéré. Poème court, le poème oriental en dit beaucoup plus que maint long poème occidental qui a la prétention de ne rien cacher. >> (176)

Compte tenu des affinités reliées aux caractéristiques phonétiques des langues, les groupes rythmiques français

sont relativement longs, en général de six syllabes, mais avec une assez grande fréquence des groupes de cinq ou de quatre syllabes; alors que les groupes rythmiques chinois sont très courts, en général de deux à trois syllabes. La pause est, elle, assujettie à la fin des groupes grammaticaux et syntaxiques; en chinois elle est à peu près n'importe où si le sens le permet. Avec Lamennais nous estimons que chaque langue, selon sa constitution prosodique et ses accents, a développé une forme de vers déterminée (177).

Le rythme et les rimes annoncent tant au vers chinois qu'au vers français un écho qui, à la place promise, comble une délicieuse impatience - les repères sonores. Ils contribuent à faire de la poésie un langage musical et impressionnant. Il faut noter qu'il n'y a pas de vers français ou de vers chinois sans rime, elle-même, sortie très tôt de l'assonance et de l'allitération. Elles sont d'ailleurs toutes les trois considérées tacitement comme un lieu commun qui favorise la mémorisation poétique et qui charme l'oreille en soulignant le rythme. Il faut signaler que la rime est généralement imposée à tous les vers de la poésie française; mais dans la poésie chinoise, elle n'est obligatoire qu'aux vers pairs du poème. Par contre, les rimes tonales sont à respecter particulièrement.

La rime comprend à la fois un aspect phonétique et un aspect graphique dans ces deux poésies; certes, si la rime est un rappel de son, il est naturel qu'elle soit basée en même temps sur un rappel de sens. En principe, un poème au-delà de quatre vers devrait rouler sur deux rimes ou plus.

Cependant, en Chine, la plus grande liberté semble régner au sujet de la rime, tandis qu'en France la variété et la richesse des rimes à tous les vers ne sont pas seulement recommandées, mais aussi exigées parfois, car la rime est l'élément qui implique les principes mêmes du vers français (178), et c'est aussi la rime qui assure la cohésion des vers d'une strophe et l'unité d'un poème. Toutefois, il importe de souligner que la rime est un élément constitutif dans de nombreux systèmes poétiques, tels que le chinois, le français, l'arabe, etc.; alors que le latin et le grec l'ignorent. Beaucoup d'autres admettent à la fois des vers rimés et non rimés ( vers blancs ) (179).

La forme du poème se veut être un signal pour attirer l'attention du lecteur sur le contenu, de sorte que cette forme n'est pas, comme on le croit couramment, de pure forme; d'ailleurs les poètes ont besoin d'obéir à une logique qui a un sens. Car si le contenu d'un poème exerce une indéniable attraction - amusante ou sérieuse - c'est en partie grâce à la forme que prend l'expression de ce contenu qui l'emporte ou ne l'emporte pas. Et enfin, elle conduira, dans le domaine de l'art, à un jugement esthétique, qui sera capital dans la mesure où la forme apportera des solutions aux problèmes de la symétrie et des proportions, étant donné que la beauté et l'efficacité sont des valeurs intrinsèques des structures poétiques. La poésie est, selon Jean Molino, « un système ou une forme symbolique, mais elle jouit d'un statut spécial : la poésie est un art, une forme symbolique artistique. » (180)



L'art des vers, aussi bien en France qu'en Chine, repose sur les rapports de la symétrie à la fois horizontale et verticale, de la variété et de l'unité, de l'irrégularité et de la régularité entre les vers et les strophes. Dans la plupart des poèmes français à forme fixe, tout l'effort consiste à ce que le refrain soit ramené gaiement, naturellement et de façon à enfoncer chaque fois dans la mémoire du lecteur l'idée maîtresse du poème, y mettant en lumière un nouvel aspect de la même idée. Encore que ces répétitions soient agréables, elles ne doivent pas toutefois être trop fréquentes ni paraître affectées, car l'affectation est un vice. C'est le même principe pour le parallélisme du poème chinois.

L'emploi des signes ponctuels au sein d'un vers français était une nécessité grammaticale vitale. En poésie, la ponctuation implique un rôle important, elle équivaut aux soupirs, pauses, surprises, murmures et autres timbres de la musique et fait corps avec le poème dont elle précise les nuances et parfois jusqu'au sens même. Il est nécessaire, en conséquence, de s'accoutumer à l'expression musicale de la parole, qui compte au premier degré comme élément du vers. Point de signes mal placés ! Point d'expression pénible ! Cela nous semble tout de même étonnant que les Chinois n'aient eu le besoin de ponctuation dans leurs écrits que récemment ! Or, nous savons que depuis une trentaine d'années, certains poètes français ont pris l'habitude de supprimer non seulement les majuscules au début des vers mais aussi toute ponctuation à l'intérieur des vers. Nous pensons sérieusement que les points de ponctuation ne

peuvent pas être remplacés et ne doivent pas être supprimés dans la poésie.

En somme l'écriture et la langue chinoises sont, à notre avis, mieux adaptées que le français pour la poésie, parce qu'elles n'expriment avec clarté que les idées essentielles, et les autres obscurément. De plus, le poème chinois est un art complet, « qui emprunte à tous les arts sa puissance d'expression et sa beauté; et cela pour deux raisons qui font de la poétique chinoise une expérience unique au monde : aucune langue ne lie plus étroitement l'expression de l'idée et le plaisir de voir, du fait de l'écriture idéographique. Aucune langue ne lie, en même temps, l'expression de l'idée et le plaisir d'entendre, du fait des quatre tons. » (181) Alors que le français, selon certains critiques tant français qu'étrangers, manquent d'esprit poétique ? A ce propos Sylvie Marandon rajoute que « Nul ne nie qu'il y ait des poètes en France, mais une unanimité décidée se fait sur ce point : le Français n'a pas le tempérament poète. Il ne lui est pas donné de saisir les choses d'une manière globale, directe, irraisonnée, de se laisser pénétrer délicieusement par le sentiment vague de leur essence; en un mot, la raison tue chez lui l'intuition. » (182) Il est indéniable qu'en français, tout ou presque est clair dans ce langage : c'est-à-dire que les sentiments provoqués par les idées obscures s'associent d'eux-mêmes avec la seule idée claire. A croire que la poésie donne son plus grand plaisir que lorsqu'elle n'est comprise que globalement, non point parfaitement. C'est ainsi que chaque relecture est une nouvelle découverte de l'esprit.

De toutes les productions de l'esprit exprimées en langues étrangères, la poésie est celle qui est appréhendée le moins aisément, puisque des éléments formels tels que rythme, harmonie des sons y sont intimement mêlés au sens. Par exemple, lorsqu'on lit en français un poème chinois, l'ordre des mots est systématiquement bouleversé; sont détruits en premier lieu, les rimes, les tons et les assonances; le rythme est naturellement transformé; disparaissent les évocations du parallélisme; ses beautés formelles et picturales, voire même métaphysiques n'y sont plus. Il en résulte que les mots et les pensées chinois se refusent souvent à être rendus en une forme française. Aussi entendez-vous dire qu'après tout, les Français ont seuls le sens intime et subtil de leur propre vers et de son rythme!

Par rapport aux Chinois, les systèmes de la versification française ont vraiment des règles pédantes. D'ailleurs, il nous paraît absurde de se reposer sur la versification des Grecs, celle des Latins ou la prononciation du XVI<sup>e</sup> siècle, puisque la langue française ne s'écrit ni ne se prononce plus de la même façon que ces langues mortes ou perdues. C'est la raison pour laquelle, il n'est guère de poète et de critique qui ne prennent position dans la querelle engagée autour du vers. On ne doute point que les poètes français ont beaucoup de peine à écrire des poèmes. G. Paris disait que les poètes français se servaient du << vieil instrument sans s'apercevoir qu'ils continuent à toucher plus d'une corde qui ne sonne plus, (...) >> (183) Il s'avère que la composition du vers français, à n'importe

quelle époque, suppose toujours la compréhension des harmonies du son et exige infailliblement un sens correct de la prononciation. Voilà la raison pour laquelle il doit être doué d'une grande habileté de choix de l'arrangement d'un nombre précis de mots qui ont des syllabes variables, de sorte que l'harmonie syntaxique et phonétique n'est pas un don de la langue française, elle est l'ouvrage du talent. Il en résulte que le poète français ne dit que ce qu'il peut avec la sévérité de la grammaire et les contraintes d'une versification savante.

Enfin, nous avons vu que le but poétique ne peut être atteint que grâce à un travail ordonné, assidu, et à la connaissance approfondie de la langue et de la versification, car les systèmes poétiques sont les exploitations rationnelles de l'irrationnel de la poésie. Nous savons que tous les procédés poétiques ne sont jamais tout à fait indépendants des pouvoirs impératifs de la langue. La poésie de chaque langue sera toujours conditionnée par les possibilités et les contraintes de la grammaire ainsi que par la façon artificielle de sa prononciation. C'est justement ce qui fait sa force foncière et son originalité. Quoique l'instrument du poète, c'est-à-dire la parole et le langage soient limités, le cœur, la pensée et l'imagination de l'homme sont, par contre, en pleine liberté. C'est alors que se posent ces questions finales : quelles règles doivent être gardées ? et quelles autres doivent être supprimées ? Jusqu'où est-il permis d'assouplir la versification pour donner au poète un maximum d'individualité avec un maximum de liberté, sans que l'essentiel du vers n'en

souffre, que la délicatesse de la pensée poétique ne soit  
troublée ?

\* \* \*

## Deuxième Partie

### APERCU HISTORIQUE DES POESIES CHINOISE ET FRANCAISE

\* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \*  
|  
\* |  
\* |  
\* | 詩 的 發 展 與 重 要 派 別 |  
\* |  
\* |  
\* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \* = \*

I. INTRODUCTION.

II. LA POESIE CHINOISE A TRAVERS  
LES AGES.

III. PETITE HISTOIRE DE LA POESIE  
FRANCAISE.

IV. SYNTHÈSE.

## INTRODUCTION

Évoquer les principes généraux des poétiques française et chinoise, c'est parler de poésies issues de deux civilisations extrêmement différentes. Compte tenu de l'histoire de la poésie, dont l'ensemble compte plus de quarante siècles en Chine et environ dix siècles en France, cela constitue sans doute une étude à la fois très complexe et très mouvementée, cependant fort instructive. Tzvetan Todorov, le grand maître du structuralisme, estime que pour avoir voulu pendant longtemps absorber le domaine des disciplines voisines, telles que linguistique, psychanalytique, sociologique, etc., « l'histoire littéraire fait aujourd'hui figure de parent pauvre : la poétique historique est le secteur le moins élaboré de la poétique. » (1)

Pour certains, il est de mode, depuis la fin du XIXe siècle, d'étudier une oeuvre littéraire, dont la vie de l'auteur est, soit isolée ou négligée, en la considérant comme autonome de toute influence historique (2), ce qui rend souvent le texte incompréhensible et sa lecture fastidieuse : « Les méthodes structuralistes et post-structuralistes ont atomisé et pulvérisé la création poétique. On lira à ce sujet les analyses du poème "Les Chats" de Baudelaire par Roman Jakobson et C. Lévi-Strauss, ou l'analyse de "Un coup de dés ..." de Mallarmé par Julia Kristeva. En un sens, les réflexions théoriques ont dévié l'élan créateur vers des systèmes linguistiques descriptifs et structuraux qui ont étouffé les pulsations vivantes du poème. » (3)

Etant donné que la poétique est toujours une méditation sur l'histoire, sur Dieu, et en même temps un manifeste artistique, culturel et politique, l'évolution est regardée comme un perfectionnement continu de l'héritage des Anciens; de tout temps, nous avons toujours été redevables de l'expérience de nos ancêtres pour progresser. De plus, il ne faut pas oublier qu'une réussite poétique implique nécessairement une mystérieuse conjonction des poètes et de leur époque. En d'autres termes, la Poésie reflète de façon plus ou moins fidèle l'histoire du peuple. Toutefois, l'histoire générale qui anime l'inspiration du poète est un fourmillement où l'esprit doit chercher à se frayer un sens. En cela, elle est une détermination de l'oeuvre poétique, tout comme peuvent l'être l'écriture et la langue. En somme, elle est l'objet d'une réflexion et d'une représentation poétiques qui sont des sources inépuisables à la création littéraire. Aussi permet-elle aux idées poétiques de se manifester et de devenir saisissables :

<< Lorsque, dans les études historiques, on cherche à examiner les moeurs, les détails de la vie sociale et le degré de civilisation d'un peuple à une époque déterminée, on trouve d'ordinaire peu de traits pour former ce tableau dans les chroniques régulières, que remplissent les récits des guerres et des batailles : on consulte avec plus de profit les légendes, les contes, les poésies, les chansons populaires, qui conservent le caractère particulier de leur siècle. Souvent alors, entre deux époques éloignées, on retrouve la continuation d'usages singuliers dont la trace ne paraissait pas dans l'histoire. >> (4)



C'est en accroissant sa fonction sociale que la poétique pourra rejoindre harmonieusement l'histoire sans pour autant l'amoindrir, et c'est en se tournant vers les masses que l'esprit donne à l'art poétique sa pleine justification. On est donc d'autant plus en droit de se demander si une telle réflexion sur les conceptions de la poésie propre à l'une et à l'autre civilisation ne serait qu'un biais commode sans introduire une telle exigence historique. C'est sous l'effet de cet éclairage de l'extériorité que cette entreprise poétique pourrait se révéler significative.

En l'occurrence, pour retrouver l'esprit de la tradition poétique française et surtout chinoise, cela nous demande du temps et des efforts, au moins la patience de se laisser imprégner par cette longue tradition. Voilà pourquoi un bref rappel des plus grandes pensées respectives des deux pays est indispensable à la compréhension des deux types de réalisations poétiques; surtout lorsqu'elles font partie intime d'une activité incessante, d'une succession ininterrompue d'évolutions graduelles, divisées en autant de périodes distinctes.

Dans un mouvement inverse de l'enchaînement historique, le développement poétique délaisse progressivement le plan du devenir historique pour se situer dans une sorte de temps commun qui est celui de l'élaboration de l'oeuvre, quel que soit le moment de l'histoire où celle-ci se situe; le texte s'instaure dans une sorte d'atemporalité. Par là, l'histoire humaine s'intègre au sein de la création litté-

raire comme signe écrit, elle en représente un déploiement spécifique et particulièrement digne d'intérêt. Ce qui est d'ailleurs conforme à la tradition poétique de la Chine, où les poètes opèrent une fusion entre le plan de la vision métaphysique et celui du développement historique.

A mesure que l'on étudie de plus près la manière et la vitesse avec lesquelles évolue la poésie en Chine et en France, on découvre en même temps de nombreuses explications aux différences fondamentales entre les littératures des deux pays. A l'aide de ce panorama historique, on pourrait mieux distinguer les divers éléments qui ont composé progressivement la tradition poétique française et chinoise. Un événement particulier du hasard, ou un personnage singulier du passé, par exemple, peuvent aussi être transformés en symboles significatifs, chargés de tradition.

Ainsi, lorsqu'on jette un regard sur l'ensemble de la poésie, on constate qu'aucun poète ne peut créer à partir de rien, et « rien ne commence brusquement; aujourd'hui a sa racine dans hier, les idées comme les lettres arabes, sont liées à la précédente et à la suivante. » (5) Chaque école poétique ne peut, en l'occurrence, être dissociée de celle qui la précède, ni de celle qui la suit. Chacune d'entre elles prend son sens par rapport à celles qui l'entourent; cela dit, la pluralité a toujours existé et l'on assiste souvent à des chevauchements, des confusions, des heurts de styles et de théories, au milieu desquels, on a parfois peine à discerner les tendances véritables de certaines oeuvres et de certains esprits.

Par delà la diversité des régimes, sachant que chaque époque porte souvent en elle à la fois des conceptions périmées, mais qui répondent encore à des mentalités conservatrices, et des conceptions révolutionnaires de la poésie, qui expriment les désirs, les passions de certains goûts, chaque individu a les siens qui lui sont propres. Des oeuvres réputées excellentes, le couronnement de poètes lauréats sont, par conséquent, bien subjectifs et parfois contestables avec le recul. Par ailleurs, il n'est pas étonnant que maints poèmes classiques sensibilisent davantage une certaine mentalité contemporaine. De toute évidence, les chefs-d'oeuvre n'ont pas de passé. Voilà pourquoi, en dépit d'évolution incessante, beaucoup de poèmes des premiers siècles représentent pour nous autant de trésors précieux : << Les lumières lointaines qui nous atteignaient ont, affirme Paul Eluard, la même force que celles que nous voulons projeter sur l'avenir. Simplement un peu plus nettes, un peu moins sujettes à se déformer, à se dévoiler que les nôtres. Nous sommes plus sûrs du passé limité que de l'avenir sans bornes. (...) >> (6)

Cette histoire de la poésie cherche en tout premier lieu à résumer son développement continu, tente ensuite de saisir le sens des audaces et des ruptures. Dans la mesure où, en l'absence de liens historiques, il n'existe aucun support objectif à la comparaison, celle-ci ne peut évidemment prendre pied en aucun lieu concret et garde donc un caractère utopique. Avec un certain recul, on aurait une vue d'ensemble plus juste, un jugement plus objectif sur les principes de leurs confrontations. Ceci ne va que sti-

muler la comparaison et l'esprit critique, faciliter l'échange des connaissances. De la sorte, l'histoire que l'on propose vise à permettre au lecteur un cadre global de l'évolution extérieure et formelle, en fournissant une explication des caractéristiques de chaque étape évolutive.

Reste encore un point à préciser, c'est celui du choix subjectif de notre périodisation, par siècle, par dynastie ou par mouvement poétique. Il est vrai que dans le domaine de la poésie, le changement ne se fait pas toujours sentir au tournant d'un siècle, et il est vrai aussi qu'une mutation de dynastie ou d'empereur ne suffit pas à modifier à elle seule un courant poétique. Disons donc qu'après un entracte, le spectacle continue.

La périodisation est de ce fait délicate à déterminer, car aucune tranche découpée dans le temps n'est forcément arbitre, mais il s'agit plutôt d'un ordre où l'intégralité poétique de deux littératures peut s'exprimer. Points de repères sont parfois difficiles à définir, surtout lorsque deux civilisations ont deux systèmes de comptabilité chronologique absolument différents. Ce ne sont donc pas les mêmes causes qui remettent la poésie en question.

La poésie chinoise, plus que toutes les autres poésies, fut inséparable du climat religieux et social de l'époque. La tradition confucianiste lui conférait une tâche morale. Les poètes, souvent fonctionnaires de l'État, y étaient surtout astreints; beaucoup d'entre eux ont subi l'emprisonnement, l'interdiction de leurs oeuvres ou même la peine

de mort pour avoir exprimé de façon plus ou moins nuancée des idées défavorables au gouvernement. Car ici, la poésie est un événement social - elle est la mémoire collective du peuple le plus ancien, le plus enfermé de la terre, peuple opprimé et victime de la plus longue monarchie du monde. Elle reflète aussi la joie et la paix lorsque le gouvernement est bon; mais s'il est mauvais, les ressentiments et les plaintes l'imprègnent. C'est en raison de son rapport prédominant avec la politique et les hommes de la cour, que nous préférons la périodiser par règnes ou par ères subdivisées en règnes.

En revanche, la poésie française, par l'entrecroisement d'influences diverses, souvent intellectuelles et artistiques, ainsi que par de multiples contacts avec les littératures indo-européennes, puis avec le nouveau monde, se libère des mouvements politiques. Raison pour laquelle, il serait imprudent de vouloir la diviser par règnes successifs. La meilleure méthode à suivre, selon nous, est de se référer aux principales doctrines littéraires dans l'ordre de leur apparition, et d'esquisser les caractéristiques de chacune. De ce fait, ce procédé ne se prêtera pas à un déroulement chronologique rigide, mais impliquera quelques sensibilités individuelles.

Bien entendu, nous ne nous sommes pas proposée dans cet exposé, qui devrait être bref, de publier un nouvel historique sommaire déjà existant, ni d'avoir la prétention, en une centaine de pages, de renouveler l'histoire poétique. Il s'agit ici plutôt d'un court résumé à valeur pédagogique.

que, servant à donner une vue d'ensemble de la poésie, telle qu'on la conçoit en Chine et en France, à une mentalité occidentale. En montrant parallèlement la diversité des conceptions et la caducité des modes concernant la poésie de ces deux pays, cet exposé historique permettra-t-il de mieux comprendre la nature même de l'art poétique, et d'en percevoir les caractères éternels, voire universels ?

\* \* \*

## CHAPITRE V : LA POESIE CHINOISE A TRAVERS LES AGES

Trois cent vingt-cinq empereurs, quatre mille à quatre mille cinq cents ans d'histoire ! Le circuit historique de la nation la plus nombreuse du monde (7), qui a réalisé le miracle de se recommencer vingt fois sans jamais se détruire, ne peut être parcouru sans l'aide d'un tableau bien fourni. ( Voir PP.193-194. )

A partir de l'année cent quarante avant J.-C., les dates chinoises furent indiquées d'après des noms d'ères ( Nien-Hao, 年號 ), chaque règne d'empereur fut ainsi divisé en plusieurs ères.

Vu l'ampleur et l'immensité de la poésie chinoise ainsi que le fait qu'elle est quasiment inconnue en France, il nous semble indispensable de donner une ligne générale pour nous permettre une vue d'ensemble et d'établir les principales correspondances, les stations de la chronologie, où l'histoire du monde chinois recoupe les grandes lignes du train du monde universel, au cas où vous souhaiteriez poursuivre ces recherches (8) ...

Les Hsia ( 夏 ) finirent à l'âge du bronze.

Les Shang ( 商 ) régnaient déjà depuis trois cents ans quand Moïse frappa le rocher.

Les Zhou ( 周 ) inaugurèrent l'âge de fer. Ils laissèrent la place aux Qin au temps d'Alexandre.

Les Qin ( 秦 ) furent les fondateurs du césarisme chinois.

Sous les Han ( 漢 ), au début de l'ère chrétienne, il y eut une refonte de la Chine divisée en Trois Royaumes ( 三 國 ).

Les Tang ( 唐 ) se situèrent au temps de Charlemagne. Ce fut la période des Cinq Dynasties ( 五 代 ) à l'époque de la formation de la langue française.

Les Song ( 宋 ) furent contemporains de la préhistoire poétique française: La Passion du Christ et La Vie de Saint Léger.

Au temps des Yüan ( 元 ), Marco Polo rédigea en français Le Livre des Merveilles.

Ce fut avec les Ming ( 明 ) que commença la Renaissance française.

Les Qing ( 清 ) embrassèrent les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

La République chinoise naquit au moment de la première guerre mondiale.

La Chine Communiste réussit à prendre le pouvoir sur toute la Chine, dont l'histoire nouvelle commença peu de temps après la seconde guerre mondiale.

\* \* \*



▼  
 ◆ 中國歷史年代圖表 ◆  
 ▲

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE L'HISTOIRE DE LA CHINE

夏 Dynastie des Hsia	2205-1767 av. J.-C.
商 Dynastie des Shang	1767-1122 av. J.-C.
周 Dynastie des Zhou	1122-221 av. J.-C.
秦 Dynastie des Qin	221-207 av. J.-C.
漢 Dynastie des Han	206 avant J.-C. 219 après J.-C.
三 國 Trois Royaumes	220-264
晉 Dynastie des Jin	264-420
六 朝 Les Six Dynasties	420-581

<p>隋</p> <p>Dynastie des Sui</p>	<p>581-618</p>
<p>唐</p> <p>Dynastie des Tang</p>	<p>618-907</p>
<p>五代</p> <p>Les Cinq Dynasties</p>	<p>907-960</p>
<p>宋</p> <p>Dynastie des Song</p>	<p>960-1279</p>
<p>元</p> <p>Dynastie des Yüan</p>	<p>1280-1368</p>
<p>明</p> <p>Dynastie des Ming</p>	<p>1368-1644</p>
<p>清</p> <p>Dynastie des Qing</p>	<p>1644-1911</p>
<p>中華民國</p> <p>République de Chine</p>	<p>1912-1949</p>
<p>中華人民共和國</p> <p>La Chine populaire</p>	<p>établie en 1949</p>

## 1. ) PERIODE MYTHIQUE DE LA CIVILISATION CHINOISE

D'après la mythologie chinoise (9), l'univers serait une création du géant Pan-Kou ( 盤古 ) - le premier homme. C'est lui qui donna forme au ciel et à la terre et les sépara comme le jaune du blanc d'oeuf. Pan-Kou vécut dix-huit mille ans, grandissant de dix pieds par jour. A la fin de sa vie, le ciel était très haut, la terre très basse, et Pan-Kou de très haute taille. Alors il pleura, ses larmes, en coulant, produisirent le fleuve Jaune ( 黃河 ) et le Yang-Tseu ( 長江 ou le fleuve Bleu )(10). Il respira et le vent souffla; il parla et le tonnerre gronda; il regarda autour de lui et les éclairs jaillirent de ses yeux. Lorsqu'il était de bonne humeur, le temps était beau; sombre et nuageux, lorsqu'il se mettait en colère. En mourant, il s'écroula. Son squelette forma les cinq montagnes de la Chine. Son oeil droit devint le soleil, et le gauche, la lune. Sa graisse, en fondant, se métamorphosa en océan, et sa vermine ? - - - le peuple chinois, comme le voudrait la légende. Cette mythologie nous rapporte de façon tant agréable que poétique l'origine du monde, créé par l'homme, à l'image de l'homme, dont la dépouille se transforma en un univers merveilleux, la laideur en une splendide beauté.

En Chine comme ailleurs, la première littérature fut poétique. La poésie fit, grâce aux chants populaires et aux premiers instruments de musique ainsi qu'à la danse (11), surgir avec elle les mythes initiaux relatifs à son origine. Selon une vieille tradition, les premiers poèmes chinois (12) remonteraient jusqu'au vingtième siècle av. J.-C.

où figurent les Cinq Souverains ( 五 帝 ) et leurs prédécesseurs - les Trois Augustes ( 三 皇 ) (13). La légende veut qu'à cette époque régnèrent Yao ( 堯 ), le Vertueux, Shun ( 舜 ), le Magnanime, et Yu ( 禹 ), le Grand, trois souverains parfaits, sous le règne desquels le peuple chinois vécut dans une heureuse et paisible abondance. Cette période constitue pour les historiens une sorte d'âge d'or - << depuis l'abandon des lois des anciens rois, la disparition des Yao et autres Shun, des Yu le Grand et autres Tan le Victorieux, bref depuis la fin de l'âge d'or des vertueux gouvernements des Cinq souverains et des Trois Dynasties, le lettré était condamné à regretter cette perfection du passé, donc à déplorer l'imperfection du présent. (...) >> (14) - << Il y eut trois souverains si purs et si parfaits, qu'autour d'eux mille fleurs odorantes poussaient. >> ( Chü Yüan, dans Li Sao, vers 25, 26. )

## 2 ) LA PREMIERE DYNASTIE CHINOISE : LES HSIA ( 夏 朝 ) ( 2205 -1767 av. J.-C. )

Yu le Grand ( 大 禹 ), fondateur des Hsia, a en lui une vertu capable d'unifier l'empire. Il succéda à Shun de la même manière que Shun avait succédé à Yao (15). Les souverains jadis étaient des sages qui, possédant des vertus plutôt humaines qu'héroïques, civilisèrent le monde avec l'accord du Ciel pour le bonheur du peuple. A la mort de Yu, les seigneurs vinrent rendre hommage à son fils en lui disant que leur prince - c'était le fils de Yu. Ainsi fut établi le principe de l'hérédité dynastique et fondée la maison royale des Hsia.

L'avènement du premier empereur des Hsia fut postérieur de quatre siècles à la construction des grandes Pyramides d'Egypte et du Sphinx. L'histoire traditionnelle de la Chine débuta avec cette dynastie encore mi-légendaire de princes héroïques, savants et sages. Kie ( 桀 ), le dernier roi des Hsia, aimait le luxe et se livrait à la débauche avec des captives ramenées de ses expéditions successives.. C'est alors que des étoiles tombèrent du ciel, que la terre trembla, que la rivière se dessécha. Enfin, deux soleils apparurent ensemble. L'un, au couchant, représentant le roi des Hsia à son déclin; l'autre, au levant, représentant Tan, le fondateur des futurs Shang. Kie avait dit que le jour où ce soleil mourrait, lui aussi périrait (16) ! Kie, le tyran, fut vaincu et ce fut la fin de la dynastie. Le sinologue Segalen s'est inspiré de cette anecdote pour rédiger une de ses stèles :

<< Prince, ô Prince des joies défendues, entendez-vous pas ce qu'on chante autour de vous ? " Les quatre coursiers trottent, les rênes flottent : quitter le mal pour le bien serait un nouveau délice ! " Prince, ô Prince, votre perte est dénoncée. Songez à l'Empire ! Songez à vous !

Le Prince dit : Assez. Mauvais augures ! Je suis à l'Empire ce que le Soleil est au Ciel. Et qui donc s'en irait le dépendre ? Quand il tombera, moi aussi. ( ... ) >> (17)

Selon les Annales écrites sur bambou, l'époque des Hsia

se situerait de 1989 à 1559 avant J.-C. L'archéologie n'en a fourni jusqu'à aujourd'hui aucune preuve, mais rien n'autorise à nier l'existence de cette dynastie chinoise, la première.

### 3.) LA DEUXIEME DYNASTIE CHINOISE: LES SHANG ( 商朝 ) ( 1767 -1122 av. J.-C. )

Tan le Victorieux, fondateur des Shang, dont la vertu s'étendait jusqu'aux oiseaux et aux quadrupèdes, obéissant aux désirs du Ciel, ne voulait prendre dans ses filets que les bêtes qui en avaient assez de la vie. Ainsi attirait-il à lui les Sages. Craignant le Souverain d'En-Haut, il n'osa point ne pas corriger le dernier des Hsia que le Ciel lui ordonna de mettre à mort. La succession de cette deuxième dynastie de la Chine s'établit dès lors de père en fils.

Les Shang périrent avec Di-Sin ( 帝辛 ), le plus odieux des tyrans, dont on raconte qu'il aimait les harmonies et les danses lascives. S'adonnant aux femmes, Di-Sin eut une captive pour favorite, tua l'impératrice et fit exécuter tous ceux qui le contrariaient ou le blâmaient. Deux soleils se montrèrent simultanément, ... Ce fut la fin de la dynastie des Shang.

La société des Shang avait déjà atteint un haut degré de culture matérielle et d'organisation sociale selon les documents écrits de cette période qui sont d'ailleurs assez

nombreux. Plus de quarante mille inscriptions gravées sur os ont été découvertes et datées, depuis des caractères isolés jusqu'à de très longs textes relatant principalement des rites religieux et des arts divinatoires. Toutefois elles sont particulièrement difficiles à utiliser comme documentation historique, car il s'agit généralement d'affaires obscures au sujet desquelles les souverains sollicitaient des informations surnaturelles, tracées dans une écriture parfois malaisée à déchiffrer, où de nombreuses indications de personnes et de lieux sont impossibles à identifier actuellement.

#### 4. ) LA NAISSANCE DE LA CIVILISATION CHINOISE : LES ZHOU (18) ( 周 朝 ) ( 1122-221 avant J.-C. )

Parmi les documents de cette époque parvenus jusqu'à nous, on découvre une série de déclarations qui concrétisent le type d'autorité politique existant alors. Ces documents incorporés dans un ensemble de textes connus sous le nom de Chou-Jing ( Livre de l'histoire, 書經 ) (19), proviennent d'un des ouvrages canoniques du confucianisme traditionnel. Les idées qu'il contient continueront à jouer un rôle primordial dans la pensée politique.

Le plus important de ces concepts fut celui du << mandat du ciel >>. Les premiers souverains Zhou prétendaient avoir reçu du ciel - divinité suprême de ce panthéon complexe de forces naturelles, de divinités célestes et de dieux locaux - la responsabilité de tout ce qui était "sous le

ciel" (20), et ainsi devenir les intermédiaires entre le Ciel, la terre et leur peuple (21). Mais ce mandat ne les fit pas pour autant rois de droit divin, il pouvait être retiré au souverain lorsque ce dernier se conduisait mal ou traitait son peuple avec une dureté excessive.

A l'époque des Shang et des Zhou, l'Etat fut franchement religieux. Les souverains consacrerent une bonne partie de leur temps et une part considérable de leurs revenus à un ensemble compliqué de sacrifices religieux dédiés au Ciel, aux nombreuses divinités mineures et aux ancêtres. Cette période constitue pour les historiens une sorte d'âge d'or. Et ce fut sans doute dès le milieu de la dynastie que les diverses principautés commencèrent à lutter entre elles. Après l'ère de paix et de stabilité relatives des premiers Zhou, l'époque où nous sommes arrivés est en effet celle de la "chevalerie chinoise".

De nombreux témoignages écrits proviennent également du Classique de la poésie, anthologie de poèmes datant de 1,100 à 600 avant J.-C., qui devient ensuite un des Classiques. Ce sont là les expressions les plus anciennes de la veine poétique en Chine, d'abord orales, puis remaniées pour être mises par écrit, tout en restant essentiellement destinées à être récitées ou chantées, gardant en cela leur caractère d'odes à proprement parler. Ces poèmes, actuellement au nombre de 305, se répartissent en quatre parties: 1) les Guo-Feng (國風) ou airs populaires provenant des diverses principautés de la Chine des Zhou, ce sont pour la plupart des poèmes courts, des ballades folkloriques qui



reflètent les situations de la vie quotidienne. 2 ) les Xio-Ya (小雅) ou petites odes de cour. 3 ) les Da-Ya (大雅) ou grandes odes de cour, relatant les cérémonies et événements officiels. 4 ) les Soung (頌), hymnes souvent concis et hermétiques se rapportant aux sacrifices ou aux ancêtres de la dynastie.

Les éléments ci-dessus ne constituent cependant pas, au sens strict, un ouvrage défini. Il appartenait à Confucius (vers 551-479 av. J.-C.) (22) [ Voir Figure III ], le contemporain de Bouddha, de Pythagore et d'Héraclite, de faire une sélection parmi les quelques trois mille chants populaires et chants rituels et de mettre le Classique de la poésie au rang des cinq classiques (23). Toutefois, interprétant et remaniant le Classique de la poésie, Confucius fut celui qui chanta le premier le grand poème des rites. Souvent considéré comme le premier penseur, le premier illustre pédagogue (24) et le premier auteur digne de ce nom dans l'histoire de la culture chinoise, il ne s'est point distingué par ses dons poétiques. L'enseignement de Confucius comprend la poésie, la musique et les rituels trois grandes parties. Pour lui, la poésie fait naître chez l'homme des sentiments de bonté et de noblesse.

Les divers poèmes du Shih-Jing (詩經, le Classique de la poésie), composés principalement par des anonymes, puis transmis oralement d'une génération à l'autre, avaient été recueillis par l'Etat. Il s'agissait, semble-t-il, d'examiner ou de comparer les mœurs et les coutumes de diverses régions en vue d'en tirer des conclusions politiques (25).

Ne pas étudier le Classique de la poésie, "c'est se tenir la tête contre un mur " sermonne Confucius à l'adresse de son fils. Ce premier recueil fut perçu comme l'un des moyens d'accès les plus authentiques à la mentalité chinoise ancienne, aux premiers mythes archaïques, aux croyances paysannes et aristocratiques des premiers temps en Chine (26). Dans ce recueil, plutôt qu'une poésie populaire, on trouve néanmoins un style raffiné, dans la mesure où l'évocation de la vie pastorale fut décrite d'un point de vue aristocratique comme celui-ci :

<< Oh ! père ... Oh ! mère ...

