



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2023

DE LA FORMATION DES GENRES POÉTIQUES : CI ET TROBAR

Yang Shengqiang

Yang Shengqiang, 2023, DE LA FORMATION DES GENRES POÉTIQUES : CI ET TROBAR

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_EE121E891A823

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION DE FRANÇAIS

DE LA FORMATION DES GENRES POÉTIQUES : *CI ET TROBAR*

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par

Shengqiang YANG

Directeur de thèse

Alain CORBELLARI

Jury

Professeur, Faculté des lettres, UNIL, Monsieur Alain COREBELLARI
Professeure, Faculté des lettres, UNIL, Madame Caterina MENICHETTI
Professeure, Université des Langues étrangères de Pékin, Madame Lin CHE

IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeur de thèse :

Monsieur Alain Corbellari

Professeur, Faculté des lettres, UNIL

Membres du jury :

Madame Caterina Menichetti

Professeure, Faculté des lettres, UNIL

Madame Che Lin

Professeure, Université des Langues étrangères de Pékin, Chine

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

MONSIEUR SHENGQIANG YANG


intitulée

DE LA FORMATION DES GENRES POÉTIQUES : *CI* ET *TROBAR*

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 27 avril 2023


Léonard Burnand
Doyen de la Faculté des lettres

Résumé

Similaire à la poésie lyrique des troubadours qui a commencé vers la fin du XI^e siècle et qui a disparu au début du XIV^e siècle, le *ci* désigne un genre de poèmes chantés de l'ancienne Chine. Cette poésie est née vers le milieu du VIII^e siècle et a atteint son apogée durant la Dynastie des Song (960-1276). Il s'agit de la première thèse écrite en français portant sur la comparaison de ces deux poésies qui occupent respectivement une place primordiale dans la littérature de leur époque. En adoptant une méthode de comparaison parallèle, cette étude consiste à effectuer une comparaison générale englobant les origines, la versification, les poètes et leurs œuvres, l'esthétique poétique, les rapports entre les auteurs, les œuvres et la société, afin de concevoir un mécanisme qui pourrait mettre en exergue la formation, la structuration et la dissolution d'un écosystème centré sur un nouveau genre poétique.

Mots-clés : poésie, *ci*, troubadour, comparaison, formation, chinois, français

Remerciement

Je tiens à remercier Monsieur Alain Corbellari, Professeur à l'Université de Lausanne, qui m'a encadré tout au long de cette thèse et qui m'a fait partager ses brillantes intuitions. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigués.

Je remercie Monsieur Shi Zhongyi, membre de l'Institut de littérature étrangère de l'Académie chinoise des sciences sociales, son érudition a fortement inspiré cette thèse. Je remercie également Madame Weng Bingying, ancienne directrice du Département de français de l'Université de Xiamen, qui m'a aussi prodigué de nombreux conseils pour bien débiter le troisième cycle universitaire.

J'adresse tous mes remerciements à Madame Caterina Menichetti, Professeur à l'Université de Lausanne. C'est grâce à ces cours que j'ai pu m'initier à la langue occitane. Je souhaite à exprimer également mes sincères reconnaissances à tous les membres de la Section de français médiéval de l'UNIL, dont les cours m'ont prodigué de riches connaissances sur la littérature médiévale.

J'exprime ma gratitude à Julien Produit, Blanche-Anna Pagni, Jonathan Hofer et Balcon Bastien pour leur soutien et leur relecture de mon manuscrit. Je tiens aussi à remercier Hua Miao pour les échanges inspirants qui ont accompagné mes recherches.

Enfin, je tiens à remercier ma femme Li Jinxuan pour sa confiance qu'elle m'a témoignée tout au long de mon travail.

Introduction

En 1897, cent trente-deux ans après la première représentation à la Comédie-Française de *l'Orphelin de la Chine* le 20 août 1755, l'épouse d'un lettré chinois Lin Shu (林纾, 1852-1924) mourut et il s'affligea d'une profonde tristesse. Un jour, son ami Wang Shouchang (王寿昌, 1864-1926), rentré de France, lui dit que « Je vous propose de traduire un roman pour que vous vous libériez de cet état de solitude et que la Chine ait une œuvre réputée. J'espère que ce travail vous plaira »¹. Le roman que Wang Shouchang mentionne est *la Dame aux Camélias* de Dumas fils, la version traduite a été publiée en 1899 et a connu un énorme succès, ce qui a encouragé Lin Shu à poursuivre le chemin de la traduction de la littérature. Il a traduit pendant les années suivantes avec l'aide d'amis maîtrisant les langues étrangères plus de cent quatre-vingts romans occidentaux. Les romans traduits de Lin Shu ont été les plus lus de son époque, beaucoup d'écrivains chinois ont affirmé que la lecture de ces romans a influencé leur style d'écriture :

Ces romans étaient très populaires, et je les adorais moi aussi ... La contribution que Lin Shu a offerte à la littérature chinoise ne sera jamais effacée ... un de ces romans qui m'a influencé le plus, c'est *Ivanhoé* de Scott. Bien que Lin Shu ait retranché des passages et qu'il existait des mots incorrectement traduits, l'esprit romantique du roman original a été parfaitement transféré. Ma création littéraire est profondément influencée par Scott, mais il m'est apparu qu'aucun de mes amis n'a remarqué cela.²

Lin Shu est considéré comme le premier Chinois des temps modernes qui a

¹ CHEN Fukang (陈福康), *Les Théories de la traductologie en Chine* (中国译学理论史稿), Shanghai, Éditions Éducation des langues étrangères de Shanghai (上海外语教育出版社), nov. 1992, p. 121.

² Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978), *Mon enfance*, dans XIE Tianzhen (谢天振), ZHA Mingjian (查明建), « L'Histoire de la littérature traduite en Chine du temps moderne 1898-1949 » (中国现代文学翻译史 1898-1949), Shanghai, Éditions Éducation des langues étrangères de Shanghai, mai 2004, p. 57. Guo Moruo est écrivain, traducteur, historien et archéologue, et premier président de l'Académie chinoise des sciences (oct.1949- juin 1978).

introduit en Chine les littératures étrangères. Depuis lors, la Chine a connu une vague de traduction des œuvres littéraires occidentales. Les œuvres des écrivains et des penseurs francophones, tels que Rabelais, Racine, Molière, Mmes de La Fayette, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Buffon, Hugo, Stendhal, Balzac, Jules Verne, George Sand, Baudelaire, Dumas père, Dumas fils, Flaubert, Zola, Saussure, Apollinaire, Romain Rolland, Saint-Exupéry, Gide, Sartre, Camus, Beauvoir, Derrida, Le Clézio, Modiano, etc., sont entrées en masse en Chine. Les recherches sur la littérature française y compris des études comparatives se développent rapidement. Cependant, les études sur la littérature médiévale sont quantitativement infimes et les études comparatives sur les genres littéraires du Moyen Âge sont encore moins nombreuses.

Dans le domaine de la littérature traditionnelle chinoise, les récits et les nouvelles sont des genres marginaux. Le théâtre né à la fin du XIII^e siècle et le roman né à la fin du XIV^e siècle sont apparus beaucoup plus tardivement que la poésie qui est l'aspect principal. Cette position dure jusqu'à la fin de la Dynastie des Qing où les romans et le théâtre contemporain se développent rapidement, propulsés principalement par l'introduction massive de la littérature étrangère en Chine. Le théâtre, la poésie, la prose ou les traités, le roman de la période post-romaine en Europe se développent de manière plus équilibrée que dans l'ancienne Chine. La poésie est premier choix pour une étude comparative sur la littérature médiévale. En Chine, la poésie traditionnelle a deux formes : l'Ode et la lyrique, tandis que celle de France se compose de la poésie épique et de la poésie lyrique. Ainsi, trouver respectivement un genre de poésie lyrique représentatif de l'âge d'or du Moyen Âge dans ces deux civilisations sera un sujet intéressant. Il n'y a aucun doute à dire que la poésie lyrique des troubadours qui « dans le cours du XII^e et du XIII^e siècle versifièrent en langue provençale »³ est la lyrique la plus représentative de l'ère médiévale non seulement pour la France, mais aussi pour l'Occident. En Chine, pendant la Dynastie des Song, troisième apogée de la civilisation

³ DIEZ, Frédéric, *La poésie des troubadours*, traduit par DE ROISIN, Ferdinand, Lille, Librairie ancienne et moderne de Vanackere, 1845, p. 1.

chinoise après celle des Han (202 av. J.-C.-220 apr. J.-C.) et celle des Tang (618-906), qui correspond approximativement à l'âge d'or du Moyen Âge européen caractérisé par l'esprit chevaleresque, le *ci* « genre des poèmes chantés sur un air de musique – qui correspond à la pratique du timbre ‘sur l’air de ...’ en Occident ... est particulièrement en vogue ... »⁴. Ces deux genres de poésie présentent maintes analogies formelles (poèmes chantés) et thématiques (amour, politique, guerre, mœurs, etc.) :

6 Dans le vin, j’essaie de noyer mon ennui, 7 devant une coupe, je chante. 8 Peu engageant est mon sourire forcé, 9 et ma robe est flottante. 10, Mais ce n’est pas que je regrette d’avoir maigri pour la coquette. (*ci* de Liu Yong, voir texte intégral dans l’annexe : A-19)

Je garde bonne espérance, Mais cela m’aide peu, Car je suis ballotté ainsi, Que la nef sur l’onde. Face au chagrin qui m’afflige, Je ne sais où me cacher. Toute la nuit je me retourne et m’agite, Dans mon lit : Je souffre plus d’amour, Que Tristan l’amoureux, Qui en endura maints tourments, Pour Iseult la blonde. (Extrait d’une chanson de Bernard de Ventadorn⁵)

10 La capitale de Yao, 11 la terre de Shun, 12 le fief de Yu. 13 Il y a certainement des hommes vaillants, 14 qui refusent de s’incliner devant ces barbares ! 15 Cela sent la puanteur des bêtes dans le nord, 16 où ont vécu des héros, 17 quand leurs âmes de l’héroïsme se réincarneront ? 18 Ces barbares sont condamnés à l’échec, 19 le soleil rayonnera bientôt au-dessus de leur terre ! (Extrait d’un *ci* de Chen Liang, voir texte intégral dans l’annexe : A-107)

Dégénérés sont les Français, S’ils disent non à la cause de Dieu, Car moi je les

⁴ JOURNEAU, Véronique Alexandre, « Cohérence(s) dans le genre du poème chanté chinois 詞(*ci*) », dans *Arts, langue et cohérence*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 43.

⁵ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, Orléans : Éditions Paradigme, janv. 2011, p. 120.

somme ! Antioche, Guyenne et Poitou, Pleurent ici prix et valeur. Dieu, Seigneur, en ton lavoir, Donne paix à l'âme du comte ! Et qu'ici garde Poitiers et Niort, Le Seigneur ressuscité du sépulcre ! (Extrait d'un *serventés* de Marcabru⁶)

Les poètes chantent non seulement l'amour, mais aussi la guerre, ces analogies méritent déjà une étude comparative. En plus, leur évolution, de la naissance au déclin, présente une analogie encore plus saisissante. D'abord, ces deux poésies sont toutes deux nées dans la haute société. Au cours de la Dynastie des Tang, la fusion de la musique traditionnelle et de la musique introduite de l'étranger, majoritairement de l'Asie centrale, de la Perse et des pays arabes, donne naissance à une nouvelle musique dite le *yan-yue* (littéralement, la musique de banquet), destiné principalement au divertissement. Ce *yan-yue* s'oppose au *ya-yue* (littéralement, la musique élégante) employé principalement lors des moments cérémoniels ou rituels des affaires d'État. Sous l'impulsion de l'empereur Xuanzong des Tang (685-762), passionné par cette musique, l'État crée une agence officielle de musique, le Jiaofang, s'occupant de la composition des mélodies de *yan-yue*. Les airs sont accompagnés de paroles, ce mariage de la musique de *yan-yue* et des paroles versifiées fait naître le *ci* qui gagnera, après environ deux siècles de cheminement, le milieu des lettrés sous les Song et qui constituera un autre apogée de la poésie chinoise après le *shi* (poésie composée des vers à longueur égale) de la Dynastie des Tang. Sous les Song, le grand principe de l'administration de l'empire est de recruter des fonctionnaires éduqués via le système de l'examen impérial instauré à l'époque des Sui (581-618) dont les lettres sont les sujets principaux. De plus en plus d'hommes éduqués souvent érudits sont recrutés par l'État et sont affectés aux postes des fonctions publiques : du gouverneur de district au chancelier de la cour impériale. Cet accent mis sur l'examen impérial et les hommes éduqués favorise le système méritocratique dont les partisans ont un goût sans frein pour les lettres et les arts. De plus, basés sur une agriculture et un commerce interne et

⁶ *Ibid.*, p. 78.

externe de plus en plus performants, la croissance démographique et l'essor urbain sont remarquables : les villes telles que Kaifeng (capitale des Song septentrionaux, 960-1127) et Hangzhou (capitale des Song méridionaux, 1127-1276) comptent plus d'un million d'habitants. Les gouverneurs, profitant du relâchement du contrôle étatique sur diverses activités, font construire des espaces de loisirs afin de satisfaire les besoins croissants des habitants. La mise en honneur des lettrés et la prospérité économique forment un terrain fertile favorisant la floraison du *ci* qui est en effet une forme de chanson destinée aux loisirs.

L'apparition de la poésie des troubadours, en tant que « création propre de la France méridionale »⁷ est le résultat de nouvelles mœurs qui se forment au midi de la France médiévale dès le début du XI^e siècle. Les Croisades en Orient apportent des pays arabes le goût du luxe qui engendra une tendance au raffinement dans la vie quotidienne des nobles. À cela s'ajoute la paix de Dieu émergeant au milieu du X^e siècle qui consiste à obtenir une pacification du monde chrétien occidental et restreindre l'usage de la violence dans la société et l'élévation du statut politico-social des dames qui ont « un niveau d'éducation suffisant pour apprécier les raffinements de la littérature en langue vulgaire » et qui « avaient intérêt à présenter la gentillesse, la considération, l'humilité »⁸. Cette ambiance de moins en moins guerrière et de plus en plus cultivée favorise de nouveaux types de divertissements, et l'art des troubadours est « donné en somme d'une étroite collaboration entre un public de grands seigneurs animé de goût littéraire et une classe de professionnels doués d'un esprit assez souple et inventif pour avoir pu s'adapter à ces goûts »⁹. C'est dans ce contexte que Guillaume, duc d'Aquitaine et comte de Poitiers, qui a participé à la Croisade en Terre sainte et à la *Reconquista* en Espagne, a pu utiliser une nouvelle forme poétique pour véhiculer ses réflexions sur des sujets profanes, comme les loisirs, l'amour, les affaires seigneuriales, etc.

⁷ JEANROY, Alfred, *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse, Édouard Privat/Paris, Henri Didier, 1934, p. 61.

⁸ PATERSON, Linda Mary, *Le monde des troubadours*, traduction de GOUIRAN, Gérard, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1999, p. 249 et 255.

⁹ JEANROY, Alfred, *La Poésie lyrique des Troubadours*, *op. cit.*, p. 88.

En tant que phénomène culturel créé par l'humanité, l'existence d'un genre littéraire est incontestablement liée aux événements surgis dans la société. Par exemple, en 1127, l'armée de la Dynastie des Jin (金, 1115-1234) fondée par les Jürchens met à sac Bianliang et capture l'empereur Qinzong et son père l'ancien l'empereur Huizong. Les Song septentrionaux s'éteignent, le prince Kang et de hauts fonctionnaires fuient jusqu'au sud du fleuve Yang-Tsé et restaurent les Song à la ville de Hangzhou. Cet État subsiste jusqu'à l'an 1276. Ce bouleversement est appelé *La Honte de Jingkang* ou *l'Incident de Jingkang*¹⁰, générant un fort patriotisme chez certains poètes exprimant la volonté de reconquérir la terre perdue dans les *ci*, celui de Chen Liang est écrit dans cette ambiance. Les Croisades contre les musulmans suscitent la ferveur des Troubadours qui appellent les enfants de Dieu à défendre leur croyance. Ils doivent non seulement aller se battre en Terre sainte, mais aussi porter de l'aide aux confrères espagnols qui résistent depuis le VIII^e siècle à l'invasion des Arabes venant de l'Afrique du Nord islamisé.

Comme une grande coïncidence historique, leur déclin est dû largement aux changements politiques. En 1276, l'armée de l'Empire mongol prend la capitale des Song du Sud, trois ans plus tard, le 19 mars 1279, la dernière troupe des Song est écrasée à Yashan. Tout le territoire de Chine passe aux mains des Mongols qui fondent la Dynastie des Yuan. Les autorités des Yuan divisent la population de son vaste empire en quatre castes : les Mongols constituent la première ; la seconde dite les peuples « aux yeux colorés » d'Asie Centrale ou d'Europe, incorporés dans l'administration de l'empire ; la troisième est appelée les Chinois (Han) qui désignent les Jürchens (ancêtres des Mandchous) de l'ancien territoire Jin ; les Chinois et les ethnies habitant l'ancien territoire des Song méridionaux sont classés dans la dernière caste. Ce statut inférieur pulvérise radicalement la classe des lettrés de la Dynastie des Song. Les conditions sociales dont dépend l'art du *ci* sont ainsi anéanties. Le territoire pacifié, l'État des Yuan ne ferme pas la porte à l'étranger, il maintient des relations

¹⁰ Jingkang, s'écrit '靖康' en chinois, nom de règne (1126-1127) de l'empereur Qinzong.

commerciales avec les pays d'Asie du Sud, d'Asie de l'Ouest et d'Europe, par exemple l'explorateur Marco Polo est venu en Chine à l'époque de l'empereur Kubilai Khan (1215-1294). La prospérité commerciale favorise l'accroissement des habitants urbains, ce qui popularise une autre sorte de divertissement visant les gens généralement moins éduqués, le *za-ju*, style de théâtre-opéra dont l'importance dans l'histoire littéraire chinoise est comparable au *ci* aux yeux des futurs chercheurs modernes. L'art troubadouresque connaît un destin similaire. Au nom d'une guerre contre l'hérésie, les barons du nord du royaume de France, soutenus par l'Église, marchent vers le Midi en 1209 et l'Occitanie sera finalement annexée au domaine royal en 1271. À cela s'ajoutent l'installation de l'Inquisition, l'ordre orthodoxe du catholicisme se rétablit. Les cours seigneuriales qui servent de centres d'activités poétiques du *trobar* sont ravagées, la verve des troubadours expire. Au XIII^e siècle finissant et au XIV^e siècle commençant, deux poésies, qui sont dignes d'être un des points culminants de leur histoire littéraire, tombent en décadence presque simultanément dû au changement radical de l'environnement culturel dont elles dépendent.

Ces analogies ou plutôt les coïncidences que montrent ces deux poésies géographiquement et culturellement éloignées reflètent-elles une 'loi naturelle' qui commande la naissance, le développement et le déclin d'un genre de poésie ? Quels sont les facteurs nécessaires qui constituent un ensemble culturel favorable à l'engendrement d'un genre poétique ? Quelles sont les caractéristiques formelles, autrement dit la versification ? Toutes les conditions matérielles et spirituelles satisfaites, les poètes jouent un rôle primordial à la création d'un nouveau genre, quels sont les thèmes choisis par les premiers poètes et quelles sont les raisons qui les poussent à les choisir ? Dans le cadre établi, qu'apportent les poètes qui suivent la première génération durant le développement et la décadence, nouveautés ou imitations ? Quelles sont les esthétiques qui résument leur concept de composition poétique ? Quels sont les rapports entre les poètes et la société et est-il possible de trouver un modèle comme les lois de la science naturelle qui peut représenter ces

rappports ? Ces problématiques se répartissent dans cinq chapitres qui composent le corps principal de notre thèse. Vu qu'il s'agit probablement du premier essai de comparaison entre la poésie *ci* et la poésie des troubadours, nous utiliserons la méthode de recherche la plus banale de la littérature comparée, à savoir la comparaison parallèle.

Le premier chapitre est centré sur le problème de l'origine. Comme un bâtiment ne peut pas être construit sans fondation, la formation d'un genre de poésie a besoin des matériaux empruntés aux autres formes littéraires vernaculaires et étrangères. Nous présenterons respectivement ces matériaux littéraires dans un contexte historique.

Le deuxième chapitre s'organise autour de la versification. Le *ci* et le *trobar* font preuve des caractères fondamentaux de la poésie, tels que la disposition des rimes, l'agencement des mètres, etc. Mais en tant qu'art linguistique, leurs règles de métrique sont basées sur deux langues issues de deux systèmes linguistiques totalement différents. Trouver leurs différences de métrique reste le noyau du chapitre.

Les fondations bâties, les techniques formelles définies, les travaux des premiers poètes concrétisent l'orientation et la physionomie du nouveau genre. Ils construisent l'ossature puis mènent l'édifice à l'état brut. L'identité des poètes, leurs vies, leurs pensées, et leurs œuvres sont les contenus principaux du chapitre III.

Les activités des poètes postérieurs sont en réalité une continuation de la cause initiée par la première génération. Le chapitre IV est une brève présentation du développement, de l'apogée et de la décadence de ces deux poésies. La continuation n'est pas une imitation machinale, la créativité est l'instinct inné des écrivains qui les pousse à aborder de nouveaux thèmes, à développer de nouveaux types formels. En raison de l'immensité du nombre de poèmes écrits durant cette période, un chapitre unique ne suffirait pas à énumérer toutes les pièces représentatives. Le lecteur pourra trouver, à la fin de cette thèse, une annexe dans laquelle environ cent trente pièces de *ci* des poètes importants de la Dynastie des Song sont inventoriées afin de donner une vue plus ou moins panoramique de l'art du *ci*.

Le chapitre V est la synthèse générale de ce travail, nous comparons successivement les origines, les formes, les poètes, les thèmes et les images de ces deux poésies du Moyen Âge « si loin si proche »¹¹ avant d'analyser les différences d'esthétique poétique en fonction des œuvres analysées dans les chapitres précédents. Enfin, nous ferons face au défi suprême, tirer une conclusion pour l'hypothèse centrale de cette thèse : existe-t-il une 'loi naturelle' qui commande la naissance, le développement et le déclin d'un genre de poésie ? Ce mécanisme sera visualisé par un diagramme pour représenter les relations entre les poètes, les œuvres et la société.

¹¹ CORBELLARI, Alain, *Moyen Âge et critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2021, p. 95.

Chapitre I. Les origines

Le *ci* n'est pas le genre poétique le plus ancien de la Chine, il est né vers le milieu du VIII^e siècle. La poésie des troubadours est au contraire la plus ancienne poésie lyrique de la France et même de l'Europe moderne. Toutes deux sont nées d'un ensemble de conditions qui englobent les héritages vernaculaires et les emprunts provenant de la civilisation extérieure.

1.1. La poésie *ci*

1.1.1. Brève présentation du terme *ci* en tant qu'art poétique

Le caractère *ci* s'écrit au début 辭 (辭 en chinois traditionnel), qui est graduellement remplacé par la graphie 词 (詞 en chinois traditionnel) à partir de la dynastie des Han (206 av. J.-C. - 221 apr. J.-C.). Selon l'explication du dictionnaire *Xin-hua*, le *ci*/词 possède principalement deux sens : la plus petite unité linguistique qui peut être utilisée indépendamment et un genre de poésie né sous les Tang (618-907) et florissant sous les Song (960-1276).

Pendant la période des Six Dynasties¹² (222- 589 apr. J.-C.), Shen Yue¹³ a transcrit dans le *Livre des Song* quelques poèmes dont les titres sont composés de trois parties : 对酒 • 短歌行 • 武帝词 :

对酒 / <i>dui-jiu</i>	短歌行/ <i>duan-ge-xing</i>	武帝词/ <i>wu-di-ci</i>
Titre original du poème : <i>dui</i> : devant, face à face <i>jiu</i> : alcool	Genre <i>duan</i> : court, petit, bref <i>ge-xing</i> : genre de poésie	Auteur du poème : <i>wu-di</i> : empereur Wudi ¹⁴ <u><i>ci</i></u> : poème

¹² Entre 222 apr. J.-C. et 589 apr. J.-C. se succèdent six États dont la capitale est à Nankin et leur territoire se situe principalement au sud du fleuve Yang-Tsé : les Wu (222-280), les Jin Orientaux (317-420), les Song (420-479), les Qi (479-502), les Liang (502-557), les Chen (557-589). Les quatre derniers sont appelés 'les Dynasties du Sud'.

¹³ Shen Yue (沈约, 441-513), politicien, écrivain et historiographe, il a rédigé un chronique de l'histoire des Song intitulé le *Livre des Song* (宋书). L'État des Song est fondé par Liu Yu, afin de le distinguer des Song fondés par Zhao Kuangyin, les historiens chinois appellent celui-là les Song des Liu.

¹⁴ 武帝/*wu di*, l'empereur Wudi, titre posthume de Cao Cao (曹操, 155-220) dédié par son fils Cao Pi (曹丕, 187-226), fondateur de la Dynastie des Wei (221-266) de la Période des Trois Royaumes (220-280).

C'est la plus ancienne référence où le caractère *ci* est utilisé dans le domaine littéraire. Les trois caractères du milieu indiquent que ce poème appartient au genre 'ge-xing', la dernière partie renvoie à l'auteur Wudi. Le sens du caractère *ci* de cette combinaison s'apparente à celui de 'composition' ou 'œuvre'.

Le caractère *ci* apparaît plus fréquemment dans les titres des poèmes à l'époque des Tang. Des titres conçus selon le schéma de 'X+ci' font leur apparition dans *Mont de l'Ouest* (西山集), recueil de poèmes de Shi Jianwu¹⁵ :

杂古词 <i>za-gu-ci</i>	<i>za</i> : improvisation ; <i>gu</i> : antiquité <i>za-gu-ci</i> : une méditation improvisée sur l'antiquité
乞巧词 <i>qi-qiao-ci</i>	<i>qi</i> : quémander, solliciter ; <i>qiao</i> : habileté, compétence, intelligence <i>qi-qiao</i> ¹⁶ - <i>ci</i> : quémander l'habileté
幼女词 <i>you-nü-ci</i>	<i>you</i> : jeune, petit ; <i>nü</i> : femme, fille <i>You-nü</i> : jeune fille
望夫词 <i>wang-fu-ci</i>	<i>wang</i> : regarder, attendre ; <i>fu</i> : mari <i>wang fu</i> : attendre son mari
帝宫词 <i>di-gong-ci</i>	<i>di</i> : empereur ; <i>gong</i> : palais <i>di gong</i> : palais de l'empereur
探花词 <i>tan-hua-ci</i>	<i>tan</i> : chercher, visiter, explorer ; <i>hua</i> : fleur <i>tan-hua</i> : explorer les fleurs
桃园词 <i>tao-yuan-ci</i>	<i>tao</i> : pêcher ; <i>yuan</i> : jardin <i>tao-yuan</i> : jardin des pêcheurs

Le caractère *ci* apparaît dans les titres de ce tableau n'a aucun rapport avec le contenu du titre, sa fonction est à indiquer que ces poèmes sont en réalité « les paroles des chansons sous forme de vers »¹⁷ écrites sur les mélodies préexistantes. Ce schéma connaît une pratique récurrente pendant la Dynastie des Tang durant laquelle les poètes utilisent aussi dans les titres des poèmes chantés d'autres termes tels que *qu* (曲 :

¹⁵ Shi Jianwu (施肩吾, 780-861), lauréat de l'examen impérial de l'an 820, intellectuel, poète et taoïste.

¹⁶ La Fête de *qi-qiao*, qui tombe au 7^e jour de la 7^e lune (yue/月, équivalent du mois) du calendrier lunaire, est une fête traditionnelle chinoise, dans la nuit de ce jour les jeunes filles prient la déesse Zhinü (织女, fille tisseuse) de leur accorder de l'habileté et des compétences qui leur permettraient de se perfectionner dans les travaux ménagers.

¹⁷ REN Bantang (任半塘), « À propos de la discussion sur les *quzi* de la Dynastie des Tang » (关于唐曲子问题的商榷), *Patrimoine de la littérature* (文学遗产), n° 2, sept. 1980, p. 44 (43-51).

mélodie) ; *qu-zi* (曲子), *za-qu* (杂曲), *za-qu-zi* (杂曲子), *ge-qu* (歌曲), etc.¹⁸ Au fil du temps, il apparaît un nouveau schéma : titre de mélodie + *ci* : *Nan-ge-zi ci* (南歌子词), *Huan-xi-sha ci* (浣溪沙词), *Pu-sa-man ci* (菩萨蛮词)¹⁹. Ce schéma sera remplacé par *qu-zi ci* (曲子词) dont le terme *qu-zi* (曲子) renvoie aux mélodies préexistantes, comme *Nan-ge-zi*, *Huan-xi-sha* et *Pu-sa-man*, sur lesquelles les *ci* sont composés. L'utilisation du *qu-zi-ci* « indique une tendance de l'abstraction sous laquelle le caractère *ci* deviendra l'unique appellation d'un nouveau genre poético-musical : la poésie *ci*, à l'époque des Song »²⁰. Les grands intellectuels et hauts fonctionnaires des Song, tels que Yan Shu, Ouyang Xiu, Zhang Xian, Song Qi, présentent une prédilection sur ce nouveau genre poétique qui deviendra une forme rivalisant au *shi*. Le *shi* des Tang et le *ci* des Song constituent l'apothéose de l'art poétique de l'ancienne Chine. Les Chinois ont l'habitude de les appeler 'deux excellences' (en chinois 双绝/*shuang-jue*, *shuang* : double, deux ; *jue* : excellence, hors pair).

1.1.2. La musique *yan-yue* et le *ci*

Le *ci* est né avec la musique de *yan-yue*, qui est, du point de vue musicologique, la troisième étape de l'évolution de la musique chinoise. La première étape est celle de *ya-yue*, suivie par celle de *qing-yue*. Le *yan-yue* est en effet né de la combinaison des musiques chinoises et des éléments musicaux étrangers (introduits depuis d'autres pays, notamment via la Route de la soie). Nous présenterons chronologiquement l'histoire de cette évolution musicale dans cette sous partie afin d'éclaircir l'itinéraire de la naissance du *ci*.

1.1.2.1. Les musiques *ya-yue* et *qing-yue* : sources vernaculaires

I. Le *ya-yue*

La naissance de la musique chinoise pourrait remonter aux temps préhistoriques.

¹⁸ LIU Zunming (刘尊明), *Histoire brève du ci des Tang et des Cinq Dynasties* (唐五代词史论稿), Pékin, Éditions Art et Culture (文化艺术出版社), oct. 2000, p. 6.

¹⁹ *Nan-ge-zi*, *Huan-xi-sha*, *Pu-sa-man*, mélodies apparues sous les Tang.

²⁰ LIU Zunming, *Histoire brève du ci des Tang et des Cinq Dynasties*, op. cit., p. 7.

Il y a une légende populaire en Chine qui raconte ‘l’histoire de l’invention de la musique’. Huangdi (黄帝), personnage semi-légendaire perçu comme ancêtre des Chinois, confia à Linglun (伶伦) la mission d’inventer la musique. Après avoir observé de près, pendant de longues années, le gazouillement des phénix, il y discerna l’évolution de la hauteur des tons. Il élaborait la gamme musicale chinoise en cinq degrés de base (*gong, shang, jue, zhi, yu*) et la loi des douze *lǜ* (律, demi-ton). Voilà la correspondance entre le nom de note chinois et celui de l’occident :

La gamme de neuf tons²¹ :

Chine	宫 gong	商 shang	角 jue	清角 qing-jue	变徵 bianzhi	徵 zhi	羽 yu	闰 run	变宫 bian-gong
Occident	C	D	E	F	#F	G	A	^b B	B

Les douze demi-tons :

Chine	黄钟 huang-zhong	大吕 da-lǜ	太簇 tai-cu	夹钟 jia-zhong	姑洗 gu-xian	仲吕 zhong-lǜ	蕤宾 rui-bin	林钟 lin-zhong	夷则 yi-ze	南吕 nan-lǜ	无射 wu-yi	应钟 ying-zhong
Occident	C	#C	D	^b E	E	F	#F	G	^b A	A	^b B	B

Les preuves étayant l’invention de Linglun ne sont pas solides, mais l’apparition de ce système peut remonter à la Dynastie des Zhou (XI^e siècle av. J.-C. - 256 av. J.-C.). *Les Discours des Royaumes* rédigés par Zuo Qiuming²² transcrivent un passage sur le Roi Jingwang²³ qui discute les *lǜ* avec l’intellectuel Ling Zhoujiu qui lui explique

²¹ TONG Zhongliang (童忠良), *Manuel de Solfège* (基本乐理教程), Shanghai, Éditions Musique de Shanghai (上海音乐出版社), mai 2001, p. 7.

²² ZUO Qiuming (左丘明, 502-422 av. J.-C.), l’auteur de deux livres historiographiques : *les Discours des Royaumes* (国语), et *Zuo-Zhuan* (左传), le dernier est en réalité une interprétation et commentaire des *Annales des Printemps et Automnes* (春秋/*chun-qiu*, une des Cinq Classiques du confucianisme).

²³ Roi Zhou jingwang (周景王, 544-520 av. J.-C. au trône) est le onzième roi des Zhou orientaux. La Dynastie des Zhou se divise en deux périodes, Zhou occidentaux (XI^e siècle-771 av. J.-C.) avec comme capitale Haojing (près de la ville de Xi’an actuellement, chef-lieu de la province du Shaanxi) et Zhou orientaux (771-256 av. J.-C.) dont la capitale est Luoyi (洛邑, près de Luoyang, ville de la province du Henan). L’appellation de ces deux périodes est du fait que Luoyi se situe à l’est de Haojing. L’année 771 av. J.-C. joue un rôle primordial dans la datation des faits historiques chinois, avant laquelle la datation des faits historiques n’est pas déterminée. Les Zhou orientaux se divisent aussi en deux périodes, Les Printemps et les Automnes (770-476 av. J.-C.) et Les Royaumes Combattants (475-221 av. J.-C.) où la maison royale des Zhou s’affaiblit considérablement et les seigneurs se battent pour la terre.

la fonction de la musique dans la gestion de l'État²⁴.

Sous les Zhou occidentaux, l'État institutionnalise le système des rites et de la musique. Les rites sont censés hiérarchiser l'aristocratie et le peuple afin d'imposer à chaque catégorie les protocoles de conduite. En plus, l'État croit que la combinaison des rites et de la musique permet de stabiliser la société en diluant les conflits entre différentes classes sociales. Par exemple, l'orchestre royal peut occuper les quatre côtés d'une salle ; les vassaux du roi, trois côtés ; les *qing* et les *dafu* (卿, 大夫, grande noblesse et haut fonctionnaire), deux côtés ; les *shi* (士, petite noblesse, bas fonctionnaires, hommes éduqués engagés dans l'administration), un côté²⁵. Ce système des rites et de la musique est hautement apprécié par Confucius²⁶ qui croit que l'époque des Printemps et Automnes où il vit est une ère où les rites sont anéantis et la musique saccagée, ce qui entraîne des guerres infinies et injustifiées entre les seigneurs.

Cette pensée est transcrite dans les Classiques confucianistes : les Quatre Livres (*les analectes de Confucius, Mencius, la grande Étude, la doctrine du juste milieu*) et les Cinq Classiques (*le Classique des Vers, le Classique des Documents, le Classique des Fêtes, le Classique de la Musique, le Classique des Changements, les Annales des Printemps et Automnes*), textes sacerdotaux chez les confucianistes et uniques dans l'éducation des élèves durant plus de deux millénaires. Le destin de l'ouvrage *Classique de la musique* est pathétique, car le confucianisme est jugé comme une doctrine hétérodoxe par les autorités des Qin, ce qui lui vaut de lourdes répressions : les livres sont brûlés et les adeptes du confucianisme enterrés, décret promulgué par l'Empereur Qin Shihuang. Ce Classique est restauré sous les Han qui, contrairement aux Qin, considèrent le confucianisme comme la seule théorie légale dans l'administration de la nation en éliminant les autres courants de pensée politique, tel que l'école de la Loi pratiquée sous les Qin. La version restaurée de Dai Sheng (戴圣, date de naissance et

²⁴ ZUO Qiuming (左丘明), *Les Discours des Royaumes* (国语), Pékin, Éditions Travailleurs (工人出版社), déc. 2017, p. 35.

²⁵ YANG Mengliu (杨萌浏), *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine, vol. 1* (中国古代音乐史稿-上), Pékin, Éditions Musique du peuple (人民音乐出版社), févr. 1981, p. 412-413.

²⁶ Confucius, s'écrit en chinois 孔子, *pinyin* : Kongzi.

date de décès incertaines) sous l'Empereur Chengdi (51-7 av. J.-C., intronisation en 33 av. J.-C) est presque identique au texte original selon certains chercheurs, mais l'écart est aussi manifeste²⁷.

Sous le système des rites et de musique, l'État des Zhou élabore un organisme musical intitulé 'Da-si-yue' (大司乐) chargé de l'administration, de l'enseignement et de l'exécution de la musique. La musique qu'il exécute est appelée *ya-yue*(雅乐). Le terme *ya* (雅) signifie littéralement élégant ou raffiné, mais en réalité, cela n'a aucune relation avec la beauté sonore musicale. En somme, le terme *ya-yue* renvoie en l'occurrence à un genre musical protocolaire, standardisé et normatif exclusivement réservé aux activités rituelles et officielles organisées par l'État strictement hiérarchisé. Le *ya-yue* est utilisé dans les activités telles que : rites de sacrifices aux temples ou lieux sacrés pour les ancêtres, rites de quémander la chute de la pluie, rites de chasser l'épidémie, banquets officiels à la cour, cérémonies avant l'entraînement au tir à arc²⁸, célébration des victoires militaires, etc.²⁹ Afin d'enrichir son répertoire de musique, l'État met en place le mécanisme de *cai-feng* (*cai*/采: cueillir, *feng*/风 : vent) qui vise à collectionner les chants populaires et les airs folkloriques. Ces matériaux récoltés seront retravaillés par les musiciens de l'établissement qui modifient les structures mélodiques et retranchent les paroles jugées délétères. Durant la période des Printemps et Automnes, plus de trois mille chants ont été répertoriés par ce mécanisme dont trois cent cinq ont été confinés dans *Le Classique des Vers* rédigé par Confucius. Ces poèmes sont groupés en trois parties dont le *Feng* désigne des chants populaires, le *Ya* et l'*Ode* signifient quant à eux les chants de *ya-yue*. Ce mécanisme de 'Cueillir les vents' joue aussi un autre rôle, les officiers envoyés par l'État sont chargés, en marge de la collection des chants, de surveiller les pensées du peuple. *Le Classique des Vers* inventorie beaucoup de poèmes sur le thème de satire politique, souvent de registre allégorique :

²⁷ CAI Zhongde (蔡仲德), « L'auteur du Classique de la musique » (《乐记》作者辩证), Journal de la Conservatoire centrale de musique (中央音乐学院学报), n° 1, jan. 1980, p. 3-11.

²⁸ Le tir à l'arc est un des six arts que doivent maîtriser les jeunes élèves aristocratiques à l'époque des Zhou. Les cinq autres sont les suivants : la théorie des rites, la musique, la manœuvre du chariot, la calligraphie et les mathématiques.

²⁹ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine, vol. 1, op. cit.*, p. 33.

硕鼠硕鼠，无食我黍！三岁贯女，莫我肯顾。

逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。

Extrait du poème *Gros rat* (硕鼠), un *feng* du pays de Wei.

Traduction : Gros Rat, gros Rat, ne dérobe pas mes grains ! Je t'ai laissé en vivre pour trois ans, et tu m'as abusé sans pitié. Je te jure de te quitter, pour parvenir à l'eldorado, Eldorado, Eldorado, Lieu de délice de mon rêve !

Une histoire est digne d'être mentionnée. À l'époque des Royaumes Combattants paraît un livre semi-historiographique et semi-légitime, *L'Expédition du Fils du Ciel Mu* (穆天子传), relatant les voyages effectués par un Fils du Ciel (appellation traditionnelle et honorifique réservée au souverain chinois) : le Roi Mu des Zhou (environ 1054-949 av. J.-C.). Ce livre est composé de six volumes dont les quatre premiers racontent son voyage à l'Ouest : ayant quitté le palais, le roi et son escorte atteignirent d'abord Kunlun (chaîne de montagnes longue de quelque deux mille cinq cents kilomètres s'étendant de Pamir à la Province du Qinghai, démarcation naturelle du Plateau du Tibet). Après ils se dirigèrent vers le nord en passant par le mont des Jades, de là ils se tournèrent vers l'Ouest pour finir à l'étang noir où le roi décida d'y organiser un grand banquet-concert invitant les habitants locaux. Selon cette description, son expédition vers l'ouest pourrait toucher l'Asie centrale et même la mer Caspienne. En rentrant, ils ramènent à la cour un certain *Yan Shi* (偃师) expert en marionnettes d'une contrée située près de la frontière de son royaume³⁰. Si cette description était avérée, cela pourrait être « une contribution non négligeable qu'il effectua dans le domaine des échanges de la musique entre la Chine et l'étranger »³¹. Cela démontre que les échanges n'étaient jamais cessés. Cette volonté de contacter les autres civilisations portera ses fruits au cours de la Dynastie des Han.

³⁰ WANG Fanzhi (王范之), « Les toponymes et les tribus antiques dans l'Expédition du Fils du Ciel Mu » (《穆天子传》与所记古代地名和部族), *Littérature, Histoire et Philosophie* (文史哲), n° 9, juin 1963, p. 61-67.

³¹ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine*, vol. 1, op. cit., p. 41.

L'Agence Yuefu (乐府, *yue* : musique ; *fu* : agence, bureau, organe administratif), créé sous l'empereur Wudi des Han qui nomme un certain Li Yannian (李延年, date de naissance et date de décès incertaines) directeur du Bureau en 120 av. J.-C., a deux fonctions : composer et exécuter les mélodies de *ya-yue*, collectionner des chants populaires pour en composer de nouvelles pièces musicales. Le *ya-yue*, visant à créer une ambiance de solennité et de grandiose, n'est pas une musique destinée aux amateurs de musique, c'est une « musique élégante, mais moins belle »³² à quoi l'Empereur Wudi présente une certaine antipathie. Avec son approbation, les musiciens utilisent parfois la musique provenant du pays de Zheng (royaume de la Période des Printemps et Automnes, réputé de ses chants folkloriques) à la place de *ya-yue* qui « rend somnolents les participants au cours des rites »³³. Cela explique pourquoi le mécanisme de 'Cueillir les vents' fonctionne à plein régime sous l'empereur Wudi des Han. La vivacité et la créativité de la musique populaire sont des sources inépuisables pour les musiciens officiels. Différentes au *ya-yue*, les mélodies sorties de l'Agence Yuefu présentent de nouveaux timbres et élargissent le champ de l'expressivité de l'art musicopoétique chinois.

L'exemple le plus connu est l'apparition de la musique de *xiang-he-ge* (相和歌) dans le nord de l'Empire des Han. Il existe trois formes de *xiang-he-ge*, le *tu-ge* (徒歌, *tu*/ 徒 : seulement, *ge*/ 歌 : chant) : un chanteur se produit en solo sans l'accompagnement de mélodie ; le *dan-ge* (但歌), un chanteur principal accompagné de trois chanteurs-harmonisateurs ; le troisième est le '*da-qu*' (大曲 : grand chant, grande mélodie ou grande musique) : une chanson est divisée en plusieurs parties entre lesquelles sont insérées des *jie* (解), petits morceaux de mélodie dont la fonction est apparentée au refrain. Il y a trois types de *jie*, le *yan* (艳) à caractère *amoroso* ou *con dolcezza*, le *qu* (趋) à timbre *vigoroso* ou *agitato* et le *luan* (乱) qui est utilisé à la fin d'une exécution. Le *jie*, le *yan*, et le *luan* sont facultatifs, ils ne reviennent pas dans

³² JIN Wenda (金文达), *Histoire de la musique classique de la Chine* (中国古代音乐史), Pékin, Éditions Musique du Peuple (人民音乐出版社), avr. 1994, p. 67.

³³ *Ibid.*, p. 72.

chaque *da-qu*. Selon les recherches du musicologue Yang Mengliu, les douze *da-qu* conservés à nous jours sont composés selon cinq schémas³⁴ :

<i>yan</i>	<i>qu</i>	<i>luan</i>	<i>da-qu</i>
oui	oui	non	罗敷(<i>Luo-fu</i> , nom de personne), 何尝(<i>He-chang</i> , nom de personne), 夏门(porte de l'été)
oui	non	non	碣石(Rocher)
non	oui	non	白鸽(Pigeon blanc), 为乐(Plaisir), 王者布大化(Paix royale)
non	non	oui	白头吟(Complainte d'un vieux)
non	non	non	东门(Porte de l'est), 西山(Colline de l'ouest), 西门(Porte de l'ouest), 默默(Silence), 桃园(Jardin des pêcheurs), 置酒(Arrangement les coupes), 洛阳行(Visite à Luoyang)

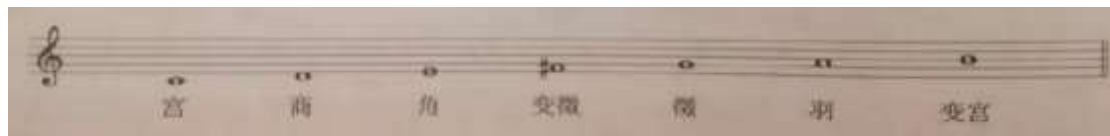
Le *xiang-he-ge* est basé principalement sur trois modes : le mode *ping-diao* (平调), le mode *qing-diao* (清调), le mode *jue-diao* (角调), voici la présentation en octave dans l'échelle diatonique, supposant que le 黄钟 égale C³⁵ :

	Octave												Octave augmentée				
Chine	黄 钟	大 吕	太 簇	夹 钟	姑 洗	仲 吕	蕤 宾	林 钟	夷 则	南 吕	无 射	应 钟	清 黄 钟	清 大 吕	清 太 簇	清 夹 钟	清 姑 洗
Occident	C	#C	D	bE	E	F	#F	G	bA	A	bB	B	C	#C	D	bE	E
<i>ping-diao</i>	宫		商		角		变 徵	徵		羽		变 宫	宫				
<i>qing-diao</i>			商		角		变 徵	徵		羽		变 宫	宫		商		
<i>jue-diao</i>					角		变 徵	徵		羽		变 宫	宫		商		角

Ces trois modes sont basés sur la gamme *gong, shang, jue, bian-zhi, zhi, yu, biang-ong* (宫-商-角-变徵-徵-羽-变宫) :

³⁴ *Ibid.*, p. 87.

³⁵ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine, vol. 1, op. cit.*, p. 133.



*gong shang jue bian-zhi zhi yu bian-gong*³⁶

Au niveau du solfège, la musique *ya-yue* et les chansons populaires collectionnées par l'Agence Yuefu « sont toutes basées sur ce même mode caractérisant le système musical de *ya-yue* »³⁷.

II. Le *qing-yue*

Les dernières décennies de la Dynastie des Han orientaux furent marquées par les troubles politiques qui entraînèrent une longue période de balkanisation. En 220 de notre ère, Cao Pi, fils de Cao Cao, se déclara empereur des Wei en détrônant le dernier empereur des Han orientaux Xiandi (181-234, 189-220 sur le trône), ce qui marqua le début de l'époque des Trois Royaumes (avec les Shu 221-263, les Wu 222-280). Au terme d'une courte unification de la Dynastie des Jin occidentaux (266-316, fondée à Luoyang, qui annexe les Shu et les Wu), la Chine subit une vaste invasion des peuples nomades provenant de la steppe mongole poussant les Jin à se replier vers le sud du fleuve Yang-Tsé, choisissant la ville de Nankin comme nouvelle capitale, appelée les Jin orientaux (317-420) du fait que Nankin se situe géographiquement au sud-est de l'ancienne capitale Luoyang. Durant cette période, le nord de la Chine se fragmenta, plus de seize États furent fondés par les peuples nomades. Cette époque est appelée 'Les Jin orientaux et les Seize Royaumes'.

En 358, les Xianbei (鲜卑) fondèrent un royaume qui réalisera l'unification du nord de Chine en 439. Cet État se nomme les Wei, alors que pour les distinguer aux Wei de Cao Pi, les historiens chinois l'appellent les Wei septentrionaux. Ce royaume se divisa en deux en 534 : les Wei orientaux (534-550) et les Wei occidentaux (534-557),

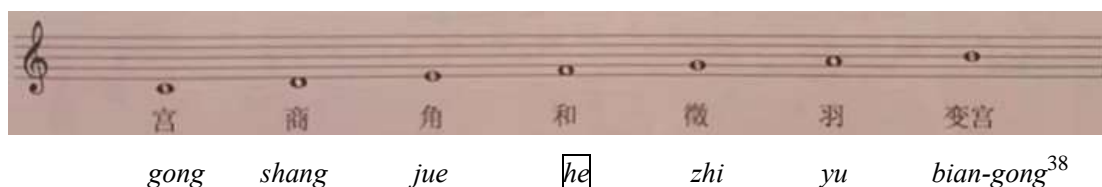
³⁶ TONG Zhongliang, *Manuel de Solfège*, op. cit., p. 100.

³⁷ *Idem.*

qui furent remplacés respectivement par les Qi septentrionaux (550-577) et les Zhou septentrionaux (557-581), ces derniers annexèrent ceux-là en 577. Au Sud, quatre dynasties se succédèrent après les Jin orientaux : les Song (420-479), les Qi (479-502), les Liang (502-557) et les Chen (557-589). Cette période de rivalité entre le Nord et le Sud est appelée ‘Période des Dynasties du Sud et du Nord’.

En 581, Yang Jian se nomma empereur des Sui en forçant l’empereur Jingdi des Zhou septentrionaux à abdiquer la couronne. En 588, l’armée des Sui entra dans la capitale des Chen et captura l’empereur Houzhu (陈叔宝/Chen Shubao, 553-604, 582-589 au trône ; *hou-zhu* signifie dernier souverain), mit un point final à la cette balkanisation. Au demeurant, les royaumes qui montèrent momentanément sur la scène historique furent tous sinisés. Aujourd’hui, cette période de chaos durant plus de trois siècles est perçue comme une fusion des ethnies dans le cadre de la civilisation chinoise qui a modifié anthropologiquement la définition du peuple chinois et a enrichi culturellement la civilisation chinoise.

Le ‘*xiang-he-ge*’ est apporté dans le Sud par les Jin et connaît une certaine évolution. Au niveau du mode, le ton *bian-zhi* (变徵), qui signifie le *zhi* dièse, représenté dans l’échelle du dessus par $\#F$, sera remplacé par le ton *he*/和, appelé également *qing-jue* (清角), qui signifie le *jue* dièse, correspondant au ton F. Cette mutation donne naissance à une nouvelle structure musicale *qing-shang* (清商) dont voici la gamme :



La rivalité politique n’empêche pas les échanges culturels, la structure musicale ‘*qing-shang*’ est introduite aussi dans le nord sous la Dynastie des Wei septentrionaux

³⁸ *Ibid.*, p. 101.

dont les fondateurs d'origine 'barbare' sont assimilés par la culture des Han³⁹, dès lors « on appelle cette musique par un nom commun *qing-shang-yue* (清商乐 : musique de *qing-shang*) ou *qing-yue* (清乐 : musique de *qing*) »⁴⁰.

Comme ce qui a été mentionné plus haut, la création de l'Agence Yuefu est un repère pour l'évolution musicale de la Chine. Sa fonction principale est de collectionner les chants et les airs populaires avant de les modifier et de les embellir pour les rendre plus sophistiqués et moins vulgaires afin qu'ils soient présentables dans la haute société. De fait, ces chansons retravaillées d'origine folklorique sont devenues un genre poétique dit *yuefu-shi* ou *yue-fu* (乐府诗/乐府, poésie de *yuefu*). Trente-trois *yuefu* composés pendant la Dynastie des Han ont été préservés⁴¹. Pour ceux qui sont composés durant les Dynasties du Nord et du Sud, les chercheurs ont l'habitude de les nommer respectivement le *yuefu* du Nord et le *yuefu* du Sud. Le *yuefu* du Nord est généralement de registre vigoureux et héroïque, et l'autre est plus sophistiqué et sentimental. Voyons un extrait de la *Chanson de l'îlot de l'Ouest*, un *yuefu* du Sud :

忆梅下西洲, 折梅寄江北。Les pétales des pruniers tombent sur l'îlot de l'Ouest, j'en envoie un rameau à mon amour qui est au nord du Fleuve.

忆郎郎不至, 仰首望飞鸿。Je pense à vous, je ne vois que les hirondelles s'envoler au ciel.

海水梦悠悠, 君愁我亦愁。Dans le rêve, je suis sur la mer, vous et moi, nous sommes tous les deux mélancoliques.

南风知我意, 吹梦到西洲。Que le vent du sud comprenne mon cœur, ramenant mon rêve à l'îlot de l'Ouest.

³⁹ Le caractère *han*/汉 contient plusieurs sens. Au niveau de culture, il désigne l'ethnie Han, peuple natif et créateur de la civilisation chinoise, leur langue est le chinois, écrit comme '汉语', signifie littéralement la langue(语) des Han(汉). Ce caractère est aussi l'appellation de la Dynastie des Han (découpée en deux par un trouble politique, les Han occidentaux, de 202 av. J.-C. à 8 apr. J.-C. et les Han orientaux, de 25 apr. J.-C. à 220 apr. J.-C.). Dans ce cas-là le *han* ne renvoie pas au peuple Han, il provient du titre aristocratique du fondateur de cette dynastie : Liu Bang (256-195 av. J.-C.) qui reçut le titre de Prince du Han (l'appellation de son fief situé actuellement dans la province du Shaanxi au centre de la Chine), accordé par Xiang Yu (232-202 av. J.-C.), chef des rébellions à la fin des Qin.

⁴⁰ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine, vol. 1, op. cit.*, p. 46.

⁴¹ LUO Genyi (罗根译), *Histoire de la littérature de Yuefu* (乐府文学史), Pékin, Éditions Orient (东方出版社), mars 1996, p. 18.

Ce *yuefu* décrit l'affection d'une jeune femme envers son amant qui est parti au nord du fleuve, présumé, Yang-Tsé. Il existe deux courants de *yuefu* dans le Sud, chanson du son de Wu(吴声歌/*wu-sheng-ge*) et chanson de la mélodie d'ouest (西曲歌/*xi-qu-ge*). Les chansons restantes du premier se montent à trois cent vingt-six, et cent quarante-deux pour la deuxième⁴². Ces chansons dont le 'je' est principalement féminin « émettent souvent des effluves parfumés des boudoirs »⁴³. La Chanson du son de Wu est originaire de la ville de Nankin, capitale des six dynasties du Sud, l'autre est de la région de Jingzhou (荆州, actuellement dans la province du Hubei). La distinction entre les deux dépend de leur registre mélodique, le premier est plutôt souple et moelleux en ce qui concerne le rythme, l'autre bien cadencé et pétulant⁴⁴. Cependant, aucune partition contenant la mélodie n'a été découverte jusqu'à présent, du fait que les archives historiographiques n'en conservent que les titres et quelques pauvres descriptions musicologiques. Sur le plan du texte, leurs différences sont anodines « la similarité linguistique entre ces deux courants est due à la prospérité commerciale de l'époque, les forains et les commerçants se déplacent le long du fleuve Yang-Tsé favorisant les échanges culturels »⁴⁵. Le 'je' de ces chansons renvoie souvent à une femme qui appelle son amant par le caractère 'huan' (欢, joie). L'homophonie y est une figure rhétorique récurrente, telle que *lian* (莲/lotus) et *lian* (怜/amour, affection), *si* (丝/fil de soie) et *si* (思/penser), *fu-rong* (芙蓉/nénuphar) et *fu-rong* (夫容, 夫 : homme, mari, amant ; 容 : visage, mine). Voici un exemple :

依作北星辰，千年无转移。Mon attachement est immuable comme
l'étoile du Nord, qui dura des milliers d'années.

⁴² *Ibid.*, p. 49.

⁴³ SUN Duoqi (孙多吉), *Histoire de la poésie chinoise* (中国诗歌史), Xi'an, Éditions Peuple du Shaanxi (陕西人民出版社), nov. 2005, p. 64.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵ CHEN Xiao (陈晓), *Le Yuefu des Han et des Wei* (汉魏乐府), Zhuhai, Éditions Zhuhai (珠海出版社), janv. 2002, p. 6.

欢行白日心，朝东暮还西。 Mais **la joie** n'a pas duré plus de cent jours,
votre cœur est mobile comme le soleil qui se déplace de l'est à l'ouest.

C'est un extrait d'un des quarante-deux poèmes sous le titre commun *Chanson de Minuit* (子夜歌), qui racontent la joie de coup de foudre et la tristesse du désamour. Appeler son amant par le caractère 'huan' produit dans cette circonstance un effet à la fois amer et ironique.

Les thèmes des *Yuefu* du Nord sont plus diversifiés, voyons ce poème :

敕勒川， La plaine Chale,
阴山下。 Au pied de la montagne Yinshan.
天似穹庐， Le ciel est une gigantesque voûte,
笼盖四野。 Couvre toute la terre.
天苍苍， Sous la voûte bleue,
野茫茫， La pré s'étend à l'infini,
风吹草低见牛羊。 Le vent fléchissant les herbes apparaissent les
troupeaux.

Cette églogue, intitulée *la plaine Chi-Le*, mélange de magnificence et de délicatesse, en langage simple, mais affectueux, montre l'ardeur de la vie du peuple du nord. La simplicité langagière et la franchise sentimentale se voient également dans les poèmes d'amour, comme par exemple la chanson *Découper un rameau de soule* (折杨柳枝歌):

门前一株枣， Devant la porte dresse un jujubier,
岁岁不知老。 Il rajeunit chaque printemps.
阿婆不嫁女， Ma mère ne me laisse pas chercher l'amour,
哪得孙儿抱？ Comment peut-elle avoir un petit-fils ?

Cette franchise qui va jusqu'au comique exemplifie l'aspiration ardente d'une jeune fille. Les filles du nord sont non seulement sentimentales, mais aussi dotées d'un esprit d'héroïsme. Le fameux poème *Mulan* (木兰诗, poème de Mulan) raconte l'histoire d'une fille se déguisant en homme pour être enrôlée dans l'armée à la place de son père âgé lors d'une mobilisation du roi face à l'invasion d'un pays ennemi. Les troupes ennemies repoussées, elle est accueillie au palais du roi qui veut lui confier un poste à la cour pour ses exploits militaires, elle le refuse humblement en répondant :

不用尚书郎, Je n'ai pas l'intention d'être décorée,
愿驰千里足, Veuillez m'accorder une bonne monture, votre majesté,
送儿还故乡。 Pour que je puisse rejoindre mon pays natal.

Sous les Song (960-1276), Guo Maoqian a rédigé un recueil collectant les *yuefu* composés depuis les Han aux Tang en classant les pièces en douze sous-genres, chansons des temples (郊庙歌辞), chansons de tir d'arc (燕射歌辞), chansons d'instrument à vent et à percussion (鼓吹歌辞), chansons d'instruments à vent horizontaux (横吹歌辞), chansons de *Xiang-he* (相和歌辞), chansons de *qing-shang* (清商歌辞), chansons de danses (舞曲歌辞), chansons d'instrument de musique à corde (琴曲歌辞), chansons de mélodies diverses (杂曲歌辞), chansons de mélodie du temps présent (近代辞曲), chansons populaires diverses (杂歌谣辞), chanson de néo-*Yuefu* (新乐府辞). Le caractère '辞' apparaît dans tous ces douze titres ; ce caractère, équivalent du caractère '词', explique qu'il s'agit des poèmes destinés à chanter.

1.1.2.2. Les musiques empruntées : sources étrangères

I. L'apport de la Route de la Soie

Comme les chansons populaires collectées par l'Agence Yuefu qui donnent naissance à la musique de *qing-yue*, les musiques importées de l'étranger, surtout des Régions de l'Ouest (ou le Xiyu), génèrent une autre évolution chez les musiciens

chinois. Pour comprendre l'importance du Xiyu, il faut remonter au début du règne de la Dynastie des Han occidentaux.

Le début du règne des Han fut marqué par les menaces provenant d'un peuple nomade du nord, les Xiongnu (匈奴), probablement ancêtres des Huns⁴⁶, qui ne cessèrent de ravager les régions proches des confins nord de l'empire. L'empereur Wudi déclencha une guerre à grande échelle de 133 à 119 av. J.-C. contre ces envahisseurs 'barbares', qui furent contraints de migrer vers l'Ouest depuis leur pays natal jusqu'à l'Europe. Au cours de ces guerres, l'empereur envoya à plusieurs reprises chercher des alliés parmi les royaumes du Xiyu, qui s'écrit en chinois 西域 (xi/西 : ouest, yu/域 : région), et qui correspond actuellement à la Région autonome ouïgoure du Xinjiang de Chine et une partie de l'Asie centrale. Après la victoire contre les Xiongnu, les diplomates envoyés par Wudi continuèrent leur chemin, certains d'entre eux atteignirent l'Empire perse et même la rive méditerranéenne⁴⁷. En Chinois, cette exploration a une appellation allégorique : *zao-kong Xiyu* (*zao/凿* : creuser, percer ; *kong/空*, vide, trou, tuyau). Zhang Qian (张骞, 164-114 av. J.-C.) était le plus connu des envoyés qui *zao-kong Xiyu*. Il réalisa trois missions d'exploration et explora le Xiyu, l'Empire persan, et les régions irakiennes qui étaient à l'époque dans la zone d'influence de l'Empire romain. Après sa mort, une délégation des Han fut envoyée en 105 av. J.-C. à l'Empire perse et fut accueillie par son empereur qui manifesta un grand intérêt pour l'exquis tissu de soie apporté de Chine. Il donna en retour des œufs d'autruche et un groupe de prestidigitateurs. Cette rencontre historique marque l'ouverture d'un chemin reliant l'Europe et la Chine qui portera plus tard le nom de 'Route de la soie'. En 60 av. J.-C., la Préfecture du protectorat des Régions de l'Ouest (西域都护府) fut fondée par l'empereur Xuandi des Han (91-48 av. J.-C., intronisation en 74 av. J.-C.), avec pour l'objectif de sécuriser cette route commerciale et de protéger

⁴⁶ Le mot Hun est traduit en chinois comme 匈奴/ *Xiong-nu*. Les Huns sont vus comme descendants des derniers par Joseph de Guignes. Cette hypothèse de parenté n'est pas unanimement acceptée chez les anthropologues.

⁴⁷ GAO Kebing (高克冰), « Le commerce sur le tronçon d'ouest de la Route de la Soie à l'époque de l'Empire romain » (罗马帝国时期丝绸之路西段贸易的发展), *Science Économie Société* (科学经济社会), n° 3, sept. 2017, p. 41(37-44).

cette région des menaces externes. Les souverains et les administrateurs des États du Xiyu durent désormais obtenir la nomination et le sceau officiel accordés par le gouvernement impérial des Han avant d'exercer leurs pouvoirs⁴⁸.

L'ouverture de la Route de la soie et la stabilisation du Xiyu favorisent les échanges politico-économico-culturels entre l'Est et l'Ouest du continent euroasiatique. Les produits et les technologies des Han tels que le tissu de la soie, la métallurgie du fer, le forage des puits sont introduits au Xiyu ; en retour, les chevaux de race, le coton, le noyer, la luzerne, etc. sont entrés en Chine⁴⁹. Selon le *Livre des Han postérieurs*⁵⁰, l'empereur Lingdi des Han orientaux (né en 156 ou 157, 168-189 au trône) adore les produits du style de *hu*⁵¹ : l'habit, le rideau, le lit, le siège, la cuisine, le *kong-hou*⁵², la flûte, la danse, etc. Le goût du *hu* est largement répandu dans la haute société de la capitale.

