

LA POÉSIE CHINOISE DE L'ÉPOQUE TANG

Christian Malet

« Peinture est poésie, poésie est peinture »

Dans la culture chinoise, ces deux arts sont associés mais contrastivement, en ce sens que la peinture est une forme de poésie et la poésie, une forme de peinture. Le peintre a chez nous le dessein de flatter la vue, tandis que le poète sollicite l'oreille, mais tous deux s'adressent, au-delà d'organes sensoriels privilégiés, à notre intelligence et, au-delà encore, à notre âme. Si leur finalité transcende la perception pour atteindre l'esprit qui est essentiel, examinons ce qui différencie l'un et l'autre arts.

Le tableau nous offre un aspect visuel – figuratif ou abstrait – d'une réalité vécue par l'artiste et à jamais figée sur la toile. Pour ce faire, il ne dispose que de deux dimensions, la profondeur étant trompe-l'œil, le mot est éloquent ! En d'autres termes, il devra résoudre une double difficulté : nous donner d'abord l'illusion du volume en contemplant une surface plane, puis nous entraîner par-delà cette spatialité géométrique vers les champs où le rêve le dispute à la spéculation. Si le peintre a atteint son but, on entend son message sans même qu'il ait parlé. Ses paroles sont des touches de couleur silencieuses qui se fondent sous son pinceau en lignes et en formes. Parce que ce qu'elles expriment nous émeut et que notre émotion se conçoit sans mot pour la dire, son tableau est bien alors un poème composé de mots qui nous sont propres. Autrement, il n'est qu'œuvre de copiste servile ou pis, de photographe – encore qu'il existe aussi d'authentiques photographies d'art.

Le poème est écrit mais non point pour la lecture silencieuse, car un poème doit être lu pour être dit : dans un espace donné il faut l'écouter et... si possible l'entendre ! Sa spatialité est comparable à celle que suppose la musique, avec plus d'économie, le poète (ou son interprète) est seul, sans chœur ni orchestre et son auditoire reste habituellement discret au point qu'il peut sans rien perdre de sa portée se réduire au diseur lui-même. À l'opposé du chant, ici la mélodie s'efface devant le rythme, mais le rythme n'est pas seul en cause car la nécessaire harmonie résulte d'une juste combinatoire des images et des sons, des métaphores et des rimes. Qui n'a vu vraiment la lune en lisant le poème de Victor Hugo intitulé Booz endormi à la simple évocation d'une « faucille d'or dans le champ des étoiles » ?

Ces quelques lignes n'ont d'autre but que de lever l'apparent paradoxe chinois et de montrer qu'il n'y avait en cela rien qui puisse nous surprendre : les peintres occidentaux font peut-être de la poésie sans le savoir, mais

les poètes – les vrais – sont des peintres, et cela, nous le savons tant la poésie est riche de couleurs, d'images, de peintures quand elle ne veut pas sombrer dans un intellectualisme qui lui ôte toute substance.

Su Dongpo 蘇東坡 disait au sujet de Wang Wei, qui fut à la fois un grand poète et un grand peintre : « *Dans ses poèmes il y a peinture, dans ses peintures il y a poésie* (詩中有畫, 畫中有詩) ». ¹

Zhang Shunmin 張舜民 des Song du Nord, dit dans une inscription sur les peintures de Bai Zhi (跋百之詩畫) : « Le poème est une peinture invisible, la peinture est un poème ostensible (詩是無形畫, 畫是有形詩) ».

« *Poème sans voix* (無聲詩) » est l'expression utilisée pour qualifier une bonne peinture. Le poète Huang Tingjian 黃庭堅 des Song du Nord l'emploie dans l'inscription sur le tableau *Pause silencieuse* composée sur la rime² des poèmes de Zi Zhan et Zi You³ (次韻子瞻, 子由題憩寂圖) :

*Quand le marquis Li⁴ pense à composer un vers,
il ne se résout pas à le formuler et
c'est finalement avec de l'encre pâle
qu'il préfère peindre un poème sans voix.*

(李侯有句不肯吐, 淡墨寫作無聲詩)

En Chine, cette mise en parallèle de deux arts ressortit à la dialectique du *yin* 陰 et du *yang* 陽 dans la mesure où le concept primordial de la peinture est le *vide* – *xu* 虛 de *correspondance secondaire yin*, et celui de la poésie, le *plein* – *shi* 實 de *correspondance secondaire yang*, selon la terminologie de M. Porkert.