Vous m'avez donné la vie,

Vous m'avez nourri,

Vous m'avez entouré de tendresse,

Vous m'avez protégé,

Vous m'avez fait grandir,

Vous m'avez éduqué,

Vous m'avez montré ce qu'était ma vérité !

Au dedans, au dehors,

Dans vos bras,

Vous m'avez porté !

Oh ! Ciel immense et sans limite !

La montagne du sud se dresse

Dans sa luxuriante beauté;

Le vent s'élève et s'enfle !

Il n'y a pas un homme qui ne soit dans la joie,

Moi, seul,

Je suis dans la détresse !  
La montagne du sud se dresse  
Dans l'ordre de sa majesté !  
Le vent se calme et s'apaise !

Il n'y a pas un homme qui ne soit dans la joie,  
Moi, seul,  
Ne verrai-je donc jamais  
Et la fin, et la paix ! >> (27)

Les Chinois ont toujours tenu le Classique de la poésie en très haute estime autant pour la valeur morale qu'ils lui attribuaient que pour ses qualités poétiques. Même les poètes chinois modernes les plus révolutionnaires ne renient guère cette première oeuvre poétique dont les chants allaient, pendant plus de deux millénaires et demi, faire partie de l'éducation littéraire permanente de la classe des lettrés qui se plaisent à y retrouver une poésie simple et naïve, venue du peuple, écrite dans la langue parlée de l'Antiquité, au répertoire de métaphores, de schémas de rimes et de métrique à quatre syllabes.

##### 5 ) LES ROYAUMES COMBATTANTS ( 戰國 ) ( 403-221 av. J.-C. ) : L'EPANOUISSEMENT DE LA PHILOSOPHIE CHINOISE

Durant cette période, les principautés situées sur la périphérie de la confédération étendirent peu à peu leurs domaines et constituèrent des royaumes puissants qui se heurtèrent au point de vue politique. Les luttes devinrent

terribles, la guerre totale.

De nombreuses écoles de pensée apparurent à cette époque qui est considérée comme l'éclosion de la philosophie chinoise. Les hommes eurent pour préoccupation essentielle les problèmes moraux en face desquels ils se trouvaient - la réorganisation d'une société idéale. Trois écoles principales émergèrent: 1) les confucéens, excessivement conservateurs, pensant que l'homme s'accomplit en jouant un rôle prédestiné dans l'ordre universel. 2) les taoïstes, beaucoup plus imaginatifs, débattant volontiers de vastes problèmes philosophiques. 3) Les légistes, partageant l'autoritarisme des confucéens, tout en croyant avec les taoïstes à la possibilité d'un ordre social fonctionnant sans intervention transcendante ou divine.

Le confucéen s'appuie sur l'aspect social de l'homme, il se voit surtout dans la relation horizontale existant entre l'homme et ses semblables, nettement orienté vers l'action; tandis que le taoïste insiste davantage sur l'aspect à la fois individuel et universel de la relation de l'homme avec le cosmos, c'est la relation verticale qui s'appuie sur la connaissance. Ces deux courants de pensée se présentent comme deux pôles opposés l'un à l'autre, mais deux pôles qui se complètent si harmonieusement dans la spiritualité des Chinois.

On considère généralement que le confucianisme représente la face rationaliste que la Chine aime à se donner; le taoïsme, quant à lui, refusant le critère moral du pre-

mier, reflète certaines tendances plus profondes d'un peuple ayant une physionomie inexpressive, des instincts adoucis vers la raison. Il enseigne la liberté de l'esprit, du coeur - une liberté qui est l'épanouissement naturel et authentique de l'individu avec ses mystères. Chaque homme est unique et n'a pas de normes vers lesquelles il doit tendre. Ce mystère indéfinissable, insaisissable par notre entendement est appelé le Néant ( 無 ). Contrairement à ce qu'on pense à la façon occidentale, le Néant taoïste est une virtualité fascinante et agissante. Une négativité enferme en son sein le dynamisme générateur de la vie. Certes, le taoïsme est un phénomène extrêmement complexe de l'histoire spirituelle de la Chine. Son expression philosophique et intellectuelle offre tant de facettes, dont la création poétique est l'une des manifestations représentatives.

Toutefois, dans le domaine du raisonnement, la Chine, ignorant la logique de contradiction, n'a jamais analysé les problèmes en opposant les éléments, l'homme à la Nature, l'esprit à la matière, la durée à la temporalité, le visible à l'invisible... Au contraire, les Chinois ont toujours raisonné avec une logique de complémentarité, considérant les êtres et les événements de la Nature comme liés par la mystérieuse solidarité de l'harmonie. Bref, la sagesse chinoise s'est toujours évertuée à "nouer" le spirituel et le sensible, à tenir pour complémentaires les notions distinctes et opposées afin de réaliser la synthèse entre les antithèses (28).

Parmi les trois premiers maîtres taoïstes : Lao ts'eu

(29) ( 老子 ) 【 Voir Figure IV 】 , Li ts'eu ( 李子 ) et Tchouang ts'eu ( 莊子 ) 【 Voir Figure V 】 , ce dernier, né vers 369 et mort aux alentours de 275 av. J-C., peut être considéré comme à la fois le plus grand philosophe et le plus charmant de tous les poètes chinois. La philosophie évolue depuis toujours selon deux tendances, affirme Etienne, chacune a sa façon de traiter le langage : à la lignée Tchouang-tseu, Nietzsche, Lequier, ces philosophes qui seraient plutôt des artistes, s'oppose la famille Hegel, Heidegger, Husserl, les philosophes - ingénieurs (30).

Bien qu'on ne sache rien de précis sur la vie de Tchouang tseu, l'oeuvre nous paraît particulièrement singulière tant pour les idées transcendantes exprimées et animées par les nombreuses anecdotes fantastiques que pour le style poétique d'un mélange de romantisme, de mysticisme et d'exaltation philosophique. Pour saisir le sens véritable du Tchouang ts'eu que l'on savoure, le mieux est de se baser sur les anecdotes qui illustrent merveilleusement ses propos métaphysiques. Celles-ci, souvent citées au cours des siècles comme une expression adéquate à des principes fondamentaux de l'art chinois, constituent toute la base de l'esthétique chinoise. Lors d'une lecture de l'ouvrage Tchouang ts'eu, Paul Claudel dit ceci à Jean Amrouche, en 1950 : « il y a un livre sur le Tao que j'ai beaucoup fréquenté, et que je trouve admirable, c'est le livre de Tchouang-ts'eu. (...) » (31)

Les exemples sont simples mais fort intéressants : Le roi Wei de Ch'u ( 楚威王 ) offrit le poste de premier minis-

tre à Tchouang tseu, mais ce dernier lui répondit avec franchise en demandant s'il était sage d'être gardé et nourri comme un porc, puis d'être massacré et offert en sacrifice sur un autel. Depuis lors, on a toujours associé au taoïsme le mode d'existence des solitaires, l'amour de la vie aux champs, la culture de l'esprit, ainsi que le mépris de tout souci et de toutes préoccupations ici-bas. C'est de lui que la culture chinoise tire ses charmes les plus prenants, son idéal champêtre.

A Tchouang ts'eu qui dit que les poissons dans l'eau ont l'air joyeux, son meilleur ami, Huei Shih ( 惠施 ), premier ministre du royaume de Tchi, rétorqua que n'étant pas poisson, il ne pouvait le savoir et Tchouang ts'eu de répliquer : << N'étant pas moi, comment savez-vous que je ne le sais pas ? >> Une nuit, Tchouang-ts'eu rêva qu'il était papillon, en se réveillant il ne sut plus s'il était Tchouang ts'eu ayant rêvé qu'il était papillon ou papillon rêvant qu'il était Tchouang ts'eu.

Même à la mort de sa femme, Tchouang ts'eu chanta et joua encore de la musique en frappant sur une bassine. En le voyant ainsi, stupéfait, Huei Shih qui vint pour lui présenter ses condoléances lui reprocha d'être trop dur et à ce point irrespectueux à l'égard de son épouse défunte ! Il lui réfuta que ce n'était pas qu'il fut insensible, mais qu'il ne voulait pas se laisser affecter par la mort (32) qui est pour lui la partie la plus naturelle de la vie. ( Tchouang ts'eu, Chapitre XVIII.) Telle est sa conception magnifique de la mort (33) ! elle ne représente que l'oub-

li du passé. Ainsi transparaît Tchouang ts'eu qui, à la fois fantaisiste et fataliste, admit l'existence d'une liberté absolue par laquelle il disposait à sa guise de l'énergie cosmique sous toutes ses formes. D'autre part, Tchouang tseu affirma l'existence du Destin devant lequel il n'avait qu'à s'incliner sans révolte, comme l'atteste Spinoza: « plus l'esprit comprend que tout est nécessaire, plus il a de pouvoir sur les effets, et moins il souffre à leurs propos. » (34)

Par son caractère philosophique ainsi que par l'ampleur de son esprit, Tchouang ts'eu fut un génie accompli pour la poésie, il fut considéré comme le poète le plus magique, le plus universel jamais dépassé dans l'histoire de la Chine : « comme le moins imperméable des penseurs chinois. Il donne, en même temps et à bon escient encore, l'impression qu'il est aussi le plus profond et le plus fin. Sa puissance et son aisance rythmiques semblent correspondre au libre jeu d'une intelligence toute concrète. (...) » (35) Ses poèmes sont pleins d'intelligence, d'imagination et de raffinement, écrits dans une langue admirablement vivante, s'élevant à un très haut niveau de perfection. « Au point de vue technique la phrase de Tchouang ts'eu reste toujours souple et suit la marche de la pensée; s'il ne fuit pas la cadence, il ne s'y tient pas strictement, laissant le champ libre à son inspiration. » (36) Pour la première fois, on sent dans le style une verve mordante et une forte personnalité pétillante que l'on retrouve rarement chez les autres poètes. René Etiemble voit en Tchouang ts'eu « l'un des plus grands penseurs, l'un des plus beaux écrivains de



l'histoire humaine >> (37).

Durant cette même période, au pays de Tch'ou ( 楚 ) naquit le premier ancêtre connu de la poésie chinoise, Chü Yüan ( 屈原 ) [ Voir Figure VI ], un aristocrate très érudit, qui vécut probablement vers 340 à 278 av. J.-C. (38); il fut un ministre fidèle et un poète respecté, aimé de son peuple. Calomnié auprès de son prince à cause de l'intérêt porté à son pays, Chü Yüan fut exilé, ce qui lui infligea une inconsolable douleur. C'est alors qu'il donna libre cours à sa tristesse dans un long poème de trois cent soixante-quinze vers, s'intitulant le Li Sao ( 離騷 ) (39). A la suite d'un second bannissement, le ministre déchu, le poète persécuté se jeta dans une rivière. Ce fut en mémoire de son patriotisme, de la noblesse de son caractère et de l'amour qu'il portait à son prince et son peuple (40) que les Chinois célébrèrent l'une de leurs plus belles fêtes - la fête nautique du solstice d'été, au cinquième jour du cinquième mois lunaire (41). Transmise de génération en génération, la coutume s'est maintenue et traduit l'attachement et le respect infini que témoigne le peuple chinois à ce grand poète de l'antiquité.

Chef d'oeuvre de Chü Yüan, le Li Sao est en quelque sorte une plainte, où le poète parle de séparation, de tristesse, de désastres rencontrés, exprimés par une riche série d'images légendaires et de comparaisons à certaines fleurs ou plantes qui embaument. Il se décrit comme un incompris, un méconnu en butte à la jalousie et aux injustices. Dans plusieurs vers, le poète part à la recherche

d'un ailleurs, d'une mystérieuse divinité dont il veut faire sa compagne, justement parce qu'il fut rejeté par une société où le succès revenait aux intrigants médiocres. Toutefois, son échec politique, les souffrances qu'il a subies sont les raisons principales de sa réussite poétique: « Le Li Sao est un des monuments culturels de la nation chinoise, déclare Huang Sheng-Fa. Il a une valeur artistique et idéologique, inépuisable et éternelle. Nous pouvons le comparer à L'Illiade et à L'Odyssée d'Homère, à la Divine Comédie de Dante ou au Faust de Goethe. » (42) De son esprit fort imaginaire, Chü Yüan fut également le premier à décrire la réalité du monde dans un style d'un romantisme positif (43).

A l'époque de Chü Yüan, il n'était jamais question de donner tort au roi, qui symbolisait le pays, auquel le poète ne devait que loyauté et fidélité absolues. Ces raisons expliquent que le style de Li Sao est surtout marqué par un symbolisme, dont le sens est parfois malaisé à percevoir : le roi y est tantôt assimilé à une herbe parfumée, tantôt à une belle, tandis que les méchants deviennent par opposition des herbes folles, les femmes de la cour ... « Son expression est concise mais le sens en est très vaste; les motifs analogiques auxquels il recourt sont proches de l'expérience commune mais leur signification se manifeste au loin. » (44) En l'occurrence, l'interprétation de cette oeuvre demeure fort difficile du fait que le texte contient trop d'ambiguïtés dues à la nature du poème et à cette ancienne langue chinoise dont nous sommes maintenant trop ignorants.

D'autres oeuvres attribuées à Chü Yüan comprennent En

interrogeant le ciel ( 天 問 ), L'appel de l'âme ( 招 魂 ), Les Neuf Chants (45) ( 九 歌 ), Les Neuf déclarations ( 九 章 ), Les odes à l'oranger ( 橘 頌 ) et La longue Randonnée ( 遠 遊 ). La caractéristique commune de ces poèmes est qu'ils font souvent appel à une expérience religieuse chamanistique. L'esprit du poète se détachant de son corps, il part errer à travers les cieux, des contrées fantastiques ou des paysages célestes. En vain, cependant, car les poèmes s'achèvent toujours en un profond désespoir.

A la fin de cette même époque, un autre éminent poète nommé Song Yu ( 宋 玉 ) (46), compatriote et admirateur de Chü Yüan, lui succèda peu après. Celui-ci écrivit des vers remarquables dans une forme voisine de celle de Chü Yüan. Un recueil composé de poèmes attribués à Chü Yüan, Song Yu ainsi qu'à des poètes imitateurs de Chü Yüan, intitulé le Tch'ou Chuci ( 楚 辭 ), titre que l'on peut traduire par les Elégies du pays de Tch'ou, compilés au second siècle de notre ère, sous la dynastie des Han de l'Ouest. C'est là un autre grand recueil de la poésie de l'Antiquité, le deuxième chef-d'oeuvre de la poésie chinoise. Sachez que les Elégies du pays de Tch'ou et le Classique de la poésie sont considérés comme des sommets poétiques, appelés à servir de modèles aux poètes ultérieurs.

Pour comprendre l'originalité du Tch'ou Chuci, il faut se rappeler que les poèmes du Classique de la poésie furent pratiquement tous anonymes, alors que les Elégies du pays de Tch'ou furent personnelles. C'est-à-dire qu'avant Chü Yüan, la poésie chinoise n'eut qu'une forme orale - chant folklo-

rique composé en collectivité - ce fut Chü Yüan qui inaugura une nouvelle ère de création poétique individuelle. De plus, il n'existait, avant lui, que des poèmes en vers à quatre syllabes, c'est lui qui a créé une nouvelle forme de poésie, qui se distingue par des vers irréguliers. Les vers des Elégies du pays de Tch'ou sont généralement plus longs, plus prosaïques, mais aussi plus expressifs et harmonieux que les chants folkloriques du Classique de la poésie. L'utilisation des mots-vides ( 虛詞 ) devient quasiment nécessaire. Du point de vue culturel, le Classique de la poésie appartient à la région du nord; par contre, les Elégies du pays de Tch'ou, sont considérées comme une interprétation de la culture méridionale - mobilité, obscurité, délicatesse, subtilité, puissance imaginative, en opposition à la fermeté, la simplicité, la netteté du Nord. A la fusion des deux cultures - nord et sud - ressort le second épanouissement poétique de la nation chinoise, trois cents ans après la plus ancienne anthologie de la poésie.

D'ailleurs, les sujets d'inspiration des Elégies du pays de Tch'ou diffèrent nettement de ceux du Classique de la poésie, le surnaturel y joue un plus grand rôle. Ces poèmes sont imaginatifs, abondamment chargés de métaphores, de symboles (47) et de nombreuses allusions, de sorte que l'on entrevoit le monde réel d'une façon sensuelle et animiste. Contrastant avec la sobriété émotionnelle du Classique de la poésie, les Elégies du pays de Tch'ou sont plus passionnées, s'élevant jusqu'à l'extase pour sombrer aussitôt dans le désespoir. Au lieu d'accepter la vie telle qu'elle se présente, elles protestent contre l'injustice,

le ciel et le destin.

6. ) LA REALISATION DE L'EMPIRE CHINOIS : LA DYNASTIE QIN  
( 秦 帝 國 ) ( 221-207 av. J.-C. )

Quinze ans d'un régime centralisé et autoritaire d'un Etat impérial eurent tôt fait de transformer la physionomie interne et externe de la Chine, dont l'unification territoriale par Qin Che Houang Di ( l'empereur premier, 秦始皇帝 ) (48) fut suivie d'un travail d'intégration politique et sociale, et même intellectuelle - d'ailleurs, celle-ci n'est pas la partie la moins remarquable de son oeuvre.

Afin de contrôler la pensée des lettrés, Qin Che Houang Di, le César chinois, ordonna de brûler une grande partie de l'ancienne littérature opposée à ses systèmes de valeur (49). Et afin de contenir les nomades barbares des steppes, la Grande Muraille ( longue muraille de dix mille lis ) (50) fut édiflée au prix de millions de vies humaines et de souffrances infinies. Cependant, le monarchisme sera en mesure de durer en Chine, sous des dynasties consécutives, pendant deux mille cent trente-trois ans ( de 221 av.J.-C. à 1912 ) avant d'être remplacé.

En raison de son crime d'autodafé, Qin Che Houang Di s'attira pendant deux millénaires la haine des écrivains chinois et historiens officiels (51). Lorsque la protestation des lettrés commença de s'élever, pour l'arrêter, il n'hésita point à en mettre à mort quatre cent soixante,

après leur avoir fait couper les mains et les pieds pour exposer ensuite leurs cadavres sur la place publique. Les méthodes employées par Che Houang Di furent tellement cruelles, impitoyables qu'elles finirent par entraîner la chute des Qin, dont le règne ne dura que dix-neuf ans. Au sein de la civilisation chinoise, la grande dynastie Qin est celle qui a connu une durée des plus éphémères.

Malgré la brièveté de la dynastie Qin, il convient toutefois de signaler de cette époque deux poètes, l'un qui fut le maître philosophe de l'école des Légistes, Siun ts'eu ( 荀子 ), l'autre le célèbre premier ministre de l'Empire Qin, Li Shu ( 李斯 ), condamné à une mort atroce en 208 avant J.-C., qui fut aussi l'un des plus brillants élèves de Siun ts'eu. C'est à Li Shu, exécré des lettrés confucéens, que l'on attribue l'introduction d'un beau style de calligraphie officielle (52) dans l'administration. Son oeuvre fut immense et incommensurable dans le détail. Ils écrivirent tous deux dans une langue très travaillée, mélangée de vers et de proses. En outre, leurs poèmes aboutirent généralement à des conclusions morales.

C'est ainsi que s'est créé un genre poétique - le "Fu" ( 賦 ) - qui se définit comme une prose cadencée en phrases parallèles, balancées, et se traduit communément par "prose rythmée" ou "l'exposé". Celui que nous présentons a été écrit par Jin Ke ( 荆軻 ), l'auteur d'un attentat contre Qing Che Houang Di. S'accompagnant du Zhu ( 筑, un instrument de musique à percussion ), Jin Ke chanta ce poème en guise d'adieu :

<< Le vent gémit sur la rivière Yi-Shui aux eaux glaciales,  
風 瀟 瀟 兮 易 水 寒 ( rimé )

Le héros part sans espoir de retour...

壯 士 一 去 兮 不 復 還 ( rimé ) >>

Ce genre nouveau "Fu", imité vraisemblablement des Elégies du pays de Tch'ou eut un très grand succès sous les Han et devint le genre principal de la poésie sous cette dynastie. Le langage de l'exposé fut toujours plus recherché, le style plus symétrique. Il exerça d'autre part une grande influence sur l'art poétique des poètes suivants et marquera toute la poésie des époques à venir.

Cependant une part importante de l'influence de la liberté et de la diversité des écrits littéraires de la Chine ancienne disparurent. Les archives de toutes les dynasties précédentes furent jetées aux flammes. Les livres de Confucius y passèrent aussi, ils ne seront sauvés que grâce à l'excellente mémoire de disciples prodiges qui les ont récrits. En somme toute la littérature de cette époque a subi principalement l'influence de l'école des Légistes qui ont aidé le royaume des Qin à unifier la vaste Chine en un empire.

Les brutalités de Qin Che Houang Di exaspérèrent la population, les exemples de révolte contre la tyrannie des Qin se multiplièrent. Les descendants de Che Houang Di, loin de perpétuer son règne à l'infini comme il l'avait souhaité, n'ont pu résister que deux ans. Un an après sa mort, éclatait une grande insurrection paysanne dirigée

contre le fils, Hu Hai ( 胡亥 ) : ce fut alors le glas de la dynastie.

7. ) L'INTRODUCTION D'UNE RELIGION ETRANGERE. LE BOUDDHISME EN CHINE (53) : LA DYNASTIE HAN ( 漢朝 ) ( 206 avant J.-C. - 219 après J.-C.)

Deux ans à peine après la mort du tyran Qin Che Houang Di, son héritier, Hu Hai, fut renversé et tué. Après sept années de troubles, Liou Pang ( 劉邦 ) remporta la gloire et monta sur le trône. Cette dynastie, qui est celle des Han, fut favorable aux lettres et aux arts : les livres reparurent. Quelques-uns parmi les plus vénérables avaient été conservés grâce à la mémoire de lettrés qui purent les récrire. D'autres furent découverts dans les cachettes où on avait enfoui ces trésors de sagesse, et pourtant, beaucoup étaient perdus sans retour.

Cette période de la Chine correspond chronologiquement à celle de la puissance romaine et de frappants parallèles avaient été établis entre les deux grands Empires, l'Oriental et l'Occidental, tous deux en lutte contre les barbares, souvent les mêmes d'ailleurs, en provenance d'Europe et d'Asie Centrale. L'un se couvrit par la prodigieuse Grande Muraille, l'autre par le Limes ; la paix chinoise n'eut pas moins de majesté que celle des Romains : << Les Han jouèrent donc en Chine, dans un laps de temps beaucoup plus bref, le même rôle que Rome au Moyen-Orient. >> (54)

Après de rudes guerres, des dévastations et des luttes



civiles, l'empire chinois de la dynastie Han se transforma - d'un Etat féodal devint un Etat bureaucratique. Les premiers souverains des Han entreprirent de bannir toutes les écoles pour honorer la seule école de Confucius et faire de sa doctrine la seule doctrine orthodoxe. Ils cherchèrent le salut dans la restauration d'anciens rites et la culture fut ainsi dirigée par l'Etat. Sa tentative de rétablir le bon ordre du passé conduisit naturellement à des idées utopiques sur ce passé, soutenant une tendance à revenir à un illusoire "âge d'or". En somme, le confucianisme domina tout, au cours de ces quatre siècles qui s'écoulèrent de part et d'autre du début de notre ère.

L'impérialisation de la Chine, longuement préparée à la fin de l'Antiquité, s'était réalisée avec les Qin, au prix du sacrifice d'une grande partie de l'héritage littéraire antique. De la poésie antique, il ne subsiste à présent que le Classique de la poésie et, en marge de la tradition confucianiste, le corpus des Elégies du pays de Tch'ou, alors que les Han consolidèrent l'oeuvre des époques antérieures, tout en s'appuyant sur le confucianisme et s'inclinant devant l'autorité impériale. Ce fut un tournant crucial aussi bien pour la poésie que pour le reste de l'art chinois.

Sous les Han antérieurs, les lettrés continuèrent à écrire des poèmes du genre de " Fu ", qui devint alors une poésie extrêmement aristocratique et savante, réservée à la cour. L'influence des préoccupations morales ou politiques, qui caractérisent la vieille littérature chinoise, ne put encore être dégagée de cette poésie. Pour Ban Gou, l'auteur

des Annales des Han, le "Fu" est essentiellement une forme poétique qui permet à son auteur de faire des critiques à l'Empereur (55) - peu de grands poètes, hélas ! il leur fallait servir la cause de l'Etat. C'est en réaction contre ce didactisme que les chansons du "Bureau de la Musique" devaient donner naissance à une nouvelle poétique d'allure populaire et sentimentale - le "Yue-Fou" (樂府), une composition littéraire en vers avec l'introduction et l'interlude en prose. Il tient de la prose par la longueur et l'enchaînement logique des idées, de la poésie par le parallélisme et les rimes.

Le fondateur du "Yue-Fou", ou "Bureau de la Musique", fut communément attribué au glorieux empereur Wu (武帝) (56) (141-87 av. J.-C.), le "Roi Soleil" de la Chine (57). Cet office était chargé de recueillir, de transcrire et parfois même d'améliorer les chants populaires et les poésies les plus remarquables de l'Empire tout entier. Puis on y fit rédiger des oeuvres originales sous la direction d'un poète-musicien de la cour, Li Yen-Nien (李延年) (58), l'inspirateur du "Yue-Fou", portant précisément le titre de chef harmoniste (協律都尉), qui était également un excellent peintre. Par la suite, le terme du "Yue Fou" désigna aussi bien le "Bureau de la Musique" que les chants recueillis par celui-ci.

Les chants du Bureau de la Musique étaient de trois sortes : 1) Chants de cour. 2) Chants d'origines étrangères. 3) Chants populaires de l'Empire. Les premiers comprenaient eux-mêmes trois catégories: chants rituels accom-

pagnant les sacrifices au ciel, à la terre et aux Ancêtres; chants de chasse et chants de danse. Les seconds comportaient aussi trois catégories : chants accompagnés par la flûte et le cor barbare pour les réunions des princes ; chants d'amour et chants divers. Quant aux chants populaires de l'Empire, lyriques ou réalistes, l'amour, la guerre, les mœurs, l'instabilité des choses et de la vie étaient leurs sujets courants. La mise en musique de ces compositions poétiques était commandée à d'illustres poètes comme Shou-Ma Xian-Zou.

Ainsi, le poète qui porta le "Fu" et le "Yue-Fou" à leur apogée fut Shou-Ma Xian-Zou ( 司馬相如 ) ( 179-117 av. J.-C. ). Il était notamment un musicien remarquable. Ses succès de poète lui valurent d'occuper des postes importants. Ce fut également le cas d'autres éminents poètes, tels que Tong-Fan Suo ( 東方朔 ), Mei Gau ( 枚皋 ), Wang Pau ( 王褒 ) et Yang Chion ( 揚雄 ), etc.. Leurs poèmes dont le vocabulaire est d'une richesse extraordinaire, sont surtout réputés pour leurs vastes connaissances philosophiques, ce qui en rend la lecture laborieuse.

Les chants d'origines étrangères furent pour la plupart des airs nouveaux rapportés par les soldats chinois en Asie Centrale, ce fut, en particulier, de la musique militaire. C'est donc à partir de la dynastie Han que les modes barbares allèrent peu à peu s'imposer à la musique chinoise. Grâce à la collaboration des mélodies et des instruments étrangers, les poèmes du "Bureau de la Musique" inspirèrent un nouveau genre poétique au cours des premiers

siècles de notre ère et atteignirent leur pleine maturité entre 120 avant et 200 après J.-C. Si les poèmes du "Bureau de la Musique" ont marqué les poètes postérieurs, c'est surtout par deux de leurs caractéristiques : d'une part, les descriptions de ces paysages que visite l'âme en errance, créant devant le regard des images fantastiques dues à la richesse de vocabulaire ; d'autre part, l'association de ces descriptions à des idées, à des sentiments.

On ne peut pas quitter la dynastie Han sans mentionner les fameux Dix-neuf poèmes anciens (古詩十九首), sans date et lieu précis de la compilation de ces poèmes, écrits par des poètes anonymes (59), en vers de cinq pieds, sur un ton populaire, mais avec un art consommé. Ils datent probablement de la fin de la dynastie, dont l'effondrement fut marqué par de graves troubles politiques; l'emprise du confucianisme se relâcha enfin. Les Dix-neuf poèmes anciens sont les plus beaux poèmes qui nous restent des Han (60). Ces poèmes sont extrêmement importants parce qu'ils représentent les prototypes d'une nouvelle forme poétique qui eut bientôt un grand succès auprès des poètes des Tang.

Vers la fin de la dynastie Han, la critique de la politique était alors à son apogée. L'élite intellectuelle et les étudiants de l'époque, dont le nombre dépassait trente mille, étaient souvent engagés dans des questions de politique contemporaine; ils défiaient le courroux des eunuques et de l'empereur par leurs attaques intrépides contre les actes du gouvernement et la conduite des membres de la famille impériale. Par suite de l'absence de garanties cons-

titutionnelles, ce mouvement aboutit malheureusement à une suppression massive des dissidents par les ennuques - deux cents ou trois cents lettrés furent condamnés à mort, à la prison, et pour certains aussi, avec toute leur famille. Puis la réaction se produisit, avec elle, le culte de l'indifférence et un penchant croissant pour les femmes, le vin, la poésie et l'occultisme taoïstes. Ainsi surgit le courant de "l'école des Arcane" ( 玄學 ), terme désignant le renouveau du taoïsme à la fin des Han, à l'époque des futurs Trois Royaumes et au début de celle des Six Dynasties.

#### 8. ) PERIODE DU MORCELLEMENT CHINOIS : LES TROIS ROYAUMES ( 三 國 ) ( 220-264 )

A la mort du dernier Han, la Chine connut des luttes anarchiques entre plusieurs chefs de bandes qui cherchaient à s'emparer du pouvoir suprême. Il n'y eut plus un Empire, mais trois royaumes constamment en conflit : Wei ( 魏 ), au nord; Chou Han ( 蜀漢 ), à l'ouest et Wou ( 吳 ), au sud. Les trois royaumes se considéraient chacun comme le véritable dépositaire du pouvoir et cherchaient à faire se soumettre leurs rivaux et à conquérir toute la Chine. La lutte se poursuivant continuellement et aucun des trois n'étant assez puissant pour abattre définitivement son adversaire, cet état de chose enrichira davantage les fonds du théâtre chinois (61) que ceux de l'histoire. Quarante-cinq ans de séparation, avec trois concurrents prétendant chacun à la légitimité.

De cette époque conflictuelle, seul le royaume de Wei occupe une place prépondérante dans l'histoire de la poésie chinoise. Un des plus grands seigneurs de guerre de cette période, le célèbre Ts'ao Ts'ao ( 曹操, 155-220 ), s'immortalisa dans la littérature par ses talents de poète, comme dans l'histoire par son savoir-faire militaire et l'intelligence de sa gestion civile. Son fils aîné Ts'ao Pi ( 曹丕, 187-225 ) - le futur empereur de Wei est connu pour être un poète raffiné, ainsi que Ts'ao Zhu ( 曹植, 192-232 ), son troisième fils. Ts'ao Ts'ao, le père, ainsi que les deux fils, sont des poètes remarquables. Ils parvinrent à ouvrir une nouvelle voie à la poésie, celle qui s'imprégnera de la philosophie néo-taoïste et bouddhiste. A l'époque, le confucianisme attesta un certain déclin. Des dirigeants ambitieux comme Ts'ao Ts'ao recherchèrent des gens astucieux plutôt que des hommes vertueux. En outre, Ts'ao Ts'ao et ses deux fils ne furent pas seulement des poètes originaux, mais aussi des mécènes qui invitèrent souvent à leur cour des poètes de talent, dont les plus représentatifs furent ceux du cénacle des "Sept poètes de la période de Kien-An" (62) ( 建安七子 ).

Ts'ao Zhu fut estimé comme le plus grand de la famille Ts'ao, et voire même de son temps. Son don prématuré de la poésie, plus une excellente érudition littéraire, lui valurent l'adoration de son père; ce dernier eut même l'intention de lui léguer le trône au lieu de le laisser à Pi. Aussitôt après le décès de leur père, Ts'ao Pi, l'héritier légitime du royaume Wei, depuis longtemps jaloux de la renommée de son frère cadet Zhu, le fit condamner à mort sans

aucune raison valable, à moins qu'il ne parvienne à composer un poème dans un délai de sept pas. Obéissant à l'ordre de l'empereur, Ts'ao Zhu fit sept pas dans le palais, puis levant la tête, récita ce superbe poème qui lui sauva la vie. Voici cet exquis poème intitulé "Poème de Sept pas":

「煮豆燃豆箕，豆在釜中泣，本是同根生，相煎何太急？」： " C'est avec l'écorce du pois qu'on fait cuire le pois; celui-ci pleure dans la marmite. Après tout, ils étaient sortis l'un et l'autre de la même racine, pour quelle raison s'entre-dévorent-ils avec une telle précipitation ? " En écoutant ce poème, l'empereur fut tellement ému que les deux frères fondirent en larmes et se réconcilièrent. C'est grâce au talent exceptionnel de Ts'ao Zhu pour la poésie qu'un fratricide fut ainsi évité.

Les désordres politiques et l'instabilité de la vie des gens, ainsi que les guerres incessantes, la misère et la souffrance interminables ont certainement entraîné le développement d'une poésie attristée par l'atmosphère d'une époque particulièrement tragique et d'une ère de contradictions idéologiques. La poésie devenait un refuge, s'inspirant des poèmes de "Yue-Fou", mais tout en évitant de s'en tenir au pastiche. Incontestablement, cette poésie fut plus personnelle que celles qui l'ont précédée. On trouve dans les poèmes de cette époque une profonde tristesse, accompagnée d'une extrême subtilité de jeu d'éloquence.

C'est alors qu'on voit se répandre de plus en plus le thème de l'ivresse qui fut souvent synonyme d'évasion à

l'arrière plan triste. De nombreux poèmes du "cinq pieds" ( 五言詩 ) ou du genre du "Bureau de la Musique" reflétèrent surtout un sentiment de pessimisme et de nostalgie, exprimés en termes élégants, inspirés par l'insécurité de cette époque. Certains de ces poèmes furent écrits par les Ts'ao ou par les brillants poètes de la pléiade des Sept. D'autres furent anonymes comme cette triste ballade du début du IIIe siècle, Le Paon vole au sud-est ( 孔雀東南飛 ) qui relate l'histoire d'un homme, obligé de renvoyer son épouse sous la menace de sa mère, jalouse de la bonne entente du couple :

<< Il voulut s'adresser à sa jeune femme,  
l'émotion l'empêchait de parler :  
" Ce n'est pas moi qui te renvoie,  
J'y suis forcé par ma mère.  
Rentre pour le moment dans ta famille  
Pendant que je suis retenu à la préfecture,  
Dans pas longtemps je reviendrai  
Et ne manquerai pas d'aller te chercher ..." >> (63)

Une fois rentrée chez elle, la mère de la jeune femme l'oblige à se remarier avec un riche gouverneur. Brisés par les parents qui décident de leur sort malgré eux, les anciens époux désespérés se revoient à la veille de leur remariage. Hélas ! le lendemain, on retrouve la jeune femme noyée dans un étang et le jeune homme pendu dans sa cour : le couple a donc préféré la mort à la séparation - une fidélité, un amour jusque dans l'au-delà.