Cette route débute à Xi'an, capitale des Han occidentaux, et se dirige vers l'ouest, pour arriver à la ville de Dunhuang (敦煌, située dans la province du Gansu). De là la route se sépare en deux. La voie du nord, le long du versant nord de la chaîne de montagnes Kunlun, passe par Shanshan (善鄯, actuellement Ruoqiang de la Région autonome ouïgoure du Xinjiang), Qieme (且末, district Qiemo à Xinjiang), Jingjue (精绝, actuellement ruine de Niya situé au district Minfeng à Xinjiang), Shumi (抒弥, situé au district Yutian à Xinjiang), Yutian (于阗, actuellement le district Yutian à Xinjiang), Pishan (皮山, situé au district Pishan à Xinjiang), Shache (莎车, district Shache à Xinjiang), Puli (蒲犁, district autonome tadjik de Taxkorgan à Xinjiang), le plateau Pamir, Xiumi (休密, ancienne appellation de Wakhan en chinois, en Afghanistan), Shanshicheng (兰氏城, Wazirabad, en Afghanistan), finit à la Ville de Mulu (木鹿,

⁴⁸ LIU Xiaoyan (刘晓燕), « Préfecture du protectorat des Régions de l'Ouest-Protecteur de la Route de la Soie au temps des Han occidentaux » (论西汉丝绸之路的护卫者—西域都护), *Revue de Wenhua* (文化学刊), n° 4, avr. 2018, p. 190-194.

⁴⁹ LI Weiming (李伟明), *Histoire du commerce sur la Route de la Soie* (丝绸之路贸易史), Lanzhou, Éditions Peuple du Gansu (甘肃人民出版社), mars 1997, p. 35.

⁵⁰ *Livre des Han postérieurs* (后汉书) de Fan Ye (范曄, 398-445 apr. J.-C.) est sur l'histoire des Han orientaux.

⁵¹ *Hu*, en chinois 胡, ancienne appellation désignant les peuples nomades qui vivaient dans les Régions de l'ouest de la Chine, selon certains chercheurs chinois, le mot Hun est dérivé du caractère *hu*/胡.

⁵² Instrument s'apparente à la harpe.

Merv, ville au Turkménistan) ; après le plateau Pamir, on peut tourner vers le sud, passant par Darouzhi (大月氏, ancien royaume du Xiyu), Daxia (Tokhgra ou Tochari, ancien royaume situé en Afghanistan), Jibin (罽宾, Srinagar, ville indienne en Cachemire) pour atteindre l'Inde. Celui du sud, le long le versant sud de la chaîne de montagne Tianshan (située au centre du Xinjiang), passe par Yuli (尉犁, situé au sud du district Yanqi à Xinjiang), Wulei (乌垒, situé au nord-est du district Luntai à Xinjiang), Qiuci (龟兹, district Kuche à Xinjiang), Gumo (姑墨, ville d'Aksou à Xinjiang), Suwen (温宿, district Wushi à Xinjiang), Shule (疏勒, district Shule à Xinjiang), et après le plateau Pamir se dirige vers le nord-ouest, passe par Dayuan (大宛), kangju (康居), atteint Yancai (奄蔡). À l'époque des Han, le Dayuan est un royaume situé au Ferghana en Ouzbékistan, Kangju occupe l'aval du fleuve Amou-Daria et du fleuve Syr-Daria. Yancai est situé à l'est de la mer Caspienne, avoisinant le royaume Bosphore créé par les colons grecs au V^e siècle av. J.-C., et le royaume est dans la zone d'influence de l'Empire perse aux I^{er} et II^e siècles de notre ère. De là, les chemins qui mènent à l'Europe se multiplient, passant par l'Empire perse, pour arriver à Andu (安都, Antioche), capitale des Séleucides d'où les marchandises chinoises pourraient arriver à l'Empire romain.

Cette route, qui traverse le continent eurasiatique où vivent des centaines de groupes ethniques, dessine un magnifique éloge de la civilisation humaine, via laquelle, les principales civilisations du monde antique peuvent briser leur isolation et bénéficier mutuellement des ressources externes. Sur le plan de la culture, cette route accélère l'évolution culturelle de la Chine. En 65 apr. J.-C., une délégation dirigée par Cai Yin (蔡音), Qin Jing (秦景) fut envoyée chercher les soutras bouddhistes à Xiyu. L'année suivante, la délégation rencontra au Royaume Darouzhi deux moines bouddhistes indiens : Dharmaratna (en chinois 竺法兰, Zhu-fa-lan) et Kasyapamatanga (en chinois 聂摩腾, nie-mo-teng) et réussit à les convaincre de venir en Chine. Les deux moines parvinrent en l'an 67 à Luoyang, capitale des Han orientaux et furent chaleureusement accueillis par l'empereur Mingdi (28-75, intronisation en 57). Le premier temple

bouddhiste fut construit en 68 sous le décret de Mingdi ; depuis la fondation du temple jusqu'à la fin des Han orientaux, cent quatre-vingt-douze sôûtras furent traduits en chinois par les moines venant de l'Inde ou du Xiyu⁵³. Ce temple devient le premier foyer de la diffusion du bouddhisme qui se hisse au même niveau que le confucianisme et le taoïsme, constituant ainsi les trois grandes écoles de pensées de la Chine ancienne. Les pensées bouddhiques sont massivement incorporées dans les œuvres artistiques, la littérature, la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique, etc. ; évidemment, il ne l'est pas moins dans le milieu de la poésie, comme nous le verrons plus loin. Le fait que le bouddhisme, né en Inde ancienne, est introduit en Chine par l'intermédiaire des moines d'origine du Xiyu prouve que cette région, située à mi-chemin entre l'empire du Milieu, l'Inde, la Perse et l'Occident, est le lieu de contact où se heurtent des afflux multiculturels.

Sur le plan de la musique, du Xiyu sont introduits en Chine des instruments musicaux, des mélodies et des danses. Selon *Les Commentaires du Passé et du Présent* (古今注) de Cui Bao⁵⁴(崔豹), Zhang Qian, qui 'perça le Xiyu', rapporte à la capitale des Han deux mélodies de la danse musicale du style *hu*, mohe (摩诃) et doule (兜勒). Li Yannian, chef de l'Agence Yuefu, compose, en s'inspirant de ces mélodies exotiques, vingt-huit nouvelles mélodies, qui appartiennent en fonction du classement musical du Yuefu au genre *heng-chui* (橫吹) qui utilise principalement le tambour et le cor joués par les musiciens montés à cheval. Elles sont usitées dans le cadre militaire. Il y a un autre genre réservé à l'armée, le *gu-chui* (鼓吹) qui utilise les instruments à vent comme le *pai-xiao* (排箫) et le '*jia*' (笳). L'invention de ces deux genres est attribuée à Li Yannian. Les instruments provenant du Xiyu, tels que le *pi-pa*, le *kong-hou*, le *bi-li*, le *jia*, la *flûte*, le cor, etc., enrichissent l'expressivité de la musique des Han et élargissent

⁵³ LI Weiming, *Histoire du commerce sur la Route de la Soie*, op. cit., p. 64.

⁵⁴ Intellectuel confucianiste sous les Jin, les dates de naissance et de décès sont inconnues, il est nommé Maître du dauphin impérial (太子太傅丞) par l'empereur Huidi (晋惠帝, 259-307, intronisation en 290). Son ouvrage, *Les Commentaires du Présent et du Passé*, se compose de 8 volumes. Chacun s'organise autour d'un sujet : l'habit, la cité, la musique, les oiseaux et les bêtes, les poisons et les insectes, la plante, les autres, et les explications des questions. C'est un glossaire encyclopédique.

l'étendue modale de la musique chinoise⁵⁵. Comme nous avons présenté dans la partie précédente, cette évolution est inscrite dans le système musical *qing-yue*.

Le *pi-pa* (琵琶 en chinois moderne) est écrit comme 枇杷 (appellation chinoise de la nêfle du Japon, de même prononciation que 琵琶) à l'époque des Han, dû aux analogies entre la forme de la caisse de résonance du *pi-pa* et celle de la nêfle. L'origine du *pi-pa* est incertaine, la double consonne 'p-p' et 'b-b' dans le *bharbhu* en sanscrit antique, le *barbyton* en grec antique et le *barbot* en persan antique dévoilerait probablement une corrélation lointaine entre eux.⁵⁶ Il y a deux types de *kong-hou* (箜篌) en ancienne Chine, le *kong-hou* horizontal, qui est d'origine chinoise et le *kong-hou* vertical s'apparentant à la lyre et qui est introduite en Chine sous l'empereur Lingdi des Han orientaux. Une description du *Kong-hou* vertical est consignée dans le livre historiographique de Du You (杜佑, 735-812 apr. J.-C., intellectuel et haut fonctionnaire sous les Tang), le *Tong-dian* (通典, 通/*tong* : général, intégral, total ; 典/*dian* : ouvrage, référence, répertoire, recueil) : Forme longue aux contours en courbe, vingt-deux cordes, on le tient entre les bras et joue avec les deux mains. Cet instrument originaire de l'Égypte antique arrive en Chine par les Persans et les artistes du Xiyu.⁵⁷ Le *jia* est un instrument aérophone en bois dont la forme primitive est inventée par les Xiong-nu avec la tige de roseaux. Le *bi-li* (箎), instrument aérophone d'origine du royaume Qiuci (龟兹) du Xiyu, appelé aussi *bei-li* (悲箎, 悲/*bei* : chagrin, mélancolie, tristesse), s'apparente à *jia*⁵⁸, et produit un « timbre de chagrin »⁵⁹.

Depuis la fin des Han jusqu'à la réunification du territoire des Sui, les peuples nomades du nord de la Chine prennent le relais dans les échanges avec le Xiyu. Les Xianbei, fondateurs de la Dynastie des Wei septentrionaux et unificateurs du Territoire du Nord de la Chine, jouent un rôle important dans l'importation de la musique

⁵⁵ JIN Qianqiu (金千秋), *Histoire des échanges des danses musicales de la Route de la Soie* (古丝绸之路乐舞文化交流史), thèse soutenue en 2001 à l'Institut des recherches artistiques de Chine, p. 50.

⁵⁶ SHEN Fuwei (沈福伟), *Histoire des échanges culturels entre la Chine et l'Occident* (中西文化交流史), Shanghai, Éditions Peuple du Shanghai (上海人民出版社), juill. 2006, p. 74.

⁵⁷ JIN Qianqiu, *Histoire des échanges des danses musicales de la Route de la Soie*, op. cit., p. 52.

⁵⁸ DUAN Anjie (段安节), *Recueil des poèmes de Yuefu* (乐府杂录), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), oct. 2015, p. 111.

⁵⁹ JIN Qianqiu, *Histoire des échanges des danses musicales de la Route de la Soie*, op. cit., p. 52.

étrangère. Les Hôtels des quatre *yi* (夷 : ancienne appellation pour désigner les personnes étrangères), visant à accueillir et gérer les affaires concernant les personnes étrangères, sont édifiés à la Capitale Luoyang. Les *yi* de l'Ouest sont accueillis à l'Hôtel de Yanzi (崦嵫, nom d'une montagne, ce mot signifie le lieu où le soleil se couche), situé au quartier Muyili. Les Wei septentrionaux maintiennent de bonnes relations avec le Xiyu, en 437, la cour des Wei accueille neuf délégations des royaumes du Xiyu : Qiuci (龟兹), Shule (疏勒), Wusun (乌孙), Yueban (悦般), Kepantuo (渴盘陀), Shanshan (鄯善), Yanqi (焉耆), Cheshi (车师) et Sute (粟特). Cette politique d'ouverture au monde favorise l'importation massive en Chine de musiques étrangères : la musique du Xiyu, la musique indienne et la musique coréenne, toutes s'intégreront à la musique chinoise⁶⁰.

La réunification réalisée par les Sui marque un tournant dans l'histoire chinoise qui devient dès lors un pays multiethnique et multiculturel. Les musiciens de l'époque classent, selon le décret de l'empereur Yangdi des Sui (569-618, intronisation en 604), les musiques en neuf catégories (le *ya-yue*, genre réservé aux rites, n'est pas inclus) intitulées '*jiu-bu-yue*' (九部乐 : neuf musiques) en fonction de la provenance : musique de *qing-shang* (清商乐), musique du Xiliang (西凉, région située à l'est du Xiyu), musique du Qiuci (龟兹, royaume du Xiyu), musique du Shule (疏勒, royaume du Xiyu), musique du Kang (康国, royaume des Sogdies en Asie centrale, situé actuellement à Samarquand en Ouzbékistan), musique de l'An (安国, autre royaume des Sogdies en Asie centrale, situé actuellement à Bukhara en Ouzbékistan.), musique du Tianzhu (天竺, ancienne appellation de l'Inde), musique du Gaoli (高丽, ancienne appellation de la Corée) et le *li-bi* (礼毕⁶¹)⁶². La musique de *qing-shang* est la seule qui est d'origine vernaculaire de la Chine. Sous l'empereur Taizong des Tang, les musiciens apportent une modification à ce système de neuf musiques en retranchant le *li-bi* et en ajoutant la

⁶⁰ LÜ Jingzhi (吕净植), *La Musique des Wei du Nord* (北魏音乐研究), thèse soutenue à l'Université du Jilin en 2015, p. 154.

⁶¹ S'écrit aussi 讌后/*yan-hou*. 讌/*yan* : banquet ; 后/*hou* : à la fin de, après ; 礼 : rite, 毕 : fin, terme. Le *li-bi* est une danse exécutée par des danseurs masqués à la fin d'une exécution musicale.

⁶² WEI Zheng (魏征, 580-643), *Le Livre des Sui* (隋书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), août 1973, p. 379-388.

musique de Gaochang (高昌, royaume du Xiyu) et la musique *yan-yue*. C'est le *yan-yue*, fruit de la fusion des musiques de diverses cultures, qui engendre la poésie *ci*.

II. La formation du *yan-yue* et la naissance du *ci*

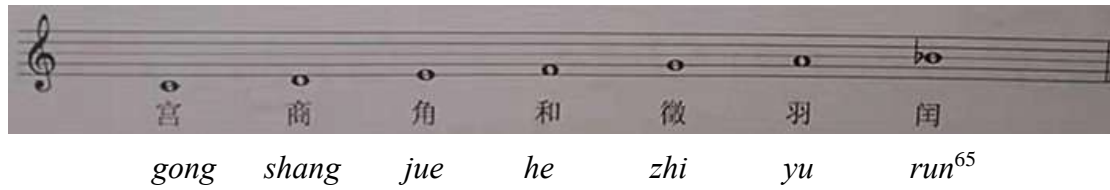
L'apparition de la musique *yan-yue* est le résultat de l'hétérogénéité culturelle formée sur une période étendue depuis l'ouverture de la Route de la soie. Le terme *yan-yue* s'écrit '燕乐' en chinois, le caractère '燕' est synonyme et homonyme du caractère '宴' qui signifie banquet. Dans un vers « 我有旨酒，以燕乐嘉宾之心 » (Je fais plaisir aux convives avec l'alcool accordé par le roi et la musique *yan-yue*) conservé dans le *Classique des Vers* apparaît déjà cette combinaison (les deux caractères soulignés), laquelle signifie 'une musique de distraction', jouée durant les banquets organisés par l'État. « Mais il faut attendre les Tang qui la reconnaissent formellement comme un genre musical dont le champ d'utilisation est élargi à tous genres de banquets et de lieux de loisirs, devenant ainsi une appellation commune pour désigner toutes les musiques populaires hors du *ya-yue* »⁶³ :

Il s'agit d'une musique formée dans une ambiance où la musique de la Chine, la musique du Xiyu coexistent depuis les Wei et les Jin. C'est l'appellation générale d'un système musical désignant les musiques destinées à la distraction, qui se distingue nettement du système de *ya-yue*, de celui de *qing-yue* et de celui de *nan-qu* et de *bei-qu* apparus après la Dynastie Song.⁶⁴

Le *yan-yue* marque la troisième étape de l'évolution de la musique chinoise, en voici la gamme modale :

⁶³ WU Xionghe (吴熊和), *Étude générale sur les ci des Tang aux Song* (唐宋词通论), Pékin, Éditions Imprimerie commerciale (商务印书馆), oct. 2003, p. 6.

⁶⁴ ZENG Zhaomin, CAO Jiping, WANG Zhaopeng et LIU Zunming (dir.) (曾昭岷, 曹济平, 王兆鹏, 刘尊明), *Les ci complets des Tang et des Cinq Dynasties* (全唐五代词), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), déc. 1999, p. 6-7.



Cette musique devient une mode populaire dans la haute société des Tang. Le Jiaofang (教坊), agence musicale, est créé la 2^e année de l'ère de Kaiyuan⁶⁶, soit l'an 714, par l'empereur Xuanzong (685-762, intronisation en 712), passionné de cette musique populaire :

Première lune de la 2^e année de Kaiyuan... Votre majesté, connaisseur de la musique, crut qu'il fallait séparer la musique réservée aux rites des autres musiques destinées à la distraction. Il fit créer le Jiaofang et nomma le général Fanji le chef du Jiaofang en charge de composer des airs populaires. Il fit établir l'école Li-Yuan (梨园) afin d'apprendre ces airs aux apprentis appelés comme 'disciples impériaux du Li-Yuan' avant de les interpréter au palais.⁶⁷

Il fait en effet instaurer deux établissements : le Jiaofang, chargé de composer les mélodies de *yan-yue* et le Liyuan, chargé de l'enseignement et de l'exécution. Les airs créés au Jiaofang se divisent en deux types, le *da-qu* et le *za-qu*. Le *da-qu* (大曲, 大 : grand, 曲 : mélodie) est une forme artistique synthétisant l'instrument musical, la

⁶⁵ TONG Zhongliang, *Manuel de Solfège*, op. cit., p. 101.

⁶⁶ Les empereurs chinois possèdent généralement quatre noms : le nom personnel : son nom et prénom ; le nom d'année /年号 (ou nom de règne, non de l'ère); le nom posthume/谥号, nom donné après son décès résumant son règne et enfin le nom de temple/庙号, nom donné après son décès enregistré sur la tablette des ancêtres posée au Temple grandiose (太庙) où les membres royales se réunissent pour prier les ancêtres. Le nom d'année est apparu assez tardivement, ce système est créé par l'empereur Wudi des Han occidentaux, Wudi (武帝) est son nom posthume, son nom de temple est Shizong (世宗), il a onze noms d'année. Au milieu de l'historiographie moderne, on a l'habitude d'appeler les empereurs par un de ses noms, pour les souverains des Han aux Sui, le nom posthume ; des Tang au Yuan, le nom de temple. Contrairement à leurs homologues précédents, les souverains des Ming et des Qing n'ont qu'un seul nom d'année pendant tout leur règne, ainsi on les appelle par le nom d'année, par exemple Xuantong (宣统, il n'a pas de nom de temple ni nom posthume), dernier empereur de la Chine. Il est facile de distinguer le nom posthume du nom de temple, celui-là est terminé par le caractère 帝/di qui signifie empereur, tandis que celui-ci est terminé par 祖/zu (créateur, fondateur) ou 宗/zong (ancêtre). Le zu est réservé au fondateur d'une dynastie, par exemple le Gao-zu des Tang, ses successeurs doivent utiliser le zong.

⁶⁷ SIMA Guang (司马光, 1019-1086), *Miroir compréhensif pour aider le gouvernement*, vol. 211 (资治通鉴-卷二一), Pékin, Editions Librairie de Chine (中华书局), juin 1956, p. 6694.

danse et la chanson interprétée pendant une durée relativement longue composée de trois parties : *san-su* (散序), *zhong-xu* (中序) et *po* (破). Le plus connu des *da-qu* est celui intitulé *Robe multicolore et tunique de plumes* (霓裳羽衣曲) composé par l'empereur Xuanzong pour sa concubine Yang Guifei (杨贵妃, 719-756). Un *san-su* se compose de six morceaux de mélodies, pas de danse ni de chant ; un *zhong-xu* contient dix-huit morceaux de mélodies accompagnées de danse lyrique à rythme lent et de chants ; un *po* possède douze airs accompagnés de danse et de chants de rythmes rapides.⁶⁸ Quant au *za-qu* (杂曲, 杂 : divers, 曲 : mélodie), il s'agit des airs courts et simples à usage divers, utilisé généralement comme accompagnement de danse ou musique de fond pour le spectacle⁶⁹. Les *Mémoires du Jiaofang* (教坊记) de Cui Lingqin (崔令钦, date de naissance et date de décès incertains, officier en charge de l'administration de Jiaofang), parus pendant l'ère de Tianbao (troisième nom de règne de l'empereur Xuanzong), transcrivent les titres de quarante-six *da-qu* et deux cent soixante-huit *za-qu*. Les musiciens du Jiaofang composent des textes en vers s'adaptant au rythme d'un *za-qu*. Il y a deux types de textes, le *sheng-shi* (声诗, 声 : sonore, son ; 诗 : poème) dont la longueur des vers est régulière et le *chang-duan-ju* (长短句, 长 : long ; 短 : court ; 句 : phrase, vers) composée de vers irréguliers. Il existe soixante-douze *sheng-shi* et soixante-seize *chang-duan-ju* enchâssés dans les *Mémoires de Jiaofang* selon l'estimation de Ren Bantang⁷⁰. Ces airs chantables du Jiaofang seront appelés progressivement par un nom commun *qu-zi* (曲子, 曲 : air, mélodie, chanson, 子 : petit, court), les titres des *qu-zi* par *qu-pai* (曲牌, 曲 : air, 牌 : plaque, marque) et les textes écrits sur les *qu-zi* par *qu-zi-ci* (曲子词 : *ci* de *qu-zi*). Les *qu-zi-ci* sont prototypes de l'art du *ci*. Du fait que Cui Lingqin n'a transcrit que les titres des airs du Jiaofang, les partitions restent jusqu'à présent un mystère.

Les années de 710 à 755 du règne de l'empereur Xuanzong sont considérées

⁶⁸ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine*, vol. 1, *op. cit.*, p. 222.

⁶⁹ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰ CUI Lingqin (崔令钦), *Le Journal du Jiao-Fan* (教坊记笺订), annoté par Ren Bantang, Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), 1962, p. 61-62.

comme :

La période la plus brillante de l'histoire des Tang. C'est alors que le rayonnement de la Chine en Asie est à son apogée. Chang'an est le centre d'une civilisation cosmopolite où se mêlent les influences de l'Asie centrale, de l'Inde et de l'Iran. La poésie classique et les études bouddhiques brillent de leur plus bel éclat. Les plus nombreux emprunts du Japon à la civilisation chinoise datent de ce moment.⁷¹

Cette paix est interrompue à la fin de 755 par la grande rébellion militaire d'An Lushan (安祿山, 703-757), général d'armée chargé de la région militaire de Fanyang (actuel Pékin). L'empereur Xuanzong s'enfuit dans la province du Sichuan et Chang'an tombe, la conséquence est fatale pour les activités musicales du Jiaofang et du Li-Yuan. Les musiciens se dispersent dans les provinces de l'empire, mettant les *qu-zi* du palais impérial à la portée des gens de toute strate sociale : « Le palais fut dévasté par la guerre, laissant errer les musiciens dans le monde en se lamentant »⁷². Ce bouleversement politique est aussi la cause de la propagation rapide de ce mode de chansons hors du palais.

En 1900, une petite grotte murée au fond d'une grotte a été découverte de façon accidentelle, contenant plusieurs dizaines de milliers de documents, de statuettes et d'objets divers, souvent vieux de plus de mille ans. Parmi ces documents, des centaines de textes intitulés *qu-zi-ci*, *za-qu* et *da-qu* ont été découverts, prouvant l'existence du texte écrit sur l'air du Jiaofang. Le nombre précis de ces poèmes de *qu* est varié : cent soixante-quatre *qu-zi-ci* sont collectés dans le *Recueil des qu-zi-ci de Dunhuang* de Wang Chongmin (王重民), trois cent dix-huit dans *Les Qu de Dunhuang* de Rao Zongyi

⁷¹ GERNET, Jacques, *Le Monde Chinois, tome 1 : De l'âge de bronze au Moyen Âge*, Paris, Éditions POCKET, mai 2006, p. 325.

⁷² LIU Xu (刘昫, 887-946), *L'Ancien Livre des Tang* (旧唐书), dans la collection *des Vingt-cinq Livres* (二十五史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), p. 3612.

(饶宗颐), jusqu'à plus de mille deux cents dans le *Recueil intégral des Chansons de Dunhuang* rédigé par Ren Bantang. Selon les études de Ren, le plus ancien poème est composé aux dernières années du règne de l'impératrice Wuzetian (武则天, née en 624, 690-705 sur le trône, unique impératrice déclarée officiellement souveraine dans l'histoire de l'empire chinois), sur l'air de *su-mu-zhe* (苏幕遮) du genre *da-qu*. Le plus récent est composé sur l'air de *Wang-jiang-nan* (望江南) durant l'ère de Kaiyun (944-946) de l'Empereur Chudi des Jin postérieurs. Les auteurs des *qu-zi-ci* sont issus des milieux très variés « des voyageurs, des fonctionnaires et des militaires assignés à la défense de la frontière, des intellectuels retirés, de jeunes élèves, des religieux bouddhistes, des médecins, etc. »⁷³.

Cependant, la métrique n'est pas totalement définie, les schémas des *qu-zi-ci* écrits sur un même air ne sont pas complètement identique du fait que les poètes ont l'habitude d'ornez les vers des caractères accessoires, voici trois *qu-zi-ci* sur l'air de *Xi-jiang-yue* (西江月, *xi* : ouest ; *jiang* : fleuve ; *yue* : lune), les caractères accessoires sont encadrés :

女伴同寻烟水，今霄江月分明。舵头无力别一船横，波面微风暗起。

拨棹乘船无定止，渔歌处处闻声。连天江浪浸秋星，误入蓼花丛里。

(Je monte au bateau avec mon amie, sous la lune qui lave la rivière par des rayons argentins. Le gouvernail fait mouvoir le bateau, sur l'onde fine lorsque s'élève un vent doux.

On quitte le quai sans orientation précise, baigné dans les chants de pêcheurs. L'eau se dirige vers le lointain et se joint aux étoiles de l'automne, soudain notre bateau plonge dans une nappe de fleurs aquatiques.)

浩渺天涯无际，旅人船泊孤洲。团团明月照江楼，远望荻花风起。

⁷³ WANG Chongmin (王重民), *Recueil des quzici de Dunhuang* (敦煌曲子词集), Pékin, Éditions Imprimerie commerciale (商务印书馆), déc. 1956, p. 17.

东去不回千[万]里，乘船正值高秋。此时变作望乡愁，一夜苦吟云水。

(Le fleuve va à l'horizon, le voyageur solitaire sur le bateau amarré à un îlot. Le pavillon au bord de l'eau luit au clair de lune, le vent soulève fleurons du roseau.

Séjournant à l'Est mille *li*⁷⁴ me séparent de mon pays natal, l'air automnal envahit mon bateau. Une profonde nostalgie est née dans mon cœur, toute la nuit je récite des vers de voyage.)

云散金乌初吐，烟迷沙渚沉沉。棹歌惊起乱栖离，女伴各归南浦。

船押波光摇橹，贪欢不觉更深。楚辞哀怨出江心，正值明月当[南]午。⁷⁵

(Le nuage se dispersant réapparaît le soleil couchant, l'îlot de sable se baigne dans la brume. Le chant de la nacelle réveille les oiseaux dormants, qui s'envolent vers le quai du sud par couples.

On lève la coupe en regardant les rames qui agitent l'eau, coupe après coupe on se grise. On récite l'élégie de Qu Yuan au milieu du fleuve, le temps passe et la lune se lève.)

Ce phénomène est dû aux particularités de cet art. Durant la période de naissance du *qu-zi-ci* « les poètes et les chanteurs ont gardé plus de flexibilité et de liberté pour garantir l'effet musical lors de la performance, ce qui est très différent des poètes postérieurs chez qui la métrique l'emporte sur l'exigence musicale »⁷⁶. Le schéma de métrique définie de *Xi-jiang-yue* est le suivant : huit vers divisés en deux parties avec une disposition identique de vers 6-6-7-7, le chiffre représente le nombre de caractères de chaque ver. Nous présenterons les règles de la métrique du *ci* dans le chapitre II.

La découverte des documents de Dunhuang a donné lieu à une nouvelle hypothèse sur l'origine du *ci*, certains chercheurs soutiennent, sur la base de la richesse et du

⁷⁴ Unité de distance, équivalent de 500 mètres.

⁷⁵ DENG Qiaobin (邓乔彬), *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song, vol. 1* (唐宋词艺术发展史上), Wuhu, Éditions Université normale de la province du Anhui (安徽师范大学出版社), août 2013, p. 49.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 50.

caractère folklorique des *ci* de Dunhuang, qu'ils pourraient être nés dans le milieu populaire, puis être entrés dans les classes supérieures et avoir prospéré. Par exemple, Yang Haiming affirme que : « En matière de l'origine du *ci* ... de nombreux intellectuels ont souffert d'un grave défaut dans leur recherche, ils ont négligé la création et la vulgarisation du *ci* parmi le peuple. »⁷⁷ Selon Wu Su Sen, un disciple de Wang Chongmin :

Le *ci* vient à l'origine du peuple, et leurs prédécesseurs étaient des chansonnettes populaires. Avec le développement du commerce et l'essor des zones urbaines sous la Dynastie des Tang, les *ci* se sont popularisés parmi le peuple afin de répondre aux besoins de la vie culturelle, propulsé aussi par le développement de la musique et de la poésie. À en juger par l'écriture Dunhuang des textes de chansons, les textes folkloriques des Tang et des Cinq Dynasties reflètent assez largement la réalité sociale, et peuvent vraiment être décrits comme vastes et éternels, avec une fonction sociale plutôt forte ... durant la Dynastie des Tangs, certains poètes, tels que Li Bai, Zhang Zhihe, Wei Yingwu, Wang Jian, Liu Yuxi et Bai Juyi, ont commencé à composer des *ci*.⁷⁸

Cependant, aucun de ces poètes qu'il mentionne, Li Bai (701-762), Zhang Zhihe (732-774), Wei Yinwu (737-791), Wang Jian (765-830), Liu Yuxi (772-842) et Bai Juyi (772-846), n'a vécu avant l'intronisation (an 712) de l'empereur Xuanzong des Tang (658-762.). Il serait donc discutable de s'appuyer sur les compositions de ces poètes pour prouver que le *ci* est né du folklore. En outre, tous ces poètes sont passés les examens impériaux et sont ensuite entrés dans le monde officiel en tant que hauts fonctionnaires (nous traiterons de la poésie de ces fonctionnaires-lettrés dans le chapitre III). Il semble inapproprié de définir ces personnages comme « roturiers ». En même

⁷⁷ YANG Haiming, *Histoire du ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 52.

⁷⁸ WU Susen (吴肃森), *Introduction générale à la poésie chantée de Dunhuang* (« 敦煌歌辞通论 »), Hefei, Éditions Le Times Publishing & Media Co., sep. 2010, p. 12.

temps, même en tant que partisan de l'hypothèse de « l'origine folklorique », Yang Haiming ne nie pas l'importance de la musique *yan-yue* dans la naissance du *ci* :

Dans l'histoire de la musique chinoise ancienne, il y avait trois grands systèmes musicaux : la musique *ya-yue*, la musique *qing-yue* et la musique *yan-yue*. Comme nous le savons tous, le *ci* est l'abréviation de *qu-zi ci*, qui est une nouvelle forme de poésie chantée sur la musique *yan-yue*. Ses caractéristiques mélodiques, son style 'à la fois sublime et cultivé', sont étroitement liées à la musique *yan-yue*. En ce sens, il s'agit d'un nouveau produit du 'troisième mariage' entre la poésie et la musique dans l'histoire de l'art antique. Ainsi, lorsque nous parlons de l'origine du *ci*, nous ne pouvons que commencer par le rôle de la musique.⁷⁹

La naissance de la musique *yan-yue* est le résultat d'une longue évolution. Selon Yang Haiming, après que la musique Yan ait mûri et soit devenue populaire, les artistes folkloriques « ont essayé de faire correspondre directement la variation rythmique de la musique avec des vers de longueur variable. C'est ainsi que le *ci* est né, en tant que produit du troisième mariage entre musique et poésie »⁸⁰. Cet argument a une certaine validité. Cependant, sur la base des informations dont nous disposons, du lien de causalité inhérent entre la musique *yan-yue* et le *ci*, et des preuves textuelles conservées jusqu'à nos jours datant du règne de l'empereur Tang Xuanzong, nous sommes enclins à croire que l'art du *ci* est né dans le Jiaofang.

⁷⁹ YANG Haiming, *Histoire du ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 36.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

1.2. La poésie des troubadours

Si les chercheurs chinois partagent une vision commune sur l'origine de la poésie *ci*, le problème de l'origine de l'art troubadouresque a fait l'objet de débats. Les *vidas* et les *razos* transcrits dans les manuscrits des chansonniers sous formes « des récits émouvants, amusants, scabreux, cocasses, surprenants »⁸¹ n'élucident guère ce mythe. Cependant, les efforts consacrés à la recherche d'une source primitive nous font comprendre la complexité de la naissance de cette poésie.

1.2.1. Le problème de l'origine : les principales hypothèses

La redécouverte de la poésie des troubadours par l'académicien François Raynouard avec ses *Choix des poésies originales des troubadours, des troubadours et les cours d'amour*, ainsi que ses analyses sur les problèmes linguistiques concrétisés dans *Éléments de la grammaire de la langue romane*, *La Grammaire des troubadours*, *Lexique de la langue des troubadours*, etc., inaugurent une nouvelle voie de recherche philologique. Charles-Claude Fauriel, historien, linguiste, critique et érudit français, l'auteur de *l'Origine des épopées chevaleresques* (1833), de *l'Histoire en vers de la Croisade contre les hérétiques Albigeois* (1834), de *l'Histoire de la Gaule méridionale sous les conquérants germanis Paris* (1836) et de *l'Histoire de la poésie provençale* (1846) ; et Friedrich Christian Diez, philologue allemand, fondateur de la linguistique romane, l'auteur du *Grammatik der romanischen Sprachen* (1836-1844) et de *l'Etymologischen Wörterbuch der romanischen Sprachen* (1854), effectuent les premiers pas dans le monde des troubadours. Dans le siècle qui suit, les hypothèses que proposent les romanistes et les philologues se concrétisent principalement dans trois directions, la thèse médio-latine et liturgique, la théorie folkloriste et la thèse arabo-andalouse.

I. La thèse médio-latine et liturgique

Edmond Faral débute sa carrière de médiéviste par sa thèse de doctorat *Les*

⁸¹ ZINK, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris : Éditions Perrin, oct. 2013, p. 22.

Jongleurs en France au Moyen Âge (1910). Il éclaire dans cette étude la définition et le classement des jongleurs qui, malgré qu'ils soient jugés comme « descendants des scôps »⁸² par l'Église, gagnent une popularité chez différentes couches sociales de la société médiévale : « il est fantaisie, l'imprévu, l'ingénieux ; il amuse les vilains et les dames ; il sème les plaisirs autour de lui : on le chérit »⁸³. Il précise leurs relations avec les troubadours :

Une fois qu'il s'était engagé auprès d'un troubadour, le jongleur s'acquittait de fonctions diverses. Quelquefois il était messenger, et le nom de Pistoleta, que portait celui d'Arnaut de Mareuil, est à cet égard assez significatif. Quelquefois il voyageait à la suite de son maître, et il l'accompagnait d'un instrument quand celui-ci chantait ses poèmes.⁸⁴

Il analyse spécialement le cas de Rutebeuf en le qualifiant de 'type' de jongleur, une figure remarquable⁸⁵ ; et il consacre le reste de son étude à l'importance du jongleur dans le développement des genres littéraires médiévaux tels que les poèmes moraux, la chanson de geste, les lais, les romans bretons et d'aventures, les fabliaux, l'histoire, le drame, etc. Enfin, il finit sa recherche en attribuant la dissolution des jongleurs au changement de l'orientation professionnelle : ces derniers se penchent petit à petit vers le théâtre comique. L'intérêt de Faral semble centré sur le monde hors de l'Occitanie : ses deux ouvrages principaux, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge* (1925) et *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle* (1925) n'établissent pas une corrélation entre l'art des troubadours et la littérature latine.

C'est dans *Guillaume IX et les origines de l'amour courtois* (1940) et *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)* (1966-1977) que Reto Raduolf Bezzola développe l'hypothèse de l'art liturgique. Il dévoile les influences de

⁸² FARAL, Edmond, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1910, p. 5.

⁸³ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 159.

l'ordre de Fontevault fondé par Robert d'Arbrissel sur l'activité poétique de Guillaume IX et la formation de l'amour courtois en analysant les traces du christianisme et de l'art liturgique dissimulés dans les poèmes du premier troubadour. Il affirme que :

Ni la poésie gréco-latine, ni la poésie latine du Moyen Âge, ni la poésie orientale n'offrent un modèle indiscutable à la poésie des troubadours. Les éléments qui leur sont communs avec celle-ci sont nombreux, elles lui en ont certainement fourni quelques-uns. Mais aucune de ces sources n'aurait suffi à produire cette *imago*, de la *domna* éminemment lointaine et ardemment désirée. Cette *imago*, est né au sud-ouest de la France aux environs de l'an 1100, par l'intuition géniale d'un grand seigneur qui eut le don d'exprimer par la poésie ce que la partie la plus avancée de la société sentait vaguement, ce qu'elle venait de célébrer et qu'elle célébrera toujours sous une autre forme, celle de Marie, la *domna* par excellence.⁸⁶

Le savant suisse met l'accent sur « l'intuition » née de la « muse facétieuse »⁸⁷ de la personnalité de Guillaume IX qui ne se résigne pas à la vie ordinaire comme les autres nobles, car « l'ennui de l'existence quotidienne, des horizons limités, des éternelles petites luttes et des intrigues les rongeaient depuis longtemps, l'esprit d'aventure les travaillait, la soif des merveilles d'Orient les tourmentait »⁸⁸.

Le philologue portugais Manuel Rodrigues Lapa présente, dans ces ouvrages⁸⁹, les éléments empruntés à l'art liturgique par la poésie des troubadours, tels que, schéma métrique, caractère musical, sentiments du christianisme, etc. Les philologues allemands, tels que Hennig Brinkmann⁹⁰ et Dimitri Scheludko⁹¹; le médiéviste et

⁸⁶ BEZZOLA, Reto R, « Guillaume IX et les origines de l'amour courtois », *Romania*, vol. 66, n° 262, 1940-1941, p. 235 (145-237).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁹ *História da língua e da literatura portuguesa* dans *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média, Lições de literatura portuguesa : época medieval*,

⁹⁰ *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Tübingen, 1980.

⁹¹ *Klassischlateinische Theorie* dans *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, 1929.

musicologue Jacques Chailley, l'auteur de *l'École musicale de Saint Martial de Limoges*, sont aussi des tenants de cette l'hypothèse.

II. La thèse populaire

Alfred Jeanroy lance, dans *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, l'hypothèse que la poésie courtoise est la « sœur cadette » d'une « poésie populaire » qui s'adresse « à la société tout entière » et qui est « imitée des troubadours »⁹². Il réaffirme cette hypothèse dans *La Poésie lyrique des Troubadours* sortie en 1934 en disant que « la création propre de la France méridionale est celle d'une poésie lyrique : création extrêmement originale, dont l'admiration et l'imitation se sont imposées à l'Europe éblouie jusqu'au seuil de la Renaissance »⁹³.

Gaston Paris recherche aussi les origines de la littérature française dans le cadre de la civilisation française :

Fidèles à ceux qui les avaient créés, ils ont persisté, quand les révolutions successives effaçaient jusqu'au dernier souvenir de l'idiome qui leur avait donné le jour ; ils gardent sous leur enveloppe usée, mais tenace les premières émotions de nos pères à la vue du sol où tant de générations se sont couchées avant la nôtre, les cris de joie poussés devant les ondes limpides ou les sommets verdoyants, les terreurs inspirées par les forêts sombres, les souvenirs des grandes chasses et des pêches abondantes, les mœurs simples et livres de la vie celtiques, et les anciens dieux que les Gaulois avaient apportés dans leur nouvelle patrie.⁹⁴

De 1891 à 1892, il publie quatre articles en tant que compte rendu critique sur *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge* de Jeanroy dans *Journal des Savants*. Il décèle que « les chansons à personnages, les pastourelles, et jusqu'à un

⁹² JEANROY, Alfred, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1889, p. x.

⁹³ JEANROY, Alfred, *La Poésie lyrique des Troubadours*, op. cit., p. 61.

⁹⁴ PARIS, Gaston, *La poésie du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1899, p. 46.

certain point les débats et les chansons d'aube se rattachent à ces fêtes par des liens plus ou moins étroits »⁹⁵ et il résume qu'« ainsi la poésie lyrique que nous voyons s'épanouir au XIIe siècle dans le Midi et dont on a tant recherché l'origine, semble être essentiellement sortie des chansons de danse qui accompagnaient les fêtes de mai »⁹⁶.

Les autres experts, tels que Karl Vossler, Leo Spitzer et Jean Frappier, partagent également cette vision.

III. La thèse arabo-andalouse

De nombreux chercheurs soutiennent cette hypothèse, Julian Ribera, philologue, arabiste et musicologue espagnol expose déjà à la fin du XIX^e siècle dans ses ouvrages tels que *La enseñanza entre los musulmanes españoles* (1893) et *Bibliófilos y bibliotecas en la España musulmana* (1896) l'influence de la poésie mozarabe sur la poésie lyrique populaire castillane et la poésie lyrique provençale. Son compatriote Ramón Menéndez Pidal définit l'Espagne comme « chaînon entre chrétienté et islam » dans *La España del Cid* et il voit les *muwassshahas*, les *khardjas* et les strophes *aljamiadas* comme « aïeules »⁹⁷ de la poésie romane médiévale dans son *Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar*.

Les partisans de cette hypothèse ont généralement recours à des méthodes comparatistes afin d'établir un lien entre le lyrisme arabo-andalou et le lyrisme roman, Aloïs Richard Nykl affirme que « le second groupe des chansons de Guillaume présente un caractère facétieux, qui nous fait penser très vivement aux fabliaux des *Mille et une Nuits*, et sa versification ressemble très étroitement à celle de la *muwassshaha* »⁹⁸. Samuel Miklos Stern aborde cette hypothèse avec une étude détaillée sur la *muwassshaha* dans l'*Hispano-Arabic Strophic Poetry* (1950) et *Les chansons mozarabes et Les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les « muwashshahs » arabes et hébreux*

⁹⁵ PARIS, Gaston, « Quatrième et dernier article », *Journal des Savants*, juill. 1892, p. 414 (407-429).

⁹⁶ Ibid., p. 414.

⁹⁷ BATAILLON, Marcel, « Don Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) », *Bulletin Hispanique*, tome 71, n° 1-2, janv.-juin, 1969, p. 444-445 (441-451).

⁹⁸ NYKI, Aloïs Richard, « L'influence arabe-andalouse sur les troubadours », *Bulletin Hispanique*, tome 41, oct.-déc. 1939, p. 312 (305-315).

(1953). Les chercheurs français, tels que Irénée Cluzel (*Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours*, 1961) et Richard Lemay (*À propos de l'origine arabe de l'art des troubadours*, 1966), se joignent au rang. Mais la question de l'influence de la poésie arabo-andalouse suscite continuellement des débats, Pierre le Gentil analyse par deux longs articles cette crédibilité de l'influence en comparant minutieusement les versifications, il donne prudemment son opinion :

Les *khardjas* n'apportent aucune lumière sur l'élaboration des doctrines courtoises. Elles n'éclairent, répétons-le, que le développement d'une tradition romane non courtoise, qui a précédé l'épanouissement de la *fin'amor* et s'est ensuite contentée de revivre en marge du grand lyrisme d'inspiration provençale.⁹⁹

1.2.2. Un art né de la fusion des sources diversifiées

Grands seigneurs, hobereaux, pauvres hères, clercs, marchands, anciens jongleurs¹⁰⁰, les débats sur des origines des troubadours dévoilent au moins une réalité que la poésie troubadouresque est un art dans lequel s'impliquent les personnes de toute classe sociale du monde médiéval. *Trobar clus*, *trobar ric* et *trobar leu* montrent que c'est un art sophistiqué qui exige des aptitudes linguistiques, poétiques et musicales. Le surgissement « paradoxal »¹⁰¹ de la *fin'amor* atteste qu'il s'agit une *chanconeta nueva*, un nouveau genre poétique qui est différent du chant folklorique et de la poésie liturgique. Comment les poètes développent-ils leurs aptitudes et composent-ils des poèmes autour d'une nouvelle conception d'amour pour qu'ils résonnent non seulement dans les châteaux, mais aussi au coin d'un marché en plein air ? Cette question peut être séparée en deux : comment les poètes maîtrisent-ils l'art de composer, à savoir dans quelle condition sont-ils éduqués et quels sont les matériaux d'éducation qu'ils utilisent ?

⁹⁹ LE GENTIL, Pierre, « La strophe 'zadjalesque', 'les khardjas' et le problème des origines du lyrisme roman » (deuxième article), *Romania*, tome 84, n°334, 1963, p. 224 (209-250).

¹⁰⁰ ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, janv. 2014 [1992], p. 118-119.

¹⁰¹ ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 101.

D'où viennent les facteurs qui les poussent à développer une nouvelle conception de l'amour ?

1.2.2.1. La langue latino-romane et l'art liturgique : base culturelle

Voltaire dit qu'il faut cultiver notre jardin, il est impératif que son lieu de naissance soit doté des conditions favorables avant que l'art troubadouresque soit né « naturellement sur une terre où la poésie latine avait si longtemps cultivée »¹⁰².

Une chose est certaine, la majorité écrasante des quatre cents poètes sont nés dans le monde occitan où s'est formée une culture féodale durant les cinq siècles après la chute de l'Empire romain d'Occident. L'occitan, langue composée de multiples parlers en constante évolution, est devenu la langue d'écriture de la littérature. Mais le changement de la langue d'écriture dans la littérature n'est pas achevé du jour au lendemain, selon Jacques Chailley, cette lenteur est « un obstacle considérable au transfert de modèles formels d'un genre dans un autre »¹⁰³ et il cite des exemples de cette période de changement qu'il nomme *littérature farcie*, voyons cette strophe mélangée du latin et du roman :

Phebi claro nondum orto jubare
Fert Aurora lumen terries tenue.
Spiculator pigris clamat : Surgite !
L'alba par, umet mar atra sol,
*Pos y pass 'e vigil mir 'andor tenebras.*¹⁰⁴

Cette coexistence du latin et du roman a laissé des traces même dans les poèmes des troubadours, voici un extrait d'une chanson de Guillaume IX :

¹⁰² BARET, Eugène, *Les Troubadours et leurs influences sur la littérature du Midi de l'Europe*, Arles : Marcel Petit, 1980, p. 45.

¹⁰³ CHAILLEY, Jacques, « Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine », *Romania*, tome 76, n° 302, 1955, p. 224 (212-239).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 225.

Merce quier a mon compaignon,
S'anc li fi tort qu'il m'o perdon ;
Et ieu prec en Jezu del tron
Et en romans et en lati.

(Je crie merci à mon compaignon : si jamais je lui ai fait tort, qu'il me le pardonne : c'est aussi la prière que j'adresse à Jésus, roi du ciel, et en roman et en latin.)¹⁰⁵

Le latin, le roman et l'Église, ces trois éléments essentiels tirés de la pénitence de Guillaume IX façonnent, en effet la vie intellectuelle de son époque. Il est né dans une famille aristocratique qui accorde une grande importance à l'éducation :

Le duc Guillaume (Guillaume VIII) avait été dès son enfance instruit des lettres, et connaissait fort bien les Écritures. Il conservait dans son palais quantité de livres, et quand par hasard la guerre lui laissait quelques loisirs, il les consacrait à lire lui-même, passant de longues nuits à méditer parmi ses livres jusqu'à ce que le sommeil vînt le terrasser. Cette coutume était également celle de l'empereur Louis et celle de Charlemagne. Théodose aussi, le victorieux et l'auguste, s'adonnait fréquemment dans son palais non seulement à la lecture, mais même à l'écriture. Et Octavien César Auguste, quand il avait fini de lire, n'était pas moins paresseux pour écrire de sa propre main l'histoire de ses combats, les hauts faits des Romains et toutes sortes d'autres choses.¹⁰⁶

Quelle éducation suivit-il, le duc Guillaume VIII, père de Guillaume IX, qui est

¹⁰⁵ JEANROY Alfred, « Poésies de Guillaume IX comte de Poitiers », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 17, n° 66, 1905, p. 213-215 (161-217).

¹⁰⁶ DE CHABANNES, Adéma, *Chronique*, ch.44 ; tra. E. Pogan, *l'An Mille*, Paris, 1947, p. 193, dans RICHE, Pierre, *École et Enseignement dans le haut Moyen Âge, fin du V^e siècle-milieu du XI^e siècle*, Paris, Picard Éditeur, 3^e édition, 1999, p. 393.

instruit des lettres et connaît fort bien les Écritures lorsque la guerre lui laisse quelques loisirs ? Trois termes méritent d'être soulignés : la guerre, les lettres et les Écritures, ce qui dévoile l'évolution d'une aristocratie exclusivement guerrière vers une classe éduquée et sophistiquée, dès l'époque de Charles Martel :

Chaque noble entrait dans la famille du prince par le rite de l'adoubement à l'âge de 14 ans. L'on passait ainsi sans transition de l'enfance à l'âge adulte. Il n'y a pas d'adolescence. Louis le Pieux et Charles le Chauve ont été adoubés au même âge. Très tôt, avant 14 ans, le jeune noble est initié à la chasse, à l'équitation, à l'escrime ou aux joutes organisées lors des grandes fêtes traditionnelles. L'éducation des enfants valorise la violence, la vengeance et la force. Le clergé s'efforce d'adoucir les mœurs de la noblesse.¹⁰⁷

Les efforts des clercs sont importants dans cette évolution. Ce même Charles Martel, adversaire de l'église, se rend compte que les moines peuvent être les meilleurs auxiliaires de sa politique et confie l'éducation de son fils Pépin le Bref aux moines de Saint-Denis¹⁰⁸. L'alliance de l'État carolingien et l'Église aboutit en 754 où le Pape entreprit un voyage dans l'Occident 'barbare' et sacra Pépin et ses fils sous le titre de *patrices des Romains*, ainsi fut scellée officiellement entre les Francs et la Papauté « une alliance qui marque par la suite tout le destin politique et culturel de l'Occident »¹⁰⁹. La fonction éducatrice assumée par le clergé est institutionnalisée pendant les réformes de Charlemagne dans le capitulaire de 789 s'intitulant « Admonitio Generalis » (conseil général) :

... que les prêtres attirent vers eux non seulement les enfants de condition

¹⁰⁷ COMBES, Jean, *Histoire de l'école primaire élémentaire en France, Que sais-je ?* Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 22.

¹⁰⁸ RICHE, Pierre, *École et Enseignement dans le haut Moyen Âge, fin du V^e siècle-milieu du XI^e siècle*, Paris, Picard Éditeur, 3^e édition, 1999, p. 66.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

servile, mais aux fils d'hommes libres. Nous voulons que des écoles soient créées pour apprendre à lire aux enfants. Dans tous les monastères et les évêchés enseignent les Psaumes, les notes, le chant, le comput, la grammaire, et corrigent soigneusement les livres religieux, cas, souvent, alors que certains désirent bien prier Dieu, ils y arrivent mal à cause de l'imperfection et des fautes des livres. Ne permettez pas que vos élèves les détournent de leur sens, soit en les lisant, soit en écrivant. Mais, s'il est besoin de copier les Évangiles, le psautier et le missel, que ce soient des hommes déjà mûrs qui les écrivent avec grand soin.¹¹⁰

Ce conseil propose un véritable programme d'alphabétisation : « lire, écrire, chanter et calculer les dates des fêtes de l'année, exécuté dans les écoles monastiques et épiscopales qui se développent cependant, au fil des années, dans tout l'empire »¹¹¹. Le texte sacré, surtout les psaumes, lus et relus jusqu'à les mémoriser, reste le pivot du programme de l'éducation élémentaire pour maîtriser la lecture. Pierre Riché croit que cette généralisation des Écritures utilisées comme corpus de lecture élémentaire exerce une influence intéressante sur la littérature et la spiritualité médiévales.¹¹² Les matériaux de l'enseignement ne se limitent évidemment pas aux textes sacrés, les maîtres font souvent l'usage des œuvres profanes des écrivains latins, tels que Ovide, Virgile, Horace, etc., afin de maîtriser la grammaire « à condition d'en retrancher ce qui est nuisible, car par exemple l'érotisme d'Ovide peut troubler les jeunes gens »¹¹³, tout en gardant la certitude que la sagesse de Dieu dépasserait toute la dignité de la sagesse séculière et en réduisant les lettres profanes aux outils nécessaires à l'édification de la science chrétienne¹¹⁴. En tant que complément, le chant enseigné à l'école consiste à « chanter les psaumes et de petits textes latins, tous les enfants, même s'ils n'ont pas une belle voix, apprennent à chanter, Charlemagne, en inscrivant le cantus dans son

¹¹⁰ Ed. MGH, Capit. I, p. 60, dans Pierre Riché, *École*, op. cit., p. 353.

¹¹¹ COMBES, Jean, *Histoire de l'école primaire élémentaire en France, Que sais-je ? op. cit.*, p. 24.

¹¹² RICHE, Pierre, *L'enseignement au Moyen Âge*, Paris, CNRS, Éditions, oct. 2016, p. 65-69.

¹¹³ *Ibid.*, p. 76

¹¹⁴ RICHE, Pierre, *École et Enseignement dans le haut Moyen Âge*, op. cit., p. 66.

programme minimum, songe et à la formation générale et à l'étude de la liturgie »¹¹⁵.

Dans une lettre à Charlemagne, l'archevêque Leidrade écrit :

Grâce à lui (un clerc de l'Église de Metz), avec le secours de Dieu et l'appui de votre faveur, l'*ordo psallendi* a été restauré dans l'église de Lyon de telle sorte que, dans la mesure de nos forces, tout ce que la règle exige pour la parfaite exécution de l'office divin se voit observé ici en partie selon le rite du sacré-Palais. Car j'ai des écoles de chantres dont la plupart sont si bien formés qu'ils sont capables d'en former d'autres. En outre, j'ai des écoles de lecteurs qui sont capables non seulement de s'exercer aux leçons de l'office, mais encore de retirer de la méditation des livres divins les fruits de l'interprétation spirituelle.¹¹⁶

C'est grâce à ce système d'éducation basé sur les matériaux en latin et sur la spiritualité religieuse que les élèves ont pu acquérir les connaissances littéraires et le savoir-faire de composer des chansons enseignées dans les écoles qui se multiplient pendant la seconde réforme carolingienne et qui visent à apprendre aux élèves à chanter avec humilité, chasteté, sobriété ; les chants doivent produire l'effet spirituel : « amener le peuple à l'amour céleste non seulement par la sublimité des paroles, mais par la suavité de la musique »¹¹⁷.

Cette méthode est spécialement acceptée par les familles nobles, une certaine Dhuoda, épouse de Bernard de Septimanie qui est le fils de Guillaume de Gellone, a écrit un Manuel pour son fils Guillaume dans lequel elle a élaboré un programme systématique afin qu'il puisse devenir un homme parfait : il doit avoir *l'amour de Dieu, de la recherche de Dieu, de la grandeur de Dieu, du sublimé de Dieu, de la Sainte-Trinité, de la Foi, de l'Espérance et de la Charité* ; il doit avoir *du respect dans la prière, de son seigneur le roi Charles, des conseillers, des proches de son seigneur, des grands*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 225.

¹¹⁶ Lettre de l'archevêque Leidrade à Charlemagne, éd. MGH, Epist. IV, p.542, dans RICHE, Pierre, *École, op. cit.*, p. 115-116.

¹¹⁷ RICHE, Pierre, *L'enseignement au Moyen Âge, op. cit.*, p. 85.

*et des prêtres ; il doit savoir être serviable avec les petits comme avec les grands, contre les mauvaises mœurs, contre l'orgueil, contre les vices, acquérir les sept dons du Saint-Esprit et des Huit Béatitudes, aider les pauvres dans la mesure de ses moyens ; enfin elle demande à son fils à s'abonner à la lecture du passé, du présent et du futur et à la prière pour les évêques et les prêtres, pour les rois, pour son seigneur, pour son père, pour tous les fidèles défunts*¹¹⁸. Il est bien clair que la croyance en Dieu, les valeurs de noblesse (fidélité, largesse, générosité, bienveillance, etc.) et les qualités physiques occupent une place prépondérante dans son programme. Mais ce n'est pas tout, Dhuoda met un accent particulier sur la poésie liturgique, elle précise dans le chapitre *De l'ordre que tu dois suivre dans le chant des Psaumes* que :

Le chant des psaumes, quand il est exécuté avec âme, ouvre au cœur le chemin de Dieu. Alors il nous pénètre du mystère des prophéties et des grâces de la ferveur. Cette Ferveur nous mène à Jésus. Il est nécessaire que notre esprit se purifie des souillures du siècle et se pénètre des choses divines et célestes, pour que le ciel lui soit révélé. Dans cette vie mortelle, il n'est rien dans quoi nous puissions plus intimement pénétrer que les divines louanges des psaumes. Aucun mortel, pourtant, ne peut en exprimer ni en comprendre les vertus.

...

Tu n'as pas besoin d'éparpiller ton esprit dans beaucoup de livres. Dans le psautier seul, jusqu'à la fin de ta vie, tu trouveras matière à lire, à étudier et à apprendre, car il contient les prophètes, les évangiles, et tous les livres apostoliques et divins.

...

Le chant des psaumes a tant de vertus, que tu dois les chanter assidûment pour toi, pour ton père, pour tous les vivants, pour les personnes qui te sont chères, pour

¹¹⁸ Les mots en italique sont tirés des titres des chapitres du *Manul de Dhuoda*, publié par Édouard Bondurand, Genève, Mégariotis Reprints, 1978, p. 269-271.

tous les fidèles défunts, et pour ceux dont la commémoration est écrite plus haut.¹¹⁹

Aux yeux de Dhuada, les psaumes sont dotés d'une fonction inégalée dans la formation des jeunes nobles. Les jeunes nobles, instruits en vertu de critères aristocratiques pour être au service de Dieu et de l'Église, auront-ils des occasions d'aborder d'autres poèmes poétiques sans trop d'empreintes religieuses ni instruction de féauté à cette période où on ne trouve guère de trace d'une littérature profane¹²⁰ ? Étant donné qu'il n'y a que dix textes en langue romane qui ont été conservés à nos jours écrits entre le milieu du VIII^e siècle jusqu'à la fin du X^e siècle¹²¹, et que la plupart d'entre eux comme *La Séquence de sainte Eulalie*, *La Vie de saint Léger*, *la Passion*, *La Chanson de sainte Foy d'Agen* sont toutes dédiés à Dieu. C'est probablement l'*Aube bilingue de Fleury*, composé en latin avec le refrain en roman qui constitue l'unique énigme¹²² chez les chercheurs modernes : « Lalba part um&mar astra sol ; Poy pas abigil miraclar tenebras » traduit par Lucia Lazzerini comme : « l'aube apparaît, la mer se gonfle ; le soleil est descendu dans les châteaux noirs pour mettre en déroute les ténèbres »¹²³ ; ce petit passage au registre profane est un petit pas vers le lyrisme roman.

Cette atmosphère littéraire dominée par la spiritualité religieuse laisse deviner à quel point la poésie et la musique liturgiques affectent les jeunes aristocrates en ce qui concerne leurs connaissances sur les lettres et leur perception esthétique sur la poésie. Guillaume IX d'Aquitaine est-il aussi grandi dans cette ambiance culturelle, chantant assidûment les psaumes comme ce que conseille Dhuoda à son fils jusqu'à ce qu'il « *saup ben trobar e cantar* »¹²⁴ ? Cela se confirme dans le fait que, Guillaume IX, qui jure par saint Martial, s'implique à plusieurs reprises dans les affaires religieuses

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 241-242.

¹²⁰ ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, *op. cit.*, p. 31

¹²¹ ZUMTHOR, Paul, « *Un trompe-l'œil linguistique ? Le refrain de l'aube bilingue de Fleury* », *Romania*, tome 105, n° 418-419, 1984, p. 172 (171-192).

¹²² HILTY, Gerold, « L'énigme de l'Aube de Fleury est-elle déchiffrée ? », *Revue de linguistique romane*, 1998, p. 321-330.

¹²³ LAZZERINI, Lucia, « À propos de l'Aube bilingue de Fleury », *Romania*, tome 107, n°428, 1986, p. 552 (552-553).

¹²⁴ Traduction de Michel Zink dans *Les troubadours, une histoire poétique*, *op. cit.*, p. 33.

liées à cette abbaye :

En 1023, les moines de Saint-Martial décidèrent de placer leur saint patron au rang des apôtres, et non plus parmi les humbles confesseurs. L'évêque de Limoges protesta avec indignation ; le duc Guillaume d'Aquitaine, saisi du différend, recourut à un concile. Un premier concile réuni à Poitiers, un second à Paris, un troisième à Limoges.¹²⁵

Jacques Chailley, après avoir analysé les similitudes entre l'art du trobar et le *trope liturgique*, telles que le lien épistémologique entre le *vers* et le *versus*, les thèmes et les procédés littéraires (évocation du printemps, etc.), la versification, les mètres, la musique, affirme que « l'influence de la liturgie sur l'art troubadouresque est profonde et durable »¹²⁶. Les contacts entre des troubadours avec la musique liturgique sont nombreux et attestés :

De nombreux troubadours, sans parler de ceux qui furent moines, reçurent une éducation monastique ; Gausbert de Puycibot fut élevé à saint Léonard de Limoges, dont provient l'un des tropaires martialiens. Guillaume IX jure par saint Martial. Les vicomtes de Limoges protégeaient les troubadours, qui durent souvent fréquenter l'abbaye de Saint-Martial : on trouve, près du vicomte Adémar V, Bertran de Born et Guiraut de Borneilh, et le premier est mentionné par Bernard Itier à l'occasion d'un cierge de trois sols placés pour lui au « Sépulcre » du monastère en 1215. Simple curiosité, un abbé de Saint-Martial porta le nom de Raimon Gaucelm à peu de distance chronologique de son homonyme troubadour. Peire Guilhem est représenté en costume de moine, etc.¹²⁷

¹²⁵ DE LA RONCIERE, Charles, DE LASTEYRIE, Charles « *L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges* », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 62, 1901, p. 650.

¹²⁶ CHAILLEY, Jacques, « Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine », *op. cit.*, p. 239 (212-239).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 221

La conclusion de Jacques Chailley est pertinente au regard du style mélodique, des schémas métriques ou strophiques, étant donné que la lecture du psautier et la musique liturgique encadrent le jeune Guillaume en lui imposant la première conception de l'art poétique, car « les premiers troubadours n'avaient pas, dans le cadre de leurs habitudes et de leur éducation, d'autres modèles dont les analogies avec leur propre mode d'expression, littéraire et musical sont trop frappantes pour qu'il y ait simple coïncidence »¹²⁸. Durant les cinq siècles après la chute de l'Empire romain occidental, le monde occitan a préparé, grâce à la culture entretenue par l'Église avec l'héritage transmis de la civilisation latine, un terrain fertile qui favorisera l'édification d'un jardin poétique innové. L'éducation basée sur l'hérédité latine et l'initiation poétique par l'art liturgique offrent aux futurs troubadours une base de conceptions poétiques et musicales qui rend leur cœur plus sensible à la créativité et la sophistication poétique, un grand avantage qui les poussera vers le métier de poète. Au demeurant, il existe un grand écart thématique entre l'art liturgique et les *vers* profanes des troubadours, car ceux-ci consacrent leur affection à leur *domna*. Le terrain du jardin est déjà préparé, il faut de nouvelles graines pour qu'il puisse donner des fleurs différentes de celles qu'ils avaient admirées durant leur éducation. Ainsi se pose la deuxième question : quels sont les facteurs qui les poussent à développer la nouvelle conception d'amour, à savoir la *fin'amor* ? Jacques Chailley reconnaît que :

Il semble donc certain que des versus de Saint-Martial de Limoges aux premiers troubadours il existe une continuité, non exclusive certes d'autres influences, mais de première importance pour l'étude de la genèse de l'art troubadouresque.¹²⁹

¹²⁸ CHAILLEY, Jacques, « Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine », *op. cit.*, p. 214.