L'art du peintre va donc consister en une suggestion par les plages vides laissées à l'imagination, d'où la sobriété des formes et des couleurs surtout à l'époque Tang. C'est par son caractère délibérément flou, imprécis, incomplet que la peinture va s'élever au-dessus du dessin. Il ne s'agit pas de peindre comme on fait une planche gravée *ke hua* 刻畫 (comme dans l'expression : *ke hua ru wei* 刻畫入微 – *décrire par le menu*).

L'art du poète vise au contraire à la plénitude et à la précision de l'image, par la richesse des couleurs, par la multiplicité des détails. C'est ainsi que Du Fu acquit sa gloire de poète par sa peinture concrète du monde, tandis que les plus grands peintres se servirent de leurs pinceaux pour tracer les signes d'une écriture et muer leurs tableaux en des poésies à l'état pur.

UNE STRUCTURE COMPLEXE

La dynastie Tang (618-907 P.C.) fut marquée par un développement considérable de la poésie au point que l'on nomma cette période *l'âge d'or de la poésie chinoise*. La collection complète des poèmes publiés alors fut réunie

1. Propos sur le tableau de Mojie *Brumes et pluies aux champs bleus* consigné dans le *Ji Lin*. Voir : *Su Dongpo xiaopin*, wenhu yishu chubanshe, Beijing, 1997, p. 88.
2. *Ciyun*, synonyme de *heshi* 和詩 : composer un poème en réponse à un autre poème, sur la même rime.
3. *Zu Zhan* est *Zi* de *Su Dongpo*; *Zi You* est *Zi* de *Suzhe*, son frère.
4. Li Sixun, grand peintre paysagiste des Tang.

sous la dynastie Qing (1644-1911 P.C.) et totalisa 48 900 œuvres de quelques 2 200 poètes. En réalité, ce furent un peu moins de trois siècles au cours desquels la production littéraire fut pour le moins inégale. C. Larre distingue quatre phases : inaugurale, d'efflorescence, moyenne et de crépuscule. La période d'efflorescence, à la fois la plus brève et la plus féconde, dura un demi-siècle à peine et fut marquée par le génie d'une triade divine : Li Bo, Du Fu et Wang Wei. Toutefois, on ne saurait dire que cet attrait pour la poésie fut tout à fait désintéressé. Nul ne peut nier en effet que la décision prise par l'impératrice Wu hou 武后 (624-705) d'imposer l'usage de la poésie dans les concours officiels ait joué un rôle déterminant. Cela eut un effet sur l'art lui-même qui, devenu matière d'examen, dut être nécessairement réglementé et ce fut l'avènement de la *nouvelle poésie*.

LA NOUVELLE POÉSIE 新體詩 XIN TI SHI (ou « *poésie codifiée* » 律詩 lü shi)

Elle fut régie de manière très stricte alors qu'auparavant la forme était plus libre. Les six règles suivantes furent édictées :

1. Limitation du nombre de vers à 4, 8 ou 12.
2. Limitation du nombre de caractères à 5 ou 7 par vers.
3. Respect des paradigmes tonaux.
4. Parallélisme des idéogrammes de même nature dans chaque distique (bien que premier et dernier couplets puissent en être exemptés).
5. Sélection d'une seule rime de tons unis et rime du dernier caractère des lignes alternées 2, 4, 6, 8. (Parfois 1 aussi.)
6. Prohibition de la répétition à moins qu'il ne s'agisse d'un effet voulu.