<< il semble bien que les mères [ chinoises ] aient de tout temps joué un rôle décisif dans l'éducation et le mariage des enfants... constate Marcel Granet. Elles ont sans doute réussi à conserver cet ancien usage favorable à la puissance féminine, parce que, même au temps où les pères avaient réussi à féoder les fils, les filles, nourries dans le gynécée, restaient sous la dépendance de leurs mères. >>

(64) De plus, l'obéissance était la première vertu féminine. Il en résulte qu'une fille doit obéir à ses parents; une femme mariée, être soumise à son époux; une veuve, se laisser gouverner par son fils. C'est dire que la femme vit successivement sous la dépendance des hommes, suivant les circonstances.

Considérée comme inférieure à l'homme, la femme ne peut remplir les mêmes fonctions que lui. A savoir que, depuis l'époque de Confucius jusqu'à la fin du XIXe siècle, on s'appuyait sur le principe que " l'ignorance est une vertu féminine " pour donner à la jeune fille une autre éducation qu'à un garçon. Le Chou-Jing de Confucius décrète à peu près ceci: quand un garçon vient au monde, on le dépose sur un lit, mais si c'est une fille, on la couche sur le sol. Le premier, vêtu d'une belle robe, aura pour jouets des objets de jade; l'autre sera enveloppée de langes et n'aura, pour s'amuser, qu'une tuile, car le devoir futur de la fillette est de servir quelqu'un et de ne pas causer de chagrin à ses parents. De ce fait, les femmes n'ont jamais été traitées sur un pied d'égalité avec les hommes, à cause de leur soi-disant incapacité et de leur infériorité de naissance. On peut dire sans exagération que la femme chinoise

était autrefois l'une des plus misérables créatures du monde. D'innombrables poètes chinois se sont inspirés, au cours des siècles, des malheurs de la femme et en ont fait de très beaux poèmes.

#### 9 ) LA GUERRE NORD-SUD CHINOISE : LES JIN ET LES SIX DYNASTIES (65) ( 265-589 ) ( 南北朝 )

Du point de vue politique, ces quatre siècles qui suivirent la chute des Han semblaient avoir été le moment de dépression extrême de la civilisation chinoise. Le pays fut ravagé par de terribles guerres tant intérieures qu'extérieures. Bien que la dynastie Jin eût réussi un moment à rétablir l'unité de l'Empire Chinois, aussitôt après, la Chine se retrouva à nouveau divisée entre des dynasties chinoises qui régnèrent au Sud, et une série de dynasties étrangères établies au Nord. Cette époque fut surtout marquée par une succession de dynasties de courte durée; et en avant les dynasties ! Pour le peuple chinois dans son ensemble, ces siècles, souvent désignés comme l'âge obscur de la Chine, furent un temps de longues souffrances. Nous observerons que le rêve de la "Paix sininca" va poursuivre le peuple chinois, et donc ses poètes. Hélas ! c'est un rêve presque jamais longtemps réalisé.

Au niveau social, des changements considérables intervinrent au cours de cette période de désunion. Ce fut le début de la grande période cosmopolite de l'histoire de la Chine. Depuis l'an deux cent jusqu'à la fin du IXe siècle,

l'influence étrangère se répandit en Chine, celle du bouddhisme fut toutefois la plus insigne. D'origine indienne, apparu en Chine sous la dynastie Han, le bouddhisme sut se modifier au contact de la tradition philosophique chinoise, en s'adaptant au peuple chinois et à sa mentalité. Il finit par trouver en Chine un terrain miraculeux où toutes les classes, depuis l'empereur jusqu'aux paysans, furent séduites par cette nouvelle croyance, sans porter atteinte à la prédominance du confucianisme.

En résumé, le bouddhisme a conquis les lettrés par sa philosophie et le peuple par sa religion. Il vient en aide là où la moralité confucianiste hésite ou échoue, en offrant une méthode logique, une métaphysique et une théorie de la connaissance. Le bouddhisme a, de plus, bénéficié en Chine d'une haute tradition d'érudits, de la traduction de ses textes, dont l'écriture si concise et si remarquable par son raisonnement, ne peut qu'attirer les lettrés par leur penchant pour la philosophie. C'est la raison pour laquelle il a joui d'un grand prestige auprès de ceux-ci, contrairement au christianisme, qui a échoué à cet égard.

L'influence du bouddhisme a eu un impact considérable par le fait que la traduction des ouvrages apporta aux poètes des thèmes nouveaux, une vision particulière que le bouddhisme véhicule, notamment un certain accent porté sur la pure méditation et l'intériorité, une interrogation sur l'ultime salut. A noter également qu'il était de mode parmi les intellectuels de se griser de "discussions pures" (清談), de rêver à des féeries taoïstes et de découvrir

le secret de l'immortalité. Les lettrés aimaient débattre du problème de l'être et du non-être. Les contacts entre les taoïstes et les bouddhistes furent, à cette époque, fort étroits. Voilà bien le contraste avec les fantasmes confucéens, cette école didactique et moralisatrice de la littérature chinoise qui prétend s'engager au service du bien public en refoulant son sentiment personnel de la vie instinctive, alors que la fantasia taoïste laisse libre cours à l'imagination esthétique. Jamais le conflit entre le taoïsme et le confucianisme ne fut aussi sensible qu'à cette époque, n'empêche qu'ils répondent merveilleusement à une polarité permanente de l'âme chinoise.

La faiblesse politique et le chaos social coïncidèrent avec le raffinement artistique. D'ailleurs, on remarque que la poésie de cette époque fut caractérisée par un souci presque exclusif de beauté grandiloquente, tant du point de vue musical ou lexical que syntaxique. Cette poétique de décadence s'attacha à des exigences raffinées pourvu que l'oeil et l'oreille en soient flattés; néanmoins elle demeurerait dénuée de contenu sérieux. Cette tendance esthétique de "l'art pour l'art" s'observait déjà chez les poètes à la fin des Han et durant les Trois Royaumes. Elle s'accentua sous les Six Dynasties, parfois jusqu'à l'excès. Sachant que les poètes donnaient jadis plus d'importance à la valeur morale et didactique, avec le confucianisme, doctrine essentiellement officielle, les poètes s'accoutumèrent à associer la valeur poétique à la valeur éthique.

C'est sous ce climat de désordre politique, mais aussi

d'insouciance que se créa une poésie fleurie de clichés commodes et usés, toutefois sans force, celle qui abuse du parallélisme et des allusions littéraires. La recherche de l'effet artistique conduit à soigner la forme au détriment de la profondeur de la pensée. Ce fut ce qu'on appelle l'époque de "l'art pour l'art" dans l'histoire de la poésie chinoise. Ce style poétique fut nommé "Pien Wen" ( la prose parallèle ) ( 駢文 ), parce qu'il était formé essentiellement de phrases de quatre ou de six mots disposés symétriquement. Les plus célèbres représentants furent les quatre empereurs de la dynastie du Sud, incapables de sauvegarder leur trône, mais aptes à écrire d'exquis poèmes.

La majorité des poètes de cette période n'eurent plus accès aux fonctions publiques et se trouvèrent réduits à une vie parfois misérable. Tel fut le cas des deux poètes célèbres : Ruan Ji ( 阮籍 ) ( 210-263 ) et Hi K'ang ( 嵇康 ) ( 223-262 ). Ils firent partie d'un groupe de sept poètes appelés les "Sept Sages de la forêt de Bambous" (66) ( 竹林七賢 ), club célèbre dans la littérature chinoise. Ses membres, fortement influencés par le Taoïsme, se promenaient en causant dans un bosquet de bambous, admiraient la nature, composaient des vers et demandaient à l'ivresse l'oubli du malheur de leur temps. Leurs poèmes, d'inspiration taoïste, d'expression pleine de sens cachés, chantant la nature et le vin, exaltant la musique, sont en effet empreints de pessimisme et de nostalgie dans ces siècles de fer où tout périt. La poésie de cette période pourrait se résumer ainsi : manifestation d'un détachement des ambitions sociales et du souci de respectabilité superficielle - honte aux

conformistes et honneur aux libertins.

L'influence du taoïsme est également prépondérante chez le plus grand poète de la fin des Jin, Tao Yuan-Ming ( 陶淵明 ) ( 365-427 ), qui a pris pour nom de lettré "Monsieur Cinq-Saules" ( 五柳先生 ). On lui doit l'éclosion d'une poésie directe et simple dans toute son expression. Ce fut avec lui le plein épanouissement de la poésie de la dynastie des Wei et des Jin; l'histoire de la poésie accéda à un nouveau sommet.

Ce grand poète-ermite refusa toujours de s'incliner devant les princes avides de pouvoir, en échange de quelques poignées de riz. Ce qui explique pourquoi Tao Yuan-Ming ne fut fonctionnaire qu'épisodiquement et vécut principalement à la campagne, recherchant la paix en marge des événements. C'est alors que naquit chez les Chinois l'habitude d'admirer les poètes pour leur détachement à l'égard des affaires publiques, de tourner le dos au monde de perversion dans lequel ils se trouvaient, en prônant la solitude, la liberté spirituelle, le retour à la nature et l'évasion dans l'infini.

Voici un poème typique qui donne une idée de son état d'esprit paisible dans cette vie de retraite :

<< Perdre ou gagner ? Je ne comprends plus.

Raison ou tort ? Je ne sais point.

Après mille automnes, après mille ans

Victoire ou défaite, qui se souviendra ?

Un seul regret - J'étais au monde.

J'ai bu du vin, Pas assez ! >>

( Elégie funéraire )

Etant un ami des livres, des fleurs et du vin, Tao préférait la vie dans la nature bucolique aux honneurs insignifiants. Au cours de sa retraite, ses voisins l'invitaient souvent à partager le vin qu'ils avaient préparé. Lorsqu'il commençait à boire, sa tasse se vidait rapidement et au bout d'un moment l'enivrement le gagnait. Une fois ivre, le poète se retirait sans être gêné de savoir s'il devait rester ou partir. Il aimait prendre pour objet son jardin, ses champs, sans oublier la note épicurienne du bon vin qui fait oublier les misères du siècle. C'est un des plus grands, des plus charmants poètes de tous les temps.

<< J'ai bâti ma maison parmi les hommes,

Mais nul bruit de cheval ou de véhicule ne m'importune.

- Comment cela se peut-il ?

- A coeur distant, tout lieu est retraite.(...) >> (67)

Sans aveuglement et sans illusion, Tao Yuan-Ming sait prêter << une oreille distraite à leurs rumeurs, rêve d'une utopie rurale communiste ( dont il a fait la description dans " Source des pêcheurs en fleur " une sorte de vallée perdue comme la Sangrila du célèbre film américain, un lieu coupé du monde et du " cauchemar de l'Histoire ") et médite les grands textes taoïstes et bouddhistes >> (68). Ses poèmes se distinguent du style fleuri de l'époque par sa limpidité, l'absence de fioriture et l'emploi de termes usuels,

en reflétant les principales tendances de son époque.

C'est aux dynasties barbares du Nord ( 北朝 ) que l'on attribue Le Chant de Mu Lan ( 木蘭詩 ), un curieux poème épique qui conte l'aventure d'une jeune héroïne, nommée Mu Lan, qui en achetant l'habit de soldat, partit faire la guerre à la place de son vieux père sous les drapeaux d'un des chefs barbares qui se disputaient le nord de la Chine. Elle combattit presque une dizaine d'années auprès des hommes sans qu'ils sussent qu'elle était une fille. A son retour victorieux au pays, elle fut félicitée par le fils du Ciel qui, ignorant son identité, lui proposa comme récompense d'être chef militaire, ministre, etc. Mais elle refusa tout honneur. Ce qu'elle souhaitait ? Qu'un chameau la ramena sur l'heure à la maison, auprès de sa mère, de son père et de son frère cadet. Bien que l'histoire soit simple, le poème jouit néanmoins en Chine d'une immense popularité. On ne sait rien de son lieu d'origine ni quand avait vécu l'héroïne. On ignore aussi la période exacte où fut composé ce poème anonyme (69) dont le texte fut rédigé dans une langue fort simple et directe, possédant le parfum d'une naïveté charmante. Dans cette ballade écrite en vers rimés de cinq syllabes, on y retrouve les ressources stylistiques des chansons populaires du nord.

D'une façon globale, la poésie du nord est fraîche et naïve - en revanche, celle du sud est romantique et sentimentale. A l'opposé de la langue du nord, âpre et rude, celle du sud est souple et délicate.



10.) LA RESTAURATION DE L'EMPIRE CHINOIS : LES SUI ( 隋代 )  
( 581-618 )

La Chine, après quatre siècles et demi de morcellements, retrouva l'unité, la force. Cette fois-ci, elle fut réunifiée par l'empereur Wun des Sui, un homme imprégné d'un vif sentiment de grandeur impériale et d'une conscience très haute de la mission dominatrice de la Chine en Asie. En unissant la Chine, la dynastie des Sui apporterait en même temps une sorte d'union littéraire.

Comme la période qui la précéda, celle-ci fut encore très marquée par l'amour des belles-lettres; bien plus, les poètes chantèrent singulièrement le vin et les femmes. Il faut savoir que le thème de la femme sensuelle se rencontre peu à d'autres époques, étant donné que les lettrés confucéens ne se permettent guère de chanter autre chose que l'amour conjugal ou l'amitié. Mais cette dynastie fut dans le domaine poétique, comme dans tous les autres, très insignifiante, peu créative. Seuls deux poètes Yang Sou ( 楊素, mort en 606 ) et Shih Dao-Heng ( 薛道衡, 540-609 ) jouirent d'une réputation de grands lettrés. Le second fut même mis à mort par l'empereur Yang Di ( 楊帝 ) sous prétexte qu'il manquât de respect à l'égard de sa majesté. Néanmoins, la véritable cause fut que l'empereur était outré que Shih, son inférieur, composât des poèmes possédant une beauté supérieure aux siens.

La Chine fut donc réunifiée sans grandes difficultés par les Sui, comme autrefois par les Qin; leur génie mili-

taire ne s'accompagnait pas d'un art égal pour gouverner, lorsque l'on considère que leur règne ne dura que vingt-neuf ans. Les historiens ont attribué leur chute rapide à la folie des grandeurs de l'Empereur Yang-Di, rentré dans l'histoire comme le type de l'empereur débauché.

#### 11 ) LE SIECLE D'OR DE LA POESIE CHINOISE: LA DYNASTIE TANG ( 唐 朝 ) ( 618-907 )

L'arrivée des Tang au pouvoir entraîna le pays dans une prospérité comme jamais auparavant; ce fut une nouvelle ère de grandeur et d'expansion. Par la combinaison des influences occidentales ainsi que des forces internes sud-nord s'épanouit la plus riche période de floraison au sein de la culture chinoise : la dynastie Tang. On dirait que la vieille civilisation chinoise ait trouvé son apogée sous les Tang, à peu près contemporaine de l'époque carolingienne. La Chine devint alors une puissance mondiale, et sa métropole Chang-An fut la plus grande ville du globe (70). Cette époque fut en même temps l'une des plus glorieuses de l'histoire de la Chine pour les arts et surtout pour la poésie.

Les Tang réorganisèrent l'Empire en entretenant des relations avec l'Asie Centrale, les pays voisins et des contrées lointaines; de nouvelles religions telles que le manichéisme, le nestorianisme, l'islam, etc., s'introduisirent. Fleurissent alors dans ce climat exceptionnel de remarquables talents : savants, musiciens, poètes surtout,

affluèrent à la cour de tous les coins de l'Empire, qui devint ensuite le foyer de la culture et le véritable centre spirituel de la moitié du monde. Les membres de la famille royale de Corée, de la Mandchourie et d'Asie Centrale vinrent en Chine pour s'y instruire, même les ambassades japonaises envoyèrent dans la capitale des Tang - Chang An ( la paix éternelle ) - des lettrés et des moines.

Pendant les cent cinquante ans qui s'écoulèrent entre l'établissement de la dynastie Tang et la révolte de An Lu-Shan ( 安 祿 山 之 亂 ) en 756, la Chine ne connut ni guerre civile ni invasion extérieure. Cette longue paix favorisa, en l'occurrence, le développement fructueux des arts et des lettres. Il y eut une fécondité débordante de poètes. La dynastie Tang fut, par ailleurs, couronnée par les plus illustres poètes et vit l'épanouissement de tous les genres poétiques. Il ne serait guère exagéré de dire qu'à l'époque des Tang, quiconque savait lire et écrire était poète. Toute personne cultivée devait pouvoir composer des poèmes en toute circonstance.

Comme sous les Han, la Chine s'était culturellement ouverte vers l'extérieur à cette époque, mais dans une plus large mesure. Il en résulta qu'on apprit à connaître des esthétiques nouvelles, en particulier, des musiques et des rythmes étrangers qui ne manquèrent pas d'influencer la musique et la métrique chinoises. En outre, les vieux airs du Conservatoire des Han, comme ceux des chansons de Wou, tombèrent en désuétude sous les Tang, du fait que la prosodie divorça d'avec la musique. On appliqua de nouveaux mètres

réguliers de cinq et de sept pieds, en particulier aux quatrains des grands poètes contemporains qui se répandirent jusque dans le peuple.

En ce temps-là, on éprouvait pour la poésie un tel amour et un tel respect que même les faveurs de la cour allaient aux poètes de talent. L'Etat reconnaît alors officiellement l'importance de ses poètes. Il leur offre des conditions de vie très distinguées, différentes de celles des périodes antérieures. Pour accéder au service civil, les lettrés doivent faire preuve, aux examens impériaux, de capacités littéraires, et plus particulièrement poétiques en des genres académiques. Ceci explique en grande partie la production débordante de poèmes, dont l'art fut considéré comme la plus grande prouesse. De cette époque, plus de deux mille poètes furent recensés, et près de cinquante mille poèmes furent répertoriés par l'empereur Kien-Long au XVIIIe siècle (71). Traditionnellement, on répartit la poésie des Tang en trois périodes consécutives. On rencontre ici de très sérieuses difficultés, parce que l'oeuvre et la vie des plus grands poètes ne correspondent pas toujours à cette périodisation.

1. 1. ) Le début de la dynastie fut considéré comme une période de transition, au cours de laquelle les poètes étaient encore peu créateurs et ne faisaient qu'imiter le style des "Six Dynasties" - celui dit du palais. C'est la recherche de la beauté de forme, mais la spontanéité manque. Cette première période fut néanmoins illustrée par ceux qu'on appelle "les quatre poètes éminents" (初唐四傑) :

Wang Po ( 王勃 ), Lo Ping-Wang ( 駱賓王 ), Yang Chiung ( 楊炯 ) et Lu Chao -Ling ( 盧照鄰 ). Il faut savoir que la poésie chinoise antérieure n'obéissait pas à des règles aussi strictes que celles qui s'imposèrent à cette époque. Un poème pouvait jadis comporter un nombre indéterminé de strophes, les vers étaient libres et comptaient cinq ou sept pieds. A partir de cette période, on divisa les poèmes en style "antique" et style "nouveau".

1. 2. ) La seconde période fut, du point de vue poétique, la plus féconde de cette puissante et glorieuse dynastie. Elle débuta avec le règne de Hsüan-tsung ( 玄宗 ). Son règne ( 712-756 ) fut un des plus resplendissants et, à bien des égards, le "Grand Siècle" de l'histoire chinoise. Poète, peintre et musicien lui-même, Tang Hsüan-tsung fut sans conteste l'empereur le plus cultivé de toute l'histoire de la Chine. Il protégea magistralement les lettrés et s'entoura d'une pléiade de poètes. Ce fut de son temps que vécurent les plus grands lyriques de la Chine, tels que Li Po ( 李白 ) - "le poète divin", Du Fou ( 杜甫 ) - "le poète sage", Wang Wei ( 王維 ) et Mong Hao-Zan ( 孟浩然 ), ... qui sont des poètes exceptionnels parmi les plus exceptionnels, des poètes de génie parmi les plus géniaux. A cette période précise de la dynastie des Tang, la poésie chinoise atteint son sommet.

A. ) Li Po ( 701-762 ) [ Voir Figure VII ] fut incontestablement le génie le plus singulier de son époque. Dès sa convocation auprès de l'empereur, il gagna aussitôt ses faveurs et devint membre de l'Académie Impériale. On racon-

tait inlassablement que lorsque Li Po se mettait à improviser des poèmes, l'empereur en personne lui préparait sa soupe; même sa belle favorite, Yan Kui-Fei (楊貴妃), se plaisait à lui tenir la pierre à broyer, et l'empereur ordonnait à son eunuque particulier de lui ôter les bottes lorsque Li Po était ivre : honneur suprême, unique dans les annales de la Chine. A propos de sa mort mystérieuse, la légende rapporte qu'il se serait noyé en 762, un soir d'ivresse, en voulant attraper la lune qui se reflétait dans l'eau. Il semblerait que << le reflet de la lune aurait été pour lui le chemin de l'au-delà >> (72).

<< Temple du Sommet, la nuit :

Lever la main et caresser les étoiles.

Mais chut ! baissions la voix :

Ne réveillons donc pas les habitants du ciel. >>

( Temple du Sommet ) 【 Voir Figure VIII 】

Ce qui fait le charme de Li Po, prince des poètes, ce sont la légèreté, l'aisance de son style et la fluidité de son expression vaporeuse, qui paraissent un dégagement et un jaillissement à la fois. Ce fut un poète qui ne connaissait guère les résistances de l'expression et qui vibra à toutes les nuances du cosmos, d'un mouvement uni, simple mais sublime. En outre, il fut un poète fécond, qui jouissait d'une très grande célébrité, imité par toutes les générations de poètes qui suivirent. Quoiqu'on lui attribua les qualificatifs de fantasque, d'ivrogne, de débauché, d'errant, de séducteur, de libertaire et de jouisseur, Li Po, grand admirateur de Tchouang ts'eu, gardait toujours la

tête dans la lune, les pieds sur terre - il avait sillonné toute la Chine et y brûla son existence (73).

Dans ses poèmes éblouissants autant qu'étonnants, Li Po n'accepta aucune règle et y fit sauter tous les cadres. Du monde qu'il rejetait comme un objet futile et compliqué, il n'avait tendance à retenir que le vin et la musique. D'où sa fameuse devise: le vin est meilleur que la renommée (74). Il laissa derrière lui une réputation de bon buveur, trouvant aisément l'inspiration poétique dans le vin, qui, disait-il avec les taoïstes, purifie et libère l'esprit !

Li Po traita les thèmes conventionnels avec une verve, une originalité et une parfaite maîtrise de la langue. Les Chinois reconnaissent son talent comme une "harmonie jamais égalée". Ce "génie céleste" (75) aurait mené sa vie dans une espèce de rêve, et apportait un ouragan libérateur dans le domaine poétique. Son âme profonde, forgée par une vraie pratique taoïste, affluait dans tous ses écrits. Décidément, il est le poète le plus brillant, le plus sublime, mais aussi le moins imitable des poètes chinois. C'est un poète de la même manière que Tchouang ts'eu est un philosophe, tous deux semblant appartenir à un autre monde.

B. ) Du Fou ( 712-770 ), depuis des siècles, est considéré comme le plus classique des poètes chinois de tous les temps. Dans l'esprit de certains critiques, l'égal de Li Po. La misère qui l'accompagna pendant toute sa vie le rendit particulièrement sensible aux souffrances du peuple. Une partie importante de son oeuvre décrit la situation so-

ciale de son époque, les maux accompagnant la guerre, tels que l'exode, la famine et le recrutement forcé des vieillards aux jeunes garçons dans l'armée. Écoutons cet extrait de sa Ballade des chariots de guerre ( 兵車行 ) :

<< (...) Les soldats partent en expédition, arcs et flèches à la taille.

Pères, mères, femmes et enfants courent après eux, leur dire adieu.

(...)

Leurs sanglots s'élèvent jusqu'aux nuées. (...)

Aux frontières le sang coule comme une mer,

(...)

Les soldats du pays Ch'in ont beau être résistants, la bataille est pénible,

Maltraités, on ne les considère point différents des chiens ou des poulets.

(...)

On pense vraiment qu'il est un malheur de faire naître un garçon - mieux vaut avoir une fille !

Celle-ci peut au moins épouser un voisin proche.

Tandis qu'un garçon finit par être enterré parmi les herbes sauvages.

N'avez-vous pas vu au bord de l'Océan bleu.

Ces os blancs de l'antiquité qu'il n'y avait encore personne pour les ramasser.

Les nouveaux fantômes crient leur innocence, les anciens pleurent,

Sous un ciel couvert, le bruit de la pluie se confond avec leurs gémissements plaintifs. >>



Il est bien probable que même les historiens se servirent de ses poèmes pour combler certaines lacunes dans les chroniques de l'époque. En d'autres termes, en lisant les poèmes de Du Fou, nous apprenons en même temps les événements marquants de son époque : le chaos politique, le banditisme et la soldatesque dont il fut témoin. Son oeuvre fut si intimement liée à l'histoire de son temps qu'on l'appelle "le poète historique". Ce poète ne décrit que ce qu'il a réellement vu ou vécu, avec sa tendresse pour les pauvres ou les opprimés et sa haine non dissimulée de la guerre.

Perfectionniste, Du Fou travailla lentement mais avec minutie. Sa formule: <<un vers qui ne me paraît pas devoir surprendre, ne me laisse pas de repos, il ne m'en laissera même pas dans la tombe >> (76). Il mania la langue poétique avec précision, ingéniosité, audace, passion et patience. Il maîtrisa également tous les styles du passé et du présent et réunit les qualités de tous les poètes. Franc, incapable de flatterie, il fut un très mauvais courtisan, conséquemment il fut rapidement dégradé. En bon confucéen, Du Fou fut toujours déchiré entre le désir de servir son pays et celui de vivre dans la retraite, de se désintéresser des affaires de ce monde.

Malade et démuné, Du Fou quitta son poste mal payé et exigeant beaucoup de travail, puis se mit à voyager de ville en ville avec sa famille. C'est alors qu'il connut toutes sortes de misères, car le pays était totalement dévasté par la guerre et l'on n'y trouvait plus rien pour se nour-

rir. Notre poète vécut ainsi très pauvrement, parfois dans le plus grand dénuement, l'un de ses fils mourut même de faim. Ce qui ne l'empêcha pas de continuer à penser aux autres miséreux : << comme j'aimerais voir construire une immense maison qui abriterait contre le froid tous les pauvres lettrés du monde, ils seraient heureux, même dans la tempête, car la maison serait solide comme le roc, si je pouvais la voir surgir soudain devant mes yeux, ma chaumière pourrait se briser, et moi geler, je mourrais content.>> ( La Tempête d'automne emporte le toit de ma chaumière )

Bien que ses ambitions politiques n'aient rencontré que l'échec, la place privilégiée de sa poésie n'a jamais été dépassée. C'est sans doute avec Du Fou que la poésie prit à ce degré la tâche de forger une opinion publique et joue en Chine le rôle que tient la presse en France. Bien plus encore, Du Fou mit en comparaison la misère du peuple avec le luxe de la cour, ce qui ne fut guère apprécié par la noblesse et la famille impériale, comme illustré par ce vers :

<< Derrière les portes vermillon se corrompent viandes  
et vins, ( 朱門酒肉臭 )

Tandis que dans la rue les gens meurent de faim et  
de froid. ( 路有凍死骨 ) >>

( Quitter la capital pour Fong Sen province, Réflexions  
déclamées de cinq cents caractères ( 自京赴奉先縣詠懷  
五百字 ) ).

Selon l'esprit humaniste de Du Fou, la poésie ne doit

pas être une création purement artistique, surtout lorsque le pays se trouve dans une situation aussi grave que toute une population est gagnée par la famine. Sa poésie fut toujours de circonstance, néanmoins intemporelle, elle fut qualifiée de "poésie historique". Ce rôle éminent que joua la poésie fut repris par toute la poésie postérieure.

A Du Fou, tendre et pitoyable, on aime opposer Li Po, insolent et gracieux, pour la différence de tempérament et de style poétique : l'un se fonde sur l'esprit taoïste, l'autre sur l'éthique confucéenne. En fait, ces deux poètes impeccables s'admiraient profondément et se juraient une amitié éternelle (77). Les dures réalités de la vie amenèrent Du Fou vers la société, son inspiration fut toujours imprégnée d'humanité, de sorte que ses poèmes traduisirent souvent la tristesse et n'eurent pas une aussi grande spontanéité que ceux de Li Po, pour qui, tout était motif d'inspiration et qui écrivait avec une facilité déconcertante. Sérieux et austère de nature, le style de Du Fou fut plus réaliste, exigeant du lecteur une grande culture historique et une vaste érudition.

C. ) Wang Wei ( 699-759 ), dont l'esprit encyclopédique représente l'idéal de l'intellectuel de son temps, est avec l'autre grand poète de paysage, Mong Hao-Zan, le plus représentatif. Il est le type même du lettré esthéticien, à la fois musicien, poète raffiné, calligraphe et peintre de génie. On dit de lui que ses poèmes sont autant de peintures et ses peintures autant de poèmes. En effet, c'est la même inspiration qui anime les uns et les autres -

ses meilleurs poèmes sont consacrés à la nature. C'est sans doute chez Wang Wei que l'on perçoit le mieux le lien entre peinture et poésie. Il évoque les paysages à la fois en peintre et en poète. Il n'aurait certes pas écrit les mêmes vers s'il n'avait eu aussi l'oeil d'un peintre.

<< Printemps, L'étang est profond, large,  
Là un moment, j'attends le retour de la barque légère  
Lentement, les lentilles d'eau se rassemblent  
Le saule pleureur les balaye, à nouveau les éparpillent >>  
( L'Etang aux lentilles d'eau, 萍池 )

Adeptes du bouddhisme, du mysticisme taoïste, ce fut un méditatif raffiné. Il porta la peinture et la poésie à un haut degré de vision intérieure. Wang Wei excelle dans les descriptions de paysages qui reflètent le détachement, la pureté et l'élévation de l'esprit. Sa poésie est parfaitement objective et impersonnelle, son sujet est la transformation de la nature face à l'immensité de l'univers, de la lumière divine. Claude Roy disait de Wang Wei que << Derrière ses vers, une nappe de silence, et à l'abri de ce silence, un sous-texte murmuré, avec une délicatesse extrême. (...) >> (78) Comme celui-ci :

<< Sur le tard, je n'aime que la quiétude.  
Loin de mon esprit la vanité des choses.  
Dénué de ressources, il me reste la joie  
De hauteur encore ma forêt ancienne.  
La brise des pins me dénoue la ceinture;  
La lune caresse les sons de ma cithare.



Quelle est, demandez-vous, l'ultime vérité ?  
Chant de pêcheur, dans les roseaux, qui s'éloigne. >>  
( A monsieur le magistrat Chang, 酬張少府 )

Au lieu de vouloir humaniser du monde qui l'entoure, Wang Wei s'imprègne de l'impersonnalité des arbres, des fleurs, de la montagne, des fleuves, si bien qu'impersonnellement, il reçoit la lumière impartiale d'une révélation qui est, elle aussi, impersonnelle, sans perdre la réalité des arbres, des fleurs, de la forêt qui ne sont que des emblèmes du vide. Tout en cherchant, sous l'apparence extérieure, la forme et la signification profonde des choses, il parvient à dégager la qualité spirituelle d'un paysage.

Sou Tong-Po ( 蘇東坡 ), le grand poète et artiste de la dynastie des Song, l'adorateur en connaissance de ce poète-peintre, loua les moments où "savourant un poème de Mo-Chieh ( nom de lettré de Wang Wei ), dans son poème une peinture, et contemplant une peinture de Mo-Chieh, dans sa peinture un poème." "devant Wang Wei, je me recueille en silence."

Les deux ères K'ai-Yuan ( 713-741 ) et T'ien-Pao ( 742-755 ) sous le règne de l'empereur Hsüan-tsung comptèrent parmi les plus célèbres de l'histoire de la Chine. Débutant par une gloire incomparable, sa régence se termina brutalement par une tragédie déchirante. La révolte d'un dirigeant militaire An Lu-Shan obligea la cour impériale à fuir la capitale - "la paix éternelle" ( 長安 ) - qui fut saccagée. Elle coûta la vie à la favorite impériale Yan Kui-Fei, dont la beauté avait ruiné l'Empire Céleste; sa mort a été maintes fois chantée par les poètes chinois (79). Ce fut le point culminant de la civilisation Tang, mais en même temps le commencement de son déclin.

Au cours de la troisième période qui se situe après les sept années ( 756-762 ) de guerres, provoquées par les révoltes successives de An Lu-Shan et de Shu Si-Ming ( 史思明 ), la poésie, tout en se développant avec un éclat extraordinaire, prit un accent plus pathétique. Les poètes les plus célèbres de cette période douloureuse furent Po Kiu-Yi ( 白居易, 772-846 ) et Yuan Tchen ( 元稹, 779-831 ) qui subirent très fortement l'influence des poèmes sociaux de Du Fou, critique de la société et du gouvernement. Ils

se préoccupèrent, à leur tour, des malheurs de la population : celui d'être femme et l'horreur d'être soldat, la misère d'être paysan et la crainte d'être sujet d'un despote, la mélancolie des exils et l'amertume des tracasseries, tout cela jaillit de la poésie chinoise avec une déchirante intensité. Il semble évident que tous les malheurs qui attristent le public attristent aussi le poète.

Nul ne rassemble mieux dans son poème les diversités et la constance du lyrisme chinois que Po Kiu-Yi (80). La légende affirme qu'il avait coutume d'éprouver ses poèmes sur sa gouvernante, et que lorsque la vieille servante le suivait mal ou trop lentement, il cherchait à atteindre encore plus de simplicité et plus de dépouillement. Po Kiu-Yi rêvait de reproduire pour son compte, de façon intentionnelle et préconçue, le circuit idéal de communication par lequel les odes du Classique de la poésie, nées spontanément de la conscience populaire, laissaient se propager leurs plaintes jusqu'auprès des gouvernants.

Le devoir de la Littérature est, selon lui, de servir la génération de l'écrivain, et celui de la poésie, d'influer sur les affaires publiques (81). Un tel dessein non dénué d'utopie, laisse entrevoir qu'au sein d'un monde politique aussi rigoureusement censuré, la parole poétique elle-même n'est désormais qu'un biais excessivement fragile et ténu par rapport aux impératifs de bienséance et de docilité : comme la seule marge qui soit laissée à l'initiative de l'intellectuel "engagé", comme le seul murmure qu'il lui soit loisible de laisser entendre, comme

complément et supplément de la parole officielle.

La renommée de Po Kiu-Yi fut déjà immense de son vivant. En l'année 824 parut le premier recueil des poèmes de Po Kiu-Yi, dont le meilleur ami, Yuan Tchen écrivit dans la préface que ses poèmes jouissaient d'une prodigieuse popularité: ils furent inscrits partout, sur les murs des palais, des temples et des relais. Tout le monde les récitait, princes et dignitaires, épouses et concubines, bouviers et palefreniers. Ils furent recopiés et revendus sur les marchés ou échangés contre du vin ou du thé (82).