¹²⁹ CHAILLEY, Jacques, *École musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Paris, Les livres essentiels, nov. 1960, p. 372.

D'où proviennent les nouvelles graines ou bien « d'autres influences » ? La thèse populaire et la thèse arabo-andalouse nous permettront d'en trouver une réponse.

1.2.2.2. Les éléments empruntés : catalyseurs culturels

La courtoisie est un « idéal de vie en société, de raffinement dans les mœurs et dans les conduites – et notamment dans le comportement amoureux – que qualifie le terme de courtoisie est sans aucun doute lié à une classe, la noblesse, et plus précisément au groupe des chevaliers »¹³⁰ ; et l'amour « apparaît comme la clé de voûte d'un système de valeurs, d'une morale laïque qui viendrait doubler, à l'usage des 'courtois', la morale religieuse »¹³¹. La poésie des troubadours est à la fois aristocratique et profane. Si la haute société, composée de ceux qui combattent et ceux qui prient, n'apportait guère d'inspirations profanes, deux orientations pourraient nous permettre de trouver des éléments intéressants : du bas de la société et de l'extérieur du royaume français.

Premièrement, les éléments poétiques provenant du bas de la société. Jeanroy énumère dans sa thèse *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge* les formes poétiques lyriques qui sont antérieures à l'imitation méridionale : la pastourelle, le débat, l'aube, la chanson dramatique (son d'amour) et le refrain. Pour lui, ces formes poétiques sont nées à l'intérieur du royaume de France : La pastourelle, est « née dans la société aristocratique de la Provence, mais elle est passée dans la France du nord au moment où l'imitation y était encore libre et originale »¹³². Il soutient l'origine méridionale sur le débat sans nier les originalités du nord « nos débats lyriques sont venus de la Provence, mais ils ont admis des éléments que le midi avait ignorés ou dédaignés : il y a donc eu une époque où la France du nord, tout en empruntant à celle du sud la matière de sa poésie, en faisait du moins un libre et original usage »¹³³. Comme le débat, l'aube « a dû naître dans la société aristocratique de la Provence ; elle

¹³⁰ BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Histoire de la littérature française – Moyen Âge 1050-1468*, Paris, Larousse-Bordas, août 1996 [1988], p. 41.

¹³¹ *Ibid.*, p. 87.

¹³² JEANROY, Alfred, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 44.

¹³³ *Ibid.*, p. 60.

a été transportée au nord » et il insiste sur l'autotomie septentrionale « mais d'autres formes plus simples y existent aussi, soit qu'elles y aient germé spontanément des mêmes éléments, soit qu'il n'y ait là qu'un reflet de formes provençales plus archaïques. C'est précisément de ces formes plus simples que nous avons conservé quelques spécimens qui nous permettent de remonter assez près de la poésie purement populaire »¹³⁴. Il hésite fortement sur l'origine populaire de la chanson dramatique « ce thème peut donc être populaire par ses lointaines origines ; mais qui ne voit qu'il doit les traits sous lesquels nous venons de le faire voir à cette poésie courtoise » et il invite tous les lecteurs à ne pas nous hâter de proclamer que « l'origine populaire d'un thème manifestement assez éloigné de la réalité, et qui est trop bien d'accord avec les théories courtoises pour n'avoir rien à faire avec elles »¹³⁵. Enfin, il semble qu'il se penche aussi sur l'origine aristocratique à propos des refrains, fragments des chansons : « il serait invraisemblable que des poètes de cour du XIII^e siècle eussent été recueillir de vieux refrains populaires : il eût paru monstrueux à un homme sachant tenir une plume de coucher sur le parchemin ce qu'il trouvait sur les lèvres d'un paysan », mais vu qu' « il y a une très grande différence de ton entre les refrains et les chansons courtoises »¹³⁶, il n'exclut pas des éléments populaires absorbés par ce genre au cours de son évolution :

Ce n'est qu'au XIII^e siècle qu'on jugea les chansons à danser dignes d'être recueillies ; or, dès cette époque, s'était accomplie dans le goût public cette révolution dont nous avons déjà souvent parlé et qui substitua à l'antique et naïve poésie du peuple des productions plus savantes, plus raffinées, qui nous intéressent infiniment moins. Les chansons à danser elles-mêmes eurent à souffrir de cet envahissement de la métaphysique galante et du jargon convenu.¹³⁷

Il est assez clair que Jeanroy ne soutient pas sans condition l'origine aristocratique

¹³⁴ *Ibid.*, p. 83

¹³⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

¹³⁶ *Ibid.*, P. 119.

¹³⁷ *Ibid.*, P. 123.

de la poésie lyrique, car à travers les lignes on peut apercevoir au demeurant sa position d'une éventuelle hypothèse populaire : « N'est-il donc pas possible de retrouver quelque part cette poésie du peuple, qui a dû précéder celle des cours, non point dans les reflets dont elle a coloré celle-ci, mais en elle-même et dans ses manifestations directes ? »¹³⁸ En effet, Jeanroy n'a établi qu'un faible lien entre les fêtes de mai et l'origine de la chanson dramatique. C'est dans le compte rendu critique (quatre articles publiés de novembre 1891 à juillet 1892) que Gaston Paris s'efforce de prouver que les autres formes poétiques traitées par son disciple ont elles aussi pour l'origine une source commune. La pastourelle est originaire d'une région intermédiaire, le Poitou, la Marche, le Limousin et ce genre « se propageant de là au sud et au nord, a été plus cultivé au nord et a fini par en revenir pour renouveler au midi la forme ancienne tombée en désuétude »¹³⁹; le débat « paraît remonter à une scène chantée et dansée dans des réunions joyeuses et notamment dans les fêtes de mai »¹⁴⁰; quant à l'origine de l'aube, il existe deux genres de chansons populaires, l'un exprimant le thème similaire à celui des troubadours, l'autre sans rapport avec l'amour (chants de veille, chants d'éveil, chants de *gaité*), bien que ces genres n'aient pas de « rapport avec ceux qui se rattachent aux fêtes du printemps » il s'est fait en Provence une fusion « en sorte que la *gaité* fut mise en rapport avec les amants (toujours pour les favoriser) et qu'il s'établît en dialogue entre eux » il considère cette fusion comme une « invention provençale »¹⁴¹; le refrain « semble être essentiellement sorti des chansons de danse qui accompagnaient les fêtes de mai »¹⁴². Une pièce limousine qu'il juge comme « l'unique chanson de mai qui nous soit parvenue complète » présente déjà les prototypes des éléments essentiels de l'amour triangulaire de la *fin'amor* :

A l'entrada del temps clar, eya

Aux premiers jours du temps clair, eya,

¹³⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁹ PARIS, Gaston, « Deuxième article », *Journal des Savants*, déc. 1891, p. 742 (729-742).

¹⁴⁰ PARIS, Gaston, « Troisième article », *Journal des Savants*, mars 1892, p. 161 (155-167).

¹⁴¹ *Ibid.*, 167.

¹⁴² PARIS, Gaston Paris, « Quatrième et dernier article », *op. cit.*, p. 426.

Per jòia recomençar, eya	Pour la joie renouveler, eya,
E per jelós irritar, eya	Et le jaloux irriter, eya
Vòl la regina mostrar	La reine a voulu montrer
Qu'el' es si amorosa	Comme elle est amoureuse.
A la vi', a la via, jelós,	Passez votre chemin, jaloux,
Laissatz nos, laissatz nos	Laissez-nous, Laissez-nous,
Balar entre nos, entre nos.	Danser entre nous, entre nous.
El' a fait pertot mandar, eya	Ella a fait partout crier, eya,
Non sia jusqu'à la mar, eya	Qu'il n'y ait jusqu'à la mer, eya,
Piucela ni bachalar, eya	Jeune fille ni garçon, eya,
Que tuit non vengan dançar	Qui ne s'en vienne danser
En la dansa joiosa.	Dans la danse joyeuse.
Lo reis i ven d'autra part, eya	Le roi vient de son côté, eya,
Per la dança destorbar, eya	Pour empêcher de danser, eya,
Que el es en cremetar, eya	Car il est en grande peur, eya,
Que òm no li vòlh emblar	Qu'on lui veuille dérober
La regin' aurilhosa.	Cette reine avrileuse.
Mais per nient lo vòl far, eya	Elle ne saurait l'en croire, eya,
Qu'ela n'a sonh de vielhart, eya	N'ayant cure de vieillard, eya,
Mais d'un leugièr bachalar, eya	Mais d'un gracieux bachelier, eya,
Qui ben sapcha solaçar	Qui sache bien conforter
La dòmna saborosa.	La dame savoureuse.
Qui donc la vezés dançar, eya	Qui donc la verrait danser, eya,

E son gent còrs deportar, eya	Et mouvoir son joli corps, eya,
Ben pògra dir de vertat, eya	Pourrait dire en vérité, eya,
Qu'el mont non aja sa par	Qu'au monde il n'est femme égale
La regina joiosa. ¹⁴³	A la reine joyeuse. ¹⁴⁴

La dame, le mari jaloux et le désir de la liberté d'amour s'inscrivent dans les vers, mais il y a certainement une transformation qui fait évoluer cette chanson brute aux chansons raffinées des troubadours. Selon Gaston Paris, le point spécial où a eu lieu cette transformation est la région qui comprend le Poitou et le Limousin « dont le second a été, comme on sait, le berceau même de la langue littéraire du Midi, tandis que l'autre a fourni, avec le plus ancien troubadour connu, cette reine Aliénor qui parlait encore poitevin à la cour de Louis VII, et qui a si puissamment contribué à répandre au nord de la France l'art nouveau formé au Midi »¹⁴⁵. Le mécanisme de l'hypothèse populaire peut être résumé comme ceci : les idées profanes nées dans les chansons du peuple, notamment dans les chansons interprétées durant les fêtes de mai, gagnent la haute société et affectent les poètes, le contact suscite une modification de goût qui fait naître une nouvelle poésie. Cette modification a eu lieu dans une époque où :

Ces mots courtois et vilain n'avaient pas un sens aussi défini ; où les castes sociales ne s'opposant pas encore très fortement, la poésie était commune à tous. Puis, à mesure qu'une partie de cette société tendit à se raffiner, sans secousse les thèmes lyriques se raffinèrent aussi à son image ; en sorte qu'ils n'ont pas été transplantés ; mais, continuant de végéter dans l'air natal même, c'est cet air seulement qui est devenu peu à peu plus subtil : d'où leurs modifications postérieures¹⁴⁶.

¹⁴³ Chaque strophe est suivie du même refrain en trois vers : A la vi', a la via, jelós ...

¹⁴⁴ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon, Éditions Aubanel, sept. 1970, p. 159-161.

¹⁴⁵ Gaston Paris, « Quatrième et dernier article », *op. cit.*, p. 426.

¹⁴⁶ BEDIER, Joseph, « Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 167.

Il faut dire qu'à cette époque de transformation, les trois castes de la société féodale ne sont pas complètement isolées, la partie qui tente de se raffiner présente une volonté d'ouverture à la basse société. Et les inspirations venant du peuple ont laissé bien de traces dans la poésie lyrique occitane, les deux registres proposés par Pierre Bec reflètent en quelque sorte les influences populaires sur l'art troubadouresque : les poèmes au registre 'popularisant' (aube, pastourelle, romance, chanson de toile, ballade, chanson de mal-mariée, reverdie, roturage) ; les poèmes au registre 'aristocratisant' (tels que *canso*, *planh*, *tenson*, *partimen*, *sirventés*).¹⁴⁷

Maintenant que nous avons montré les éléments provenant du bas de la société, passons à la deuxième orientation : des idées poétiques viennent des autres cultures.

À part des chants folkloriques des *vilains* du terroir, le goût pour la nouveauté pousse les Occitans à embrasser le monde au-delà de la frontière culturelle. L'affrontement politique et militaire entre le monde chrétien et le monde arabe n'empêche pas les échanges en tout genre, les contacts entre eux sont abondants et fructueux. Géographiquement parlant, l'Andalousie est la première source de la culture arabe qui s'introduit en France médiévale :

Les cultures arabe et latine, si proches dans l'espace, si éloignées dans les esprits, pour la première fois se rencontrent. Une osmose des cultures se produit. Ce moment est capital dans l'histoire de la pensée. ... Les érudits de France et des autres pays d'Occident se précipitent en Espagne, conscients maintenant de l'ignorance dans laquelle ils avaient été tenus des grandes œuvres, source de leur civilisation. ... En quelques années, vers le milieu du XII^e siècle, une transformation des esprits s'opère, qui aboutit, sinon à rejeter, au moins à ne plus prendre la vérité révélée comme point de départ de toutes choses. On s'inspire

¹⁴⁷ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 70.

moins maintenant des Écritures que des Philosophes profanes, avec lesquels on construit de nouveaux systèmes de pensée. ... Rien n'eût été possible sans la rencontre de l'islam d'Espagne, porteur de l'énorme héritage des Anciens et fort de ses propres recherches, et d'un Occident latin assoiffé de connaissances et las des vérités imposées.¹⁴⁸

L'afflux des éléments arabes au monde chrétiens se concrétisent non seulement depuis l'Andalousie, mais aussi des États musulmans d'Orient, Haroun al-Rachid, calife des *Mille et Une Nuits*, envoie au cours de la période dite « l'alliance abbasido-carolingienne » à l'empereur Charlemagne deux diplomates, un poète et un homme de sciences, qui sont « très bien reçus, l'empereur et l'impératrice, dit-on, apprécièrent leurs manières et leur esprit »¹⁴⁹. Ces manières et cet esprit, raffinés par les lettres et les sciences, sont également introduits en Andalousie. Parmi eux, un certain Zyriab, chanteur qui a le sens de la beauté, de l'art, le goût des beaux vêtements, des beaux objets, y donne le coup de pouce. Il introduit en Espagne la cithare et le chant médinois, le système de notation, les modes d'habillement, le jeu d'échecs, le jeu de polo ; il établit des règles de la table ; il enseigne l'art de soigner son corps, de se farder le visage, de s'épiler, d'utiliser certaines plantes comme dentifrice, de se mettre du déodorant sous les bras ; ce qui génère des changements considérables dans le mode de vie de la haute société de Cordoue et de grandes villes et « l'Espagne d'Abdar Rahman et ses successeurs ne cessera plus de s'ouvrir aux produits étrangers et aux influences extérieures »¹⁵⁰. De ce monde ouvert à l'étranger, les produits comme la culture du safran et les autres plantes aromatiques « gagneront les pays au nord de l'Espagne, celui des Francs parmi les premiers »¹⁵¹. Les richesses intellectuelles sont apportées aux pays chrétiens par les clercs, par exemple, le moine Gerbert est envoyé en Catalogne pour étudier les sciences « auprès des Arabes, l'alchimie et les sciences interdites, séduit la

¹⁴⁸ CLOT, André, *L'Espagne musulmane*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p. 272-273.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

filles de son maître et volé ses livres »¹⁵². Le goût du luxe, comme la mode de l'élevage des oiseaux qui parlent « sera imitée par de nombreux souverains étrangers, Henri d'Angleterre et Frédéric II, parmi d'autres »¹⁵³. Les charmes artistiques fascinent déjà les premiers Croisés à la Terre sainte et ces chevaliers chrétiens venus du nord des Pyrénées s'y délectent davantage durant les Croisades d'Espagne. L'historien Ibn Haiyûn rapporte qu'un commerçant juif qui rachète à un comte franc les filles d'un notable musulman échues en partage après le sac de Barbastro (1064) auquel participe le duc Guillaume VIII d'Aquitaine. Le comte, « vêtu à la moresque, étendu sur un divan, entouré d'un essaim de belles jeunes filles qui le servent »¹⁵⁴, invite l'une de ces deux filles à prendre le luth et à chanter pour l'hôte quelques-unes de ses chansons, le Juif décrit ainsi cette scène :

Elle prit alors son luth et s'assit pour l'accorder ; mais je voyais rouler sur ses joues des larmes que le chrétien essuyait furtivement. Ensuite, elle se mit à chanter des vers que je ne comprenais pas (sans doute parce qu'ils étaient en arabe classique et que notre Juif ne parlait que le dialecte vulgaire) et que par conséquent le chrétien comprenait encore moins. Mais ce qu'il y avait d'étrange est que ce dernier buvait continuellement pendant qu'elle chantait et montrait une grande gaîté, comme s'il eût compris les paroles de l'air qu'elle chantait...¹⁵⁵

Cet amalgame de faits d'échanges culturels explique l'ampleur des échanges culturels réalisée au cours de la mobilité humaine en Moyen Âge entre deux civilisations. L'Andalousie devient un lieu de rencontre de différentes cultures et ce mélange culturel engendre de nouvelles formes poétiques, telles que *muwashshaha* (*moaxaja*, *moachaha*, *muwashshaha*) et *zéjel* (*zajal*). Ces poèmes sont terminés par un *Khardja* (*jarcha*, en arabe : *issue*, *fin*) qui est « intégrée à une composition poétique,

¹⁵² *Ibid.*, p. 270.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵⁴ DAVENSON Henri, *Les Troubadours*, Paris, Éditions Seuil, mai 1961, p. 115.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 116.

savante, hispano-arabe, ou hispano-hébraïque, la *moaxaja*, la structure est la suivante : une strophe à rime propre, suivie de quatre ou cinq strophes, selon le schéma AA BBAA, CCCAA, DDDAA... Ces poèmes étant composés en arabe ou en hébreu classique, seuls les vers communs qui terminent la strophe sont en langue vulgaire : arabe ou romane »¹⁵⁶. Voici un *khardja*¹⁵⁷ (numéro 15 de l'ouvrage de Stern) d'une *muwasshaha* d'un poète arabe Abraham ben 'Ezra (1092-1167) :

Translittération de caractères arabes à graphies latines	Transcription	Interprétation
1 g'r kfry	1 Gar que farayu	1 Dis-moi, que ferai-je ?
2 km bbryw	2 Com vivirayu	2 Comment pourrai-je vivre ?
3 'št 'lḥbyb 'šb'r bwry lmryw.	3 este 'l-ḥabib espero por el morirayu.	3 J'attends cet ami, pour lui je mourrai.

Ces vers dévoilent un cœur affligé qui craint la perte de l'amour et qui ne sera exaucé que par son « ami ». Il est sans aucun doute qu'il s'agit de l'amour profane et cette effusion de cœur est bien différente de l'amour divin :

Je te célèbre de tout mon cœur, je chante tes louanges en face des dieux.

Je me prosterne dans ton saint temple et je célèbre ton nom à cause de ta bonté et ta vérité.

...

Quand je marche dans la détresse, tu me rends la vie, tu portes la main contre la colère de mes ennemis et ta main droite me sauve.¹⁵⁸

Le thème de l'amour profane est omniprésent dans les *khardjas* traduits par Stern :

¹⁵⁶ CANAVAGGIO, Jean, *Histoire de la littérature espagnole, tome 1*, Paris, Librairie Arthème Fayard, nov. 1993, p. 32.

¹⁵⁷ STERN, Samuel Miklos, *Les Chansons mozarabes*, Okford, Bruno Cassirer, 1965, p. 15-16.

¹⁵⁸ *Psaume 138*, dans *La Bible*, 2007, Société Biblique de Genève, 22^e édition 2017, p. 413.

N° 1 : Elle me dit d'une voix piteuse, comme une jeune fille qui chante : Viens, mon seigneur, viens ...

N° 2 : Si chaque cœur a le désir de voir une colline de myrrhe ... Dis-moi, quand me viendra mon ami Ishaq.

N° 5 : Les Pâques viennent, toujours sans lui ... mon cœur pour lui.

N° 6 : Mon Dieu, comment pourrai-je vivre avec un tel séducteur !

N° 7 : C'est depuis longtemps qu'elle est atteinte de folie et prise dans les lacs de l'amour.

N° 8 : Elle m'a visité sans promesse préalable et j'ai sucé le miel de sa bouche.

N° 9 : Le jour où on lui a dit : ton amant est malade, elle s'exclama d'une voix amère.

N° 10 : Par son chant il brise notre cœur plein de douleur.

N° 11 : Mon seigneur veut que mon cou apparaisse dans toute sa blancheur au-dehors.

N° 12 : La fille Grenade, pleine de jalousie, gémit dans la solitude ; elle porte plainte contre sa rivale, qui habite à côté d'elle.

N° 13 : Elle est prête à donner tout son avoir pour son amitié. ... Qu'est-ce que je vais faire, ma mère ? Mon ami est devant la porte ! »

N° 16 : Quand il vient, la ville se revêt de sa gloire ... Que ferai-je, ou qu'en sera-t-il de moi ? Mon ami, ne me quitte pas !

N° 17 : Quand il vient (Don Todros Abulafia, mécène célèbre), elle chante une chanson d'amour à la lumière de sa face.

N° 18 : Je t'aimerai si bien, je t'aimerai si bien, mon ami, je t'aimerai si bien !
Les soucis ont rendu mes yeux malades, ils me font si mal !

N° 20 : La séparation déchire et fait saigner mon cœur.

N° 21 : J'ai besoin de lui dans tous les cas ; de ce seigneur ... qui est dur et tyrannique.

N° 22 : Mon seigneur Ibrahim, ô toi, homme doux, viens chez moi pendant la

nuit. Sinon, si tu ne veux pas, j'irai moi chez toi.

N° 23 : Il pleure, perplexe, de la peine de ton départ.

N° 24 : ô, séducteur, ô, séducteur ! ... quand... aime.

N° 25 : Une jeune fille désire rencontrer son ami. ... Aube... mon ... de mon ... pour l'espion, cette nuit ...

N° 26 : Une jeune fille, fascinée par lui, le traite avec dédain.

N° 27 : comme si elle était affligée de malheur.

N° 28 : L'amour a humilié mon âme sans cesse.

N° 29 : Je t'aime tant.

N° 30 : Quand je la trouvai seule, et pus baiser sa douce bouche, en déchirant brusquement ses habits, elle chanta impétueusement à sa mère.

N° 32 : La jeune fille, seule avec son ami, voyant que l'espion ne faisait pas attention, elle disait d'une voix merveilleuse.

N° 32 : Je ne veux aucun compagnon, sinon le brun.

N° 33 : Combien de fois une femme, avec une bouche désirable, se plaignait de son amour pour lui !

N° 34 : Il ne ... et ne me veut dire une parole. Je ne dormirai pas sans ... ma mère !

N° 35 : C'est une fille qui a causé ma maladie.

N° 36 : Elle chante sur son amour des chansons pleines de désir ... je ne dormirai pas, au rayon du matin.

N° 37 : Je m'éloignai d'elle dix (jours), après une longue querelle. Ensuite, je suis retourné plein de désir.

N° 38 : Comme elle est belle, la gazelle de la chambre qui est effrayée par la séparation !

N° 39 : Grâce mon ami ... baise ma petite bouche, je sais que tu n'iras pas !

N° 40 : Une jeune fille avec un sein ... où l'on voyait la trace d'une morsure.

N° 41 : La biche, avec ses belles paroles, a brisé mon cœur. Elle rappela qu'on

peut, avec des mensonges, séparer ceux qui sont liés entre eux.

Dans l'annexe, Stern ajoute quelques autres, débutant par numéro 41 :

N° 41 : Dis-moi ... quand l'espion jaloux s'obstine à ne pas s'en aller.

N° 42 : Quand la nuit est sombre, je deviens presque fou de douleur.

N° 43 : Il y a une jeune fille qui se plaint de l'absence de l'ami.

N° 44 : Il y a une jeune fille dont l'âme est fascinée par ton visage. Si elle avait la chance de te rencontrer, sa folie serait guérie.

N° 45 : Tu es mon amour, ô toi, le comble de la beauté !

N° 46 : Elle raconte, en se plaignant, la nostalgie qu'elle avait quand il habitait au loin d'elle.

N° 47 : Elle se plaint de la nostalgie dont elle a souffert pendant son absence.

N° 48 : Une passion a entraîné mon cœur et l'a emmené vers la mort.

N° 49 : Combien de belles filles ... qui éclipsent par leur beauté le soleil et la lune, prennent pitié de moi.

N° 50 : Prends mon cœur chez toi comme un gage ! Ne me laisse pas attendre trop longtemps le moment de baiser tes joues !

En règle générale « la thématique des *jarchas* apparente aux chansons de femme : poèmes charmants où la jeune fille pleure ingénument l'absence de l'ami, s'épanche auprès de sa mère, formule son désir, ou crie sa passion : confessions introspectives, confidences, nostalgies »¹⁵⁹. Les notions typiques de la *fin'amor* sont abondantes dans ces poèmes : L'amant, la fille, le chant, l'amour, l'érotisme, la folie, la nuit, l'aube, le mensonge, les médisances, le désir, la souffrance, la fidélité, le départ et même *senhal* (gazelle, biche), etc., l'analogie thématique entre cette poésie d'Andalousie et la poésie des troubadours est manifeste. Selon les études de Pierre Le Gentil, la *Khardja* est née dans une Espagne ressemblant à un « confluent où des eaux de toute provenance se sont

¹⁵⁹ CANAVAGGIO, Jean, *Histoire de la littérature espagnole, tome 1, op. cit.*, p. 33.

harmonieusement mêlées »¹⁶⁰, les traditions chrétienne, arabe et hébraïque y coexistent :

Si les Musulmans eurent bien évidemment dans cet essor culturel un rôle moteur, les minorités ethniques et religieuses, juifs et chrétiens mozarabes, trouvèrent cependant leur place. La situation particulière que les musulmans réservèrent aux juifs, pendant la période califale, permit à ceux-ci de jouer un rôle original et durable, qui survécut au califat, dans l'émiettement des royaumes de taïfas. N'est-ce pas le juif Avicebron (Suleyman Ben Yahya ben Gabirol) qui divulgua l'inspiration néo-platonicienne ? Les Hispano-Goths, quant à eux, marqués par la Renaissance intellectuelle isidorienne, prolongèrent la culture cléricale de la période wisigothique (le rite mozarabe fut reconnu par le pape Jean X en 924). Sur le plan artistique, les réalisations des mozarabes s'imprègnent des techniques de l'Islam (utilisation de la brique et du stuc notamment) en revanche, les poètes arabes semblent avoir entendu la voix de la poésie populaire hispanique, qu'ils font passer dans leurs *jarchas*.¹⁶¹

Ces nouvelles formes poétiques d'*Al-Andalus*, forgées dans ce creuset, se sont répandues au-delà des Pyrénées, quelques formules métriques et musicales sont même parvenues « à Saint-Martial de Limoges avant la fin du XI^e siècle »¹⁶² :

La combinaison aaab/αααβ, combinaison de base, a été mise au point par les poètes hispano-arabes, et elle est ensuite parvenue à la connaissance des centres liturgiques français – d'une façon ou d'une autre – avant même d'intéresser Guillaume IX et ses successeurs immédiats.¹⁶³

¹⁶⁰ LE GENTIL, Pierre, « La strophe 'zadjalesque', 'les khardjas' et le problème des origines du lyrisme roman » (deuxième article), *op. cit.*, p. 245 (209-250).

¹⁶¹ CANAVAGGIO, Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶² LE GENTIL, Pierre, « La strophe 'zadjalesque', 'les khardjas' et le problème des origines du lyrisme roman » (deuxième article), *op. cit.*, p. 229 (209-250).

¹⁶³ *Ibid.*, p. 230.

Chailley donne l'hypothèse que le mot trobar provient du terme *trope* (voir plus haut). Richard Lemay a trouvé une autre origine, selon ses recherches, le mot *trobar* est étymologiquement issu de la translittération latine d'un mot arabe *drab* qui est « employé pour désigner le jeu d'instrument de musique, à corde ou à vent »¹⁶⁴. Il dessine l'itinéraire de l'évolution de *drab* à *trobar* basé sur les recherches de R. Menéndez Pidal, d'E. Garcia Gomez et de J. Ribera. Il affirme que « le sens original de *trobador* : celui d'un poète, chanteur et musicien, qui s'accompagne d'un instrument, comme la vielle ou le rebab, dérivés eux aussi d'instruments connus et développés par les Arabes »¹⁶⁵.

Éduquée dans la tradition latino-liturgique, stigmatisé par les fraîcheurs des formes poétiques non liturgiques, une mutation de la dimension conceptuelle de l'art poétique s'est réalisée chez Guillaume IX, comme dit Nykl :

Nous pouvons admettre comme sûr que Guillaume put les (les chants musulmans) entendre chanter en Syrie avec assez de fréquence pour se rendre compte d'après la mélodie, du leur système de versification et, en même temps, acquérir des idées plus raffinées sur l'amour. Ces idées restèrent latentes dans son esprit jusqu'à ce qu'un amour passionné, amour vrai (*hubb sahih* d'Ibn Hazm al-Andalusi, dont je parlerai tout à l'heure), vînt les réveiller ; et alors il put les incorporer dans ses chansons dédiées à son *Bon Vezi*, comme il appelle sa bien-aimée, employant un *senhal* (*Kinaya*) très proche de l'arabe *garati* (ma voisine).¹⁶⁶

Le Pays des troubadours, malgré l'imposant endoctrinement de l'Église, est aussi, comme l'Andalousie voisine, un lieu de rencontre où rivalisent des musiques en tout genre : les mélodies incorporées à la liturgie composées dans les abbayes limousines de Saint-Léonard et Saint-Martial, les chansons folkloriques issues des fêtes de mai, les

¹⁶⁴ LEMAY, Richard, « À propos de l'origine arabe de l'art des troubadours », *Annales. Économie, Société, Civilisation*, 21^e année, n° 5, 1966, p. 1004 (990-1011).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1011.

¹⁶⁶ NYKL, Aloïs Richard, « L'influence arabe-andalouse sur les troubadours », *op. cit.*, p. 313 (305-315).

poèmes des auteurs romains conservés dans les bibliothèques des nobles, les poésies exotiques introduites du monde musulman, etc. Les éléments culturels vernaculaires et exotiques s'activent et construisent en Occitanie « un climat favorable au développement de la courtoisie et de la *fin'amor* »¹⁶⁷ grâce à quoi « un caractère révolutionnaire est pris, lorsque que les poètes auront l'idée de profaner cette création. Remplaçant l'amour divin par l'amour de la femme et le latin par la langue mondaine, l'occitan, ils écriront donc des vers, non plus pour la liturgie, mais pour les fêtes de cours »¹⁶⁸. Et enfin « à l'aube du XII^e siècle, on pouvait discerner, chez des gens toujours batailleurs et souvent cruels, de notoires changements, annonceurs d'une transformation profonde de la mentalité »¹⁶⁹ et l'ère de la *fin'amor* est ouvert :

Du XI^e à la fin du XIII^e siècle, une fantastique révolution se produit, une révolution au vrai sens du terme, c'est-à-dire se terminant par un retour au point de départ, et non pas dans l'acceptation moderne du mot qui suppose un changement d'orientation. Or, du XI^e au bout du XIII^e siècle, c'est l'époque de l'amour courtois, qu'il serait préférable d'appeler la *fin'amor*, tout au moins l'époque où cet amour courtois se manifeste dans la vie spirituelle, intellectuelle et spéculative autant que dans la vie littéraire, laquelle est la seule à avoir laissé des traces durables et riches de significations.¹⁷⁰

1.3. Synthèse du chapitre

Le *ci* et le *trobar* sont les fruits de la fusion des éléments musicopoétiques s'assemblant dans leur zone culturelle. Les afflux de ces éléments viennent de trois dimensions.

Temporellement, le *ci* est l'une des étapes de l'évolution de la poésie chantée

¹⁶⁷ ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, op. cit., p. 118.

¹⁶⁸ LAFONT, Robert et ANATOLE, Christian, *Nouvelle histoire de la littérature occitane, tome 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 44.

¹⁶⁹ SALAGNAC, Georges Cerbelaud, *Histoire du Limousin*, Paris, Éditions France-Empire, 1996, p. 89.

¹⁷⁰ MARKALE, Jean, *Amour courtois ou le couple infernal*, Paris, Éditions Imago, janv.1987, p. 8.

chinoise. La musique *yan-yue* est, du point de vue modal, une forme évoluée des musiques précédentes telles que le *ya-yue* et le *qing-yue*. Au début de la civilisation chinoise, les autorités attachent une fonction politique à la musique : le *ya-yue* est un composant de l'administration. Au fur et à mesure, les besoins de divertissement poussent les gens à revenir à la fonction propre de la musique et le *qing-yue* et la poésie de Yuefu, et ils commencent à aborder des sujets concernant la vie des gens ordinaires à partir de la Dynastie des Han. Dès lors, l'introduction massive des musiques du monde extérieur fait engendrer finalement la musique de *yan-yue* destinée exclusivement au divertissement. Textuellement parlant, la métrique du *ci* hérite les règles du *shi* formées sous les Tang (ce sera le sujet du chapitre II). La naissance de la poésie troubadouresque est aussi le résultat de l'évolution linguistique et littéraire. La langue d'écriture du *trobar* est l'occitan qui est d'origine latine. L'art liturgique et la littérature latine apportent à l'Occitanie les premières conceptions littéraires et musicales qui servent de point de départ de la naissance de la poésie troubadouresque. Sans cet héritage culturel, les troubadours n'auraient pas pu inventer l'art de *trobar*.

Verticalement, le mécanisme de 'cueillir les vents' assumé par les établissements officiels tels que les agences Yuefu, Jiaofang et Dashengfu montre que les airs et les chants d'origine folklorique sont des sources importantes pour les mélodies sophistiquées et élégantes composées dans ces établissements musicaux qui servent la haute société. En Occitanie, les chants, les danses et les coutumes des fêtes de mai constituent un canal, via lequel, des souffles frais sont envoyés à ceux qui sont épris de l'art. En plus, la propagation de ces deux poésies suit une direction inverse : nées dans les 'cours', elles descendent vers le bas et gagnent presque toutes les couches sociales, les *ge-ji* des 'pavillons verts' chantent des *ci* en jouant au luth afin de plaire à leurs clients, les jongleurs et les troubadours itinérants colportent leurs compositions d'un château à l'autre dans l'objectif de gagner leur pain ou trouver un protecteur ; nous présenterons cela dans le chapitre III.

Horizontalement, les instruments et les mélodies introduites en Chine du Xiyu, à

savoir les Régions de l'Ouest, de l'Asie centrale, de la Perse et même de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est contribuent largement à l'édification du *Yan-yue*, dans les *Neuf Musiques* des Sui, il n'y que la musique de *qing-yue* qui est d'origine chinoise. En plus, les pensées étrangères laissent leurs empreintes dans la création poétique, par exemple, le bouddhisme a exercé une profonde influence sur la spiritualité des hommes de lettres chinois (voir Li Bai, Li Yu dans chapitre III). Pour le *trobar*, le goût du luxe, le thème d'amour profane andalouse et même les instruments arabes qui sont introduits en Occitanie sont des sources exogènes qu'il ne faut absolument pas ignorer dans la formation du concept de *fin'amor*.

Les foyers de civilisation nés sur le continent eurasiatique au Moyen Âge ne sont jamais isolés, chacun d'entre eux est doté d'un mécanisme de l'interrelation : l'absorption et le rayonnement coexistent. Le *ci* et le *trobar* sont le résultat de la réaction déclenchée dans un creuset vers lequel se convergent des éléments provenant de la culture intérieure (dimension temporelle et dimension verticale) et des cultures extérieures (dimension horizontale).

Chapitre II. Développement des techniques poétiques

Le *ci* et la poésie lyrique des troubadours sont toutes deux des formes poétiques traditionnelles caractérisées par leur complexité métrique. Leurs métriques présentent de maintes différences : telles que la disposition des rimes, l'agencement des mètres (caractères pour le *ci* et syllabes pour le *trobar*) ou encore la combinaison des vers (*que* pour le *ci* et strophe pour le *trobar*).

2.1. L'art du *ci*

2.1.1. Notions élémentaires de métrique de la poésie chinoise

Nous présentons d'abord quatre notions métriques de la poésie traditionnelle chinoise : le ton, le *ping-ze*, la rime et le *dui-zhang*, afin de faciliter la compréhension de celle du *ci*.

I. Le ton

La prononciation d'un caractère chinois comprend deux parties : la combinaison des phonèmes et le ton. Similaire à la langue française, il existe de nombreux dialectes dans le cadre de la langue chinoise. Le terme 'mandarin' est traduit du mot *pu-tong-hua* (*pu-tong*/普通 : général, commun ; *hua*/话 : parler, langue ou parole), il s'agit en réalité du chinois parlé standardisé. Dans la langue chinoise, qui est différente de la langue alphabétique comme le français, le lien direct entre l'écriture et la prononciation d'un caractère n'existe pas et cette particularité linguistique est compliquée par le phénomène de l'homophonie. Dès son origine, l'élaboration d'un système de transcription reste une tâche difficile. Le moyen récurrent est de trouver un homophone le plus simple et le plus courant afin de noter la prononciation des caractères. En 1859, Thomas Francis Wade, secrétaire de l'ambassade britannique en Chine, a créé un système de romanisation de la prononciation chinoise, qui sera converti plus tard en Wade-Giles Romanisation par Herbert Giles en 1892. De 1955 à 1957, la Commission

de la réformation de la langue chinoise a conçu un nouveau système de transcription, intitulé « Le projet du *pin-yin* du chinois » que nous appelons plus souvent par son abréviation : le *pin-yin* (*pin*/拼 : épellation, combinaison, assemblage ; *yin*/音 : son, phonème). Ce projet a été adopté et promulgué par l'Assemblée nationale populaire le 11 février 1958. Basé sur l'alphabet latin, le système du *pin-yin* standardisa la transcription des consonnes (声母/*sheng-mu*, *sheng* 声 : littéralement signifie son éclaté, *mu*/母 : littéralement signifie mère, ici il signifie unité) et des voyelles (韵母/*yun-mu*, *yun*/韵 : rime ou finale) du mandarin :

Le tableau des *sheng-mu* :

b, p, m, f, d, t, n, l, g, k, h, j, q, x, zh, ch, sh, r, z, c, s, y, w

(Le v est uniquement utilisé pour les mots empruntés à d'autres langues.)

Le tableau des *yun-mu* :

a, o, e, i, u, ü (*yun-mu* simples)

ai, ei, ui, ao, ou, iu, ie, üe, er, (*yun-mu* doubles)

an, en, in, un, ün, ang, eng, ing, ong, (*yun-mu* nasales)

(Les deux points de ü seront omis lorsqu'il est précédé de *j, q, x* et *y* : jü, jüe, jün → ju, jue, jun.)

Ce projet élabore également des signes afin de marquer les quatre tons du mandarin :

Premier ton : — , le ton est plat.

Deuxième ton : / , le ton montant, similaire au ton interrogatif du français.

Troisième ton : ∨ , le ton descendant et remontant.

Quatrième ton : \ , le ton descendant, similaire au ton tonique du français.

Ses signes, appelés *diao-hao* (调号, *diao* /调: ton ; *hao* /号: numéro) en chinois, doivent être mis au-dessus du *yun-mu*. Par exemple, le mot *ci* (词), au deuxième ton, est composé du *sheng-mu* ‘c’ et du *yun-mu* ‘i’, son *pin-yin* s’écrit comme ceci : *cí* (le petit point sera omis lorsque le *diao-hao* est mis au-dessus de *i*). En plus, cette combinaison du *sheng-mu* ‘c’ et du *yun-mu* ‘i’ peut donner quatre prononciations différentes avec les quatre tons : *cī*, *cí*, *cǐ*, *cì*. Chacune d’elles possède des homophones, en voici quelques exemples :

cī : 疵差跣玼黷傑蹇越駮齧蟻, etc.

cí : 词慈祠辞瓷糍雌鸚茨咨玳瓷磁磁辞慈祠辞磁, etc.

cǐ : 此泚泚岷, etc.

cì : 次赐刺俛刺策戡束杓庇磁, etc.

La plupart des homophones, malgré qu’ils soient encore catalogués dans les dictionnaires utilisés actuellement, sont obsolètes dans la pratique d’aujourd’hui. Certaines combinaisons ne possèdent pas quatre prononciations, comme la combinaison ‘de’ n’en a que deux :

dē : 的得, etc.

dé : 得得德, etc.

Une autre particularité courante du chinois est qu’un caractère peut avoir deux prononciations différentes, comme par exemple le caractère 会 :

huì : qui peut être utilisé comme un nom signifiant la réunion ; ou comme un verbe signifiant savoir faire qqch.

kuài : utilisé dans les combinaisons de caractères, tels que 会计/*kuài-jì*, qui signifie le comptable, 财会/*cái-kuài*, qui signifie la finance et la comptabilité.

La diphtongaison est aussi récurrente. Différent du français, le chinois n'a que des diphtongues ascendantes. Les voyelles 'i', 'u' et 'ü' sont souvent utilisées comme semi-voyelles suivies par une voyelle syllabique :

家 **j**īā : famille, maison.

国 **g**uó : état, pays.

略 **l**üè : brièvement, à omettre.

Avec la mise en application du *pin-yin*, la traduction des noms propres chinois en anglais ou en langues romanes est simple : nous utilisons directement le *pin-yin* des caractères en omettant le *diao-hao* (signe du ton). Par exemple dans cette phrase 'Il vient de la province du Fujian', Fujian est le *pin-yin* de 福建 (fú-jiàn). Aujourd'hui, il existe des versions qui ne correspondent pas au *pin-yin*, ces noms ont été majoritairement traduits avant la création du *pin-yin* et ont été acceptés comme noms propres dans certaines langues. Par exemple, Hongkong(香港) est traduit en fonction de la prononciation du dialecte local, le cantonais (广东话). En mandarin, le *pin-yin* du mot Hongkong est xiāng-gǎng (香 xiāng : arôme ; 港 gǎng : port) ; celui du cantonais est guǎng-dōng-huà (广东 guǎng-dōng : province du Guangdong ; 话 huà : dialecte, parler, patois). Le même phénomène pour Pékin (北京), francisé à partir de la version anglaise Peking, son *pin-yin* est běi-jīng (北 běi : nord ; 京 jīng : capitale). Dans les parties suivantes de notre thèse, les *diao-hao* du *pin-yin* sont omis, sauf si nécessaire.

II. Le *ping-ze*

Les tons des caractères sont divisés en quatre groupes dans le cadre de la métrique poésie traditionnelle : *ping*, *shang*, *qu* et *ru*. Le ton *ping* est divisé en deux sous-groupes : *yin-ping* et *yang-ping*. Voici la correspondance entre les quatre tons antiques et ceux du *pin-yin* :

Quatre tons antiques		Quatre tons du <i>pinyin</i>
<i>ping</i> 平	<i>yin-ping</i> 阴平	premier ton
	<i>yang-ping</i> 阳平	deuxième ton
<i>shang</i> 上		troisième ton
<i>qu</i> 去		quatrième ton
<i>ru</i> 入		

Le ton *ru* n'existe plus dans le mandarin d'aujourd'hui. Les caractères de ce groupe se sont convertis majoritairement au quatrième ton, certains sont devenus le deuxième ton et le troisième ton. En plus, il existe des dialectes qui gardent encore ce ton dans certaines provinces, telles que le Zhejiang, le Fujian, le Guangdong, le Guangxi, le Jiangxi, le Shanxi, la Mongolie intérieure¹⁷¹. Dans la pratique de la composition poétique, ces tons sont classés en deux grands groupes : le *ping* (平) et le *ze* (仄). Le *ping* correspond au ton *ping* (平 : ce qui est plat ou égal) ; tandis que les tons *shang*, *qu* et *ru* appartiennent au ton *ze* (仄 : ce qui est raboteux ou inégal). Dans un vers de la poésie traditionnelle chinoise, les caractères du *ping* et du *ze* doivent être agencés de manière alternative afin de produire un effet d'ondulation sonore. Un vers qui ne contient que des caractères de *ping* ou de *ze* est jugé raté et les poètes doivent respecter des règles de *ping-ze* strictement préétablis pour certains genres de poésie comme le *lü-shi*, le *jue-ju* et bien évidemment le *ci*.

III. La rime

Le mot *rime* correspond au caractère *yun* (韵) en chinois, qui est le même *yun* dans le *yun-mu* (voyelle, 韵母), du fait que tous les caractères chinois se terminent par une voyelle. L'utilisation de la rime est indispensable dans la pratique de la poésie. À partir de la Dynastie des Tang, des ouvrages, visant à classer les caractères en fonction de leur *yun* pour que les poètes puissent les consulter afin de faciliter le choix de rimes, commencent à paraître. Voici quelques ouvrages importants : *Origine de la mer des yun*

¹⁷¹ WANG Li (王力), *La versification du shi et du ci* (诗词格律), Pékin, Édition Solidarité (团结出版社), mars 2018, p. 10.

(韵海镜源) de Yan Zhenqing (颜真卿, 709-784), *Les Jades du trésor de yun* (韵府群玉) de Yin Youyu (阴幼遇, 1267- ?), *Cinq chars de beaux yun* (五车韵瑞) de Ling Zhilong (凌稚隆, vécu sous la Dynastie des Ming 1368-1644), *Glossaire des yun* (韵藻) de Yang Shen (杨慎, 1488-1559), *Quintessence des yun* (韵粹) de Zhu Yizun (朱彝尊, 1629-1709), *Trois traités sur le yun* (三体撰韵) de Zhu Kuntian (朱昆田, 1652-1699, fils de Zhu Yizun), etc. À la demande de l'empereur Kangxi (康熙, 1654-1722, intronisation en 1661) des Qing (1644-1911), deux mandarins, Zhang Tingyu (张廷玉, 1672-1755) et Chen Tingjing (陈廷敬, 1638-1712), dirigèrent la rédaction du *Palais des yun muni de poèmes* (佩文韵府). Cet ouvrage, composé de quatre cent quarante-quatre volumes, complète les lacunes des ouvrages précédents et est considéré comme la référence la plus importante dans les recherches de *yun* de la poésie traditionnelle chinoise.

Cet ouvrage colossal classe les caractères en cent six groupes de *yun* : trente groupes du ton *ping* (quinze groupes du ton *shang-ping* correspondant au premier ton du mandarin moderne et quinze groupes du ton *xia-ping* correspondant au deuxième ton du mandarin moderne), vingt-neuf groupes du ton *shang*, trente groupes du ton *qu*, dix-sept groupes du ton *ru*. Chaque groupe de *yun* est complété par une quantité gigantesque de poèmes exemplaires sélectionnés depuis l'antiquité jusqu'à leur époque. En raison de la disparition du ton *ru* dans le mandarin d'aujourd'hui et de l'évolution du ton de certains caractères, cet ouvrage reste une référence essentielle pour les chercheurs afin de déterminer les *ping-ze* des caractères des vers traditionnels. Ces cent six groupes de *yun* ne sont pas classés dans l'ordre alphabétique, car l'alphabet latin n'avait pas été introduit en Chine lors de sa rédaction. Ces groupes sont titrés, par exemple, le titre du premier groupe, qui regroupe les caractères finissant par le *yun-mu* (voyelle syllabique) 'ong', est 'Dong/东 le premier', dans lequel le *dong*/东 (est, oriental) est le premier caractère. Le deuxième groupe, qui enregistre aussi les caractères finissant par 'ong', est appelé 'Dong/冬 le deuxième'. Ainsi de suite, *Jiang*/江 le troisième, *Zhi*/支 le quatrième, etc. Différente des règles de rime de la poésie

française, la diphtongue ascendante du chinois n'est pas prise en compte. Les caractères sont considérés comme avoir la même rime, pourvu que les voyelles syllabiques soient identiques, comme par exemple quelques caractères du groupe *Jiang*/江 le troisième :

Caractère	江	缸	窗	邦	降
<i>pin-yin</i>	j <i>ǐ</i> āng	gāng	chuāng	bāng	x <i>ì</i> áng

Le *i*, *u*, *i*, dans *jiang*, *chuang* et *xiang* sont des diphtongues.

IV. Vers couplés : le *dui-zhang*

En règle générale, un poème traditionnel chinois est composé d'un enchaînement de groupes de deux vers, ainsi. Le nombre de vers d'un poème est pair, et visuellement, un poème est composé par un certain nombre de 'paires'. Ce genre de paires est appelé *lian* (联, alliance, mariage, binôme) : regardons ce poème, *La Tour des Hérons* de Wang Zhihuan (王之涣, 688-742) :

白日依山尽，黄河入海流。

欲穷千里目，更上一层楼。

(Le soleil baise la montagne, le fleuve perce la campagne. Pour voir un paysage plus beau, il faut monter encore plus haut.¹⁷²)

Ce poème, du genre *jue-ju*, comprend quatre vers de cinq caractères qui constituent deux *lian*. La traduction de Xu Yuanchong¹⁷³ a employé le mode de rime AABB et chaque vers comprend sept syllabes, mais la structure grammaticale et sémantique n'a pas pu être reconstituée dans la langue française. Il vaudrait mieux d'analyser de manière anatomique la structure originale de ces quatre vers.

¹⁷² XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques, vol. 1* (中国古诗词三百首), Pékin, Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), avr. 1999, p. 157.

¹⁷³ Né le 18 avril 1921, il était professeur en retraite de l'Université de Pékin, à l'âge de 99 ans en 2020, son activité de traducteur était encore active. Il est mort le 17 juin 2021.

Le premier *lian* :

Vers 1	白	日	依	山	尽
Nature	adjectif	nom	préposition	nom	verbe
Sens	blanc	soleil	le long de	montagne	terminer
Vers 2	黄	河	入	海	流
Nature	adjectif	nom	préposition	nom	verbe
Sens	jaune	fleuve	vers	mer	couler

Le deuxième *lian* :

Ver 3	欲	穷	千	里	目
Nature	adverbe	verbe	adjectif	nom	nom
Sens	avoir envie de	élargir	mille	li :500 mètres	vision
Vers 4	更	上	一	层	楼
Nature	adverbe	verbe	adjectif	nom	nom
Sens	encore	monter	un	étage	immeuble

Le titre original de ce poème est *Monter à la Tour de Cigogne et de Moineau* (登鹤雀楼, 登 : monter, 楼 : tour, 鹤 : cigogne, 雀 : moineau). Ce tour se trouve actuellement dans la province du Shanxi (山西省) sur la rive gauche du fleuve Jaune. La Tour fut construite entre 557 et 580 et fut incendiée pendant l'invasion des Mongols au XIII^e siècle. La Tour actuelle a été rebâtie en 2002, voir l'image à droite¹⁷⁴.



Littéralement, le sens de ce poème est : *Le soleil blanc descend le long du contour*

¹⁷⁴ Image tirée de <https://baike.baidu.com/pic/%E9%B9%B3%E9%9B%80%E6%A5%BC/1033453/15504992/71cf3bc79f3df8dc9e72c96ccd11728b461028fb?fr=lemma&ct=cover#aid=15504992&pic=71cf3bc79f3df8dc9e72c96ccd11728b461028fb> le 9 juin 2020.

de la montagne jusqu'à ce qu'il s'éclipse derrière la montagne, le fleuve Jaune coule vers la mer ; si vous voulez élargir votre vision de mille li, montez encore un étage. La structure grammaticale fait preuve d'une parfaite relation symétrique. Ce genre de paires est appelé *dui-zhang* (*dui* 对/signifie face à face, *zhang*/仗 signifie garde d'honneur) qui signifie littéralement deux rangées de gardes d'honneur se tenant face à face. Ici, il s'agit du sens figuré. Le *dui-zhang* est appelé aussi *dui-ou* (对偶, ou 偶 : couple, épouse, chiffre pair). La versification n'exige pas que tous les *lian* d'un poème soient des *dui-zhang*. Cependant, certains types de poèmes, tels que *lü-shi* (huit vers, quatre *lian*) et *jue-ju* (quatre vers, deux *lian*), doivent avoir au moins un *dui-zhang*. Les *lian* en forme de *dui-zhang* sont souvent les plus beaux vers d'un poème, car ils résultent d'un travail à la fois pénible et ingénieux des poètes.

2.1.2. Du *shi* au *ci*

Pour comprendre la versification basée sur le *ping-ze*, il est impérativement nécessaire de consacrer une partie à la poésie dite *shi*. La distinction entre la poésie *shi* et la poésie *ci* est simple : la longueur de vers de la première est régulière et la seconde irrégulière. En fonction de la versification, le *shi* a deux types : le style antique (古体 /*gu-ti-shi*, 古/*gu* : antique, 体/*ti* : style, 诗/*shi* : poésie) et le style moderne (近体诗 /*jin-ti-shi*, 近/*jin* : moderne, 体/*ti* : style, 诗/*shi* : poésie). Ce dernier est aussi divisé en deux genres : le *lü-shi* (律诗) et le *jue-ju* (绝句). Le genre *lü-shi* (abréviation : *lü*), apparu au début de la Dynastie des Tang, impose des règles strictes :

-Deux types de vers : *lü* de cinq caractères (composé de vers de cinq caractères) et *lü* de sept caractères.

-Le nombre de vers d'un *lü-shi* est à huit, formant quatre *lian* qui sont intitulés respectivement comme ceci : *shou-lian* (首联, *shou* : tête), *han-lian* (颌联, *han*: mâchoire), *jing-lian* (颈联, *jing* : cou), *wei-lian* (尾联, *wei* : queue).

- La rime doit être du ton *ping*, qui tombe généralement dans le deuxième vers d'un

lian.

- Chacun vers doit suivre une règle de *ping-ze*. Au sein d'un *lian*, la disposition des caractères du ton *ping* et du ton *ze* des deux vers doit être inverse.

- Le *jing-lian* (troisième *lian*) doit être un *lian* de *dui-zhang*, l'utilisation de *dui-zhang* dans les autres *lian* n'est pas obligatoire.

Parmi ces règles, le *ping-ze* est le plus important, en fonction duquel les poètes créent quatre types de vers de base pour le *lü de cinq caractères*, qui constituent deux *lian* (*ping* et *ze* sont abrégés en P et Z) :

- Z Z P P Z, P P Z Z P

- P P P Z Z, Z Z Z P P

En fonction des règles mentionnées en haut et avec ces deux types de *lian*, les poètes développent quatre modèles de métrique de *lü-shi de cinq caractères*, voici le premier modèle :

☐ Z P P Z, P P Z Z P.

☐ P P Z Z, ☐ Z Z P P.

☐ Z P P Z, P P Z Z P.

☐ P P Z Z, ☐ Z Z P P.

Les caractères encadrés signifient que les caractères du ton *ping* et du ton *ze* sont tous autorisés. Les 2^e 4^e 6^e et 8^e vers doivent avoir la même rime, les vers impairs ne sont pas rimés. Les deux derniers *lian* répètent les *ping-ze* des deux premiers *lian*.

Le deuxième modèle est une modification du premier, le premier vers ☐ Z P P Z est remplacé par ☐ Z Z P P :

⊗ Z Z P P, P P Z Z P.

Ⓟ P P Z Z, ⊗ Z Z P P.

⊗ Z P P Z, P P Z Z P.

Ⓟ P P Z Z, ⊗ Z Z P P.

Les 1^{er} 2^e 4^e 6^e et 8^e vers doivent être rimés d'un ton de *ping*.

Le troisième modèle est le suivant :

Ⓟ P P Z Z, ⊗ Z Z P P.

⊗ Z P P Z, P P Z Z P.

Ⓟ P P Z Z, ⊗ Z Z P P.

⊗ Z P P Z, P P Z Z P.

Les 2^e 4^e 6^e et 8^e vers doivent être rimés d'un ton de *ping*.

Si nous remplaçons le premier vers par P P Z Z P, nous obtenons le quatrième modèle :

P P Z Z P, ⊗ Z Z P P.

⊗ Z P P Z, P P Z Z P.

Ⓟ P P Z Z, ⊗ Z Z P P.

⊗ Z P P Z, P P Z Z P.

Comme le deuxième modèle, les 1^{er} 2^e 4^e 6^e et 8^e vers doivent être rimés.

Voici un exemple du premier modèle, intitulé *Le chant aux confins* (塞下曲) :

1 五月天山雪, 2 无花只有寒。

3 笛中闻折柳, 4 春色未曾看。

5 晓战随金鼓, 6 宵眠抱玉鞍。

7 愿将腰下剑, 8 直为斩楼兰。

1-2	五	月	天	山	雪	无	花	只	有	寒
<i>pinyin</i>	wǔ	yuè	tiān	shān	xuě	wú	huā	zhī	yǒu	hán
<i>ping-ze</i>	ㄨˇ	Z	P	P	Z	P	P	Z	Z	P
Sens	cinquième	mois	Tianshan : nom d'une chaîne de montagnes		neiger	sans	fleur	seulement	Il y a	froid
3-4	笛	中	闻	折	柳	春	色	未	曾	看
<i>pinyin</i>	dí	zhōng	wén	zhé	liǔ	chūn	sè	wèi	céng	kān
<i>ping-ze</i>	ㄉㄧˊ	P	P	Z	Z	ㄓㄨㄣ	Z	Z	P	P
Sens	flûte	dans	entendre	Zheliu: nom d'une mélodie		printemps	couleur	pas encore		voir
5-6	晓	战	随	金	鼓	宵	眠	抱	玉	鞍
<i>pinyin</i>	xiǎo	zhàn	suí	jīn	gǔ	xiāo	mián	bào	yù	ān
<i>ping-ze</i>	ㄒㄩㄤˇ	Z	P	P	Z	P	P	Z	Z	P
Sens	matin	battre	suisant	métal	tambour	soir	dormir	embrassant	jade	selle
7-8	愿	将	腰	下	剑	直	为	斩	楼	兰
<i>pinyin</i>	yuàn	jiāng	yāo	xià	jiàn	zhí	wèi	zhǎn	lóu	lán
<i>ping-ze</i>	ㄩㄢˋ(Z)	P	P	Z	Z	ㄓㄧˊ(P)	Z	Z	P	P
Sens	vouloir	tenir	rein	au-dessous	épée	uniquement	pour	conquérir	Loulan : toponyme	

Ce *lü* est un parfait exemple pour expliquer la règle de *ping-ze*. Le premier caractère du vers 7 愿/*yuàn* (*yuàn* est un ton *ze*) et le premier caractère du vers 8 直/*zhí* (*zhí* est un ton *ping*) ne correspondent pas aux règles de *ping-ze* : ㄩㄢˋ P P Z Z, ㄓㄧˊ Z Z P P. cependant, comme indique le premier modèle, le caractère du ton *ping* et le caractère du ton *ze* sont autorisés dans ces deux places. Sur le plan de la rime, 寒/*hán* (premier ton), 看/*kān* (premier ton), 鞍/*ān* (premier ton), 兰/*lán* (deuxième ton), sont tous des caractères du ton *ping*. Le troisième *lian* : *Le matin on va battre en suivant le son du tambour décoré de métal, le soir on dort en embrassant la selle incrustée de jade* (晓战随金鼓,宵眠抱玉鞍) est un *lian* de *dui-zhang*. Ce poème raconte la vie des soldats déployés à la frontière d'ouest de l'empire des Tang, le poète mentionne deux toponymes : la chaîne de montagnes Tianshan (tian : ciel, shan : montagne) qui se situe au centre du Xinjiang et Loulan qui est l'appellation d'un ancien royaume dont la ruine se trouve actuellement dans le désert du Tarim situé au sud du Tianshan.

La structure du *ping-ze* du vers de *lü-shi de sept caractères* est basée sur celui du *lü-shi de cinq caractères*. La méthode est simple : nous ajoutons deux caractères dont leur *ping-ze* s'opposent à celui du premier caractère du vers devant les quatre types de vers de base à cinq caractères. Voici les quatre types de vers de base du *lü-shi de cinq caractères* :

Z Z P P Z, P P Z Z P, P P P Z Z, Z Z Z P P

Et les types de vers du *lü-shi de sept caractères* sont les suivants :

1^{er} type : P P+ Z Z P P Z = P P Z Z P P Z

2^e type : Z Z+ P P Z Z P = Z Z P P Z Z P

3^e type : Z Z+ P P P Z Z = Z Z P P P Z Z

4^e type : P P+ Z Z Z P P = P P Z Z Z P P

Ces vers constituent aussi deux *lian* de base :

- P P Z Z P P Z Z Z P P Z Z P

- Z Z P P P Z Z P P Z Z Z P P

qui forment quatre modèles :

1^{er} $\boxed{Z} Z P P P Z Z,$ $\boxed{P} P \boxed{Z} Z Z P P.$
 $\boxed{P} P \boxed{Z} Z P P Z,$ $\boxed{Z} Z P P Z Z P.$
 $\boxed{Z} Z \boxed{P} P P Z Z,$ $\boxed{P} P \boxed{Z} Z Z P P.$
 $\boxed{P} P \boxed{Z} Z P P Z,$ $\boxed{Z} Z P P Z Z P.$

2^e $\boxed{Z} Z P P Z Z P,$ $\boxed{P} P \boxed{Z} Z Z P P.$

P̄P̄Z̄ZPPZ, Z̄ZPPZZP.
 Z̄ZP̄PPZZ, P̄P̄Z̄ZZPP.
 P̄P̄Z̄ZPPZ, Z̄ZPPZZP.

3^e P̄P̄Z̄ZPPZ, Z̄ZPPZZP.
 Z̄ZP̄PPZZ, **P̄P̄Z̄ZZPP.**
 P̄P̄Z̄ZPPZ, Z̄ZP̄PPZZP.
 Z̄ZP̄PPZZ, P̄P̄Z̄ZZPP.

4^e **P̄P̄Z̄ZZPP.** Z̄ZPPZZP.
 Z̄ZP̄PPZZ, P̄P̄Z̄ZZPP.
 P̄P̄Z̄ZPPZ, Z̄ZP̄PPZZP.
 ZZPPPPZZ, PPZZZZPP.