Dans sa forme classique la plus élaborée, on peut donc dire que la poésie classique chinoise était soumise à la tyrannie de trois contrepoints : le contrepoint rythmique, le contrepoint tonal et le contrepoint sémantique.

LE CONTREPOINT RYTHMIQUE

En chinois, chaque idéogramme est une syllabe et selon que le vers est pentamétrique ou heptamétrique, la césure se fait après la deuxième ou la quatrième syllabe. Il en résulte deux hémistiches...asymétriques : le premier, composé d'un nombre pair de syllabes (deux ou quatre), est donc yin; le second, impair et comptant trois syllabes dans tous les cas, est donc yang. L'accent (◆ étant une syllabe accentuée) qui se porte respectivement sur les 2^e, 3^e et 5^e syllabes dans les pentamètres, et sur les 2^e, 3^e, 5^e et 7^e syllabes dans les heptamètres aboutit, comme le fait remarquer F. Cheng à une cadence « iambique avant la césure, trochaïque après ».

Pentasyllabique : ◆ | ◆ ◆
 Heptasyllabique : ◆ ◆ | ◆ ◆

LE CONTREPOINT TONAL

La langue chinoise ancienne comptait huit tons, la langue classique n'en avait plus que cinq, à savoir :

- deux tons égaux (平聲 *ping sheng*), avec un ton égal haut (上平聲 *shang ping sheng*) et un ton égal bas (下平聲 *xia ping sheng*) représentés par le symbole [—] dans la figure ci-dessous des huitains heptamétriques.
- trois tons obliques (仄聲 *ze sheng*), avec un ton ascendant (上聲 *shang sheng*), un ton sortant (去聲 *qu sheng*) et un ton rentrant (入聲 *ru sheng*) représentés par le symbole [/] dans la figure ci-dessous des huitains heptamétriques.

Chaque ton constitue la mélodie du mot qui est ici un idéogramme, c'est-à-dire à la fois une unité signifiante ou *sémantème*, et un son ou *phonème*. La distribution et l'arrangement des tons égaux ou obliques ressortit, en prosodie céleste, à une mathématique subtile qui ne doit rien au hasard. Les tableaux donnent un aperçu schématique des règles de composition auxquelles était soumise la poésie classique chinoise. C'est ce qu'on a appelé le contrepoint tonal. En consultant ces diagrammes on se souviendra que l'écriture chinoise se lit traditionnellement de haut en bas et de droite à gauche.

Deux modèles seront en faveur : le huitain pentamétrique et le huitain heptamétrique, qui se répartissent l'un et l'autre en quatre types (désignés ici par les lettres A, B, C et D). À titre d'exemple, les quatre types de huitains heptamétrique sont représentés ci-dessous :

Huitains heptamétriques – types A, B, C et D (R = rime) :

TYPE A

8	7	6	5	4	3	2	1
/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *
/	—	—	/	/	—	—	/
— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *
—	/	/	—	—	/	/	—
/	—	/	—	/	—	/	—
/	—	—	/	/	—	—	/
—R	/	—R	/	—R	/	—R	/

TYPE B

8	7	6	5	4	3	2	1
— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *
—	/	/	—	—	/	/	—
/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *
/	—	—	/	/	—	—	/
/	—	/	—	/	—	/	—
—	/	/	—	—	/	/	—
—R	/	—R	/	—R	/	—R	/

TYPE C

8	7	6	5	4	3	2	1
/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *
/	—	—	/	/	—	—	/
— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *
—	/	/	—	—	/	/	—
/	—	/	—	/	—	/	/
/	—	—	/	/	—	—	/
—R	/	—R	/	—R	/	—R	—R

TYPE D

8	7	6	5	4	3	2	1
— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *
—	/	/	—	—	/	/	—
/ *	— *	— *	/ *	/ *	— *	— *	/ *
/	—	—	/	/	—	—	/
/	—	/	—	/	—	/	/
—	/	/	—	—	/	/	—
—R	/	—R	/	—R	/	—R	—R

LE CONTREPOINT SÉMANTIQUE (cf. fig. 1)

Fondé sur le parallélisme des distiques, il est, selon F. Cheng « *l'élément syntaxique le plus important* ». Les deuxième et troisième distiques sont en principe toujours parallèles, le premier rarement, le quatrième jamais.