Sa renommée s'étendit même jusqu'à la Corée et au Japon. Il fut, selon Cheng Wing Fun et Hervé Collet, « le poète favori, le parent adoré, tout cela pour ne pas dire le père spirituel des compositeurs de haïku, Basho en tête. (...) » (83) Mais la célébrité du poète lui fut acquise grâce à ses ballades et à ses poèmes légers. Il rompit avec le style savant et s'exprima dans le langage quotidien. Les poèmes de Po Kiu-Yi ne sont pas seulement le reflet d'une âme très pure, ils sont aussi un témoignage extraordinaire de la vie chinoise: le luxe et la beauté des palais impériaux, la lésine et la laideur des villages, le faste des grands, l'insolence des marchands enrichis, le dépenaillé des mendiants, la mélancolie des concubines prisonnières du gynécée, la terreur des paysans à l'arrivée des percepteurs de taxes, Po Kiu-Yi nous donne la chronique poétique de son temps qui fut celle de son destin. Son oeuvre est presque aussi complète que celle d'un Victor Hugo, il est le génie incontesté de tous les lettrés chinois.



Plus de la moitié des poèmes de Po kiu-Yi reflètent une philosophie hédoniste. Aussi passe-t-il pour un optimiste. Il s'est d'ailleurs choisi le pseudonyme de Lo-Tien (樂天), c'est-à-dire optimiste. En réalité, il est plutôt pessimiste - beaucoup de ses compositions reflètent la résignation plutôt que l'entrain. Pour le connaître, il suffit de le laisser parler... Po Kiu-Yi est l'auteur des deux longs poèmes les plus populaires des Tang, Ballade de P'i-Pa (琵琶行) (84) et Chant de l'éternel regret (長恨歌) (85), qui lui assurèrent une gloire immédiate. A travers son oeuvre, notre poète ne cesse d'être à l'unisson de son peuple - la grande plainte de ceux qui, sans nom, sans voix, sans espoir s'affirment.

Vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, la poésie chinoise atteint déjà sa maturité entre les mains de maîtres comme Li Po, Du Fou et Po Kiu-Yi. Avec eux, elle parvint à un degré d'excellence sans pareil. A la fin de cette même dynastie, la plupart des poètes n'exprimèrent que leurs propres plaisirs, de sorte que la poésie devint tendre mais fade. Ils renoncèrent à la simplicité du style qui devint raffiné jusqu'à l'excès. Leurs thèmes favoris furent la nature, les femmes des gynécées ... De cette époque décadente, on cite malgré tout Du Mu (杜牧) et Li Shang-Ying (李商隱). Le premier se distingua par la force mêlée de générosité et d'élégance extrême de ses vers; le second, par la profondeur de ses sentiments et la beauté de ses mélodies. Ils apportèrent un bain de jouvence à la versification de la fin des Tang, ouvrant ainsi une nouvelle page dans l'histoire de la poésie chinoise.

Constatant qu'il y avait une possibilité de concurrencer les grands maîtres de la poésie, certains poètes cherchèrent à opérer une métamorphose en faisant un nouveau genre poétique appelé "tz'u", pratiqué jadis par les courtisanes. Ainsi la poésie chinoise changera de caractère et deux tendances opposées se développeront: l'une recherchant l'extraordinaire, l'autre visant à restituer la simplicité au quotidien.

12 ) L'ECHEC DE LA CENTRALISATION CHINOISE: LES CINQ DYNASTIES (86) ( 五代 ) ( 907-960 ) ET LES DIX ROYAUMES (87) ( 十國 ) ( 902-979 )

Au cours des années qui suivirent la rébellion d'An Lu-Shan, notamment en l'année 781 une tentative de restauration de l'autorité eut lieu. Elle aboutit à un désastre et provoqua une guerre civile encore plus meurtrière que la révolte d'An Lu-Shan. Des prétendants, des rebelles et des seigneurs de la guerre, dans le mauvais mélo que jouent les dynasties décadentes, écrivent toujours le même scénario de la guerre qui recommence. Villes, champs, palais furent pillés et brûlés. Entracte en 907, non pour souffler, mais parce qu'une nouvelle période débuta : on l'appella celle de "Cinq Dynasties". Tout est dit ! Durant cette époque, cinq dynasties régnèrent successivement sur le nord de la Chine, tandis que le sud se divisait en de nombreux royaumes connus sous le nom des "Dix Royaumes". Pour un demi-siècle le monde chinois retombait dans l'anarchie.

En 714, l'empereur Hsüan-tsung fonda le Conservatoire de la musique et y accueillit la musique étrangère d'Asie Centrale, du Vietnam, de l'Inde, ainsi que la musique légère pour fêtes et banquets. La musique étrangère acquit droit de cité, mais il fallait des poèmes qui puissent être chantés sur ces airs nouveaux. Comme le dit un proverbe, la musique sans poésie n'est pas de la musique ! C'est ainsi que naquit "tz'u" (詞), poème caractérisé par des vers de longueurs inégales, des rimes et de séquences tonales prescrites, destiné à fournir des paroles aux airs d'Asie Centrale.

Le poète le plus remarquable de cette époque chaotique fut le dernier Souverain des Tang, Li Yu (李煜, 937-978), souvent appelé Li Ho-Zhu (李後主). Ce prince malheureux n'était doué ni en politique ni en stratégie, mais possédait, en revanche, un don inné de la poésie. Habitué aux plaisirs et au luxe d'antan, il passa de façon tourmentée les deux dernières années de sa vie en captivité, où il écrivit d'émouvants "tz'u", qui ont pour thème central les souvenirs douloureux de sa vie raffinée à la cour de jadis. Li Yu berça son désespoir d'avoir perdu son royaume dans des vers si touchants et pathétiques qu'ils comptent parmi les plus beaux et les plus mélancoliques des poèmes chinois. En le comparant à un Charles d'Orléans, Claude Roy estime que les poèmes de Li Yu « ont la mélancolie d'un Charles d'Orléans chinois - un Charles d'Orléans qui ne sait plus se souvenir. " Là où je suis, mon visage est baigné de larmes du matin au soir " écrit-il à la fin de sa vie. » (88) « Le Temps passe » (89).

Xu Yuang-Zhong disait de lui que <<nul poète avant lui n'avait connu une vie aussi tragique ; nul poète après lui n'a écrit de poèmes plus pathétiques. >>(90) C'est grâce à sa contribution puissante au renouvellement du langage poétique, à l'élévation de la dignité du "tz'u", que celui-ci devint le genre poétique majeur de la dynastie des Song. Dans les annales des poèmes à chanter, on évoque souvent les "trois Lis - poètes éminents" : Li Po, Li Yu et Li Tsing-Zhao - la poétesse des Song dont nous parlerons plus loin.

### 13. ) L'EMERGENCE D'UNE CHINE NOUVELLE : LA DYNASTIE SONG ( 宋 朝 ) ( 960-1279 )

La dynastie Song connut de nombreuses invasions barbares. Ayant renoncé à l'espoir de reconquérir la Chine du Nord, elle ne songea plus, dans son empire désormais restreint aux provinces méridionales, qu'à retrouver l'atmosphère de poésie et d'art des palais de K'ai-Feng, la douceur de vivre.

Dans tous les domaines, la délicate civilisation des Song continua à être la fleur de la culture chinoise. Apogée en Art, la dynastie des Song épura l'art éclatant des Tang pour en faire le sommet du raffinement chinois, tant technique que spirituel. La peinture de paysages atteignit à cette époque un summum esthétique. Comme la dynastie Tang fut l'âge d'or de la poésie traditionnelle, celle des Song fut celle de la poésie chantée "tz'u". Toutefois, en matière de poésie, la dynastie Song occupa une place légèrement en retrait par rapport aux sommets poétiques des Tang.

En dépit de sa faiblesse politique, la dynastie Song fut l'une des plus grandes époques de la civilisation. La littérature et les arts, la science et les techniques nouvelles ( la découverte de l'imprimerie ) connurent un développement remarquable. Les poètes de ce temps eurent une inspiration plus variée, manièrent leur langue avec plus de liberté, et enfin, recherchèrent la clarté de l'expression plutôt que l'élégance du langage. Ce fut un style spécifique, très différent de ceux qui l'ont précédé.

L'un des souverains des Song, l'empereur Houei-tsung ( 徽宗 ), esthète, grand collectionneur et critique d'art, apporta en personne à la littérature et aux arts toute sa sollicitude. Ce rêveur couronné fut lui-même un peintre de talent. Il fut reconnu comme l'un des souverains les plus cultivés qu'ait possédés la Chine. C'était extraordinaire de voir que des souverains jusqu'aux servantes et aux chanteurs, tout le monde se mettait à écrire des poèmes à chanter. Ce type de poésie eut un tel succès qu'il gagna toutes les classes de la population. Ce fut une société de dilettantes qui concevait la poésie comme un luxe suprême : sa beauté est toute en richesse sonore, en nuances délicates, en harmonie subtile.

Déjà sous la dynastie de Tang, vers le milieu du VIIIe siècle, quelques poètes écrivirent des poèmes à chanter. On récitait des poèmes à chanter de Liou Yu-Si ( 劉禹錫 ), de Po Kiu-Yi et de bien d'autres. Les Cinq Dynasties furent une ère de sensible transition en faveur de la poésie chantée, comme le "tz'u", un poème de vers inégaux, écrit

essentiellement pour être chanté selon une mélodie déterminée. Il semble être issu du milieu des chanteuses, exploité ensuite par des poètes éminents ; d'une application d'abord limitée, la poésie chantée devint un genre élevé.

C'est une poésie lyrique qui s'élabore véritablement au contact des musiciens et des chanteuses, style proche de la langue parlée, inspiration libre et subtile, surtout sentimentale et sensuelle: les sujets réalistes ou sociaux sont rares. Par contre, l'amour, la nature, la séparation, la fuite du temps, la mélancolie, l'évocation de souvenirs, sont les thèmes favoris des poètes de ce genre, ils ne se distinguent guère que par leur sensibilité et leur bonheur d'expression. Il semble que les efforts des poètes Song se soient limités presque exclusivement au genre "tz'u", bien que certains poètes aient continué à écrire en même temps des poèmes classiques, qui avaient atteint leur apogée sous la dynastie Tang.

Il faut savoir que les chanteuses et les danseuses qui occupèrent une place particulièrement importante dans la littérature chinoise de l'époque des T'ang, ainsi que celle des Song, étaient plus ou moins des prostituées. Mais toutes ces courtisanes devaient être belles, intelligentes et cultivées à la fois. Ce qui surprend les Occidentaux, c'est la faculté qu'avaient les courtisanes pour écrire des poèmes, soit pour exprimer leurs sentiments, soit pour répondre aux poésies des lettrés. Généralement, il y avait, sur la table qui se trouvait dans les pièces où l'on recevait les visiteurs, un encrier et des pinceaux, probablement

pour montrer que la jeune fille possédait des talents poétiques. Autrefois, il était tout à fait admis que les lettrés fréquentaient régulièrement les maisons de plaisir. Certes, les courtisanes se recrutaient parmi les filles que les parents pauvres avaient été obligés de vendre.

A l'époque, la poésie chantée "tz'u", supposée adaptée à un air, se répandit petit à petit. A l'origine, le "tz'u" fut réellement créé pour une mélodie. Aussi, fut-il davantage un chant qu'un poème proprement dit ? En raison de sa dépendance formelle de la musique, celle-ci détermina toutes les particularités de sa forme. Les formes du poème à chanter, nombreuses et variées, offrirent alors un immense champ à l'envol de l'esprit du poète. De plus, elles n'eurent d'autre critère qu'une musicalité créée par le poète lui-même. Cette forme nouvelle brisa la forme rigide du poème classique rythmé en quatrain de vers de la même longueur. La variété de longueur des vers qui caractérise le poème à chanter permit une expression plus libre.

Le premier maître de ce genre fut Wen T'ing-Yun ( 溫庭筠 ) - sa poésie, toute d'images subtiles et de musicalité, constitua l'ultime éclat de la poésie des Tang durant cette période de fin de dynastie. Un autre grand poète illustrant le "tz'u" fut le souverain prisonnier des Tang du Sud, déjà cité précédemment. Mais ce fut avec le plus célèbre poète des Song, Sou Che ( 蘇軾, 1036-1101 ), plus connu sous son surnom de Tong-Po ( 東坡 ), que le "tz'u" s'affranchit des règles prosodiques imposées par la musique. La délicatesse raffinée des expressions ne fut plus

estimée, on chercha un style plus viril. La poésie chantée se rapprocha dès lors de la poésie classique, dont Sou Tong-Po fut le meilleur représentant sous la dynastie Song. En outre, il renouvela les genres antiques tel que le "Fu", et contribua à assouplir la forme du "ts'u", traditionnellement réservé aux poèmes d'amour volontiers licencieux. Sensible aux ressources expressives de la versification et à la saveur des mots, Sou Tong Po redonna au langage poétique dans ses meilleurs pages une sorte d'épaisseur et de densité. Les Chinois le comparent souvent à Li Po des Tang, pour sa manie typique de concilier de façon heureuse l'érudition et le rêve en exprimant la sagesse chinoise dans ce qu'elle a de plus attachant :

<< Le corps séjourne en ce monde comme dans un rêve  
Tranquille, oisif, une journée comme une année  
Une natte en jonc usée, tournée, retournée, pour le repos  
Une robe trouée, rapiécée, à maintes reprises racommodée  
Vous conseillez à votre hôte de dormir sous les bambous  
dans le vent  
De ne manger que des légumes (91) de boire à la source  
sur le rocher  
Je regarde en arrière, dix mille choses erronées  
Seul, en riant je songe à la compassion du maître. >>  
( Visite au maître des Trois Courants au temple de la  
grande compassion, où je regarde les statues de Manius-  
ri et Samontabhadra sculpté par Yan Hui-Chi. )

Comme Tao Yuan-Ming et Li Po, Sou Tong-Po resta célèbre pour son amour du vin, apprécié comme une drogue pour



oublier ses soucis et retrouver un état naturel débarrassé des conventions et pour redevenir un << homme véritable >>, selon l'expression taoïste - c'est sans doute dû à la malchance de sa carrière politique. Autour de lui se réunirent des peintres, des poètes et des calligraphes de l'époque. Avec son père Sou Siun ( 蘇 荀 ), son frère cadet Sou Tche ( 蘇 轍 ) et sa soeur Sou Siao-Mai ( 蘇 小 妹 ), tous les membres de la famille de Sou Tong-Po furent les poètes les plus connus de cette époque et occupèrent une place de premier ordre dans la littérature chinoise.

Sou Tong-Po fut aussi connu pour ses grands talents de peintre, de musicien, de calligraphe et de prosateur au style superbe. Mais ce fut dans ses poèmes qu'il donna toute la mesure de son talent. Il demeure le plus célèbre poète de son époque, par delà les aléas de sa carrière politique. Les poèmes de Sou Tong-Po ont la qualité et la facilité exubérantes de l'inspiration philosophique et esthétique. Pareil aux poèmes de Wang Wei, ses descriptions poétiques du paysage rappellent les peintures. Ayant réussi à opérer la synthèse des trois courants de pensées : confucéen, taoïste et bouddhiste, ses oeuvres rayonnent aujourd'hui encore malgré le temps.

On aime mentionner ici la plus grande poétesse de la poésie chinoise, Li Ts'ing-Tchao ( 李 清 照 , 1081-1140 ). Excellente technicienne du "tz'u", elle manie ce genre avec une aisance qui fit même l'admiration des connaisseurs (92). Ses poèmes se distinguent par une musicalité exceptionnelle. On dirait que tout devient musique sous sa

plume. Peut-être parce qu'elle jouait de plusieurs instruments de musique et qu'elle était, elle-même, une chanteuse douée. Ses vers conservent une harmonie suprême des sons, << comme de grosses et de petites perles tombant dans une assiette de jade. >>(93) En chantant les fleurs et la lune, l'amour et le chagrin, elle faisait entendre une voix déchirante, pleine de pessimisme.

Issue d'une famille de lettrés de premier ordre, la poétesse épousa Zhao Ming-cheng ( 趙明誠 ), étudiant de l'Université Nationale, bibliophile passionné et collectionneur éclairé d'objets historiques et artistiques. Le premier voyage d'affaires de son mari la rendit tellement malheureuse qu'elle lui envoya un poème. Émerveillé par ces beaux vers, le mari ne se résigna pas à être inférieur à son épouse en matière de poésie - il s'enferma plusieurs jours dans sa chambre, refusant de recevoir toute visite. Il composa ainsi un poème qu'il soumit avec fierté au jugement d'un de ses amis. Après une lecture attentive, celui-ci lui dit : voici trois vers qui me semblent meilleurs que tous les autres. Les trois vers se trouvaient justement dans le poème de Li Ts'ing-Tchao, que son mari avait soigneusement mêlés aux siens.

Mais la compétition poétique ne fut pas le seul plaisir auquel goûtèrent les époux. Li Ts'ing-Tchao fut aussi une collaboratrice précieuse pour son mari dans son travail d'érudition. On racontait qu'ils passaient leurs moments de loisirs à éprouver leur mémoire, pariant à qui se rappellerait le mieux tel livre, telle page ou telle ligne, pour

situer tel fait historique. Le jeu se terminait souvent en éclats de rires, la tasse de thé répandue sur leurs vêtements.

Le bonheur et le malheur familiaux, Li Ts'ing-Tcho les a vécus. Le désastre national, la détresse et le désespoir, elle les a traversés. Mais rien ne semble avoir affaibli son esprit, nourri de connaissance et d'un goût raffiné. Ses poèmes à chanter sont plus riches de sentiments que la pensée. Toutefois, l'on peut distinguer, dans ses poèmes où se mêlent souvent ses expériences intimes, trois périodes différentes : la première correspond à l'époque heureuse de sa vie; elle écrit des vers tendres et gracieux. La seconde correspond au temps où elle fut séparée de son mari, parti rejoindre son nouveau poste officiel; elle composa alors les meilleurs de ses poèmes, mélancoliques et désespérés. La dernière, celle de son veuvage; on n'y trouve que les notes douloureuses d'une jeune femme inconsolable :

<< Devant notre fenêtre poussent les bananiers  
Leur ombre verte couvre la cour  
Chaque feuille possède un coeur  
Les feuilles se déplient et puis se replient comme  
pour cacher un sentiment secret  
Triste sur l'oreiller, j'écoute la pluie caresser  
les feuilles  
Vous n'entendrez pas tomber cette pluie  
Vous n'entendrez plus mes larmes couler. >>  
( Bananier - 芭蕉 )

Ainsi que << Les gens disent que sur les lacs jumeaux le printemps demeure encore joli, je voudrais aussi y aller faire un tour sur une barque. Mais je crains que celle-ci soit trop légère, ne puisse pas emporter mes innombrables chagrins.>> (94) Li Ts'ing-Tchao demeure une poétesse exceptionnelle dans l'histoire de la Chine que tout Chinois sensible porte dans son coeur.

Un autre maître de la poésie à chanter de cette époque, Liu Yong (柳永), naquit vraisemblablement à la fin du Xe siècle, mourut au milieu du XIe siècle. Surnommé << le poète de bel esprit >>, Liu Yong, ne connut que la pauvreté et mena une vie mouvementée de bohème. Il logea la plupart du temps, chez les courtisanes, dans les maisons closes, où il puisa ses ressources poétiques. Doué d'une extrême sentimentalité et d'aisance prosodique, tout poème de Liu Yong, écrit dans un style simple, devint un chant harmonieux. Malgré ses aptitudes en matière de poésie, Liu Yong mourut tout de même dans la détresse et ce sont les courtisanes qu'il avait aimées et chantées autrefois, qui, en se cotisant, s'occupèrent de ses funérailles et de l'entretien de sa tombe. Hélas ! c'est le côté quasi-érotique, sentimental de sa poésie qui le rendit populaire. Néanmoins, c'est dans ses poèmes lyriques, évoquant la tristesse de la séparation et la nostalgie, composés essentiellement à la dernière période de sa vie, que l'on goûte aux poèmes les plus touchants de Liu Yong, d'une beauté bouleversante, celle qui fait de lui un poète ravissant, comme dans ce beau texte intitulé La Cloche trempée par la pluie :

<< La cigale transie se plaint éperdument,  
 Ce soir, face au relais de poste,  
 Une violente ondée s'achève à peine.  
 Aux portes de la capitale, sous cette tente où l'on  
 boit sans entrain,  
 Nous voudrions nous attarder,  
 Mais le bateau peint d'orchidée hâte l'appareillage  
 Les mains unies, nous croisons les regards, de nos  
 yeux pleins de larmes  
 Sans pouvoir prononcer un mot, notre gorge se serre,  
 ( ... )  
 Les coeurs épris souffrent depuis l'antiquité de se  
 quitter.  
 Plus vive est la douleur à la fête d'automne, si  
 froide et si morose!  
 Où serai-je ce soir quand je serai dégrisé ?  
 Près de la berge aux saules,  
 Sous la brise de l'aube et la lune au déclin,  
 Pendant l'année d'absence  
 Les beaux paysages par une belle journée viendront  
 s'offrir en vain,  
 Même si je sentais mille ardeurs poétiques,  
 A qui désormais me confier ? >> ( 雨霖鈴 )

Les poètes de qualité sous la dynastie Song sont aussi nombreux et aussi intéressants que ceux des Tang; ils occupèrent aussi des postes fort importants dans le gouvernement. Houang T'ing-Jing ( 黃庭堅, 1045-1105 ), calligraphe et poète, ami de Sou Tong-Po, connut une carrière officielle brillante. C'est lui qui donna au genre de la poésie à

chanter ses lettres de noblesse en élargissant ses thèmes et en évitant un style trop raffiné ou un ton trop populaire. Ayant pris Du Fou comme modèle, Houang T'ing-Jing introduisit maintes innovations prosodiques. Sou Tong-Po avait une haute opinion de son génie poétique, d'ailleurs, les deux noms sont souvent liés.

Tcheou Pang-Yen ( 周邦彦, 1056-1121 ) fut directeur d'un conservatoire impérial de musique et de la poésie. Ce poète musicien composa beaucoup d'airs nouveaux pour accompagner les poèmes. Sa poésie se caractérisa par la minutie, le soin qu'il prenait à éviter les dissonances et à choisir les caractères les plus appropriés à rendre les moindres nuances. Pendant que Sou Tong-Po élargit le champ poétique aux questions intellectuelles, Tcheou Pang-Yen revient à la conception restreinte du genre : il préfère consacrer la poésie à chanter à l'expression des émotions personnelles. Par conséquent, ses poèmes sont très élaborés et d'une concision extrême, ils s'accordent admirablement avec la musique, s'élevant à un très haut niveau de subtilité et de raffinement, dans une langue d'une grande perfection formelle.

Avant de quitter la dynastie Song où l'on chanta invariablement la dame mélancolique, les amoureux languissants et les amants émancipés, quatre poètes de styles relativement différents méritent notamment notre attention : Lu You ( 陸游, 1125-1210 ), plus connu sous son surnom de Fang Wong ( 放翁, le vieillard sans gêne ) (94), Xin Qi-Ji ( 辛棄疾, 1140-1207 ), Yue Fei ( 岳飛, 1103-1141 ) et Wen Tian-Xiang

( 文天祥, 1236-1282 ). Ils furent surtout connus pour leur inspiration lyrique et héroïque, sur la base d'expériences réelles. Car ils avaient connu un empereur capturé, un exode massif et un désarroi général, rêvant de reconquérir les territoires occupés par les barbares du Nord. Leurs poèmes restent célèbres pour le choix rigoureux des phrases et des caractères, une attention extrême portée à la musique et une grande finesse dans l'expression des sentiments, comme ce célèbre poème de Yue Fei :

<< De colère (mes) cheveux soulèvent (ma) coiffe.  
Appuyé à la balustrade,  
Tandis que la pluie fine s'arrête,  
Les yeux levés au loin,  
(Je) pousse un long cri vers le ciel.  
Le courage (me) fait vibrer  
Le renom acquis à trente ans n'est plus que  
          poussière et que boue,  
Les huit mille lis parcourus que nuages sous la lune  
          Si (ma) jeune tête dans l'oisiveté grisonnait.  
Vaine tristesse !  
La honte de la défaite  
N'est pas encore lavée,  
(Mon) ressentiment  
Quand donc se dissoudra-t-il ?  
Sur (nos) chars de guerre, (je) piétinerai, et (je)  
          détruirai  
(Je) laisserai les frontières naturelles,  
(Nos) vaillants soldats mangeront la chair des  
          ennemis

En riant, en bavardant, (nous) boirons le sang des  
Huns ( 匈 奴 )

Une fois le pays perdu reconquis, au palais céleste  
(Je) m'engage à porter notre hommage >>  
( Sur l'air Tout le fleuve est rouge( 滿 江 紅 )

Parmi eux, les poèmes à chanter de Xin Qi-Ji furent même considérés comme équivalents à ceux de Sou Tong-Po, pour la vivacité du style, la nouveauté de l'imagination et la profondeur de la pensée.

#### 14. ) LE CONQUERANT DU MONDE : LA DYNASTIE MONGOLE DES YÜAN ( 元 朝 ) ( 1280-1368 )

A propos de la dynastie des Yüan, qui remplaça celle des Song, il est à noter que pour la première fois, la Chine toute entière, sud compris, tombait aux mains d'un conquérant étranger - les Mongols, ce qu'aucun des envahisseurs du haut moyen âge n'avait pu accomplir. A de multiples points de vue, la conquête mongole fut pour les Chinois une épreuve inouïe, car ces conquérants barbares et belliqueux se mirent très vite à l'école des Chinois et surent tourner à leur profit la puissance supérieure de la civilisation chinoise.

Au XIIIe siècle, la Chine était infiniment plus riche et largement plus avancée techniquement que l'Europe; incontestablement, elle était mieux gouvernée et organisée. La surprise de Marco Polo (96) fut grande devant l'étendue



et la prospérité du "Cathay" ( le nom donné par Marco Polo à la Chine ), ainsi que devant la splendeur de ses cités. Ce marchand vénitien fut profondément impressionné par cette civilisation prodigieusement plus développée que la sienne dans quasiment tous les domaines. A son retour en Italie, une foule d'inventions techniques et scientifiques, telles que l'imprimerie et la poudre à canon, affluèrent en Occident.

Sous la dynastie Mongole des Yüan, le roman et notamment le théâtre, considérés jadis par les lettrés chinois comme des genres inférieurs, connurent alors un grand éclat. En outre, les autres genres traditionnels furent en déclin à cette époque; quant à la poésie, elle fut assez insignifiante, surtout lorsqu'elle devint trop ésotérique pour être appréciée de tout le monde.

N'oublions pas que les Chinois faisaient naguère une distinction stricte entre la littérature qui instruit et celle qui distrait. Ils affectaient de penser que la première était d'une plus grande valeur que la seconde, puisqu'elle était source de progrès pour l'esprit, et élevait le niveau moral de la société. Forts de leur opinion, ils feignaient de mépriser le roman et le théâtre, comme étant une littérature d'agréments, indigne de pénétrer dans l'enceinte de la Grande Littérature. La seule exception s'appliquait en faveur de la poésie, non seulement ils ne la méprisaient point, mais ils la cultivaient et l'honoraient d'une façon intense et générale.

Vers la fin de la dynastie Song, les poètes copièrent les tons et les syllabes sans en connaître les raisons musicales; le "tz'u", dissocié de ses mélodies, ne put plus être chanté et devint à son tour un procédé de versification artificiel et purement littéraire. La poésie à chanter perdit toute sa vigueur populaire et devint savante. Aussi, quand les Mongols envahirent la Chine, ils introduisaient des mélodies nouvelles, un nouveau genre poétique entra en scène; ce fut le "chü" ( 曲 ) - airs de chants ou chansons, qui se composèrent sur un air contemporain. Il servit avant tout aux dramaturges pour composer les parties chantées des opéras. Lorsqu'il faisait partie d'une pièce de théâtre, on l'appelait "Xi chü" ( 戲曲 ) - airs ou chants de théâtre.

En fait, le "chü" est un poème associé à un drame et adopté au langage parlé de l'époque. Les vers ont ainsi des longueurs très variables, alternés avec les propos des acteurs. Etant plus populaire et naturellement moins personnel, le "chü" représentait une forme inférieure de poésie. C'est à la fois le théâtre, l'opéra, la poésie et le cirque. Le théâtre chinois est un spectacle complet, dansé et chanté, mimé et ponctué de monologues ou de dialogues parlés. Mais comme le "Fu" ( prose rythmée ), le "shu" ( la poésie proprement dite ) ou le "tz'u", le "chü" finit par changer de caractère populaire, quand les lettrés l'écartèrent du langage courant et en firent un genre de poésie élégante. Ce genre atteignit son apogée à la dynastie Yüan, mais on continua à l'employer jusqu'au XVIe siècle.

En dépit des efforts de certains poètes qui tentèrent de faire du "chü" un genre élégant, ils penchèrent aussitôt vers la familiarité et la vivacité de ce genre. Quoiqu'il en soit, ils ont enrichi le champ thématique de la poésie, en traitant les sujets plus comiques ou satiriques de la vie quotidienne, pleine de plaisanteries terre à terre, d'argots savoureux, témoignant d'une bonne santé réjouissante de la littérature chinoise. Grâce à la présence de l'élément poétique dans la composition du théâtre chinois, celui-ci fut enfin amené à être accepté comme une branche de la littérature d'un niveau plus élevé que celui des romans. On peut affirmer sans hésitation que ce fut l'art populaire le plus vivace et le plus apprécié des Chinois et ce jusqu'à nos jours.

Le premier poète célèbre du genre "chü" fut Kouan Han-Hiung ( 關漢卿 ), qui vécut au milieu du XIIIe siècle ; les pièces qu'il composa étaient authentiques de la dynastie Yüan. Il convient également de citer les noms de Yüan Hao-Wun ( 元好問, 1190-1257 ), Wang Che-Fou ( 王實甫 ), Pai Pou ( 白樸 ) et Ma Tche-Yuan ( 馬致遠 ). Ils se sont consacrés à hisser le "chü" à son sommet. Certaines scènes de leurs pièces de théâtre comportaient de véritables poèmes.

Il nous paraît assez ingrat que les littérateurs chinois n'aient jamais voulu donner à ces poètes populaires la place que méritent leurs poèmes écrits essentiellement pour l'opéra ou le théâtre. Les poètes du "chü" n'ont jamais été estimés comme Shakespeare dans la poésie anglaise ou Dante dans la poésie italienne. Le théâtre ainsi que le roman

sont mal considérés, au point que les auteurs des grands opéras et romans furent ou bien anonymes, ou bien si peu connus que les savants qui les étudient ont de la peine à retrouver leurs noms exacts et la période à laquelle ils ont vécu.

15. ) UNE NOUVELLE REUNIFICATION CHINOISE : LES MING ( 明朝 ) ( 1368-1644 )

Au milieu du quatorzième siècle, un mouvement national renversa la dynastie Mongole des Yüan, auxquels succédèrent les Ming. La dynastie Ming gouverna la Chine pendant trois siècles, sur une longue période qui, dans l'histoire française, va de la fin du Moyen Age jusqu'à l'aube du Classicisme. Après l'expulsion des Mongols, la dynastie Ming ramena le pays sous un gouvernement purement chinois en s'attachant à la restauration des valeurs traditionnelles bousculées par les Mongols.

Néanmoins, par cette fidélité même et précisément parce qu'elle voudra en tout copier le passé, la dynastie Ming ne produira rien d'intéressant. Et c'est là que réside le mal que fit l'invasion mongole en Chine. Elle a donné une telle commotion à l'organisme chinois, lui a imprimé une telle courbature que celle-ci, une fois la tourmente passée, continua à se replier et se recroqueviller sur elle-même, craintivement. Dès lors, plus rien de tel, mais une méfiance de soi-même et du monde extérieur, une timidité qui seront aux antipodes des grands siècles révolus.

De cette dynastie, le souverain le plus célèbre fut incontestablement l'empereur Yong-Lo (永樂). Quoique bouddhiste, il ordonna la compilation des textes de l'école néo-confucéenne et décréta que cette somme constituerait, au même titre que les anciens ouvrages canoniques, la base de l'enseignement. C'était faire du "chanisme" la doctrine officielle.

Un récit datant de la dynastie des Tang illustre merveilleusement ce qu'est le "chanisme". Un jour le maître bouddhiste Hong-Jen (弘仁), comprenant que son temps touchait à sa fin, convoqua trois de ses disciples et leur dit qu'il fallait maintenant lui désigner un successeur: celui-ci serait le disciple qui pourrait écrire le meilleur poème résumant l'enseignement du "chanisme" (禪). Chen-Sieou (神秀) écrivit ses idées en ce poème :

<< Le corps est comme l'arbre de bodhi,      身是菩提樹  
L'esprit est pareil à un miroir clair      心如明鏡臺  
Avec soin, nettoyons-le heure par heure      時時勤拂拭  
Sinon la poussière tombera sur lui.      勿使惹塵埃 >>

Houei-Neng (慧能) lui rétorqua, en allant au-delà :

<< Foncièrement il n'y a pas d'arbre de bodhi,  
菩提本非樹  
Ni de miroir quelconque :  
明鏡亦非臺  
Puisqu'il n'y a foncièrement rien,  
本來無一物

Sur quoi la poussière pourrait-elle accrocher ?

何處惹塵埃 >>

Hong-Jen approuva le poème de Houei-Neng et nomma celui-ci son successeur et sixième patriarche, expliquant que le poème de Chen-Sieou mettait l'accent sur l'Esprit universel ou sur la nature de Bouddha ; tandis que celui de Houei-Neng soulignait le non-être, la non-forme de Bouddha. Selon le bouddhisme, toutes les choses de l'univers sont des manifestations de l'esprit, et, par conséquent, sont illusoire et fugitives. La secte de "Chan" qui avait rencontré dans les milieux lettrés un accueil favorable continua de s'épanouir. Ses pratiques intuitives conduisirent à l'illumination et trouvèrent un équivalent dans les jeux de pinceau et de l'encre, dont concentration et rapidité d'exécution sont deux des facteurs essentiels.

La pensée de cette époque fut alors marquée par un syncrétisme des trois courants traditionnels rivaux : confucianisme, taoïsme et bouddhisme, ainsi que des nombreux poètes adeptes du "chanisme". Néanmoins, la littérature de cette dynastie se signala par la routine et le manque d'imagination. La classe lettrée qui ne semblait plus être qu'une bourgeoisie décadente, maintenait et aggravait un système absurde de concours impérial qui ne faisait que favoriser son inertie. A savoir que la référence aux anciens était toujours de mise.

Ainsi, la dynastie Ming ne brilla point par ses créations littéraires. Le retour voulu aux traditions des an-

ciennes dynasties constituait une entrave pour ceux qui cherchaient à exprimer des idées neuves sous des formes nouvelles. Elle présentait en littérature les mêmes caractéristiques que l'époque précédente : la fécondité des romanciers et des auteurs de théâtre; toutefois il était considéré comme indigne d'être poète. Mais la poésie de cette époque fut, elle-même, presque inexistante, sinon enfouie dans certains romans, comme cette préface de l'Histoire des Trois Royaumes :

<< Tourbillonnante, l'eau du Grand Fleuve fuit vers l'Est,  
浪 浪 長 江 東 逝 水  
    Ses vagues ondulées ont emporté tous les héros du passé,  
    浪 花 淘 盡 英 雄  
Le succès est aussi vain que la défaite, la raison est  
    aussi vide de sens que le tort, le temps de retourner  
    la tête en arrière. 是 非 成 敗 轉 頭 空  
Les mêmes vertes montagnes demeurent toujours,  
    青 山 依 舊 在  
Que de fois le soleil couchant a-t-il rougi ?  
    幾 渡 夕 陽 紅      >>

La plupart des poètes se contentèrent d'imiter les poètes des Tang et même des Han. Au début de cette dynastie, le poète le plus talentueux fut Kao Ki (高 啓, 1336-1374), qui exerça sur ses contemporains, tels que Li Mung-Ian (李 夢 陽, 1472-1529) et Ho Gun-Ming (何 景 明, 1483-1521), une influence considérable en renforçant le mouvement d'imitation des poètes Tang. Parmi leurs adversaires figure le plus représentatif, Yuan Hong-Dao (袁 宏 道, 1568-1610), qui

insista autant sur l'originalité que la spontanéité; un terme, associé à son nom, résume sa poétique, celui de "génie naturel", qui implique une exaltation de la subjectivité du moi et du sentiment.