Le premier et le troisième sont des modèles de base. Le deuxième et le quatrième sont basés sur ces deux précédents : le premier vers du deuxième modèle et le premier vers du quatrième modèle répètent respectivement le *ping-ze* du quatrième vers du premier modèle et celui du troisième modèle (voir les vers soulignés). Les *ping-ze* des autres vers ne changeant pas. Le schéma de *ping-ze* du *jue-ju* est simple, qui correspond aux deux premiers *lian* du *lü-shi*, ainsi, le *jue-ju* est considéré comme un *demi-lü-shi* :

Les modèles du *jue-ju* de cinq caractères sont les suivants :

1 ^{er} modèle	2 ^e modèle	3 ^e modèle	4 ^e modèle
P̄PPZZ, Z̄ZZPP.	PPZZP, Z̄ZZPP.	Z̄ZPPZ, PPZZP.	Z̄ZZPP, PPZZP.
Z̄ZPPZ, PPZZP.	Z̄ZPPZ, PPZZP.	P̄PPZZ, Z̄ZZPP.	P̄PPZZ, Z̄ZZPP.
2 ^e et 4 ^e vers sont rimés	1 ^{er} 2 ^e et 4 ^e vers sont rimés	2 ^e et 4 ^e vers sont rimés	1 ^{er} 2 ^e et 4 ^e vers sont rimés

Les modèles du *jue-ju* de sept caractères sont les suivants :

1 ^{er} modèle	2 ^e modèle	3 ^e modèle	4 ^e modèle
⊗Z⊗PPZZ, ⊗P⊗ZZPP.	⊗ZPPZZP, ⊗P⊗ZZPP.	⊗P⊗ZPPZ, ⊗ZPPZZP.	⊗P⊗ZZPP, ⊗ZPPZZP.
⊗P⊗ZPPZ, ⊗ZPPZZP.	⊗P⊗ZPPZ, ⊗ZPPZZP.	⊗Z⊗PPZZ, ⊗P⊗ZZPP.	⊗Z⊗PPZZ, ⊗P⊗ZZPP.
2 ^e et 4 ^e vers sont rimés	1 ^{er} 2 ^e et 4 ^e vers sont rimés	2 ^e et 4 ^e vers sont rimés	1 ^{er} 2 ^e et 4 ^e vers sont rimés

Pour le *jue-ju*, l'utilisation du *lian* en *dui-zhang* est facultative, mais dans la pratique, le deuxième *lian* est souvent mis en *dui-zhang*. Il y a aussi des *jue-ju* dont les deux *lian* sont tous en *dui-zhang*. Comme par exemple *La Tour des Hérons*, qui est un *jue-ju* de cinq caractères du 3^e modèle :

白	日	依	山	尽	黄	河	入	海	流
bái	rì	yī	shān	jìn	huáng	hé	rù	hǎi	liú
⊗	Z	P	P	Z	P	P	Z	Z	P
欲	穷	千	里	目	更	上	一	层	楼
yù	qióng	qiān	lǐ	mù	gèng	shàng	yī	céng	lóu
⊗	P	P	Z	Z	⊗	Z	Z	P	P

(le premier ton ‘—’ et le deuxième ton ‘ / ’ appartiennent au ton *ping*, le troisième ton ‘ˇ’ et le quatrième ton ‘ \ ’ appartiennent au ton *ze*)

Les caractères 流/*liú* et 楼/*lóu* ne se terminent pas par la même voyelle syllabique en mandarin moderne, il s’agit de l’évolution de la prononciation. Mais dans certains dialectes, comme le cantonais, ces deux caractères ont la même voyelle : *lau*. Le *yī* de la dernière phrase est un ton *ping*, à l’époque des Tang, il est du ton *ru*, qui appartient au ton *ze*. Il en va de même pour le 白/*bái* (deuxième ton en mandarin moderne) et le 欲/*yù* (quatrième ton en mandarin moderne), qui sont tous du ton *ru*.¹⁷⁵

2.1.3. Le *ci-pai* et la classification du *ci*

Similaire au *lü-shi* et au *jue-ju*, le *ci* a ses propres règles de *ping-ze* et de rime. Les *ci* sont des poèmes chantés écrits sur des mélodies préexistantes, ces dernières sont

¹⁷⁵ WANG Li, *La versification du shi et du ci*, op. cit., p. 81-82.

appelées en chinois *ci-pai* (词牌, *pai* 牌 : plaque, titre, étiquette). La métrique, à savoir le nombre des vers, la disposition des rimes et l'agencement du *ping-ze*, est appelée *ci-diao* (词调, *diao* : règle), qui est différente d'un *ci-pai* à l'autre. Les manuels qui enregistrent les *ci-pai* sont appelés *ci-pu* (词谱, *pu* : manuel, guide, registre)¹⁷⁶.

Il est difficile de déterminer le nombre précis du *ci-pai* créés depuis les Tang. Le nombre des *ci-pai* préservés jusqu'à nos jours est estimé à plus de mille. Ils sont issus de différentes sources : la musique folklorique, les établissements officiels de la musique ou encore la création individuelle des poètes.¹⁷⁷

I. Mélodies composées dans l'Agence Jiaofang des Tang

L'art du *ci* est né dans le Jiaofang, institution impériale de la musique créée par l'empereur Xuanzong des Tang. Selon les recherches de Ren Bantang, soixante-treize titres de mélodies du Jiaofang deviennent des *ci-pai* au cours des siècles suivants :

1 抛绣球	2 清平乐	3 贺圣朝	4 春光好	5 长命女	6 柳青娘	7 杨柳枝	8 柳含烟	9 浣溪沙
10 浪淘沙	11 纱窗恨	12 望梅花	13 望江南	14 摘得新	15 河渌神	16 醉花间	17 醉花间	18 思帝乡
19 归国谣	20 感皇恩	21 定风波	22 木兰花	23 更漏长	24 菩萨蛮	25 临江仙	26 虞美人	27 献忠心
28 遐方怨	29 送征衣	30 扫市舞	31 凤归云	32 离别难	33 定西番	34 荷叶杯	35 感恩多	36 长相思
37 西江月	38 拜新月	39 上行杯	40 鹊踏枝	41 倾杯乐	42 谒金门	43 相见欢	44 苏幕遮	45 黄钟乐
46 诉衷情	47 洞仙歌	48 喜秋天	49 拓枝引	50 望远行	51 南歌子	52 风流子	53 生查子	54 山花子
55 竹枝子	56 天仙子	57 赤枣子	58 酒泉子	59 甘州子	60 破阵子	61 女冠子	62 赞普子	63 南乡子
64 拨棹子	65 何满子	66 水沽子	67 西溪子	68 渔歌子	69 三台			
70 麦秀两歧	71 巫山一段云		72 望月婆罗门		73 玉树后庭花。			

À l'époque des Tang, la musique de *yan-yue* se compose de dix catégories en fonction de leur origine (voir chapitre I). Les informations qui indiquent les origines sont incluses dans les titres cités dans le tableau ci-dessus :

- Musique d'origine étrangère : c'est le cas de *Pu-sa-man* (菩萨蛮-24), *Su-mu-zhe* (苏幕遮-44) et *Zan-pu-zi* (赞普子-62). Le *pu-sa* dans *Pu-sa-man* est une appellation

¹⁷⁶ YANG Wensheng (杨文生), *Manuel concis de ci-pu* (词谱简编), Chengdu, Éditions Peuple du Sichuan (四川人民出版社), mars 2004, p. 1.

¹⁷⁷ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 77.

en chinois pour certaines divinités du Bouddhisme dont la plus connue est le *Guan-yin pu-sa* (*Guan-yin*/观, appellation chinoise de Bodhisattva, qui signifie l'essence de sagesse qui considère les bruits du monde) dont la représentation en Chine est de sexe féminin, contrairement à la représentation masculine de l'Inde. Le caractère *man* (蛮) signifie littéralement barbare, sauvage ou étranger. Cet adjectif est utilisé pour qualifier les mélodies d'origine de l'Asie centrale, du Xiyu ou des pays de l'Asie du Sud-Est comme par exemple la Birmanie par exemple¹⁷⁸. Durant le règne de l'empereur Xuanzong des Tang (宣宗¹⁷⁹, 846-859 sur le trône), une délégation diplomatique d'un royaume d'Asie centrale vint à la Cour des Tang. Les habits et les modes de coiffures exotiques des danseuses de cette délégation auraient évoqué chez l'empereur la représentation artistique de *pu-sa* de son époque. Il ordonna au Jiaofang à créer une mélodie intitulée *Pu-sa-man* selon la musique interprétée par les musiciens de la délégation¹⁸⁰. Le *Su-mu-zhe* (苏幕遮) est une translation d'une mélodie d'origine du royaume Kang (royaume des Sogdies, situé actuellement à Samarcand en Ouzbékistan) et du royaume Qiuci (royaume du Xiyu, situé actuellement dans la Région autonome du Xinjiang). *Su-mu-zhe* désignèrent un type de chapeau imperméable utilisé durant la fête de Qi-han (乞寒) où les gens dansèrent et chantèrent en se jetant de l'eau. Cette mélodie fut dans un premier temps traduite comme *Sa-me-zhe* (飒么遮) ou *Me-zhe* (摩遮)¹⁸¹. Le *Zan-pu-zi* (赞普子) est d'origine tibétaine, *zan* signifie en tibétain celui qui est courageux, véhément ou vaillant, *pu* signifie homme¹⁸² et le *zi* est un terme musical de l'époque qui désigne une mélodie courte. Il y a aussi des *ci-pai* d'origine des régions frontalières, tels que *Jiu-quan-zi* (酒泉子-58) et *Gan-zhou-zi* (甘州子-59). Jiuquan et Ganzhou sont deux villes situées sur un tronçon de la Route de la soie qui relie la zone de la civilisation chinoise et celle du Xiyu, appelé le Corridor du Hexi (河西/ *hexi*, *he* :

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷⁹ À ne pas confondre avec Xuanzong/玄宗, 712-765 sur le trône, l'homme qui fait créer l'Agence Jiaofang. Le *xuan* dans son titre est du deuxième ton : xuán ; alors que celui dans le Xuanzong/宣宗 est du premier ton : xuān.

¹⁸⁰ WANG Li, *La versification du shi et du ci*, op. cit., p. 114.

¹⁸¹ SHI Yidui (施议对), *Étude sur la relation entre le ci et la musique* (词与音乐关系史), Pékin, Éditions *Sciences sociales de la Chine* (中国社会科学出版社), juill. 1986, p. 45-46.

¹⁸² WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 79.

fleuve Jaune, *xi* : à l'ouest) se trouvant actuellement dans la Province du Gansu. Le Corridor du Hexi était une zone de croisements entre les différentes cultures et la musique d'origine de cette région fut profondément influencée par le style musical du Xiyu.

-Musique d'origine folklorique : tels que *Sao-shi-wu* (扫市舞-30, *sao* : nettoyer, balayer ; *shi* : marché, foire, bazar ; *wu* : danse), *Zhu-zhi-zi* (竹枝子-55, *zhu* : bambou ; *zhi* : branche, rameau ; *zi* : mélodie courte), *Chi-zao-zi* (赤枣子-57, *chi* : rouge ; *zao* : jujube ; *zi* : mélodie courte) , *Bo-zhao-zi* (拨棹子-64, *bo* : mouvoir, pagayer ; *zhao* : rame, pelle ; *zi* : mélodie courte) et *Yu-ge-zi* (渔歌子, 8^e rang, 4^e place, *yu* : pêche ; *ge* : chanson ; *zi* : mélodie courte), *He-du-shen* (河渚神-15, *he* : fleuve, rivière ; *du* : petite rivière ; *shen* : divinité, dieu, immortel), etc.

-Musique d'origine des chansons militaires : *Ding-feng-bo* (定风波, 3^e rang, 2^e place, *ding* : apaiser, réprimer ; *feng* : vent ; *bo* : onde, agitation, émeute, rébellion), *Song-zheng-yi* (送征衣-29, *song* : envoyer ; *zheng* : expédition militaire ; *yi* : habit, vêtement), *Ding-xi-fan* (定西番, 4^e rang, 5^e place, *ding* : vaincre, réprimer, neutraliser ; *xi* : ouest ; *fan* : armée du pays étranger), *Po-zhen-zi* (破阵子-60, *po* : écraser, percer, abattre ; *zhen* : troupe en ordre de bataille ; *zi* : mélodie courte).

-Musique dédiée à l'empereur : *Si-di-xiang* (思帝乡-18, *si* : penser ; *di* : empereur ; *xiang* : pays natal), *Gui-guo-yao* (归国谣-19, *gui* : retourner, rapatrier ; *guo* : pays, patrie ; *yao* : chanson), *Gan-huang-en* (感皇恩-20, *gan* : remercier, exprimer la gratitude ; *huang* : de l'empereur ; *en* : grâce, bienveillance, faveur), *xian-zhong-xin* (献忠心-27, *xian* : offrir, présenter, se manifester ; *zhong* : loyauté, fidélité, constance ; *xin* : cœur).

II. Mélodies provenant de l'Agence Dashengfu des Song

Sous la Dynastie des Song, les empereurs étaient aussi férus de musique comme leurs homologues Tang. En 960, Zhao Kuangyin (赵匡胤, 927-976, nom de temple : empereur Taizong), chef de l'armée des Zhou postérieurs (961-960), fit un coup d'État

en faisant abdiquer Chai Zongxun (953-973, 3^e empereur des Zhou postérieurs). Durant la même année, il fit restaurer l'Agence Jiaofang. Au début de son règne, la réunification du territoire n'était pas encore achevée. De 960 à 976 sous Taizu et son successeur Taizong (939-997, intronisation en 976), les Song conquièrent successivement la région de Wuping et de Jingnan (actuellement la province du Hubei et la province du Hunan, au centre de la Chine) en 963, le Royaume des Shou postérieurs en 965, le Royaume des Han méridionaux en 970, le Royaume des Tang méridionaux en 975, le Royaume des Wuyue en 978 et le Royaume des Han septentrionaux en 979. Taizu se procura beaucoup de compositeurs et d'interprètes de musique des anciens palais royaux conquis : trente-deux de Jingnan, cent trente-deux des Shou postérieurs, seize des Tang méridionaux, dix-neuf des Han septentrionaux, et quatre-vingt-trois offerts par les grandes familles des royaumes soumis¹⁸³. Ces musiciens furent affectés au Jiaofang qui fonctionna jusqu'en 1127 lorsque la capitale fut mise à sac par la Dynastie des Jin fondée par les Jüchens, peuple nomade venant de la région du nord-est de la Chine. Réfugié au sud du fleuve Yang-Tsé, le prince Kang restaura les Song, appelés les Song méridionaux. En 1144, il ordonna de restaurer le Jiaofang qui sera définitivement supprimé en 1161. Le Jiaofang des Song fut chargé de composer et d'exécuter la musique principalement pour des rites officiels et très peu de ces mélodies créées furent transformées en *ci-pai*¹⁸⁴.

Un autre établissement, le Dashengfu (大晟府) fondé en 1104 par l'empereur Huizong (1082-1135), enrichit au contraire largement la création des *ci-pai*. Ayant un niveau hiérarchique supérieur de celui de Jiaofang, le Dashengfu était chargé de standardiser les règles de la musique et de créer des mélodies exemplaires qui seront transmises au Jiaofang avant de les promulguer sur toute l'étendue de l'empire¹⁸⁵. Le Dashengfu fut supprimé en 1120. Les vingt-neuf poètes-musiciens qui y travaillèrent et notamment sept d'entre eux laissèrent leurs *ci* : Zhou Bangyan (周邦彦, 1057-1121),

¹⁸³ SHI Yidui, *Étude sur la relation entre le ci et la musique*, op. cit., p. 69.

¹⁸⁴ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 80.

¹⁸⁵ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine*, vol. 1, op. cit., p. 413.

Chao Duanli (晁端礼, 1046-1113), Chao Chongzhi (晁冲之, date de naissance et date de décès incertaines, frère aîné de Chao Duanli), Moqi Yong¹⁸⁶ (万俟咏, date de naissance et date de décès incertaines), Tian Wei (田为, date de naissance et date de décès incertaines), Xu Shen (徐伸, date de naissance et date de décès incertaines) et Jiang Han (江汉, date de naissance et date de décès incertaines)¹⁸⁷.

Zhou Bangyan est le poète de *ci* le plus important de la fin des Song septentrionaux, ses *ci* sont enregistrés dans un recueil intitulé *Qingzhen-ji* (清真集¹⁸⁸, en deux tomes et un volume complémentaire) cinquante-cinq nouveaux *ci-pai* y sont répertoriés¹⁸⁹ :

Tome 1	Tome 2		Volume complémentaire
瑞龙吟 Chant de dragon	华胥引 Mélodie de Huaxu	大酺 Grand festin	玉团儿 Éventail de jade
琐窗寒 Froid dans la fenêtre	宴清都 Banquet à la Capitale	玉烛新 Bougie neuve	一剪梅 Rameau de prunier hivernal
渡江云 Nuage au-dessus du fleuve	西园竹 (四园竹) Bambou du jardin de l'ouest (Bambou du jardin de Si)	花犯 Prunier hivernal	双头莲 Fleure de lotus à deux bourgeons
还京乐 Joie de regagner la capitale	齐天乐 Joie céleste	六丑 Six hommes laids, mais talentueux	大有 Récolte abondante

¹⁸⁶ Le nom de famille des Chinois n'a généralement qu'un seul caractère. Cependant, il existe aussi des noms de famille composés de deux (ou même plus) caractères, appelés nom de famille composé. Le *mo-qi* en est un exemple, aujourd'hui il y en a au total quatre-vingt-un encore actifs y compris le *mo-qi*. Le nom de l'auteur de l'ouvrage de la note suivante, *zhu-ge* est aussi un nom de famille composé.

¹⁸⁷ TAO Erfu (陶尔夫) et ZHUGE Yibing (诸葛忆兵), *Histoire du ci des Song septentrionaux* (北宋词史), Harbin, Éditions *Peuple du Heilongjiang* (黑龙江人民出版社), janv. 2008, p. 449.

¹⁸⁸ *Qingzhen* 清真 est le *zi* 字 de Zhou Bangyan. En Chine, avant la fin de la Dynastie des Qing, le nom d'un homme adulte est composé de trois parties : le *xing* (姓, nom de famille), le *ming* (名, prénom) et le *zi* (字, littéralement signifie caractère). Selon la règle de nomination transcrite dans le *Classique des Rites*, le *ming* est donné à la naissance et le *zi* est donné à vingt ans qui est l'âge de la majorité (aujourd'hui en Chine c'est dix-huit ans). Dans la vie quotidienne, appeler son interlocuteur par le prénom est considéré comme impoli, ainsi ils s'appellent par leur *zi* et souvent ils appellent une tierce personne par la combinaison de *xing* + *zi* en guise de politesse. Après l'effondrement des Qing surtout pendant la deuxième décennie du XX^e siècle, un mouvement intitulé 'la Nouvelle Culture' a explosé en Chine. Les activistes croyaient que la culture traditionnelle représentée par le confucianisme était arriérée, périmée et peu scientifique. La tradition d'avoir un *zi* a rapidement disparu dans ce contexte. Mais il est facile à trouver des traces du *zi* parmi les noms des personnages connus qui ont traversé cette période de transition. Comme par exemple Tchang Kaï-chek, adversaire de Mo Zedong, Kaï-chek est en réalité son *zi* (介石, en *pin-yin* : Jie-Shi) qui en réalité la transcription en fonction de la prononciation du dialecte natal, ville de Fenghua de la province du Zhejiang. Son *ming* est 中正(en *pin-yin* : Zhong-zheng). Ce qui est intéressant, c'est qu'en Chine d'aujourd'hui les Chinois ont toujours l'habitude d'utiliser son *zi* dans les ouvrages ou des médias et par contre le *zi* Runzhi (润之) de son homologue Mo Zedong est rarement utilisé.

¹⁸⁹ DENG Qiaobin, *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song*, vol. 1, op. cit., p. 451.

扫花街 (扫地花) Nettoyer les fleurs dans la rue (nettoyer les fleurs sur le sol)	霜叶飞 Vol des feuilles mortes	兰陵王 Prince Lanling	万里春 Printemps
解连环 Dénouer les nœuds	蕙兰芳引 Fragrance des orchidées	西河 Rivière de l'ouest	瑞鹤仙 Immortel de grue
玲珑四犯 Mélodie à quatre modes	塞垣春 Printemps à la frontière	黄鹂绕碧树 Fauvette dans l'arbre	粉蝶儿慢 Papillons rosés
丹凤吟 Chant de phénix	丁香结 Nœud de lilas	绮寮怨 Fenêtre bien décorée	红窗迥 Fenêtre rouge
忆旧游 Souvenir d'une excursion	氏州第一 Contrée de Di	拜星月慢 Rendez-vous sous l'étoile et la lune	南浦 Rive sud
垂丝钓 Canne à pêche	解蹀躞 diekui Hésitation	绕佛阁 Pavillon de bouddha	长相思慢 Longue pensée
隔浦莲拍近 Rive bordée de lotus	庆宫春 Printemps au palais	意难忘 Inoubliable	昼锦堂 Salle d'un Mandarin
侧犯 Changement de mode de <i>gong</i> à mode de <i>yu</i>	红林擒近 Forêt jaunie	红罗袄 Veste de soie rouge	烛影摇红 Danse de la flamme de bougie
	解花语 Chuchotement de fleur	夜飞鹊 Vol nocturne d'oiseau	无闷 Morosité
	倒犯 Changement de modes	凤来朝 Phénix vient au Palais	青房并蒂莲 Fleur de lotus à deux bourgeons du pavillon émeraude

Les *ci-pai* créés par Chao Duanli, Moqi Yong, Tian Wei et Chao Chongzhi sont les suivants¹⁹⁰ :

Nom	Titre de <i>ci-pai</i>			
Chao Duanli	上林春 Printemps au bois impérial	金人捧露盘 Statue de bronze tenant la soucoupe de rosée	金盞倒垂莲 Pot de lotus	庆寿光 Fête d'anniversaire
	春情	脱银袍	玉叶重黄	并蒂芙蓉

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 481.

	Sentiment du printemps	Robe argentée	Feuille jaunie	Lotus à deux bourgeons
	寿星明 Longévitité	黄河清 L'eau du fleuve Jaune devient claire	舜韶新 Temps nouveau	吴音子 Musique du pays de Mu
Moqi Yong	明雪鵲夜慢 Oiseau dans une nuit neigeuse	凤凰枝令 Phénix sur la branche	明月照高楼慢 Lune et haut pavillon	钿带长中腔 Longue ceinture
	春草碧 Herbes du printemps	恋芳春慢 Amour pour la fleur vernale	安平乐慢 Silence et paix	卓牌儿 Jeux de table
	梅花引 Prunier hivernal	快活年近拍 Joie de la fête du printemps	芰荷香 Parfum de lotus	
Tian Wei	探春 Admirer le printemps	惜黄花慢 Fleur jaune	江神子慢 Divinité du fleuve	
Chao Chongzi	传言玉女 Petite fille messagère			

Xu Shen n'a laissé qu'un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Divinité d'Erlang* (转调二郎神), tout comme Jiang Han qui n'a laissé lui aussi qu'un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Joie de l'arrivée des fauvettes* (喜迁莺), ces deux *ci-pai* existent déjà avant eux.

III. Créations individuelles

En dehors des établissements officiels, la création des poètes-musiciens constitue aussi une source importante. Liu Yong (柳永, vers 987-vers 1058) des Song septentrionaux et Qiang Kui (姜夔, vers 1154 -vers 1221) des Song méridionaux en sont deux figures représentatives. Liu Yong a laissé deux recueils intitulés *Recueil de texte et de musique* (乐章集/*yue-zhang-ji*, *yue* : musique ; *zhang* : texte ; *ji* : recueil) et *Les Qu-zi supplémentaires* (续添曲子/*xu-tian-qu-zi*, *xu-tian* : supplémentaire, complémentaire ; *qu-zi* : une autre appellation du *ci*, voir le chapitre I). Dans ces deux recueils, deux cent quatre *ci*, écrits sur cent trente *ci-pai*, furent sauvegardés, parmi lesquels il y a *ci-pai* possédant deux ou plusieurs métriques différentes, ainsi le nombre des métriques (*ci-diao*) des *ci-pai* s'élève à cent cinquante-cinq. Selon l'estimation de Shi Yidui, sauf une dizaine de *ci-pai* qui avaient déjà été créés pendant la Dynastie des

Tang et la Période des Cinq Dynasties, Liu Yong a créé trente-trois nouveaux *ci-pai*¹⁹¹ :

<i>Ci-pai</i>	Nombre de caractères	Nombre de <i>ci</i>	<i>Ci-pai</i>	Nombre de caractères	Nombre de <i>ci</i>
黄莺儿 Petite fauvette jaune	96	1	玉山枕 Traversin de jade	113	1
雪梅花 Prunier hivernal sous la neige	105	1	玉女摇仙佩 Jeune fille agitant les pendants de jade	139	1
尾犯 Changement modal à la fin'	98/94	2	昼夜乐 Joie du jour et de la nuit	98	2
倾杯乐 Lever la coupe	116/106/108 /110/114	8	早梅花慢 Prunier fleurissant tôt	105	1
笛家弄 Exécutant de flûte	102	1	满朝欢 Cour submergée dans la joie	101	1
漫卷轴 Volumen	111	1	尉迟杯 La coupe de Yuchi	105	1
归朝欢 Joie du retour à la cour	104	1	西平乐 Mélodie du Xiping	101	1
一寸金 Un pouce d'or	108	1	永遇乐 Joie éternelle	104	2
夏云峰 Pic voilé dans les nuages d'été	91	1	双生子 Jumeaux	103	1
阳台路 Chemin de la terrasse de Yangtai	97	1	醉蓬莱 Ivre à l'île des immortels de Penglai	97	1
宣清 Légèreté convenable	115	1	锦堂春 Printemps à la salle somptueuse	100	1
合欢带 ceinture de mimosa	106	1	驻马听 Audition sur le cheval	93	1
戚氏 Madame Qi	212	1	引驾行 Conduire le chariot	125/106	2
彩云归 Retour des nuages multicolores	100	1	击梧桐 Clapoter le paulownia	108	1
望海潮 Regarder la marée	107	1	如鱼水 Poisson dans l'eau	97/93	2
满江红 Fleuve renvoyant les lumières rouges	92/93/97/ 91	4	竹马子 cheval de bambou	103	1

Jiang Kui est un musicien, poète et calligraphe, il a écrit deux ouvrages sur la musicologie : *Traité de la Grande musique* (大乐议) dans lesquels il expose ses réflexions sur la musique *ya-yue* et *L'Origine des instruments qin et se* (琴瑟考古图). En tant que poète, il a laissé deux recueils de poèmes : *Recueil des Shi du Taoïste de Rocher blanc*¹⁹² (白石道人诗集) et *Les chansons du Taoïste de Rocher blanc* (白石道

¹⁹¹ SHI Yidui, *Étude sur la relation entre le ci et la musique*, op. cit., p. 45-46.

¹⁹² Taoïste de Roche Blanche (*bai-shi-dao-ren* 白石道人, *bai* : blanc, *shi* : pierre, roche, *dao-ren* : taoïste) est le 'hao'号 du poète. Les intellectuels de l'ancienne Chine possèdent parfois un ou même plusieurs *hao* qui signifie littéralement appellation, mais le sens est proche du celui de pseudonyme, de sobriquet ou même de surnom. C'est toujours l'intellectuel lui-même qui fait le choix de son *hao*.

人歌曲). Ses *ci* sont recueillis dans ce dernier qui est un ouvrage précieux pour les études de la partition des mélodies de *ci-pai*, car bien qu'il y ait de nombreux recueils de *ci* préservés jusqu'à nos jours, la majorité écrasante d'entre eux ne sont pas munis de partitions. Le poète y a enregistré dix-sept *ci-pai* qu'il avait créés et chacun est accompagné de la partition transcrite par la notation musicale dite *Gong-chi-pu* (工尺谱). Regardons cette image¹⁹³ :



Une image du poète est imprimée dans la page droite, avec une inscription : portrait du *Taoïste de Rocher blanc*. Dans la page du gauche s'écrivent une dizaine de colonnes de caractères. De la droite à gauche¹⁹⁴, la première colonne est le titre du livre : 白石道人歌曲-卷四, qui veut dire *Les chansons du Taoïste de Pierre blanche-volume4*. La deuxième colonne est une écriture manuscrite qui est probablement la signature du propriétaire de cet ouvrage. Les trois caractères de la troisième colonne '自制曲' signifient : une mélodie créée par moi-même. La quatrième colonne est le titre du *ci-pai* (扬州慢) et les trois caractères au-dessous '仲吕宫' (*zhong-lü* 仲吕 et *gong* 宫) sont des noms de degré, voir 1.3.1) désignent le mode musical.

Les cinq colonnes suivantes sont la note du poète qui explique le motif de la

¹⁹³ JIN Wenda, *Histoire de la musique classique de la Chine, op. cit.*, p. 259.

¹⁹⁴ Dans les anciens livres, les caractères sont arrangés du haut en bas, et les lignes sont disposées de droite à gauche.

création de ce *ci-pai* :

淳熙丙申至日，予过维扬。夜雪初霁，芥麦弥望。入其城，则四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。

(Au solstice d'hiver de l'année de *bingshen* de l'ère de Chunxi, j'ai passé par la ville de Yangzhou. La neige a cessé dans la matinée, couvrant les immenses champs de blé d'hiver. J'ai traversé la porte de la ville, les rues étaient désertes, l'eau s'écoulait dans le froid ; au crépuscule, le cor du camp militaire pleurait. Je me chagrinais et soupirais profondément, j'ai ainsi créé cette mélodie. Le Vieux de mille rochers m'a dit que ce *ci* présentait le registre attristé comme le poème *Shu-li*.)

Chunxi est le troisième nom de règne (1174-1189) de l'empereur Xiaozong. L'année de *bing-shen* désigne l'an 1176, soit la troisième année de l'ère de Chunxi. Le *Vieux de mille rochers* est le sobriquet de Xiao Dezhao dont Jiang Kui fit la connaissance en 1185. Cette phrase entraîne quelques confusions sur la date de la création. Xia Chengtao affirme que cette dernière phrase aurait été ajoutée au texte dix ans après la création du *ci-pai*¹⁹⁵. Le *Shu-li*, titre d'un poème du *Classique des vers*, qui signifie des rangées de céréales, fut écrit par un anonyme lorsqu'il visita les ruines de l'ancien palais royal des Zhou. La ville de Yangzhou, desservie par le Grand Canal de Pékin-Hangzhou, était depuis l'époque des Tang un important point de transit des marchandises qui relie le nord et le sud de la Chine. Située en mi-chemin entre le fleuve Yang-Tsé et le Fleuve de Huai, cette ville fut dévastée deux fois par l'armée des Jin, en 1129 et en 1161.

La onzième colonne correspond aux cinq premiers vers du *ci* écrit sur le *ci-pai Yang-zhou-man* et la dixième colonne est un enchaînement de notes musicales du *Gong-chi-pu* qui correspondent à chaque caractère des vers situés à gauche. Voici le corps du

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 1.

ci :

1 淮左名都，2 竹西佳处，3 解鞍少驻初程。4 过春风十里，5 尽荠麦青青。6 自胡马窥江去后，7 废池乔木，8 犹厌言兵。9 渐黄昏、清角吹寒，10 都在空城。

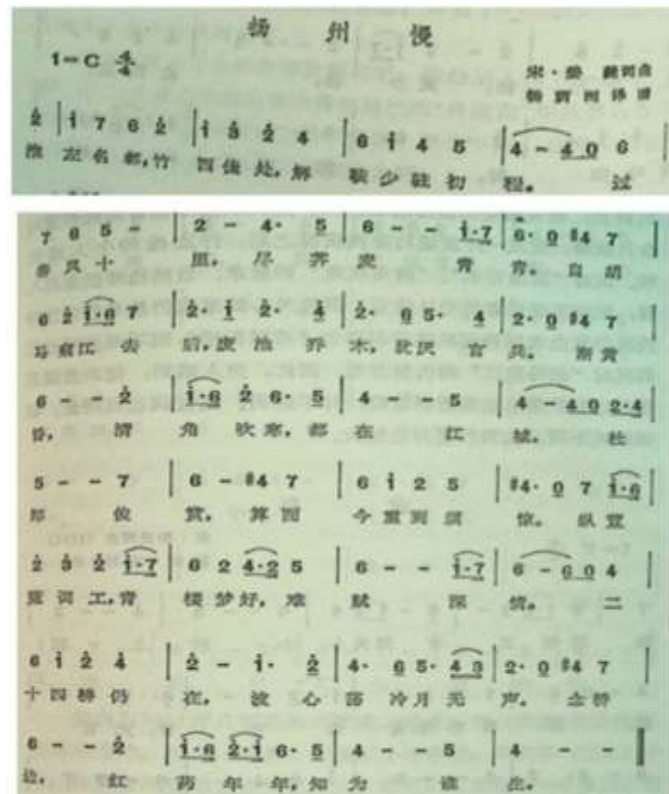
11 杜郎俊赏，12 算而今、重到须惊。13 纵豆蔻词工，14 青楼梦好，15 难赋深情。16 二十四桥仍在，17 波心荡、冷月无声。18 念桥边红药，19 年年知为谁生？

(1 Métropole connue dans le sud du fleuve Huai, 2 beaux lieux de la Tour de Zhuxi, 3 je vais y descendre à l'hôtel. 4 J'ai parcouru dix *li* sous le vent du printemps, 5 au milieu des poussées verdâtres du blé d'hiver. 6 Battus par les sabots des chevaux des *Hu*, 7, 8 la ville dévastée et les arbres dépouillés frémissent encore. 9 À l'approche du soir, le cor sonne, 10 retentissant au-dessus de cette ville déserte.

11 Du Mu le poète talentueux, 12 serait aussi choqué devant cette scène. 13 Les chants raffinés des filles à l'âge de l'amome, 14 le beau rêve de la maison bleue, 15 ne peuvent lui donner de l'inspiration poétique. 16 Les vingt-quatre ponts y sont encore, 17 sous lesquels scintillent les ondes froides qui réfléchissent le clair de lune frémissante. 18 Les pivoinies rouges poussent à côté du pont, 19 savent-elles pour qui elles s'épanouissent d'année en année ?)

Le terme de *Hu* (deuxième caractère du vers 9) est une ancienne appellation qui désigne les peuples nomades d'origine principalement au-delà de la Grande Muraille qui est aussi la démarcation entre la culture de plantation et la culture d'élevage de la Chine. Ici, les *Hu* désignent les *Jürchens*. Le musicologue Yang Mengliu a traduit la partition en notes d'aujourd'hui¹⁹⁶ :

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 261.



Avec le développement urbain et démographique sous les Song, apparurent dans les villes des quartiers réservés au commerce : les *wa-she* (瓦舍), dans lesquels se trouvèrent des terrains clôturés appelés *gou-lan* (勾栏) où des artistes (bateleur, saltimbanque, troupe de théâtre, danseur, chanteur, acrobates, etc.) se produisirent. La ville de Lin'an, capitale des Song méridionaux, compta treize *gou-lan* répartis dans vingt *wa-she*¹⁹⁷ qui accueillirent des clients des toutes les couches sociales : citadins, artisans, forains, militaires, paysans, commerçants et mandarins de tous niveaux. Leurs activités étaient souvent accompagnées de musique, et dans les commerces comme la restauration et le salon de thé, les patrons employaient parfois des interprètes de musique afin d'attirer des clients¹⁹⁸. Sous les Song, une représentation de danse et de chanson accompagnée d'un groupe de musiciens organisée pendant un banquet ou une fête était un mode de divertissement prisé par les familles fortunées. Les danseurs et

¹⁹⁷ YAO Yingting (姚瀛艇, 1923-2012), *Histoire de la culture de la Dynastie des Song* (宋代文化史), Kaifeng, Éditions Université du Henan (河南大学出版社), févr. 1992, p. 501.

¹⁹⁸ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine, vol. 1, op. cit.*, p. 300.

chanteurs, appelés *ge-ji* (歌妓), furent généralement de sexe féminin et offrirent parfois des services sexuels¹⁹⁹. Le *ci*, qui est en réalité un type de chanson de cette époque, fut largement utilisé dans ces activités. Il y a des poètes qui créèrent spécialement des *ci-pai* pour les *ge-ji*. Par exemple, quelques *ci-pai* créés par Liu Yong furent dédiés aux *ge-ji* des maisons publiques : *Zhou-ye-le* (昼夜乐 : la joie du jour et de la nuit), *jia-ren-zui* (佳人醉 : une belle fille ivre) et *dai-ren-jiao* (殢人娇 : la délicatesse d'une fille fatiguée)²⁰⁰. L'érotisme de ces titres nous décèle déjà dans quel contexte le poète les créa.

IV. Classification des *ci-pai*

Vu la diversité des *ci-pai*, les chercheurs chinois élaborent trois méthodes de classification du *ci* selon respectivement la longueur de mélodie, le nombre de caractères et le nombre de paragraphes que possède un *ci-pai*.

La première divise les *ci* en quatre types : *ling*, *yin*, *jin* et *man* en fonction de la longueur de mélodie :

a. Le *ling* /令 est originellement utilisé comme une unité pour compter les mélodies courtes, jouées pendant les banquets à l'époque des Tang : un *ling* de mélodie veut dire une mélodie ; ainsi de suite, deux *ling* de mélodies, trois *ling* de mélodies²⁰¹. Dans le *ci*, le *ling* désigne le *ci* dont la mélodie est courte et le nombre des caractères est relativement petit. Certains *ci* du type garde le caractère *ling* dans le titre, comme par exemple un *ci* de Wei Yingwu (韦应物, 737-791) écrit sur le *ci-pai* de *Joie de sarcasmes* (调笑令, *tiao-xiao-ling*), se composant trente-deux caractères :

¹⁹⁹ HAN Mei (寒梅), *Le ci des Tang aux Song et la vie quotidienne de la classe cultivée* (唐宋词与文人日常生活), thèse soutenue en 2007 à l'Université du Zhejiang, p. 31-32.

²⁰⁰ WAN Minhan (宛敏灏, 1906-1994), *Introduction sur l'étude du ci* (词学概论), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), mai 2009, p. 74.

²⁰¹ SHI Zhecun (施蜚存, 1905-2003), *Nomenclature de l'étude du ci* (词学名词释义), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juin 1988, p. 34.

1 胡马, 2 胡马, 3 远放燕支山下。4 咆沙咆雪独嘶, 5 东望西望路迷。
6 迷路, 7 迷路, 8 边草无穷日暮。

(1 Cheval de *Hu*, 2 cheval de *Hu*, 3 il galope au pied de la montagne Yanzhi. 4 Tout seul, il hennit sur les sables et les neiges, 5 ne sachant se diriger vers l'est ou vers l'ouest. 6 Perdu, 7 perdu, 8 il n'y a que la steppe herbeuse qui s'assombrit à l'approche du soir.)

Voici un autre exemple, un *ci* de la poétesse Li Qingzhao (李清照, 1084 - vers 1155) écrit sur le *ci-pai* de *Ru-meng-ling* (如梦令, *ru* : comme ; *meng* : rêve), se composant trente-trois caractères :

1 昨夜雨疏风骤, 2 浓睡不消残酒。3 试问卷帘人, 4 却道海棠依旧。5 知否, 6 知否? 7 应是绿肥红瘦。

(1 Hier soir vent à rafales et pluie par ondées, 2 je me suis endormie sans être dégrisée. 3 Je dis à la servante de lever le rideau. 4 « Le pommier sauvage, me dit-elle, est aussi beau. » « 5 Ne sais-tu pas, 6 ne sais-tu pas, 7 qu'on doit trouver le rouge maigre et le vert gras ? »²⁰²)

Le caractère *zi* (子 : littéralement signifie fils ou enfant, ici c'est le sens figuré : court ou petit) est placé à la fin du titre comme le 'ling'. Dix-huit titres sont terminés par *zi* parmi les *ci-pai* énumérés dans 2.1.3-I :

南歌子、风流子、生查子、山花子、竹枝子、天仙子、赤枣子、酒泉子、
甘州子、破阵子、女冠子、赞普子、南乡子、拨棹子、何满子、水调子、西
溪子、渔歌子

²⁰² XU Yuancong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, Pékin, Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), avr. 1999. p. 589.

Voici un *ci* de Zhang Zhihe (张志和, 732-774), écrit sur le *ci-pai* de Yu-ge-zi (渔歌子, *yu* : pêche ; *ge* : chant), se composant de vingt-sept caractères :

1 西塞山前白鹭飞, 2 桃花流水鳜鱼肥。3 青箬笠, 4 绿蓑衣, 5 斜风细雨不须归。

(1 Devant le mont du Fort de l'ouest passent les hérons ; 2 Sous les fleurs de pêcheurs évoluent les poissons. 3 Sur la tête un chapeau de feuilles vertes en cône, 4 et couvert d'un manteau de palme grise, 5 je vais pêcher malgré la bruine, malgré la brise.²⁰³)

b. Le *yin*/引 désigne les *ci-pai* créés sous les Song basés sur des mélodies du type de *ling* des Tang en rallongeant la longueur²⁰⁴. Il est aussi appelé *xu* (序) qui désigne originellement la prélude du *da-qu* (大曲, voir chapitre I), un genre musical de *yan-yue*. Le caractère *yin* apparaît souvent dans le titre de *ci-pai*, comme par exemple un *ci* de Xin Qiji (辛弃疾, 1140-1207) écrit sur le *ci-pai* de *Tai-chang-yin* (太常引, *tai-chang* : ancienne appellation d'un poste de haut fonctionnaire, responsable de la gestion des rites), se composant de quarante-neuf caractères qui sont regroupés en deux parties (partie 1 : vers 1 à 5, partie 2 : vers 6 à 11) :

1 一轮秋影转金波, 2 飞镜又重磨。3 把酒问姮娥: 4 被白发、欺人奈何?
5 乘风好去, 6 长空万里, 7 直下看山河。8 斫去桂婆娑, 9 人道是、清光更多。

(1 La lune automnale émet ces ondes argentées, 2 comme un miroir repoli. 3 Une coupe à la main je demande à la déesse de la lune : 4 Comment puis-je faire pour empêcher mes cheveux de blanchir davantage ?

²⁰³ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 1, op. cit., p. 251.

²⁰⁴ SHI Zhacun, *Nomenclature de l'étude du ci*, op. cit., p. 35.

5 Que le vent me porte au ciel pour dix mille *li*, 7 survolant les montagnes et les fleuves. 8 Je veux aller jusqu'au palais de la lune pour tailler les oliviers odorants, pour qu'ils n'offusquent pas le clair de lune.)

c. Le *jin*/近, abréviation du *jin-pai* (近拍), est un type de mesure musicale. Le *jin-pai* désigne la partie transitoire de *da-qu* placée entre la partie d'accélération et la partie de ralentissement²⁰⁵. Dans le cadre du *ci*, la longueur du *jin* est proche de celle du *yin*. Il existe une vingtaine de *ci-pai* qui gardent le caractère *jin* dans le titre²⁰⁶. Voici un *ci* de Qin Guan (秦观, 1049-1100) écrit sur le *ci-pai de Hao-shi-jin* (好事近, *Jin* de bonne nouvelle) qui se compose de quarante-quatre caractères, groupés en deux parties :

1 春路雨添花, 2 花动一山春色。3 行到小溪深处, 4 有黄鹂千百。(1^{re} partie)

5 飞云当面化龙蛇, 6 夭矫转空碧。7 醉卧古藤阴下, 8 了不知南北。(2^e partie)

(1 La pluie du printemps fait éclore les fleurs le long du sentier, 2 la brise agite les fleurs donnant à la montagne un souffle vernal. 3 Je remonte jusqu'à la source du ruisseau, 4 où chantent des milliers de loriots.

5 Les nuages évoluent comme des serpents et des dragons, 6 qui tourbillonnent dans le ciel bleu. 7 Ivre, je me rallonge sous un arbre entortillé de liane, 8 laissant derrière le tumulte du monde.)

d. Le *man*/慢 désigne les mélodies a tempo lent²⁰⁷. Le nombre des caractères d'un *ci* de ce type est généralement plus grand que les trois types précédents. Le *ci-pai* de *Yang-zhou-man* (quatre-vingt-neuf caractères, regroupés en deux parties) créé par Jiang Kui (voir plus haut) en est un exemple.

²⁰⁵ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine*, vol. 1, op. cit., p. 289.

²⁰⁶ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 97.

²⁰⁷ YANG Mengliu, *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine*, vol. 1, op. cit., p. 289.

Cette classification est basée sur la différence mélodique, le *yin* et le *jin* sont d'origine du *da-qu* et cela dévoile bel et bien que le *ci* est né du *yan-yue*. Généralement, le nombre des caractères d'un *ci* du type de *ling* est le moins grand, celui du type du *man* est le plus grand, alors que celui du type de *yin* et celui du type de *jin* sont moyens. Cependant, il existe aussi des cas exceptionnels : un *ci* de Liu Yong écrit sur le *ci-pai* de *Liu-yao-ling* (六么令, *liu-yao* : nom d'un genre de danse des Tang) comprend quatre-vingt-quatre caractères, un *ci* d'Ouyang Xiu (欧阳修, 1007-1072) sur le *ci-pai* de *liang-zhou-ling* (凉州令, *liang-zhou* : toponyme) comprend cent cinq caractères, et un *ci* de Zheng Yiniang (郑意娘, épouse de Yang Siwen/杨思温, mandarin des Song septentrionaux) sur le *ci-pai* de *Sheng-zhou-ling* (胜州令 ; *shengzhou* : toponyme) comprend deux cent quinze caractères, regroupés en quatre parties, ce total dépasse la plupart des *ci* du type de *man* :

杏花正喷火。朦朦微雨，晓来初过。梦回听、乳莺调舌，紫燕竞穿帘幕。
垂杨阴里，粉墙影出秋千索。对媚景，赢得双眉锁。翠鬟信任弹。谁更恹梳掠。

追思向日，共个人、同携手，略无暂时抛躲。到今似、海角天涯，无由得见则个。番思往事上心，向他谁行诉。却会旧欢，泪滴真珠颗。意中人未睹。觉凤帏冷落。

都是俺嗟错。被他閒言伏语啜做。到此近、四五千里，为水远山遥阔。当初曾言，尽老更不重婚，却甚镇日，共人同欢乐。傅粉在那里，肯念人寂寞。

终待把、云笺细写，把衷肠、尽总说破。问伊怎下得，怜新弃旧，顿乖盟约。可怜命掩黄泉，细寻思，都为他一个。你忒煞亏我。

(Résumé : le poète, par la voix féminine, raconte l'amour de deux amoureux, les trois premières parties relatent les moments mielleux et la dernière décrit la mélancolie et le tourment de la femme après le départ de son amoureux.)

La deuxième méthode de classification est proposée par Gu Congjing (顾从敬, qui a vécu sous la Dynastie des Ming, 1368-1644) qui, dans son ouvrage *Compilation thématique de ci* (类编草堂诗余), classe les *ci* en trois types selon le nombre de caractères :

Xiao-ling/小令 (xiao : petit) : au-dessous de cinquante-sept caractères, appelé aussi *ling-ci*.

Zhong-diao/中调 (zhong : médian, diao : mélodie, air) : allant de cinquante-huit à quatre-vingt-dix caractères.

Chang-diao/长调 (chang : long) : au-dessus de quatre-vingt-un caractères, appelé aussi *man-ci* (慢/man : lent)

Selon cette classification, le *Liu-yao-ling*, le *Liang-zhou-ling* et le *Sheng-zhou-ling* appartiennent au type de *chang-diao*.

La troisième méthode de classification est basée sur le nombre de paragraphes. Le paragraphe du *ci* est appelé *que* (阙), qui signifie originellement la fin d'une mélodie et qui est également utilisé comme un classificateur : un *que* de *ci* veut dire un *ci*. Le *que* est aussi appelé *pian* (片 : tranche), *bian* (遍 : processus d'une action du début à la fin), *duan* (段 : paragraphe) ou encore *die* (叠 : répétition). Ces termes traduisent quelques caractéristiques musicales du *ci*, un *ci* à deux *que* signifie que la mélodie comprend deux parties²⁰⁸. Cette méthode classe les *ci* en quatre types :

dan-diao/单调 (dan : unique, seul ; diao : mélodie, air, mode) : *ci* d'un seul *que*.

shuang-diao/双调 (shuang : double, paire) : *ci* de deux *que*.

san-die/三叠 (san : trois ; die : répétition) : *ci* de trois *que*.

si-die/四叠 (si : quatre) : *ci* de quatre *que*.

²⁰⁸ SHI Zhecun, *Nomenclature de l'étude du ci*, op. cit., p. 40-44.

Cette manière de classification est la plus simple, car il est évidemment plus facile de compter le nombre des paragraphes que de compter celui des caractères ou de mesurer la longueur de mélodie. Les *ci-pai* du type de *shuang-diao* sont les plus nombreux, les *san-die* et les *si-die* sont rares²⁰⁹. Il n’y a que deux *ci-pai* du type de *si-die* préservés jusqu’à nos jours, à savoir le *Sheng-zhou-ling* (voir plus haut) et le *Ying-ti-xu* (莺啼序, *ying* : fauvette ; *ti* : gazouillis ; *xu* : prélude) créé par Wu Wenying (吴文英, vers 1200-1260), poète-musicien des Song méridionaux (voir le texte intégral dans l’annexe : A-120).

2.1.4. La métrique du *ci*

I. Le *ping-ze* et la rime du *ci*

La métrique du *ci* est centrée, comme le *shi*, sur les règles de *ping-ze*. Voyons la métrique du *ci-pai* de *Shi-liu-zi-ling*²¹⁰ (十六字令, 十六 /*shi-liu* : seize, 字 /*zi* : caractère), comme indique le titre, le *ci* écrit sur ce *ci-pai* comprend seize caractères :

Règle	Exemple, un <i>ci</i> de Cai Shen (蔡伸, 1088-1156)
1 P _{yun}	天! tiān
2 [P] Z P P [Z] Z P _{ye}	休使圆蟾照客眠。xiū shǐ yuán chán zhào kè mián
3 P P Z _{ju}	人何在? rén hé zài
4 [Z] Z Z P P _{ye}	桂影自婵娟。guì yǐng zì chán juān

Ce *ci-pai* se compose de quatre vers, dont trois rimés : la rime du premier vers est marquée par le caractère *yun* (韵 : rime). Les vers qui sont marqués par *ye* (叶 : concorde, répétition) doivent rimer avec la rime précédente, alors que les vers marqués par *ju* (句 : phrase) ne riment pas. Dans ce *ci-pai*, les vers 1, 2 et 4 sont tous terminés par la même rime du ton *ping* : *tiān*, *mián* et *juān*, le vers 3 qui ne rime pas se termine par un caractère du ton *ze* : *zài*. Il existe aussi des *ci-pai* dont la rime tombe sur le ton *ze*, comme par exemple le *ci-pai* de *Ru-meng-ling*²¹¹ (如梦令, *ru* : comme ; *meng* :

²⁰⁹ WANG Li, *La versification du shi et du ci*, op. cit., p. 117-118.

²¹⁰ YANG Wensheng, *Manuel concis de ci-pu*, op. cit., p. 9.

²¹¹ *Ibid.*, p. 1.

rêve) :

Règle	Exemple, un <i>ci</i> de Li Qingzhao (1084 - vers 1155)
1 P Z P P P Z _{yun}	常记溪亭日暮, cháng jì xī tíng rì mù
2 Z Z Z P P Z _{ye}	沉醉不知归路。chén zuì bù zhī guī lù
3 P Z Z P P _{ju}	兴尽晚回舟, xìng jìn wǎn huí zhōu
4 P Z Z P Z _{ye}	误入藕花深处。wù rù ǒu huā shēn chù
5 P Z _{ye}	争渡, zhēng dù
6 P Z _{die-ju}	争渡, zhēng dù
7 P Z Z P P Z _{ye}	惊起一滩鸥鹭。jīng qǐ yī tān ōu lù

La rime des vers 1, 2, 4, 5, 6 et 7 sont d'un ton *ze* : *mù, lù, chù, dù, dù* et *lù* qui sont du quatrième ton du mandarin. Le vers 4 se termine par un ton *ping* : *zhōu* qui ne rime pas avec les autres. Le vers 6 est marqué par *die-ju* (叠句, *die* : répéter ; *ju* : phrase) signifiant que ce vers est une répétition du vers précédent.

Un *ci-pai* peut avoir plusieurs rimes, voici le *ci-pai* de *Tiao-xiao*²¹² (调笑, *tiao* : sarcasmes ; *xiao* : joie) :

Règle	Exemple, un <i>ci</i> de Wei Yingwu
1 P Z _{yun}	胡马, hú mǎ
2 P Z _{die-ju}	胡马, hú mǎ
3 Z Z P P P Z _{ye}	远放燕支山下。yuǎn fàng yàn zhī shān xià
4 Z P Z Z Z P _{huan-ping}	跑沙跑雪独嘶, pǎo shā pǎo xuě dú sī
5 P Z P Z Z P _{ye-ping}	东望西望路迷。dōng wàng xī wàng lù mí
6 P Z _{san-huan-ze} (répéter les deux derniers caractères du vers précédent, ordre inversé)	迷路, mí lù
7 P Z _{die-ju}	迷路, mí lù
8 P Z P P Z Z _{ye-san-ze}	边草无穷日暮。Biān cǎo wú qióng rì mù

Il y a trois rimes dans ce *ci-pai*, les vers 1, 2, 3 sont de la même rime du ton *ze* :

²¹² *Ibid.*, p. 7-8.

mǎ, *mǎ* et *xià*. Le vers 2, marqué par *die-ju*, est une répétition du vers 1. Le premier changement de rime tombe dans le vers 4 qui est marqué par *huan-ping* (换平, *huan* : changer ; *ping* : ton *ping*) signifiant que la rime de ce vers est du ton *ping* : *sī*. Le vers 5 est marqué par *ye-ping* (叶平, *ye* : concorde, répétition ; *ping* : ton *ping*) signifiant que ce vers rime avec celle du ton *ping* du vers précédent : *mí* et *sī* riment ensemble. La troisième rime commence par le vers 6, marqué par *san-huan-ze* (三换仄, *san* : troisième ; *huan* : changer ; *ze* : ton *ze*) signifiant que c'est la troisième rime et il faut utiliser une rime du ton *ze* : *lù*. La note entre parenthèses signifie que ce vers répète en transposant les deux derniers caractères du vers précédent : *lù mí* (路迷, vers 5) contre *mí lù* (迷路, vers 6). Le vers 7 est une répétition du vers 6 et le vers 8, marqué par *ye-san-ze* (叶三仄, *ye* : concorde, répétition ; *san* : troisième ; *ze* : ton *ze*) signifiant que ce vers rime avec la troisième rime qui est du ton *ze* : *mù* et *lù* riment ensemble. Pour conclure, lorsqu'un *ci-pai* possède plus de deux rimes, ces dernières sont indiquées comme les suivants :

chiffre + *huan* (changer) + *ping* ou *ze*.

ye (répéter) + chiffre + *ping* ou *ze*.

Le chiffre est commencé par le chiffre 3, car la deuxième rime est marquée par une combinaison sans numéro : changement (*huan*) + *ping* ou changement + *ze*, comme par exemple : *huan-ping* marqué dans le vers 4.

Dans les *ci-pai* du type de *Shuang-diao* (voir la définition dans la partie précédente), les deux *que* compte souvent le même nombre de caractères. Voyons le *ci-pai* de *Chang-xiang-si* ²¹³(长相思 : *chang* : long, infini ; *xiang-si* : pensée pour son amoureux) :

²¹³ *Ibid.*, p. 10-11.

Règle		Exemple, un <i>ci</i> de Bai Juyi (772 - 846)	
1 ^{er} <i>que</i>	1	Z Z P _{yun}	汴水流, biàn shuǐ liú
	2	Z Z P _{ye} (répéter les deux derniers caractères du vers précédent)	泗水流, sì shuǐ liú
	3	P Z P P Z Z P _{ye}	流到瓜洲古渡头, liú dào guā zhōu gǔ dù tóu
	4	P P Z Z P _{ye}	吴山点点愁。wú shān diǎn diǎn chóu
2 ^e <i>que</i>	5	P P P _{ye}	思悠悠, sī yōu yōu
	6	P P P _{ye} (répéter les deux derniers caractères du vers précédent)	恨悠悠, hèn yōu yōu
	7	Z Z P P P Z P _{ye}	恨到归时方始休, hèn dào guī shí fāng shǐ xiū
	8	Z P P Z P _{ye}	月明人倚楼。yuè míng rén yǐ lóu

Les huit vers utilisent la même rime du ton *ping* : *liú, liú, tóu, chóu, yōu, yōu, xiū* et *lóu*. Au niveau de syntaxe, les deux *que* présentent un schéma symétrique malgré que les structures de *ping-ze* sont différentes. Les *ci-pai* à schéma dissymétrique sont également récurrents, comme par exemple celui de *Xiang-jian-huan* (相见欢, *xiang-jian* : se revoir, rendez-vous ; *huan* : joie, gaîté), qui est appelé aussi *Zu-ye-ti*²¹⁴ (乌夜啼, *wu* : corbeau ; *ye* : nuit ; *ti* : pleurer, gazouiller, jaser):

Règle		Exemple, un <i>ci</i> de Li Yu (李煜, 937—978)	
1 ^{er} <i>que</i>	1	P P Z Z P P _{yun}	无言独上西楼, wú yán dú shàng xī lóu
	2	Z P P _{ye}	月如钩。yuè rú gōu
	3	Z Z P P P Z Z P P _{ye}	寂寞梧桐深院锁清秋。jì mò wú tóng shēn yuàn suǒ qīng qiū
2 ^e <i>que</i>	4	Z P Z _{huanze}	剪不断, jiǎn bù duàn
	5	Z P Z _{yeze}	理还乱, lǐ hái luàn
	6	Z P P _{yeping}	是离愁。shì lí chóu
	7	Z Z Z P P Z Z P P _{yeping}	别是一般滋味在心头。bié shì yì bān zī wèi zài xīn tóu

²¹⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

Le premier *que* comprend trois vers et le deuxième quatre vers. Les vers 1, 2, 3, 6 et 7 utilisent la même rime du ton *ping* : *lóu*, *gōu*, *qiū*, *chóu* et *tóu*. Le vers 3 est terminé par *qiū* (秋) qui ne rime pas avec les autres en mandarin d'aujourd'hui, mais selon le guide de métrique *Le Palais des yun muni de poèmes* (佩文韵府) mentionné dans 2.1.1, le caractère *qiū* et les cinq autres font partie du groupe *Yóu/尤* le onzième du ton *xia-ping*²¹⁵. La deuxième rime, qui tombe dans les vers 5 et 6, le vers 5, est marquée par *huan-ze* (换仄 : changement de rime du ton *ping* en rime du ton *ze*) et la rime du vers 6, marquée par *ye-ze* (叶仄 : répéter la rime du ton *ze*), rime avec celle du vers 5. Les vers 7 et 8, marqués par *ye-ping* (叶平 : répéter la rime du ton *ping*), reprennent la rime du premier *que*.

II. Le phénomène de variant du *ci-pai*

- Réduction de caractères et soustraction de sons.

Les mots *jian-zi* (减字, *jian* : réduire ; *zi* : caractères) ou *tou-sheng* (偷声, *tou* : voler, dérober ; *sheng* : son) apparaissent souvent dans les titres de *ci-pai*. Cela signifie que le *ci-pai* est créé d'un autre *ci-pai* en enlevant quelques caractères et en modifiant les *ping-ze* de certains vers, comme par exemple le *Mu-lan-hua* (木兰花 : fleur de magnolia), le *tou-sheng-mu-lan-hua* (偷声木兰花) et le *Jian-zi-mu-lan-hua* (减字木兰花)²¹⁶:

		<i>Mu-lan-hua</i>	<i>Tou-sheng-mu-lan-hua</i>	<i>Jian-zi-mu-lan-hua</i>
1 ^{re} <i>que</i>	1	⊗ P ⊗ Z P P Z _{yun}	⊗ P ⊗ Z P P Z _{yun} (1 ^{re} rime)	⊗ P ⊗ Z _{yun} (1 ^{re} rime)
	2	⊗ Z ⊗ P P Z Z _{ye}	⊗ Z ⊗ P P Z Z _{ye} (répéter la 1 ^{re} rime)	⊗ Z ⊗ P P Z Z _{ye} (répéter la 1 ^{re} rime)
	3	⊗ P ⊗ Z Z P P _{ju}	⊗ Z P P _{huan-ping} (2 ^e rime)	⊗ Z P P _{huan-ping} (2 ^e rime)
	4	⊗ Z P P ⊗ Z Z _{ye}	⊗ Z P P ⊗ Z P _{ye-ping} (répéter la 2 ^e rime)	⊗ Z P P ⊗ Z P _{ye-ping} (répéter la 2 ^e rime)
2 ^e <i>que</i>	5	⊗ P ⊗ Z P P Z _{ye}	⊗ P ⊗ Z P P Z _{san-huan-ping} (3 ^e rime)	⊗ P ⊗ Z _{san-huan-ping} (3 ^e rime)
	6	⊗ Z ⊗ P P Z Z _{ye}	⊗ Z ⊗ P P Z Z _{ye-san-ze} (répéter la 3 ^e rime)	⊗ Z ⊗ P P Z Z _{ye-san-ze} (répéter la 3 ^e rime)
	7	⊗ P ⊗ Z Z P P _{ju}	⊗ Z P P _{si-huan-ping} (4 ^e rime)	⊗ Z P P _{si-huan-ping} (4 ^e rime)
	8	⊗ Z P P P Z Z _{ye}	⊗ Z P P ⊗ Z P _{ye-si-ping} (répéter la 4 ^e rime)	⊗ Z P P ⊗ Z P _{ye-si-ping} (répéter la 4 ^e rime)

²¹⁵ WANG Li, *La versification du shi et du ci*, op. cit., p. 185.

²¹⁶ SHI Zhecun, *Nomenclature de l'étude du ci*, op. cit., p. 63-66.

Si nous enlevons les deux premiers caractères des vers 3 et 7 du *Mu-lan-hua*, nous obtenons les vers 3 et 7 du *Tou-sheng-mu-lan-hua*. Le *ping-ze* du vers 8 est modifié : de $\boxed{Z} Z P P P Z Z$ à $\boxed{Z} Z P P \boxed{Z} Z P$. Si nous enlevons les trois derniers caractères du vers 1 et les trois premiers caractères du vers 5 du *Tou-sheng-mu-lan-hua*, nous obtenons le *Jian-zi-mu-lan-hua*.

- Ajout de caractères ou rallongement de sons.

Dans certains titres de *ci-pai*, apparaît le mot *tian-zi* (添字 : ajout de caractères) ou *tan-po* (攤破 : rallongement de sons). Cela signifie qu'un *ci-pai* est créé en ajoutant des caractères ou des vers dans un autre *ci-pai* : comme par exemple le *Huan-xi-sha*²¹⁷ (浣溪沙, *huan* : laver ; *xi* : ruisseau ; *sha* : tissu de soie) et le *Tan-po-huan-xi-sha*²¹⁸ :

		<i>Huan-xi-sha</i>	<i>Tan-po-huan-xi-sha</i>
1 ^{er} <i>que</i>	1	$\boxed{Z} Z P P Z Z P_{yun}$	$\boxed{Z} Z P P Z Z P_{yun}$
	2	$\boxed{Z} P \boxed{P} Z Z P P_{ye}$	$\boxed{P} P \boxed{P} Z Z P P_{ye}$
	3	$\boxed{Z} P \boxed{P} Z Z P P_{ye}$	$\boxed{P} Z \boxed{Z} P \boxed{P} \boxed{Z} Z_{ju}$
	4		$Z P P_{ye}$
2 ^e <i>que</i>	5	$\boxed{P} Z \boxed{Z} P P Z Z_{ju}$	$\boxed{Z} Z \boxed{Z} P P Z Z_{ju}$
	6	$\boxed{Z} P \boxed{P} Z Z P P_{ye}$	$\boxed{P} P \boxed{P} Z Z P P_{ye}$
	7	$\boxed{Z} P \boxed{P} Z Z P P_{ye}$	$\boxed{P} Z \boxed{P} P P Z Z_{ju}$
	8		$Z P P_{ye}$

Deux vers à trois caractères sont ajoutés dans le *Huan-xi-sha* et la disposition de *ping-ze* des autres vers est également modifiée.

- Un *ci-pai* à plusieurs métriques.

Il existe des cas où un *ci-pai* peut avoir deux ou même plusieurs métriques. Par

²¹⁷ YANG Wensheng, *Manuel concis de ci-pu, op. cit.*, p. 21.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

exemple le *ci-pai* de *Mu-lan-hua* possède un deuxième modèle :

Modèle 1, deux rimes	Modèle 2, une rime
⌈ Z Z ⌋ P P Z Z _{yun} (1 ^{re} rime)	⌈ P P ⌋ Z Z P P Z _{yun}
⌈ P Z ⌋ P P Z Z _{ye}	⌈ Z Z ⌋ P P Z Z _{ye}
P Z Z _{ju} , Z P P _{ju}	⌈ P P ⌋ Z Z P P _{ju}
⌈ Z Z ⌋ P P Z Z _{ye}	⌈ Z Z P P ⌋ Z Z _{ye}
⌈ Z Z ⌋ P P Z Z _{huanze} (2 ^e rime)	⌈ P P ⌋ Z Z P P Z _{ye}
⌈ P Z ⌋ P P Z Z _{ye-ze} (répéter la 2 ^e rime)	⌈ Z Z ⌋ P P Z Z _{ye}
⌈ P P ⌋ Z Z P P _{ju}	⌈ P P ⌋ Z Z P P _{ju}
⌈ P Z ⌋ P P Z Z _{ye-ze} (répéter la 2 ^e rime)	⌈ Z Z P P P Z Z _{ye}

La différence la plus manifeste est que le troisième vers du modèle 2 est constitué de deux coupes à trois caractères qui ne riment pas.