Il en résulte une symphonie conceptuelle qui va user de tous les registres car elle aussi participe de cette dialectique yin/yang essentielle à la pensée chinoise. Elle se retrouve au niveau idéographique dans le signifiant en ce qu'il a conservé de la pictographie originelle et qui est le plus souvent symboliquement transmué par la grâce des clefs, comme dans le signifié qui lui, par le jeu métaphorique et métonymique, doit faire image et parler à nos yeux. Ainsi l'image va donner au texte sa vraie signification ou, pourrait-on dire, son authentique valeur. Si l'on ajoute à cela qu'un poème accompagne toujours un tableau, on peut imaginer le foisonnement des symboles, la densité philosophique, la richesse des couleurs, le jaillissement de lumière qui naîtront de ce dialogue potentiel entre le texte et son image.

- Distique A *NON PARALLÈLE*
- Distique B *PARALLÈLE*
- Distique C *PARALLÈLE*
- Distique D *NON PARALLÈLE*

UN AUTRE PARADOXE COMMUN À TOUS LES ARTS

Ce n'est pas le moindre des paradoxes que de constater combien la poésie qui se veut spontanée, jaillissante et sans pourquoi, suppose autant de patiente étude et de travail forcené. Que l'on songe combien de pages furent noircies, d'encre versée, de veilles passées en quête du mot sans lequel rien n'était possible. Il en va de même du virtuose dont tout l'art acquis au prix d'un apprentissage despotique va consister à nous entraîner dans une communion émotionnelle impossible sans la maîtrise de la technique qui est la sienne, mais dont la perfection même nous la fait oublier. La poésie chinoise suppose, plus que toute autre, la soumission à la règle puis son dépassement. Quoiqu'en pensent les modernes, pourfendeurs de rimes et de rythme qui prétendent affranchir leur expression des lois de la prosodie, il n'est point d'art sans forme; or la débâcle des sentiments n'en est pas une. Les grands noms de la poésie Tang se sont soumis aux exercices tyranniques, et c'est précisément cette patience apportée à l'étude de la forme – quitte s'il le fallait à passer outre – qui nous a valu les œuvres de Li Bo, de Wang Wei et de Du Fu.

LI BO (701-762) 李白

Il fut le poète sans doute le plus génial et le plus extravagant de la littérature chinoise. Chevaleresque, buveur, bretteur, il mena une vie dissolue puis devint adepte du taoïsme. Impliqué dans la rébellion d'An Lushan, on le jeta en prison et il encourut la peine capitale. Il fut banni à Yelang, dans la province du Guizhou, où il composa le poème ci-dessous, puis fut gracié.

Il rechercha la joie dans l'ivresse et dans la communion avec le grand tout. Peut-on voir dans son ivrognerie légendaire, un moyen d'accéder à l'extase? Il n'aurait fait en cela qu'imiter ses illustres devanciers, les *Sept Sages de la Forêt de Bambous* 竹林七賢 et leur chef de file, le poète Ji Kang 嵇康 (223-262 P.C.), qui composa des poèmes bacchiques fort célèbres et connut un destin tragique. Lui et les membres de son club, des taoïstes convaincus adeptes de l'alchimie tant opérative que spéculative, cherchèrent l'inspiration dans l'alcool. Imitation ou prétexte? On est en droit de s'interroger car Li Bo se réclamait du même courant religieux et, en compagnie de sept lettrés, avait fondé la joyeuse compagnie des *Huit Immortels dans le vin* (ou *l'alcool*).