En somme, la spontanéité créatrice du génie semble brisée pour la première fois en Chine, qui, pendant quatre mille ans, avait produit, sans se lasser, les plus prodigieuses créations littéraires, artistiques et philosophiques. Elle n'osait plus faire autre chose que de répéter des poncifs et copier les copies des copies. Et en cela, elle prétendait rester fidèle à son passé, elle devint le contraire d'elle-même. Car ce qui dans le passé avait fait la grandeur chinoise, c'était avant tout sa libre faculté de jaillissement et de renouvellement, cette spontanéité créatrice qui lui valu tour à tour la splendeur de l'envol poétique. Comme disait le grand poète et éminent philosophe des Royaumes Combattants, Tchouang tseu: « Pour voyager par eau, rien ne vaut un bateau ; pour voyager à terre, rien ne vaut une voiture. Passé, présent, sont l'un et l'autre comme la terre et l'eau. Agir présentement selon les normes du passé, c'est voyager en bateau sur la terre, c'est peiner pour rien, c'est se préparer des malheurs. » (97)

## 16. ) LA DECOMPOSITION DE LA VIEILLE CHINE : LA DYNASTIE MANDCHOUE DE QING ( 滿清時代 ) ( 1644-1911 )

La dynastie Qing qui renversa l'Empire Ming était d'origine étrangère, mais comme autrefois les Mongols, les



Mandchous adoptèrent très rapidement la civilisation chinoise. Dans ses lignes générales, elle suivit le modèle Ming et maintint le système autocratique très centralisé. Dans le domaine artistique et littéraire, les lettrés Qing ne firent que continuer les Ming jusqu'au moment où les Chinois découvrirent la littérature occidentale. Les littérateurs ne firent preuve de génie inventif que dans le genre romanesque.

Au point de vue poétique, la production fut relativement abondante, mais les poètes restèrent encore fidèles à la tradition, se bornant à l'imitation des poètes Tang et des Song. Les plus célèbres ne furent que des versificateurs sans originalité. La poésie des Qing se caractérisa même par le fait qu'on y vit reparaître toutes les formes anciennes, la virtuosité des plus grands maîtres s'exerçant dans chacune de ces formes exploitées tour à tour.

De cette dynastie, les poètes ne manquèrent point, mais rares furent ceux qui se distinguèrent par leur personnalité. La poésie fut chez eux un jeu d'érudits. Le premier grand poète, le plus fécond et le plus influent des Qing, fut Wang Che-Tchen (王世禎, 1634-1771), un théoricien de l'art poétique et chef d'école lui-même, de goût éclectique, avec la volonté qu'on imitât les poètes Tang. Son idéal poétique fut la "grâce divine", qui désigna un langage et un rythme extrêmement purs et nobles. Parmi d'autres théoriciens, il faut mentionner Yüan Mei (袁枚, 1716-1797) et Shen De-qian (沈德潛, 1673-1769), poètes de grand talent tous deux, ainsi que maîtres des écoles poétiques. Le

premier enseigna qu'il fallait se dégager, en poésie, de toute théorie préconçue, en exprimant ses vrais sentiments librement - il prôna l'idéal de "l'âme naturelle" ( 性靈 ); tandis que le second partagea avec Wang Che-Tchen, l'esprit d'une "rime spirituelle" ( 神韻 ) en poésie.

Parmi quelques meilleurs représentants de cette poésie, on cite l'empereur Kien-Long ( 乾隆 ), qui régna de 1736 à 1769 - grand collectionneur de tableaux, de calligraphies, et de surcroît, amateur de musique et peintre lui-même. Durant son long règne, il s'occupa de la littérature avec zèle et composa à lui seul quelques cinquante mille poèmes. En réalité, Kien-Long se servait de ces travaux littéraires pour diriger une rigoureuse inquisition. Tous les livres jugés nuisibles à la dynastie furent supprimés, et les Mandchous éliminèrent surtout ceux qui appréciaient avec éloge la dynastie nationale des Ming.

Les lettrés aux remarques tendancieuses subissaient de durs châtements. On cite le cas d'un poète qui perdit la vie pour avoir commis un tel calembour : " O ! Vent pur, tu ne sais point lire ! " ( pur se prononce tout à fait pareil que Qing en chinois ). Ces persécutions constantes bridèrent les esprits, privèrent l'empire chinois de sujets compétents. Les lettrés revinrent avec ardeur à l'étude assidue du passé.

Sous les Qing le genre "tz'u" refleurit, mais sans atteindre véritablement la perfection qu'il eut connu sous les Song. Le seul grand talent qui mérite d'être signalé

est celui de Na Lan Sing Tô ( 納蘭姓德, 1655-1685 ), qui exprima en termes émouvants la douleur qu'il ressentait après la mort de sa jeune femme. La courte vie de ce pur noble Mandchou et le caractère passionné de ses vers l'on fait comparer au dernier empereur des Tang du Sud : tous deux martyrs d'une société cynique et victimes innocentes de la décadence d'une civilisation trop poussée.

Or, abstraction faite de toute différence entre poète et romancier, nous estimons que c'est dans un roman intitulé le Rêve au Pavillon Rouge ( 紅樓夢 ), que se trouvent les poèmes les plus authentiques de cette dynastie, écrit principalement par Cao Xue-Qin ( 曹雪芹, ? - 1763 ), le plus souvent considéré comme éminent romancier. Il a fait preuve d'une vaste érudition littéraire ainsi que de talent poétique de qualité. Pour en donner exemple, nous citons un de ses poèmes satiriques enfouis dans ce même roman, reconnu comme le plus beau de l'histoire de la Chine :

<< Les gens savent tous, en ce monde, 世人都曉神仙好  
qu'il est bon d'être un immortel !

Mais il y a honneurs et titres, 惟有功名忘不了  
que nul n'est prêt à oublier.

Où s'en vont, en ce temps, les fidèles ministres, les  
capitaines glorieux ? 古今將相在何方

A la fin, sous des herbes, un tertre solitaire, et  
puis, c'en est fait d'eux. 荒塚一堆草沒了

Les gens savent tous, en ce monde, 世人都曉神仙好  
qu'il est bon d'être un immortel !

Mais il y a l'argent et l'or,            只有金銀忘不了  
    que nul n'est prêt à oublier.  
On s'en veut, à pleines journées,        終朝只恨聚無多  
    d'en avoir si peu amassé;  
A la fin, quand on en regorge,          及到用時眼閉了  
    voilà que les yeux sont fermés.

Les gens savent tous, en ce monde,    世人都曉神仙好  
    qu'il est bon d'être un immortel !  
Mais il y a la tendre épouse,            只有姣妻忘不了  
    que nul n'est prêt à oublier.  
Tant que tu vis, jour après jour,        君在日日說溫情  
    ce ne sont que serments d'amour.  
Mais à la fin, elle en suivra un        君死又隨人去了  
    autre, quand tu seras mort à ton tour.

Les gens savent tous, en ce monde,    世人都曉神仙好  
    qu'il est bon d'être un immortel !  
Mais ce sont les fils et leurs fils,      只有兒孫忘不了  
    que nul n'est prêt à oublier.  
Des parents au coeur faible,            痴心父母古來多  
    abêtis de tendresse, depuis les anciens temps,  
    on en a beaucoup vu.  
Mais à la fin, des fils, des fils de    孝順子孫誰見了  
    fils, pétris d'amour filial, qui donc en a connu? >>  
( "不 了 歌", Le Rêve au Pavillon Rouge )

Ce fut surtout vers la fin de la dynastie, sous l'influence de la littérature occidentale (98), que les poètes Qing tentèrent de révolutionner tant le contenu que la sty-

listique de la poésie chinoise. Ils recommandèrent que le style en soit simple et naturel et que le choix des sujets soit élargi au delà des limites classiques.

Ce fut le temps du second choc avec l'étranger, de l'expansionnisme industriel des puissances occidentales qui eut un effet dévastateur sur la Chine. Pour la première fois, la Chine subit l'impact d'une culture étrangère égale et, à bien des égards, supérieure à la sienne. Les échecs, les humiliations et les catastrophes, toutes les souffrances qui accablèrent la Chine au cours des XIXe et XXe siècles, trouvèrent leur origine dans la faiblesse profonde du pays.

Mais le défi de l'Occident avait non seulement exacerbé les révolutionnaires et décuplé leur fièvre, il rendait quasiment impossible à la Chine de résoudre sa crise par ses propres méthodes traditionnelles; puisque le défi était neuf et original, la solution devait l'être aussi.

#### 17. ) LE VENT DE L'OUEST : LA REPUBLIQUE CHINOISE ( établie en 1911 )

Les dernières années du XIXe siècle marquent le début d'une ère nouvelle pour l'ensemble de la Chine. C'est une époque de bouleversement économique et politique qui conduit à un bouillant inventaire littéraire. A partir de ce moment là, la Chine subit un complexe d'infériorité, et les jeunes intellectuels prenant conscience de la condition de leur pays n'ont qu'un désir : se soustraire à la vue des

autres peuples. Ils sont alors partagés entre la haine et l'admiration des Occidentaux.

Une révolution dans le domaine de la littérature s'imposait. Elle fut déclenchée en 1917, avec à sa tête Hou Shih (胡適, 1891-1962), un jeune professeur de retour d'Amérique. Fervent partisan de la langue parlée comme truchement de la littérature, Hou Shih réclama l'utilisation de celle-là par les écrivains, l'abandon du style ancien, des allusions et des citations classiques - les vieux mots sont démodés, ce sont des fossiles ! Le mouvement du 4 Mai 1919 fut à l'origine une ardente protestation de tous les jeunes intellectuels contre l'ancienne langue écrite, langue absurde réservée aux lettrés et aux genres nobles de la littérature, dont la poésie en premier lieu. Elle s'était éloignée peu à peu du style de la langue parlée, laissant une grande partie du peuple dans l'ignorance. L'emploi d'une nouvelle langue, comprise aussi bien par les femmes que les enfants, fut alors revendiquée.

L'initiateur et promoteur de ce mouvement, Hou Shih, exhorta les gens à parler la langue de leur propre époque et à écrire le discours quotidien de la vie moderne qui les obligea à accepter les mots et les tournures venus de l'autre bout du monde. Il remit en question tous les modes d'expression littéraire traditionnelle, en s'opposant à la langue conformiste et à une diction balbutiante qui ne permettait jamais de s'exprimer clairement. D'ailleurs, il fut le premier à publier un recueil de poèmes intitulé "Oeuvre d'essai". Cet ouvrage, plus remarquable par son esprit har-

di d'innovation que par ses mérites poétiques, concrétise diverses idées et théories de la poésie nouvelle. Un des points qui a le plus frappé les critiques de Hou Shih, c'est qu'il donne à toute une génération de poètes, l'idéal du vers libre imité du vers libre à la française - cette volonté de donner à la poésie moderne des formes souples d'expression.

Face à l'essor formidable de la poésie occidentale, certains poètes tentèrent de faire de la poésie chinoise en empruntant l'art poétique occidental (99) - sans grand succès, hélas ! - parce qu'ils n'avaient pas pris garde à l'énorme différence entre la culture chinoise et la culture occidentale. Non pas que les Chinois aient été contre tout modernisme occidental, mais plutôt contre le fait de privilégier sans discernement tout ce qui était étranger. Quoique la poésie chinoise ne puisse plus rester enfermée sur elle-même, elle se refuse à une imitation servile de l'Occident. Les poèmes étrangers sont, de l'avis des Chinois, destinés au public étranger et non pas au public chinois.

Or la question capitale reste quand même de savoir si le progrès poétique consiste nécessairement en une force brutale qui rompt obligatoirement avec la tradition, avec cette poésie au travers de laquelle le peuple chinois s'est habituellement exprimé au fil du temps, il s'agit notamment de la beauté et du sens d'un poème qui saurait être apprécié par intuition ou par commentaire d'un spécialiste. Faut-il faire de la poésie moderne, s'arracher du monde réel ou servir les causes politiques et sociales ? En somme, la

poésie doit-elle être un genre littéraire pour les masses populaires ou seulement pour un public cultivé ?

Après une longue période de polémique, la poésie chinoise se trouve de nouveau à un tournant de son histoire. Au lieu de continuer à faire des poèmes de style antérieur ou de laisser envahir la scène poétique chinoise par la poésie moderne occidentale dans laquelle surgissent le caractère flou et flottant de l'univers poétique, les images de bric et de broc, le débordement de l'imagination artificielle, l'expansion incontrôlée de l'émotion immorale, certains nouveaux poètes chinois, tels que Wang Guo-Wei (王國維, 1877-1927), Lu Xun (魯迅, 1881-1936), Ai Qing (艾青, né en 1910), Xu Zhi-Mo (徐志摩, 1896-1936), Guo Mo-Ruo (郭沫若, 1892-1978), Wen Yi-Do (文一多, 1898-1946) et Zhu Zi-Qing (朱自清, 1898-1948)... etc., se mirent à produire des poèmes, dotés d'une sensibilité nouvelle, encore jamais rencontrée auparavant. Dans un désir de rupture avec le passé qui les caractérisa et les ligota en même temps, ils utilisèrent des mètres plus flexibles et une langue plus moderne, tout en s'inspirant de la situation du moment pour que naisse une poésie propre à leur temps.

Bien que certains critiques estiment que cette poésie n'a pas encore trouvé sa propre voie et que les oeuvres de valeur sont relativement rares, elle mérite tout de même notre attention ; d'une part pour son art nouveau, d'autre part pour son contenu différent, découvrant des aspects jusqu'ici gardés dans l'ombre de la tradition autoritaire, tels que « Cultiver le délire, exceller la retenue, haïr



plus profondément, aimer avec obstination ... Pousser les sentiments à leur paroxysme, mais sans affectation.>> (100)  
Or, lorsqu'il s'agit de symboles, de simples images ou de thèmes, on constate aisément qu'il est rare que le poème chinois moderne révèle une rupture complète avec les traditions. Et c'est sans doute lorsqu'il s'agit de poètes touchés de culture occidentale que ce phénomène est le plus marquant.

Bien que la poésie moderne chinoise n'ait pas encore gagné la même faveur auprès du public que sa poésie classique, et ceci aussi bien en Chine qu'à l'étranger, elle correspond toutefois à la renaissance douloureuse d'une poésie brillante depuis près de quatre mille ans déjà. Il serait surprenant qu'une si riche et constante tradition poétique ne revive plus avec éclat en réunissant les conceptions poétiques du monde entier, du passé et du présent. Comme dans le passé où, dit François Cheng, « la venue du bouddhisme provoqua la Renaissance poétique des Tang et des Song, la confrontation avec d'autre poésie, (...) » (101)

Ce qui demande généralement un siècle de recul partout ailleurs pour pouvoir porter un jugement éclairé, comment le discernerait-on facilement en France, d'une époque toute récente, où tout a été remis en question, tout librement mêlé ou secrètement contaminé par une poésie qui emprunte ses modèles à deux mondes différents et à une succession de plusieurs siècles ?

\* \* \*

## CHAPITRE VI : PETITE HISTOIRE DE LA POESIE FRANCAISE

### 1. ) LE "MOYEN AGE" ( 881-1480 ) : LA GRANDE DIVERSITE DE L'ACTIVITE POETIQUE EN FRANCE

Le "Moyen Age" français, terme historique, demeure une étiquette vague (102) que le public tant français qu'étranger connaît relativement mal ! Longtemps tenu pour une ère de ténébreuse barbarie, le "Moyen Age" fut, à certains moments, tout le contraire. Selon les historiens, il embrasse, d'une manière générale, une période plus longue que celle qui court de la Renaissance jusqu'à nos jours; d'ailleurs, elle présente une diversité féconde dans les formes, les goûts et les couleurs poétiques au point que Victor Hugo qualifie cette période de « mer de poésie » ! La difficulté consiste ici à considérer la poésie de ces six siècles du Moyen Age en elle-même et non à partir des écoles littéraires que nous nous sommes forgées.

Rappelons que le latin fut la seule langue littéraire en France depuis l'Antiquité jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle, cela implique que les premiers poètes français sont en fait des poètes latins tardifs. Le premier texte en langue romane ne fut constitué qu'en février 842 par les fameux Serments de Strasbourg. Cette langue romane qui se diversifia du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle en de nombreux dialectes prit peu à peu la place du latin vulgaire. C'est ainsi que la poésie française prit forme avec la langue romane et non avec le latin. C'est vers 881 qu'apparut le premier poème français, La Cantilène (103) de Sainte Eulalie, dans le Nord de la

Gaule, composé par un moine anonyme, d'après un modèle en latin. Quelque cent vingt ans plus tard émergèrent deux autres poèmes importants, également d'inspiration religieuse : La Passion du Christ, La Vie de Saint Léger, et du XI<sup>e</sup> siècle, La Vie de Saint Alexis. Notons que le christianisme qui fut le support de toute la pensée médiévale triompha des idolâtries. En outre, tous ces textes des Vies des saints contiennent de curieux détails sur les moeurs de l'époque. Mais déjà la grande poésie épique donne ses plus belles oeuvres, et les Vies des saints nous conduisent aux "Chansons de geste" : << aptes à traduire l'héroïsme de la sainteté ou du martyre, elles pouvaient inciter à exalter d'autres vertus, la prouesse militaire, l'honneur chevaleresque ou la fidélité vassalique.>> (104)

Ces poèmes qu'on appelle les <<chansons de geste>> sont de longs ouvrages assonancés, répétés d'abord par les soldats, puis en temps de paix, destinés à la récitation publique, de sorte que ces textes d'auteurs inconnus peuvent être remaniés ou augmentés au gré de chaque récitant. Il s'agit essentiellement de poèmes célébrant les aventures et les exploits ( geste = exploit ) des guerriers de l'époque carolingienne ( VIII<sup>e</sup> siècle ), auxquels les trouvères prêtèrent les sentiments de la noblesse de leur temps. En l'occurrence, les auditeurs étaient préparés par leur vie quotidienne à ressentir et à multiplier les émotions que suggérait le jongleur, c'est-à-dire celui qui colportait de ville en ville ses poèmes, ses chansons qu'il débitait sur les places publiques, dans les châteaux, aux foires ..., de sorte qu'il ne manquait point de flatter la curiosité de

tous les coeurs unis dans un même élan de patriotisme - l'esprit du peuple français se manifeste ! Les chansons de geste sont, par conséquent, la forme la plus importante de la littérature féodale en France (105). La plus ancienne des chansons de geste que nous connaissons aujourd'hui et aussi la plus célèbre, c'est la Chanson de Roland, qui appartient au cycle des chansons consacrées à la gloire de Charlemagne. L'invincible Roland, dont l'histoire en parle le moins et que la poésie a le plus grandi, fut, selon la légende, le neveu de Charlemagne. Bref, Gérard Moignet estime que << de toutes les chansons de geste conservées, il n'en est aucune qui égale en beauté la Chanson de Roland (...) >> (106)

Durant les six siècles du Moyen Age, les oeuvres littéraires sont presque exclusivement poétiques, exaltant des sentiments communs, proposant un but moral, patriotique, religieux ou politique. Elles créent des modèles universels plutôt que particuliers. La poésie est souvent destinée à être chantée comme des chants d'église et à être dansée, accompagnée de musique; car la littérature du Moyen Age s'adresse plutôt à un public d'auditeurs qu'à un public de lecteurs. Il en résulte qu'aucune oeuvre du Moyen Age n'est originale au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Elle contient probablement des fragments d'une ou de plusieurs rédactions antérieures qui sont repris de génération en génération. Quelle merveille lorsqu'on songe que ces trouvères, ces poètes, ces narrateurs ont eu presque tout à recréer, et qu'ils sont placés face à la réalité pour en tirer des intrigues, des drames et des tableaux, qu'ils ont

dû trouver la forme adéquate à chaque genre ainsi que la langue et le rythme appropriés !

Du milieu du XI<sup>e</sup> siècle environ jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est une période caractérisée principalement par l'existence d'une poésie lyrique qui dérive de la chanson. Le lyrisme est proprement l'expression passionnée de sentiments individuels sur des thèmes communs. Mais au Moyen Age, la poésie lyrique n'a sauf exception, ni la grandeur religieuse et patriotique des Grecs, ni la profondeur morale du lyrisme romantique. Tout peut s'y ramener à la "chanson". Aussi conserve-t-elle avant tout les caractères musicaux. Parmi les poètes lyriques, on distingue ceux du midi, les troubadours, qui portèrent leur poésie à un singulier degré de délicatesse tant pour le fond que pour la forme. Il faut souligner que dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle, l'amour eut aussi son propre domaine dans le lyrisme français. L'amour courtois occupa également la pensée et l'attitude de tous les poètes lyriques du Moyen Age.

Rutebeuf ( 1230-1285 ), remarquable par sa poésie individuelle et sincère, est considéré comme le premier grand poète de la poésie lyrique bourgeoise dans laquelle les poètes protestent contre les abus du clergé, raillent les seigneurs en donnant libre cours à leurs sentiments. Ses poèmes furent inspirés par les événements de son temps et dirigés contre les puissants dont il fustigea l'indifférence ou l'hypocrisie. Ce poète a laissé une soixantaine de poèmes très personnels, appartenant à tous les genres, sauf l'épique et l'amoureux. S'il resta toujours au seuil

de la pauvreté, par contre, la porte de la richesse lui fut toujours fermée. Il sut d'ailleurs évoquer avec lyrisme les vicissitudes de sa vie misérable, sur laquelle ses poèmes nous fournissent des renseignements précieux - ce sont des cris qui viennent du coeur. C'est un poète plein de verve et d'énergie, avec lui, la poésie française s'éveille et se débarrasse des conventions mondaines et courtoises, faisant ses premiers pas vers la liberté.

Deux cents ans après Rutebeuf, le Moyen Age et le XVe siècle se terminent avec le poète François Villon ( 1431-1480 ), dont les principaux ouvrages ont pour titres le Grand Testament et le Petit Testament. Ce poète français eut une existence fort agitée, mais il sut décrire tout ce qu'il voyait avec un réalisme puissant, rendre grands et nobles les sentiments les plus humbles. Ce que l'on retiendra de lui seront sa vie de bohème, la variété de son style qui unit le grotesque au sublime et le réalisme à un jeu cru. Sa langue fut à la fois riche et rigoureuse, dépouillée de tous vains ornements, ferme sans jamais être dure. Il écrivit des poèmes d'une beauté que rien n'altère, très prisés au XVIe siècle. Il a porté le lyrisme médiéval à son plus haut point de perfection: << La misère, la prison, la vieillesse, la mort, c'est à une existence ténébreuse que Villon a renouvelé la poésie française, l'arrachant aux afféteries surannées de Charles d'Orléans et aux lourdeurs pédantesques des rhétoriciens. >> (107) Toutefois, << le génie de Villon est avant tout humain et populaire. Il dit je pour ses frères. >>(108)

A François Villon, poète réaliste et populaire, s'oppose dans un même temps le poète lyrique Charles d'Orléans ( 1391-1465 ). Le premier écrit le français du peuple, alors que Charles d'Orléans, celui de la cour. Cet élégant parisien et prince de sang fut prisonnier des Anglais pendant plus de vingt-cinq années, durant lesquelles il se réfugia dans la poésie. Ce premier poète français en exil eut donc recours à la poésie, seule capable d'émousser sa peine et de distraire son besoin d'évasion, à travers ses vers occupant ses heures de détresse avec élégance et noblesse. Il rentra en France à quarante-sept ans, vieilli et usé; sur le tard, ce prince se retira dans son château de Blois, où il fut entouré d'illustres poètes et d'artistes dont il appréciait le talent en connaisseur, Villon fut également un de ses invités privilégiés.

Epris de paix, Charles d'Orléans a des accents sincères pour chanter et pour regretter la douce France troublée par la guerre. Doux et indulgent, il fut un éminent poète nostalgique et déchiré jusque dans son expression d'amour : << Je meurs de soif auprès de la fontaine, tremblant de froid au feu d'amour. >> (109) Sa versification fut aisée, élégante et spirituelle, ses vers, plein de grâce et de délicatesse. Le charme de ses poèmes reste agissant jusque dans ses résonances les plus médiévales. Bien que Charles d'Orléans soit moins connu et considéré moins profond que Villon, il apporte néanmoins à la poésie française artificielle et jongleresque du XVe siècle la fraîcheur d'un matin printanier par la simplicité subtile de ses sentiments, la clarté et la souplesse de sa langue, qui font de lui un

des plus grands poètes français.

A aucune autre époque de toute l'histoire de la France, les traités didactiques ne furent aussi nombreux qu'au Moyen Age. Les clercs ont écrit sur toutes les questions sociales et morales; mais ce qu'ils recherchaient avant tout, c'était l'enseignement d'un principe moral et religieux. Parmi les oeuvres les plus considérables desquelles on peut s'instruire tout en goûtant un plaisir littéraire, signalons surtout le célèbre Roman de la Rose, dont la première partie est "un art d'aimer"; quant à la seconde, elle est une satire sur la société. La première partie eut pour auteur Guillaume de Lorris. Mais celui-ci mourut fort jeune, n'eut pas le temps d'achever ce poème allégorique qui fut continué par Jean de Meung ( 1240-1350 ), inspiré d'un style et d'un esprit tout différent de celui de Guillaume de Lorris. Un contraste absolu : à la poésie courtoise et traditionnelle du premier s'oppose celle du second, vigoureuse, critique et indépendante. Cependant, cette suite fut inséparable de l'original. Au nom de la rose, Jean de Meung condamna les institutions monastiques, les hiérarchies sociales et érigea en idéal de vie une franche et simple satisfaction des instincts. Ce long poème populaire qui résume le mieux une des différentes aspirations du Moyen Age eut ainsi un énorme succès de la fin du XIVe siècle jusqu'au milieu du XVIe siècle. Jean de Meung développa un véritable système de philosophie naturaliste, comme le fera Rabelais et, plus tard, Diderot.

A la fin du Moyen Age, à partir du XIVe siècle, la poé-



sie française, comme tous les autres genres sauf le théâtre, connut le déclin. Quoi qu'il en soit, dans ce Moyen Age tout de même que de poètes glorieux, que de poèmes de force persuasive, que de santé, que de liesse ! La poésie française, du murmure à la rumeur, tour à tour irréaliste et réaliste, amoureuse et satirique, didactique et fautive, poursuit à tâtons les formes régulières, la voie vers une poésie plus intellectuelle.

## 2. ) LA RENAISSANCE ( 1515-1610 ) : UN RETOUR AUX NORMES ETABLIES PAR L'ANTIQUITE

On entend par tradition "Renaissance", la période qui s'étend approximativement de l'avènement de François Ier à la mort d'Henri IV. Néanmoins, ces dates comme celles du Moyen Age demandent encore à être rectifiées. La fin du Moyen Age fut marquée par de grandes inventions scientifiques venant de l'Orient et par de grandes découvertes géographiques ouvrant de nouveaux horizons sur la pensée et élargissant le monde avec une rapidité et une force jusqu'alors inconnues. C'est surtout dans le dernier quart du XVe siècle, où les ateliers d'imprimeurs se multiplient en Europe, ère d'une véritable civilisation du livre, caractéristique de ce temps de renouvellement et d'élargissement de la culture qu'est la Renaissance, où tout change et tout fleurit !

En Italie, on se grisait depuis longtemps déjà de l'Antiquité grecque et surtout latine. Les poètes et les

philosophes anciens y brillèrent comme des dieux tout-puissants. A son contact, la France se passionna non seulement pour ses inventions et ses idées nouvelles - son culte de la beauté, son rationalisme, son spiritualisme pathétique, - mais parallèlement pour ses arts et ses littératures, tels que l'architecture, la peinture et la poésie. Elle les éprouva avec ardeur et devint à son tour un pays hautement civilisé. C'est ainsi que la Renaissance se répandit dans toute l'Europe où régnèrent le goût pour l'Antiquité et l'amour pour les belles oeuvres du legs gréco-latin.

Alors qu'en France la chaîne des traditions intellectuelles et artistiques brisée au Moyen Age était renouée pour la première fois aux maîtres antiques tels que Homère, Virgile et Théocrite - les poètes français retrouvent une santé florissante. Le déclin du monde féodal, la ruine de la chevalerie, la guerre de Cent ans ( 1337-1453 ), tous ces événements historiques avaient entraîné un dessèchement de l'imagination poétique au XIVe siècle. Aucune nouveauté n'aboutissait plus. Avec cette révélation de l'Antiquité, que le Moyen Age n'ignorait point, mais qu'il avait ou mal comprise ou mal étudiée, et avec l'influence des grands Italiens, la poésie française réussit à reprendre vie. Les noms de Ronsard, Marot, Scève et Du Bellay signifient un merveilleux réveil des poètes français !

La poésie de la Renaissance n'est plus comme celle du Moyen Age, l'observation directe et réaliste. Elle s'inspire de la redécouverte et de la ré-interprétation de l'An-

tiquité gréco-latine qui, en second lieu, est une science nouvelle des pouvoirs de l'esprit humain. C'est dans cette conciliation entre l'idéal antique et la morale chrétienne que naissent des courants poétiques. Et puis, le goût poétique aussi a changé : le Moyen Age s'intéressait plutôt au fond, aux aventures, à la morale, à la satire ; la Renaissance, elle, apprend la valeur du style, de l'éloquence et de l'esprit. De plus, le roi a donné l'exemple aux riches seigneurs de jouer aux mécènes qui protégèrent et pensionnèrent les poètes : ils acceptèrent des dédicaces qui flattaient leur vanité. C'est pourquoi la poésie de la Renaissance fut, d'une certaine manière, l'histoire du bonheur d'être poète. Ainsi commence une ère nouvelle de la poésie, car changent à la fois la condition du poète dans la cité, et le public qui donna résonance à son oeuvre. Un "public cultivé" naquit avec l'humanisme. Le goût des belles lettres s'était développé. Le poète écrivait pour être lu, pour plaire !

En France, la poésie de la Renaissance commence avec Clément Marot ( 1496-1544 ), le fils d'un rhétoricien, Jean Marot, << poète et escrivain de la reine Anne >>, puis valet de chambre du François Ier : << honnête et agréable rimeur >>. Comme beaucoup de bons esprits de ce temps, Marot, poète de la cour, fut le chantre de la Renaissance, s'adonnant avec zèle à la traduction des poètes grecs et latins. Ce poète n'aurait composé que de petites pièces élégantes, si ses malheurs ne l'avaient obligé à parler spirituellement de lui-même : là réside son originalité. Une variété de genres poétiques volontiers dialogiques

laisse transparaître un homme sensible, espiègle, qui cherche à faire sourire. Sa langue fut claire et fine : le XVII<sup>e</sup> siècle le préféra à Ronsard; la Fontaine en fut amoureux. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire et Rousseau l'apprécièrent. C'est l'ensemble de ses qualités, - badinage, élégance, contraste piquant entre le fond et la forme, désir de plaire non sans quelque affectation, clarté du tour, justesse de la rime, - qui ont constitué le style marotique, imité par la Fontaine et aussi par Voltaire.

Parmi les nombreux poètes qui se sont illustrés pendant la première moitié de la Renaissance, nous distinguerons surtout Maurice Scève ( 1510-1552 ), qui appartient au milieu très fermé de l'école lyonnaise dont les principaux membres comptent encore deux poétesses de l'amour : Louise Labbé ( 1525-1565 ) et Pernette de Guillet ( 1590-1645 ). A savoir que « La femme au XVI<sup>e</sup> siècle ne fut pas seulement l'objet des hommages des poètes, elle voulut souvent accéder à la culture artistique ou littéraire, où elle voyait le complément nécessaire de son charme naturel. » (110) Ces poètes ayant la prétention de donner à la poésie une signification plus élevée firent preuve de talent et de réelle originalité; chacun conservant son autonomie savoureuse. Maurice Scève, un platonicien fervent, domina ces poètes qui entre 1540 et 1560 s'illustrèrent à l'école lyonnaise. Bien souvent considéré comme un personnage obscur, Maurice Scève nous laisse l'image d'un poète doué, curieux de tout, dégagé du souci matériel par les bénéfices ecclésiastiques qui lui sont alloués. Il tient dans la poésie française une place hautaine et difficile, à la fois savante et raf-

finée, doucement éclairée d'images transparentes où l'amour, les souvenirs et les mensonges mènent leurs jeux cruels et profonds.

Mais la Renaissance poétique sera avant tout l'oeuvre de la Pléiade, dont l'idée maîtresse était de rejeter l'héritage du Moyen Age et de recréer de toute pièce une langue poétique, des rythmes et des règles à l'imitation des Anciens et des Italiens. Avec elle tombèrent en désuétude jusqu'au XIXe siècle les ballades (111), les rondeaux (112), etc. En revanche, elle introduisit dans la poésie française le sonnet (italien) (113), les grandes odes (114) imitées des Grecs, et consacra l'usage de l'alexandrin, inventé au Moyen Age. Le mouvement de la Pléiade est la première révolution de jeunes poètes français, ayant pour ambition de donner à la France une poésie moderne, équivalente de la poésie antique, avec, au centre une forte personnalité : Pierre de Ronsard, qui rêvait de devenir un Homère à la française. Ils empruntèrent leur appellation au groupe des sept poètes alexandrins renommés (115) qui, à la fin du IIIe siècle avant J.-C., s'étaient désignés par ce même nom de Pléiade. C'est déjà le signe de l'influence considérable qu'exercera la poésie grecque sur les oeuvres du groupe, qui comprenait alors, outre Ronsard, Du Bellay, Baïf, Jodelle, Pelletier, Ponthus de Thyard et Belleau.

Et c'est ensemble qu'ils élaborèrent la doctrine qui devait si profondément renouveler la poésie française. En puisant dans les langues anciennes, mais avec méthode et modération, Du Bellay publia, en 1549, avec la collaboration

de Ronsard, la Défense et Illustration de la langue française qui contient le programme de la nouvelle école poétique et qui propose notamment la théorie de l'imitation des langues anciennes en vue d'enrichir et d'ennoblir la langue française en disant : "Nos ancêtres ont laissé la langue si pauvre et si nue qu'elle a besoin des plumes et des ornements d'autrui". De même que "Traduire, disait Du Bellay, n'est pas suffisant moyen pour arriver à la perfection; il faut imiter, dévorer les anciens, et, après les avoir bien digérés, les convertir en sang et en nourriture".

Ronsard ( 1524-1585 ), le plus représentatif de la Pléiade, est en même temps le poète le plus accompli de la Renaissance. Il connut en son temps une gloire digne de son génie; sa mort fut une sorte de deuil public. Ronsard exerça non seulement une influence profonde sur les poètes français pendant la seconde moitié du XVIe siècle, mais son oeuvre fut lue et admirée dans l'Europe toute entière. De son vivant, Ronsard jouit déjà d'une renommée universelle. On l'invite en Allemagne, en Hollande, en Suède, en Pologne; les Italiens le placèrent au-dessus de leurs plus prestigieux poètes, des souverains le comblèrent de leurs faveurs et de présents. Mais au siècle suivant, Ronsard fut contesté, condamné et finalement tomba dans l'oubli. Le classicisme le bannit : Boileau qui vanta Malherbe proclama pédante et barbare la Muse de Ronsard. Quoi qu'il en soit, c'est dans son oeuvre qu'on discerne le mieux les grandeurs et les faiblesses de la poésie humaniste.