Ce phénomène est récurrent, *La Métrique du ci approuvé par l'empereur* (钦定词谱/*qin-ding-ci-pu*, *qin-ding* : approuvé par l'empereur ; *ci-pu* : métrique du *ci*), sortie en 1715, enregistre huit cent vingt-six titres de *ci-pai* et deux mille trois cent six modèles de métrique. Selon l'estimation de Wu Xionghe, le nombre réel des *ci-pai* créés depuis la Dynastie des Tang ne serait pas au-dessous de mille²¹⁹. Durant la période contemporaine, plusieurs ouvrages sont consacrés à l'explication de la métrique du *ci*, par exemple, le *Manuel de ci-pu concis* (词谱简编) de Yang Wensheng et la *Versification du shi et du ci* (诗词格律) de Wang Li peuvent servir de la référence de base pour comprendre les règles de la métrique du *ci*.

- Le phénomène de rebaptisation du titre de *ci-pai*.

Il arrive souvent dans la pratique qu'un poète choisisse un autre titre pour nommer sa composition écrite sur un *ci-pai* sans utiliser le titre original. Les titres individuels sont considérés comme *alias* des titres originaux. Par exemple, un *ci* de Zhang Bi

²¹⁹ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 76-77.

(Zhang Bi, date de naissance et date de décès incertaines, vécu à l'époque des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes) s'intitule *Fleur dans une petite cour* (小庭花/*Xiao-ting-hua*) qui est écrit sur le *ci-pai de Huan-xi-sha* (voir plus haut) et sur lequel, Han Biao (韩滉, 1159-1224) écrivit quatre *ci* intitulés respectivement : *Printemps remplit la cour* (满院春/*Man-yuan-chun*), *Vent d'est glacial* (东风寒, *Dong-feng-han*), *Blanche du Palais de la Lune* (广寒枝/*Guang-han-zhi*), *Brise douce* (清和风/*Qing-he-feng*)²²⁰. Tous ces titres sont considérés comme alias du *Huan-xi-sha*.

Il y a aussi des titres de *ci-pai* rebaptisés, comme par exemple le titre original du *ci-pai de Ru-meng-ling* (voir plus haut) était *Yi-Xian-Zi* (忆仙姿, *yi* : souvenir, se rappeler, penser ; *xian* : immortel, dieu ; *zi* : profil posture, allure, manière), créé par *Li Cunxu* (李存勖, 885-926, empereur des Tang postérieurs). En raison qu'il pensa que l'expression de '*profil d'un immortel*' donnait une connotation charnelle et il choisit le cinquième vers de son *ci* : *ru-meng* (如梦, *ru* : comme ; *meng* : rêve) pour le rebaptiser. Sous les Song, le poète-musicien Zhou Bangyan (voir 2.1.3-II) prit les trois premiers caractères du premier vers de ce *ci* pour le renommer *Yan-tao-yuan* (宴桃源, *yan* : organiser un banquet ; *tao-yuan* ²²¹: source au milieu des pêcheurs). Zhang Ji (张辑, vécu sous les Song, date de naissance et date de décès incertaines) écrivit un *ci* sur le *ci-pai de ru-meng-ling*²²² et le nomma *Bi-mei* (比梅, *bi* : comparer, rivaliser ; *mei* : fleur de prunier hivernal). Ce phénomène est récurrent, parmi les cent trente-huit *ci-pai* enregistrés dans le *Manuel de ci-pu concis*, cent treize ont au moins une autre appellation.

III. La coupe de vers du *ci*.

Dans le guide de métrique, la coupe est marquée en bas de caractère par un terme '逗/*dou*', par exemple, au sein du vers 7, 8, 17 et 18 du *ci-pai de Terrasse de Gaoyang*

²²⁰ YANG Wensheng, *Manuel concis de ci-pu, op. cit.*, p. 22-21.

²²¹ Dans *Voyage à Taohuanyuan* (桃花源记), Tao Yuanming (陶渊明 352/365 - 427) décrit un village caché dans les montagnes, ses habitants, bien que coupés du monde depuis des centaines d'années, vivent dans l'abondance et en paix. Dès lors, l'image de Taoyuan est souvent employée pour désigner une terre promise à paix éternelle.

²²² YANG Wensheng, *Manuel concis de ci-pu, op. cit.*, p. 9.

(高阳台/*Gao-yang-tai*), la signe de coupe ‘dou’ est marquée à droit et en bas du troisième caractère :

Vers 7 : Z Z P_{dou} Z Z P P_{ye}

Vers 8 : Z P P_{dou} Z Z P P_{ju}

Vers 16 : Z Z P_{dou} Z Z P P_{ye}

Vers 17 : Z P P_{dou} Z Z P P_{ju}²²³

Aujourd’hui les Chinois utilisent la ponctuation ‘、’ pour indiquer ce type de coupe :

Exemple : *Terrasse de Gaoyang* de Zhang Yan.

7 到蔷薇、春已堪怜。8 更凄然、万绿西泠, ... 16 掩重门、浅醉闲眠。17 莫开帘、怕见飞花 ...

(7 car le rosier fleurit à la fin du printemps. 8 Ces jours-là, on ne peut voir que la verdure et le Pont de Xileng ... 17 Je ne soulève pas le rideau, 18 car j’ai peur de voir des fleurs s’envoler ... Voir texte intégral dans l’annexe : A-131)

Ce type de coupe est obligatoire, alors que dans la pratique, il y a des règles conventionnelles que suivent les poètes. Les types de vers sont classifiés en fonction du nombre de caractères. Le vers le plus court n’a qu’un caractère, et le plus long en a onze. La coupe est déterminée par le groupe sémantique du vers. Les types de coupes sont les suivants :

- Vers composé d’un seul caractère, ce type de vers est rare, pas de coupe :

Exemple : *Ling à seize caractères* (十六字令, *Shi-liu-zi-ling*) de Xu Sheng :

天! 休使圆蟾照客眠。人何在? 桂影自婵娟。

(Ciel! Je vous prie de ne pas laisser le clair de lune troubler le sommeil d’un voyageur. Où est la déesse de la lune? Elle se tient debout solitairement dans l’ombre de l’olivier odorant).

- Vers de deux caractères, pas de coupe :

²²³ *Ibid.*, p. 189-190.

Exemple: *Comme un rêve* (如梦令/ *Ru-meng-ling*) de Li Qingzhao :

昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否，知否？应是绿肥红瘦。

(Hier soir vent à rafales et pluie par ondées, je me suis endormie sans être dégrisée. Je dis à la servante de lever le rideau. « Le pommier sauvage, me dit-elle, est aussi beau. » « Ne sais-tu pas, ne sais-tu pas, qu'on doit trouver le rouge maigre et le vert gras ? »

- Vers de trois caractères, deux types de coupe :

Exemple : *Longue pensée pour son amoureux* (长相思/ *Chang-xiang-si*) de Bei Juyi :

汴水流，泗水流，流到瓜州古渡头。吴山点点愁。

思悠悠，恨悠悠，恨到归时方始休。月明人倚楼。

(Le fleuve Bian coule, le fleuve Si coule, l'eau se croise au quai de Guazhou.

Ma tristesse ressemble à l'ondulation de la montagne Wu.

Je pense à vous, je m'en prends à vous, Il n'y a que votre retour qui peut apaiser ma rancœur. Le sommeil m'échappant je voir le clair de la lune pénétrer au pavillon.)

Type 2-1, les vers 1 et 2 :

bian shu – liu 汴水-流, *bianshui* : nom, fleuve de Bian ; *liu* : verbe, couler.

si shui – liu 泗水-流, *sishui* : nom, fleuve de Si ; *liu* : verbe, couler.

Type 1-2, les vers 5 et 6 :

si - you you 思-悠悠, *si* : nom, pensée ; *you you* : adjectif, ce qui est

incessant

hen-you you 恨-悠悠, *hen* : nom, haine ; *you you* : adjectif, ce qui est

incessant

- Vers de quatre caractères, deux types de coupe :

Exemple : *Yin de Taichang* (太常引/*Tai-chang-yin*) de Xin Qiji :

乘风好去, 长空万里, 直下看山河。斫去桂婆娑, 人道是、清光更多。

(Que le vent me porte au ciel pour dix mille *li*, survolant les montagnes et les fleuves. Je veux aller jusqu'au palais de la lune pour couper les branches de l'olivier odorant, on dit que cela pourrait faire s'amplifier le clair de lune.)

Le type 2-2 est le plus récurrent, les vers 5, 6, 7 et 11 encadrés sont tous de ce type.

Par exemple le vers 11 :

1 ^{er} hémistiche		2 ^e hémistiche	
乘 cheng	风 feng	好 hao	去 qu
verbe : prendre	nom : vent	adverbe : bien	verbe : aller
Je prends le vent		pour bien y aller	

Le deuxième type 1-3 est moins nombreux, voyons un vers tiré de *Bois grelottant sous la pluie* (雨霖铃/*Yu-lin-ling*) de Liu Yong :

对 dui	长 chang	亭 ting	晚 wan
préposition : face à	adjectif : long	nom : pavillon	adverbe, vers le soir
Près d'un		long pavillon au crépuscule.	

Au niveau de la grammaire, la deuxième partie doit être encore coupée en deux, car le dernier caractère est un complément circonstanciel de temps.

- Vers de cinq caractères, trois types de coupe :

Type 2-3 : 飞镜又重磨 (太常引/*Tai-chang-yin* de Xin Qiji) :

飞 fei	镜 jing	又 you	重 chong	磨 mo
adjectif : volant	nom : miroir	adverbe : encore	adverbe : de nouveau	verbe : polir
Le miroir volant (lune)		redevient ronde.		

Type 3-2 : 了不知南北, (*Jin de bonne nouvelle*/好事近/*Hao-shi-jin* de Qin Guan) :

了 liao	不 bu	知 zhi	南 nan	北 bei
Adverbe : pas du tout	nom : miroir	verbe : savoir	adverbe : sud	verbe : nord
Je ne sais pas du tout			où je suis.	

Type1-4 : 念武陵人远 (*Jouer à la flûte sur la terre de phénix*/凤凰台上忆吹箫/*Feng-huang-tai-shang-yi-jiu-you* de Li Qingzhao) :

念 nian	武 wu	陵 ling	人 ren	远 yuan
verbe : monologuer	nom : toponyme		nom : homme, habitant	adverbe : loin
Je me dis que	l'homme du Wuling est déjà parti au loin.			

- Vers de six caractères, trois types de coupes :

Type 2-4 : 昨夜雨疏风骤 (*Comme un rêve*/如梦令/*Ru-meng-ling* de Li Qingzhao) :

昨 zuo	夜 ye	雨 yu	疏 shu	风 feng	骤 zhou
adverbe : hier	nom : nuit	nom : pluie	adjectif : fine, maigre	nom : vent	adjectif : violent
Pendant la nuit		Un vent violent apportait de la pluie légère.			

Type 4-2 : 气吞万里如虎 (*Arrivé de la joie éternelle/永遇乐/ Yong-yu-le de Xin Qiji*) :

气 qi	吞 tun	万 wan	里 li	如 ru	虎 hu
nom : hardiesse, aura	verbe : couvrir engloutir	adjectif : dix mille	nom : unité de distance	conjonction : comme	nom : tigre
Il balaie les ennemies, son aura couvre dix mille <i>li</i>				tout comme un tigre.	

Type 3-3 : 但目送芳尘去 (*Table à jade bleu vert/青玉案/ Qing-yu-an de He Zhu*) :

但 dan	目 mu	送 song	芳 fang	尘 chen	去 qu
adverbe : ne...que	verbe : suivre quelqu'un des yeux		adjectif : odorant	nom : poussière	verbe : s'en aller
Je ne vois que			s'en aller la poussière odorante.		

- Vers de sept caractères, trois types de coupe :

Type 4-3 : 一轮秋影转金波 (*Ling à seize caractères /十六字令/Shi-liu-zi-ling de Xu Sheng*) :

一 yi	轮 lun ²²⁴	秋 qiu	影 ying	转 zhuan	金 jing	波 bo
adjectif : un	déterminant : souvent utilisé devant la lune	adjectif : automnal	nom : ombre	verbe : tournoyer évoluer	adjectif : métallique argenté	nom : ondes
La lune automnale				émet des ondes argentées.		

²²⁴ Il y a beaucoup de mots appelés *liang-ci* (量词, classificateurs) dans la langue chinoise qui sont placés entre l'adjectif numéral et le nom d'objet, par exemple : dans *yi-lun-ming-yue/一轮月亮*, *yi* = un, *ming* = brillante, *yue* = lune, alors le mot *lun* signifie littéralement la roue. En chinois, 'un livre' se dit *yi ben shu/一本书*, *shu* = livre, le mot *ben* signifie littéralement le cahier. Voici quelques exemples : *zhang/张* pour la table, le papier, etc. ; mais *ba/把* pour la chaise, le fauteuil ou le tabouret. *tiao/条* pour le poisson, le serpent, le lombric, etc. *tou/头* pour le cochon, la vache, l'âne, le chameau, etc., mais *pi/匹* pour le cheval. *jia/架* pour l'avion, *liang/辆* pour la voiture, le camion, la moto, le vélo, etc., *lie/列* pour le train, etc.

Type 2-5 : 过尽千帆皆不是 (*Souvenir du pays de Jiangnan /忆江南/Yi-jiang-nan* de Wen Tingjun) :

过	尽	千	帆	皆	不	是
verbe : passer	adverbe : à la fin	adjectif : mille	nom : bateau à voile	adjectif indéfini : tout	adverbe de négation	verbe : être
Tous sont passés		aucun de ces bateaux à voiles n'est le sien.				

Dans ce vers, la deuxième partie comprend cinq caractères, qui peuvent être divisés en deux, sous forme de 2-3 : *qin-fan* (mille bateaux à voile), *jie-bu-shi* (aucun...n'est).

Type 1-6 : 但寒烟衰草凝碧 (*Branche de l'olivier odorant /桂枝香/Gui-zhi-xiang* de Wang Anshi) :

但 dan	寒 han	烟 yan	衰 shuai	草 cao	凝 ning	碧 bi
adverbe : seulement	adjectif : froid	nom : brume	adjectif : flétri	nom : herbe	verbe : figer	nom ou adjectif : vert
Il n'y a qu'	un peu de couleur verte figée dans les herbes flétries submergées une brume froide.					

Les vers qui ont plus de huit caractères sont moins nombreux. Théoriquement, il n'y a qu'une coupe pour chaque vers, mais la partie longue peut aussi avoir des coupes en fonction de groupe sémantique :

- Vers de huit caractères, trois types de coupe :

Type 3-5 : 但屈指西风几时来 (*Chanson de l'immortel de caverne/洞仙歌/Dong-xian-ge* de Su Shi) :

但 dan	屈 qu	指 zhi	西 xi	风 feng	几 ji	时 shi	来 lai
adverbe : seulement	verbe : courber	nom : doigt	adjectif : ouest	nom : vent	adverbe : quand		verbe : venir
Elle compte avec les doigts			quand viendra le vent d'ouest.				

La deuxième partie peut être divisée en deux : *xi-feng* (vent d'ouest) et *ji-shi-lai* (quand viendrait) comme un vers à cinq caractères.

Type 2-6 : 应是良辰美景虚设 (*Bois grelottant sous la pluie* /雨霖铃/ *Yu-lin-ling* de Liu Yong) :

应 ying	是 shi	良 liang	辰 chen	美 mei	景 jing	虚 xu	设 she
locution adverbiale : peut-être que		adjectif : propice	nom : temps	adjectif : beau	nom : paysage	adverbe : inutilement	verbe : disposer
Peut-être que		le beau jour et le joli paysage ne (nous) servent à rien.					

Ce type est en réalité un vers de six caractères allongés, car le mot *jing-shi* est un complément circonstanciel. Le troisième type 1-7 est un allongement du vers à sept caractères : 正江汉秋影雁初飞 (*Man de fleur de magnolia*/木兰花慢/ *Mu-lan-hua-man* de Xin Qiji) :

正 zheng	江 jiang	汉 han	秋 qiu	影 ying	雁 yan	初 chu	飞 fei
complément circonstanciel : juste au moment où	nom : fleuve Yang-Tsé et fleuve de Han		nom : automne	nom : trace	nom : oie grise	verbe adverbial : commencer à	verbe : voler
Maintenant	les oies grises s'envolent en automne, laissant leurs ombres dans la région de Jiang-Han.						

La deuxième partie peut être divisée selon de type 4-3 : *jiang-han-jiu-ying, yan-*

Similaires au vers de huit caractères, les vers de neuf caractères, de dix et de onze caractères sont en réalité des combinaisons des vers moins longs :

- Vers de neuf caractères, trois types de coupe :

Type 3-6 = vers de trois caractères + vers de six caractères :

残日下/渔人鸣榔归去 (*Joie de minuit /夜半乐/ Ye-ban-le* de Liu Yong)

Sous le soleil couchant/ le pêcheur rentre en tapant son marteau de bois.

Type 6-3 = vers de six caractères + vers de trois caractères :

恰似一江春水/向东流 (*Coquelicot /虞美人/Yu-mei-ren* de Li Yu)

Tout comme l'eau printanière du fleuve/ qui se dirige vers l'est.

Type 2-7 = vers de deux caractères + vers de sept caractères :

爱道/画眉深浅入时无 (*Zi de chant du Sud /南歌子/ Nan-ge-zi*, d'Ouyang Xiu)

(Ma femme vient) me demander si/ les nuances de la couleur des sourcils sont appropriées.

- Vers de dix caractères, un type de coupe :

Type 3-7 = vers de trois caractères + vers de sept caractères :

见说道/天涯芳草无归路 (*Jeu de pêche à la main /摸鱼儿/Mo-yu-er* de Xin Qiji)

On dirait qu'/ les herbes et les fleurs vous (printemps) prient de rester.

- Vers de onze caractères, deux types de coupes :

Type 6-5 = vers de six caractères + vers de cinq caractères :

不知天上宫阙/今夕是何年 (*Chanson de mode de shui-diao /水调歌头*

/Shui-diao-ge-tou de Su Shi)

Je ne sais pas qu'au Palais céleste/ on est en quelle année.

Type 4-7 = vers de quatre caractères + vers de sept caractères :

不应有恨/何事偏向别时圆 (*Chanson de mode de shui-diao /水调歌头*

/Shui-diao-ge-tou de Su Shi)

Il ne faut pas s'en prendre à la lune de ce qu'elle démontre délibérément son visage complet lorsque je suis loin de ma famille.

Dans certains manuels de métrique, les vers à onze caractères sont considérés comme deux vers distincts. Les premiers caractères dans les type 1-3, 1-4, 1-6 ou 1-7 sont généralement des compléments circonstanciels, prépositions ou conjonctions : *dui* (对, face à), *nian* (念, je me dis que), *dan* (但, seulement, ne... que), *zheng* (正, juste au moment où), qui sont appelés *ling-zi* (领字, *ling* : diriger : *zi* : caractères) ²²⁵.

IV. Innovation de formes

Il y a des poètes qui composent plusieurs *ci* sur le même *ci-pai* autour d'un thème. Comme par exemple, Li Xun (李珣) composa dix-sept pièces sur le *ci-pai* de *Zi de Contrée du sud* (南乡子/*Nan-xiang-zi*) sur le paysage du Sud de la Chine (voir 3.1.3.3). Ce type de pratiques fut hérité par les poètes antécédents. Certains poètes composent des séries de groupes de poèmes, dont chacun se compose d'un *shi* et d'un *ci*, et la métrique des *shi* et celle des *ci* sont identiques pour tous les groupes. Par exemple, Mao Pang (毛滂, 1056-vers1124 ?) composa plusieurs groupes dédiés aux *ge-ji* (voir chapitre III). Chaque binôme est composé d'un *shi* du type de *lü-shi* (voir plus haut, en huit vers de longueur régulière) et d'un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Joie de sarcasmes* (调笑/*Tiao-xiao*). En voici un, dédié à une certaine Panpan (盼盼) :

²²⁵ YANG Wensheng, *Manuel concis de ci-pu, op. cit.*, p. 10.

诗曰：(Note du poète : ce que dit le *shi*)

1 武宁节度客最贤，2 后车摘藻争春妍。3 曲眉丰颊亦能赋，4 惠中秀外谁取怜。5 花娇叶困春相逼，6 燕子楼头作寒食。7 月明空照合欢床，8 霓裳罢舞犹无力。

(1 La meilleure fille est celle qui réside dans la ville de Wuning, 2 les plus beaux vers ne peuvent retranscrire sa beauté. 3 Elle sait composer des poèmes, 4 que c'est charmant une âme cultivée avec un corps sublime. 5 Les fleuves se fragilisent et les feuilles se fatiguent à la fin du printemps, 6 sous le toit du pavillon les hirondelles se nourrissent maigrement. 7 Le clair de lune tombe sur le lit double vide, 8 sur lequel s'affaisse la fille après avoir exécuté la danse de Robe multicolore.)

词曰：(Note du poète : ce que dit le *ci*)

1 无力，2 倚瑶瑟。3 罢舞霓裳今几日。4 楼空雨小春寒逼，5 钿晕罗衫烟色。6 帘前归燕看人立，7 却趁落花飞入。

(1 Atonique, 2 elle s'appuie sur le luth. 3 Combien de jours se sont passés depuis la dernière exécution de la Robe multicolore ? 4 La bruine printanière tombe et envoie le froid dans son pavillon vide, 5 humidifiant sa coiffure et ses vêtements. 6 Elle regarde dehors en soulevant le rideau, 7 une hirondelle entre dans la chambre en traversant la chute des pétales.)

以上盼盼 (ces deux poèmes au-dessus sont dédiés à Panpan)

Un autre poète Wang Anzhong (王安中, 1075-1134) écrivit six groupes sur six espèces de fleurs. Les *shi* sont du type de *jue-ju* et les *ci* sont écrits sur le *ci-pai* d'Amour du papillon pour la fleur (蝶恋花/*Die-lian-hua*). Voici un groupe qui décrit le camélia :

Shi

1 无穷芳草度年华。2 尚有寒来几种花。3 好在朱朱兼白白，4 一天飞雪

映山茶。

(À la fin de l'année, les plantes se flétrissent. 2 Peu d'espèces de fleurs peuvent résister au froid. 3 Un jour, le rouge et le blanc se rejoignent, 4 les flocons de neige rivalisent avec les fleurs de camélia)

Ci

1 巧剪明霞成片片。2 欲笑还颦，3 金蕊依稀见。4 拾翠人寒妆易浅。5 浓香别注唇膏点。

6 竹雀喧喧烟岫远。7 晚色溟濛，8 六出花飞遍。9 此际一枝红绿眩。10 画工谁写银屏面。

1 Des milliers de morceaux découpés délicatement du nuage empourpré. 2 Les pétales forment un sourire amer, dévoilant son cœur doré. 3 Une fille légèrement maquillée vient cueillir des fleurs dans le froid. 4 Elle applique de la sève de fleur sur les lèvres.

5 Des piailllements des oiseaux viennent de la colline brumeuse. 7 Le soleil décline, les pétales oscillent dans les rayons dorés. 8 La fille coupe une branche verte pleine de fleurs rouges. Un peintre peut-il reproduire sur le paravent cette beauté brillante ?)

Zhao Lingzhi (赵令畤, 1064-1134), descendant de l'empereur Taizu, écrivit une nouvelle inspirée d'une histoire d'amour de la Dynastie des Tang entre Zhang Sheng (张生), un jeune homme d'origine humble et Cui Yingying (崔莺莺), fille du chancelier. Aidés par la servante de cette dernière, Hongniang (红娘, *hong* : rouge ; *niang* : fille, femme), ces deux jeunes se marièrent finalement, après avoir franchi tant d'obstacles. Cette nouvelle se compose de douze paragraphes dont chacun se termine par un *ci*. Le premier paragraphe est une sorte de prélude où l'auteur présenta sa motivation de création et le dernier est un commentaire par lequel l'auteur fit l'éloge de cet amour qui brava l'éthique de l'époque où le mariage dut être contracté par les parents. Cette

histoire donnera naissance d'une des quatre pièces de théâtre classiques chinois : *la Chambre de l'Ouest* de Wang Shifu (王实甫, 1260-1336). Les trois autres sont *Le Pavillon des pivoines* de Tang Xianzu (汤显祖, 1550-1616), *La Salle de la Longévité* de Hong Sheng (洪升, 1645-1704), et *L'Éventail aux fleurs de pêcher* de Kong Shangren (孔尚任, 1648-1718). Les douze *ci* sont écrits sur le *ci-pai* d'*Amour du papillon pour la fleur* (蝶恋花/*Die-lian-hua*). En voici le quatrième :

Amour du papillon pour la fleur (蝶恋花/*Die-lian-hua*)

1 庭院黄昏春雨霁。2 一缕深心，3 百种成牵系。4 青翼蓦然来报喜。5 鱼笺微谕相容意。

6 待月西厢人不寐。7 帘影摇光，8 朱户犹慵闭。9 花动拂墙红萼坠。10 分明疑是情人至。

(1 La pluie printanière cesse de tomber dans la cour à la fin de la journée. 2 Mille pensées s'élèvent du cœur, 3 et s'envolent vers lui. 4 l'oiseau bleu arrive subitement. 5. Il m'a apporté son message.

6 La lune monte au ciel, je veille dans ma chambre de l'ouest. 7 Le rideau bouge, faisant danser le clair de lune, 8, la porte de la cour est toujours fermée. 9 J'entends soudainement le craquement de tiges des fleurs plantées au pied du mur. 10 Ce serait l'arrivée de mon amant qui a escaladé le mur.)

2.1.5. Ponctuation, traduction et citation

I. La ponctuation des poèmes cités

Les anciens écrits chinois ne sont pas ponctués. Malgré que les *ci* soient parfaitement ponctués dans les anthologies sorties aujourd'hui, l'éditeur a une grande liberté de mettre les signes ponctuation en fonction de leur compréhension personnelle. Il arrive souvent qu'un *ci* soit ponctué différemment dans les anthologies sorties de maisons d'édition différentes, comme par exemple un *ci* de l'empereur Huizong des

Song septentrionaux écrit sur le *ci-pai* de *Kiosque sur la montagne de Yanshan* (燕山亭/*Yan-shan-ting*) :

1 裁翦冰绡，2 打叠数重，3 冷淡燕脂匀注。4 新样靓妆，5 艳溢香融，6 羞杀蕊珠宫女。7 易得凋零，**8 更多少、无情风雨。**9 愁苦。10 闲院落凄凉，

11 几番春暮？

12 凭寄离恨重重，13 者双燕，**14 何曾会人言语？**15 天遥地远，16 万水千山，**17 知他故宫何处。**18 怎不思量，**19 除梦里、有时曾去。**20 无据。**21 和梦也、有时不做。**

(Version dans l'anthologie de *Trois cents ci des Song* ²²⁶)

1 裁翦冰绡，2 打叠数重，3 冷淡燕脂匀注。4 新样靓妆，5 艳溢香融，6 羞杀蕊珠宫女。7 易得凋零，**8 更多少无情风雨。**9 愁苦。10 闲院落凄凉，**11 几番春暮。**

12 凭寄离恨重重，13 这双燕，**14 何曾会人言语。**15 天遥地远，16 万水千山，**17 知他故宫何处？**18 怎不思量，**19 除梦里有时曾去。**20 无据。**21 和梦也，有时不做。**

(Version citée dans *Du ci de ce monde* ²²⁷)

Les Chinois utilisent le signe ‘。’ à la place de ‘.’, les autres signes sont similaires. Généralement, la ponctuation ne pose aucun problème pour comprendre le sens du poème. En raison que l'écriture de l'occitan n'était pas figée à l'époque des troubadours, l'orthographe d'un poème est souvent différente d'un manuscrit à l'autre. Alors que dans le cadre du *ci*, l'orthographe des caractères chinois fut unifiée après l'unification de l'Empereur Qin Shihuang et l'imprimerie fut inventée assez tôt, comme par exemple,

²²⁶ ZHU Xiaozang (朱孝臧, 1857-1931), *Trois cents ci des Song* (宋词三百首), annotés par Cai Yijiang (蔡义江), Shanghai, Éditions Université de Fudan (复旦大学出版社), 2^e édition, août 2014, p. 1.

²²⁷ WANG Guowei (王国维, 1877-1927), *Du ci de ce monde* (人间词话), annoté par Zhou Xingtai (周兴泰), Pékin, Éditions Chinois d'outre-mer (中国华侨出版社), nov. 2015, p. 211.

le premier texte imprimé est daté de la Dynastie des Tang. Sous les Song septentrionaux, un certain artisan Bi Sheng (毕昇, 972-1051) inventa la typographie. Afin de faciliter la lecture des textes imprimés, les artisans des Song développèrent une nouvelle police d'écriture. Voir l'image²²⁸ à droite. Il s'agit d'une page d'un livre imprimé pendant la Dynastie des Song. Les blocs rouges sont les cachets privés des propriétaires accumulés jusqu'à nos jours. La première colonne à droite : 唐女郎魚玄機詩 (en chinois simplifié : 唐女郎鱼玄机诗/ *tang-nü-lang-yu-*



xuan-ji-shi ; *tang* : Dynastie des Tang ; *nü-lang* : femme ; *yu* : nom de famille ; *xuan-ji* : prénom ; *shi* : poème) est le titre du livre : recueil de poèmes de Yu Xuanji (en chinois simplifié 鱼玄机, en chinois traditionnel : 魚玄機, vers 844-vers 871). Aujourd'hui en Chine, la police la plus utilisée est celle de *song-ti* (宋体, *song* : Dynastie des Song ; *ti* : style) qui a été développée selon l'ancienne police des Song. Voyons la comparaison entre la *song-ti* d'aujourd'hui et la police utilisée dans le *Recueil de poèmes de Yu Xuanji* :

唐
女
郎
魚
玄
機
詩



²²⁸ https://www.sohu.com/a/259133969_523187, le 30 avril 2021.

Grâce à la vulgarisation de cette technologie, il se forma une vague de transcriptions des écrits en tout genre par le support de livre en papier (la fabrication du papier est inventée durant la Dynastie des Han orientaux, 25-220). Certains intellectuels sortirent avant même leur décès une anthologie complète enregistrant tous leurs écrits. Un nouveau secteur économique fut créé dans ce contexte : imprimerie, éditeur et librairie. En plus des classiques d'antan, les libraires publièrent également les œuvres des notoriétés



de leur époque afin de majorer le bénéfice : voir l'image à droite²²⁹, qui est la couverture et la table des matières de l'anthologie complète du vice-chancelier des Song septentrionaux Ouyang Xiu (欧阳修, voir ces *ci* dans l'annexe, A-8 – A-14). Homme politique et grand intellectuel, il est aussi une des figures représentatives de la poésie de *ci* des Song. Cet ouvrage, se composant de trois volumes, fut édité et publié par un certain Luo Mi (罗泌, 1139-1189), intellectuel et collectionneur des Song méridionaux.

La standardisation de l'écriture, l'invention de l'imprimerie et l'utilisation de la nouvelle police facilitent beaucoup les études du *ci* pour les chercheurs d'aujourd'hui, car les 'médiévistes' chinois n'ont pratiquement pas le problème de lire les documents imprimés de cette époque. S'il y a aussi en Chine d'aujourd'hui des 'philologues', leur travail consiste à décrypter les mots très anciens existants avant l'unification de l'empereur Qin Shihuang, tel que les signes creusés sur les carapaces d'animaux, les inscriptions fondues sur les objets d'art en métal, ou encore les textes écrits sur les lamelles de bambous. Du fait que les *ci* enregistrés dans les livres anciens sont fidèles aux écrits manuels de l'auteur, il est rare de trouver deux versions textuellement différentes. Cependant, il faut bien évidemment être prudent, dans les deux versions citées plus haut, il y a bel et bien une différence qui se trouve dans le vers 13 :

²²⁹<https://baike.baidu.com/pic/%E6%AC%A7%E9%98%B3%E6%96%87%E5%BF%A0%E5%85%AC%E9%9B%86/5132314/1/c995d143ad4bd1136d184fde58afa40f4afb0500?fi=lemma&ct=single#aid=1&pic=c995d143ad4bd1136d184fde58afa40f4afb0500>, le 1^{er} mai 2021.

Version 1 : 者双燕

Version 2 : 这双燕

La transcription en *pin-yin* de ces deux caractères est identique : *zhe*, quatrième ton. Le terme 这 dans la deuxième vers est un adjectif démonstratif, et le terme 者 est un synonyme de celui-là. Dans le chinois d’aujourd’hui, le caractère 这 garde la même fonction, placé avant un nom. Il s’emploie aussi comme un pronom démonstratif, équivalant à ‘celui’ et à ‘celle’; tandis que le mot 者 perd cette fonction. Ce dernier est généralement placé après un groupe de mots, qui signifie ‘la personne qui a fait telle ou telle chose’, comme par exemple : 阅读者 (阅读/*yue-du* : lire), qui veut dire ‘une personne qui lit’. Ce signe peut être traduit comme ‘celui qui lit’, ce qui décèle en quelque sorte son étymologie. Ce petit inconvénient excepté, les chercheurs ne rencontrent guère des problèmes de versions, ainsi, dans notre thèse, les sources de référence des poèmes ne sont pas citées. Enfin, il faut connaître l’existence de deux anthologies colossales : *Les ci complets des Tang aux Cinq Dynasties* (全唐五代词, sorti le 1^{er} décembre 1999 de maison d’édition de Librairie de Chine/中华书局) qui enregistre exhaustivement les *ci* composés depuis la Dynastie des Tang jusqu’à la Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes et *Les ci complets des Song* (全宋词, sorti le 1^{er} mars 1999 par Librairie de Chine) qui conserve tous les *ci* préservés jusqu’à nos jours écrits durant la Dynastie des Song. Si ces deux ouvrages sont réservés plutôt aux chercheurs et aux amateurs passionnés (plus de 2500 pièces pour le premier, et plus de 20000 pièces pour la deuxième), il existe une autre anthologie moins encombrante pour les lecteurs ordinaires : *Trois cents ci des Song* (宋词三百首). Les *ci* sont sélectionnés et édités par Zhu Xiaozang (朱孝臧, 1857-1931). Ce florilège, sorti en 1924, enregistre les pièces les plus représentatives des poètes les plus connus. Bien que cet ouvrage s’intitule ‘trois cents’, le nombre des poèmes sélectionnés dans la version de Zhu est de deux cent quatre-vingt-trois. Cette anthologie a connu un énorme succès

ultérieurement. De nombreuses rééditions sont sorties ultérieurement, parmi lesquelles celle de la maison d'édition Yuelu (岳麓书社) a ajouté dix-sept pièces de six poètes qui n'avaient pas été sélectionnées par Zhu.

II. Caractéristiques linguistiques du *ci* et le problème de la traduction.

À la veille du Mouvement de la Nouvelle Culture (1915-1921) où les militants vivaient « dans l'état de déchéance où est tombée la Chine, les mœurs traditionnelles, les coutumes, les lettres et les arts du lettré, tout ce qui subsiste de l'ancienne Chine leur apparaît comme une odieuse caricature. Tout compromis est devenu impossible avec le passé : il faut rompre définitivement avec toutes les traditions chinoises et, pour sortir la Chine de son état de prostration, éveiller les consciences, toucher le plus large public possible »²³⁰. Les textes écrits, tels que les textes judiciaires, les textes littéraires ou encore les décrets impériaux, sont rédigés en *wen-yan* (文言, *wen* : élégant, beau ; *yan* : écriture, texte), un style d'écriture inventé durant la Période des Printemps et Automnes (771-476 av. J.-C.) qui se caractérise par sa concision extrême via une syntaxe particulière et par son langage soutenu complètement différent de l'oral. Ce style ne connut pas d'importantes évolutions durant les deux millénaires suivants. Ainsi, un texte écrit en *wen-yan* du XIX^e siècle et un texte tiré des écrits de Confucius présentent peu de différences tant syntaxiques que lexicales. Au demeurant, la langue orale, dite *bai-hua* (白话, *bai* : franc, direct ; *hua* : langage oral) est en constante évolution. Au cours du Mouvement de la Nouvelle Culture, les intellectuels militants exhortaient d'utiliser le *bai-hua* en tant que langue écrite standard à la place du *wen-yan* dans tous les domaines : administration, éducation, justice, commerce, etc. Aux yeux de ces réformateurs, l'obscurité syntaxique et lexicale du *wen-yan* faisait obstacle non seulement à l'alphabétisation de la grande masse, mais aussi à la généralisation en Chine les sciences modernes de l'Occident. Aujourd'hui, le chinois standard en vigueur,

²³⁰ GERNET, Jacques, *Le Monde chinois, tome 3 : L'Époque contemporaine*, Paris, Éditions Pocket, mars 2018, p. 70.

écrit et oral, est basé sur le *bai-hua*. La distinction entre le chinois écrit et le chinois parlé (le mandarin) est très floue, beaucoup moins sensible que la différence entre le *wen-yan* et le *bai-hua*. Pour un sinophone d'aujourd'hui, il n'est pas facile de comprendre un texte en *wen-yan* sans notation ou traduction. Cependant, les Chinois attachent toujours une grande importance à l'apprentissage des textes en *wen-yan* dans l'éducation scolaire, par exemple cent vingt-huit textes (majoritairement des poèmes) sont inclus dans la nouvelle édition de manuel du chinois de l'éducation primaire en 2009.

La poésie traditionnelle de la Chine est évidemment écrite en *wen-yan* « les poètes furent obligés d'utiliser le langage le plus concis afin de représenter un paysage de mille *li* en quelques dizaines de caractères, ainsi, la structure de la phrase dut être réduite »²³¹. Les poètes de l'époque utilisèrent souvent des vers grammaticalement incomplets, tels que des vers sans sujet, des vers sans prédicat, etc. Regardons ce *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Clepsydre* (更漏子/*Geng-lou-zi*) de Wen Tingjun (温庭筠, 812-870 ou 801-866) :

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。
梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

Il s'agit d'un *ci-pai* à deux *que* dont les schémas métriques sont identiques. Voici le sens littéral de chaque vers :

1^{er} *que* :

1	玉炉香， <i>yu lu xiang</i>	<i>yu</i> : nom, jade ; <i>lu</i> : nom, encensoir ; <i>xiang</i> : nom, encens
2	红蜡泪， <i>hong la lei</i>	<i>hong</i> : adjectif, rouge ; <i>la</i> : nom, bougie ; <i>lei</i> : nom : larme

²³¹ WANG Li, *La versification du shi et du ci*, op. cit., p. 169-170.

3	偏 照 画 堂 秋 思。 <i>pian zhao hua tang qiu si</i>	<i>pian</i> : adjectif, ce qui vacille ; <i>zhao</i> : verbe, illuminer ; <i>hua</i> : adjectif, peint, coloré, décoré, <i>hua-tang</i> signifie une chambre fastueusement décorée ; <i>tang</i> : nom, salle, chambre ; <i>qiu</i> : adjectif, de l'automne, <i>si</i> : nom, pensées à quelqu'un
4	眉 翠 薄, <i>mei cui bo</i>	<i>mei</i> : sourcil ; <i>cui</i> , adjectif, vert émeraude ; dans la poésie classique, on compare souvent le sourcil féminin à la colline, le mot <i>cui</i> est une synecdoque qui désigne la colline; <i>bo</i> : adjectif, ce qui s'est estompé
5	鬓 云 残, <i>bin yun can</i>	<i>bin</i> : nom tempes ; <i>yun</i> : nom, nuage, <i>bin-yun</i> signifie la coiffure des femmes, figure récurrente ; <i>can</i> : adjectif, défait, enchevêtré
6	夜 长 衾 枕 寒。 <i>ye chang qin zhen han</i>	<i>ye</i> : nom, nuit ; <i>chang</i> : adjectif, long ; <i>qin</i> : nom, couverture ; <i>zhen</i> : nom, traversin ; <i>han</i> : adjectif, froid

2^e que :

7	梧 桐 树, <i>wu tong shu</i>	<i>wu tong shu</i> : nom, espèce d'arbre, paulownia
8	三 更 雨, <i>san geng yu</i>	<i>san</i> : adjective, trois ; <i>geng</i> : ancienne unité de mesure du temps, le troisième <i>geng</i> égale la tranche de temps entre 23h et 1h ; <i>yu</i> : nom, pluie
9	不 道 离 情 正 苦。 <i>bu dao li qing zheng ku</i>	<i>bu-dao</i> : verbe, négliger, sans se soucier de ; <i>li</i> : adjectif, ce qui est provoqué par la séparation ; <i>qing</i> : nom, sentiment, émotion, <i>li-qing</i> signifie la douleur de la séparation ; <i>zheng</i> : adverbe, justement, être en cours ; <i>ku</i> : adjectif, douloureux, tourmenté
10	一 叶 叶, <i>yi ye ye</i>	<i>yi</i> : adjectif, un ; <i>ye</i> : nom, feuille, la combinaison de 'un + XX' signifie chaque X, ou X à X.
11	一 声 声, <i>yi sheng sheng</i>	<i>yi</i> : un ; <i>sheng</i> : nom, son, ici désigne le clapotement de pluie
12	空 阶 滴 到 明。 <i>kong jie di dao ming</i>	<i>kong</i> : adjectif, vide ; <i>jie</i> : nom, perron ; <i>di</i> : verbe, dégoutter, tomber ; <i>dao</i> : préposition, jusqu'à ; <i>ming</i> : nom, aube

Ce *ci* raconte l'histoire d'une femme qui a passé une nuit blanche troublée par la pluie d'automne et par les pensées qu'elle a pour son mari ou son amant. Mais aucun mot comme 'elle' ou 'femme' n'est apparu dans les vers, autrement dit le sujet est omis.

Il n’y a que trois verbes situés respectivement dans le vers 3 ‘照’ (illuminer) , le vers 9 ‘不道’ (sans se soucier de) et le vers 12 ‘滴’ (tomber). Le vers 1 est gouverné par le caractère *xiang*. Ce mot peut être utilisé comme un nom : encens, parfum, fragrance ; comme un adjectif : ce qui émet une odeur agréable et même comme un verbe : parfumer, embaumer, aromatiser. Le *lei* du vers 2 peut aussi être utilisé comme un verbe : fondre en larmes, pleurer ; ici, il s’agit d’une personnification : la cire fondue est personnifiée aux larmes humaines. Le vers 3 est composé par au moins trois images, *pian-zhao* : la flamme de la bougie qui danse et qui illumine la salle ; *hua-tang* : une chambre à coucher bien meublée, décorée et peinte, traduisant qu’il s’agit d’une famille aisée ; *qiu-si* : en automne, une femme pense à quelqu’un. Ces trois vers, composés de douze caractères au total, établissent un panorama minuscule : dans la nuit de l’automne, sous les lueurs vacillantes de la bougie qui coule ses larmes, une femme reste toute seule dans sa chambre, embaumée de l’encens brûlé. Les vers 4, 5 et 6 décrivent une femme languissante qui laisse couler son maquillage et se défaire sa coiffure. Elle s’allonge sur le lit en pleine nuit, transie par la couverture et le traversin. Les vers 7, 8 et 9 décrivent une pluie ‘implacable’ qui bat fortement les feuilles de paulownia en pleine nuit, ce qui rend la douleur de la séparation plus accablante. Les vers 10, 11 et 12 décrivent le bruit de pluie, les gouttes d’eau tombant incessamment sur les feuilles de paulownia et sur le perron de sa maison produisant un clapotement agaçant qui dure toute la nuit jusqu’aux premières lueurs de l’aube. Une traduction mot à mot donnerait ceci :

(Dans) l’encensoir de l’encens, la bougie rouge en larmes, (sa lumière) vacille (et) illumine la chambre joliment décorée en automne (où elle est en train de) penser (à son amour). Les sourcils se sont estompés, la coiffure enchevêtrée, (pendant) la longue nuit la couverture et le traversin (sont) froids.

Les paulownias, (sous) la pluie à minuit, (la pluie) ne savait pas (que le) malaise (de la femme) causé par la séparation (est) à son paroxysme. Feuille à

feuille, coup à coup, (sur) le perron vide (les gouttes de pluie) dégoulinent jusqu'à l'aube.

L'utilisation du *wen-yan* consiste à véhiculer le plus de sens possible avec le moins de caractères possible. Le chinois est un idéogramme, dont les caractères d'une phrase, notamment écrite en *wen-yan*, sont reliés par leur sens et leur logique intrinsèques. En raison que les mots fonctionnels sont souvent omis, il s'en suit que les phrases sont souvent grammaticalement incomplètes, voire même incorrectes en apparence par rapport à une langue alphabétique comme le français. Ainsi, la traduction d'un poème en *wen-yan* se fait en trois étapes : déterminer le sens du poème, interpréter le poème en chinois contemporain, et enfin le traduire dans la langue cible. La première étape est importante, car il existe énormément de mots et d'expressions désuets, bien que tous ces caractères puissent être trouvés dans un dictionnaire du chinois contemporain. La deuxième étape consiste à compléter les 'lacunes' grammaticales et sémantiques. Au cours de la traduction, les particularités des vers chinois, telles que les mots minutieusement choisis et limés, les tournures soutenues et élégantes, le registre archaïque ou encore le rythme, risquent d'être perdues. Dans notre thèse, il y a seulement une cinquantaine de poèmes tirés du recueil *300 poèmes chinois classiques* traduits par Xu Yuanchong, les autres *ci* cités dans cette thèse sont traduits par moi-même. Ma méthode de traduction est simple, faire l'effort de les traduire vers par vers, malgré que ces versions paraissent certainement lourdes et ridicules. Voici ma traduction :

1 L'encensoir émet du parfum, 2 la bougie rouge pleure, 3 qui illumine par son feu vacillant la chambre où l'arrivée de l'automne évoque chez elle des pensées à son amoureux. 4 les sourcils s'estompent, 5 la coiffure enchevêtrée, 6 la couverture et le traversin sont froids dans la longue nuit.

7 Les paulownias sont battus, 8 par la pluie à minuit, 9 qui ne sait pas que la douleur de la femme est au paroxysme. 10 Des feuilles, 11 tombent des gouttes d'eau, 12 et s'écrasent sur le perron vide jusqu'à l'aube.

« Tout au long de l'histoire, la manière de traduire a été dictée en fonction de deux pôles conflictuels : le premier opposant la traduction littérale, donc fidèle, à la traduction libre ou aux 'belles infidèles' ; et le second, la primauté du fond sur celle de la forme »²³². Transcrire les caractéristiques formelles de la poésie traditionnelle chinoise dans la langue française est-il possible ? Une traduction mot à mot est-elle faisable ? Comment concilier la forme et le contenu ? Ces problèmes semblent éternellement insolubles. Mais c'est aussi le charme de la poésie : il vaut mieux de lire dans la langue originale pour savourer la beauté de la poésie. Étant donné que « la fidélité devient un choix parmi d'autres sur la gamme des actions conscientes du traducteur »²³³, nous allons choisir de traduire les *ci* en réservant le plus possible les formes originales. À propos des citations, les versions que nous utilisons le plus sont celles de XU Yuanchong, chaque citation est complétée par une note de bas de page ; et les autres citations sans appel de note sont traduites par moi-même.

²³² LAROSE, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1989, p. 4.

²³³ GUIDÈRE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Louvain-la Neuve, De Boeck Supérieur, janv. 2016, p. 33.

2.2. L'art du *trobar*

L'art du *trobar* est né dans une atmosphère constituée par de différents éléments culturels provenant de trois dimensions. Cependant, cette poésie n'est absolument pas une simple imitation. Les troubadours construisent, dans leur langue vernaculaire, un microcosme disposant d'un nombre considérable de poèmes qui sont regroupés par de différents sous-genres. Les vers, les strophes et les rimes, riches et variés, confectionnés sous la plume de ces poètes, font preuve d'une forte dextérité linguistique et métrique.

2.2.1. Musique, manuscrits, *vidas*, *razos*, jongleurs, traduction et citation

Comme le *ci*, la chanson troubadouresque est accompagnée de mélodie. Quelque deux cent cinquante-six mélodies ont survécu. Quatre manuscrits regroupent la quasi-totalité des mélodies :

- Le chansonnier W dit Le Manuscrit du Roi, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 (fin XIII^e, nord de la France).
- Le chansonnier X dit de Saint-Germain-des-Prés, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 (milieu XIII^e, nord de la France).
- Le chansonnier R, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543 (début XIII^e, Occitanie).
- Le chansonnier G, Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup (début XIV^e, Italie).

Mais contrairement au *ci-pai*, mélodie préexistante, les troubadours composent en théorie des mélodies en fonction de ses écrits. Mais les mélodies présentent des lieux communs :

Malgré la diversité des manuscrits, et malgré la fantaisie des copistes, il est bien évident que – tout comme les poèmes – ces mélodies sont construites à partir

de formulaires – on pourrait parler ici de lieux communs – familiers, et qui assurent le succès.²³⁴

Ces formules facilitent la création poétique, car en les mémorisant, les troubadours peuvent composer leurs chansons plus aisément :

Les procédés employés par le troubadour pour construire son discours seraient conditionnés par une composition faite de mémoire. Le discours rhétorique s'inscrit ainsi comme un corollaire et un préalable de l'oralité. Le troubadour construit sa chanson avec des procédés lui permettant de la travailler sans avoir besoin de l'écrire. La mémoire repose donc sur des techniques qui lui permettent d'exister.²³⁵

Cela suggère que les troubadours utilisent des « cadres » qui leur sont familiers et ils répètent des phrases musicales, bien que la « répétition la répétition musicale ne soit pas le seul procédé utilisé par le troubadour »²³⁶. En plus, le jongleur peut exécuter les chansons à sa manière, avec ses « ornements personnels »²³⁷ et le copiste « entend ce que son oreille lui permet de saisir »²³⁸. Ainsi, la création mélodique et sa performance présentent une liberté beaucoup plus grande par rapport au *ci*. Bien évidemment, cette oralité ne signifie pas que les poèmes troubadouresques sont tous improvisés, bien au contraire, la syntaxe, la disposition des rimes et les jeux comme la sextine attestent bien que les pièces laissées par les troubadours sont sorties de longue élaboration laborieuse et ingénieuse.

C'est grâce aux chansonniers que les écrits des troubadours ont pu être conservés.

Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur (Elberfeld, Friderichs, 1872)

²³⁴ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 75-76.

²³⁵ CHAILLOU, Christelle, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de trobar*, thèse soutenue en 2007 à l'Université de Poitiers, p. 432.

²³⁶ *Ibid.*, p. 419.

²³⁷ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 74

²³⁸ *Idem.*

de Karl Bartsch et *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscripts et éditions)* (Paris, Champion, 1916) d'Alfred Jeanroy ont tous établi une liste des chansonniers et ils ont inventé un système de numérotation des manuscrits. Le site d'internet Arlima (Archive de littérature du Moyen Âge) offre une liste²³⁹ à partir de ces deux ouvrages tout en mettant en valeur les différences de ces deux ouvrages :

Manuscrits	Bartsch	Jeanroy	Autres
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 136 (Ed. V. 11)	—	w	—
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 7	—	v	—
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146	—	S ^g	—
Bern, Burgerbibliothek, 389	—	h	—
Berlin, Staatsbibliothek und Preussischer Kulturbesitz, Philipps 1910	—	N ²	—
Bologna, Archivio notabile, sans cote	—	z	—
Bologna, Biblioteca universitaria, 1290	—	g ^a	—
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 42	P	P	—
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 43	U	U	—
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XC, infr. 26	c	c	—
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Conventi soppressi, F. IV. 776	—	J	—
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Medicei palatini, 1198	—	c ^b	—
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 294	—	r	—
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814	a	a ^l	—
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909	Q	Q	—
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2981	—	F ^a	—
København, Kongelige biblioteket, Thott 1087 4 °	—	i	—
London, British Library, Harley 3042	—	F ^c	—
Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf.	—	z ^l	—
Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.	G	G	—
Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 105 sup.	—	y	—

²³⁹ https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html, le 04 janv.2023.

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, A. G. XIV, 49	—	A^a	—
Modena, Biblioteca estense universitaria, α .R.4.4, f. 1-261	D	D	—
Modena, Biblioteca estense universitaria, α .R.4.4, f. 262-346	d	d	—
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Appl. 494, 427, 426	—	a^2	—
New York, Morgan Library, M. 819 (anc. Sir Thomas Phillipps, n °8335)	N	N	—
Oxford, Bodleian Library, Douce 269	S	S	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 3091-3100	—	S^a (3092)	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 795	Y	Y	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844	W	W	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 854	I	I	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 856	C	C	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1049	γ	—	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1592	B	B	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1745	Z	Z	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1749	E	E	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12472 (<i>Chansonnier Giraud</i>)	f	f	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12473 (anc. Vat. 3204)	K	K	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12474 (anc. Vat. 3794)	M	M	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12474, 1 feuillet (anc. Vat. 3794)	A^a	A^b	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615	δ	—	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 15211	T	T	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050	X	X	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543	R	R	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406	—	n	—
Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 23789	—	—	φ
Parma, Biblioteca Palatina, 990	—	F^b	—
Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, 165	—	A^c	—

Siena, Archivio di Stato, ??	—	<i>s</i>	—
Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, H III, 3	—	<i>u</i>	—
Toulouse, Archives de l'Académie des jeux floraux, ??	—	<i>t¹, t²</i>	—
Toulouse, Archives de l'Académie des jeux floraux, ??	—	<i>t³</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniani latini, 3953	—	<i>j</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniani latini, 3965	<i>e</i>	<i>e</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniani latini, 4087	<i>b</i>	<i>b</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiani, L. IV. 106	<i>F</i>	<i>F</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi latini, 1659	—	<i>k</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3205	<i>g</i>	<i>g</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3206	<i>L</i>	<i>L</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3207	<i>H</i>	<i>H</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3208	<i>O</i>	<i>O</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3824	—	<i>l</i>	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 5232	<i>A</i>	<i>A</i>	—
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, App. cod. XI	<i>V</i>	<i>V</i>	—
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Supp. gall. VIII	<i>θ</i>	<i>p</i>	
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extrav. 268	—	<i>q</i>	—
localisation actuelle inconnue: anc. ms. Stengel	—	<i>c^a</i>	—
localisation actuelle inconnue: anc. ms. Paolo Gaffuri, à Bergame	—	<i>x</i>	—
Citations de troubadours insérés dans le <i>Breviari d'amor</i> de Matfre Ermengau	<i>α</i>	<i>α</i>	—
Citations de troubadours insérés dans les deux nouvelles Raimon Vidal, <i>Abrils issi'e mays intrava</i> et <i>So fo e l temps c'om era jays</i>	<i>β</i>	<i>β</i>	—
Lais lyriques occitans insérés dans le <i>Guillaume de Dole</i> de Jean Renart	<i>ε</i>	—	—
Bern, Burgerbibliothek, 389 (Chansonnier français contenant quelques poèmes occitans)	<i>ζ</i>	—	—
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi latini, 1659 (Chansonnier français contenant quelques poèmes occitans)	<i>η</i>	—	—
Chansons insérés dans les <i>Documenta amoris</i> de Francesco da Barberino	<i>ι</i>	—	—

En plus, la numérotation de *Bibliographie der Troubadours* de Pillet-Carstens (1933) et maintenant celle de la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* d'Asperti (www.bedt.it) constituent également aux chercheurs d'aujourd'hui d'efficaces plateformes.

Dans certains manuscrits, les troubadours sont accompagnés d'une *vida* (bibliographie en prose de sa vie) et certains poèmes sont dotés d'une *razo* (un récit des circonstances dans lesquelles chacune est supposée avoir été composée)²⁴⁰. D'après Michel Zink, les renseignements que donnent les *vidas* et les *razos* ne sont que partiellement dignes de foi, car l'intérêt des *vidas* et des *razos* ne vient pas de la petite part de vérité qu'elles contiennent, mais de la grande part d'imagination qui les a engendrés.²⁴¹ Mais au moins, nous pouvons dire que le moment où les chansonniers rédigeaient ces textes est plus proche de l'époque où vivaient les troubadours que nous. Nous allons nous en servir dans les chapitres suivants, vu que « lorsque des documents d'archives permettent une vérification, on constate que les *vidas* se trompent rarement sur l'origine sociale et géographique des troubadours »²⁴².

Il est impensable de parler des troubadours sans mentionner les jongleurs. Conventionnellement, nous pensons qu'un *joglar* (en occitan) exécute ce qu'un *trobador* « a trouvé ». En réalité, ce mot est un dérivé de *jocare*²⁴³ et désigne celui qui fait des tours de force ou d'adresser et la récitation poétique ne forme qu'une partie de son programme.²⁴⁴ Le *joglar* désigne à l'origine autant le poète-musicien qui chante de geste ou qui récite des fabliaux que les mimes saltimbanques, bateleurs, montreurs d'animaux savants, acrobates et autres vendeurs de vent ; tout comme le mot indique, le jongleur signifie aujourd'hui quelqu'un qui fait de la jonglerie, appelée jonglage ou jongle, désignant un exercice d'adresse qui consiste dans son sens le plus strict à lancer, rattraper et relancer de manière continue des objets en l'air. Mais à l'époque troubadouresque, les jongleurs qui accompagnent les troubadours sont

²⁴⁰ ZINK, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, op. cit., p. 21.

²⁴¹ *Ibid.*, p.26-27.

²⁴² *Idem.*

²⁴³ Diez pense que ce mot vient de *jocus*, basse latinité (jeu), voir DIEZ, Frédéric, *La poésie des troubadours*, op. cit., p. 39.

²⁴⁴ JEANROY, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, op. cit., p. 136.

parfois polyvalents, le troubadour Guiraut de Cabrera exige beaucoup de son jongleur : il énumère la longue liste des poèmes épiques, romans, fabliaux et sons d'amour qu'il doit débiter tout en sachant jouer de la vièle. Au fur et à mesure : « maints jongleurs, après avoir longtemps exécuté les œuvres d'autrui, se sentaient en état de composer eux-mêmes et se débarrassaient, ains d'une sujétion gênante. Les troubadours mêmes au service desquels ils s'étaient mis les y aidaient volontiers »²⁴⁵. Inversement, le troubadour peut devenir jongleur, la *vida* d'Arnaut Daniel nous dit qu'il est « gentils hom. Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandonet las letras, et fetz se joglars, e pres une maniera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad apprendre » (...un gentilhomme. Il apprit bien les lettres et se délecta à « trouver ». Et il abandonna les lettres, se fit jongleur et prit une façon de « trouver » en rimes précieuses ; aussi ses chansons ne sont-elles pas faciles à comprendre ni à apprendre)²⁴⁶. Sa propre chanson semble affirmer implicitement son changement : « E'l cor non crezatz qu'en tuoilla, Car orars ni jocs ni viula. No'm pot de leis un travers jonc. Partir... » (Et ne croyez pas que je détache d'elle mon cœur, car la Prière, le Jeu ou la Viole ne peut m'en séparer du travers d'un jonc...)²⁴⁷. Car la « viula » (la viole) est « le plus important »²⁴⁸ des instruments des jongleurs. Selon les recherches « vingt-et-un troubadours au moins furent en même temps jongleurs »²⁴⁹.

La numérotation des poèmes troubadouresque est largement acceptée dans le domaine de recherche de la poésie troubadouresque. Dans les temps modernes, nous avons vu apparaître des anthologies des troubadours dont les auteurs ont adapté les anciens textes aux règles graphiques modernes. Il arrive souvent qu'un poème d'un troubadour présente des différences graphiques dans des anthologies différentes, voici la première strophe de la *canço* de Jaufré Rudel sur l'amour lointain :

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁴⁶ BOUTIÈRE, Jean & SCHUTZ, A.-H., *Biographie des troubadours*, Paris, A.-G. Nizet, 1964, p. 59-60.

²⁴⁷ LAVAUD, René, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 70.

²⁴⁸ DIEZ, Frédéric, *La Poésie des troubadours*, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁹ ANGLADE, Josephe, *Les troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leur influence*, *op. cit.*, p. 45.

Alfred Jeanroy	
Lanquan li jorn son loc en mays M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh, E quan mi suy partitz de lay Remembra • m d'un'amor de lonh : Vau de talan embroncx e clis Si que chans ni flors d'albispis No • m plazs plus que l'yverns gelatz	Quand les jours sont longs, en mai, il me plaît, le chant des oiseaux, lointain ; et quand je suis parti de là (quand j'ai cessé d'écouter), il me souvient d'un amour lointain : je vais alors pensif, morne, tête baissée, et alors ni chant (d'oiseaux), ni fleur d'aubépine ne me plaisent plus que l'hiver glacé. ²⁵⁰
Pierre Bec	
Lanquan li jorn son lonc en mai M'es bêlhs dous chans d'auzêlhs de lonh, E quan me sui partitz de lai Remembra'm d'un'amor de lonh : Vau de talan embroncs e clis Si que chans ni flors d'albispis No'm platz plus que l'iverns gelatz	Lorsque les jours sont longs en mai, il m'est doux le chant des oiseaux lointains, et quand je suis parti de là-bas, il me souvient d'un amour lointain : je vais alors pensif, triste et la tête basse ; et ni chants ni fleurs d'aubépine ne me plaisent plus que l'hiver gelé. ²⁵¹
Jacques Roubaud	
Lanquand li jorn son lonc en mai. M'es bels douz chans d'auzels de loing. E quand me sui partitz de lai. Remembra-m d'un amor de loing. Vauc de talan enbroncs e clis. Si que chans ni flors d'albispis. No-m platz plus que l'inverns gelatz	Lorsque les jours sont longs en mai M'est beau le doux chant d'oiseaux de loin Et quand je me suis éloigné de là Je me souviens d'un amour de loin Je vais courbé e incliné de désir Si bien que chant ni fleur d'aubépine Ne me plaisent comme l'hiver gelé ²⁵²
Paul Fabre	
Lanquand li jorn son long en mai M'es bèls doç chants d'aucèls de lonh, E quand me soi partits de lai Remembra • m d'un'amor de lonh : Vau de talant embroncs e cli(n)s Si que chants ni flors d'albespi(n)s No • m platz plus que l'iverns gelats.	Lorsque les jours sont long en mai, J'aime un doux chant d'oiseau, lointain, Et quand de là-bas je suis parti, Il me souvient d'amour de loin : De désir je vais morne et courbé Si bien que chant ni fleur d'aubépine Ne me plaisent pas plus que l'hiver gelé. ²⁵³

Il est bien clair que chacun de ces quatre textes a sa propre physionomie graphique. Quant à la traduction, celles d'Alfred Jeanroy et de Pierre Bec sont faites d'un style plus libre, alors celles de Jacques Roubaud et de Paul Fabre gardent les caractéristiques

²⁵⁰ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours*, op.cit., p. 39-42.

²⁵¹ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op.cit. p. 181-183.

²⁵² ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, op. cit., p. 74-75.

²⁵³ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 98-99.

langagières et métriques du texte occitan. Faul Fabre précise sa méthode de traduction comme ceci :

Je me suis efforcé de traduire vers à vers, ce qui m'a conduit à conserver, la plupart du temps et autant qu'il m'a été possible, les inversions et les écarts qui éloignent le texte occitan de la syntaxe du français. Cela, bien entendu, donne à ma traduction un air archaïque que j'assume pleinement : après tout, à texte du passé, syntaxe vieillotte ne messied pas trop... quand le pari- difficile, ô combien ! – de faire coïncider vers à vers texte et traduction a été au-dessus de mes forces, j'ai privilégié la compréhension à l'ordre de l'original. – Inutile de préciser par ailleurs que j'ai consulté les traductions connues, le travail déjà accompli méritant pleinement d'être utilisé et, par là, mis à l'honneur.²⁵⁴

« Le travail déjà accompli méritant pleinement d'être utilisé ». Cette formule peut être très bien appliquée dans notre travail, nous ne citons pas directement les anciens manuscrits conservés jusqu'à nos jours, mais des vers rédigés dans des anthologies modernes et contemporaines. Par exemple, les anthologies des quatre romanistes mentionnés plus haut sont les plus citées dans cette thèse. Et comme les citations des poèmes y compris leurs traduction en français sont venues des ouvrages ou des articles déjà publiés, nous ne précisons pas non plus leur numéro de manuscrits dans ce travail.