Les anecdotes sur son ivrognerie sont innombrables. On raconte que l'empereur Xuan Zong, à ce point charmé par ses œuvres, chargea le grand eunuque Gao Lishi en personne de lui retirer ses bottes à genoux alors qu'il s'était écroulé ivre-mort. Un jour où il ne se présenta pas au palais, bien qu'il y eût été convié par son souverain, on finit par le retrouver affalé dans la rue et cuvant son vin. Aspergé d'eau fraîche, il recouvra ses esprits et composa sur le champ une pièce sublime. La légende veut qu'il périt noyé dans le Yangzi jiang une nuit où, dans un accès d'ébriété, il tenta de saisir le reflet de la lune dansant sur le miroir du fleuve... Il serait mort plus prosaïquement d'une infection pulmonaire.

Sa technique en poésie s'inspire plus des maîtres anciens que des règles nouvelles, mais il s'y soumet néanmoins quand il le faut au prix parfois de légères entorses. Le poète absolu ne pêche jamais par ignorance mais par souci de liberté, car il sait que l'intellectualité ne doit point tuer la spontanéité, que culture et nature doivent demeurer en harmonie. Sur plus de mille poèmes, les trois-quarts sont des pentasyllabes, genre dans lequel il excelle. Mais il se tourne volontiers vers des formes plus populaires et s'inspire alors des *yue fu* 樂府, ces poèmes à chanter en vogue sous les Han, qui sont à l'origine des pièces de prose rythmées.

低 舉 疑 床 靜
頭 頭 是 前 夜
思 望 地 明 思
故 明 上 月 光
鄉 月 霜 光

Songe d'une nuit sereine

*Le clair de lune sur la margelle du puits,
Luit comme givre sur la terre.
Levant les yeux alors je vis,
La lune brillant haute et claire,
Baissant les yeux, regard fatal,
Je songe à mon pays natal.*

HE ZHIZHANG (659-744) 賀知章

De son vrai nom Ji Zhen 季真, il naquit à Tongshanyin dans la province du Zhejiang. On le décrit comme un joyeux drille, oisif et brillant causeur. Il n'obtint pas moins le titre de *jin shi* 進士 (docteur ès lettres). Sous le règne de l'empereur Xuan Zong, le vice-président du Ministère des Rites le nomma au poste de conseiller du prince héritier, lui conférant la charge de directeur de la Bibliothèque impériale. Quant à lui, il se considérait plutôt non sans humour, comme le *Directeur des affaires extérieures à la bibliothèque* (秘書外監), ce qui en dit assez long sur son dilettantisme. Au soir de sa vie, son intégrité morale se relâcha, il se donna lui-même le sobriquet de : *Fada de Siming* (四明狂客). L'empereur le surnomma : *Hé le Démon* (賀鬼). Grand ami de Li Bo qu'il introduisit auprès de son auguste protecteur, il en partagea la vie dissolue et un penchant immodéré pour la boisson qui lui valut d'être compté parmi les *Huit Immortels dans l'alcool* (酒中八賢). En 742, tombé malade, il fit un songe. Guéri, il décida de se faire moine taoïste. Il se rendit auprès de l'empereur, lui fit part de son vœu et le supplia de le laisser rentrer dans son pays. Autorisé à quitter le monde, il se retira au *monastère des Mille automnes* (千秋觀) où il mourut deux ans plus tard.

二 不 萬 碧
月 知 條 玉
春 細 垂 妝
風 葉 下 成 晒
似 誰 綠 一 柳
剪 裁 絲 樹
刀 出 盃 高

Élégie pour un saule

*Tout de jaspe paré, le grand arbre se dresse.
Sa ramure qui pleure en lourdes frondaisons,
De fils verts et moirés, lui fait de longues tresses...
Sait-on qui va pour l'heure, couper sa feuillaison ?
La deuxième lune, vient le vent du printemps :
Comme un ciseau tranchant, il n'en épargne aucune !*

DU FU (712-770) 杜甫

Considéré comme le plus grand poète chinois, ce taoïste convaincu tenta toute sa vie de cultiver en lui les vertus confucéennes. Il excella dans l'art du *lü shi* qu'il porta à un niveau jamais égalé. Il fut l'ami de Li Bo, son contraire en bien des points.