Les défauts essentiels de l'oeuvre de Ronsard tiennent

à un excès de fidélité dans l'imitation. Trop pénétré d'âme antique et de mythologie, Ronsard a pour la littérature païenne l'admiration aveugle et indistincte des premiers humanistes. Il ne sait pas toujours mettre en harmonie la tradition antique et le goût moderne. Mais Ronsard avait du génie et ce génie se réveille chaque fois qu'il est animé d'un sentiment sincère. Tous les poètes français le considèrent comme leur maître, le prince des poètes. En 1827, dans le Tableau de la poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle, Sainte-Beuve chercha à le présenter comme un précurseur du Romantisme. Indiscutablement, Ronsard a repris son rang parmi les grands poètes français malgré la critique pénétrante de ses détracteurs.

La génération qui suit celle de la Pléiade fut livrée à une histoire troublée et cruelle, celle des guerres de religion; ce fut une époque sanglante qui ne manqua pas de retentir sur la poésie. Ainsi naquit un courant poétique où la passion parle plus fort que la raison; c'est le temps de la poésie baroque (116), illustrée par l'oeuvre de Jean de Sponde (1552-1630), poète déchiré entre l'amour et la mort, opposant le corps à l'âme, la chair à l'esprit; et celle d'Agrippa d'Aubigné (1552-1630), le poète français le plus violent. Le baroque se distingue par sa richesse formelle, son recours à l'imaginaire, son exaltation mystique. Mais pour le platonisme, il s'agit de dépasser les apparences pour atteindre le vrai. Le baroque est un âge poétique qui a été longtemps considéré comme une simple transition, mais qui, en réalité, a fait preuve de la plus grande originalité. Comme le dit G. Mathieu-Castellani,

<< Le baroque apporte à la poésie française la folie, la démesure. >> (117) Méprisée par les poètes classiques, méconnue de Voltaire et du XVIIIe siècle, la littérature baroque fut remise à l'honneur par les romantiques et elle a fortement influencé toute une partie de la poésie du XXe siècle (118).

### 3.) LE CLASSICISME ( 1615-1715 ), LES QUERELLES DES ANCIENS ET DES MODERNES

Vers la fin de la Renaissance, le public français est déjà blasé de la poésie trop érudite et fantaisiste des disciples de la Pléiade et du baroque. On est bien disposé à accueillir une poésie plus simple et plus raisonnable; ce qui prépara les voies vers le classicisme, à la deuxième réforme de la poésie française. L'arrivée sur la scène littéraire de Malherbe ( 1555-1628 ), un tyran des mots et des syllabes, jouera ici un rôle prépondérant. Ayant commencé par imiter Ronsard et les Italiens, puis réagissant contre le pédantisme de la Pléiade, les excès du baroque ainsi que les influences espagnoles et italiennes, Malherbe se prononça en faveur d'une écriture poétique plus simple et plus naturelle. De caractère entier, il imposa l'usage de la pure langue française de Paris, tout en réglant la versification. Quant au fond de la poésie, ce poète de la cour fut pour le bon sens, la raison, les idées communes, les sujets d'actualité, contre la fantaisie, l'imagination, le symbolisme, mais sans pour autant rejeter la mythologie.



Parmi les nombreux poètes qui s'efforcèrent de tenir compte de l'enseignement de Malherbe, il convient d'en distinguer deux, Mainard ( 1582-1646 ) et Racan ( 1589-1670 ), qui surent se dégager d'une imitation trop servile. Mais il y eut déjà du temps de Malherbe des résistances à sa doctrine, les plus fortes sont venues de Mathurin Régnier ( 1573-1613 ), un admirateur fidèle de la Pléiade, qui représente la libre tradition française, celle de la poésie individuelle et fantaisiste. Les attaques de Régnier portent sur deux points essentiels : Malherbe, faible d'invention, froid à l'imagination, refuse au poète le droit de se laisser aller là où la verve l'emporte; en second lieu, Malherbe cherche de puériles chicanes de langue et de métrique à des écrivains comme Ronsard, du Bellay, Desportes, qui sont poètes au vrai sens du mot. Quant à Malherbe, il ne serait qu'un regratteur de syllabes. Tenant de la liberté dans l'art, Régnier le satirique possède une verve drue et copieuse, qui forme un contraste avec la sécheresse de Malherbe.

Si la Renaissance a récusé le Moyen Age, le classicisme ne s'est pas contenté d'en prendre acte, il a brisé avec la Renaissance. En apportant des nouveautés, le classicisme a modifié l'esprit de la première rupture, soulignant les contradictions d'une période inquiétante qui se réfère à un passé révolu, tout en exaltant la grandeur du présent. Ce fut une époque de conflits et de fermentation pendant laquelle les poètes français se souciaient de démontrer que la poésie française n'était pas inférieure à celle des Anciens et qu'elle n'avait rien à leur envier; que les poètes modernes étaient égaux aux poètes latins ou grecs. Une

question fondamentale se pose - pourquoi magnifier comme inégalable le trésor des lettres antiques ? Cette tendance se précisera tout au long du classicisme et du XVIIIe siècle; elle entraînera une évolution importante qui débouchera sur le triomphe du romantisme : une poésie fondée sur la modernisation.

Parallèlement à l'influence de Malherbe, dont les efforts tendent à introduire dès le début du classicisme la règle et l'esprit de l'autorité littéraire dans la poésie; la fondation de l'Académie française en 1635 par Richelieu, avec pour but de donner des règles certaines à la langue française afin de la rendre pure et élégante, semblera annoncer une poésie désormais disciplinée. En réalité, l'époque où l'on se situe, qui suit la luxueuse floraison de la Renaissance et va jusqu'à la Révolution, est une des périodes les plus désordonnées, les plus curieuses et les plus riches de la poésie. Elle atteint son apogée dans les années de 1660-1685, sous le règne de Louis XIV. Le roi Soleil prend les artistes sous sa protection directe et les traite sur le même pied d'égalité que les grands seigneurs. Il a l'estime et le respect du talent. Les poètes qu'il a défendus et encouragés sont restés parmi les plus grands de tous les temps, tels que nous les aimons encore aujourd'hui : Racine, Molière, Corneille, Boileau, la Fontaine, etc., qui représentent le classicisme au moment de sa plus harmonieuse maturité.

Mais en même temps on s'aperçoit que toute la poésie officielle à la gloire du roi est surtout remarquable par

sa médiocrité, par son intérêt pour l'appât d'une éventuelle gratification. En face de la cour où Louis XIV attire et retient une noblesse qui attend tout de ses faveurs, il y a également un grand nombre de salons littéraires où se mêlent tournois poétiques d'une extrême préciosité, grandes actions et nobles sentiments. Cette société est fréquentée essentiellement par des gens de la cour et de la ville qui veulent imposer le bon ton, la courtoisie, la galanterie et le raffinement dans la poésie française. On y aborde volontiers les problèmes littéraires en réfléchissant sur la nature et les exigences de la raison et du goût, sur les règles qui doivent s'imposer à l'écrivain. La Préciosité s'afficha progressivement dans les salons parisiens où les belles-lettres tiennent une si grande place. Elle se répand non seulement à l'intérieur de la société intellectuelle française mais aussi avec les écrivains étrangers, allemands, italiens et hollandais en particulier.

Parmi ces cercles littéraires, l'Hôtel de Rambouillet fut le centre de cette société distinguée et lettrée, dont l'accès représentait un titre d'honneur, alors précieux. La marquise de Rambouillet ( 1588-1665 ) y reçut, de 1618 à 1660, les plus beaux esprits de l'époque. On y voit Richelieu, Malherbe, Racan, Vaugelas, Voiture, Corneille et notamment les plus grandes dames d'élite, telles que Mme de Sévigné et Mme de la Fayette qui introduisent dans le langage plus d'élégance et de pureté, imposant leurs goûts féminins aux gens de lettres. Cet heureux mélange de la noblesse et du talent eut d'excellents résultats; la conversation et le goût se perfectionnent; mais peu à peu, l'élé-

gance du langage dégénérera en fausse délicatesse. Le mot "précieuse" fut alors employé pour désigner une personne affectée par son air, son costume, ses manières et surtout son langage sophistiqué. Ces nouvelles précieuses engendrant des barrières sociales, s'attirèrent aussitôt les railleries de leurs contemporains comme Molière (119)..., pour leurs excès ridicules, soucieuses de leur différence et en même temps prisonnières de celle-ci, alors que l'Hôtel de Rambouillet était déjà sur son déclin.

C'est dans ce contexte singulier que se conçoit une littérature classique quasiment mondaine, celle qui respecte les bienséances et qui n'est réellement accessible qu'à ceux dotés d'un goût fin et délicat. C'est ainsi que les belles-lettres gagnent un des publics les plus raffinés qui soient. A l'inverse, le peuple, marqué par un analphabétisme massif, est presque totalement exclu de la création poétique. Néanmoins, cette tendance à satisfaire une société polie accorde aux femmes un rôle important; on peut ainsi parler de la revendication féministe de se faire entendre. Par ailleurs, elle ne donne aucun défaut sensible aux grands de ce temps.

Bon gré mal gré, la vraie poésie de cette période se réfugie plutôt dans les genres du théâtre et des fables. Avec Molière ( 1622-1673 ) la Comédie Française s'applique à dépeindre les vices et les ridicules de la société, tout en utilisant les ressorts les plus traditionnels du comique. Molière apporte dans son théâtre une note nouvelle qui comporte parfois un accent d'amertume et donne au bur-

lesque un aspect plus humain, plus intellectuel et, à sa manière, plus philosophique. Avec Pierre Corneille ( 1608 -1684 ) et Jean Racine ( 1639-1699 ) la tragédie a pour héros principaux des personnages passionnés, issus des classes privilégiées, accordant une place importante à l'amour; mais les amours y sont infernales. Quant à la moralité de leurs héros, elle est presque sans tache : << comme pères, comme amants, comme amis ou ennemis, on les admire et on les honore; aux endroits pathétiques, ils ont des accents sublimes qui enlèvent et font pleurer; (...) >> (120) Conformément à la tradition, Corneille et Racine ont inséré dans leurs tragédies des passages d'une poésie très étudiée, sous la forme de tableaux, de dialogues ou de récits, donnant au langage une densité et une charge affective toutes nouvelles. Ils en utilisent les ressources musicales et les puissances de suggestion, ajoutant souvent à leurs vers la qualité d'un chant, riche de résonances illimitées.

Le conteur satirique et lyrique, Jean de La Fontaine ( 1621-1695 ), est souvent passé pour le poète le plus original et aussi le plus populaire de son temps (121). Sainte-Beuve l'estime comme le dernier et le plus grand des poètes du XVIIe siècle (122). Sans doute, les Fables de La Fontaine décrivant avec succès l'humanité de tous les pays et de tous les temps, sont-elles devenues un véritable livre d'enseignement moral, où les générations viennent l'une après l'autre se retremper dans la langue du XVIIe siècle. La Fontaine plaide, dans ses fables, pour la cause du plus juste, il en fait une morale et, pour le prouver, il joue très habilement de son ignorance, alternant le ton

tantôt gai, tantôt naïf, tantôt triste; mais La Fontaine sait tour à tour donner une moralité et, de surcroît, une sagesse d'une façon toujours bien agréable : telle que "La Raison du plus fort est toujours la meilleure." (Le Loup et l'Agneau); "Plutôt souffrir que mourir, c'est la devise des hommes" (La Mort et le Bûcheron) et "Rien ne sert de courir il faut partir à point." (Le Lièvre et la tortue); etc. Nul n'a mieux réussi que La Fontaine, dont les Fables connaissent même jusqu'à présent, hors de nos frontières culturelles, un rayonnement universel. Et, de plus, le temps embellit sans cesse ses Fables d'un éclat nouveau.

La fin du classicisme fut marquée par un poète, législateur et théoricien, Nicolas Boileau (1637-1711), qui se prononça pour la reprise de la querelle entre Anciens et Modernes. Il fut pour le respect et l'imitation des Anciens grecs et latins, sans pour autant minimiser la valeur de ses contemporains. Boileau a surtout apporté un accent neuf dans la poésie en exposant clairement ce que sont les règles classiques dans son Art Poétique : les exigences excessivement rigoureuses de vérité, de simplicité, de clarté, de noblesse, de nature. Son Art Poétique a été longtemps considéré en France comme une espèce de code de bon goût, comme notamment un conseil suprême de l'art d'écrire qui doit guider le poète. En outre, la raison chez lui ne se distingue pas du sentiment. C'est là l'une des caractéristiques communes de l'esprit classique et de celui des Lumières, qui ne sont pas de grands amis de l'imagination. Ils la jugent d'ailleurs comme une "maîtresse d'erreur" qui détourne les hommes de la sagesse et de la vérité (123).

Au fond cette fameuse querelle entre les Anciens et les Modernes n'est pas une affaire française, mais européenne pendant presque toute la longue période néo-classique. La théorie de l'imitation implique généralement, depuis Aristote, l'exigence de vraisemblance, la référence au réel était pour ainsi dire nécessaire. Il faut donc imiter la nature en imitant les Anciens et imiter les Anciens pour imiter la nature, puisque les Anciens le faisaient déjà. Or, l'homme du XVIIIe siècle avait senti le besoin d'originalité, parce qu'il commençait à être fatigué des Anciens et plus encore de leur suite interminable d'imitateurs. Toutefois, Boileau est resté une autorité pendant presque tout le XVIIIe siècle, il a mis la raison en vers. Puis au XIXe siècle, avec l'essor des romantiques qui privilégient la sensibilité, l'imagination, le rêve et la passion sur la raison et la logique, sa doctrine s'effondre.

#### 4. ) LES LUMIERES ( 1715-1800 ) : LA SECHERESSE DE LA POESIE FRANCAISE

Après la floraison éclatante du lyrisme classique, l'on s'aperçoit que le siècle des Lumières, où la France n'a jamais connu de civilisation plus brillante, un art de vivre plus raffiné, un rayonnement plus étendu, connaît au contraire une véritable crise de la poésie, n'offrant jusqu'à la fin de cette époque qu'un seul grand poète, André Chénier. Jamais elle ne tomba aussi bas ! Les poètes français étant toujours à la tête des révolutions littéraires prennent cette fois un long retard durant toute la

période des Lumières, au cours de laquelle la pensée française accomplit de si grands et définitifs progrès.

Dès les dernières années du classicisme et même du vivant de Louis XIV, la cour perdit son influence prépondérante. Les salons, les cafés et les clubs devinrent des centres culturels. Les lettrés étrangers affluèrent à Paris et se firent un honneur d'être présentés dans les salons. Les grands écrivains français devinrent les modèles des Anglais, qui furent même tentés d'oublier Shakespeare; des Allemands, qui attendaient Goethe et Schiller; des Italiens et des Russes qui manquaient alors d'hommes de génie. De plus, ils étaient en rapport constant avec les rois, les princes, les savants et les lettrés renommés de l'Europe entière.

Sous l'influence de l'impressionnant épanouissement poétique des classiques, les meilleurs esprits du temps, des écrivains aux savants ont entrepris d'écrire des vers. Bien qu'ils aient marqué la volonté de redonner de la grandeur à la poésie, nul parmi ces poètes ou amateurs n'aurait osé enfreindre les règles déjà établies ni sortir des formes poétiques reconnues. De plus, on invita les poètes à égaler les savants et les philosophes; hélas, la raison et le bon sens en avaient banni l'inspiration poétique. L'aspiration à une nouvelle rationalité marquera d'une façon essentielle ce siècle. Sans doute la flambée de violences au temps des guerres de religion a-t-elle suscité un puissant besoin d'ordre, auquel le retour à la paix a donné toutes ses chances de s'affirmer. Cependant, le salut de cette



poésie dans le choix des sujets sérieux, religieux ou philosophiques a presque inhibé la sensibilité générale.

S'attachant beaucoup plus aux idées qu'à l'art poétique, les poètes modernes prétendirent ne plus imiter les Anciens, mais ils les imitèrent incontestablement et avec quelle fidélité! Bien que la production des oeuvres poétiques soit considérable et que les dramaturges soient également des poètes, la tragédie sera racinienne. Dans la comédie, jusqu'à Marivaux on imite Molière; l'épopée, l'ode et la poésie didactique seront conformes aux préceptes de Boileau et de Racine, ainsi que la poésie descriptive. Aucune oeuvre ne donne la forte sensation d'originalité, de beauté, de dureté qu'on éprouve toujours à la lecture des grands poètes classiques.

Rien de plus singulier que la docilité de cette grande période réfléchie en ce qui concerne les formes poétiques, c'est le pseudo-classicisme qui commence, mais avec quelle infériorité! Il y a peu à dire sur "la grande poésie", celle qui aborde les genres nobles : odes, poèmes épiques. C'est dans ce qu'on nomme les petits genres, la poésie légère, satirique ou galante qu'il faut finalement aller chercher les plus intéressants des poètes de l'époque. On aime tout dans la nature: la mer, la montagne, les forêts, en ce temps-là, la campagne est à l'ordre du jour et l'exotisme commence à se développer. Toutefois, la divinité est moins présente; Dieu semble s'enfoncer dans un tel lointain qu'on ne l'aperçoit plus. Cela seul suffirait à inspirer, du moins à impressionner les poètes romantiques. Malgré

tout, on voit s'esquisser dans la poésie des Lumières de timides audaces et quelques pas vers l'évolution.

Il est vrai que les poètes ne manquent point, pourtant les vrais poètes ne comptent qu'un André Chénier ( 1762-1794 ), un Jean-Baptiste Rousseau ( 1671-1741 ), un Louis Racine ( 1692-1763 ), puis vinrent Jean-Jacques Rousseau ( 1712-1778 ), Gilbert ( 1751-1780 ) et Voltaire ( 1694-1778 ). Autant les versificateurs furent nombreux, autant leurs oeuvres innombrables furent entachées de didactisme, de pauvreté et de frivolité; ils ont accidentellement rencontré la vraie poésie. Leur style poétique étant lui-même artificiel, c'est une sorte de recueil de procédés, où l'on apprend le vocabulaire recherché, les figures, les périphrases mythologiques et l'éloquence. Ils oublient ce qui fait l'essentiel du vers, ce sont la sincérité et les beautés spécifiques. D'ailleurs, on louait un poème, pour en faire l'éloge le plus extrême, d'être beau comme de la prose. Certains écrivains parlèrent même de supprimer la poésie, parce que la prose était selon eux, plus apte à l'expression rigoureuse et à la diffusion des idées.

Bien que l'esprit de l'époque n'ait pas été favorable à la poésie - elle fut attaquée de toutes parts - et que l'on ait perdu en même temps le sens et le goût du mystère au détriment de l'esprit critique et de la raison, la poésie trouva cependant un fervent défenseur en la personne perspicace de Voltaire, le prince des poètes de son temps : << Au XVIIIe siècle le grand poète dramatique et épique, c'est Voltaire. Même vers 1750, beaucoup de lecteurs igno-

rent ou feignent d'ignorer qu'il est philosophe pour ne se souvenir que de ses chefs-d'oeuvre poétiques. >> (124) Certes, ses poèmes sont plus didactiques que vraiment poétiques, sa qualité dominante est la clarté, mais une clarté lumineuse et pénétrante qui constitue une véritable joie pour l'esprit. Sa syntaxe est si aisée et si variée que la forme s'adapte spontanément à la pensée. Ce philosophe-poète a surtout réussi de manière brillante dans l'éloquence, une éloquence exquise qui exprime délicieusement toutes les nuances de la pensée. Le grand poète allemand J.-W. Goethe estimait que << la littérature française était vieille et distinguée, en elle-même et dans la personne de Voltaire. >> (125)

Vint à la fin de cette époque une âme de grand poète, un passionné de l'antique et un rénovateur, André Chénier, partisan de la révolution française, qui accomplit aussi une révolution poétique en donnant une conception nouvelle de l'imitation des Anciens : << Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques. >> (L'Invitation) << Le génie d'André Chénier se distingue par l'ardente sincérité du cœur et le frémissement de l'âme. Ce génie lui a permis d'être original et neuf dans les idylles imitées de l'antique; (...) >> (126) Comme les poètes grecs, il a le goût fin des œuvres d'art, des mouvements gracieux, des poses plastiques. Il a en même temps le culte du beau et c'est là sa véritable religion; il est le chantre et le prêtre de la beauté, beauté des formes, beauté des sons, beauté des vers, beauté des idées et des sentiments harmonieux : << Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs; allumons nos flambeaux à

leurs feux poétiques ;>> ( L'Invitation ) A l'exception de deux poèmes de circonstance, tous les poèmes de Chénier sont restés inédits de son vivant. Ses Poésies lyriques n'ont été publiées qu'en 1819, elles se distinguent par un retour direct à l'imitation antique dans toute sa naïveté, par une délicatesse exquise de sentiments et une grande finesse d'expression. L'éclat de sa gloire posthume se révèle dans une formule d'Henri de Régner résumant en trois noms l'histoire de la poésie française : Ronsard, Chénier et Hugo.

#### 5. ) LE ROMANTISME ( 1800-1850 ) : L'OUVERTURE DE LA POESIE MODERNE

A la fin des Lumières, la France de l'Ancien Régime fut renversée par la Révolution allant de 1789 à 1794. Comme son nom l'indique, ce bouleversement politique implique une transformation complète de la société française. << La déclaration des droits de l'homme >> assure désormais la liberté de pensée et d'opinion. Jadis, les rois comme Louis XIV, Louis XV et Louis XVI pouvaient enfermer, par "Lettres de cachet", dans telle prison tels écrivains hostiles à leur politique absolue sans indiquer ni le motif, ni la durée de l'emprisonnement. Parmi ces prisons, la plus célèbre est la Bastille à Paris qui représentait une menace perpétuelle pour les lettrés. Aussi était-elle symbole de "despotisme". C'est elle que la Révolution abattra tout d'abord.

De 1799 à 1815, les destinées politiques de la France furent dominées par Napoléon Bonaparte, qui se présenta comme l'héritier de la Révolution française; mais il fit ensuite évoluer le régime démocratique, instauré par la Révolution de 1789, vers une dictature autoritaire et personnelle : l'Empire. Dans le domaine artistique, Napoléon chercha à susciter des oeuvres accordées à la grandeur de ses ambitions politiques. Au nom de la liberté, de nombreux écrivains durent s'exiler et pour s'opposer à l'autocratie impériale, s'engagèrent dans la lutte politique et sociale par le truchement de leurs oeuvres et de leurs actions. Leur pensée, soumise aux influences étrangères, prit une dimension européenne.

Si le classicisme est spécifiquement français, le romantisme apparaît, lui, comme une démonstration de la sensibilité européenne à la fin du XVIIIe siècle et au début de XIXe siècle. Il s'est d'abord manifesté en Angleterre, puis en Allemagne, offrant ensuite à la France l'exemple d'une révolte contre le classicisme. Il est à l'origine un mouvement proprement révolutionnaire qui prône la libre expression de la sensibilité et affirme les droits de l'individu. Dans le vocabulaire littéraire, le mot "romantisme" ne désigne plus alors un mouvement historique délimité mais la manifestation d'une sensibilité nouvelle et d'un désir de rendre à l'imagination ses droits dans la littérature et dans l'art, celle du coeur et des passions : "Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts."

Le romantisme, c'est aussi un état d'âme. Dans le langage courant, le romantisme correspond à une certaine façon de vivre sentimentalement ou passionnément, dont le sentiment fondamental est l'insatisfaction qui engendre deux attitudes contradictoires : l'enthousiasme, si l'individu s'élançe avec passion vers un idéal; ou la déception, s'il se laisse aller à la mélancolie. Dans ces deux cas, les romantiques sont très attentifs à leurs tourments intérieurs et développent un véritable culte du "moi". Parce qu'il est avant tout individuel et parce que toute son originalité est dans l'exaltation libre des sentiments personnels, le romantisme ne peut s'accomoder en poésie d'aucun des goûts classiques de retenue et de mesure, même de les transformer. Entre le génie classique et le génie romantique éclate ainsi une incompatibilité.

Pour les contemporains, le romantisme représente surtout un affrontement. Il est une littérature d'affranchissement, de même qu'il y a eu révolution sur le plan social et politique en 1789, il doit y avoir révolution en poésie: « Il faut bien que toutes les oreilles possibles s'habituent à l'entendre dire et redire, une révolution s'est faite dans les arts, dit Hugo. Elle a commencé par la poésie; elle s'est continuée dans la musique; la voilà qui renouvelle la peinture; ( ... ) Au reste, cette révolution n'est pas un retour universel à la nature et à la vérité. C'est l'extirpation du faux goût qui, depuis près de trois siècles, substituant sans cesse les conventions de l'école à toutes les réalités, a vicié tant de beaux génies. La nouvelle génération a décidément jeté là le haillon classi-

que, la guenille philosophique, l'oripeau mythologique. Elle a revêtu la robe virile, et s'est débarrassé des préjugés, tout en étudiant les traditions. >>(127) Conséquence de tout ce qui précède, la poésie doit être désormais subjective, sentimentale et passionnée. Cet affrontement correspond aussi à un conflit des générations : les poètes romantiques sont jeunes, audacieux, ils cherchent à choquer les esprits conservateurs en bousculant les règles strictes du classicisme telles que Boileau les a formulées.

Revenons à la littérature française, qui, durant le règne de Napoléon, fut étouffée, tout comme la liberté, sous la main d'un maître militaire qui se méfiait des écrivains et craignait leur influence sur le public. Napoléon ne cherchait pas, comme autrefois Louis XIV, à s'attacher les écrivains, les savants et les artistes. En littérature, il combattait les tendances individualistes et encourageait une sorte de néo-classicisme, figé dans des formules surannées. Une censure extrêmement rigoureuse s'exerçait sur les journaux et sur les livres. Les auteurs qu'on pourrait appeler officiels étaient de talent médiocre, des attardés du classicisme. Les deux meilleurs écrivains de l'époque, Madame de Staël ( 1766-1817 ) et Chateaubriand (128) ( 1790-1869 ), étaient également des précurseurs du romantisme français ; Napoléon les éloignit de Paris. Malgré cela, le mouvement s'organisa ensuite, vers 1820, autour de Victor Hugo qui parlait de la fonction sérieuse du poète, de sa mission civilisatrice : le poète devait guider les peuples, il était l'annonciateur de l'avenir, inspiré par l'éternelle vérité et n'aurait su, sans

trahir sa mission, se limiter à la poésie pure. Il semblait que la génération romantique vînt de retrouver le grand secret perdu, qui est celui de la poésie, elle s'opérait en un mouvement pareil à celui de la Renaissance. Ce nouvel art romantique en poésie allait se perfectionner avec Lamartine, Vigny, Nerval, Musset et Hugo (129).

D'un lyrisme étroitement lié aux émotions les plus simples et les plus coutumières, l'inspiration de Lamartine (1790-1869) s'est élargie progressivement pour tenter d'englober l'expérience du monde. Bien que Lamartine soit peut-être moins grand poète que Victor Hugo, moins parfait que Leconte de Lisle, Gonzague Truc le trouve plus harmonieux que ces deux derniers (130). Ce poète eut le goût de la chose poétique par l'intermédiaire de la nature, par laquelle sont introduites l'amour et la fuite du temps : l'appel à l'infini que le poète sent naître en lui ne vient que de la présence des arbres et des eaux. Lamartine sut écrire une poésie parfaitement adaptée à la sensibilité de ses contemporains; une poésie à la fois méditative, lyrique et musicale. La France redécouvre avec enthousiasme et ravissement ce lyrisme, une vraie musique de l'âme, dans lequel les images et les rythmes, simples mais harmonieux, portent vers une sorte de poésie pure et immatérielle; poésie du sentiment, de l'amour malheureux, poésie de la nature calme et accueillante. Le chant lamartinien a toujours << quelque chose de serein, de paisible presque dans la douleur, jusque dans ce désespoir qui découvre qu'au coeur du mal il sait le remède et que l'insuffisance de l'homme sera suppléée par l'infinie suffisance de Dieu. >> (131)



Gérard de Nerval ( 1808-1855 ), longtemps considéré comme un écrivain mineur, a depuis quelques décennies acquis une place privilégiée que nul ne songe à lui contester désormais. Aux yeux des générations nouvelles, il incarne le romantique tant dans sa vie que dans son oeuvre : point d'ostentation dans son existence, mais un ardent désir de comprendre, de diriger son rêve éternel (132) au lieu de le subir : car l'existence de Gérard de Nerval ne sera qu'une suite de coups frappés à la porte du malheur et de la solitude :

<< Je suis le ténébreux, le veuf, - l'inconsolé,  
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :  
Ma seule étoile est morte - et mon luth constellé  
Porte le soleil noir de la Mélancolie.  
(...)>>  
( Les Chimères, "El Desdichado", 1853.)

Toutefois, ce qui rend Nerval si sympathique à nos yeux, c'est la fusion de la vie et de l'oeuvre en une expérience unique dans la poésie par sa sincérité : l'élaboration d'un mythe vécu jusqu'en ses conséquences extrêmes.

Alfred de Musset (1810-1857) fut "l'enfant terrible" du mouvement romantique. Toute sa vie, Musset sera le romantique par excellence et par nature. Il a maintes fois exprimé cet idéal d'un lyrisme largement humain, venant du coeur et allant au coeur. Spirituel, malicieux, pétillant d'ironie, c'est le caprice et la fantaisie qui, avec lui, entrent dans le romantisme. L'amour et la souffrance aux-

quels le vouèrent ses passions viendront toujours purifier, sublimer la désinvolture impertinente d'un poète génial. Dans sa poésie une extraordinaire harmonie semble couler mystérieusement de l'âme ; Musset s'exprime en poésie comme s'il s'agissait de sa langue maternelle, cette langue divinement poétique.

Plus sobre, net, burinant en traits précis des attitudes et des caractères, le comte Alfred de Vigny ( 1797-1863 ) apparût singulièrement isolé parmi les poètes romantiques. En dépit de ses mérites de romancier et de dramaturge, la postérité se souviendra surtout de Vigny comme d'un poète profondément pessimiste: << Le poète est, dit-il, toujours malheureux parce que rien ne remplace pour lui ce qu'il voit en rêvant. >> ( Journal d'un poète ) Certes, le destin ne ménagera point Vigny, lui réservant tous les pièges de l'échec et de l'infortune. Ce poète solitaire et silencieux éprouva la perpétuelle tentation de croire en l'humanité, en l'amélioration du sort de l'homme. Mais il se rendit compte que l'homme est toujours écrasé par la fatalité, abandonné par un Dieu cruel. De même, il renoncera à la nature impassible et insensible à sa plainte. Sa grandeur est d'avoir donné une image guindée, parfois absolue, de la haute dignité humaine. La poésie de Vigny doit son ton particulier à trois caractères : l'aspect philosophique, la création de symboles et la puissance des atmosphères.

Tant par la durée de sa vie et de sa carrière que par la fécondité de son génie et la diversité de ses oeuvres,

Victor Hugo ( 1802-1885 ) occupe dans la littérature française une place exceptionnelle; il est la chronique et l'histoire même de son temps, de tout le XIXe siècle. Parmi les écrivains romantiques, Hugo fut celui qui attacha le plus d'importance à l'art. La création poétique n'est à ses yeux ni un épanchement sans contrôle ni un mystère subconscient, mais une activité méthodique et rigoureuse, le poète remplissant une part active dans les grands débats politiques. Pour lui, << Tout poète véritable, indépendamment des pensées qui lui viennent de son organisation propre et des pensées qui lui viennent de la vérité éternelle, doit contenir la somme des idées de son temps.>> (133) C'est ainsi qu'il devient le plus grand poète de la République. Le monde reconnaît pour toujours le nom de Victor Hugo en France comme celui de Dante en Italie, de Shakespeare en Angleterre, de Pouchkine en Russie et de Goethe en Allemagne (134).

Créateur d'une nouvelle langue poétique au vocabulaire varié, pittoresque et vivant, Hugo est avant tout un prestigieux créateur d'images, un visuel extraordinaire pour rendre le dessin, le relief, les oppositions d'ombre et de lumière : << mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel >> ( Extase ) << Car la pensée est sombre ! Une pente insensible va du monde réel à la sphère invisible; >> ( La pente de la rêverie ) Son art poétique est impeccable. << La Légende des Siècles de Victor Hugo doit être la Bible de tout versificateur français. >> disait Banville (135). Comme tout poète lyrique, Hugo a chanté successivement toutes les impressions du siècle où il a vécu, des plus

tendres aux plus violentes; c'est donc l'âme poétique du XIXe siècle qui revit dans ses vers. Touchant un très large public, l'oeuvre de Hugo penchée sur tout être, sur toute chose et sur tout genre, fait de lui le plus grand et le plus populaire poète français, le plus complet aussi. En même temps il représente l'incarnation la plus parfaite du romantisme dont il fut le théoricien. Ses obsèques, organisées aux frais de l'Etat, donnèrent lieu à une imposante manifestation nationale où concoururent des délégations de la France entière : aucun écrivain n'avait connu de son vivant une semblable célébrité.

Hugo est le poète de l'intimité par excellence - de la maison, de la famille, de l'amour filial, le poète des vieillards et surtout celui des enfants: << Le vers de Hugo sait, dit Baudelaire, traduire pour l'âme humaine non seulement les plaisirs les plus directs qu'elle tire de la nature visible, mais encore les sensations les plus fugitives, les plus compliquées, les plus morales ( je dis exprès sensations morales ) qui nous sont transmises par l'être visible, par la nature inanimée, ou dite inanimée; non seulement la figure d'un être extérieur à l'homme, végétal ou minéral, mais aussi sa physionomie, son regard, sa tristesse, sa douceur, sa joie éclatante, sa haine répulsive, son enchantement ou son horreur; enfin, en d'autres termes, tout ce qu'il y a d'humain dans n'importe quoi, et aussi tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique. >> (136) En novembre 1951, à Vienne, un poète chinois nommé Mao-Du, lors d'une conférence internationale du Mouvement de la paix, proposa que tous les pays du monde s'unissent pour la paix,

citant pour cela une déclaration de Victor Hugo. On annonçait aussi la sortie en Chine du cinq millionième exemplaire des Misérables en traduction chinoise (137).

Manifestement, le romantisme a recréé la poésie française stérilisée par un traditionalisme mal compris et a donné au lyrisme un essor incomparable. Non seulement les maîtres du romantisme furent avant tout des poètes qui ont renouvelé les sources d'inspiration, mais surtout qui comprirent et proclamèrent que la poésie est essentiellement émotive et que la langue doit être vivante, pittoresque, imagée, tel un miroir de l'âme.

#### 6. ) LE PARNASSE ( 1850-1880 ) : L'Art pour l'Art

Faisant suite à un siècle qui avait ignoré les véritables poètes, le romantisme français brisa avec ses prédécesseurs en accordant à la poésie une place privilégiée : la poésie était omniprésente. Comme tout mouvement révolutionnaire, la poésie romantique avait réussi à s'affranchir de toute tradition, de toute autorité académique comme de toute règle classique. Cependant elle ne put échapper aux excès. La poésie romantique compte un nombre considérable d'oeuvres qui ne sont ni bonnes, ni mauvaises, mais poncifs ou centons : c'est le règne de la médiocrité. Conscients des défaillances de leurs prédécesseurs, les poètes de l'époque de "l'Art pour l'Art" vont chercher une substance plus solide et une forme plus savante et plus pure.