2.2.2. Les genres

Les genres de la poésie troubadouresque sont définis par les thèmes que traitent les poètes. Paul Fabre a énuméré exhaustivement dans son *Anthologie des troubadours* les genres en les divisant en trois groupes : les genres majeurs, les genres mineurs et les autres. La sextine inventée par Arnaut Daniel est aussi classée comme un genre dans l'ouvrage, nous allons la placer dans la partie 2.2.3-La strophe et la rime, car il s'agit

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 29-31.

plutôt d'un jeu de métrique. Les principaux genres sont les suivants :

-La *canço* est « consacrée à l'amour »²⁵⁵. C'est le genre essentiel de la poésie troubadouresque dans lequel les troubadours conçoivent la notion de la *fin'amor* qui veut dire « amour courtois » en français. Quelques marques conventionnelles les rendent identifiables :

Le motif printanier au début du poème :

Ab la dolchor del temps novel	Grâce à la douceur du printemps,
Foillo li bosc ...	Les bois se couvrent de feuilles ...

(Guillaume IX, vers 1 et 2 de la strophe 1²⁵⁶)

Ar vey qu'em, vengut als jorns loncs	Je vois maintenant que nous sommes
	venus aux longs jours,
Que • il flors s'arenguo sobr'els troncs	où les fleurs s'alignent sur les tiges.

(Guillem de Cabestanh, vers 1 et 2 de la strophe 1²⁵⁷)

Et très souvent les poètes adorent l'image de l'oiseau chantant :

... e li aucel	Les oiseaux chantent
Chanton chascus en lor lati	Et chacun en son langage
Segon lo vers del novel chan	Fait entendre les strophes d'un chant nouveau

(Guillaume IX, vers 2, 3 et 4 de la strophe 1²⁵⁸)

Et aug d'auzelhs chans e refrims	J'entends les chants et les refrains des oiseaux
----------------------------------	--

²⁵⁵ ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, Paris, Librairie Armand Colin, 1908, p. 56.

²⁵⁶ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, textes, notes, traductions par Jürgen Boelcke, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, p. 37-38.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 75-78.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

Qui pros fon ara s'en repen	Qui fut preux autrefois maintenant s'en repent
Ez es ben d'avols escuma,	Et est bien de méchante écume,
Q'anc Proeza un dia non fon senz	Car jamais Prouesse d'un seul jour ne fut sens E
Sel bos fatz a la fin non parec,	Et si la bonne action ne s'est montrée à la fin
Tot qant ha fag le seinhers es nientz.	Tout ce qu'a fait le sire ne vaut rien.

(Alegret, strophe 3²⁶⁴)

Satire politique :

À tornar m'er enquer al premier us.
 Per los granz obs qu'eu vei sobraparer,
 E si mos chanz saup un pauc ues reclus,
 Vostr'[es] lo tortz, e non de mon saber.
 Qu'entre • Is maritz non es massa solatz.
 Chantarai [eu] ? Oc, pois al Comte platz ;
 Aissi trairai ira de mon conort,
 Qu'eu trametrai a'N Symon de Monfort.

(Guilhem Rainol d'Apt, strophe 1 : Il me faut revenir à mon premier usage, à cause des grands besoins que je vois se manifester ; et si mon chant sent un peu le renfermé, la faute en est à vous et non à mon talent, car chez les affligés il est difficile de rencontrer la joie. Chanterais-je donc ? Oui, puisqu'il plaît ainsi à mon comte. De mes motifs de réconfort je tirerai un chant de colère que j'enverrai à Simon de Monfort.²⁶⁵)

Satire littéraire :

E • l segonz, Girautz de Borneill,	Le second est Giraut de Bornelh,
Qu sembl'oire sec al soleill	Qui ressemble à une outre séchée au soleil ;
Ab son chantar magre dolen	Ses chétives et lamentables chansons

²⁶⁴ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 313-316.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 244-246.

Q'es chans de vieilla porta -seill ; rappellent celles des vieilles porteuses d'eau ;
 Que si • s mirava en espeill, Et lui-même, s'il se regardait au miroir,
 No • s prezar'un aiguilen. Il ne s'estimerait pas une baie d'églantine.
 (Peire d'Auvergne, strophes 3 et 4²⁶⁶)

Satire individuelle :

Gasc, pèces, laits joglars e fèrs, Gasc, jongleur sot, laid et grossier,
 Dechats e faits a revèrs, Plein de défauts et bâti à l'envers,
 À tots mal liges e sèrs Esclave et homme lige de tous les maux
 Qu'uns non cre que t'en sofranha, Dont pas un, je crois, ne te fait défaut,
 E de tots bons aips estèrs, Et de toute qualité exempte,
 Si tu ver dire • m sofèrs Si tu souffres que je dise la vérité,
 Felon sirventés que • m quèrs Le sirventés irrité que tu viens chercher,
 Aias tal com a te tanha. Prends-le qu'il te convient !
 (Gausbèrt de Poicibòt, strophe 1²⁶⁷)

-La *tenson* est « un débat, une discussion entre deux ou plusieurs troubadours, qui défendent des points de vue différents sur un sujet donné »²⁶⁸ :

Amics en gran cossirier -Ami, en cruelle angoisse et peine,
 Suy per vos et en gran pena, Je suis pour vous,
 E del mal qu'ieu en soffier Et il me semble que des maux que je souffre
 No cre que vos sentatz guaire ; Vous ne vous ressentez guère.
 Doncx, per que • us metetz amaire Pourquoi vous mêlez-vous d'aimer ce mal
 Pus a me laissatz tot lo mal ? Si vous voulez me laisser tout le mal ?
 Quar abduy no • l partem éguai. Pourquoi n'est-il pas entre nous également

²⁶⁶ *Ibid.* p. 319-325.

²⁶⁷ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, *op. cit.*, p. 445.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

Domna, amors a tal mestier	-Dame, Amour est de telle nature, quand
Pus dos amicx encadena,	il a enchaîné deux amants chacun mesure
Que • l mal qu'an e l'alegrier	à sa façon les biens et les maux qu'il en reçoit.
Senta quecx a son veiaire ;	Moi donc aussi je pense,
Qu'ieu pens, e no sui guabaire,	Et ne crois pas me vanter,
Que la dura dolor coral	Que ces rudes peines du cœur,
Ai eu tota a mon cabal.	Elles sont toutes de mon côté.

(Comtesse de Die et son ami, strophes 1 et 2²⁶⁹)

-Le *partimen* est proche de la *tenson*, « il y a un questionneur qui conduit à la fin duquel un jugement sera rendu »²⁷⁰. Voici un *partimen* de Guilhem Figüeira qui réunit quatre troubadours :

Guilhem Figüeira :

-Bertrand d'Aurèl, se moria	-Bertrand d'Aurèl, si mourait,
N'Aimerics ans de martror,	Aimeric avant la Toussant,
Digatz a qui laissaria	Dites à qui il laisserait
Son aver e sa ricor	Son avoir et sa richesse,
Qu'a conqués en Lombardia	Qu'il a conquis en Lombardie,
Sofreitant freit e langor,	En souffrant de froid et de langueur.
Çò • m dison l'albergador?	À ce que disent les aubergistes ?
Pero ben fetz la metgia	Pourtant il a crié la médecine [?]
E dis del rei grand lausor,	Et a dit du roi grande louange,
Sol qu'el çò tenh'ad onor.	Si tant est que celui-ci tienne cela à honneur.

²⁶⁹ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 181-184.

²⁷⁰ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 15.

Aimeric de Peguilhan :

-Bertrand d'Aurèl, s'aucisia	-Bertrand d'Aurèl, si Augièr,
N'Augièrs Figuèira • l debtor,	Tuait Figuèira, son débiteur,
Digatz a qui laissaria	Dites à qui il laisserait,
Lo sieu fals còr traïdor,	Son cœur faux et traître,
Plen d'enjan e de bausia,	Plein de fourberie et de tromperie,
E d'enòl e de folor,	Et d'ennui et de folie,
D'anta e de desonor ?	Et de honte et de déshonneur ?
Ni putans que menaria,	Et qui mènerait les putains ?
Ni arlòt ni bevedor	Et les coquins et les ivrognes,
Que farian de senhor ?	De qui feraient-ils leur seigneur ?

Bertrand d'Aurèl :

-N'Aimeric, deixar poiria	-Aimeric, il pourrait laisser,
A • N Joanet lo menor	À Joanet le petit,
L'enjan e la tricharia,	La tromperie et la tricherie,
Car el viu d'aital labor,	Car il vit d'un tel travail,
E l'enòl e la folia	Et l'ennui et la folie,
A • N Augièr lo fenhedor,	À Augièr l'hypocrite,
Et a • N Bude • l desonor,	Et à Bude le déshonneur,
Et a • N Lambèrt la putia,	Et à Lambèrt les putains,
E • l beure a • N Complit-Flor,	La boisson à Fleur-Parfaite,
E • ls arlòts a N'Amador.	Et les coquins à l'Amoureux.

Lambèrt :

- Sénher, cel qui la putia	-Seigneur, celui qui les putes,
M'en laissa, s'en fai onor,	Me laisse, s'en honore,

Qu'ieu m'o tenh a manentia	Car je tiens pour richesse,
Qui me • n fai prètz ni largor,	qu'on m'en fasse don et largesse ;
Ou'anc a nul jorn de ma via	Car nul jour de ma vie,
Non vòlh far autre labor,	Je ne veux d'autre labeur,
Que fotres m'ac tal sabor	Et foutre avait pour moi telle saveur,
Qu'ieu me laissèi la clergia	Que j'ai abandonné la clergie,
E tenh mon vet per prior	Et que je tiens mon vit pour prier,
E lo con per refreitor.	Et le con pour réfectoire. ²⁷¹

-Le *planh* est une « sorte de chant funèbre composé par le troubadour à la mémoire de son protecteur »²⁷² :

Quascus plor e planh son dampnatge,	Chacun pleure et plaint son dommage,
Sa malanansa e sa dolor	Son infortune et sa douleur.
Mas ieu las ! n'ai en mon coratge	Quant à moi, hélas ! je n'ai au cœur
Tan gran ira e tan gran tristor,	Telle indignation et telle tristesse que,
Que ja mos jorns planh ni plorat	De toute ma vie, je ne finirai de regretter
Non aurai lo valent prezat,	Le vaillant, le vénérée,
Lo pros Vescomte, que mortz es,	Le preux vicomte de Béziers, qui est mort;
De Bezers, l'ardit e • l cortes,	Le chevalier hardi et courtois,
Lo gai e • l mielhs adreg e • l blon,	Joyeux, le plus juste, aux blonds cheveux,
Lo mellor cavallier del mon.	Le meilleur du monde.

(Guillem Augier, strophe 1²⁷³)

-L'*alba* (*aube*) est « une pièce lyrique composée sur le thème de la séparation de deux amants qui, après une furtive et souvent illicite entrevue nocturne, sont réveillés à l'aube

²⁷¹ *Ibid.*, p. 472-474.

²⁷² ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, op. cit., p. 61.

²⁷³ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 235-238.

par le chant des oiseaux ou le cri du veilleur de nuit et déplorent le jour qui vient trop tôt »²⁷⁴. Voici les strophes 3 et 4 d'une *alba* de Giraut de Bornelh²⁷⁵ :

« Bel companho, en chantan vos apel ;
No dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel
Que vai queren lo jorn per lo boschatage ;
Et ai paor que • l gilos vos assatge ;
Et ades sera l'alba. »

(Beau compagnon, en chantant je vous appelle. Ne dormez plus, car j'entends chanter les oiseaux qui vont cherchant le jour par le bocage, et je crains que le jaloux ne vous surprenne, car bientôt paraîtra l'aube.)

« Bel companho, issetz al fenestrel
E regardatz las estelas del cel ;
Conoisseretz si'us sui fizels messatge.
Si non o faitz, vostres n'er lo damnatge ;
Et ades sera l'alba. »

(Beau compagnon, mettez-vous à la fenêtre et regardez les étoiles du ciel ; vous reconnaîtrez si je suis un messager fidèle ; si vous ne le faites pas, c'est sur vous que tombera la vengeance. Et bientôt paraîtra l'aube.)

-La *serena* est « en quelque sorte une aube et son contraire, puisqu'elle évoque *lo ser* (soir) et répète ce mot à l'imitation de l'aube répétant le mot *alba* »²⁷⁶ :

Ad un fin amant fo adts À un amant sincère fut donné,
Per sidòns respieche d'amor, Par sa dame un espoir d'amour,

²⁷⁴ BEC, Pierre, *La Lyrique française au Moyen âge (XII^e-XIII^e siècles)*, vol. 1 : *Études*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1977, p. 91.

²⁷⁵ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 379-383.

²⁷⁶ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 16.

E • l sasons, e • l luècs mandats.	Et fixé le moment et le lieu.
E • l jorn, qu'el ser dec l'onor	Et le jour, où le soir il devait honneur,
Penre, anava pensius,	Avoir, il allait pensif,
E disia, sospirant :	Et il disait en soupirant :
Jorns, ben creisses a mon dan,	« Jour, tu crois bien pour mon dommage,
E • l sers	« et le soir,
Aucí • m, e sos longs espers.	« Me tue, qui se fait si longtemps attendre. »
Tant èra l'amants cochats	Tant était l'amant tourmenté,
De la desirant ardor	Par le désir ardent,
Del jòr que l'er autrejats,	De la joie d'amour qu'on devait lui donner,
Qu'el se dava grand temor,	Qu'il en tirait grande peur
Qu'al ser non atendés vius	De ne pas arriver vivant au soir,
E disia, sospirant :	Et il disait en soupirant :
Jorns, ben cresses a mon dan,	« Jour, tu crois bien pour mon dommage,
E • l sers	« Et le soir,
Aucí • m, e sos longs espers.	« Me tue, qui se fait si longtemps attendre. »

(Guiraut Riquier, strophes 1 et 2²⁷⁷)

-La *parstorela* (pastourelle) est un genre dont « le sujet est un débat entre une bergère et un chevalier qui s'efforce de la séduire »²⁷⁸. Il s'agit d'un genre de poème dialogué. Michel Zink donne une définition plus précise : « une requête d'amour s'adressant à une bergère et l'échange de moqueries et de propos piquants qui s'en suit, le tout présenté sur le mode plaisant »²⁷⁹ :

L'autrier jost'una sebissa	L'autre jour, près d'une haie,
----------------------------	--------------------------------

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 588-589.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁷⁹ ZINK, Michel, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris/Montréal, Bordas, 1972, p. 27.

Trobei pastora mestissa,	Je trouvai une pastoure métisse,
De joi e de sen massissa,	Pleine de gaîté et de sens ;
Si cum filla de vilana,	Elle était fille de vilaine ;
Cap'e gonel'e pelissa	Vêtu d'une cape, d'une gonelle et d'une pelisse,
Vest e camiza treslissa,	Avec une chemise maillée,
Sotlars e caussas de lana.	Des souliers et des chausses de laine.

Ves leis vinc per la planissa :	Vers elle je vins par la plaine :
« Toza, fi • m ieu, res faitissa,	« Jouvencelle, lui dis-je, être enchanteur,
Dol ai, car lo freitz vos fissa. »	J'ai grand deuil que le froid vous pique.
« Seigneur, so • m dis la vilana,	– Sire, dit la vilaine,
Merce Dieu e ma noirissa,	Grâce à Dieu et à ma nourrice,
Pauc m'o pretz si • l vens m'erissa,	Peu me chaut que le vent m'échevèle,
Qu'alegreta sui e sana. »	Car je suis joyeuse et saine.

« Toza, « fi • m ieu, « cauza pia,	« Jouvencelle, lui dis-je, objet charmant,
Destors me sui de la via.	Je me suis détourné du chemin
Per far a vos compaignia;	Pour vous tenir compagnie :
Quar aitals toza vilana	Car une jeune vilaine telle que vous
No deu ses pareill paria	Ne doit pas, sans un compagnon assorti,
Pastorgar tanta bestia	Paître tant de bétail
En aital terra, soldana. »	Dans un tel lieu, seulette.

« Don, « fetz ela, qui que • m sia,	Sire, dit-elle, quelles que soient mes qualités,
Ben conosc sen e folia.	Je sais reconnaître sens et folie.
La vostra pareillaria,	Réservez votre accointance,
Seigneur, so • m dis la vilana,	Seigneur, dit la vilaine,
« Lai on se tang si s'estia,	À ceux à qui telle sied ;

Que tals la cuid'en bailia	Car tel croit vous posséder
Tener, no • n a mas l'ufana. »	Qui n'a de cette possession que la vaine apparence.
(Marcabru, strophe 1-4 ²⁸⁰)	

-La *romanca* (romance) est « le récit d'une aventure d'amour fait par le poète, sous forme dialoguée »²⁸¹ :

À la fontana del vergier,	À la fontaine du verger,
On l'erb'es vertz josta • l gravier,	Là où l'herbe est verte, près de la grève,
À l'ombra d'un fust domesgier,	À l'ombre d'un arbre fruitier,
En aiziment de blancas flors	Entourée des blanches fleurs
E de novelh chant costumier,	Et au chant habituel de la nouvelle saison,
Trobey sola, ses companhier,	Je trouvai seule, sans compagnie,
Selha que no vol mon solatz.	Celle qui ne veut pas mon bonheur.
So fon donzelh'ab son cors belh,	C'était une demoiselle au corps gent,
Filha d'un senhor de castelh ;	Fille d'un seigneur de château.
E quant ieu cugey que l'auzelh	Et au moment même où je pensais que les oiseaux
Li fesson joy e la verdors,	Lui faisaient joie, ainsi que la verdure
E pel dous termini novelh,	Et la douceur de la saison nouvelle,
E quez entendes mon favelh,	Et qu'elle voudrait entendre mes propos,
Tost li fon sos afars camjatz.	Elle changea bientôt d'attitude.
Dels huelhs ploret josta la fon	Les larmes de ses yeux coulèrent près de la fontaine,
E del cor sospiret preon.	et, en soupirant du fond du cœur :
« Jhesus, dis eha, reys del mon,	« Jésus, dit-elle, roi du monde,

²⁸⁰ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 387-392.

²⁸¹ ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, op. cit., p. 67.

Per vos mi creys ma grans dolors, Par vous s'accroît ma grande douleur,
 Quar vostra anta mi cofon, car l'outrage que vous subissez cause ma perte,
 Quar li mellor de tot est mon Puisque les meilleurs de tout cet univers
 Vos van servir, mas a vos platz. Vont vous servir, car tel est votre plaisir.
 (Marcabru, strophe 1-3²⁸²)

-La *balada* (ballade) est « une chanson 'à baler', c'est-à-dire 'à danser' »²⁸³ :

À l'entrada del temps clar, eya À l'arrivée du printemps, eya !
 Per jòia recomençar, eya Pour recommencer la joie, eya !
 E per jelós irritar, eya Et pour irriter le jaloux, eya !
 Vòl la regina mostrar La reine a voulu montrer,
 Qu'el' es si amorosa Comme elle est amoureuse.

À la vi', a la via, jelós, Loin d'ici, loin d'ici, jaloux !
 Laissatz nos, laissatz nos Laissez-nous, laissez-nous,
 Balar entre nos, entre nos. Danser entre nous, entre nous.

(Anonyme, strophe 1, voir texte intégral à 1.2.2)

-Le *descòrt* est « un poème dans lequel toutes les strophes sont en 'désaccord', en discordance entre elles »²⁸⁴. Rambaud de Vacairàs composa un *descòrt* dont les six strophes sont en successivement en occitan, italien, français, gascon, gallego-portugais, en voici les trois premières strophes :

Ara quand vei verdejar Maintenant quand je vois venir,
 Prats e vergièrs e boscatges, Prés et vergers e bocages,

²⁸² JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 375-377.

²⁸³ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 17.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

Vòlh un descòrt començar	Je veux commencer un descòrt,
D'amor per qu'ieu vauc aratges,	D'amour, car je vais ça et là,
Qu'una dòna • m sòl amar,	Parce qu'une dame m'aimait avec constance ;
Mas camjats l'es sos coratges;	Mais elle a changé ses sentiments,
Per qu'ieu fauc desacordar	Et pour cela je fais discorder,
Los mots e • ls sons e • ls lengatges.	Les paroles et les mélodies et les langues.

Io son quel che ben non aio	Je sais celui qui n'a pas de bien,
Ni jamai non l'averò	Et qui jamais n'en aura,
Ni per april ni per maio	Ni pour avril ni pour moi,
Si per ma donna non l'ho,	Si je ne l'obtiens pas de ma dame.
Certo che en so lengaio	Certes, dans son langage,
Sa gran beltà dir non so.	Je ne sais pas dire sa grande beauté,
Più fresca è che flor de glaio ;	Car elle est plus fraîche que la fleur du glaïeul,
Perché no m'en partirà.	Aussi je ne m'en séparerai pas.

Belte douca dame chièra,	Belle et douce et chère dame,
À vos mi doin e m'otroi ;	À vous je me donne et je m'offre ;
Je n'avrai mais joi'entière	Je n'aurai jamais de joie complète,
Si je n'ai vos e vos moi ;	Si je ne vous ai et si vous ne m'avez ;
Mout estes male guerrière	Vous êtes dure ennemie,
Si je muer per bone foi,	Aussi je meurs de ma bonne foi,
Mais ja per nulle manière	Mais jamais en aucune façon,
No • m partrai de vostre loi.	Je ne m'écarterai de votre loi.

(Rimbaud de Vacairàs, strophes 1-3²⁸⁵)

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 290-291.

-Le *devinalh* est « selon le sens même de ce mot, une énigme »²⁸⁶ :

Farai un vers dreyt nien ;	Je ferai un « vers » sur le pur néant :
Non er de mi ni d'atra gen.	Il n'y sera question ni de moi ni d'autres gens,
Non er d'amor ni de joven.	Ni d'amour ni de noblesse,
Ni de ren au,	Ni d'autre chose ;
Qu'enans fo trobatz en durmen	Je viens de le composer en dormant,
Sobre cheveu.	Sur un cheval.

No sai en qual hora • m fuy natz :	Je ne sais sous quelle étoile je suis né :
No suy alegres ni iratz,	Je ne suis ni joyeux ni triste,
No suy estrayns ni sui privat,	Ni revêche ni familier
Ni no • n puesc au.	Et, je n'en puis, mais ;
Qu'enaissi fuy de nueitz fadat	Car tel je fus doué par une fée, une nuit,
Sobtr' un pueg au.	Sur une haute montagne.

(Guillaume IX, strophes 1 et 2²⁸⁷)

-L'*escondich* est « une protestation ou une justification »²⁸⁸ :

Ieu m'escondisc, domna, que mal no m'ier,
De so que • us an de me dich lauzengier :
Per merce • us prec qu'om no puoscha mesclar
Lo vostre cors fi, leial, vertadier,
Humil e franc, cortes e plazentier,
Ab me, domna, per menzonjas comtar.

.....

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁸⁷ JEANROY, Alfred, « Poésies de Guillaume IX Comte de Poitiers », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 17, n° 66, 1905, p. 183-186 (161-217).

²⁸⁸ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, *op. cit.*, p. 17.

Autr'escondich vos farai plus sobrier,
E no mi puosc orar plus d'encombrier ;
S'ieu anc falhi ves vos neis de • l pensar,
Quan serem sol en chambra o dintz vergier,
Falha • m poders deves mon companhier
De tal guisa que no • m puoscha ajudar.

(Bertran de Born, strophes 1 et 3 : Je viens plaider ma cause, dame, et vous prouver que je n'ai envers vous aucun tort, quoi qu'aient pu dire de moi les perfides « losengiers » je vous en supplie au nom de Merci, que leurs menteries ne puissent mettre le désaccord entre moi et vous, dame avenante et gracieuse, aimable et noble, loyale et pleine de droiture.

Pour me justifier avec plus d'éloquence encore, j'appellerai sur moi le pire malheur : si jamais fût-ce par la pensée, j'ai failli envers vous, puissé-je, quand nous serons seuls dans une chambre ou dans un jardin, me trouver impuissant en présence de ma compagne et hors d'état de faire mon devoir.²⁸⁹)

-L'*estampida* est « une danse fortement rythmée »²⁹⁰. Voyons la première strophe d'une *estampida* de Rostanh Berenguier²⁹¹ :

La doussa paria	La douce compagnie
De ma bèl'amia	De ma belle amie
Mi ten nuèch e dia	Me tient nuit et jour
Alegr'e joiós	Allègre et joyeux,
Tant qu'autra que sia,	Si bien que d'une autre,
Tan a gran cumdia,	Quelle que soit sa beauté
Non vuelh ni penria	Je ne veux rien accepter
Ni sui envejós ;	Et n'en ai nulle envie ;

²⁸⁹ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 88-92.

²⁹⁰ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 17.

²⁹¹ BEC, Pierre, *Florilège en mineur*, Orléans, Éditions Paradigme, mars 2004, p. 96-97.

Quar a cara	Car précieuse
Beutat clara	Est sa claire beauté
E còrs graciós,	Et son corps est gracieux,
Plazen cara,	Son visage agréable
E l'ampara	Et son mérite la protège
Fins prètz preciós.	Raffiné et délicat.

-L'*estribot* est un « poème satirique court, composé en alexandrins monorimes »²⁹² :

Un estribòt farai dont soi apercebuts,
 E pesa • m de jovent qu'es per dònas perduts,
 Qu'ara venrà un monges, còl ras, tèsta tonduits :
 Dòna, per vòstr'amor, me tenh per ereubuts ;
 Ans remanrà l'autars senes draps e sens lutz
 Non ajatz lo gasanh que faràn las vertuts.
 Ab tan bassa las bragas et après los trebuts.
 E met-li • vèit al con e • ls colhs al cul penduts.
 Ec vos la dòna mòrta e • l monges es perduts.

(Palais : Je ferai un estribòt, pour lequel je suis habile ; Il me pèse [de voir] jeunesse se perdre par les femmes, Car maintenant viendra un moine, nuque rasée, tête tondue : « Dame, de votre amour je me tiens comblé ; « Mais l'autel restera sans draperie ni lumière « Avant que nous n'ayez le gain qu'apportent vos vertus. » Sur ce, il baisse ses braies et ensuite ses bottes. Et lui met sont vit au con avec ses couilles pendues au cul. Et voilà la dame morte et le moine est perdu.²⁹³)

-La *retroencha* est « une 'ritournelle', en ancien français *retrouenge* »²⁹⁴, c'est « un

²⁹² FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 17.

²⁹³ *Ibid.*, p. 270-271.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

genre lyrique médiéval dont la typologie est difficilement saisissable. On ne peut le définir en effet ni par des critères thématiques (il recouvre comme nous le verrons, les registres thématiques les plus divers), ni par des critères fonctionnels (malgré ses rapports avec la ballette et le virelai, sa finalité chorégraphique n'est pas assurée) ; par des critères formels non plus (puisqu'il s'agit le plus souvent d'une pièce à strophes zadjalesques suivies d'un refrain, c'est-à-dire d'un type strophique extrêmement répandu). Les seuls traits pertinents seraient essentiellement de nature musicale ... »²⁹⁵ :

Ja nuls òms pres non dirà sa rason
Adrechament si com òm dolents non,
Mas per conòrt deu òm faire cançon.
Pro ai d'amics mas paure son li don ;
Ancta lor es si per ma resençon
Soi çai dos ivèrns pres.

...

Suer comtessa, vòstre prètz sobeiran
Salv Dieu e gard la bèla qu'ieu am tan
Ni per qui soi ja pres.

(Richard Cœur de Lion, strophe 1 et la *tornada* : Jamais nul prisonnier ne dira sa pensée, Justement, s'il n'est pas un homme éprouvé ; Mais pour son réconfort on doit faire une chanson. J'ai quantité d'amis, mais pauvres sont les dons ; Honte à eux si faute de rançon, Je reste ici deux hivers prisonnier.

Sœur comtesse, votre haut mérite, Dieu le garde et garde la belle dame que j'aime tant, Et pour qui je suis encore prisonnier.²⁹⁶)

Enfin, Paul Fabre mentionne deux genres perdus : le *desconòrt* qui « exprime la

²⁹⁵ BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge*, op. cit., p. 184.

²⁹⁶ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 242-243.

souffrance »²⁹⁷ et le *consir* qui « dit la préoccupation de la mort »²⁹⁸. Des chercheurs comme Paul Fabre et Pierre Bec classent le *salut d'amor* dans le cadre dans la poésie troubadouresque. Il s'agit d' « une épître adressée à une dame par son amant ou par son soupirant »²⁹⁹ et c'est un type non chanté, ainsi, il est plutôt une narration versifiée qu'une poésie lyrique comme la *canço*. Selon Pierre Bec, ce « genre de poème a fleuri à la fois dans le Nord et dans le Midi, mais l'antériorité des saluts occitans ne semble pas faire doute : c'est en effet un troubadour, Arnaud de Mareuil, qui en a été, si non l'inventeur »³⁰⁰. Nous citons un extrait d'un *salut d'amor* d'Arnaut de Mareuil³⁰¹ :

Dòmna, gènsar que no sai dir,	Dame, plus gente que je ne saurais dire,
Per que soven planh e sospir,	Pour qui souvent je pleure et je soupire,
Est vòstre amics bon e coral,	votre ami sincère et cordial,
Assatz podètz entendre cal,	-vous pouvez bien savoir lequel-,
Mand'e tramet salutz a vos ;	vous mande et vous envoie son salut,
Mas a sos òbs n'es cobeitós :	ce salut dont lui-même a tant de besoin :
Jamai salutz ni autre be	Car jamais il n'aura santé ni autre bien,
Non aurà, si de vos no'l ve.	si ce n'est de votre part.
Dòmna, loncs temps a qu'ieu cossir	Dame, il y a longtemps que je songe
Co'us dissés o vos fezés dir	À la manière de vous dire ou de vous faire dire
Mon pessamen e mon coratje,	Mes pensées et l'état de mon cœur,
Per mi meteis o per messatge ;	Moi-même ou par un message.
Mas per messatge non aus ges,	Mais, par un messenger, je ne l'ose faire,
Tal paor ai qu'adès no'us pes...	Tant j'ai peur que cela ne vous offense aussitôt
Messatge 'us tramet mot fizèl,	Je vous envoie un messenger très fidèle,
Brèu sagelat de mon sagèl ;	Lettre scellée de mon sceau.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁹⁸ *Idem.*

²⁹⁹ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 16.

³⁰⁰ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p.132.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 133-137.

Non sai messatge tan cortés	Je ne connais messenger plus courtois
Ni que mièlh celès totas res.	Ni plus discret en toutes choses.
Est cossèlh m'a donat Amors	Ce conseil, c'est Amour qui me l'a donné.
À cui deman tot jorn secors...	Amour dont l'implore l'aide chaque jour
Er aujatz, Dòmna, si vos plai,	Écoutez maintenant, Dame, s'il vous plaît,
So que mos brèus vos guida lai.	Ce que ma lettre, là-bas où vous êtes, vous apportera.

Des chercheurs ont proposé d'autres types de classification, Alfred Jeanroy range les poèmes dans neuf domaines dans son *Anthologie des Troubadours XII^e-XIII^e siècles* :

(1) Chanson d'amour (les *canso*) ; (2) Poésies plaisantes ou humoristiques (chansons comme *Farai un vers de dreyt nien* de Guillaume IX) ; (3) Tenzons et jeux partis ; (4) Poésies politiques (*sirventés* comme : *Tot mo sen tenh dintz mo serralh* de Bertran de Born) ; (5) Chansons de croisade (ex. : *Pax in nomine Domini* de Marcabru) ; (6) Poésie satirique (*sirventés* comme *Cantarai d'aqestz trobadors* de Peire d'Auvergne) ; (7) Poésies morales et religieuses (*sirventés* comme *Tostemps azir falsetat et enjan* de Peire Cardenal, chansons comme *Pos de chantar m'es pres talentz* de Guillaume IX) ; (8) Chansons de danse (ex. : *A l'entrada del tens clar-eya*) ; (9) Romances, aubes et pastourelles.

Pierre Bec propose une classification en deux grandes catégories dans sa *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge* selon les milieux sociaux : (1) Les genres aristocratisants : la chanson, le *sirventés*, le *planh*, le salut d'amour et les genres dialogués (*tenson*, *partimen*) ; (2) Les genres popularisants : la pastourelle, l'aube, la romance, la ballade, la *peguesca* (*sottise*, *niaiserie*).

2.2.3. Le vers

Similaire au *ci*, la longueur des vers troubadouresque est très variée, les

troubadours utilisent « toutes les possibilités de vers d'une à quatorze syllabes »³⁰².

Jacques Roubaud classe les vers en quatre types :

1. Vers du « grand chant »³⁰³, à savoir le décasyllabe lyrique :

Bel companho, en chantan vos apel ;

No dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel (Giraut de Bornelh, cité dans 2.2.1).

Les hémistiches initiaux terminés respectivement par 'o' et 'u' qui comptent montrent qu'il s'agit d'un décasyllabe lyrique et non pas d'un décasyllabe épique dont le premier hémistiche se termine souvent en une finale féminine ne comptant pas : « Si l'orrat Carles, ferat l'ost retourner » (*Chanson de Roland*, Laisse LXXXIV : Ainsi Charlemagne l'entendra, il fera revenir l'armée). Ces types de vers longs césurés sont moins fréquents :

-Hendécasyllabe : Lo vergier segon q'en penz signifianza

(Guilhem de Saint-Didier, vers 3 de la strophe 2 : Le verger je crois signifiance³⁰⁴).

-Alexandrin : Un estribòt farai dont soi apercebut (cité dans 2.2.1).

-Vers de quatorze syllabes : Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven

(Guillaume IX, vers 3 de la strophe 1 : Et on y trouvera pèle-mêle amour, joie et jeunesse³⁰⁵).

2. Vers longs non césurés : vers de sept huit et neuf syllabes dont l'octosyllabe est le deuxième type de vers préféré des troubadours :

³⁰² ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, op. cit., p. 28.

³⁰³ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 192-193.

³⁰⁵ JEANROY, Alfred, « Poésies de Guillaume IX Comte de Poitiers », op. cit., p. 178-180 (161-217).

-Heptasyllabe : Ad un fin amant fo adts
Per sidòs respìeche d'amor (cité dans 2.2.1)

-Octosyllabe : À la fontana del vergier,
On l'erb'es vertz josta • l gravier (cité dans 2.2.1)

-Ennéasyllabe : À la vi', a la via, jelós (cité dans 2.2.1.)

2. Vers courts « qui sont des hémistiches potentiels de vers longs césurés »³⁰⁶ : vers de quatre, cinq et six syllabes :

-Tétrasyllabe : Quar a cara
Beutat clara (cité dans 2.2.2)

-Pentasyllabe : Car murtrir a tòrt Car tuer sans raison
Tenon a depòrt, Ils prennent cela pour un jeu,
Et ieu non lau rei Et moi je ne loue pas un roi
Que non garda lei. Qui ne respecte pas la loi.
(Sirventés de Pèire Cardenal, vers 5-8 de la strophe 1³⁰⁷)

-Hexasyllabe : Mercé an li Francei Les Français ont pitié
Ab que vejo'l conrei Dès lors qu'ils voient l'opulence :
Car autre drech no • i vei. Je ne vois pas pour eux d'autre loi.
Ai! Tolos'e Proença Ah ! Toulouse et Provence
E la tèrra d'Argença Et la terre d'Argence
Besèrs e Carcassei, Bézier et Carcassès.
Com vos vi e co • os vei Comme je vous ai vus et comme je vous vois !

³⁰⁶ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue, op. cit.*, p. 31.

³⁰⁷ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours, op. cit.*, p. 548-549.

<u>Pesansa</u> ,	La peine
Me destrenh e'm balansa.	M'étreignent et me ballottent ;
Res no sai on me lansa	Et je ne sais où me dirige
<u>Esmansa</u> ,	Ma pensée
<u>Semblansa</u>	Son apparence
Me tòlh ira e m'enansa	Me ravit la tristesse et me redonne vie
E'm dona alegrensa.	Et me donne allégresse.

(Guilhem Augier Novèla, strophe 1³¹³)

2.2.4. La strophe et la rime

I. Schéma strophique

Les poèmes des troubadours sont généralement composés d'un certain nombre de strophes et le schéma des *coblas* présente une grande variété métrique. Les exemples cités plus haut montrent qu'une strophe se compose d'une part de vers de la même longueur et d'autre part de vers inégaux comme ceux du *ci*. Les vers contenus dans une strophe sont variés d'un poème à l'autre. Voyons cette strophe de quatre vers :

En un vergier sotz fuella d'albespi
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gayta crida que l'alba vi.
Oy Dieus, oy Dieux, de l'alba ! Tan tost ve !

(Anonyme, strophe 1 : En un verger, sous une loge d'aubépine, la dame a tenu son ami dans ses bras jusqu'à ce que le guetteur ait : « Dieu ! C'est l'aube. Qu'elle vienne donc vite ! »³¹⁴)

Le nombre des vers peut atteindre quatorze (voir l'*estampida* cité dans 2.2.1) et

³¹³ *Ibid.*, p. 92-93.

³¹⁴ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 384-385.

même seize :

Qui onor	Qui recherche
Vòl d'amor,	Un amour qui l'honore,
En vos, dòna, entenda ;	C'est vers vous, Dame, qu'il doit se tourner
Que d'aillor	Car des autres
Ne ven plor	Deviendrait larmes
Tots jòis que òm n'atenda ;	Toute joie espérée ;
E • il melhor	Les meilleurs
Fan folor,	Font une folie :
Cuidan que mièlhs lor prenda	Ils croient qu'ils sont plus heureux
Car sabor	Car ils en tirent
N'an major,	Plus de plaisir,
E pèrd cascuns sa renda,	Et chacun d'eux y perd son revenu,
Mas la vòstra amistança	Alors que l'amour qu'on vous porte
Dona jòi et alegrança,	Donne joie et allégresse,
E tòl ir'e pensament,	Et délivre du chagrin et des soucis,
E fai de paubre manent.	Et rend riche le pauvre.

(Aimeric de Belenòi, strophe 3³¹⁵)

Il existe aussi des poèmes qui ne se composent pas vraiment de strophes, mais d'unités qui possèdent un nombre de vers très élevés (le *salut d'amor* cité dans 2.2.1). Certains poèmes n'ont pas la division strophique, comme par exemple un poème de Raimond D'Avinhon, composé de soixante-sept octosyllabes, qui énumère les métiers qu'il exerça. En voici un extrait :

Sirents soi avuts et arltòs	Servant je suis, misérable et ribaud
-----------------------------	--------------------------------------

³¹⁵ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 302-305.

E contarai tots mos mestiers,	Et je conterai tous mes métiers,
E pòrtacarn e galiòts	Porteur de viande et pirate,
E rofians e baratièrs	Et rufian et trafiquant,
E pescaires et escudiers ;	Et pêcheur et écuyer ;
E sai ben de pèira murar	Et je sais bien monter un mur de pierres,
Pero de cocir non truèb par ;	Mais pour cuisiner je ne fais pas aussi bien ;
E mouta portèi maintas vetz	Et j'ai sonné les cloches maintes fois
Et ai, mais de mil aucèls pres,	Et j'ai pris plus de mille oiseaux
E soi joglars bèls avinents	Et je suis un jongleur beau et avenant
E de set òrdres soi cresents.	Et je suis croyant des sept ordres.
E foï maselièrs e fins dats	Et j'ai été boucher et fin joueur de dés
E corregièrs fui lonjaments,	Et j'ai été longtemps bourrelier
E sai far anèls bèls e gents	Et je sais faire des anneaux beaux et plaisants
E ratèiras per penre rats.	Et des ratières pour prendre les rats
E far ausbèrgs e gonions ;	Et faire des hauberts et des armures ;

(vers 1-16³¹⁶)

Au sein d'un poème, les strophes suivent en général un même schéma syllabique, mais ce n'est pas le cas pour le *descòrt* :

Bèl m'es uòimais	Il me plaît désormais
Ab la doça sason gaia	Avec la saison douce et gaie
Que sia gais	D'être gai
E qu'un grand descòrt retraia,	Et d'exposer un grand descòrt.
Qu'un jòis verais	Puisqu'une joie vraie
M'alegra • l còr et apaia	Me réjouit le cœur et l'apaise
Qui • m ven e nais	Et qu'elle vient et naît

³¹⁶ *Ibid.*, p. 490-491.

De lèi qui jòi e be • n aia.

De celle qui puisse en avoir joie et bien.

...

Qu'en mos braç la tenha

Que dans mes bras je la tienne

Un ser a ma guisa

Un soir à ma guise

E vert mi l'estrenha

Et contre moi j'èteigne

Tota nua sens camisa !

Toute nue et sans chemise !

Que tan l'ai enquisa

Je l'ai tant désirée,

E s'amar me denha

Et si elle daigne m'aimer

Mout ai bon'amor conquisa.

J'aurai conquis un très bon amour,

...

Mas ilh o fai

Mais elle le fait

Per essai,

Comme épreuve

Per semblança,

Apparemment

E non partrai

Et je ne séparerai pas

Del sieu plai

De son accord

M'esperança :

Mon espoir ;

Ans l'atendrai

Mais j'attendrai

Trò que n'ai'

Jusqu'à ce que j'en aie

Alegrança

Allégresse,

Car gencer es

Car elle est la plus noble

Que fos d'amor enquisa.

Qui d'amour fut requise.

(Albertet de Sestairon, strophes 1, 4 et 7³¹⁷)

II. Schéma rimique

Bien que les troubadours fassent preuve d'une grande autonomie dans l'agencement des rimes, il a y des types préférés parmi les pièces qui nous sont parvenues : les *coblas unisonants* qui conservent tout au long d'un poème les rimes de

³¹⁷ *Ibid.*, p. 344-347.

la première strophe, les *coblas doblas* dont les strophes conservent leurs rimes par groupes de deux et les *coblas singulars* dont les rimes varient à chaque strophe.

-*coblas unisonants* de vers égaux :

Ab la fresca clartat	Avec la fraîche clarté
Que mòu del temps sere(n),	Qui vient du temps serein,
Dòna, et ab l'estat	Madame, et avec la saison
Que renovèl'e ve(n).	Qui se renouvelle et revient,
Ai tot mon còr tornat	J'ai placé tout mon cœur
En la vòstra mercé	En votre merci ;
E, car tant ai estat	Et puisque j'ai été si longtemps
Que veser no • os volia,	Sans vouloir vous voir,
Si la colpa es mia	Si la faute est mienne,
Et ieu m'o ai comprat.	Je l'ai payée.

Mas tant ai sofertat	Mais j'ai tant souffert
Grand desir, e sai be(n)	De grands désirs ! Et je sais bien
Que si m'avètz desgrat	Que si vous m'en voulez.
A mon tòrt s'esdeve(n),	C'est de ma faute,
Dòn'e per ma foudat,	Madame, et à cause de ma folie.
Car d'amic no • s conve(n)	Car il ne convient pas à un ami
Que • lh truèp sidòns irat	Qu'il trouve sa dame irritée
Per nula felonia	Par quelque délonie,
E fòls òm no • s castia	Et l'homme fou ne se corrige pas :
Ans a tròp mescabat.	Au contraire, il ne renonce pas.

(Berenguièr de Palazòl : strophes 1 et 2³¹⁸, schéma de rimes : a-b-a-b-a-b-a-cc-a)

³¹⁸ *Ibid.*, p. 194-195.

-coblas unisonants de vers inégaux :

Ar ab lo coinde pascor,	Maintenant, avec le joli printemps,
Quand ver de bèla color	Quand je vois les belles couleurs
Flors per vergièrs e per prats,	Des fleurs dans les vergers et les prés,
Et aug chantar daus tots lats	Et que j’entends de tous côtés chanter
Los aucelets per doçor,	De plaisir les oiselets
Vuèlh far ab coindia	Je veux faire avec grâce
Chançon que tal sia	Une chanson telle qu’elle soit
Plasents als enamorats,	Plaisante aux amoureux,
Et a midòns majorment	Et surtout à ma dame
Que • don’en trobar engen(h).	Qui me donne le talent de trouver.

Ben Devon li amador	Les amoureux doivent bien
De bon còr servir amor,	De tout cœur servir l’amour,
Car amors non es pecats,	Car l’amour n’est pas un péché,
Ans es vertuts que • ls malvats	Mais une vertu qui rend bons
Fai bons, e • l bo • n son melhor,	Les méchants, et les bons meilleurs ;
E met òm en via	Il met l’homme sur la voie
De ben far tot dia;	De bien faire chaque jour ;
E d’amor mòu castitats,	Et d’amour procède chasteté,
Car qui • n amor ben s’entend	Car qui comprend bien ce qu’est l’amour
Non pòt far que puèis mal ren(h).	Ne peut ensuite rien faire de mal.

(Guilhem Montanhagòl, strophes 1 et 2³¹⁹, schéma de rimes : aa-bb-a-cc-b-dd.)

-coblas doblas de vers égaux :

³¹⁹ *Ibid.*, p. 515-517.

Quand lo rius de la fontana	Quand le ruisseau de la source
S'esclarzís, si com far sòl,	Devient plus clair, comme cela arrive,
E par la flors aigentina,	Que paraît la fleur de l'églantier
E • l rossinholets el ram	Et que le petit rossignol sur la branche
Volf e refranh et aplanà	Roule et répète et polit
Son doç chantar et afina,	Sa douce chanson, et l'affine.
Dreits es qu'ieu lo mieu refranha.	Il est juste que je reprenne la mienne.

Amors de tèrra lonhdana,	Amour de terre lointaine,
Per vos tots lo còrs mi dòl ;	Pour vous tout mon cœur est dolent ;
E no • n pòsc trobar meisina,	Et je n'y peux trouver remède
Si non vau al sieu reclam	Si je ne me rends à son appel,
Amb atrait d'amor doçana	Dans l'attrait d'un doux amour,
Dins vergièrs o sotz cortina	Dans un verger ou sous courtine
Amb desirada companha.	Avec une amie désirée.

(Jaufré Rudel : strophes 1 et 2³²⁰, schéma de rimes : a-b-c-d-a-c-e)

- *coblas doblas* de vers inégaux :

Lo clar temps vei brunedir	Je vois le temps clair s'obscurcir
E • ls aucelets esperduts	Et les oiseaux éperdus
Que • l freg ten descatrechs e muts	Que le froid tient angoissés et muets
E sens conòrt d'esjausir	Et sans le réconfort de jouir :
Et ieu que de còr consir	Et moi dont le cœur pense
Per la gençor ren qu'anc fos	À la plus belle qui fut jamais.
Tan joiós	Si Joyeux
Soi qu'adès m'es vis	Je suis, qu'il me semble sans cesse

³²⁰ *Ibid.*, p. 94-95.

Que fuèlh'e flor s'expandís.

Que feuilles et fleurs s'épanouissent.

En amor son mei consir

En amour sont mes pensées

Qu'a lièis servir soi renduts

Car je me suis mis à la servir

E pòis tan ric jòi m'adutz

Et puisque si riche joie m'en vient.

À midòns o dei grasir,

À ma dame je dois en savoir gré.

Que • ih mièlhs del mond sai chausir.

Car je sais choisir la meilleure du monde.

Si • s fera cascuns de vos

Et ainsi aurait fait chacun de vous

Volontós

Volontiers

Si • os o aculhís

Si vous avait accueilli

La bèla qui soi amís.

La belle dont je suis l'ami.

(Raimon Jordan, strophes 1 et 2³²¹, schéma de rimes : a-bb-aa-cc-de)

- *coblas singuliers* :

Le schéma de rimes de *Ben m'a long temps menat a guisa d'aura* de Jòfre de Foixà³²² est : a-b-a-bb-a-b. Les derniers mots des vers sont les suivants :

aura-vents-daura-fermaments-talents-saura-ensenhaments

agradiva-flors-autiva-secors-plors-viva-amors

desire-morir-contradire-servir-martir-sofrire-consir

plaia-fé-estraia-re(n)-be(n)-esglaia-mercé

coratge-nosent-alegratge-rendent-morent-poderarge-sovent

sobrèira-ocaiso(n)s-esquerèira-falhisós-vos-plasenèira-chaço(n)s

tornada : pros-entèira-vos

Le schéma de rimes de *Gasc, pèces, laits joglars e fèrs* de Gausbèrt de Poicibòt

³²¹ *Ibid.*, p. 218-219.

³²² *Ibid.*, p. 602-605.

(première strophe citée dans 2.2.1) est aaa-b-aaa-b. Voici les mots qui closent les vers :

fèrs-revèrs-sèrs-sofranha-estèrs-sofèrs-quèrs-tanha
afars-lausars-foleiars-fasanha-joglars-Navars-estars-manha
plags-benfachs-empachs-companha-lags-defrachs-contrachs-afranha
pèc-sèc-nèc-estranha-aconsèc-bèc-pèc-barganha
vas-las-iràs-fanha-certans-bas-auràs-mesclanha
tornada 1 : lanha-as-viuràs-vas-planha
tornada 2 : acompanha-jausiràs-retraç-sabràs-aranha.

À part ces types majeurs, il existe aussi des *coblas capcaudadas* qui « se terminent par un vers dont la rime est différente de celles de la strophe qu'elle clôt et qui donne sa rime à la strophe qui suit » et des *coblas capfinidas* qui « ne riment ni avec les vers de la strophe qu'elle clôt ni avec celles de la strophe qui suit, mais le vers *capfinit* qui termine la strophe se retrouve presque identique au début de la strophe suivante »³²³ :
-*coblas capcaudadas* :

La disposition des rimes d'*Un nòu sirventés sans tardar* de Bonifaci Calvo³²⁴ :

tardar-far-crei-guerreiar-rei-dei-faser
diser-cometer-quen-ser-conven-sen-amis
pris-empris-menacier-avis-comtier-trover-a
fa-la-confalon-a-Aragon-razon-dir
tornada : ja-Leon-falcon-vestir

- *coblas capfinidas* :

La disposition des rimes de *Planh* de Cercamon³²⁵, strophes 4 et 5 :

³²³ *Ibid.*, p. 17-18.

³²⁴ *Ibid.*, p. 521.

³²⁵ *Ibid.*, p. 87.

clam-am-Adam-liam-aflam-escharnis

enic-ric-amic-mendic-afic-devis

-rimes *estampas* (qui ne riment pas dans la strophe, mais avec leurs correspondantes dans les autres strophes³²⁶). Voici la disposition des rimes de *Falsetats e desmesura* de Pèire Cardenal³²⁷ (vers 9,10 et 11) :

desmusura-empresa-drechura-falsesa-jura-lialesa-atura-larguesa-amor-valor-
santor-simplesa

descresa-enança-grinesa-pança-sanctesa-malanança-pesa-grevaça-
enganador-onor-entendedor-semblança

França-somona-aondança-anona-coindaça-persona-bobança-dona-maior-
trafegador-trachor-desapona

Narbona-Proença-bona-gença-Baiona-Valença-felona-voltenença-lor-
bevedor-austor-temença

obediença-clergia-cresença-sia-falhença-dia-malvoença-simonia-donador-
amassador-lausor-folia

tornada : error-trachor-lausor-folia

-rime intérieure :

Dans le *sirventés* dessous, les rimes des vers 4, 5 et 7 d'une strophe sont reprises comme rimes intérieures des vers 1, 2 et 3 de la strophe suivante :

D'un sirventés far en est son que m'agença

No • m vuòlh plus tardar ni far longa bistença

³²⁶ *Ibid.*, p. 18.

³²⁷ *Ibid.*, p. 543-547.

place dans une strophe).³²⁹ Ce type de poème est appelé *sestina* (sextine), voici l'agencement des rimes de la sextine d'Arnaut Daniel :

intra-ongla-arma-verga-oncle-cambra
cambra-intra-oncle-ongla-verga-arma
arma-cambra-verga-intra-ongla-oncle
oncle-arma-ongla-cambra-intra-verga
verga-oncle-intra-arma-cambra-ongla
enongla-verga-cambra-oncle-arma-intra

Cette sextine est terminée par une tornada dont les rimes sont disposées comme ceci :

oncle-arma-intra

Si Arnaut Daniel met un accent sur la voyelle « a », les rimes de la sextine de Ponç Fabre D'Usès présentent une richesse encore plus marquée :

franh-frach-fèrm-fòrt-pèrd-fèr
fèr-franh-pèrd-frach-fòrt-enfèrm
fèrm-fèr-franh-espèrd-frach-fòrt
fòrt-franh-pèrd-fèrm-fèr-frach
frach-fòrt-franh-fèr-fèrm-espèrd
pèrd-frach-fèr-fèrm-fort-franh

La sextine est l'apogée du *trobar ric*, et « Dante n'y est pas trompé, rendant à Arnaut Daniel un hommage exceptionnel dans la Divine Comédie »³³⁰.

³²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³³⁰ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue, op. cit.*, p.37.

III. Unité de vers particulière

Il existe au sein d'un poème des unités strophiques dont le nombre des vers est généralement inférieur à celui des autres strophes, à savoir la *tornada*, l'entrée initiale, et le refrain.

-*tornada*, qui est une marque de l'art troubadouresque. Les genres, tels que la *canço*, le *sirventés* et le *planh* sont presque tous terminés par une *tornada*, regardons quelques exemples :

Une *canço* d'Arnaut Daniel, *En cest sonet coind'e leri* ³³¹:

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura	Je suis Arnaut qui amasse le vent,
E chatz la lebre ab lo bou	Et je chasse le lièvre à l'aide d'un bœuf
E nadi contra suberna.	Et je nage contre le flux.

Un *sirventés* de Guillaume IX, *Pos de chantar m'es pres talentz* ³³²:

Ainsi guerpisc joi e deport	Mais aujourd'hui je renonce à joie et liesse ;
E vair e gris e sembeli.	Je quitte le vair et le gris et les précieuses fourrures.

Un *Planh* de Guilhem d'Autpol, *Fòrts tristors es e salvatg'a retraire* :

Mon plaid farai a Posquières ausir,
Car a Valverd fa Jesus Crist grasir
Nòstra Dòna ; e Dieus perdons os tòrts
À Losoïc, lo rei francés qu'es mòrts.
Ai Dieus ! Quals dans es !

(Je ferai entendre mon propos à Posquières, Car à Vauvert Notre-Dame fait louer, Jésus-

³³¹ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 71-74.

³³² *Ibid.*, p. 332-338.

Christ ; et que Dieu pardonne ses fautes, A Louis, le roi français qui est mort. Ah Dieu ! Quelle perte !³³³)

Certains poèmes se terminent par une double *tornada*, parfois égales, parfois inégales.

Plànher vòlh En Blacatz en aquest leugièr so de Sordel :

Li baró'm voldrà mal de sò que ieu dic be ;
Mas be sapchan qu'ieu'ls prètz autant pauc conilh me.

Bèls Restaus, sol qu'ab vos pòsca trobar mercé,
À mon dan met cascun que per amic no'm te.

(Les barons m'en voudront pour ce que je leur dis clairement ; mais qu'ils sachent que j'ai eux aussi peu d'estime qu'ils en ont pour moi.

Beau Réconfort, pourvu qu'auprès de vous je puisse trouver merci, je ne me soucie guère de tous ceux qui ne me tiennent point pour leur ami.³³⁴)

*Domna, dels angels regina*³³⁵ de Peire de Corbian :

Domna, espoza, filh'e maire,	Épouse, fille et mère de Dieu,
Manadia • l filh e praga • l paire,	Ordonnez à votre fils,
Ab l'espos parl'e conselha,	Priez votre père et concertez-vous avec votre époux
Com merces nos si'aizina.	De façon que nous obtenions miséricorde.
Nos dormen, mas tu • ns revelha,	Et réveillez-nous de notre sommeil
Ans qu • ns sia mortz vezina.	Avant que la mort ne soit proche de nous.

³³³ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 586-587.

³³⁴ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 272-273.

³³⁵ JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 366-368.

-Entrée initiale, en voici un exemple tiré d'un poème de Giraud d'Esanha, *Sa gaia semblança*³³⁶:

Sa gaia semblança	L'allure joyeuse,
De Na Saisa m'agença,	De dame Saisa me plaît,
Car gaiament m'enança.	Car joyeusement m'élève,
Sa gaia captença.	Sa joyeuse contenance.

(Le poème se compose de trois autres strophes de huit vers, schéma de mètres : 6-8-8-6-5-666, schéma de rimes : a-b-a-b-c-d-c-d.)

-Refrain

Il y a des poèmes qui sont enchâssés d'un refrain dont le nombre des vers est généralement inférieur de celui des strophes du poème.

Une *canço* de Sordel est composée de cinq *coblas unisonants* de huit vers qui sont entourées de six refrains. Les unités sont disposées par le schéma suivant :

Refrain-cobla-refrain-cobla-refrain-cobla-refrain-cobla-refrain-cobla-refrain

Et voici le refrain³³⁷ :

Aliàs, e que • m fan mei uèlh	Hélas ! à quoi me servent mes yeux,
Car non veson çò qu'ieu vuèlh.	S'ils ne voient pas ce que moi je veux ?

(Le poème se compose de cinq coblas singulières de vers heptasyllabes, schéma de rimes : a-b-a-b-a-b-a.)

IV. trobar leu, trobar ric et trobar clus

Il s'agit des trois styles que distinguent les troubadours. « Ces jeux sont l'effet de

³³⁶ *Ibid.*, p. 510-511.

³³⁷ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, *op. cit.*, p. 566-567.

choix poétiques délibérés »³³⁸ ainsi dit Michel Zink à propos de ces degrés langagiers du trobar.

Le *trobar leu* (*leu* : léger, rapide, leste ; aisé, facile³³⁹), dont le plus illustre représentant est Bernard de Ventadour, « tout en témoignant d'une grande virtuosité, se veut poésie relativement facile et accessible »³⁴⁰ :

Can la freij'aura venta.	Quand froid le vent souffle
Deves vostre pais.	Depuis votre pays
Vejaire m'es qu'eu senta.	Il me semble que je sens
Un ven de paradis	Un vent de paradis
Per amor de la genta.	Par amour de la noble
Vas cui eu sui aclis.	Vers qui je suis enclin
On ai meza m'ententa.	Où j'ai mis mon affection
E mo coratg'assis	Ma volonté établie
Car de totas partis	Car de toutes je suis parti
Per leis tan m'atalenta.	Pour elle tant elle me plaît. ³⁴¹

Le *trobar ric* (*ric* : riche, précieux ; puissant, de qualité ; distingué, remarquable³⁴²), création de Raimbaut d'Orange et d'Arnaut Daniel, « semble jouer avec prédilection de la somptuosité de la langue et des mots, de la virtuosité de la versification »³⁴³. Nous avons cité la disposition des rimes de la sextine d'Arnaut Daniel dans la partie précédente, comme cette pièce est un parfait exemple du *trobar ric* nous nous permettons de la citer intégralement :

³³⁸ ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 110.

³³⁹ LEVY, Émile, *Petit dictionnaire provençal français*, 3^e édition, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1961, p. 224.

³⁴⁰ BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 88.

³⁴¹ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, *op. cit.*, p. 116-117.

³⁴² LEVY, Émile, *Petit dictionnaire provençal français*, *op. cit.*, p. 338.

³⁴³ ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 110.

Lo ferm voler qu'el còr m'intra
No'm pòt ges bècs escoissendre ni onglà
De lauzengier, qui pèrt per mal dir s'arma ;
E, car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
Sivals a frau, lai on non aurai oncle,
Jauzirai jòi, en vergier o dinz cambra.

Quan mi sovén de la cambra
On a mon dan sai que nulhs òm non intra
Anz me son tuch plus que fraire ni oncle,
Non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,
Aissi com fai l'éfnas denant la verga :
Tal paor ai no'l sia tròp de l'arma.

Del còr li fos, non de l'arma,
E cossentís m'a celat dinz sa cambra !
Que plus mi nafra'l còr que còlps de verga
Car lo sieus sèrs lai on ilh es non intra ;
Totz temps serai ab lièrs com carns et onglà,
E non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
Non amèi plus ni tant, per aquest' arma !
Qu'aitant vezís com es lo detz de l'ongla,
S'a lièi plagués, vòlgr' èsser de sa cambra ;
De mi pòt far l'amors qu'inz el còr m'intra
Mièlhs a son vòl qu'òm fòrtz de frévol verga.

Pòis florí la seca verga
Ni d'En Adam mògron nebot ni oncle,
Tant fin'amors com cela qu'el còr m'intra
Non cug fos anc en còrs, ni eis en arma ;
On qu'ilh estèi, fòrs en plaz', o dins cambra,
Mos còrs no'is part de lièis tant com ten l'ongla.

Qu'aissi s'enprén e s'enongla
Mos còrs en lei com l'escòrs' en la verga ;
Qu'ilh m'es de jòi tors e palaitz e cambra,
E non am tant fraire, paren ni oncle :
Qu'en paradís n'aurà doble jòi m'arma,
Si ja nulhs òm per ben amar lai intra.

Arnautz tramet sa chanson d'ongl' e d'oncle,
À grat de lièis que de sa verg' a l'arma,
Son Desirat, cui prètz en cambra intra.

Traduction : Ce vœu dur qui dans le cœur m'entre, Nul bec ne peut le déchirer, ni ongle,
De lausengier, qui médisant perd l'âme ; Et ne l'osant battre à branche ou à verge, Secrètement,
là où il n'y a point d'oncle, J'aurai ma joie en verger ou en chambre.

Quand j'ai souvenir de la chambre, Où à mon dam je sais que pas un n'entre, Tant me sont
durs plus que frère ni oncle – Nul membre n'ait qui ne tremble, ni d'ongle, Plus que ne fait
l'enfant devant la verge : Telle est ma peur de n'avoir près son âme !

Puisse-t-elle de corps, non d'âme, Me recevoir en secret dans sa chambre ! Car plus me
blesse au cœur que coup de verge, Si qui la sert là où elle est ne rentre ! Toujours serai pour
elle chair et ongle, Et ne croirai conseil d'ami ni d'oncle.

Et jamais l sœur de mon oncle, Je n'aimai plus ni tant, de par mon âme ! Et si voisin que
l'est le doigt de l'ongle, Je voudrais être, à son gré, de sa chambre ; Plus peut Amour qui dans

le cœur me rentre, Faire de moi qu'un fort de frêle verge.

Car depuis que fleurit la verge, Sèche et qu'Adam légua neveux et oncles, Si fin amour,
qui dans le cœur me rentre, Ne fut jamais en corps, ni même en âme ; Où qu'elle soit, dehors
ou dans sa chambre, Mon cœur y tient comme la chair à l'ongle.

Car ainsi se prend et s'*énongle*, Mon cœur en elle ainsi qu'écorce en verge ; Elle est de
joie tour et palais et chambre, Et je ne prise autant parents ni oncle : Au ciel j'aurai deux fois
joyeuse l'âme, Si jamais nul, de trop aimer, n'y entre.

Arnaud envoie sa chanson d'ongle et d'oncle, À toi qui tiens son âme sous ta verge, Son
Désiré, dont le Prix en chambre entre.³⁴⁴

La sextine représente non seulement l'apogée du *trobar ric* mais aussi du *trobar clus*³⁴⁵. Le *trobar clus* (*clus* : fermé³⁴⁶), hérité directement de Marcabru est « fait de l'hermétisme ; le poète ne se contente pas d'orner son poème, il en cache en quelque sorte le sens littéral en souhaitant que l'obscurité qu'il revendique soit elle-même créatrice d'un autre sens ou d'autres sens »³⁴⁷ :

Greu sera, mais Amors vera	Comment redeviendrait-il sincère
Pos del mel triet la cera	Dans le miel il trie la cire
Anz sap si pelar la pera	Et sait se peler la poire
Escoutatz	Écoutez
Doussa-us er com chans de lera	il n'est doux comme un chant de lyre
Si sol la coa-l troncatz	que quand on lui coupe la queue. ³⁴⁸

2.3. Synthèse du chapitre

³⁴⁴ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 215-217.

³⁴⁵ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, op. cit., p. 37.

³⁴⁶ LEVY, Émile, *Petit dictionnaire provençal français*, op. cit., p. 80.

³⁴⁷ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 13.