Né dans le Shaanxi, d'une famille honorable, ses qualités le promirent à un brillant avenir. Mais il échoua aux concours officiels et choisit de se consacrer à la poésie. Il connut de longues années une vie d'errance. Il se maria, eut des enfants qu'il chérit, mais qu'il eut le plus grand mal à nourrir. Sa renommée parvint aux oreilles de l'empereur Ming Huang qui lui offrit un poste à la cour avec des appointements élevés. Sa fortune fut cependant de courte durée : au bout d'un an à peine, survint la révolte d'An Lushan. Le monarque dut abdiquer et Du Fu fut envoyé en exil. Ce fut au cours de cette période troublée que l'un de ses enfants mourut de faim. Il composa ce poème alors qu'il fut séparé des siens. Très attaché à sa famille il ne put en supporter l'éloignement. Le nouvel empereur Su Zong lui confia la dangereuse charge de censeur qu'il remplit scrupuleusement, ce qui entraîna sa disgrâce et son limogeage au Sichuan. Hormis de rares moments d'aisance, il connut la misère et endura mille tourments. La légende veut qu'il finit sa vie dans la solitude sur une barque emportée par le fleuve Bleu.

Nuit de lune (lü shi)

雙	何	清	香	未	遙	閨	今	
照	時	輝	霧	解	憐	中	夜	
淚	倚	玉	雲	憶	小	只	鄜	月
痕	虛	臂	髮	長	兒	獨	州	
乾	幌	寒	濕	安	女	看	月	

月夜

*La lune doit baigner Fuzhou en cette nuit,
Et toi tu la contemples seule au gynécée,
Vers nos enfants chéris s'envole ma pensée,
Longue Paix à jamais de leur mémoire a fui !
Nuage de cheveux de brume parfumés,
Fraîcheur d'un bras de jade, grâce d'un pur éclat,
Quand donc près du rideau nous tiendrons-nous là-bas,
Sous la clarté lunaire, nos pleurs enfin calmés ?*

CHANG JIAN (708-765) 常建

On sait fort peu de choses sur Chang Jian. Il naquit en 708 et aurait obtenu le grade de docteur ès lettres (*jin shi*). Adepte du taoïsme, après une carrière officielle sur laquelle on ne possède aucune précision, il se retira du monde pour mener une vie érémitique, se partageant entre la méditation et la poésie.

Contemplation au monastère de Poshan (lü shi)

惟	萬	潭	山	禪	曲	初	清	破
聞	籟	影	光	房	徑	日	晨	山
鐘	此	空	悅	花	通	照	入	寺
聲	俱	人	鳥	木	幽	高	古	後
音	寂	心	性	深	處	林	寺	禪
								院

*L'aube pure est entrée dans la pagode ancienne,
Le levant illumine les hautes forêts.
La voie en serpentant conduit au lieu secret :
À la chambre du chan, de fleurs et d'arbres pleine.
L'éclat de la montagne en l'oiseau se réjouit,
Les ombres de l'étang renvoient l'homme à son vide !
Puis les dix mille bruits au silence réduits,
Seuls la cloche et le gong mêlent leurs voix limpides...*

WANG WEI (701-761) 王維

Artiste complet il excella aussi bien en poésie qu'en peinture et en musique. Remarqué par l'empereur Xuan Zong, il fut nommé secrétaire d'État. Veuf à trente et un ans, il ne se remaria jamais et vécut seul. Impliqué malgré lui dans la rébellion d'An Lushan, il connut la prison. À la mort de sa mère, il se réfugia en compagnie de quelques amis dans sa retraite du *Val de la Jante* où il mena une vie quasi monastique en bouddhiste convaincu qu'il avait toujours été, se partageant entre la peinture, la poésie et la méditation.