Ce fut à partir de 1850 environ que se forma autour d'un maître-admirateur de Chénier, Leconte de Lisle ( 1818-1894 ), un groupe de poètes qui feront paraître leurs vers dans un recueil intitulé " le Parnasse ", publiant leurs réactions contre les excès du romantisme, remettant à l'honneur l'esprit de la mesure et le souci de la règle. Rappelons que "le Parnasse" fut dans la mythologie grecque la montagne sacrée où séjournent les Muses ! Ces poètes, qui se rattachèrent à l'idéal grec pour sa pureté et pour sa clarté, furent unis momentanément par le désir d'une substance poétique plus vigoureuse et d'une forme plus savante, ainsi que par le besoin de réagir contre les abus du sentimentalisme et les imperfections des poètes romantiques. Ils commencèrent par adopter la doctrine de << l'art pour l'art >> (138) énoncée par Théophile Gautier, et finirent par affecter une sorte d'indifférence envers le goût de la foule inerte.

Bien qu'ayant milité au premier rang des romantiques, Théophile Gautier ( 1811-1872 ), le chef de file rayonnant du mouvement parnassien, avait refusé de suivre Hugo sur le chemin du romantisme progressiste, militant, soucieux de contribuer au bonheur du peuple. Il est le premier poète qui pratique la libération de l'art. La perfection formelle, l'unique souci de la beauté sont les dogmes de cette nouvelle école poétique. Il n'y a pour Gautier de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien - tout ce qui est utile est laid. Pour rester pur, l'art doit, selon lui, demeurer indépendant de la morale et de la politique, car << Tout passe. - L'art robuste seul a l'éternité. Le buste

survit à la cité. (...) Les dieux eux-mêmes meurent; mais les vers souverains demeurent plus fort que les airs. (... ) >> ( Emaux et camées ) Il réagit d'ailleurs contre les perpétuelles effusions sentimentales de Lamartine, contre les désespoirs d'amour déçu de Musset, contre également les prétentions philosophiques ou politiques de Vigny et de Hugo. A son sens, le poète est un homme qui regarde le monde extérieur et en exprime en vers plastiques et colorés les divers aspects. Il a réduit au minimum la part de la pensée et transporté l'émotion sur le terrain esthétique. La poésie moderne lui est en grande partie redevable de cette libération qui la caractérise. Mais surtout, il a apporté à l'emploi des "couleurs" un soin minutieux, enrichissant la palette des romantiques. Baudelaire le place à « l'égal des plus grands dans le passé, un modèle pour ceux qui viendront, un diamant de plus en plus rare dans une époque ivre d'ignorance et de matière, c'est-à-dire UN PARFAIT HOMME DE LETTRES. >> (139)

Leconte de Lisle ( 1818-1894 ), le poète parnassien par excellence, pour lequel Victor Hugo avait expressément demandé que son fauteuil à l'Académie lui fut réservé, est hostile aux débordements sentimentaux du lyrisme romantique, et rejoint presque les positions de Gautier : la fin suprême de l'activité poétique est le Beau, indépendant de la vérité, de l'utile et de la morale. Il proclame même l'union de l'art et de la science, un nouvel univers poétique qui va permettre des réussites éclatantes. Loin de se comporter en historien, Leconte de Lisle fait, par son amour de l'Antiquité, revivre dans son poème les civilisa-

tions mortes et les religions disparues. Grand paysagiste en même temps, le poète aime évoquer sa nostalgie des pays tropicaux et une saisissante vision cosmique, qui contribuent au caractère de sa poésie. D'ailleurs, la poésie de Leconte de Lisle a comme tentative ultime de reproduire les formes, les lignes, les couleurs et de redonner la pureté à la langue poétique, la sûreté à la versification et de retrouver la science des sonorités et du rythme. << Il joue du rythme avec ampleur et certitude, et son instrument a le ton doux mais large et profond de l'alto. Ses rimes, exactes sans trop de coquetterie, remplissent la condition de beauté voulue et répondent régulièrement à cet amour contradictoire et mystérieux de l'esprit humain pour la surprise et la symétrie. >> (140)

Autour de Gautier et de Leconte de Lisle se rattachent un certain nombre de poètes-amis de tempéraments très divers, mais se rapprochant par leur culte d'une beauté sévère, d'un art exigeant. Parmi eux, Théodore de Banville ( 1823-1891 ), un des précurseurs du Parnasse fleurissant - << (...) De naissance, il eut le don de cette admirable langue que le monde entend et ne parle pas; et de la poésie, il possède la note la plus rare, la plus haute, la plus ailée, le lyrisme. (...) >> (141) Théophile Gautier loue plus loin que << Banville a le sentiment de la beauté des mots; il les aime riches, brillants et rares, et il les place sertis d'or autour de son idée comme un bracelet de pierreries autour d'un bras de femme; c'est là un des charmes et peut-être le plus grand de ses vers. (...) >> (142) Banville fut alors considéré comme le plus doué des poètes



parnassiens. Comme Leconte de Lisle et comme Gautier, il eut la passion de la Grèce antique, de la beauté sculpturale. Aussi y eut-il chez lui une fantaisie souriante qui le plaça un peu à part du Parnasse.

Sully Prudhomme ( 1839-1907 ) a développé lui aussi une inspiration originale de la poésie en accord parfait avec l'esprit de l'époque, ce qui lui valut d'obtenir le premier prix Nobel de littérature. D'abord ambitieux d'une poésie scientifique où il pourrait tout analyser, il se transforma peu à peu en un poète à la facture délicate, à l'âme tendre et douloureuse. << ( ... ) Son esprit hésite entre divers systèmes : tantôt il est croyant, tantôt il est sceptique; aujourd'hui plein de rêve, demain désenchanté, il maudit ou bénit l'amour, exalte l'art ou la nature, et, dans un vague panthéisme, se mêle à l'âme universelle des choses. Il a la mélancolie sans énervement, et sous ses incertitudes on sent une volonté persistante qui s'affirmera bientôt. (...) >> (143) Sa poésie fait qu'il jouit, dans sa vieillesse, d'une indéniable popularité et qu'il est entouré du respect général.

François Coppée ( 1842-1908 ), un pur Parnassien consciencieux, abandonnant "l'art pour l'art" dont la rigide sévérité ne convient pas à sa manière familière, va de plus en plus dans le sens d'une poésie à prolongements sociaux. Certes, il y a dans son effort pour décrire un univers précis un souci d'exactitude qui rappelle les préceptes de Leconte de Lisle. Mais bientôt le Parnasse s'éteint. Vers 1855 cependant, un certain nombre de réactions qui se

sont produites contre les parnassiens vont se cristalliser. C'est l'avènement du symbolisme dont Jean Moréas, rangé plutôt parmi les Parnassiens que dans l'école symboliste, se fera le premier manifestant.

## 7. ) LE SYMBOLISME ( 1885-1920 ) : PERCEVOIR L'INVISIBLE A TRAVERS LE VISIBLE

En 1866, un poète nommé Jean Moréas ( 1856-1910 ) publia dans le << Figaro >> le manifeste d'une nouvelle école littéraire nommée "symbolisme": << les phénomènes concrets, y affirmait-il, sont de simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les idées primordiales. >> De plus, il déclara partir en guerre contre la rigidité et l'impassibilité des parnassiens, contre le culte de Hugo poussé au fétichisme, puis il rejeta la platitude des petits naturalistes, le roman de commérage et celui de documents trop faciles; Moréas y soutient que le poète doit partir à la recherche d'images suggestives et tâcher de trouver, par delà l'objet et l'apparence, une unité profonde de la poésie. Il y a dans le texte de Moréas toute la doctrine du symboliste qui dénonce l'obscurité en poésie. Toutefois, le mouvement symbolique, voulant créer du nouveau au nom de la liberté poétique, proclamée par Hugo, se montra beaucoup moins combatif et dogmatique que n'avait été le romantisme ou même le Parnasse.

Etymologiquement, le mot << symbole >> remonte à la haute Antiquité, signifiant la fusion du signe et de la

chose signifiée. Il a souvent un aspect imagé et, en règle générale, est chargé d'un contenu émotionnel; il est lié avec le monde des désirs inconscients qui a été mis en évidence par Freud. Etudiant le rêve et son expression symbolique, Freud montre que le rêve a un sens. D'après Henri de Régnier, la poésie symboliste ne chante plus, elle incante; ce qui la caractérise, c'est le vague, l'incertain, le mystérieux, le fluide, le nuancé. La période symboliste ne prendra fin qu'en 1913, quand Apollinaire, dans Alcools, publiera ses premiers poèmes cubistes.

En tant que théorie poétique le symbolisme veut découvrir et faire découvrir, grâce aux signes que proposent nos sens, un monde plus vrai que celui dans lequel nous vivons. En réaction contre la forme, les symbolistes ont accusé Gautier, Leconte de Lisle, Hérédia d'être trop matérialistes; aussi ont-ils à se libérer à la fois d'une intellectualité trop logique, où la raison opprime la rêverie, où la clarté supprime la nuance, et d'une versification dont les règles absolues ne laissent pas au poète la possibilité d'adapter le rythme aux soubresauts de l'émotion. Les symbolistes visent à redonner le goût des choses de l'âme, ils se complaisent dans le mystère, le symbole, la musique et dans l'éther du rêve. Mais ils ne parviendront presque jamais à définir de façon plus précise leur doctrine, à nommer ce qu'ils cherchent, et cette carence est normale puisqu'ils cherchent l'insaisissable et l'innommable, cette surréalité cachée derrière les apparences.

En France la poésie symboliste trouve ses véritables

initiateurs en Nerval ( 1808-1855 ) et en Baudelaire ( 1821-1867 ) (144), ses maîtres et ses fondateurs en Verlaine ( 1844-1896 ), Rimbaud ( 1854-1891 ) et Mallarmé ( 1842-1898 ). Ce que ces poètes entreprennent donc, ce n'est pas un simple rétablissement dans l'ordre des exigences esthétiques. Ils ne font pas que s'opposer doctrinalement aux parnassiens comme ceux-ci s'étaient opposés aux romantiques. Chacun d'eux, à sa manière, remet la poésie en question, vit une aventure où son équilibre, sa raison, sa vie, sa santé, sa fortune ou son honneur sont sacrifiés sans hésitation à la recherche de l'absolu poétique. Enfin le poète ne nomme plus la chose, mais l'impression qu'elle a faite sur son esprit. Le symbolisme n'est pas un procédé de style mais un moyen de connaissance qui présage toute la poésie moderne. Les poètes produisent désormais des poèmes dont le rayonnement et la signification dépassent la sémantique linéaire.

Pour Baudelaire, la poésie est comme un instrument de reconnaissance métaphysique, par lequel il s'attache à traduire son découvert par des symboles verbaux. Ainsi, Baudelaire est salué par Rimbaud comme « le vrai Dieu », par André Breton comme « le premier surréaliste dans sa morale », par Paul Valéry comme « le plus important des poètes français » et par Pierre-Jean Jouve comme un « saint » qui passe pour le plus grand archétype du poète de l'époque moderne de tous les pays. Le poète, ainsi que le formulait Baudelaire, est le déchiffreur d'hiéroglyphes et le traducteur de l'universelle analogie. Styliste très personnel, il accorde une part prépondérante aux sensations

de l'odorat et du toucher qu'il rend par des transpositions nouvelles. Esprit étrange, sensibilité malade, goût du rare et du faux, le poète des Fleurs du Mal (145) a surtout introduit dans la poésie française le chaos, le frisson et tant d'interdits.

<< Frère de misère, Baudelaire ne cache pas sa faiblesse mais démontre comment s'entraident la faiblesse et la grandeur; nostalgique de l'éternel qui confectionne son oeuvre avec les matériaux de son époque, il finit presque toujours par trouver la meilleure équation poétique des pires imperfections humaines.(...) >> (146) Il en ressort que pour les spécialistes de la psychanalyse, Baudelaire constitue sans nul doute le poète le plus psychanalysé qui ait jamais existé. Complexe d'Oedipe, alcoolisme (147), homosexualité latente, masochisme, sadisme, narcissisme, tendance à l'autodestruction. Ce goût du malheur fait de Baudelaire un poète éminemment moderne. Assurément, il est le poète du XIXe siècle qui a le mieux saisi et exprimé les fils futurs de la sensibilité et l'univers intérieur du XXe siècle. Bref, << Otez Baudelaire de la poésie française, les autres poètes brillent aussitôt d'un plus vif éclat. >> (148)

Pour avoir su créer une poésie sensible, intime et qui présente toutes les apparences d'une effusion spontanée, Verlaine peut être considéré comme le plus grand poète lyrique du symbolisme. Pessimiste jusqu'au malaise et aux transes, réceptif jusqu'à l'extase sans cause apparente, Verlaine fut avant tout un musicien du vers - ses vers sont

souvent l'écho de ses sensations. Il a cherché sans répit dans différents domaines dont la poésie offre les clefs, un ensemble pour le coeur et l'âme : c'est que l'éveil à la souffrance coïncide chez Verlaine avec l'éveil à la conscience claire ; jamais la poésie française ne fut plus vécue. Ce qui frappe le plus chez lui, c'est la simplicité et la sincérité dans son expression poétique. Ce don de simplicité savante, quasi divine, fait de lui un des rares poètes que nul n'a pu imiter. D'un lyrisme inégalable, il a laissé des poèmes excellents d'une émotion intense avec des expressions très simples comme celui-ci :

<< Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville ;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon coeur ?

O bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un coeur qui s'ennuie  
O le chant de la pluie !

Il pleure sans raison  
Dans ce coeur qui s'écoeur.  
Quoi ! nulle trahison ? ...  
Ce deuil est sans raison ... >>  
( Il pleure dans mon coeur. )

Arthur Rimbaud, génie précoce, dont le nom est souvent associé à celui de Verlaine (149), témoigne dès ses premiers

vers d'une éblouissante virtuosité. Ses poèmes expriment, pour la plupart, les inquiétudes ou les révoltes de son adolescence incomprise. C'est le mauvais ange par excellence. Son oeuvre est reconnue comme l'aboutissement de recherches romantiques et baudelairiennes (150). Il se propose notamment de découvrir et d'exprimer, après Baudelaire, des << correspondances >> entre les diverses sensations. Dans sa vie, comme dans ses poèmes, Rimbaud n'a pas cessé de bouleverser les schémas établis, de transgresser les règles. Il a exercé sur la poésie moderne et contemporaine une influence considérable.

Si le terme de "symboliste" a vraiment un sens, c'est sans doute à Mallarmé que doit appartenir ce titre, à celui qu'André Gide a nommé "la plus intransigeante figure de la littérature française" (151). Car c'est de lui que se réclament la plupart des innovations en poésie. Parmi les poètes symbolistes, Stéphane Mallarmé, bien qu'il utilise en général l'alexandrin classique, est celui qui s'est livré aux expériences les plus audacieuses. Il a surtout employé toute la structure de la versification et même de la langue poétique en vue de parvenir à exprimer le mystère. Selon lui, l'art doit être hermétique et réservé à des initiés. il a même poussé le symbolisme sur la voie de l'hermétisme en raison de sa haute conception de l'idéal, son dévouement total au sacerdoce poétique. Ses dons exceptionnels font de lui le plus grand et le plus pur des poètes symbolistes : << (...) Mallarmé le plus conscient, Mallarmé le plus parfait, Mallarmé le plus dur à soi-même de tous ceux qui ont tenu la plume ... >> dit Paul Verlaine (152).

En 1891, Moréas lance un nouveau manifeste d'une école nouvelle - l'école romane - qu'il oppose à l'école symboliste, comme aux brumes nordiques la lumière méditerranéenne. Il reprocha âprement à Verlaine d'avoir abîmé le style et réduit à néant toute réponse et il voudrait voir la poésie rebondir vers la lumière, la force, la grâce virile et les autres disciplines de la beauté. En dépit de cette réaction, un néo-Symbolisme va fleurir dans les dernières années du XXe siècle. Les futurs maîtres, Valéry ( 1871-1945 ), Claudel ( 1868-1955 ), Péguy ( 1873-1914 ) s'apprêtent à dépasser l'héritage symboliste, à s'en servir comme d'un acquis pour en dégager des oeuvres riches et originales qui échappent aux classifications d'écoles. Il en est ainsi de l'oeuvre si diverse de Guillaume Apollinaire ( 1880-1918 ), un adieu encore mélancolique aux temps anciens, mais qui révèle la définitive victoire de l'esprit moderne; au terme de l'évolution, elle permet la révolution poétique.

#### 8 ). LE SURREALISME ( 1924 - 1960 ) : L'UNIVERSALITE D'UNE POETIQUE ENIGMATIQUE

Si l'on tente de dresser, à la fin du XXe siècle, le bilan de l'évolution poétique au cours de ce siècle de turbulence, on s'aperçoit qu'il est impressionnant. Car ce siècle, surnommé le siècle de la vitesse, s'ouvre sur une vaste querelle littéraire et politique : les mouvements et les revues naissent et meurent les uns après les autres. Durant cette période, la société française passe d'un état



presque archaïque et moyenâgeux à un modernisme d'abord timide, puis foudroyant.

C'est dans cette ambiance que naquirent et que grandirent les nombreux courants poétiques à la recherche de nouvelles formules poétiques, mieux adaptées à l'évolution des idées. Parmi eux, le surréalisme regroupe un nombre d'arts de premier ordre et plusieurs excellents poètes ayant une attitude de refus de cette civilisation et de ses valeurs, c'est le mouvement le plus considérable du XXe siècle. Ce qui fonde la valeur poétique et humaine du surréalisme, ce qui en explique le rayonnement, c'est la pratique de l'art comme moyen d'exploration de l'Inconnu, d'une vie nouvelle. Il nous paraît comme le mouvement poétique français qui s'est aventuré le plus totalement dans l'exploration et la conquête de l'univers imaginaire. Toutefois, le surréalisme ne veut pas être une école poétique ou littéraire mais une libération absolue de toutes les contraintes qui pèsent sur les désirs de l'homme : logique, culture, morale, religion, famille, patrie ... pourvu qu'elle change la vie et transforme le monde.

Le surréalisme est, au sens le plus étroit, un procédé d'écriture automatique (153); au sens large, une attitude philosophique qui est en même temps une mystique, une poétique et une politique. Dès l'origine, l'activité du groupe surréaliste se donne pour but de construire une nouvelle vision du monde où doivent s'abolir toutes les formes d'ordre et de conventions logiques, morales, sociales, engendrées par la civilisation occidentale. En poussant un

certain nombre d'attitudes poétiques déjà esquissées dans le romantisme, le Parnasse et le symbolisme, le surréalisme vise à la réconciliation de l'homme avec lui-même en défendant les valeurs du rêve (154), de l'instinct, du désir et de la révolte. Par sa volonté de contraste et de rupture, le surréalisme prend donc sa place dans une continuité historique et apparaît ainsi comme la pointe extrême de la réaction anti-naturaliste et anti-positiviste, inaugurée dès la fin du XIXe siècle.

Si le surréalisme a été le fait d'un groupe, si même certaines des oeuvres qu'il nous laisse, et non des moindres, sont les fruits d'une collaboration, on ne saurait oublier que des individualités bien différentes constituaient le groupe. Les traits propres à chacun se sont accusés à mesure que le groupe évoluait, éclatait. Si le surréalisme a une si grande importance dans l'histoire littéraire, ce n'est pas seulement grâce à la révolution qu'il y a portée, mais grâce aussi aux écrivains de première grandeur qui l'ont servi et ont exploité ses découvertes.

L'histoire d'André Breton ( 1896-1966 ) se confond souvent avec celle du mouvement, dont il fut le théoricien le plus ardent, le plus profond et le plus intransigeant. Toute son oeuvre fut consacrée à la défense et à l'illustration des valeurs surréalistes. Rigueur, passion et fidélité sont les qualités de Breton, surnommé le "pape" du surréalisme. Selon lui, un grand nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et Shakespeare, et ...

<< Swift est surréaliste dans la méchanceté.  
Sade est surréaliste dans le sadisme.  
Chateaubriand est surréaliste en politique.  
Constant est surréaliste dans l'exotisme.  
Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.  
Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.  
Bertrand est surréaliste dans le passé.  
Rabbe est surréaliste dans la mort.  
Poe est surréaliste dans l'aventure.  
Baudelaire est surréaliste dans la morale.  
Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie  
et ailleurs.  
Mallarmé est surréaliste dans la confiance.  
Jarry est surréaliste dans l'absinthe.  
Nouveau est surréaliste dans le baiser.  
Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.  
Fargue est surréaliste dans l'atmosphère.  
Vaché est surréaliste en moi.  
Reverdy est surréaliste chez lui.  
St.-J. Perse est surréaliste à distance.  
Roussel est surréaliste dans l'anecdote.  
Etc. >>  
( Les Manifestes du Surréalisme. )

Spécialiste de l'automatisme verbal, Robert Desnos ( 1900-1945 ) joue avec virtuosité des mots de leurs homonymes, du merveilleux spontané. Dans son essence, le surréalisme, remplaçant les moyens d'expression traditionnels par de nouveaux modes de connaissances, est une tentative d'exploration et d'exploitation directe de toutes les

richesses du subconscient, pour atteindre s'il se peut, par le libre choc des mots désintégrant, tout leur pouvoir à la source directe de la pensée.

Plus que tout autre surréaliste, Paul Eluard ( 1895-1952 ) s'est attaché à la musicalité de la poésie. Le thème central de sa poésie reste l'amour ; car c'est l'amour qui brise la solitude de l'homme, éclaire pour lui un monde enfin saisi.

<< Je t'aime pour toutes les femmes que je n'ai pas connues  
Je t'aime pour tous les temps où je n'ai pas vécu  
Pour l'odeur du grand large et l'odeur du pain chaud  
Pour la neige qui fond pour les premières fleurs  
Pour les animaux purs que l'homme n'effraie pas  
Je t'aime pour aimer  
Je t'aime pour toutes les femmes que je n'aime pas >>  
( Le Phénix, 1951. )

Ses vers possèdent une extraordinaire puissance de suggestion, ils offrent aux lecteurs des possibilités infinies de rêveries aussi bien dans le domaine de la pensée que dans le domaine du sentiment. << Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront, un beau jour, des amants. On rêve sur un poème comme on rêve sur un être. >>(155) dit Eluard, qui est alors devenu le poète le plus populaire des surréalistes et celui qui a exercé le plus d'influence sur la jeune poésie.

De tous les promoteurs du surréalisme, Louis Aragon

( 1897-1982 ) est le plus virulent. Il adopte avec une facilité déconcertante tous les tons, tous les genres poétiques de la tradition française. Tour à tour, il chante sur tous les mètres, tous les rythmes, son angoisse et ses espoirs : le socialisme et l'amour. Avec Francis Ponge ( né en 1899 ), le poème devient une leçon que l'on reconnaît pour une leçon de choses et non de morale - une simple invitation à vivre selon son être, selon sa définition, et peut-être aussi, selon son nom. Comme un arbre, un rocher : l'un offrant ses feuilles et ses fruits, l'autre, ses éclats, ses galets si joliment repris, roulés et polis par la mer.

Quels rapports peuvent entretenir le réel et le surréel ? Question essentielle pour le surréalisme, qui ne se désintéresse pas du réel, qui n'est pas une doctrine d'évasion dans l'imaginaire et pour qui la poésie doit se proposer de produire l'expérimental, fonctionnant grâce aux divers points de contact du mental et du réel. Le principal de ces points de contact est le psychisme total ; conscient et inconscient ne cessant de communiquer et d'interférer réciproquement. En résumé, tous les problèmes de la poétique et de la technique surréalistes sont issus de cette complicité entre le réel et l'imaginaire ; de cette ambiguïté entre l'inspiration et l'expression formelle.

Par ailleurs, le surréalisme s'intéresse aussi de très près à la question de l'Orient. Il voit dans l'Asie un réservoir de forces spirituelles : « ces hommes semblaient vivre dans une communion perpétuelle avec l'essence des

choses, avec l'esprit du grand Tout, sinon dans un parfait bonheur - idéal vulgaire - du moins dans une liberté totale. >> (156) On remarque aisément que la réflexion métaphysique a pris une importance accrue dans la pensée de Breton et d'Aragon ainsi que chez la plupart des poètes du XXe siècle. Parmi eux, nous distinguons tout particulièrement Victor Segalen ( 1878-1919 ), qui, à lui seul, mériterait une longue étude comparative. Il est non seulement l'un des grands poètes français sous l'influence de la culture chinoise, mais aussi l'un des plus subtils sinologues. Ses trois recueils, Stèles, Peintures et Equipées constituent un massif verbal d'une stupéfiante splendeur. En détruisant l'exotisme traditionnel, ce grand poète-archéologue a prouvé, entre autres, que la mémoire seule est le lieu du voyage et l'imaginaire d'un pays non moins vaste que l'Empire du Milieu.

Bien que beaucoup de poètes modernes aient été des surréalistes ou aient subi l'influence des doctrines surréalistes, il serait néanmoins abusif de croire que le surréalisme représente alors toute la poésie française du XXe siècle, où les tendances anciennes et nouvelles se mêlent de façon inextricable, se combattant dans un désordre indescriptible. C'est le temps des écoles éphémères. En dehors de toute discipline d'école, quelques poètes ne font qu'écouter leur propre voix et ils ont, chacun à leur manière, contribué à l'évolution de la poésie moderne. L'aventure surréaliste ne fut pour eux qu'un passage. Certains l'ont partiellement inspiré comme René Char ( né en 1907 ) et Pierre Reverdy ( 1889-1960 ) ; d'autres comme Max Jacob

( 1876-1944 ) et Jean Cocteau ( 1899-1963 ) n'en ont soutenu que ce qui pouvait enrichir leur domaine personnel; d'autres encore se sont tenus à l'écart, comme Jules Supervielle ( 1884-1960 ). Si tous ces poètes, ou presque, se sont écartés du surréalisme, tous collaborent plus ou moins ouvertement à l'élaboration d'une parole essentielle, capable de fonder d'une manière nouvelle l'homme et le réel. Tous ont profité de la liberté que la poésie de leur temps avait commencé à conquérir. Avec audace et fantaisie ou avec minutie et scrupule, les poètes modernes se sont efforcés d'approfondir les possibilités de leur langage.

\* \* \*

## SYNTHESE

Malgré la destinée plus ou moins différente des deux poétiques, on constate que la poésie française, dont l'histoire est encore relativement courte, a traversé des phases quasi analogues à la poésie chinoise. Mais cela ne veut pas dire qu'elles évoluent toutes les deux de la même façon ou à la même vitesse. Le génie de chaque peuple a sûrement ses points forts et ses points faibles, dans la mesure où les champs de la pensée varient d'une culture à l'autre. La poésie a abordé, en Chine comme en France, des genres très différents; sujets religieux et historiques au début, puis représentation de la beauté en soi - "l'Art pour l'Art" jusqu'à l'analyse psychologique.

Quoi qu'il en soit, les théories poétiques appliquées respectivement en Chine et en France explicitent la relation indécomposable entre les poètes et leur contexte culturel; c'est pourquoi la poésie chinoise est particulièrement difficile à saisir et à interpréter pour un Français, et vice versa. Il en va de même pour ce qui est de la structure socio-politique qui pèse sur les conditions de la création littéraire, jouant un rôle dans l'orientation du champ poétique et provoquant l'apparition de tendances. Il en résulte qu'elle détermine la naissance de poétiques de natures différentes. De même, une expression poétique nouvelle suppose un corps social différent qui la choisit et l'impose. La poésie prend pour ainsi dire une signification différente selon les traditions; chaque nation, chaque époque a ses poésies.



Si l'on compare les deux poétiques, on peut dire que les Chinois sont remarquables dans le domaine empirique, mais en ce qui concerne la théorie, ils ne sauraient se satisfaire d'autres connaissances que très abstraites. Quant à la classification, ils ne la poussent à fond que dans la mesure où les besoins de la pratique l'imposent. Ainsi nous leur connaissons la dialectique, mais non la logique; ceci suffit à montrer que la concrétisation et la classification sont leurs points faibles. A la différence de l'esprit chinois, les poètes français se consacrent avec ferveur aux systèmes poétiques en donnant une large place aux spéculations théoriques. Il n'est pas une génération de poètes en France qui n'ait prétendu apporter, outre ses poèmes, une théorie de la poésie, un recueil de recettes poétiques. Chaque groupe, chaque école de poètes, sinon chaque poète a conçu, écrit et publié son art ou plus exactement sa réflexion poétique en forme de traité, de proclamation ou de manifeste. Chaque école condamne les défauts de celle qui l'a précédée. De sorte que les écoles de la poésie française sont bien illustrées par un certain nombre de "isme" et de "néo", dont les poètes eux-mêmes se réclament ou qu'on leur attribue.

L'attachement au pragmatisme et à la vulgarisation caractérise la poésie chinoise qui a la réputation de ne s'éloigner nullement de la vie quotidienne de tous. L'aptitude au raisonnement et le goût de la singularité marquent considérablement les poètes français, qui s'orientent délibérément vers un idéal de plus en plus abstrait, alors qu'en Chine, le langage populaire paraît tout chargé de poésie

avant même que la poésie s'en empare et fournisse aux activités poétiques, humbles ou savantes, des ressources inestimables. De là résulte que la poésie est perçue en Chine comme l'expression même de tout un peuple, d'un moment exquis et d'un exemple unique de l'histoire d'une société humaine. Comme la voix du poète est d'abord la voix du peuple appuyée sur les masses, elle se fait interprète de leurs besoins ou écho de leurs plaintes, ... dans la mesure où la poésie savante est indissociable de la poésie populaire.

En revanche, la poésie française est d'abord "la poésie"; le poète français se tient souvent à l'écart des substances brutes du monde. Elle est séparée toute entière du travail biologique de la France, devenant le savant et raffiné matériau le plus élaboré de la culture française. Sa poésie nationale s'alimente rarement aux profondes réalités de son sol ou de la mémoire de son peuple. La France a beau réussir ce miracle d'être à la fois un des pays du monde les plus riches en admirables aspects naturels, en legs de civilisations diverses, en conquérants invincibles, et d'être en même temps le pays au monde qui possède la littérature la plus riche et la plus abondante en grands poètes, c'est le seul pays à n'avoir pour ainsi dire jamais établi de liens entre sa tradition historique, populaire, légendaire et sa tradition poétique. D'une manière générale, le poète français n'écrit que pour lui, et ce phénomène s'accroît depuis le début du XXe siècle où la poésie française est une poésie rare et bizarre, aux sentiments étranges et aux formes compliquées. Aucun des plus grands poètes

ne prend la responsabilité de la nation entière, ne se fait la voix même de sa patrie, de son peuple :

<< Les héros nationaux de la poésie française s'appellent Hector, Ajax, Prométhée, Phédre, Antigone, Cléopâtre. Il n'y pas de héros éponyme français, d'elfe français, de démon français. Nos poètes ne semblent pas capables d'aimer sans remords une femme s'ils ne lui ont donné d'abord quelque nom de déesse ou de nymphe. Ils ont avec Psyché et Narcisse un commerce inépuisable, et ce n'est pas en nous parlant des souffrances d'Orphée ou d'Adonis, ce n'est pas en nommant le cèdre et le myrte qu'ils ont le sentiment de se dépayser. C'est en nommant le peuplier et le bouleau, c'est en faisant appel au décor de la vie française, à l'histoire française, que le poète français sent qu'il tombe dans l'artifice, l'anecdote et l'archéologie. (...) >> (157)

A son opposé, la poésie des Chinois, elle, se trouve toujours au contact de l'âme nationale par ce qu'elle a de plus grand, de plus difficile et de plus profond. Ce qui explique bien pourquoi en France la faveur populaire s'écarte souvent des poètes qui non seulement dédaignent de solliciter son approbation, mais refusent même de jeter un regard sur les plus grandes heures de ses malheurs ou de ses problèmes réels. Les symbolistes et les surréalistes, les plus littéraires des poètes français, n'acceptent dans leur poésie le souffle et la pulsation des sentiments, la vie brute de l'esprit au point où l'informe ne se forme en images qu'au prix d'un surcroît d'artifice, d'ésotérisme et

d'abstraction. La plupart des poètes français semblent obscurs parce qu'ils ne parlent pas la langue de tout le monde, et ce décalage entre le niveau des poètes et celui des lecteurs éventuels engendre cette crise de la poésie française : « jamais sans doute il n'y eut tant de gens pour écrire cette sorte de choses que personne ne lit ! » (158) Puisque les poètes français tournent le dos à l'histoire du peuple, celui-ci, à son tour, leur rend logiquement leur indifférence, du fait qu'il ne les lit pas et ne les applaudit pas non plus.

Rien, il est vrai, dans la poésie chinoise, qui ne corresponde vraiment aux grandes épopées de la Grèce antique ou aux longues Chansons de Geste religieuses et héroïques de la poésie française médiévale (159). La petite épopée chinoise, s'il est permis tout de même de lui donner ce nom, ne serait-ce qu'au sens étymologique du "récit", n'en offre ni la richesse des épisodes, ni la multiplicité des personnages, ni le merveilleux légendaire ou mystique; le héros n'y est pas le guerrier féodal qui court à la gloire et à l'amour mais l'homme le plus simple et le plus ordinaire, symbole traditionnel du petit peuple, comme le témoignent les poèmes dans le Shih-Jing, le premier recueil des chansons populaires de la Chine archaïque. Cette oeuvre poétique rassemble, avec les hymnes religieux et les chants de batailles royales, les chansonnettes dont les garçons et les filles alternaient les couplets en allant aux champs ou au cours des fêtes saisonnières. Nous savons très bien, grâce à eux, ce que faisaient les adolescents chinois d'il y a trois mille ans : ils travaillaient, se taquinaient, se faisaient la cour.

A ce sujet, l'éminent sinologue et comparatiste Etienne Ble a fait remarquer que l'épopée semblait appartenir en propre à certains types d'organisation sociale : si elle est inconnue de l'Egypte pharaonique et de la Chine ancienne, elle est en revanche comme consubstantielle aux sociétés indo-européennes, et se trouve, plus généralement, au Tibet, au Japon, au Rwanda, partout où les guerriers et les prêtres, constitués en castes privilégiées, se partagent ou se disputent le pouvoir (160). Il en va différemment en Chine où les lettrés et les paysans comptent parmi les castes de premier rang. De plus, il y eut très tôt en Chine une réaction contre l'action individuelle et spectaculaire, celle qui n'est que momentanée dans la durée - mais favorable à l'idée de ne pas s'interrompre dans la continuité de l'expérience humaine. La vie chez les Chinois semble se mouvoir sur un rythme plus calme et pondéré, inspiré d'une existence posée, non basée sur l'action ou l'aventure.

Il semble bien que la problématique de l'imitation et de l'originalité ait une importance primordiale chez le poète français de tous les temps. Plus qu'ailleurs, chaque poète en France a cette même ambition d'être d'abord inimitable et inégalé, c'est-à-dire que tout poète rêve d'être une exception originale, quoique réuni sous une même étiquette de mouvement poétique. A savoir que l'esprit français cherche presque toujours à étonner par tous les moyens insolites; comme dit Baudelaire : "le Beau est toujours étonnant". C'est parce qu'en France, on aime le changement et la fraîcheur; la répétition monotone des œuvres anciennes tue le plaisir. A leur insu, c'est dans la

querelle continuelle des Anciens et des Modernes que la poésie française affiche plus que jamais sa véritable différence, qui est d'être libre de la tradition, de l'objet, de l'histoire, de puiser partout les biens culturels et de les incorporer aussitôt, à la seule condition qu'elle ait déjà sa place au-dessus de la terre dans les constellations de l'intellect.