³⁴⁸ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, op. cit., p. 84-85

Les différences de métrique entre le *ci* et le *trobar* sont nombreuses. Premièrement, la versification est un reflet des caractéristiques linguistiques. Le chinois est une langue isolante : du fait que la transcription phonétique d'un caractère possède une consonne (*sheng-mu*) et une voyelle (*yun-mu*), un caractère dans un vers est l'équivalent d'une syllabe d'une langue synthétique comme l'occitan. Les 'tons' des caractères chinois jouent un rôle primordial dans l'agencement des *ping-ze* et la disposition des rimes. Un *ci* risque d'être jugé médiocre et suscite le mépris des commentateurs professionnels, s'il y a quelques vers qui ne se conforment pas aux règles de métrique. Cela explique que la pièce la plus connue de Su Shi écrite sur le *ci-pai* de *Charme d'une belle chanteuse* (念奴娇/*Nian-nu-jiao*, voir A-122 dans l'annexe) n'a pas été sélectionnée par Zhu Xiaozang dans les *Trois cents ci des Song*, du fait que quelques vers de ce *ci* n'obéissent pas à la règle de *ping-ze* de ce *ci-pai*. Vu les longueurs irrégulières des mots de l'occitan, écrire un poème dont les vers des strophes suivent un même schéma syllabique est un travail plus fastidieux que celui des poètes chinois, car il n'est pas du tout difficile pour un Chinois éduqué de construire des phrases possédant le même nombre de caractères. C'est probablement la raison pour laquelle les poètes chinois développèrent les règles de *ping-ze*, car, écrire des vers serait une tâche 'trop facile'. De plus, les types de rimes dans l'art du *trobar* sont beaucoup plus variés que le *ci*, les consonnes et les diphtongues ne sont pas prises en considération dans le choix des rimes de ce dernier.

Deuxièmement, les poètes de *ci* et les troubadours ne disposent pas de la même autonomie lorsqu'ils déterminent le schéma de métrique. Le *ci-pai* ressemble à un moule préfabriqué qui impose un schéma figé de métrique : nombre des vers, nombre des caractères, les *ping-ze* et les rimes. L'autonomie des poètes se limite aux choix de thèmes et de matériaux qu'ils décident de mettre dans ces moules. Les poètes doivent impérativement obéir à ces cadres de métrique sans dépasser les limites. La création d'un nouveau *ci-pai* signifie qu'un poète doit créer une nouvelle mélodie et un nouveau schéma de métrique. La métrique du *trobar* n'est jamais fixée, contrairement au *ci-pai*,

la notion du genre occupe une place importante dans la poésie troubadouresque qui se subdivise en de multiples sous-genres, tels que la *canso*, le *sirventés*, la *tenson*, le *partimen*, le *planf*, l'*aube* et la *parstorela*. Chaque sous-genre regroupe autour de lui des poèmes d'un thème extrêmement similaires. Cependant, les troubadours disposent d'une autonomie complète dans le choix des rimes, de la longueur des vers, du nombre des strophes, etc.

Troisièmement, les vers au sein d'un *ci* et d'un poème de *trobar* ne sont pas regroupés par la même logique. Le *ci* se subdivise en *que* (*dan-diao* : un *que* ; *shuang-diao* : deux *que* ; *san-die* : trois *que* ; *si-die* : quatre *que*). Les métriques de chaque *que* d'un *ci* ne sont pas toujours identiques s'il en a plus d'un, comme par exemple le *ci-pai* de *Tai-chang-yin* (voir 2.1.3-IV). Même si dans les *ci-pai* dont les *que* sont composés du même nombre de vers de longueur identique, les *ping-ze* et la disposition des rimes ne sont pas forcément pareilles. Par exemple, le *ci-pai* de *Huan-xi-sha* (voir 2.1.3-II Le phénomène de variant du *ci-pai*) composé de deux *que* de trois vers de sept caractères, la disposition des rimes et des *ping-ze* est complètement différente dans les deux *que*. Sauf les genres, comme le *descòrt*, que les troubadours créent intentionnellement, les strophes sont composées d'un même nombre de vers qui suivent un schéma syllabique identique et les rimes obéissent à un schéma fixé. Les strophes principales (sauf la *tornada* ou l'entrée) d'un poème ressemblent à un enchaînement de blocs identiques. Visuellement, les poètes de *ci* préfèrent d'employer des formes de métrique irrégulière avec des mots en formes égales (les caractères chinois sont de petits blocs carrés qui occupent des espaces égales sur la page), tandis que les troubadours aiment créer des formes de métrique régulière avec des mots en formes inégales (la longueur des mots est très variée).

Il existe bien sûr un lieu en commun pour le *ci* et le *trobar*. Le mot 'raffinée' est l'adjectif le plus pertinent à qualifier ces deux arts poétiques. Le casse-tête du *ping-ze*, le jeu de rime comme la *sextine*, la somptuosité du *trobar ric*, l'obscurité du *trobar clus* témoignent qu'il s'agit de deux genres de poésie sophistiquée qui reflètent le goût de

l'élégance du milieu littéraire de l'époque.

Chapitre III. La contribution des premiers poètes

Les premiers poètes d'un nouveau genre de poésie jouent toujours un rôle primordial. Ils sont dans une certaine mesure des 'faiseurs de lois' de leur art. Les thèmes qu'ils abordent, le registre langagier et stylistique qu'ils conçoivent constituent des paradigmes qui encadreront les activités de composition des poètes des générations suivantes.

3.1. Les premiers poètes qui font des *ci*

Né sous des Tang, florissant sous les Song, le *ci* parcourut plus de deux siècles de croissance avant de devenir le genre poétique le plus prisé dans le milieu des lettres. La pratique de la composition du *ci* allant de la Dynastie Tang à la Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes est considérée comme une longue phase préparatoire, autrement dit, les poètes et leurs œuvres de cette période constituent la première phase de l'histoire de l'art du *ci*.

3.1.1. L'examen impérial et la formation de la classe de lettrés-fonctionnaires

L'unification territoriale réalisée par les Qin en 221 av. J.-C. mit théoriquement fin au féodalisme chinois et le premier empereur « étend à l'ensemble du monde chinois de l'époque le système administratif en usage à Qin. Toute une série de mesures d'unification accompagne le découpage des territoires en trente-six commanderies (*jun*) dont le nombre est bientôt porté à quarante-huit »³⁴⁹. Un nouveau problème se pose alors : par quel moyen l'État sélectionne-t-il les fonctionnaires pour assurer l'administration du territoire et de la population ? En ancienne Chine, les fonctionnaires étaient appelés *guan* (官, *guān*, premier ton), ce titre désigne les personnes qui sont sélectionnées ou embauchées par l'État pour assumer les fonctions publiques de tout niveau : du chef de village au chancelier³⁵⁰, de l'officier de l'armée à l'agent de fisc.

³⁴⁹ GERNET, Jacques, *Le Monde chinois, tome 1 : De l'âge de bronze au Moyen Âge*, Paris, Éditions Pocket, mars 2018, p. 147-148.

³⁵⁰ En chinois : 相/*xiang*, 宰相/*zai-xiang* ou 丞相/*cheng-xiang*, le plus haut niveau de la hiérarchie des *guan*, équivalent du Premier ministre d'aujourd'hui.

Un homophone du *guān* : le *guǎn* (管, troisième ton, est un verbe), qui signifie administrer, gérer, régir, diriger ou être chargé de, désigne le travail d'un *guān* ; ainsi, la fonction des *guān* est de *guǎn* (administrer) les affaires régionales et étatiques. Généralement, les *guān* sont divisés en deux catégories : les *guān* civiles (文官/*wen-guan*, *wen* : civil, sens littéral : lettres) et les *guān* militaires (武官/*wu-guan*, *wu* : militaire, sens littéral : arts martiaux). Pendant les siècles qui suivent, le mécanisme de la sélection de *guān* était basé sur la recommandation : le système d'Évaluation et Recommandation (察举制/*cha-ju-zhi*, *cha* : évaluer ; *ju* : recommandation ; *zhi* : système, institution) créé sous les Han et le système de Neuf Classes et Évaluateurs (九品中正制/*jiu-pin-zhong-zheng-zhi*, *jiu* : neuf ; *pin* : classe, niveau, catégorie ; *zhong-zheng* : *guān* nommé par l'état en charge d'évaluer les candidats). Ce dernier créé à la période des Trois Royaumes (220-280) subsista jusqu'à la réunification territoriale réalisée par l'empereur Wendi (541-604) des Sui (581-619). Deux systèmes créés par cet empereur changèrent le monde chinois, il instaura le système de Trois Départements et Six ministères pour l'administration centrale : Chancellerie impériale (门下省/*men-xias-heng*, centre de transmission et de contrôle des décrets impériaux), Secrétariat général (中书省/*zhong-shu-sheng*, chargé de la rédaction des textes officiels) et Département des Affaires d'État (尚书省/*shangshusheng*, *sheng* 省 : département). Ce dernier dirige six ministères (部/*bu* : ministère) : Fonctions publiques (吏部/*li-bu*, *li* : synonyme de *guān*), Finances (户部/*hubu*, *hu* : foyer), Rites (礼部/*libu*), Armées (兵部/*bing-bu*), Justice (刑部/*xing-bu*) et Travaux publics (工部/*gong-bu*)³⁵¹. Durant les dynasties suivantes, les trois départements sont remplacés progressivement par les autres organes, mais les six ministères subsistent jusqu'en 1905, l'année où la monarchie constitutionnelle fut mise en place sous les Qing. Afin de sélectionner des fonctionnaires par un mécanisme institutionnalisé, l'empereur Wendi des Suis créa l'examen impérial (科举/*ke-ju*, le caractère *ke* dans *ke-ju* signifie *la discipline, le domaine* ou *l'orientation d'un examen*). Cet examen fut ouvert aux candidats de toute

³⁵¹ Ces noms des institutions sont traduits par Jacques Gernet, dans le vol. 1, *op. cit.*, p. 307-309.

couche sociale, ce qui, tout en permettant leur ascension sociale, favorisa considérablement la stabilité du régime impérial.³⁵²

Sous les Sui et les Tang, les dates et les disciplines de l'examen n'étaient pas fixes, l'État organisa les examens en fonction du besoin. Selon le résultat d'un récent programme de recherches, les disciplines de l'examen impérial peuvent être classées dans trois domaines : les études des valeurs morales, les lettres et les compétences administratives. Le premier comprend soixante-trois disciplines regroupées en cinq sous-domaines ; le deuxième contient quarante-deux disciplines regroupées en trois sous-domaines ; les compétences administratives se décomposent en sept sous-domaines qui comprennent au total cent quinze disciplines dont quarante consistent à sélectionner des officiers militaires. L'examen est organisé sous forme de l'écrit, sauf les disciplines militaires qui évaluent les compétences militaires des candidats, telles que le tir à l'arc, la technique de combat à cheval, etc. Les trois sous-domaines des lettres sont : les connaissances littéraires, la compétence d'écrire (prose et poésie) et la dissertation politique.³⁵³ Cet accent mis sur les lettres fut renforcé durant la Dynastie les Song, au cours de laquelle les autorités classèrent les disciplines en dix catégories dont la plus importante est celle de *jin-shi* (进士). Les épreuves de cette dernière contiennent la composition littéraire (poème, prose élogieuse, traité sur les problèmes sociaux), l'analyse des ouvrages classiques et les connaissances littéraires. La discipline de *jin-shi* est la catégorie essentielle, les candidats sélectionnés obtiennent le titre de *jin-shi*. Cet examen est extrêmement sélectif, pendant plus de mille trois cents ans des Sui aux Qing, le nombre total des titulaires n'est qu'à peu près de cent mille.³⁵⁴ Les autres disciplines visent à sélectionner du personnel qualifié dans les domaines

³⁵² JIN Yingkun (金滢坤), *Histoire générale du système de l'Examen impérial de la Chine - Les Sui, les Tang, les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes, vol. 1* (中国科举制度通史-隋唐五代卷-上), Shanghai, Éditions Peuple de Shanghai (上海人民出版社), avr. 2017, p. 18.

³⁵³ JIN Yingkun (金滢坤), *Histoire générale du système de l'Examen impérial de la Chine - Les Sui, les Tang, les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes, vol. 2* (中国科举制度通史-隋唐五代卷-下), Shanghai : Éditions Peuple de Shanghai (上海人民出版社), avr. 2017, p. 469-566.

³⁵⁴ YU Qiuyu (余秋雨), « Dix mille *jin-shi* et le champ du mandarinat » (十万进士与官场), *Collection des articles directeurs* (领导文萃), n° 1, avr. 1995, p. 60 (60-63).

spécialisés : les études du confucianisme, les études sur l'organisation des rites officiels, les études historiographiques, les études de la justice, etc.

Avec la mise en application de l'examen impérial, l'école se développa rapidement. Sous les Suis et les Tang, l'État installa à la capitale le Collège impérial (国子监/*guo-zi-jian*, *guo* : état ; *zi* : élève ; *jian* : supervision) qui fut chargé de superviser le système de l'éducation de l'empire. Cet établissement géra directement cinq écoles impériales : l'école de *guo-zi* (国子学/*guo-zi-xue*) et l'école suprême (太学/*tai-xue*), qui furent réservés aux élèves issus de familles impériales et de hauts fonctionnaires ; l'école de quatre portes (四门学/*si-men-xue*), qui admit mille trois cents élèves dont cinq cents réservés aux élèves des familles des nobles et des fonctionnaires ; l'école de calligraphie (书学/*shu-xue*) et l'école de mathématiques (算学/*suan-xue*), qui furent ouvertes à tous. En province, il existait d'autres écoles de niveau districale et préfectoral en fonction de la circonscription territoriale. Les élèves sélectionnés à l'examen de fin d'études pouvaient admis par l'école de quatre portes. Sous les Song, de nouvelles écoles furent installées à la capitale, telles que l'école princière (réservés aux élèves issus de la famille impériale), l'école militaire, l'école de loi, l'école de peinture, ou encore l'école de médecine, qui furent de plus en plus ouvertes aux élèves issus de familles humbles et roturières. Parallèlement, les écoles privées se développèrent rapidement. Un nouveau type d'école privée dite *Shu-yuan* (书院, *shu* : livre ; *yuan* : cour, maison, résidence) apparut. La plus célèbre fut l'École Yuelu (岳麓书院/*yue-lu-shu-yuan*, *yue* : nom de montagne, *lu* : pied de montagne), située à la ville de Changsha, chef-lieu de la province du Hunan. Fondée en 976, elle fut l'une des plus anciennes écoles du type. Aujourd'hui, elle est devenue une faculté de l'Université du Hunan.

L'examen impérial devint quasiment le seul moyen³⁵⁵ de réaliser l'ascension sociale et l'école fut le moyen principal pour recevoir une formation. Le mariage entre

³⁵⁵ Il y a aussi d'autres moyens d'engager dans le champ du mandarinat sans passer par l'examen impérial : la sélection spéciale, qui prennent les personnes talentueuses, comme par exemple Zhang Yuagan (张元干, 1091-vers 1161) ; les postes accordés par l'empereur aux descendants ou aux parents proches des hauts fonctionnaires qui ont un lien avec la maison impériale, en tant que récompense pour leurs contributions à l'État, par exemple Xiang Ziyin (向子諲, 1085-1152), son arrière-grand-père Xiang Minzhong (向敏中, 949-1029) fut chancelier sous l'empereur Zhenzong et sa tante Dame Xiang (1046-1101) fut l'impératrice de l'empereur Shenzong.

les deux reformula la société de l'ancienne Chine. Tout cela motivait les enfants des familles roturières dans le but d'obtenir le titre de *jin-shi* qui signifie un avenir promis : ils obtinrent alors un statut social supérieur, du pouvoir et de la fortune³⁵⁶. Sous les Song, les fonctionnaires touchaient un revenu considérable qui comprend trois parties : les émoluments, les subventions et la prime octroyée par l'empereur. Sous le règne de l'empereur Zhenzong (997-1022 sur le trône), un gouverneur de district touchait chaque mois un émolument de vingt *guan* (貫/*guàn*, unité pour compter les *qian*, un *guàn* égale mille pièces de *qian*) de *qian* (钱, monnaie en cuivre) et cinq *dan* (石, unité de poids, un *dan* égale environ quatre-vingt-sept kilogrammes) de céréales ; un chancelier touchait quatre cents *guàn* de *qian* et cent *dan* de céréales par mois, cinquante *pi* (unité de longueur, un *pi* égale 33.33 mètres) de tissu de soie et cent *liang* (unité de poids, un *liang* égale 37.3 grammes) de coton par an³⁵⁷. Il y a une dizaine de types de subventions et l'empereur distribuait aussi des primes. Par exemple, durant la cérémonie de rite pour offrir des sacrifices aux ancêtres organisée tous les trois ans, un chancelier peut recevoir une prime de trois mille *liang* de lingot d'argent et trois mille *pi* de tissu de soie³⁵⁸. Ces chiffres peuvent nous permettre à comprendre 'les quatre moments les plus heureux' énumérés dans un poème de Hong Mai (洪迈, 1123-1202) *Succès et échec de la vie* (得意失意诗) : « Une bonne pluie après une sécheresse qui a duré longtemps, une rencontre inattendue avec un vieil ami dans une région loin du pays natal, le nom figure dans la liste dorée des lauréats de l'examen impérial, la nuit dans la chambre nuptiale sous la bougie colorée du mariage. » Et nous pouvons comprendre aussi le poème *Exhortation à étudier* (劝学) écrit par l'empereur Zhenzong des Song : « Lisez les livres, vous aurez une maison remplie d'or. Lisez les livres, vous aurez mille *zhong*

³⁵⁶ JIN Yingkun (金滢坤), *Histoire générale du système de l'Examen impérial de la Chine - Les Sui, les Tang, les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes*, vol. 1, op. cit., p. 38-40.

³⁵⁷ À l'époque des Song septentrionaux, un *dan* de riz se vend à deux *guan* de *qian*, un bœuf utilisé à travailler le sol coûte dix *guan*. Voir TANG Ye (唐晔), ZHANG Ting (张婷), « Le prix des bœufs de trait sous les Song » (宋代耕牛价格水平蠡测), *Histoire de l'économie de la Chine* (中国经济史研究), n° 1, janv. 2016, p. 107-113.

³⁵⁸ QU Chaoli (屈超立), « La haute rémunération contre la corruption et le changement du climat politique aux Song septentrionaux » (北宋 '厚禄养廉' 与政治风气转变), *Forum du peuple* (人民论坛), n° 34, déc. 2018, p.142-143 (142-144).

de céréales. Lisez les livres, vous aurez des concubines belles comme le jade. »³⁵⁹

Il se forma dans ce contexte une nouvelle couche sociale : les fonctionnaires-lettrés, qui maîtrisèrent des connaissances spéculatives et philosophiques (confucianisme, taoïsme et bouddhisme) et des compétences d’apprécier et d’écrire des œuvres littéraires, la plupart d’entre eux présentèrent un enthousiasme immuable sur les lettres et les beaux-arts. Certains manifestèrent une aptitude talentueuse dans le domaine de l’art en tout genre, la calligraphie, la peinture, la musique, etc. Par exemple, Su Shi (苏轼, 1037-1101), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1057, fut un poète, calligraphe et peintre. Une de ses peintures intitulée ‘Bois et Rocher’(木石图/*mu-shi-tu*, *mu* : bois, arbre ; *shi* : rocher, pierre ; *tu* : dessin, peinture) a été vendue au prix de 463 600 000 dollars hongkongais soit 59 804 400 dollars américains (taux de change du 2 juillet 2020) le 26 novembre 2018 chez Christie’s, voici l’image de cette peinture³⁶⁰ :



Cette œuvre comprend deux parties. La peinture originale est située à droite. Les textes à gauche sont des commentaires écrits postérieurement. Les blocs carrés rouges sont leurs cachets personnels. En ancienne Chine, il s’agit d’une habitude pour un collectionneur d’ajouter un petit texte ou d’imposer son cachet sur sa nouvelle acquisition. Les auteurs de ces textes et de ces cachets sont souvent eux aussi des célébrités de leur époque et font aussi augmenter la valeur de l’œuvre originale aux yeux des experts d’aujourd’hui. Le nombre des cachets montre que cette œuvre d’art s’est beaucoup déplacée. Parmi les quatre textes, le deuxième à droite fut écrit par Mi

³⁵⁹ *zhong* 钟, unité de volume, un *zhong* égale deux cent cinq litres.

³⁶⁰ https://www.sohu.com/a/278922042_162407, le 2 juillet 2020.

Fu (米芾 1056-1107), un ami de Su Shi, éminent calligraphe-peintre des Song. Ses œuvres sont aussi prisées chez les collectionneurs d'aujourd'hui. Par exemple, le 6 décembre 2002 à Pékin, une de ses œuvres de calligraphie, intitulée 'Inscription pour le mont Yanshan' (研山铭/*Yan-shan-ming*) s'est vendue à 29 990 000 RMB, soit 4 246 584 dollars américains (taux de change du 2 juillet 2020). Cette peinture de Su Shi est en réalité faite par deux artistes de renom, cette rareté explique la raison pour laquelle elle a été vendue à un prix astronomique. Mi Fu, Su Shi, Huang Tingjian (黄庭坚, 1045-1105, élève de Su Shi, ayant obtenu le titre de *jin-shi* en 1067) et Cai Jing (蔡京 1047-1126, *jin-shi* en 1070) sont considérés comme les 'quatre maîtres de calligraphie des Song'. Ce dernier fut nommé chancelier par l'empereur Huizong qui fut un génie de l'art, son don pour la peinture, la musique, la poésie et la calligraphie est communément reconnu. Il inventa même un nouveau style de calligraphie, dit 'métal mince' dont les traits ressemblent aux fils de métal tranchants. Voyons une partie de son œuvre intitulée *Texte à mille caractères*³⁶¹, vendue à 140 000 000 RMB, soit 19 810 000 dollars américains (taux de change du 3 juillet 2020) le 2 janvier 2019 à Shenzhen :



³⁶¹ https://www.sohu.com/a/331851585_670111, le 3 juillet 2020.

Le goût de l'art raffiné favorisa une tendance de *sophistication de la vie*³⁶² dans le milieu des fonctionnaires-lettrés et des hommes éduqués. En tant que moyen de loisirs, il se développa dès les Tang un goût pour les excursions extra-muros suivies de banquets. Ce goût se forma en parallèle avec le développement de la musique de *yan-yue* (燕乐) qui, différente du *ya-yue* réservé aux rites officiels, était destinée au divertissement, son appellation traduit déjà sa nature : le *yan-yue* signifie littéralement la musique du banquet. Tout comme la plante qui ne peut pas être séparée du sol, de l'air et de l'eau, le *ci* est le fruit d'une entité culturelle enracinée dans une terre caractérisée par le raffinement d'une classe éduquée et où il deviendra ultérieurement le symbole de cette culture³⁶³.

3.1.2. Les poètes de *ci* des Tang

Les historiens chinois divisent le long règne des Tang en quatre : la période précoce (618-712), la période propice (713-755), la période médiane (755-824) et la période tardive (825-907). La Rébellion d'An Lushan (755-763) marqua le virage de la prospérité au déclin, cependant, elle fit franchir les enceintes du palais impérial à l'art du *ci* qui gagna progressivement le milieu des poètes, malgré que le genre poétique dominant des Tang soit le *shi*. Li Bai, Liu Changqing, Liu Yuxi, Bai Juyi, Wei Yingwu, poètes représentatifs de la poésie de *shi* des Tang, sont les premiers qui laissèrent quelques *ci*.

Li Bai (李白, 701-762) est communément reconnu comme le numéro un de la poésie des Tang. Il fut d'origine de Chengji (成纪, situé actuellement aux alentours de la ville de Tianshui/天水 de la province du Gansu, au nord-ouest de la Chine). Sa famille fut exilée en Asie centrale et il naquit dans la ville de Suiye (碎叶, actuellement Tokmok au Kirghizistan ; à l'époque des Tang, cette région relève de la Préfecture de protectorat du Anxi/安西都护府). Sa famille émigra dans le canton de Qinglian (青莲乡/qing-lian-xiang, *qing* : vert ; *lian* : lotus ; *xiang* : canton, bourg ; situé actuellement

³⁶² DENG Qiaobin, *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song*, vol. 1, *op. cit.*, p. 225.

³⁶³ HAN Mei, *Le ci des Tang aux Song et la vie quotidienne de la classe cultivée*, *op. cit.*, p. 151.

dans la province du Sichuan au sud-ouest de la Chine) lorsqu'il avait cinq ans. Nous avons mentionné plus haut (chapitre II) qu'en ancienne Chine, le nom d'un intellectuel comprend trois parties qui sont le *xing* (nom de famille), le *ming*, (prénom) et le *zi*, certains ont aussi le *hao* (sobriquet ou surnom). Le *zi* de Li Bai est Taibai (太白) et son *hao* est *Qinglian jushi*, *Qinglian* est le lieu où il habita. Aujourd'hui le *jushi* (居士) est la traduction du terme *kulapati*, qui est une notion du bouddhisme. Mais en ancienne Chine, le champ sémantique du *ju-shi* était beaucoup plus large, littéralement, *ju* signifie habiter, loger, résider, etc., *shi* signifie homme cultivé, ainsi *qingliang jushi* signifie un homme cultivé résidant dans le canton de Qinglian. Le terme *ju-shi* apparaît souvent dans le *hao* des lettrés chinois. L'utilisation de ce mot dévoile le fait que le bouddhisme était en pleine floraison sous les Tang, et les temples du bouddhisme jouissaient d'avantages tels que l'exemption de taxes, le service militaire, etc. Li Bai quitta la province du Sichuan à l'âge de vingt-six ans et commença son long périple. Selon les recherches, il parcourut des provinces telles que le Hubei, le Henan, le Shandong, le Anhui, le Jiangsu, le Zhejiang, etc., dessinant un cercle qui couvre la moitié du territoire de la Chine actuelle³⁶⁴. Pendant les années passées à voyager, sa création poétique lui fit gagner un grand renom dans le milieu des lettrés, grâce à cela, il fut sélectionné dans l'Académie Hanlin (翰林院) en 742 à l'âge de quarante et un ans par la recommandation conjointe de la Princesse Nüzhen (女真公主, sœur de l'empereur Xuanzong) et d'un haut fonctionnaire He Zhizhang (贺知章, 659-744, lauréat de l'examen impérial de l'année 695). Il passa trois ans à la capitale et démissionna en 744, lassé de la vie régulière de fonctionnaire et déçu de la prodigalité de la haute société. Il reprit la vie de voyageur et fit connaissance de Du Fu (杜甫, 712-770), la combinaison de leur nom 'Li et Du' deviendra le symbole de la poésie des Tang pour la postérité. Ses dernières années furent mouvementées, troublées par l'Insurrection, il mourut de maladie chez son oncle Li Yangbing (李阳冰) en 762. La plupart de ses poèmes sont du genre *shi*, il ne laissa que quatorze pièces de *ci*, dont

³⁶⁴ SUN Duoji (孙多吉), *Histoire de la poésie chinoise*, op. cit., p. 97.

certains furent écrits pendant les années à l'Académie Hanlin. Voici un de ses quatre *ci* écrits sur le *ci-pai* de *Mélodie aux modes de Qingping* (清平乐/*Qing-ping-yue*), qui décrivent la vie fastueuse du palais impérial :

1 禁庭春昼，2 莺羽披新绣。3 百草巧求花下斗，4 只赌珠玑满斗。

5 日晚却理残妆，6 御前闲舞霓裳。7 谁道腰肢窈窕，8 折旋笑得君王。

(1 Dans un jour printanier du palais impérial, 2 le nouveau plumage des fauvettes ressemble au tissu de soie bordé. 3 Les concubines jouent aux jeux sous les arbres fleuris, 4 les gagnantes récoltent des perles et de l'or.

5 Elles soignent leur apparence à l'approche du soir, 6 pour aller danser à la résidence de l'empereur. 7 On ne sait pas quelle hanche svelte, 8 va conquérir le sourire de Sa Majesté.)

Ces *ci* qui font l'éloge de la vie impériale sont moins appréciés par les lecteurs postérieurs. Il y en a deux *ci* qui manifestent un registre totalement différent, comme par exemple le *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* (菩萨蛮/*Pu-sa-man*) :

1 平林漠漠烟如织，2 寒山一带伤心碧。3 暝色入高楼，4 有人楼上愁。

5 玉阶空伫立，6 宿鸟归飞急。7 何处是归程？8 长亭更短亭。

(1 Une brume légère voile le bois comme du tissu fin, 2 le mont froid est couvert d'une verdure triste. 3 Le crépuscule envahit le pavillon, 4 une dame en haut se lamente.

5 Elle se tient sur les marches vides de marbre blanc, 6 voyant les oiseaux se précipiter vers leur nid. 7 Quand sera-t-il de retour ? 8 Les pâtés de pavillons s'étendent à l'horizon.)

Li Bai décrit, par la voix féminine, la solitude d'une femme qui attend impatiemment son mari, parti en voyage dont les motifs ne sont pas précisés. Selon les

vers, *un pavillon aux marches de marbre blanc*, cette dame est certainement issue d'une famille fortunée, nous pouvons supposer que son mari est probablement un commerçant ou un fonctionnaire. Les vers 1, 2 et 3 dépeignent le paysage, *le bois voilé dans la brume, un mont froid, une verdure triste*, vers la fin de la journée où son *pavillon s'assombrit*, ces images constituent une ambiance morose pour faire ressortir la tristesse de la dame. Les adjectifs *froid* et *triste* sont utilisés pour qualifier le mont et la couleur, cet anthropomorphisme qui associe la vue et le toucher *mont-froid*, la vue et le sentiment *verdure triste*, est une manière de rhétorique récurrente de l'art poétique chinois qu'on appelle *yi-qing* (移情 : translation du sentiment). Par ailleurs, ce *yi-qing* ne nous fait-il pas penser à la correspondance baudelairienne? Dans les vers 5 et 6, le poète utilise le procédé de contraste : une dame, toute seule dans son *pavillon vide*, voit les oiseaux rentrer à leur nid, ce qui pourrait doubler l'amertume de sa mélancolie. Cette amertume pousse la dame à prononcer son monologue dans le vers 7 : *quand il retournera à la maison ?* Question sans réponse, elle ne voit que des *pâtés de pavillons s'étendre à l'horizon*, qui pourraient probablement apporter ses pensées à un pays lointain où est allé son mari.

L'autre *ci* est écrit sur le *ci-pai* de *Penser à la fille Qin'e* (忆秦娥/Yi-qin-e) :

1 箫声咽, 2 秦娥梦断秦楼月。3 秦楼月, 4 年年柳色, 5 灞陵伤别。6 乐游原上清秋节, 7 咸阳古道音尘绝。8 音尘绝, 9 西风残照, 10 汉家陵阙。

(1 La flûte à bec pleure des notes, 2 Cela devrait être la fille Qin'e qui s'est réveillé de son rêve dans le pavillon Qinlou sous le clair de lune. 3 Le pavillon Qinlou sous le clair de la lune, 4 le saule reverdissant chaque année, 5 la séparation déchirante près du mausolée Baling. 6 Je me promène sur le plateau de Leyouyuan à la fête de l'automne, 7 le chemin antique de Xianyang mène au loin sur lequel le son et la poussière se sont éteints. 8 Le son et la poussière sont retombés, 9 il n'y a que le vent d'ouest et les dernières lueurs du soleil couchant, 10 et le mausolée impérial des Han.)

Ce *ci* peut être divisé sémantiquement en trois parties. Les vers 1 et 2 racontent que le poète entend quelqu'un jouer au *xiao* (similaire à la flûte à bec, voir à droite, *La dame jouant au xiao* ³⁶⁵, peinture de Tang Yin/唐寅, 1470-1523) dans la nuit, dont le son bas produit un effet d'humain qui *pleure*. La belle mélodie lui fait penser à *Qin'e* (fille des Qin), fille fictive du Duc Mugong des Qin (秦穆公, ? – 621 av. J.-C., son descendant l'empereur Qinshihuang réalisa l'unification de la Chine en 221 av. J.-C.), apparu dans *Les Chroniques des immortels* (列仙传) de Liu Xiang (刘向, 77-6 av. J.-C.). Les vers 3, 4 et 5 racontent une *séparation déchirante* au printemps où le saule reverdit, la prononciation du saule (柳) en chinois est *liǔ* qui est très proche du verbe *liú* (留) qui signifie rester, demeurer. Donner une branche de saule à celui qui part au loin est une coutume qui remonte à la Dynastie des Han. L'image du saule est souvent utilisée dans la littérature traditionnelle chinoise pour représenter la tristesse de la séparation et le mal du pays. Cette séparation déchirante se fait près du mausolée Baling, où sont inhumés l'empereur Wendi des Han (180-157 av. J.-C. sur le trône) et son impératrice, situé actuellement à l'est de la ville de Xi'an, l'ancienne capitale des Han et actuel chef-lieu de la province du Shaanxi. Les vers 6 et 7 racontent une excursion du poète sur le plateau de Leyouyuan, lieu de plaisance situé à sud-est de Xi'an, où s'étend des vestiges du chemin antique qui mène à Xianyang, ancienne capitale de la Dynastie des Qin et sur lequel il n'y a plus d'autres choses que le *son* et la *poussière* laissés par les passagers. Les vers 8, 9 et 10 dépeignent une image à la fois morne et sublime : le *mausolée* impérial au crépuscule semble frémir dans *le vent d'ouest*. Le mot ouest peut évoquer chez les



³⁶⁵ https://www.sohu.com/a/128121325_488853, le 7 juillet 2020.

sinophones quelques touches mortuaires, en tant qu'euphémisme, aller au ciel d'ouest signifie mourir.

Ce *ci* est du type *ling*, riche de métaphores réparties dans les dix vers. La fille Qin'e du Duc Mugong, le mausolée de l'empereur Wendi, le chemin antique, le plateau de Leyouyuan, toutes ses images nous entraînent à l'époque lointaine des Qin et des Han. Le Duc Mugong est un suzerain-réformateur, sous son règne, le royaume des Qin devint une des cinq puissances de la Période des Printemps et Automnes. Sous les règnes de l'empereur Wendi et de son successeur l'empereur Jingdi, la Dynastie des Han sortit de la ruine globale causée par la guerre de la fin des Qin, ce qui permit au successeur de Jingdi, l'empereur Wudi de prendre des mesures offensives face aux menaces des Xiong-nu en organisant de grandes expéditions militaires vers le nord (entre 129 et 85 av. J.-C.), qui écrasèrent les forces militaires de ce peuple nomade, certaines tribus durent migrer vers l'ouest jusqu'à l'Europe. Cependant, cette époque glorieuse d'antan est trépassée, le *chemin antique* où passaient les personnes capables et vertueuses est maintenant devenu désert. Une *séparation déchirante*, de qui ou de quoi le poète prend congé ? Au sens caché, c'est plutôt de l'époque d'antan. Devant lui, il n'y a plus d'autres vestiges qu'un mausolée enseveli en plein automne où flétrit le monde. Cette désolation évoque chez le poète un complexe de l'illusion perdue qui dévoile la culture politique des hommes éduqués dans le cadre du confucianisme. En Chine, la Période des Printemps et Automnes est considérée comme une ère où 'cent courants de pensée rivalisent'(百家争鸣) : confucianistes, taoïstes, légistes, etc. Les Qin adoptèrent la pensée des légistes en tant que principe de l'administration en imposant un système de lois rigoureuses aux peuples conquis, ce qui provoqua des conséquences désastreuses : dix ans après l'unification territoriale, l'insurrection se déclencha en 209 av. J.-C. et mit fin à leur règne. En 202 av. J.-C. Liu Bang, dit empereur Gaozu, fonda la Dynastie des Han. Afin de sortir le pays de la ruine causée par la guerre, lui et ses successeurs adoptèrent le principe du taoïsme qui préconise de régner sans nécessiter l'intervention. Sous le conseil d'un haut fonctionnaire, Dong

Zhongshu (董仲舒, 179- 104 av. J.-C.), Wudi, successeur de Jingdi, donna le décret qui vise à « abolir les cents courants et à mettre en œuvre les six Classiques et honorer le confucianisme ... Les fonctionnaires se consacrèrent aux études des Classiques du confucianisme ... les coutumes et les mœurs changèrent ... »³⁶⁶. Le confucianisme, courant de pensée activiste, devint l'unique principe de l'administration et exerça une influence profonde sur les valeurs, la morale, la mentalité et le système juridique de la civilisation chinoise. La *Grande Étude*, un des *Quatre Livres* du confucianisme, définit la procédure de la réalisation de la valeur personnelle d'un homme idéal en quatre niveaux : *cultiver le moi, harmoniser sa famille, accommoder son fief et pacifier son pays*. Le *Classique des Rites*, l'un des *Cinq Classiques*, élabore les principes qui puissent garantir l'harmonie des relations interpersonnelles : les parents doivent chérir leurs enfants, l'enfant doit avoir du respect et être soumis aux parents ; l'aîné doit aimer le cadet, le cadet doit respecter l'aîné ; le mari doit être tendre avec sa femme, la femme doit obéir à son mari ; l'amitié est nouée par la crédibilité, la personne plus jeune doit respecter la personne plus âgée que lui ; le souverain doit montrer de la bienveillance à son sujet, le sujet doit être fidèle au souverain. Ces dix principes de relations interpersonnelles sont appelés les *dix yi* du confucianisme (十义, 十/shi : dix, 义/yi : principe, sens, signification).³⁶⁷ La personne qui respecte à la lettre ces *dix yi* obtient la vertu de *ren* (仁) qui signifie littéralement la bienveillance. Menzi (ou Mencius/孟子, vers 372-289 av. J.-C), grand maître du confucianisme après Confucius, explique le sens du *ren* par une simple formule : *Un homme de ren aime l'humain* (仁者爱人)³⁶⁸. Les *yi* et le *ren* constituent la vertu suprême du confucianisme, Confucius dit que « je ne vois jamais un homme de bien qui sacrifie le *ren* pour rester en vie, il se sacrifie pour le *ren* »³⁶⁹. Menzi affirme que « la vie, c'est celle que je veux, le *yi*, c'est aussi celui

³⁶⁶ PI Xirui (皮锡瑞, 1850-1908), *Histoire de l'étude sur les Classiques* (经学历史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juill. 2004, p. 103.

³⁶⁷ DAI De (戴德, vers 99-vers37 av. J.-C.), DAI Sheng (戴圣, date de naissance et date de décès incertaines), *La Classique des Rites*, édition électronique de la société de *Technologie Zhangyue* (掌阅科技) sur l'application *Lecture* de Huawei, p. 126.

³⁶⁸ Menzi, *Les Oeuvres de Mengzi*, édition électronique de la société de *Technologie Zhangyue* (掌阅科技) sur l'application *Lecture* de Huawei, p. 82.

³⁶⁹ Confucius, *Les Entretiens*, édition électronique de la société de *Technologie Zhangyue* (掌阅科技) sur

que ce je veux ; entre la vie et le *yi*, je choisirai le *yi* »³⁷⁰. Cela signifie qu'un homme idéal aux yeux des confucianistes est celui qui est prêt à se sacrifier pour ses parents, ses frères et sœurs, ses amis et bien évidemment pour son souverain. La valeur suprême d'un homme éduqué est la suivante : étudier assidûment étant jeune, s'engager dans la politique et devenir fonctionnaire, être fidèle au souverain et à sa hiérarchie et se consacrer à la réalisation de l'harmonie totale du pays, tout comme la formule de Menzi : « être de haut rang, je m'occupe toute la population, être un roturier, je me cultive »³⁷¹. Cette tradition n'a pas complètement disparu aujourd'hui, certains parents conservateurs en Chine croient encore que le fonctionnaire est la meilleure profession. Étant jeune, Li Bai partageait également cette valeur, il écrivit même trois lettres aux gouverneurs qu'il connaissait pour leur exprimer son opinion politique en espérant s'engager dans le champ du mandarinat³⁷². Comme nous avons mentionné plus haut, il fut sélectionné dans l'Académie Hanlin, mais malheureusement l'empereur ne le considéra que pour un homme de lettres qui excella à écrire des textes élogieux. Déçu de ce rôle, il démissionna au bout de trois ans.

Revenons à ce *ci* qui, sous l'apparence de poème de séparation, exprime en réalité une réflexion sérieuse sur le gouvernement : si le souverain n'assumait pas correctement son rôle, autrement dit s'il ne respectait la vertu de *ren* et *yi*, l'empire périrait et sa dynastie serait submergée par les herbes mortes. Le thème de ce *ci*, dit 'visiter un site historique et exprimer sa réflexion' (登临怀古/*deng-lin-huai-gu*, *deng* : monter ; *lin* : visiter ; *huai* : penser, revivre, réfléchir ; *gu* : l'antiquité, le temps passé), est très récurrent sous la plume des lettrés. Les deux derniers vers, composés de huit caractères : *xi-feng* (vent d'ouest) *can-zhao* (les dernières lueurs du soleil couchant), *han-jia* (les Han) *ling-que* (la mausolée) qui sont concis, mais évocateurs, sont hautement prisés par les lecteurs postérieurs. Selon Wang Guowei (王国维, 1877-1927),

l'application *Lecture* de Huawei, p.250.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.114.

³⁷¹ Menzi, *Les Oeuvres de Mengzi*, op. cit., p. 131.

³⁷² WU Chenquan (武承权), « Quelques questions sur le gouverneur Pei dans *La lettre gouverneur Pei d'Anzhou* » (《上安州裴长史书》中裴长史疑析), *Annales de l'Étude de Li Bai en Chine* 2006-2007 (中国李白研究 2006-2007), oct. 2006, p. 266-273.

éminent chercheur du *ci* des temps modernes, ces huit caractères « faire taire tous les poètes qui veulent visiter un site historique et exprimer sa réflexion »³⁷³.

Le fonctionnaire est appelé *guan* en chinois, ainsi le mandarinat est comme ‘le champ des *guan*’ dans lequel les luttes entre différents camps politiques sont aussi acharnées que celle du champ de bataille. L’effroi et la déception apparaissent souvent dans des poèmes des fonctionnaires-lettrés empêtrés dans le tourbillon politique. Voici un *ci* sur le *ci-pai* de *Rancœur de l’immortel* (谪仙怨/*Zhe-xian-yuan*, *zhe* : dégradé ; *xian* : immortel ; *yuan* : dépit, rancœur, amertume) écrit par Liu Changqing (刘长卿, vers 718-vers 790, *jin-shi* en 755) :

1 晴川落日初低, 2 惆怅孤舟解携。3 鸟向平芜远近, 4 人随流水东西。
5 白云千里万里, 6 明月前溪后溪。7 独恨长沙谪去, 8 江潭春草萋萋。

(1 Le soleil décline au-dessus du fleuve, 2 que c’est triste de voir mon ami s’embarquer solitairement sur le bateau. 3 Les oiseaux survolent la plaine, 4 En suivant le courant d’eau l’homme va tantôt vers l’est tantôt vers l’ouest.

5 Les nuages blancs s’étendant sur dix mille *li*, 6 la lune devrait éclairer les rivières près de votre résidence. 7 Le dépit de la dégradation s’accroît sur moi, 8 comme des herbes printanières sur les rives.)

Victime d’une fausse dénonciation, le poète subit à deux reprises la dégradation en 760 et en 776, ce *ci* devrait être écrit lors de la deuxième dégradation où il fut déplacé au poste de conseiller militaire du district de Muzhou, situé actuellement dans la province du Zhejiang. En passant par le district de Taoxi situé près de la ville de Huzhou du Zhejiang, sur la route pour aller à son nouveau poste, il rendit visite à son ami Liang Geng (梁耿) qui avait reçu comme lui une dégradation et qui devait se déplacer dans

³⁷³ WANG Guowei, *Du ci de ce monde*, op. cit., p. 13.

une contrée lointaine. Ce *ci* dédié à son ami fut écrit dans ce contexte³⁷⁴. Ce *ci* comprends deux *que*, le premier décrit le moment de la séparation, la figure de comparaison dans les vers 3 et 4 dévoile le destin des fonctionnaires-lettres : le champ du mandarinat est un courant d'eau, l'homme est un bateau sans gouvernail, sa destination est déterminée par l'eau, tout comme les oiseaux qui vont et viennent aveuglément au-dessus de la terre. Le deuxième *que* décrit ses pensées à son ami : ils peuvent partager le clair de lune qui éclaire la demeure de son ami malgré qu'il y ait entre eux une distance de *dix mille li*. Mais leur destin dramatique lui réveille un fort sentiment d'amertume qu'il ne peut pas refouler, il le laisse s'accroire comme les herbes touffues du printemps. Le sujet de dégradation est récurrent dans la poésie, cela reflète le système juridique envers les fonctionnaires qui subissaient souvent la déportation ou la mutation dans des régions reculées de l'empire³⁷⁵. Une autre nouveauté liée au système de l'examen impérial est la création du *mandat itinérant* (流官制度) : un fonctionnaire ne reste pas à vie à un poste ou à une circonscription administrative, un mandat terminé, il sera muté dans une autre région. Wei Yingwu (韦应物, 737-791), arrière-petit-fils du chancelier Wei Daijia (韦待价, ? -689), entré dans le champ du mandarinat par la grâce de l'empereur en tant que membre d'une famille éminente et influente. Il écrivit deux *ci* sur le *ci-pai* de *Joie de sarcasmes* (调笑/Tiao-xiao), qui décrivent la tristesse des fonctionnaires déplacés dans les confins :

1 胡马, 2 胡马, 3 远放燕支山下。4 咆沙咆雪独嘶, 5 东望西望路迷。
6 迷路, 7 迷路, 8 边草无穷日暮。

(1 Cheval de *hu*, 2 cheval de *hu*, 3 il galope au pied de la montagne de Yanzhi.
4 Tout seul, il hennit sur les sables et les neiges, 5 ne sachant se diriger vers l'est ou vers l'ouest. 6 Perdu, 7 perdu, 8 il n'y a que la steppe herbeuse qui s'assombrit à l'approche du soir.)

³⁷⁴ ZENG Zhaomin (dir.), *Les ci complets des Tang et des Cinq Dynasties*, op. cit., p. 21.

³⁷⁵ DENG Qiaobin (邓乔彬), *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song*, vol. 1, op. cit., p. 68.

Le caractère *hu* (胡) est un adjectif qui désigne ce qui provient de la région du nord et de l'ouest de la Chine où vivaient les peuples nomades. La montagne Yanzhi, qui se trouve actuellement dans la province du Gansu au nord-ouest de la Chine, est proche de la frontière de l'empire des Tang. Ces deux images dévoilent l'environnement dans lequel vit le poète, comme un cheval perdu dans la steppe, tourmenté par le sable, la neige et le froid. Ne sachant pas quand se terminera son mandat dans un milieu rigoureux, il ne peut faire autre chose que de soupirer comme un cheval hennissant au milieu de l'herbe au coucher du soleil. Le deuxième *ci* est écrit sur le même sujet, le poète décrit un fonctionnaire tourmenté par la séparation avec sa femme :

1 河汉，2 河汉，3 晓挂秋城漫漫。4 愁人起望相思，5 江南塞北别离。
6 离别，7 离别，8 河汉虽同路绝。

(1 Fleuve céleste, 2 fleuve céleste, 3 suspendu au-dessus de la cité au petit matin automnal. 4 Triste je me lève et le contemple, 5 je suis au nord de la grand-muraille et elle est au sud du fleuve Yang-Tsé. 6 Séparation, 7 séparation, 8 le fleuve céleste nous unit, mais la voie terrestre nous sépare.)

Ce *ci* raconte un homme qui se réveille au petit matin en automne. En voyant la Voie lactée suspendue au ciel, il pense à sa femme qui est dans son pays natal situé au sud du fleuve Yang-Tsé et qui regarde probablement à ce moment-là comme lui le fleuve céleste. Malheureusement, la longue distance les empêche d'admirer ensemble cette scène splendide. Tout seul dans une cité située proche de la frontière du Nord, il se laisse submerger dans la nostalgie. En plus du sujet de l'amertume de la séparation des *ci* qui racontent les bons souvenirs d'un endroit que le poète a vécu sont aussi nombreux. Comme par exemple les trois *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Souvenir du pays de Jiangnan* (忆江南/*Yi-jiang-nan*) de Bai Juyi (白居易, 772-846). Né d'une famille d'un bas officier, il obtint le titre de *Jin-shi* en 800 et fut sélectionné dans l'Académie Hanlin.

Il est considéré comme un des trois plus grands poètes de *shi* des Tang (avec Li Bai, Du fu) :

1 江南好, 2 风景旧曾谙; 3 日出江花红胜火, 4 春来江水绿如蓝。5 能不忆江南?

(1 Le Jiangnan est magnifique, 2 les paysages sont gardés à l'esprit ; 3 Le soleil levant teint les fleurs bordant le fleuve en rouge plus éclatant que le feu, 4 le printemps applique à l'eau du fleuve une touche plus foncée que l'indigo. 5 Comment puis-je arrêter d'y penser ?)

1 江南忆, 2 最忆是杭州; 3 山寺月中寻桂子, 4 郡亭枕上看潮头。5 何日更重游?

(1 Les souvenirs du Jiangnan sont abondants, 2 la ville de Hangzhou me manque le plus ; 3 on cherche les fruits de l'olivier odorant dans le temple à la montagne sous le clair de lune, 4 on admire la reverdie automnale de l'estuaire au belvédère de Junting. 5 Quand puis-je revisiter la ville ?)

1 江南忆, 2 其次忆吴宫; 3 吴酒一杯春竹叶, 4 吴娃双舞醉芙蓉。5 早晚复相逢。

(1 Les souvenirs du Jiangnan sont abondants, 2 le second endroit qui me manque est le Palais de Wu ; 3 une coupe de l'alcool du pays de Wu dit Feuille de bambou tenu à la main, 4 deux filles du pays de Wu interprètent la danse nommée Fleurs de lotus ivres. 5 Tôt ou tard je m'y retrouverai.)

En 825, Bai Juyi fut nommé gouverneur de la ville de Hangzhou, actuel chef-lieu de la province du Zhejiang, deux ans après il fut muté à la capitale. Tous ces *ci* sont dédiés aux beaux paysages de la région dite Jiangnan (江南, *jiang* : fleuve Yang-Tsé ; *nan* : sud). Jiangnan désigne la région située au sud de l'aval du fleuve Yang-Tsé, qui

couvre Shanghai, le Zhejiang, le sud du Jiangsu, le sud du Anhui et le nord du Jiangxi. Le pays de Wu, que le poète mentionne dans le troisième *ci*, désigne la région aux alentours de la ville de Hangzhou qui appartient au royaume des Wu de la Période des Printemps et Automnes. Grâce aux précipitations abondantes, cette région est traversée par des milliers de cours d'eau, et le Jiangnan est connu sous le nom de 'Contrée de l'eau' (水乡). Les beaux paysages du Jiangnan engendrent d'innombrables inspirations chez les écrivains chinois. Les structures métriques de ces trois *ci* sont identiques, les vers 1 et 2 racontent la louange du poète sur la région, les vers 3 et 4 forment une combinaison dite *dui-zhang* (voir le chapitre II) qui décrivent les moments inoubliables, les vers 5 traduisent son l'attachement au pays de Jiangnan. Nous pouvons sentir un léger regret du vieux temps passé à travers les paroles élogieuses. Soupirer du temps passé est aussi un thème courant chez les poètes :

1 春去也, 2 多谢洛城人。3 弱柳从风疑举袂, 4 丛兰裊露似沾巾。5 独坐亦含嚬。

(1 Le printemps est fini, 2 je vous remercie mes amis de la ville de Luoyang. 3 Le vent agite les rameaux fragiles des saules comme des manches dansants, 4 les orchidées couvertes de rosées ressemblent aux voiles mouillées des dames. 5 Sous lesquelles je m'assois mélancoliquement.)

1 春去也, 2 共惜艳阳年。3 犹有桃花流水上, 4 无辞竹叶醉尊前。5 惟待见青天。

(1 Le printemps est fini, 2 chérissons le beau temps. 3 Les derniers pétales du pêcher tombent sur l'eau, 4 Il ne faut pas refuser une coupe de Feuille du bambou. 5 Un ciel limpide nous attendra.)

Ces deux *ci* sont écrits par Liu Yuxi (刘禹锡, 772-842, *jin-shi* en 793). En 805, l'année où l'empereur Shunzong (761-805) monta sur le trône, lui et Liu Zongyuan (柳

宗元, 773-819, *jin-shi* en 793, la même année que Liu Yuxi) participèrent au camp des réformateurs initié par Wang Shuwen (王叔文) et Wang Pisu (王伾素), anciens camarades-serviteurs (élèves sélectionnés depuis des familles de la haute société pour accompagner le prince pendant son éducation) de Shunzong. Avec l'approbation de Shunzong, les réformateurs se mirent rapidement à entreprendre des mesures de réformes. Cependant, générant de vives réactions du camp des conservateurs, la tentative de réformes essuya un échec. L'empereur fut obligé à abdiquer en faveur de son fils et mourut au courant de l'année, à savoir l'an 805. Wang Shuwen fut condamné à mort, Wang Pisu, Liu Yuxi, Liu Zongyuan et les autres activistes réformateurs furent dégradés. Durant les vingt-trois ans suivants, il eut plusieurs mutations d'une région à l'autre : déplacé à Langzhou (朗州) en 805, mutation au gouvernement central en 806, mutation à Lianzhou (连州, dans la province du Gangdong au sud de la Chine) en 807, mutation à Kuizhou (夔州, actuel district de Fengjie du Chongqing) en 819, mutation à Hezhou (和州, actuel district de Hexian du Anhui) en 824. En 826, vingt-trois ans après la première dégradation, il fut muté à la ville de Luoyang, qui était la capitale de l'Est³⁷⁶. Dès lors il eut encore plusieurs mutations aux alentours de Luoyang où il passa ses dernières années et y mourut en 842. La mention de la ville de Luoyang dans le vers 2 du premier *ci* nous laisse suggérer que ces *ci* ont été composés pendant ses mandats à Luoyang. Le premier vers « *Le printemps est fini* » dévoile le motif de la composition : la mélancolie et la tristesse causées par la fuite du temps. Les objets sont teintés d'une couleur affligeante aux yeux du poète qui est sous l'emprise de ce sentiment : les *rameaux de saule* sont *fragiles* et se laissent *agiter* par le *vent*, les *rosées* lui font penser aux larmes, et les *orchidées* deviennent les *voiles mouillées*. Le poète est tombé dans une profonde mélancolie devant cette scène de fin du printemps. Le deuxième *ci* traduit quelques pensées de désabusement, étant donné que le printemps est déjà fini, il vaut mieux profiter du *beau temps* en fin du printemps au lieu de s'engouffrer dans le chagrin,

³⁷⁶ Sous les Sui et les Tang, l'empire possède deux capitales : Chang'an, dit capitale de l'ouest, où se situe le gouvernement permanent, et Luoyang, dit capitale de l'est, qui est la résidence saisonnière de l'empereur.

car nous avons encore le temps d'admirer, en sirotant *une coupe de l'alcool, les pétales du pêcher*, bien que ces derniers soient en train de se faner. Le poète s'aide des figures de métaphore pour exprimer son illusion perdue de sa vie politique, tel un *rameau fragile* qui n'arrive pas à résister à la force du *vent*. Bien qu'il en soit une victime, l'espoir n'est pas complètement éteint dans son cœur, il croit que l'avenir sera beau comme une journée radieuse.

Face au système extrêmement sélectif de l'examen impérial, des milliers de candidats passèrent toute leur vie à s'y ruer sans être pris, échec après échec, certains candidats désabusés et désinvoltes furent obligés d'abandonner cette voie qui mène à *une maison remplie d'or* et de retourner à la vie ordinaire. Huangfu Song (皇甫松, date de naissance et date de décès incertaines) en est un exemple. Neveu du chancelier Niu Sengru (牛僧孺, 779-848), il abandonna la volonté de s'engager dans la carrière officielle après avoir échoué à plusieurs reprises. Voici deux pièces écrites sur le *ci-pai* de *Cueillir des fleurs fraîches* (摘得新/*Zhai-de-xin*) :

1 摘得新, 2 枝枝叶叶春。3 管弦兼美酒, 4 最关人。 5 平生都得几十度, 6 展香茵。

(1 J'ai cueilli quelques fleurs, 2 chaque feuille et chaque rameau transportent le souffle du printemps. 3 Bon alcool et belle musique, 4 que c'est agréable. 5 On ne peut assister à que quelques dizaines de printemps dans la vie, 6 pour savourer la fragrance des plantes.)

1 酌一卮, 2 须教玉笛吹。3 锦筵红蜡烛, 4 莫来迟。 5 繁红一夜经风雨, 6 是空枝。

(1 Boire une coupe, 2 jouer à la flûte. 3 Venez au banquet nocturne illuminé par les bougies rouges, 4 ne soyez pas en retard. 5 Si les fleurs étaient battues par l'orge pendant la nuit, 6 il ne nous resterait que des tiges dépouillées.)

Il appelle à ne pas laisser passer les vrais bonheurs de la vie, car la vie humaine ne

deux à deux, dure que *quelques dizaines d'années*. C'est un grand gaspillage à ses yeux de rater *la fragrance des plantes, les fleurs et les banquets*. Bien que la vie des hommes éduqués soit rythmée par l'examen impérial, la vie familiale est toujours le centre de la gravitation des hommes, comme dit l'empereur Zhenzong des Song : *lisez les livres, vous aurez des concubines belles comme le jade* (déjà cité plus haut). L'amour devint un autre thème courant dans le *ci*. Au cours de son mandat à Langzhou, actuelle ville de Changde de la province du Hunan, il créa, selon une histoire fantastique de la région, un nouveau *ci-pai* intitulé *Les déesses de Xiaoxiang* (潇湘神). *Xiao* et *xiang* désignent deux fleuves qui traversent la province du Hunan relevant au Royaume des Chu à la Période des Printemps et Automnes. Zhang Hua (张华, 232-300), politicien, historien et homme de lettres des Jin occidentaux (266-316) transcrivit dans les *Annales des faits divers*, recueil de contes fantastiques, une histoire tragique de deux femmes : E'huang (娥皇) et sa sœur cadette Nüying (女英), qui sont épouses de Shun (舜)³⁷⁷, souverain mythique de l'antiquité chinoise. Shun mourut au cours d'une inspection, E'huang et Nüying se fondirent en larmes quand la nouvelle de la mort leur arriva, et elles suicidèrent en jetant dans le fleuve de Xiang dans l'espoir que leurs âmes rejoignissent celui de Shun dans l'autre monde. Leurs gouttes de larmes tombées sur les bambous devinrent des taches ineffaçables, ce qui fit apparaître une nouvelle espèce de bambou dite *ban-zhu* (斑竹, *ban* : moucheté, *zhu* : bambou). Les déesses de Xiaoxiang et le bambou moucheté devinrent dans la littérature classique chinoise deux images qui symbolisent l'amour malheureux et la fidélité conjugale. Voyons ses deux *ci* écrits sur ce *ci-pai* :

1 湘水流, 2 湘水流, 3 九疑云物至今愁。4 若问二妃何处所, 5 零陵芳草露中秋。

(1 Le fleuve Xiang coule, 2 Le fleuve Xiang coule, 3 La montagne Jiuyi est

³⁷⁷ Dans les *Mémoires historiques*, Sima Qian (145-86 av. J.-C.) mentionne quelques souverains semi-légendaires de l'antiquité qui sont les Trois Augustes (Fuxi, Suiren et Shennong) et les Cinq Empereurs (Huangdi, Zhuangxu, Diku, Yao et Shun).

baignée toujours dans la tristesse. 4 C'est là que se trouvent les tombeaux des deux concubines, 5 au milieu des herbes et des rosées de mi-automne.)

1 斑竹枝, 2 斑竹枝, 3 泪痕点点寄相思。4 楚客欲听瑶瑟怨, 5 潇湘深夜月明时。

(1 Bambou moucheté, 2 Bambou moucheté, 3 les traces de larmes immortalisent leur amour. 4 Résidant dans l'ancienne terre de Chu j'ai envie d'écouter la musique *Dépit du luth*, 5 pendant la nuit où la lune éclaircit le pays de Xiaoxiang.)

Bai Juyi écrivit aussi des *ci* sur l'amour, voici le *ci* sur le *ci-pai* de *Pensée infinie pour son amoureux*, déjà cité dans le chapitre II pour expliquer la règle de *ping-ze* :

1 汴水流, 2 泗水流, 3 流到瓜州古渡头。4 吴山点点愁。

5 思悠悠, 6 恨悠悠, 7 恨到归时方始休。8 月明人倚楼。

(1 Le fleuve Bian coule, 2 le fleuve Si coule, 3 ils se joignent au quai de Guazhou. 4 Les pics de la montagne de Wu dessinent milles tristesses.

5 Je pense à vous, 6 je m'en prends à vous, 7 Il n'y a que votre retour qui peut apaiser ma rancœur. 8 Sous le clair de lune, je me tiens toute seule dans notre pavillon.)

Le poète, par la voie féminine, décrit une femme rongée par l'absence de son mari. Voyant les cours d'eau se joindre, sa tristesse devient insupportable et il semble même que la montagne est aussi plongée dans cette rancœur. Cette tendance à décrire une femme s'attristant par amour devient un topos appelé le thème de '*la rancœur de boudoir*' (en chinois 闺怨/*gui-yuan*, *gui* : chambre de femme, boudoir ; *yuan* : rancœur, amertume, dépit). De la fin des Tang à la période des Cinq Dynasties et des Dix royaumes, il se forme autour de ce thème un courant de *ci* dit *Parmi les Fleurs*.

3.1.3. Les poètes du *Parmi les Fleurs*

Si la Rébellion d'An Lushan marque le début du déclin des Tang, la révolte de Huang Chao (黃巢, 820-884) de 878 à 884 accélère son effondrement. Les troupes des révoltés choisirent la tactique de l'*opération itinérante*, leur longue marche s'étendit sur onze provinces de la Chine actuelle et la capitale Chang'an fut mise à sac en 881³⁷⁸. Un ancien lieutenant de Huan Chao, Zhu Wen (朱溫, 852-912), après avoir fait défection, eut plusieurs promotions jusqu'au poste de *Jie-du-shi* de l'armée de Xuanwu, déployée à Bianzhou (汴州, actuelle ville de Kaifeng du Henan). En 907, Zhu Wen fonda à Bianzhou son État, appelé la Dynastie des Liang postérieurs, s'étendant majoritairement au nord du fleuve Jaune. Durant les cinquante-trois ans qui suivent, quatre autres 'dynasties' se succèdent après les Liang postérieurs (907-923) : les Tang postérieurs (923-936), les Jin postérieurs (936-947), les Han postérieurs (947-951) et les Zhou postérieurs (951-960). Dans les autres régions de l'ancien territoire des Tang, dix royaumes furent fondés : Wu (907-937), Wuyue (907-978), Min (909-945), Chu (907-951), Han du Sud (917-971), Shu antérieurs (907-925), Shu postérieurs (934-965), Jingnan (924-963), Tang méridionaux (937-975) et Han du Nord (951-979). Cette ère est appelée la Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes. Contrairement au bouleversement politique, l'art du *ci* connut un développement considérable dans le sud du fait que les anciens centres culturels des Tang, comme Chang'an et Luoyang, furent dévastés par la guerre incessante. Des milliers d'hommes de lettres étaient obligés de s'enfuir dans les autres régions, majoritairement vers le sud-est et le pays de Jiangnan où deux royaumes, les Shu et les Tang réussirent à maintenir une stabilité politique et économique. Il se forma dans ces deux royaumes deux cercles de poètes de *ci*, appelées respectivement l'école de *Parmi les Fleurs* (au royaume des Shu) et l'école des Tang méridionaux³⁷⁹.

En 940, un fonctionnaire du royaume des Shu Postérieurs, Zhao Chongzuo (赵崇

³⁷⁸ GERNET, Jacques, *Le Monde chinois, tome 1 : De l'âge de bronze au Moyen Âge*, op. cit., p. 338.

³⁷⁹ LIU Zunming, *Histoire brève du ci des Tang et des Cinq Dynasties*, op. cit., p. 155.