				九
偏	遙	每	獨	月
插	知	逢	在	九
菜	兄	佳	異	日
萸	弟	節	鄉	憶
少	登	倍	為	山
一	高	思	異	東
人	處	親	客	兄
				弟

*Au neuvième jour de la neuvième lune
pensées pour mes frères restés à Shandong*

*Seul comme un exilé, comme en terre étrangère,
Quand vient la Fête, à mes parents je pense encor,
Je vois là-bas sur les hauteurs monter mes frères
Courbé sous l'évodie, il manque un homme alors...*

MENG HAORAN (689-740) 孟浩然

Ayant échoué aux examens officiels, il vécut en ermite dans la province du Hubei, sur le mont Lumen. Il fut l'ami de Li Bo et de Wang Wei.

花	夜	處	春	
落	來	處	眼	
知	風	聞	不	春
多	雨	啼	覺	曉
少	聲	鳥	曉	

Aurore de printemps

*Assoupi, du printemps, je n'ai perçu l'aurore.
Au dehors on entend, des chants d'oiseaux éclore.
La nuit fut déchaînée, vent et pluie et vacarme...
Qui des fleurs arrachées, saura compter les larmes ?*

REMARQUE SUR LA TRADUCTION DES POÈMES CHINOIS EN FRANÇAIS

La traduction des poèmes chinois classiques, surtout ceux de l'apogée sous les Tang pose des problèmes délicats qui tiennent essentiellement à la différence de structure de la langue de départ, le mandarin, et de la langue d'arrivée, le français moderne. Le chinois, langue isolante, fait preuve d'une exquise concision; le français, langue flexionnelle, est jaloux de la richesse des nuances qu'il doit à son système verbal complexe et à tous ces petits mots articles, pronoms... dont le mandarin est avare. Le mot chinois est un idéogramme mélodique car tonal, ce qui n'est pas le cas du français, où même l'accent dit tonique est timide, à peine marqué, toujours final.

Comment rendre contrepoint tonal et contrepoint rythmique dans un français qui, se voulant moderne, a cru bon s'affranchir des règles prosodiques qui avaient pourtant fait sa gloire d'antan. Nombre de traducteurs, pour ne pas dire la majorité, éludent le problème en faisant appel au vers blanc et en se souciant comme d'une guigne de la rime et de la cadence. En agissant ainsi, ils pensent rendre service au texte dont ils s'efforcent de restituer en toute simplicité sens et beauté. Or, la poésie se distingue justement de la prose par sa musique : on ne récite pas un poème comme on lit un roman, et qu'on le veuille ou non – même si les prosodies sont différentes – il y a tout à gagner à recourir à la rime et au rythme en traduisant de la poésie chinoise par de la poésie française plutôt que d'user d'une prose prétendument poétique dont les images animées d'aucune pulsation paraissent vides et sans vie.

Quels rythmes préférer ? L'idéal est de recourir chaque fois qu'on le peut à l'octosyllabe : ce mètre est frais, rapide et convient mieux que tout autre au pentasyllabe chinois. Pourtant, les exigences de la sémantique et les contraintes syntaxiques et morphologiques conduisent bien plus naturellement à l'alexandrin. Ce dernier, en dépit d'une lourdeur qu'on peut alléger en faisant rimer les hémistiches, donne plus d'aisance à l'expression et n'est pas sans beauté. Cadences par excellence du français, dodécasyllabe et octosyllabe ont, l'un et l'autre, fait leurs preuves – de Charles d'Orléans à Victor Hugo. Au demeurant, toutes les cadences sont bonnes, la seule règle étant plus que jamais « de plaire et de toucher ». Quelles rimes utiliser ? L'alternance des rimes féminines et masculines tout en faisant écho à celle du Yin et du Yang, qu'elles soient alternées ou embrassées, apportent toujours plus de musicalité.

Mais il est une évidence que nul ne peut songer sérieusement à contester : une traduction fidèle n'est que rarement belle et, si érudite soit-elle, ne procurera jamais le plaisir subtil de la lecture d'un poème dans le texte original. Comme tout art vivant, la poésie ne se laisse pas disséquer, et si l'on doit pratiquer une telle vivisection dans un but pédagogique, il faudra le faire proprement, et ensuite tout oublier; le bonheur qu'elle procure est à ce prix.