En Chine, en revanche, les poètes ne s'opposent pas systématiquement l'un à l'autre comme le font constamment leurs confrères français. Peu importe l'imitation ou l'originalité, ce qui compte c'est que le travail poétique donne la première place au sentiment et à l'émotion; dans la mesure où le recours à un procédé, à une forme, à un thème des plus connus ne peut être entaché de plagiat, du seul moment que le poète est authentique, c'est-à-dire que sa poésie naît d'une émotion réelle, d'un sentiment sincère. Le Shih-Jing donne pour première définition de la poésie celle de l'expression des sentiments, et il ne semble pas que des anciens aux modernes cette devise ait cessé d'être valable.

En France, les traditionalistes et les novateurs s'opposent éternellement dans le champ des sentiments esthétiques, sans se rendre compte que leur combat n'a parfois pas plus de sens que de cesse. Justement, dans Tel quel, Paul Valéry, accordant toute puissance à la tradition, démystifie la modernité: Le nouveau est, par définition, la partie périssable des choses. Le danger du nouveau est qu'il cesse automatiquement de l'être et qu'il le cesse en pure perte

comme la jeunesse et la vie. (...) Chercher donc le nouveau en tant qu'artiste, c'est ou bien chercher sous le nom de nouveau, tout autre chose, ou se livrer à une méprise. Le nouveau n'a d'attraits irrésistibles que pour les esprits qui demandent au simple changement leur excitation maximum (161). Il conclut en disant: << Ce qui est le meilleur dans le nouveau est ce qui répond à un désir ancien. >> (162)

A ce propos, on peut dire néanmoins que les querelles des Anciens et des Modernes ont toujours existé à toute époque et dans toute nation. La diversité des théories et des styles est évidemment le meilleur reflet de la diversité des milieux où cette poésie fut accueillie. Cependant on regrette que les grands poètes soient rarement compris et honorés de leur temps, car ils s'élèvent au-dessus des préjugés, des idées éphémères, des doctrines passagères. Les poètes qui nous émeuvent le plus aujourd'hui n'ont pas été les plus admirés. Il n'y a que dans les grandes oeuvres de ces maîtres authentiques, immortels, que l'on conserve de façon intacte les qualités éternelles de la poésie.

On sait que les Chinois ont ce souci permanent de la "continuité" et de "l'accord harmonieux" en matière de poésie comme dans le domaine de l'histoire et de la pensée. De tout temps, ils n'ont jamais eu cette sensation de rupture brutale avec leur passé malgré d'incessantes évolutions culturelles. En fait, le "traditionalisme" auquel la Chine s'est attachée pendant trois mille ans et auquel, en dépit des apparences, elle reste en bonne partie fidèle, n'est pas comme on le croit généralement - l'immobilisme

paresseux d'une passive inertie. Ainsi dit-on en Chine : si nous aimons ce qui est ancestral et si nous plaçons l'âge d'or de la poésie dans le passé, ce n'est pas parce que c'est ancien mais parce que c'est vraiment beau et que c'est éternel. De là résulte que la poésie moderne devint, en l'occurrence, victime d'un préjugé courant selon lequel elle serait synonyme d'infidélité et de facilité.

Outre l'antique sagesse chinoise qui enseigne aux hommes de ne jamais aller contre la nature des choses, les Chinois ont le sens de l'éternité, ils la voient derrière eux, tandis que les Français la voient généralement devant eux. Si l'on admet la comparaison, le caractère des Chinois ressemble à celui des anciens Romains : fermement enraciné dans le sol. Ils manifestent toujours un grand attachement soi-disant raisonné à leur tradition et une certaine méfiance à l'égard de ce qui heurte celle-ci, au risque de la détruire. Chargé du fardeau pesant d'une des civilisations les plus riches et les plus anciennes du monde, le Chinois se dirige vers l'avenir à reculons - si l'on peut dire - se référant sans cesse à l'expérience des générations antérieures; chaque génération d'hommes s'est efforcée de dégager des leçons du passé, d'en tirer des exemples - bons ou mauvais - de comparer l'époque dans laquelle elle vivait à l'âge d'or perdu dans la nuit des temps.

Par contre, les Français ont peur de cette immobilité et de cette constance qui résument toute la poésie de la Chine : avec des vers et des sentiment anciens, faisons des poèmes nouveaux ! A de nombreuses reprises, la poésie fran-



fraise a cherché, non pas à renouveler ni à renouer avec la tradition, mais à se rebeller contre celle-ci qui insensiblement l'entraînait hors d'elle-même, à reconquérir l'essence insaisissable de la vie et du monde. D'ailleurs, les poètes français cherchent constamment à lutter, à s'opposer aux Anciens. Cet esprit de révolte est porté à son comble au XXe siècle, et s'organise contre tout : non seulement contre les Anciens mais aussi contre la société, contre le public, contre toute espèce de tradition. C'est une ère nouvelle qui annonce la poésie en liberté, en rupture absolue avec toute espèce de contrainte du passé. Les poètes se joignent alors à Paul Eluard pour chanter : << Je suis né pour te connaître, pour te nommer, Liberté ! >> (163)

A toutes les époques de la poésie française, les allusions faites au Christ abondent; un grand nombre de poèmes fait référence aux épîtres de l'Evangile. Les poètes de la première époque en particulier s'étaient convertis corps et âme au christianisme. Bien que la poésie ne serve pas à prêcher la théologie, ni à propager la religion, la poésie chinoise ne saurait s'épanouir sans se nourrir, comme la poésie française, du sol fertile de sa philosophie et de sa religion. Si la religion sert de sanction morale, à cet égard, nous observons que les points de vue des Chinois et des Chrétiens diffèrent très sensiblement.

Quoiqu'en Occident, on dise couramment que la Chine a connu trois religions, là-bas, Confucius est considéré comme un moralisateur et un penseur, le taoïsme est d'abord une sagesse immanente, non transcendante et le bouddhisme, fon-

dé par un sage qui refusait les dieux, ne devint une religion que dans un sens très éloigné de celui que les Occidentaux donnent à ce mot : << Ceux qui prétendent démontrer que les Chinois admettaient l'existence d'un Dieu tel que nous l'adorons, dit Diderot, ... n'y regardent d'assez près. >> (164) Quand les Encyclopédistes français découvrent les religions chinoises d'après les relations des premiers Jésuites, de retour du Cathy, ils furent transportés d'enthousiasme, Voltaire étincelle de joie.

Bien entendu, les poètes chinois sont aussi réalistes et humains que leurs confrères français, mais ce qu'ils admirent au fond, c'est la philosophie, la sagesse, et non la pure religion (165). Il faut souligner que le confucianisme se refuse à donner au peuple cette forme de religion utilitaire : le bouddhisme et le taoïsme y ont plutôt pourvu. C'est une religion du bon sens, de l'esprit de raison qui fait partie intégrante de l'humanisme confucéen. C'est ainsi qu'est née la doctrine du "Juste Milieu". D'autre part, les poètes chinois tirent profit du bouddhisme sans pour autant avoir la volonté de prouver ses principes religieux; leur véritable intention est de se divertir sans vouloir pratiquer cette religion jusqu'à la délivrance. Pour eux, la philosophie bouddhique est infiniment plus intéressante que la religion bouddhique. En l'occurrence, le bouddhisme n'a élargi que le fondement esthétique et artistique de la poésie chinoise, qui est basée essentiellement sur le confucianisme, le taoïsme et le chanisme.

Les Chinois ne sont pas un peuple pour lequel les idées

et les activités religieuses représentent une part importante et absorbante de la vie, c'est l'éthique qui fournit sa base spirituelle à la civilisation chinoise et non pas la religion. D'ailleurs cette dernière se concentre sur l'homme et non sur Dieu, ce qui indique une différence fondamentale entre la Chine et les autres civilisations où l'église et les prêtres ont joué un rôle prédominant. L'Occident réalise encore difficilement que les rapports de l'homme à l'homme dans le domaine de la morale puissent se maintenir sans se référer à un Être Suprême; parallèlement, les Chinois sont étonnés qu'en Occident les relations humaines soient incapables d'être honnêtes et convenables sans que la pensée d'un tiers supérieur y soit constamment mêlée. Prenons ici un poème de Victor Hugo comme exemple :

<< Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure;  
Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit;  
Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit;  
Vous qui passez, venez à lui, car il demeure. >>  
( Contemplations. )

Lorsque nous parcourons la poésie française, classique ou moderne, nous rencontrons bien sûr des incrédules et des libertins, des incroyants et des rebelles. Mais de son origine jusqu'à nos jours, nous avons affaire à une poésie et à une culture absolument imprégnée de l'idée du sentiment d'un Dieu personnel. Loué ou récusé, invoqué ou nié, le Père Eternel de la tradition spirituelle judéo-chrétienne, à la fois immanent et transcendant, capable de créer le ciel et la terre ainsi que les êtres, de régir leur sort,

de remettre ou de pardonner leurs péchés, domine par sa présence ou sa mort dans la poésie occidentale. Les uns le vénèrent, d'autres l'exècrent, d'autres enfin le contestent, mais jamais dans l'ignorance et rarement dans une véritable indifférence.

Au contraire, on peut lire tous les poèmes chinois sans jamais rencontrer ni un appel, ni une prière, ni un reproche, ni une interrogation, ni un défi adressé au Père autoritaire et omniscient. La poésie chinoise semble ignorer totalement la prière et la supplication ou l'invocation à un Dieu tout-puissant. En Chine, si l'homme peut acquérir une vertu ou une immortalité, c'est en se confondant totalement à l'ordre et au désordre des choses en devenant pareil aux bambous et aux lotus ... sans possible recours à un Père d'en haut, à un Esprit créateur, capable d'écouter ses requêtes, d'exaucer son caprice, d'être indulgent pour ses fautes ou secourable à sa faiblesse ou à ses péchés.

Par ailleurs, la poésie chinoise a de particulières substances que l'on n'est pas accoutumé de voir en Europe; les critiques occidentaux en ont fait leur étude exclusive en négligeant à peu près totalement l'aspect éthique et historique ainsi que social des oeuvres qui jalonnent leur développement. Dans le domaine littéraire, la poésie chinoise s'est toujours voulue la conservatrice d'une culture, d'une histoire et l'exercice d'une conscience collective. Autant dire que les poètes fondaient leur poésie sur un rapport très étroit avec le réel; l'accent n'a pas été mis sur la valeur autonome de la littérature mais sur sa fonc-

tion moralisatrice et éducative. Il en résulte qu'un grand nombre de poètes anciens chinois s'adonnent avec opiniâtreté à composer des oeuvres didactiques en vue de moraliser, c'est une des raisons pour lesquelles la poésie chinoise est jugée sans enthousiasme par certains critiques occidentaux.

C'est que la signification morale et politique est inséparable de la fonction de la poésie et cela depuis les temps des sociétés paysannes primitives, dont nous venons de voir la vision poétique et philosophique du monde, depuis l'exploit que firent Confucius et son école des pouvoirs de dénonciation et d'avertissement de la poésie, son usage pour la remontrance au Prince et pour l'enseignement du peuple. C'est parce que la morale joue en Chine un rôle prépondérant, qu'elle y tient la même place que la religion en Occident. Ainsi, << dans un pays sans religion, il est normal que ce soient les rapports entre hommes, et l'organisation de ces rapports sur des bases harmonieuses qui constituent la préoccupation majeure. >> (166)

Or il semblerait que tout au long de l'Histoire, les poètes chinois ne se soient jamais posé ces questions qui tourmentent et divisent les poètes français : Est-ce que le poète doit se préoccuper uniquement de problèmes intellectuels ou cultiver également son jardin, ou encore doit-il être engagé ou désengagé ? Doit-il participer aux combats politiques et sociaux de son temps ? Les poètes chinois ont d'ailleurs été tour à tour, et avec le plus grand naturel, engagés et dégagés. Et ce, surtout chez les poètes

confucianistes qui ont le souci d'améliorer et d'organiser la société dont ils se sentent solidaires et responsables.

Les Français sont curieux de constater que tout au long de l'histoire de la poésie chinoise, on ne trouve pas un poète qui ne soit également homme politique. Il en va de même pour les philosophes ... hélas ! Nous ne nous étonnons pas de ce que les poètes, au fil du temps, se soient toujours réfugiés dans la fidélité à l'empereur, le patriotisme et la morale (167), ce que les poètes français leur refusent presque toujours. A savoir que les principes de la poésie française se sont alliés à ceux des autres arts complémentaires ou adverses et des diverses sciences, en particulier la psychologie, et ont remplacé leurs règles étroites et empiriques par l'application de concepts poétiques généraux. Nous voulons surtout dire que les thèmes poétiques français nous réservent, à l'examen, bien des surprises - noblesse oblige - même si le poète français succombe parfois à la tentation de moraliser et de jouer le rôle d'éducateur, il aime notamment s'amuser et faire rire son lecteur.

Selon la tradition chinoise la poésie poursuit un double but: moral et didactique d'une part, expression de sentiments d'autre part. Confucius déclare que le but de la poésie est d'illustrer la morale. Les confucianistes considèrent que la poésie permet d'émouvoir les divinités et les diables, de distinguer entre le bien et le mal, de renforcer la piété filiale, de modifier la personnalité de l'individu, d'améliorer les mœurs ainsi que de dénoncer

les maux de la société. Cette fonction de critique sociale est tellement importante qu'à plusieurs reprises, au cours des siècles, des fonctionnaires ont été chargés par le souverain de rassembler les poèmes contemporains pour juger de l'humeur du peuple. C'est ainsi que la gratuité de décrire pour décrire est une faute grave dans cette morale qu'est la poésie chinoise. En l'occurrence, les Chinois rejettent toujours la conception de "l'Art pour l'Art", qui n'est pas inconnue dans l'histoire de la poésie et que préconisent avec zèle les poètes parnassiens et modernes.

S'il est vrai que certains poètes chinois, en particulier les taoïstes et les bouddhistes, se font ermites pour oublier le monde des hommes, la plupart ont été administrateurs et hommes d'action, poètes par surcroît, toujours prêts à sacrifier leur succès d'écrivain à leur honneur d'homme. Ce qui fait dire aux poètes chinois avec un légitime orgueil qu'il n'y a jamais eu de poètes professionnels dans leur pays. La plupart d'entre eux ont aussi essayé de vivre une sagesse qui plaçait par-dessus tout l'apaisement intérieur, le détachement, la liberté spirituelle, une sagesse qui conseillait le dédain des honneurs et des richesses, le désintéret réfléchi de la vaine agitation de la condition humaine, la contemplation de la nature et l'identification au rythme profond de la vie.

En mettant en cause toutes les institutions sociales, y compris le langage lui-même, le poète taoïste Tchouang-tseu, tant par le sujet de son oeuvre que par son style spontané, naturel, romantique et profondément original,

ouvre une nouvelle voie à la poésie. L'accord de l'état d'âme et du paysage, les poètes chinois l'ont exprimé bien avant les plus romantiques des classiques européens (168). Ainsi la poésie chinoise est-elle un symbolisme au sens large du mot, non entaché de précisions historiques et géographiques comme le symbolisme français. Entendons par là que c'est une poésie qui s'exprime tout en image. Ces images poétiques remontent parfois aux origines mêmes de la poésie chinoise. Or ces images connues de tous sont moins des procédés de littérature qu'une méthode moraliste.

La poésie française, quant à elle, a pour but d'exprimer la nature humaine et ses émotions, ses poètes estimant, à l'inverse des Chinois, que les sentiments du cœur ne contiennent pas de mauvaises pensées. C'est en 1829 qu'apparaît chez Vigny le mot "lyrisme" affirmant qu'il n'y a en poésie ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet pour lui, tout relève de l'art, tout a droit de cité en poésie. Les poètes du XIXe et du XXe siècles déclarent souvent qu'il n'y a ni règles ni modèles, mais plutôt qu'il n'y a d'autres règles que les lois générales de la morale planant jadis sur la poésie toute entière. Il est vrai qu'en France les poètes ont toujours eu la chance de pouvoir user largement de leur droit pour faire connaître les idées les plus audacieuses sans risquer leur vie et leur liberté, alors que leurs confrères chinois n'ont jamais eu ce bonheur de pouvoir s'exprimer librement sans risquer la censure morale ou politique. Ayant une vision trop personnelle, le poète français se sent souvent en conflit avec la société. Celle-



ci n'accepte pas sa singularité, le considère comme inquiétant et dangereux en le taxant de "fou" ou de "maudit".

Il est une particularité qui distingue les poètes français, celle d'écrire pour briller, pour provoquer, non seulement à leurs propres yeux mais surtout aux yeux des autres; l'éclat de leurs vers qui, une fois projeté à l'extérieur, doit leur revenir en applaudissements sur l'heure. Il importe de souligner que c'est l'individualisme qui prédomine dans la société française, basée en apparence sur une collectivité. Quant aux poètes chinois, ils ne créent pas leurs oeuvres pour un public en quête d'émotion, mais pour eux-même et, parfois, pour des amis partageant leurs idées. Pour eux, l'art est avant tout affaire personnelle de leur vie intérieure. Il en résulte qu'ils attachent aussi peu d'importance à leur propre originalité qu'à celle d'autrui. En somme, la recherche de l'originalité ne résulte que de la préoccupation d'en imposer au public, et celle-ci semblait totalement étrangère à la plupart des artistes chinois, qui ne recherchent aucunement la célébrité mais un apaisement du coeur, en privilégiant la paix intérieure, une sérénité sans bornes. Ce qu'ils veulent exprimer c'est moins le culte de la personnalité que l'âme profonde qui existe dans tout homme et tout objet. Ce sont visiblement deux motivations complètement différentes aussi bien au niveau de l'art de vivre que de celui d'écrire.

Voilà la raison pour laquelle la poésie française nous paraît plus diversifiée, fantaisiste, intellectuelle et originale, voire même révolutionnaire; en revanche, la

poésie chinoise traduit une étendue, une profondeur, exprimant un calme infini; elle suscite un enthousiasme plus mesuré, car le Chinois est insouciant et satisfait du monde matériel duquel il s'est détaché, mais cependant non isolé. Par leur différence de caractères, la plupart des poètes chinois ont ciselé des vers parfaits sur un nombre assez restreint de thèmes.

"L'amour est à réinventer !" proclamait Rimbaud. Toute la poésie française se confond ainsi avec ce thème. C'est dans l'amour que le poète français trouve l'identité dans la diversité, la séparation dans la communion, la jouissance dans la douleur, ... tout ce qui est, dans la poésie, insaisissable et permanent. Des troubadours à Georges Brassens, l'Amour tient la première place dans les sentiments exprimés par les poètes français; dans Les Fleurs du Mal par exemple, Baudelaire emploie le mot "Amour" cinquante-cinq fois dans quarante-quatre poèmes. Visiblement, si nous voulons deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses oeuvres quel est le mot ou quels sont ceux qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira sans doute son obsession (169)

D'une manière générale, dans la poésie française, seul l'Amour règne sans masque ni obstacle. De même, dans la poésie seule, il trouve sa vraie patrie sans frontière ni entrave, où nulle proscription, nulle absurde défense ne s'opposent à la quête des corps cherchant l'un près de l'autre leur plaisir et leur danger fraternels, des âmes

cherchant l'une près de l'autre aventure et connaissance. La France est le pays qui a inventé la courtoisie, développé plus qu'aucune autre nation la vie mondaine, la femme y est reine, objet d'amour ou de désir; l'homme y pratique l'amour de vanité, nous dit Stendhal. Effectivement, << C'est dans l'amour que la poésie française, c'est dans la poésie française que l'amour trouvent leur commune liberté et leur commune exaltation. >> (170)

Par contre, les Chinois abordent ce sujet sans lui accorder une aussi grande importance, même s'ils l'ont évoquée avec sensibilité et une grande richesse de sentiments, ils n'idéalisent pas pour autant la femme et ne la considèrent jamais comme une inspiratrice, une muse, une déesse. D'ailleurs, il y a plusieurs raisons à ce que la poésie chinoise accorde moins de place à l'amour que la poésie française. D'abord, ils ne pratiquent pas cet individualisme qui prédomine dans la société française; l'amour étant au centre de la vie, il prend alors une dimension si grande qu'il éclipse les autres sentiments humains; généralement pour un poète français, la vie, c'est sa propre histoire sentimentale. De plus, avec la tradition des chevaliers du Moyen Age, la femme avait déjà acquis une position sociale relativement élevée. Vint ensuite l'éducation qui lui permit de se hisser au même niveau que les hommes sur les plans intellectuel et artistique.

Il n'en va pas de même en Chine, où le confucianisme exhortait la femme à développer les qualités qui lui sont propres et plaçait au premier rang des vertus féminines

la douceur, l'obéissance, la netteté dans le foyer, l'assiduité au travail, l'aptitude à bien faire la cuisine et à filer, le respect des beaux-parents, la courtoisie à l'égard des amis de son mari, en somme, toutes les vertus que recherche l'homme. Il est impossible de savoir à quel point ces dogmes furent strictement observés dans la pratique.

La société chinoise, elle, est en apparence basée sur la famille, mais en fait c'est le service public qui l'emporte. Il était courant que les hommes de lettres passaient le plus précieux de leur temps à exercer une fonction publique loin de leur pays natal, laissant leur "vilaine vieille épouse" chez eux. Par ailleurs, dans la société chinoise, on recherchait avant tout une brillante carrière officielle, dans la mesure où quiconque s'accrochait au jupon de sa femme devenait objet de mépris selon les confucéens. Ils étaient donc plus souvent en contact avec leurs collègues et amis de lettres qu'avec les femmes. Beaucoup de poèmes étaient naturellement adressés à des hommes, néanmoins le profond attachement à un ami n'impliquait en aucune manière des relations intimes ambiguës. A en croire certains, la plupart des civilisations, primitives ou raffinées, telles que la Chine, n'auraient pas connu cette fureur et ces délices de l'amour, mais envisagé avec plus de flegme les rapports charnels, et ignoré ou quasiment l'élection d'un être bien aimé entre tous afin de vivre leur romantisme et le bonheur conjugal, sans parler de l'échange des goûts littéraires et artistiques.

Chez les Chinois l'amitié occupe en grande partie la

place que prend l'amour chez les Français : « Cette amitié peut jaillir spontanément, sur un échange de quelques mots, et s'enraciner pour toute la vie, enveloppant les domaines les plus profonds de l'âme et de l'esprit. (...) » (171)

En effet, les relations amicales étaient jadis les seules pour lesquelles le choix personnel fut admis, du moins pour ceux qui obéissaient à la morale sociale et à ses impératifs. C'est pourquoi l'amitié jouait un si grand rôle chez les classiques. La plus connue étant celle qui lia Su Wu à Li Liang, sous les Han; puis celle entre Du Fou et Li Po, entre Po Kiu-Yi et Yuan Tchen, sous les Tang. Pour eux comme pour tous les autres, le culte de l'amitié s'associe à celui du vin, grâce auquel ils communient dans l'oubli des poussières du monde et des dix mille chagrins. Seule la mort les sépare, mais le rêve les réunit de nouveau dans un au-delà. L'amitié offre en Chine son aspect traditionnel qui fait de l'ami une sorte de directeur moral et intellectuel : « L'amitié ... voici le grand mot. Le peuple chinois a le génie de l'amitié. » (172) Alors qu'en France, bien qu'une amitié solide se soit établie entre Gautier et Baudelaire, entre Verlaine et Rimbaud, néanmoins, peu de poèmes ont été composés pour évoquer le plaisir des retrouvailles ou la tristesse de la séparation entre les vrais amis.

Aussi le contraste entre la poésie chinoise et la poésie française réside-t-il dans le fait que chacune prend son inspiration à une source différente : la Chine à la nature, les Français à la forme humaine, plus particulièrement à la figure féminine. Certes, l'amour de la nature

n'est pas seulement une attitude poétique en Chine, mais il y est en même temps une position philosophique et une conviction morale - le Ciel, la Terre et l'homme sont là-bas intimement réunis; l'homme, lui, n'occupant que sa juste place, infiniment modeste, et c'est la recherche de l'homme cosmique et du rythme vital qui marquera toute la poésie chinoise. C'est la raison pour laquelle la contemplation de la nature y tient une si grande place.

Il en résulte que pour un Chinois, au plus profond de son être, l'homme et la nature ne forment qu'un seul et même cosmos. Le Français, par contre, ne cherchera pas l'harmonie avec la nature, certainement pas avec un aussi tendre amour que le Chinois: il imposera avec ferveur une harmonie humaine à la nature, dominera le paysage au lieu de l'épouser, bref, il attribuera à une nature sans âme la volonté d'un Dieu extérieur, plutôt que de découvrir Dieu dans la nature même. Il a cherché de tout temps à faire mieux que la nature tout en l'imitant de l'extérieur. Il n'est point exagéré de dire qu'aucune civilisation n'a été aussi foncièrement irréligieuse que celle de la Chine, et notamment que dans aucun autre pays, la nature n'a été comprise avec autant de délicatesse. Le sentiment de la nature déborde dans toute la poésie des Chinois, formant à elle seule une part considérable de leur héritage spirituel.

Pour le poète chinois de jadis, le vin était aussi important que l'encre et le pinceau. L'ivresse qu'il procurait lui permettait de s'accorder au cours naturel des choses ( le Tao ), d'entrer en communion avec les circonstan-

ces, d'être en phase avec le flux de l'instant éternellement présent. On dit souvent que le vin permet d'oublier à la fois le passé, l'avenir et de se consacrer entièrement au présent dans une merveilleuse contemplation poétique du monde. Fréquemment mentionné dans la poésie chinoise classique, l'alcool est indissociable au débraillé de l'ivresse qui exprime la libération des impulsions irrationnelles, des sens et du coeur, que l'école néo-confucéenne s'efforce de réfréner (173).

Le thème du "vin" dans la poésie chinoise n'est pas du tout ce qu'il est trop souvent dans la culture occidentale, une célébration gaillarde et bachique. Comme l'écrit Georges Margouliès : << alors que l'oubli en Occident est suivi d'une déchéance morale, que l'ivresse est considérée comme une maladie, la poésie chinoise développe un thème contraire : le vin est le libérateur qui permet au lettré d'atteindre à l'indifférence suprême, à la contemplation philosophique, au néant qui est idéal bouddhique et taoïste. Aussi le thème de l'ivresse prend-il dans la poésie chinoise une valeur presque symbolique. >> (174)

En ce qui concerne les poèmes ayant pour thème la nostalgie, la poésie chinoise diffère énormément de celle de la France. La nostalgie du poète chinois est une constante rêverie du retour. Le regret du pays natal apparaît déjà maintes fois dans le Shih-Jing. Mais c'est surtout depuis les Elégies du pays de Tch'ou que la notion de patrie devient si importante. Nombre de critiques le soulignent : l'immensité de la Chine, les difficultés de communication,

la puissance du lien familial sont autant de raisons qui expliquent la fréquence de ce thème dans la poésie chinoise. Il semble bien que ce soit cette nostalgie simple et naturelle, née des conditions mêmes de la vie chinoise, qui ait donné ses images et ses richesses au thème moral et philosophique du "retour". La patrie est naturellement le pays de naissance où tous les bonheurs se confondent avec les souvenirs au point que les classiques mouillèrent bien souvent leurs manches de larmes en l'évoquant.

A l'inverse des poètes chinois, les poètes français vont d'un coeur léger quêter à l'étranger pour y découvrir du nouveau, des lumières différentes qu'ils ne trouvent pas chez eux, sans pour autant souffrir d'un sentiment d'infériorité. D'ailleurs, c'est grâce à des échanges constants et profitables avec l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre et les pays arabes ..., que la poésie française ne cesse de se renouveler, puis d'approfondir et de répandre ses idées d'origines étrangères pour fonder un nouvel art poétique. Ce qui fait que la poésie française s'est imprégnée d'esprit d'exotisme, qui fait défaut dans l'ensemble à la poésie chinoise.

Mécontents du monde dans lequel ils vivent, les Français recherchent des solutions concrètes à leurs désirs d'évasion, d'où explosent la vitalité et la bonne humeur des poètes français à l'idée du voyage, à l'opposé de la mélancolie désespérée de leurs confrères chinois, attachés à la famille et au pays natal. Mais si parfois le sentiment douloureux de nostalgie surgit chez le poète français,



c'est plutôt un sentiment de spleen. Partir est toujours synonyme d'espoir, de découverte, mais revenir signifie souvent la déception. En outre, la destination du voyage n'est pas toujours un endroit précis, parfois il n'existe même pas; le voyage est en quelque sorte une fuite hors du monde, tel est le "voyage" de Baudelaire, avec la mort comme capitaine du navire en délire :

<< Plonger au fond du gouffre,

Enfer et Ciel, qu'importe ?

Au fond de l'Inconnu, pour trouver du nouveau ! >>

A savoir que le paradis traditionnel des Français est une image fictive d'un royaume idéalisé - qui s'est revêtu de puissance et résume de multiples aspirations ... telles que l'amour, la gloire, l'exotisme et tout ce qui est envisagé tour à tour comme le remède au spleen. Le thème du retour nostalgique à un passé grandiose, si présent à l'imagination, n'est pas exclusif aux Chinois, celui-ci se trouve aussi constant dans les poèmes français, dans lesquels le retour constitue celui à la culture ancienne, précisément à la civilisation gréco-latine.

Les voyages symbolistes quant à eux sont surtout de magnifiques exercices de style, écrits pour liquider un passé plutôt que pour organiser un avenir. Les poètes symbolistes comme Mallarmé et Rimbaud ne se servent pas de la géographie pour figurer artificiellement un pays nouveau, mais sont eux-même un pays nouveau avec sa lumière propre, sa végétation particulière, son humanité indigène, son

langage. C'est un genre de voyage intérieur, si l'on veut, comme en témoignent ces vers de Guillaume Apollinaire :

<< Mon beau navire ô ma mémoire  
Avons-nous assez navigué  
Dans une onde mauvaise à boire  
Avons-nous assez divagué  
De la belle aube au triste soir  
(...) >> ( La Chanson du mal-aimé. )

Incontestablement, la poésie est une matière vivante, faite du sang et de la chair du poète; si l'histoire est effectivement son ossature, il faut juger sa valeur en fonction de la concordance entre son contenu et les faits historiques. Comparés aux poètes chinois, les poètes français sont à la fois influençables et peu disciplinés. Mais imitateurs ou inventeurs, ils sont presque tous originaux. Leur fraternité est à l'échelle de leur multiplicité comme de leur diversité. Les poètes français défendent un pays où les idées n'ont point de frontières, dont la langue et la poésie sont universelles, celles de << l'innocence, de la raison démesurée qui est la nôtre, celle de l'homme qui répugne à la laideur, au prosaïsme. >> (175)

L'éloquence, la dialectique sont dans la moelle des Français, alors que les Chinois ont horreur de la polémique; ils détestent perdre leur temps à se disputer, ce en quoi ils sont sages. La recherche de la délicatesse plutôt que de l'étonnement dans la poésie a pour base physiologique une vitalité amoindrie et des instincts adoucis; l'élabora-

tion d'une philosophie tournée vers la paix plutôt que vers la violence n'est pas sans rapport avec un type d'homme pour qui ce cosmos est complet, fini et paisible.

Dans tous les domaines, les Chinois ont pensé et senti de tout leur être pas seulement avec leur intelligence, et ils se sont montrés capables de conserver une remarquable vitalité malgré les limites étroites dans lesquelles la plus astreignante des traditions les a contraints à vivre. Allant au-delà de la simple philosophie, ils sont parvenus à acquérir une étrange sagesse, une parfaite maîtrise de soi et une faculté inégalée d'intégrer à la perfection les moindres aspects de la vie humaine. Mais ce résultat extraordinaire, ils l'ont payé terriblement cher, par un manque exagéré de personnalité et d'originalité individuelle.

Compte tenu que la poésie française est née et a mûri, à l'exception de la période médiévale, au sein d'un peuple et d'un langage particulièrement rebelles aux enchantements poétiques vulgaires, cette particularité a donné à la poésie française un domaine beaucoup mieux délimité que le domaine poétique chinois. Les plus grands prosateurs de la Chine sont aussi les plus grands poètes; la distinction entre poésie et prose n'a jamais suscité de grands débats nationaux. Tandis qu'en France les plus grands prosateurs ne sont qu'exceptionnellement poètes, et les plus grands poètes ne sont qu'exceptionnellement prosateurs. La poésie française a pour ainsi dire, dans la langue française, son propre domaine et elle ne se mêle pas à la prose, ce qui fait que manque entre la prose et la poésie française une

parenté qu'établit ailleurs entre prose et poésie une commune obéissance aux nécessités musicales : << (...) plus un texte s'éloigne de la norme prosaïque, plus il se charge de poésie. >> (176)

On s'apercevra aisément que l'histoire de la poésie française toute entière est celle d'une succession de langages - à des degrés divers - absolument neufs que ce public a dû chaque fois réapprendre lentement. Surtout vers la fin du XIXe et le début du XXe siècle, les manières de faire la poésie semblent choquantes et parfois incompréhensibles. Par refus des règles, la majorité des poètes modernes s'orientent vers une forme de plus en plus prosaïque, puisque la prose est le langage courant. Apparaissent alors des vers de longueur variée sans nombre fixe, des variations rythmiques sans limite - c'est aussi une tendance naturelle - et tous les mouvements poétiques deviennent comme partout des efforts de libération des vieilles formes rigides et des vieux thèmes des Anciens.

Dans ce siècle de progrès scientifique accéléré, de révolution et de réorganisation de la vie collective, la poésie est également imprégnée de cet esprit de découverte et d'invention. Devant les innombrables chefs-d'oeuvre appartenant aux civilisations passées et présentes, le plus ardent désir de l'artiste est de créer autre chose, repartir à zéro - retourner à l'origine de la création. Ces poètes modernes veulent aller plus loin encore : non seulement créer ce qu'ils peuvent prévoir, mais encore ce qui est imprévisible. Ils ont l'ambition d'aller au-delà de

leurs possibilités, de découvrir de nouveaux points de départ. Il en résulte que la création de l'oeuvre entraînera le poète dans la reconnaissance de lui-même.

Face à ce monde bouleversé par des idéologies de rupture avec le passé, la poésie moderne réagit de façon contradictoire afin de trouver sa propre voie, son originalité. Elle a engendré involontairement un malentendu entre le poète et le public en voulant élargir le champ de la poésie soit par la composition, soit par le sujet. Pour progresser et pour concourir à créer une poésie universelle, les poètes de diverses cultures éprouvent le besoin de collaborer avec la méthode comparative. Autrement dit, l'Occident et l'Orient sont de plus en plus conscients de ce qu'ils ne peuvent limiter le champ de leurs investigations poétiques à l'horizon de leurs propres traditions culturelles. Au principe de la verticalité dans lequel évoluera la conception de l'univers s'accordera le principe de la complémentarité des peuples et des civilisations. Le temps des civilisations fermées semble révolu. Si le monde oriental est yin, l'Occident est yang : ils ne s'opposent pas, mais se complètent et par leur union l'humanité parviendra à sa plus haute perfection. Plus que jamais l'Orient et l'Occident se trouvent face à l'impérative obligation du dialogue; ce n'est qu'au cours d'une étude réciproque, hors du temps et de l'espace, qu'ils pourront voir graduellement s'identifier les apports, dont la diversité initiale sera certainement ce qui rendra leur coalition féconde.