祚, né à Tianshui, dans la province du Gansu, date de naissance et date de décès incertaines), réalisa une compilation de *ci*, intitulé *Parmi les fleurs* (花间集/*hua-jian-ji*, *hua* : fleur ; *jian* : parmi, dans, au milieu de ; *ji* : recueil) qui inventorie cinq cents *ci* de dix-huit poètes allant de la période tardive des Tang à son époque. Ces dix-huit poètes sont divisés en trois groupes : D’abord, les poètes de la Dynastie des Tang, tels que Wen Tingjun (温庭筠, 812-870 ou 801-866) et Huangfu Song (皇甫松, voir 3.2.), forment le groupe 1 ; ensuite, les poètes hors du royaume des Shu, He Ning (和凝, 898-955) de la Dynastie des Jin Postérieurs et Sun Guangxian (孙光宪, ?-968) du royaume de Jinnan, forment le groupe 2 ; et enfin, les autres quatorze poètes, qui s’installèrent au royaume des Shu, appartiennent au groupe 3 : Wei Zhuang (韦庄), Niu Qiao (牛峤), Zhang Mi (张泌), Ouyang Jiong (欧阳炯), Li Xun (李珣), Xue Zhaoyun (薛昭蕴), Mao Wunxi (毛文锡), Niu Xiji (牛希济), Gu Xiong (顾夔), Wei Chenban (魏承班), YanXuan (阎选), Yin E (尹鹗), Mao Xizhen (毛熙震) et Lu Qianyi (鹿虔扈). En raison que la majorité de ces poètes sont du royaume des Shu, l’école de *Parmi les Fleurs* est aussi appelée l’école de Shu. Voici les informations panoramiques de l’anthologie *Parmi les Fleurs* ³⁸⁰:

Nom	Nombre des <i>ci-pai</i> utilisés	Nombre de <i>ci</i>	Nom	Nombre des <i>ci-pai</i> utilisés	Nombre de <i>ci</i>
Wen Tingjun	18	66	Huangfu Song	6	12
He Ning	12	20	Sun Guangxian	25	61
Wei Zhuang	20	48	Niu Qiao	13	32
Zhang Mi	13	27	Ouyang Jiong	7	17
Li Xun	12	37	Xue Zhaoyun	8	19
Mao Wunxi	22	31	Niu Xiji	5	11
Gu Xiong	16	55	Wei Chenban	8	15
YanXuan	5	8	Yin E	5	6
Mao Xizhen	13	29	Lu Qianyi	4	6

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 156.

Wen Tingjun et Wei Zhuang sont considérés comme les deux poètes les plus représentatifs de l'école de *Parmi des Fleurs*. Chen Xun (陈洵, 1871-1942), homme de lettres de la Dynastie des Qing, a hautement évalué leur contribution pour le développement du *ci* : « le *ci* naquit à l'époque des Tang, Li Bai posa la première pierre, Wen Tingjun pris le flambeau. Les poètes des Cinq Dynasties poursuivirent les travaux, ayant à leur tête Wei Zhuang. Les œuvres de Wen et de Wei frayèrent la voie du *ci*. »³⁸¹

I. La rancœur du boudoir de Wen Tingjun et de Wei Zhuang

Wen Tingjun (温庭筠, 812-870 ou 801-866, *zi* : 飞卿/*Feiqing*), d'origine de la ville de Taiyuan, arriva à la capitale durant son jeune âge et son talent poétique s'y rapidement répandit. D'un caractère désinvolte, il écrivit des poèmes sarcastiques envers la haute société, cela lui valut une mauvaise réputation parmi les hauts fonctionnaires, y compris le chancelier de l'époque Linghu Tao (令狐绹). Malgré plusieurs échecs à l'examen impérial, il réussit quand même à entrer dans le champ du mandarinat en raison de son renom littéraire. Il fut nommé gouverneur du district de Sui en 859 et termina sa carrière officielle en tant que maître de l'école impériale de *Gui-zi-jian* (国子监, voir 3.1.1). Pendant ses séjours à Chang'an, il fréquentait souvent le milieu des chanteuses et des exécutants de musique pour qui il créa treize nouveaux *ci-pai* dont huit sont basées sur les anciennes mélodies du Jiaofang :

<i>ci-pai</i> d'origine du Jiaofang	Nouvelles créations
归国谣 Chanson de rapatriement	南歌子 Chant du sud
酒泉子 Ville de Jiuquan	更漏子 Clepsydre
河渚神 Immortel du fleuve	玉蝴蝶 Papillon de jade
女冠子 Chapeau féminin	河传 Légende du fleuve
遐方怨 Rancœur aux confins	蕃女怨 Rancœur de la fille nomade
诉衷情 Épanchement de l'amour	定西番 Victoire sur les nomades

³⁸¹ CHEN Xun (陈洵), « Traités du Maître Haixiao sur le *ci* » (海绡说词), dans TANG Guizhang (dir.) *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934], p. 4837.

	d'ouest
思帝乡 Nostalgie de l'empire	
荷叶杯 Coupe de feuille de lotus	

Le *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Clepsydre* a été cité dans le chapitre II, qui décrit une femme s'attristant dans une nuit pluvieuse de l'automne. Cette '*rancœur du boudoir*' est quasiment l'unique thème de ses soixante-six *ci* inventoriés dans le *Parmi les Fleurs*. Il écrivit quatorze *ci* sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* (菩萨蛮/*Pu-sa-man*), tous sont sur le même thème, en voici un :

1 小山重叠金明灭, 2 鬓云欲度香腮雪。3 懒起画蛾眉, 4 弄妆梳洗迟。
5 照花前后镜, 6 花面交相映。7 新帖绣罗襦, 8 双双金鹧鸪。

(1 Les doubles collines minuscules en couleur jaune scintillent, 2 un petit nuage hésite à survoler la neige de la joue parfumée. 3 Trop indolente, elle n'a pas envie de se lever pour dessiner les sourcils, 4 et la toilette sera retardée.

5 Elle se regarde dans les deux glaces placées en arrière et en derrière, 6 les fleurs de décoration et son visage se croisent dans les miroirs. 7 Elle met une robe en soie toute neuve, 8 sur laquelle sont brodées un couple de perdrix dorées.)

Ce *ci* comprend deux *que*. Les vers 1 et 2 décrivent une femme nonchalante par une série de figures de comparaison : maquillage-*collines minuscules*, frange de cheveux-*nuage*, couleur de peau de la joue-*neige*. Dans cette scène globalement immobile se cachent quelques détails mobiles : le poète utilise le verbe *scintiller* pour qualifier le reflet du maquillage dans les rayons du matin. Ici, les *collines minuscules* désignent une mode de maquillage à l'époque des Tang : les femmes dessinent ou collent entre les sourcils un motif coloré (voir à droit



une démonstration de coiffure³⁸² par l'actrice Fan Bingbing qui incarne Wu Zetian, unique femme empereur de la Chine). Cette mode de maquillage est appelée '*jaune du front*' (额黄/*e-huang*, *e* : front ; *huang* : jaune). Dans le vers 2, le troisième caractère *yu* (欲, verbe auxiliaire, vouloir, sur le point de, hésiter) et le quatrième caractère *du* (度, verbe : traverser, passer, survoler) capturent une fugacité enlevée en la figeant par les mots, tel un photographe qui immobilise une scène. Les vers 3 et 4 décrivent l'état intérieur de la femme qui *n'a pas d'envie de se lever*. Les vers 5 et 6 décrivent sa beauté physique, belle comme *fleur*. C'est une manière courante de comparer la beauté de femme à la fleur ou à la lune dans la littérature chinoise d'où provient l'expression '*visage de fleur et mine de lune*' (花容月貌/*hua-rong-yue-mao* ; *hua* : fleur ; *yue* : lune ; *rong* et *mao* sont synonymes : visage, mine, figure, etc.) Les vers 7 et 8 décrivent son vêtement, une robe neuve en soie brodée de motifs d'*un couple de perdrix*. C'est cette fin qui dévoile la raison pour laquelle cette femme est indolente : un objet, symbolisant le moment mielleux qu'elle a passé avec son amant, exacerbe la douleur causée par sa pensée d'amour. Dans la littérature chinoise, ce procédé de '*pensée à quelqu'un générée par la vue d'un objet*' (睹物思人/*du-wu-si-ren*, *du* : regarder, contempler, examiner ; *wu* : objet ; *si* : penser, se souvenir de, se rappeler de ; *ren* : personne) est récurrente, lequel est souvent utilisée avec une autre procédé dit '*transférer le sentiment par la description des objets*' (寓情于景/*yu-qing-yu-jing* ; *yu* : mettre, transférer, déposer ; *qing* : sentiment, pensée ; *yu* : à, dans, sur, par ; *jing* : paysage, objet). Comme par exemple, dans son *ci* sur le *ci-pai* de *Clepsydre*, sous les yeux de la femme, la coulée de la bougie devient des larmes, le son de la pluie tombant sur les feuilles deviennent ennuyeux et agaçants, ce qui trouble son sommeil :

L'encensoir émet du parfum, la bougie rouge pleure, qui illumine par son feu vacillant la chambre où l'arrivée de l'automne évoque chez elle des pensées à son

³⁸² http://beauty.zdface.com/mrhf/xhf/2016-06-07/136004_2.shtml, le 11 juillet 2020.

amoureux. S'allongeant sur le lit, avec les sourcils s'estompant, et la coiffure enchevêtrée, la couverture et le traversin sont froids dans la longue nuit.

Les paulownias, battus par la pluie à minuit, ne comprennent pas que la douleur de la femme est au paroxysme. La pluie bat les feuilles d'arbre et le perron vide, le clapotement incessant dure jusqu'à l'aube.

Wen Tingjun écrivit six *ci* sur le *ci-pai* de *Clepsydre* qui décrivent des scènes de la nuit. Le chercheur Wu Xionghe considère ces *ci* comme *sérénades*³⁸³, cependant, le tournement causé par l'absence de l'homme peut arriver à tout moment. Voyons un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Porter le regard vers le pays de Jiangnan* (望江南/*Wang-jiangnan*) :

1 梳洗罢, 2 独倚望江楼。3 过尽千帆皆不是, 4 斜晖脉脉水悠悠。5 肠断白蘋洲。

(1 Toilette faite, 2 elle se tient près de la fenêtre du pavillon plombant le fleuve. 3 mille voiliers passent, mais aucun ne me le ramène, 4 Le soleil couchant verse ses rayons saturés d'affections sur l'eau qui coule à l'horizon. 5 Demeurant toute seule sur l'îlot où poussent bien d'*ornements des eaux*³⁸⁴, les entrailles sont déchirées.)

Ce *ci* décrit une femme qui a passé toute une journée en pensant à son homme absent. Le matin, après avoir fait sa toilette (vers 1), elle se tient près de la fenêtre et regarde au loin (vers 2). Toute une journée, elle n'a fait autre chose que de contempler les voiliers qui passent sur le fleuve, espérant qu'un de ces bateaux puisse ramener son homme à la maison. Le temps passe, *mille* bateaux sont passés, aucun n'a abordé au rivage de l'île où se situe leur résidence et elle n'a plus d'autre choix que de confier sa

³⁸³ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 176.

³⁸⁴ Hydrocharis.

pensée à l'eau du fleuve en espérant qu'elle puisse apporter son message au pays lointain où est allé son homme (vers 3 et 4). Le mal causé par l'absence de son homme augmente jour après jour jusqu'à ce qu'il *déchire les entrailles* (vers 5). L'expression d'*entrailles déchirées* est récurrente dans la littérature chinoise pour qualifier le mal spirituel. Le poète économise les mots dans la description de l'état interne de la femme, il n'y a que deux mots qui dévoilent sournoisement sa solitude : le premier caractère du vers 2 *du* (独 : solitaire, toute seule) et les deux premiers caractères du vers 5 *duan-chang* (断肠, *duan* : couper, déchirer ; *chang* : entailles). En revanche, il n'économise pas de mots dans la description du comportement et des objets, comme par exemple la souffrance conduit la femme à un état de troubles psychiques (compter les bateaux) et l'état de délire (faire parvenir à son homme sa pensée par le fleuve). Cette manière d'écriture est l'étiquette de Wen Tingjun, qui aime toujours dissimuler le sentiment dans un enchaînement d'images. Voyons un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Rancœur de la fille nomade* (蕃女怨/*Fan-nü-yuan*) :

1 碛南沙上惊雁起, 2 飞雪千里。3 玉连环, 4 金镞箭, 5 年年征战。6 画楼离恨锦屏空, 7 杏花香。

(1 Les oies sauvages effarouchées s'envolent de la dune, 2 la neige couvre des milliers de *li*. 3 L'armure munie de chaînes de jade, les flèches montées du fer doré, 4 la guerre dure des années. 5 Le paravent de soie reflète la détresse de séparation qui envahit le pavillon vide, 6 dehors les abricotiers arborent leurs fleurs rouges.)

Les vers 1 et 2 présentent l'environnement rigoureux aux confins où se situe le cantonnement de l'armée de son homme, c'est en réalité une imagination de la femme. Les vers 3 et 4 dénoncent que c'est la guerre incessante qui a causé cette séparation. Le poète utilise le moyen de contraste dans les vers 6 et 7 pour refléter le cœur de la femme : regardant les abricotiers fleuris en plein printemps, son affection s'envole et parvient aux confins où son homme combat dans les conditions dures. C'est un complexe mêlé

d'affection et de rancœur causées par cette séparation lui ronge le cœur, toute seule dans son *pavillon vide*. Il y a seulement un mot dans le vers 6 *li-hen* (离恨, *li* : séparation, départ ; *hen* : rancœur, détresse, solitude, mélancolie, etc.) qui décrit directement l'état d'âme de la femme. Les autres vers sont comme une série d'images assemblées en une séquence : « le *ci* de Feiqing brise la démarcation entre la peinture et la poésie, sous sa plume, le sentiment d'amour se transforme en description de l'objet, afin de produire un effet de sensation directe qui conduit le lecteur à détecter le sens caché en savourant les métaphores comme admirer les peintures »³⁸⁵. En voici un exemple, écrit sur le *ci-pai* d'Épanchement de l'amour (诉衷情/*Su-zhong-qing*) :

1 莺语, 2 花舞, 3 春昼午, 4 雨霏微。5 金带枕, 6 宫锦, 7 凤凰帷。
8 柳弱蝶交飞, 9 依依。10 辽阳音信稀, 11 梦中归。

(1 Les fauvettes parlent, 2 les fleurs dansent, 3 au milieu du jour printanier, 4 il tombe une pluie fine. 5 Le traversin décoré de rubans d'or, 6 sur le rideau en tisse de Palais, 7 brodés des phénix.

8 Parmi les rameaux de saule frêles voltigent un couple de papillons, 9 l'un près de l'autre. 10 Rares sont les messages provenant de Liaoyang dernièrement, 11 les retrouvailles ne sont que dans le rêve.)

Ce *ci* de deux *que* est un parfait exemple de son style dit *beauté dissimulée dans un langage concis*.³⁸⁶ Les vers 1 à 4, le poète dépeint l'environnement dehors, à midi du printemps, les *fauvettes* chantent et les *fleuves* tremblent sous une *pluie fine*. Les vers 5 à 7 décrivent la chambre à coucher richement décorée, le *tissu de Palais* désigne le tissu de haute qualité réservé à la haute société, le *phénix* symbolise l'impératrice sous le régime impérial de l'ancienne Chine. Ces signes dévoilent probablement le statut social de cette famille, le rideau est probablement un cadeau octroyé par

³⁸⁵ DENG Qiaobin, *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song*, vol. 1, *op. cit.*, p.112.

³⁸⁶ ZHANG Huiyan (张惠言, 1761-1802), *Choix de ci* (词选), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), août 1957, p. 2.

l'impératrice ou du moins il s'agit d'une famille de haut fonctionnaire. Dans le deuxième *que*, le poète utilise encore le moyen de contraste : regardant deux papillons s'amusant comme un couple, la femme songe à son mari qui est envoyé défendre la frontière à Liaoyang (situé actuellement dans la province du Liaoning au nord-est de la Chine qui partage la frontière avec la Corée du Nord). Wen Tingjun est un poète qui excelle dans la description du thème de 'femme pensant à son homme parti loin' ; d'ailleurs, cela ne nous fait pas penser à l'amour lointain de Jaufré Rudel ? Le commentaire de Liu Xizai (刘熙载, 1813-1881) résume bien sa création poétique : « les *ci* de Wen Feiqing sont dotés d'une beauté exquise et d'un sentiment touchant, mais les thèmes ne dépassent pas le cadre de rancœur. »³⁸⁷ Ce jugement s'adapte également aux œuvres de Wei Zhuang, la deuxième figure des *poètes floraux*.

Wei Zhuang (韦庄, 836-910) naquit à Chang'an. Il fut arrière-petit-fils de Wei Yingwu (voir plus haut). Il obtint le titre de *jin-shi* en 894 et s'engagea dans le champ du mandarinat. Il fut nommé en 907 secrétaire général de Wang Jian (王建, 847-918), commissaire impérial préposé au commandement de région militaire de Xichuan, actuelle province du Sichuan. Au lendemain de l'effondrement des Tang, il réussit à convaincre Wang Jian de se proclamer empereur et à fonder son royaume dit les Shu postérieurs. Il fut nommé ministre du ministère des fonctions publiques et assumait la mission de l'élaboration des systèmes judiciaires, administratifs et rituels du royaume nouvellement fondé. Il termina sa vie dans ce pays du sud à cause de la situation chaotique de la Chine balkanisée. La nostalgie fait sujet de quatre *ci* écrits sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* et de deux *ci* sur le *ci-pai* de *Chanson de rapatriement* (归国谣 / *Gui-guo-yao*), en voici un sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* :

1 人人尽说江南好，2 游人只合江南老。3 春水碧于天，4 画船听雨眠。

³⁸⁷ LIU Xizai (刘熙载, 1813-1881), *Introduction de l'art*, vol. 4, (艺概-卷四), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), déc. 1978, p. 107.

5 垆边人似月，6 皓腕凝霜雪。7 未老莫还乡，8 还乡须断肠。

(1 Qui donc ne rêve de Chiang-nan ? 2 Voir Chiang-nan et mourir ! 3 Eaux de printemps, émeraude plus vive que le ciel, 4 Dans la barque peinte, écouter la pluie et s'endormir.

5 Près des urnes de vin, une beauté diaphane comme la lune. 6 Ses bras : blancheur et tendresse de neige. 7 Ne quitte point le Sud du Fleuve, avant d'être vieux. 8 S'arrachant à Chiang-nan, on s'arrache les entrailles !³⁸⁸)

Les vers 1 à 6 décrivent la beauté du pays de Jiangnan qui est un lieu idéal pour *mourir* dans une sérénité tout en admirant les beaux paysages et les charmantes vendeuses de vin. Les vers 7 et 8 forment un virage remarquable qui dévoilent le sujet du poème : le poète appelle les *voyageurs* à rester le plus possible dans ce pays, étant donné qu'« une fois rentré, les scènes désolantes du pays natal ravagé par la guerre généreront certainement une douleur cuisante, il vaut mieux que les voyageurs restent au pays lointain afin d'éviter cette douleur »³⁸⁹. Malgré cette douleur nostalgique, la majorité de ses œuvres sont, comme Wen Tingjun, centrées sur le thème de *la rancœur du boudoir*. Regardons un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Mélodie aux modes de Qingping* (清平乐/*Qing-ping-yue*) :

1 莺啼残月，2 绣阁香灯灭。3 门外马嘶郎欲别，4 正是落花时节。

5 妆成不画蛾眉，6 含愁独倚金扉，7 去路香尘莫扫，8 扫即郎去归迟。

(1 Sous le croissant de l'aube on entend des gazouillis des fauvettes, 2 les lumières du boudoir viennent de s'éteindre. 3 Il prépare près de la poste son cheval hennissant pour partir, 4 autour d'elle, les fleurs sont en train de tomber.

5 Elle a fait sa toilette à la sauvette sans se dessiner les sourcils, 6 s'appuyant contre la porte le visage rempli de détresse, 7 qu'elle prie que les nettoyeurs laissent

³⁸⁸ CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 248.

³⁸⁹ TANG Guizhang (唐圭章), *Brève interprétation des ci des Tang et des Song* (唐宋词简释), Pékin, Éditions Littérature du peuple (人民文学出版社), avr. 2010, p. 11.

les empreintes de pas s’immortaliser sur le chemin, 8 car la date des retrouvailles sera lointaine.)

Ce *ci* décrit une séparation de deux amoureux à l’aube. Les vers 1 et 2 indiquent qu’il est tôt le matin, car les lumières du boudoir *viennent de s’éteindre* et on voit encre le *croissant* suspendu dans le ciel. Les vers 3 et 4 racontent que l’homme est sur le point de *partir* à la fin du printemps, car les *fleurs tombent* qui symbolisent le cœur de la femme qui s’affaisse. En entendant le hennissement, la femme, se rendant compte que le temps est compté, a raté sa toilette sans avoir le temps à *dessiner les sourcils*, afin de dire adieu à son homme (vers 5 et 6). Les vers 7 et 8 sont le monologue intérieur de la femme qui traduit son affection profonde pour son homme, sans aucun moyen de le retenir, elle ne peut que prier pour *les empreintes de pas* puissent être éternisées sur le sol, les uniques traces de son homme qui pourraient consoler l’affliction de séparation pendant la longue attente à venir. Le thème de la séparation à l’aube est récurrent chez lui, en voici en autre exemple, un *ci* sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* (菩薩蛮/ *Pu-sa-man*) :

1 红楼别夜堪惆怅，2 香灯半卷流苏帐。3 残月出门时，4 美人和泪辞。
4 琵琶金翠羽，5 弦上黄莺语。6 劝我早还家，7 绿窗人似花。

(1 La nuit de la séparation au pavillon rouge était saturée d’amertume, 2 face-à-face derrière la voile à franges du lit baigné dans la senteur de la bougie. 3 Sous la lune décroissante je quitte, 4 tu me raccompagnes à la porte et me dit adieu les yeux en larmes.

5 Tu m’a exécuté une mélodie de luth orné de plumes d’or, 6 les cordes vibraient comme la parole douce d’une fauvette. 7 La musique m’exhortait de ne pas retarder la date de retour, 8 et de ne pas oublier qu’elle m’attendrait près de la fenêtre décorée de voile émeraude.)

Le premier *que* décrit les scènes de la séparation. Le deuxième *que* est une évocation du moment d'intimité avant le départ où la femme joue au luth pour son homme qui va partir loin et lui exprime son vœu en espérant qu'il puisse retourner à la maison dès que possible. Ces deux *ci* sont autour de l'amour conjugal, certains *ci* du poète sont consacrés à la description de la beauté des femmes, voici un *ci* sur le *ci-pai* de *Lavage de soie dans l'eau du ruisseau* (浣溪沙/*Huan-xi-sha*) :

1 惆怅梦余山月斜, 2 孤灯照壁背窗纱, 3 小楼高阁谢娘家。

4 暗想玉容无所似: 5 一枝春雪冻梅花, 6 满身香雾簇朝霞。

(1 La détresse a chassé le sommeil en pleine nuit et je vois la lune décliner au-dessus de la montagne, 2 tout à coup j'aperçois une fenêtre illuminée dans les ténèbres sur la voile de laquelle se dessine une silhouette de dos, 3 ce doit être le boudoir de la dame Xieniang situé en haut d'un pavillon minuscule de la résidence voisine.

4 Je conçois dans mon esprit sa beauté incomparable : 5 une branche de prunier printanier vêtu d'une couche de neige, 6 brille dans une aura parfumée sous les nuages empourprés de l'aube.)

Rongé par la détresse en pleine nuit, le poète aperçoit dans les ténèbres une fenêtre illuminée qui lui évoque un voyage qu'il a fait. Un profil d'une belle femme se détache dans son esprit, cela le fait sortir momentanément de la réalité ennuyeuse. Cette franchise est une étiquette des *ci* de Wu Zhuang qui veut épancher directement l'air du cœur, regardons ce *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Nostalgie de l'empire* (思帝乡/*Si-di-xiang*) :

1 春日游, 2 杏花吹满头。3 陌上谁家年少, 4 足风流? 5 妾拟将身嫁与,
6 一生休。7 纵被无情弃, 8 不能羞。

(1 Une excursion au printemps, 2 les pétales de pruniers tombent sur les cheveux. 3 Qui est ce jeune homme sur la lisière du champ, 4 si beau ? 5 Que je

veux l'épouser, 6 l'homme de ma vie. 7 Même s'il ne m'accepte pas, je vais l'aborder.)

Le poète décrit le premier éveil de la passion d'une jeune fille qui aspire à la liberté d'amour, ce qui paraît trop audacieux dans le cadre de l'éthique traditionnelle sous laquelle les mariages sont arrangés par les parents et les jeunes n'ont théoriquement pas le droit de choisir eux-mêmes le conjoint, de plus, les jeunes filles doivent respecter sans condition la loi de la chasteté. Cependant, il existe dans cette société un phénomène qui va à l'encontre de cette éthique : la prostitution légale, et l'État installe même les maisons publiques officielles.

II. La *ge-ji* et la fragrance d'un autre genre de boudoir

Avant d'expliquer de quoi s'agit le système de *ge-ji*, regardons d'abord un *ci* de Niu Qiao (牛峤, vers 850 - vers 920, titre de *jin-shi* en 878), écrit sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* (菩萨蛮/*Pu-sa-man*) :

1 玉楼冰簟鸳鸯锦, 2 粉融香汗流山枕。3 帘外辘轳声, 4 敛眉含笑惊。
5 柳阴烟漠漠, 6 低鬓蝉钗落。7 须作一生拼, 8 尽君今日欢。

(1 Encensoir de jade, natte de bambou et couverture de soie brodée de canards mandarins, 2 la sueur parfumée de fard poudré coule sur le traversin, 3 les bruits de roue du dehors percent le rideau, 4 les sourcils froncés les amoureux sursautent en souriant.

5 Dehors un saule se voile dans une brume légère, 6 l'épingle de cheveux étant tombée la coiffure se défait. 7 Elle voudrait montrer tout ce dont elle est capable de faire, 8 afin d'offrir aujourd'hui son amoureux un ultime plaisir.)

Sans aucun doute, le poète décrit avec un langage cru (vers 2) une scène d'amour extraordinaire, sinon, ils ne *sursautent* pas par *les bruits du dehors*. Le doute d'une

relation extraconjugale peut être affirmé dans une certaine mesure par les vers 7 et 8. Les commentaires concernant ce *ci* sont assez partagés, certains chercheurs affirment qu'il s'agit d'un rendez-vous entre un homme et une fille publique³⁹⁰, tandis que les autres croient qu'il s'agit d'une fille qui aspire au libre choix de l'amour³⁹¹. Cette femme, qui veut *montrer tout ce qu'elle est capable de faire*, est-elle une jeune fille qui attend l'arrivée de son mariage ? Nous remonterons dans le temps pour expliquer la longue histoire de la formation du système de *ge-ji*.

Le terme *ge-ji* est composé de deux caractères : 歌妓 (*pin-yin* : gē, jì). Le caractère *ge* (歌) peut être employé comme un nom, qui veut dire la chanson ; comme un verbe, qui signifie chanter ; ou encore comme un adjectif, qui désigne ceux qui chantent. Le caractère *ji* (妓) signifie aujourd'hui la prostituée, alors que sous l'ancien régime impérial, le sens est beaucoup plus compliqué que celui d'aujourd'hui. Dans le *Dictionnaire de Kangxi*, le plus important ouvrage de référence pour l'étude des caractères chinois sorti en 1716 durant le règne de l'empereur Kangxi, les significations du *ji* (voir à droite, le caractère encadré, page 256 du Dictionnaire de Kangxi³⁹²) sont les suivantes : « 1^{er}, *ji*, exécutantes de musique (女乐/*nü-yue*, *nü* : femme, sexe féminin ; *yue* : musique, musicien) ; 2^e, Hongyaji (洪涯妓), personnage de l'époque des Trois Empereurs, premier *ji* de l'histoire, à voir *Origine des Choses* (万



³⁹⁰ WANG Shizhen (王士禛, 1634-1711), *Cueillette des fleurs et des herbes* (花草蒙拾), dans TANG Guizhang (dir.), *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934], p. 674.

³⁹¹ LIU Yongji (刘永济, 1887-1966), *Brève explication sur les ci des Tang des Cinq Dynasties et des deux Song* (唐五代两宋词简析), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), mai 1981, p. 18.

³⁹² <http://tool.httpcn.com/Html/KangXi/Pic/256.shtml#妓>, le 15 juillet 2020.

物始源) ; 3^e, autres significations, sous l'empereur Wudi des Han, le système de *ji* militaires fut créé, afin de servir les militaires qui n'eurent pas de conjoint, à voir *Chroniques non officielles de l'empereur Wudi* (汉武外传) ». Ces significations nous décèlent que le *ji* désigne un métier intitulé *nü-yue* et son existence peut remonter à la Dynastie des Xia. Dans l'ouvrage *Guan Zi* (管子, auteur reste jusqu'à présent inconnu) qui fut achevé à la Période des Printemps et Automnes et qui compile les traités des penseurs de différents courants philosophiques (confucianisme, taoïsme, militarisme, école de loi, école de *yin* et *yang*, etc.), il y a un texte sur Jie (桀), dernier souverain de la Dynastie des Xia, qui entretenait dans le palais « trente mille *nü-yue*, qui commencèrent leur répétition dès le lever du jour, le son se répandit loin, elles furent toutes en habits de tissu brodé »³⁹³. Quels sont leurs services ? Le *Classique des Documents* (尚书 / *Shang-shu*), un des Cinq Classiques du confucianisme, donne une description : « filles qui dansèrent et chantèrent, firent le service de sorcier ; filles qui vendirent leurs charmes, firent le service d'impudique »³⁹⁴. Cela décèle que les *nü-yue*, généralement entretenues au palais royal, proposent des services de danse, de chanson et de sexe. Sous la Dynastie des Han, la fonction de sorcier des *nü-yue* disparaît progressivement, tandis que les autres services, n'étant plus réservés qu'à l'aristocratie, se répandirent dans les familles aisées. Le terme de *nü-yue* est maintes fois mentionné dans le *Livre des Han occidentaux* (汉书) et le *Livre des Han orientaux* (后汉书) : Zhang Yu (张禹, ?-5 av. J.-C.), chancelier de l'époque, « organisa les banquets et invita ses disciplines, accompagnés de *youren* qui jouèrent de la musique, ils burent jusqu'à la nuit profonde »³⁹⁵. Ma Rong (马融, 79- 166), intellectuel et amateur de musique, qui « mit un rideau dans le grand hall d'enseignement en le divisant en deux, organisa la cérémonie d'acceptation des disciplines et ordonna aux *nü-yue* d'attendre derrière le

³⁹³ Anonyme, *Guanzi*, vol. 23 (管子- 卷二三), édition électrique de la société de Technologie Zhangyue (掌阅科技), basée sur l'édition 2019 de Librairie de Chine, sur l'application *Lecture* de Huawei, p. 460.

³⁹⁴ KONG Yingda (孔颖达, 574-648), *Annotation du Classique des Documents*, vol. 8 (尚书正义-卷八), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juill. 1982, p. 163.

³⁹⁵ BAN Gu (班固, 32-92), *Livre des Han occidentaux* (汉书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), févr. 1962, p. 3349.

rideau »³⁹⁶. Liang Ji (梁冀, 98-159, frère de l'impératrice Shunlie, 106-150) et son épouse Sun Shou (孙寿, ?-159) « prirent la voiture à cheval à cabine de plumes décorée d'or et d'argent, visitèrent les sites situés extra-muros, suivis de *chang-ji*, qui jouèrent aux instruments, leur convoi parcourut le périples de la ville jusqu'à la nuit »³⁹⁷. Les termes *you-ren* (优人) et *chang-ji* (娼妓) mentionnés dans les citations sont des synonymes de *nü-yue*. Le terme *chang-ji*, toujours en usage aujourd'hui, désigne la prostituée, au sens péjoratif. Ces citations dévoilent que les activités artistiques offertes par les *nü-yue* devinrent chez les familles aisées de l'époque des Han un moyen de distraction à l'occasion de banquets, d'excursions *extra-muros* ou même de certaines activités culturelles sérieuses.

La Chine retomba dans la division politique et territoriale à la suite de la chute des Han, la tuerie liée à la dispute du trône entre les seigneurs de guerre fut féroce mettant en cause les valeurs et l'éthique fondées sur le principe de *ren-yi* (la bienveillance) du confucianisme préconisé par les autorités des Han. Dans ce contexte d'instabilité et d'esprit libertin, une tendance de l'hédonisme émergea dans la société surtout dans la classe des *shi-ren* (士人), qui désignent les hommes éduqués³⁹⁸ (les élèves, les professeurs, les hommes de lettres, les intellectuels, les fonctionnaires, etc.) issus généralement des familles aisées. Les « *shi-ren* libérés du joug de l'étude des Classiques et les règles de l'éthique du confucianisme imposé par les autorités, se rendirent compte que l'humain eut en lui une âme riche de sentiments et qu'il exista dans ce monde des plaisirs à exploiter ! Ainsi, ils s'abandonnèrent à la recherche des plaisirs pour récompenser la vie chimérique »³⁹⁹, et « entretenir des *ge-ji* devint une mode populaire pour eux »⁴⁰⁰. Shen Bo (沈勃), fils d'un haut fonctionnaire Shen Yan (沈演), « d'un caractère débridé et connaisseur de l'alcool, mena une vie fastueuse dès son

³⁹⁶ FAN Ye (范晔, 398-445), *Livre des Han orientaux* (后汉书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), mai 1965, p. 1972.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 1182.

³⁹⁸ Dans le mot *jin-shi* (进士), le *shi* est le même caractère que celui dans *shi-ren*.

³⁹⁹ LUO Zongqiang (罗宗强), *Apprentissage mystérieux du néotaoïsme et la mentalité des shiren sous les Wei et les Jin* (玄学与魏晋士人心态), Hangzhou, Éditions Peuple du Zhejiang (浙江人民出版社), juill. 1991, p. 48.

⁴⁰⁰ SHEN Songqin (沈松勤), *La sociologie culturelle et le ci des Tang et des Song* (唐宋词社会文化研究), Hangzhou, Éditions Université du Zhejiang (浙江大学出版社), janv. 2000, p. 36.

jeune âge, entretint quelques dizaines de *ji-nü*, se livra à la beuverie, sans aucune limite »⁴⁰¹. Du Wen (杜文), fils de Du Ji (杜驥, 387-405, gouverneur de la préfecture de Qingzhou), « entretint quelques dizaines de *nü-ji*, la musique dura jour et nuit »⁴⁰². Xu Kun (徐琨), petit-fils de Xu Xianzhi (徐羨之, 364-426, gouverneur de la préfecture de Yangzhou), « prit plaisir à la musique et aux amours lubriques, eut dizaines de *shi-qie* »⁴⁰³. Xiahou Daoqian (夏侯道迁, 449-517, gouverneur de la préfecture de Hanzhong) « fit construire un jardin somptueux, y visita de temps en temps, une dizaine de *ji-qie* l'accompagnèrent »⁴⁰⁴. *Ji-nü* (妓女), *nü-ji* (女妓), *shi-qie* (侍妾), *ji-qie* (妓妾), tous ces termes désignent un nouveau type de *ge-ji* : les *jia-ji* (家妓, *jia* : de famille, privée), entretenues par les familles fortunées. Parallèlement avec cette coutume de l'entretien de *jia-ji*, un système de sanction pénale vit le jour avec la création de *yue-hu* et *ying-hu* sous la Dynastie des Wei septentrionaux (386-534). Le *yue-hu*, en chinois '乐户' qui signifie littéralement le *foyer de musique*, désigne les femmes et les enfants des criminels inculpés de peines pénales telles que banditisme, braquage, meurtre, etc., qui sont enregistrés dans la liste de *yue-hu* en guise de culpabilité par association. Tandis que le *ying-yu* (营户, foyer de caserne) est composé par les femmes des prisonniers de guerre qui seront classés plus tard dans le cadre de *yue-hu*. Une fois étiquetées de *yue-hu*, ces femmes posséderont un statut juridique et social subalterne et n'auront plus les droits de personne de foyer ordinaire. Les membres des *yue-hu* et des *ying-hu* sont forcés d'apprendre à jouer aux instruments, à danser et à chanter pour servir les familles aisées. Ce système est en réalité une peine infligée aux criminels et aux prisonniers de guerre, objectivement parlant, ce mécanisme favorisa la professionnalisation et la spécialisation de la musique traditionnelle chinoise⁴⁰⁵. Après

⁴⁰¹ SHEN Yue (沈约, 441- 513), *Livre des Song* (宋书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), oct. 1974, p. 1687.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 1722.

⁴⁰³ LI Yanshou (李延寿) *Histoire des Dynasties du sud* (南史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juin 1975, p. 434. Li Yanshou est un chroniqueur d'histoire officiel de la Dynastie des Tang, ses dates de naissance et de décès sont incertaines.

⁴⁰⁴ LI Yanshou (李延寿), *Histoire des Dynasties du nord* (北史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), oct. 1974, p. 1655.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

la réunification territoriale réalisée par les Sui, l'État installa des agences chargées de gérer les *foyers de musique*, dont la plus connue est celle de Jiaofang, qui joua un rôle inégalé dans la naissance de l'art du *ci*.

Le système de *ge-ji* fut institutionnalisé sous les Tang. Il y eut trois types de *ge-ji* : *guan-ji*, *jia-ji* et *shi-jing-ji*. Les *guan-ji* (官妓, *guan* : officiel) sont divisés en deux sous-genres : les *ge-ji* du Jiangfang qui sont réservés à la famille impériale et aux familles de fonctionnaires et les *ying-ji* (营妓, *ying* : caserne, camp militaire) qui servent les militaires. Les *jia-ji* (家妓, *jia* : de famille, privée) sont entretenues dans les familles aisées. Les *shi-jing-ji* (市井妓, *shi-jing* : place du marché, populaire ou vulgaire), travaillant dans les établissements non officiels à but lucratif, visent à servir les clients de toute classe sociale. Sous les Song. Le système de *ge-ji* connut un grand essor, certains empereurs comme Taizu et Zhenzong des Song soutiennent activement l'entretien des *ge-ji* chez les mandarins. Nous avons présenté que le système de l'examen impérial favorisa la formation de la classe des fonctionnaires-lettrés qui touchèrent un revenu considérable leur permettant à mener une vie aisée et qui reçurent une éducation centrée sur les lettres leur permettant à admirer les activités et les formes artistiques. Organisation des banquets et des excursions extra-muros constituent les principaux moyens de communication intercollègues et de divertissement entre amis pour cette classe aisée et éduquée. Les lettrés des Tang et des Song profitent de tout genre de 'fête' pour organiser une visite ou une excursion, telles que, admirer les fleurs, chercher les premières pousses au printemps, visiter les jardins, visiter les temples, visiter les montagnes, visiter les lacs, passer ensemble les fêtes traditionnelles, admirer la tombée de la neige, etc. Toutes ces activités sont terminées par un banquet durant lequel une interprétation de danse et de chanson est indispensable. « Ces activités donnèrent aux hommes de lettres l'occasion de se contacter et de se communiquer. Des cercles furent ainsi créés, favorisant la création littéraire. Beaucoup de *ci* furent créés dans cette atmosphère de divertissement. »⁴⁰⁶ Voici une partie de la peinture de Gu

⁴⁰⁶ HAN Mei (寒梅), *Le ci des Tang aux Song et la vie quotidienne de la classe cultivée*, op. cit., p. 31.

Hongzhong (顾闳中, 910-980), intitulée *Banquet nocturne à la résidence de Han Xizai*⁴⁰⁷ (韩熙载夜宴图), qui représente un banquet organisé par Han Xizai (902-970, *jin-shi* en 926, lettré, musicien et haut fonctionnaire du Royaume des Tang méridionaux) :



Le type de *shi-jing-ji* connut un développement prodigieux sous les Tang et les Song. À Chang'an, le quartier de Pingkangli (平康里) fut l'endroit où se concentrèrent les établissements de *shi-jing-ji*. Ces établissements sont gérés par les 'fausses mères' (假母/*jia-mu*, *jia* : faux ; *mu* : mère), *ge-ji* âgées et retraitées que nous appelons dans le langage vulgaire 'vieilles outardes' (老鸨/*lao-bao*, *lao* : vieux ; *bao* : outarde). Elles désignent quelques *du-zhi* (都知, *du* : superviser ; *zhi* : savoir-faire), une sorte de contremaîtresse, parmi les meilleures *ge-ji* pour les aider à gérer les affaires de leur établissement⁴⁰⁸. Différentes aux *guan-ji* et les *jia-ji*, les *shi-jing-ji* jouissent d'une certaine liberté, par exemple, elles peuvent se déplacer d'une ville à l'autre avec l'accord de l'ancienne gérante plus librement que les deux premières et peuvent offrir à leur convenance des services de sexuels aux clients à part de la danse et la chanson. Il existe beaucoup d'euphémismes concernant ce milieu : *pavillon bleu-vert* (青楼/*qing-lou*, *qing* : couleur vert-bleu ; *lou* : bâtiment de plusieurs étages, pavillon) pour la maison de prostitution, *les filles du pavillon bleu-vert* pour les filles publiques, *ruelle de fumée et de fleurs* (烟花巷/*yan-hua-xiang*, *yan* : fumée ; *hua* : fleur ; *xiang* : petite

⁴⁰⁷ https://sinogastronomie.files.wordpress.com/2013/09/han-xizai_fragment.jpg, le 16 juillet 2020.

⁴⁰⁸ SHEN Songqin, *La sociologie culturelle et le ci des Tang et des Song*, op. cit., p. 49.

rue, ruelle) pour l'endroit où se situent les maisons de prostitution, *chercher les fleurs et fureter les saules* (寻花问柳/ *xun-hua-wen-liu*, *xun* : chercher ; *wen* : demander, se renseigner, *liu* : saule) pour se rendre à la maison close, *les maladies de fleurs et saules* (花柳病/*hua-liu-bing*, *bing* : maladie) pour les maladies honteuses, *descendre dans le vent et la poussière* (坠入风尘/*zhui-ru-feng-chen*, *zhui-ru* : descendre, tomber, s'enliser ; *feng* : vent ; *chen* : poussière) pour faire de la prostitution, etc. La notion de pavillon bleu-vert n'est pas complètement péjorative dans la littérature traditionnelle chinoise, celles qui *descendent dans le vent et la poussière* sont souvent des filles qui ont une histoire tragique cachée du fond du cœur.

La naissance de la *musique de banquet*, à savoir le *yan-yue* et la création de l'Agence Jiaofang sont indissociable, en tant qu'*employés* du Jiaofang, les contributions des *ge-ji* sont inéluctables. Au développement synchrone du *yan-yue* et du système de *ge-ji*, s'ajoute la mise en application de l'examen impérial qui favorise la formation de la classe des fonctionnaires-lettrés. Cette rencontre entre le *yan-yue*, les *ge-ji* et les fonctionnaires-lettrés engendra une ambiance de divertissement que les chercheurs postérieurs appelleront la *culture de jin-shi*⁴⁰⁹. À l'époque des Tang et des Song, nombreux sont les poètes libertins qui fréquentaient l'établissement de *shi-jing-ji* et nouaient entre eux des relations délicates qui donnaient continuellement aux poètes des inspirations poétiques⁴¹⁰. Dans un *ci* de Bai Juyi cité dans 3.1.2, nous retrouvons déjà des traces de cette culture de *jin-shi* : « Les souvenirs du Jiangnan sont abondants, le second endroit qui me manque est l'ancien Palais de Wu ; une coupe de l'alcool du pays de Wu dit Feuille de bambou tenu à la main, deux filles du pays de Wu interprètent la danse nommée Fleurs de lotus ivres. Tôt ou tard je m'y retrouverai ». Ces vers montrent clairement qu'il s'agit d'un banquet organisé sur un site historique dit Palais du Wu où lui et les autres hôtes admirent la danse des *ge-ji*. Le terme de *ge-ji* apparaît dans plusieurs d'autres poèmes composés durant son mandat à la ville de Hangzhou, comme

⁴⁰⁹ DENG Qiaobin, *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song*, vol. 1, op. cit., p.74.

⁴¹⁰ SHEN Songqin, *La sociologie culturelle et le ci des Tang et des Song*, op. cit., p. 63.

par exemple un poème du genre de *lü-shi* (en huit vers réguliers, voir le chapitre II) intitulé *Adieu le Lac de l'Ouest* (西湖留别/*xi-hu-liu-bie*, *xi-hu* : Lac de l'Ouest ; *liu-bie* : mémoire souvenir) composé dans le banquet d'adieu organisé par ses connaissances de la ville:

1 征途行色惨风烟, 2 祖帐离声咽管弦。
3 翠黛不须留五马, 4 皇恩只许住三年。
5 绿藤阴下铺歌席, 6 红藕花中泊妓船。
7 处处回头尽堪恋, 8 就中难别是湖边。

(1 Le long chemin dur qui mène au nouveau poste m'attend, 2 les sanglots des instruments planent sur le banquet. 3 En vain les belles veulent me retenir, 4 votre majesté ne m'a accordé qu'un mandat de trois ans. 5 Adieu les banquets sous les vignes, 6 et les bateaux de *ge-ji* amarrés au milieu des fleurs de lotus. 7 Ces souvenirs me rongent le cœur, 8 surtout ceux qui ont eu lieu sur le rivage du lac.)

Le banquet, les instruments musicaux, les bateaux de ge-ji et un mandat de trois ans, ce poème d'adieu résume parfaitement la culture de jin-shi. Retournons maintenant au Bouddha étranger de Niu Qiao :

1 Encensoir de jade, natte de bambou et couverture de soie brodée de canards mandarins, 2 la sueur parfumée de fard poudré coule sur le traversin, 3 les bruits de roue du dehors percent le rideau, 4 les sourcils froncés les amoureux sursautent en souriant.

5 Dehors un saule se voile dans une brume légère, 6 l'épingle de cheveux étant tombée la coiffure se défait. 7 Elle voudrait montrer tout ce dont elle est capable de faire, 8 afin de faire jouir aujourd'hui son homme d'un ultime plaisir.

Bien que le poète ne précise pas l'identité de cette fille, nous pouvons déterminer

qu'il ne s'agit pas d'un amour conjugal selon le vers 3. Les vers 6 et 7 dénoncent de manière ambiguë la profession de la fille : *montrer tout ce dont elle est capable* pour offrir *un plaisir ultime à son homme*. Cette volonté de faire plaisir à l'homme n'est pas uniquement à but lucratif. Les *ge-ji* se relevant du *foyer de musique*, un statut officiellement subalterne, sont en quelque sorte la propriété de l'établissement qui les accueille. Leurs enfants sont obligés d'hériter de cette étiquette, les filles sont obligées de faire la même profession que leur mère et les garçons sont privés du droit de participer à l'examen impérial. L'unique moyen pour une *ge-ji* de s'émanciper dépend de son client qui, subjugué par sa beauté et son élégance, tombe amoureux d'elle et décide d'effectuer la procédure dite 'rachat du corps' (贖身/*shu-shen*) : d'abord, payer une somme considérable à l'établissement ; ensuite, déposer la demande de 'dissolution de dépendance' (除附/*chu-fu*) auprès des autorités compétentes afin d'avoir le certificat de 'suppression de statut de *ge-ji*' (免賤/*mian-jian*, *jian* : bas, vil, rang peu élevé). Les *ge-ji rachetées* deviennent généralement les concubines de leur acheteur⁴¹¹. En Chine, la polygamie a persisté jusqu'à la fondation de la République populaire de Chine en 1949 : un homme fortuné sous l'ancien régime peut avoir plusieurs épouses légitimes. Le premier mariage est conclu par les parents des deux côtés et l'épouse du premier mariage est considérée comme épouse légitime ou épouse en tire, appelée *qi* (妻). Dans le langage populaire, nous l'appelons *tai-tai* (太太), *fu-ren* (夫人), grande épouse (大老婆/*da-lao-po*, *da* : grande ; *lao-po* : femme, épouse) ou épouse de la pièce principale (正房/*zheng-fang-tai-tai*, *zheng-fang* : pièce principale d'une résidence). C'est elle qui est chargée de la gestion des affaires domestiques. Les concubines sont appelées *qie* (妾), *yi-tai-tai* (姨太太, *yi* : appellation se référant à la sœur de l'épouse), petites épouses (小老婆/*xiao-lao-po* ; *xiao* : petite) ou encore épouses de la pièce latérale (偏房太太/*pian-fang-tai-tai*, *pian-fang* : pièce latérale d'une résidence). L'homme n'a pas le droit de choisir sa première épouse, mais il a toute la liberté d'acquérir des concubines comme il l'entend. Les jalousies entre ces épouses d'une famille fortunées font naître

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 65-66.

maints romans, théâtres, cinémas et séries télévisées, dont le film *Épouses et Concubines*⁴¹² réalisé par Zhan Yimou (张艺谋). Les vers 7 et 8 dévoilent, par un langage de registre voluptueux, le destin dramatique de ces *ge-ji* polyvalentes (danseuses, chanteuses, exécutantes et courtisanes) : elle travaille à contrecœur pour satisfaire les désirs de l'homme dans la velléité de se débarrasser un jour de ce milieu de *paria* par la sympathie d'un homme qui veut la *racheter*.

Un autre poète, He Ning (和凝, 898-955, *jin-shi* en 917) va plus loin que Niu Qiao, il écrivit cinq *ci* sur le *ci-pai* de *Cité au bord du fleuve* (江城子/*Jiang-cheng-zi*), relatant un rendez-vous d'amour avec une *ge-ji* :

1 初夜含娇入洞房, 2 理残妆, 3 柳眉长。4 翡翠屏中, 5 亲薰玉炉香。6
整顿金钿呼小玉, 7 排红烛, 8 待潘郎。

(1 La nuit tombe elle entre dans son boudoir le cœur joyeux, 2 elle refait sa toilette, 3 dessine les sourcils. 4 Près du paravent d'émeraude, 5 elle met de l'encens dans l'encensoir de jade. 6 Son maquillage terminé elle appelle sa serveuse Xiaoyu, 7 pour venir arranger les bougies rouges, 8 et pour attendre son amoureux Panlang.)

1 竹里风生月上门。2 理秦筝, 3 对云屏。4 轻拨朱弦, 5 恐乱马嘶声。6
含恨含娇独自语: 6 今夜约, 7 太迟生!

(1 Le vent caresse les bambous la lune monte dans le ciel. 2 Elle règle les cordes du luth, 3 posé à côté du paravent. 4 Elle frôle doucement les cordes, 5 pour que le son ne trouble pas le hennissement du cheval. 6 Le cœur rempli de rancœur et de tendresse elle murmure : 6 ce soir, 7 qu'est-ce qu'il est en retard !)

1 斗转星移玉漏频。2 已三更, 3 对栖莺。4 历历花间, 5 似有马蹄声。6

⁴¹² Titre original du film : *Accrocher la grande lanterne rouge*. Distinctions : Lion d'or à la Mostra de Venise 1992, meilleur film en langue étrangère de l'Académie britannique des arts de la télévision et du cinéma en 1993, Grand Prix de l'Union de la critique de cinéma en 1993.

含笑整衣开绣户，7 斜敛手，8 下阶迎。

(1 Les constellations bougent dans le ciel et l'aiguille de la clepsydre tourne.
2 Il est déjà minuit, 3 le couple de fauvettes s'est endormi dans son nid. 4 Soudain
de l'autre côté du jardin fleuri, 5 vient le bruit de pas du cheval. 6 Souriante elle
rajuste son habit et ouvre la porte, 7 les bras croisés, 8 elle descend le perron pour
l'accueillir.)

1 迎得郎来入绣闱，2 语相思，3 连理枝。4 鬓乱钗垂，5 梳堕印山眉。6
娅姹含情娇不语，7 纤玉手，8 抚郎衣。

(1 Elle introduit son amant au boudoir, 2 ils se racontent leur amour, 3 comme
deux rameaux entrelacés. 4 La coiffure se défait et l'épingle tombe, 5 laissant les
touffes de cheveux descendre sur les sourcils. 6 Noyée dans l'affection, elle ne dit
plus un mot, 7 elle tend la main fine, 8 et caresse l'habit de son amant.)

1 帐里鸳鸯交颈情，2 恨鸡声，3 天已明。4 愁见街前，5 还是说归程。6
临上马时期后会，7 待梅绽，8 月初生。

(1 Derrière le rideau du lit s'amuse deux canards mandarins, 2 que c'est
détestable les cocoricos, 3 le jour revient. 4 Elle le raccompagne au bord de la rue,
5 l'heure de la séparation est venue. 6 Avant de monter sur le cheval il promet de
revenir, 7 quand les pruniers hivernaux fleuriront, 8 sous la lune levante.)

Elle est au comble de la joie à l'arrivée de son amoureux après une préparation minutieuse et une longue attente. Plongés dans la douceur, ce couple de 'canards mandarins' (expression littéraire symbolisant les amants) n'a pas remarqué que le temps a passé vite. À l'aube, l'heure de la séparation arrive, l'homme lui promet de revenir quand *les pruniers hivernaux fleuriront*. Mais *le jardin fleuri* du troisième *ci* indique que ce rendez-vous a lieu au printemps ou en été, cette fille doit attendre une année pour revoir son Panlang après cette nuit de rencontre. Voilà le destin dramatique d'une

ge-ji qui donne corps et âme à un homme qui ne la gratifie que quelques heures de bonheur pendant toute une année. Ces poèmes nous font penser à l'aube des troubadours. Jeanroy a cité dans une note en bas de page de sa thèse *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge* un extrait du poème *Cocoricos de coqs* (鸡鸣 /ji-ming, ji : poule, coq, poulet ; ming : cri, cocoricos) du *Classique des Vers* traduit en latin par P. Lacharme⁴¹³ pour prouver l'existence universelle du thème de séparation à l'aube. S'il avait lu ces cinq *ci* de He Ning, son argumentation aurait pu être plus convaincante !

III. Les autres couleurs dans *Parmi les fleurs*

Les poètes floraux sont ceux qui excellent à capturer des délicatesses des fibres du cœur des femmes en les matérialisant par un langage franc et chaleureux, en voici quelques exemples :

Un autre *ci* de Niu Qiao écrit sur le *ci-pai* de *Gratitude* (感恩多/gan-en-duo), qui décrit la prière d'une femme :

1 两条红粉泪, 2 多少香闺意。3 强攀桃李枝, 4 敛愁眉。

5 陌上莺啼蝶舞, 6 柳花飞。7 柳花飞, 8 愿得郎心, 9 忆家还早归。

(1 Des larmes coulent sur le visage et brouillent le maquillage, 2 chaque goutte raconte la solitude du boudoir parfumé. 3 Elle prend une branche de prunier, 4 pour cacher les sourcils froncés.

5 Il y aurait sur le champ des fauvettes qui chantent et des papillons qui dansent, 6 parmi les chatons de saule qui se tourbillonnent. 7 Les fleurs blanches s'envolent, 8 allez lui apporter mon message, 9 dites-lui de retourner dès que possible !)

Un *ci* de Niu Xiji (牛希济, 872- ?), haut fonctionnaire du Royaume des Shu, neveu de Niu Qiao, sur le *ci-pai* d'*Aubépine crue* (生渣子/Sheng-zha-zi). Ce *ci* décrit la scène

⁴¹³ JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, op. cit., p. 70.

de séparation de deux amoureux :

1 春山烟欲收, 2 天淡星稀小。3 残月脸边明, 4 别泪临清晓。5 语已多,
6 情未了, 7 回首犹重道: 8 记得绿罗裙, 9 处处怜芳草。

(1 La brume se dissipant et se détache la colline reverdie, 2 quelques étoiles clignent timidement au ciel. 3 La lune couchante illumine le visage, 4 les larmes aux yeux, je te dis adieu à l'approche de l'aube. 5 Mille vœux présentés, n'arrivent pas à traduire toute mon affection, 6 je te dis encore une fois, 7 pense à cette robe d'émeraude aujourd'hui, 8 chaque fois que tu apercevras une herbe.)

Un *ci* de Zhang Mi (张泌, dates de naissances et de décès incertaines), sur le *ci-pai* de *Pays de Jiangnan dans le rêve* (梦江南/*Meng-jiang-nan*) qui dépeint l'aspiration d'une jeune fille sur l'amour:

1 蝴蝶儿, 2 晚春时。3 阿娇初著淡黄衣, 4 倚窗学画伊。
5 还似花间见, 6 双双对对飞。7 无端和泪湿胭脂, 8 惹教双翅垂。

(1 Des papillons foisonnent, 2 à la fin du printemps. 3 A'jiao s'habille en robe jaune clair, 4 apprend à dessiner ces papillons près de la fenêtre.

5 Elle a l'impression qu'elle les a déjà vus, 6 voltiger en couple au milieu des fleurs. 7 Soudainement des larmes coulent et mouillent le rouge à joues, 8 les papillons baissent les ailes sous son pinceau.)

Un *ci* de Ouyang Jiong (欧阳炯, 896-971), sur le *ci-pai* de *Ling à trois caractères* (三字令/*San-zi-ling*, *ling*, type de *ci-pai*, voir chapitre II) :

1 春欲尽, 2 日迟迟, 3 牡丹时。4 罗幌卷, 5 翠帘垂。6 彩笺书, 7 红粉泪, 8 两心知。

9 人不在, 10 燕空归, 11 负佳期。12 香烬落, 13 枕函欹。14 月分明,

15 花淡薄, 16 惹相思。

(1 Vers la fin du printemps, 2 les journées sont longues, 3 les pivoines sont fleuries. 4 La tenture est roulée en haut, 5 le rideau de soie est baissé. 6 Elle sort une feuille pour lui écrire, 7 les larmes aux yeux, 8 deux cœurs se croisent dans les lignes.

9 Il est absent, 10 l'hirondelle rentre dans son nid vide, 11 le beau temps va bientôt finir. 12 La cendre de l'encens tombe, 13 elle s'affaisse sur le coussin. 14 La lune brille, 15 les fleurs se teintent de blanc d'argent, 16 elle se plonge dans la pensée pour lui.)

Un *ci* de Gu Xiong (顾夔, dates de naissances et de décès incertaines) sur le *ci-pai* d'Épanchement de l'amour (诉衷情/*Su-zhong-qing*) :

1 永夜抛人何处去? 2 绝来音。3 香阁掩, 4 眉敛, 5 月将沉。6 争忍不相寻? 7 怨孤衾。8 换我心, 9 为你心, 10 始知相忆深。

(1 Où la nuit infinie l'a caché ? 2 Je n'ai plus de messages de lui. 3 Fermée dans le pavillon, 4 les sourcils froncés, 5 je vois la lune décliner. 6 Où dois-je aller le chercher ? 7 Toute seule, je m'attriste sous la couverture. 8 Mets mon cœur, 9 à la place du tien, 10 tu comprendras mon affliction.)

Un *ci* de Sun Guangxian (孙光宪, ? - 968) sur le *ci-pai* de *Lavage de soie dans l'eau du ruisseau* (浣溪沙/*Huan-xi-sha*) :

1 蓼岸风多橘柚香。2 江边一望楚天长。3 片帆烟际闪孤光。
4 目送征鸿飞杳杳, 5 思随流水去茫茫。6 兰红波碧忆潇湘。

(1 Le vent ramène de la senteur du mandarinier sur la rive herbeuse. 2 Sur le quai, je vois le fleuve se joindre au ciel au loin. 3 Le bateau s'éloigne vers l'horizon brumeux, sa voile me renvoie quelques étincelles sous le soleil.

4 Je suis des yeux une oie migrante qui s'en va, 5 les pensées le suivent sur le courant. 6 Je pense aux déesses du Xiaoxiang, qui attendent, sur le rivage couvert d'orchidées rouges, le retour de leur mari.)

Si l'amour est la tonalité principale des cinq cents *ci* inventoriés dans l'anthologie de *Parmi les Fleurs*, dont le sens littéral dénonce déjà ses caractéristiques thématiques, il existe aussi des poèmes composés hors du boudoir des femmes, comme par exemple un *ci* écrit sur le *ci-pai* d'*Homme talentueux et galant* (风流子/*Feng-liu-zi*) de Sun Guangxian, qui décrit la vie rustique :

1 茅舍槿篱溪曲, 2 鸡犬自南自北。5 菰叶长, 6 水荇开, 7 门外春波涨绿。8 听织, 9 声促, 10 轧轧鸣梭穿屋。

(1 Au détour du ruisseau se situe une chaumière protégée par la haie, 2 les poules et le chien se promènent dans la cour. 3 Les feuilles des zizanies ont grandi, 4 les persicaires du levant sont fleuries, 5 devant la porte de la cour les ondes reflètent la verdure printanière. 6 Le bruit du métier à tisser, bref et clair, 7 émis de l'intérieur de la chaumière.)

Li Xun (李珣, vers 855 - vers 930) fut l'unique des dix-huit poètes de *Parmi les fleurs* qui ne s'engagea jamais dans *le champ du mandarinat*. Ses ancêtres furent d'origine de la Perse et il naquit à Zizhou (梓州), actuel district de Santai (三台) de la province du Sichuan, relevant au Royaume des Shou à l'époque. Il fut fils d'une famille de riche commerçant, sa sœur Li Shunxian (李舜弦, morte vers 910) était l'une des épouses de Wang Yan (王衍), roi du Royaume des Shu antérieurs. Il passa sa vie dans le voyage et descendit à l'extrême sud de la Chine jusqu'à l'actuelle province du Canton qui avait été localité d'un royaume antique dit Yue (古越国/*Gu-yue-gu*) de la Période des Printemps et es Automnes. Il composa dix-sept pièces sur le *ci-pai* de *Zi de Contrée du sud* (南乡子/*Nan-xiang-zi*), qui construisent une fresque sociale de la région, en

voici quatre :

1 渔市散, 2 渡船稀, 3 越南云树望中微。4 行客待潮天欲暮, 5 送春浦,
6 愁听猩猩啼瘴雨。

(1 La séance du marché aux poissons terminée, 2 les bacs sont occupés, 3 la forêt de l'ancien royaume septentrional des Yue se mouille dans la saison de pluie. 4 Les passagers attendent la marée haute jusqu'à la tombée du soir, 5 à l'embarcadère de Chunpu, 6 s'attristent d'entendre les cris des orangs-outans cinglés par la pluie.)

1 相见处, 2 晚晴天, 3 刺桐花下越台前。4 暗里回眸深属意, 5 遗双翠, 6 骑象背人先过水。

(1 Nous nous retrouvons, 2 à la fin de la journée, 3 sous un arbre d'Erythrina devant la terrasse du roi des Yue. 4 Elle me fait les yeux doux à l'heure de la séparation, 5 en me donnant deux coiffures d'émeraude, 6 puis elle monte sur le dos de l'éléphant et travers le ruisseau.)

1 山果熟, 2 水花香, 3 家家风景有池塘。4 木兰舟上珠帘卷, 5 歌声远,
6 椰子酒倾鹦鹉盏。

(1 Dans la montagne les fruits sont mûrs, 2 sur l'eau les fleurs aquatiques exhalent du parfum, 3 toutes les maisons sont construites au bord des étangs. 4 Sur le bateau en bois de magnolia le rideau de perles est roulé en haut, 4 un chant vient de loin entre dans la cabine, 5 on sert de l'alcool de coco par les coupes peintes de motifs de perroquets.)

1 新月上, 2 远烟开, 3 惯随潮水采珠来。4 棹穿花过归溪口, 5 沽春酒, 6 小艇缆牵垂岸柳。

(1 La lune monte au ciel, 2 le brouillard lointain se dissipe, 3 les pêcheurs de

perles œuvrent à la marée basse. 4 Les nacelles rentrent par l'embouchure du ruisseau bordé de fleurs, 5 les pêcheurs viennent acheter de l'alcool frais, 6 après avoir amarré leur nacelle sur un saule.)

Marchés de poissons, saison de pluie, orangs-outans, éléphant, alcool de coco, pêcheurs de perles, toutes des images typiques de la zone subtropicale élargissent l'étendue de l'art du *ci* et « fraya un chemin qui mène à une nouvelle mine pour les poètes de *ci* »⁴¹⁴. À part des lettrés-fonctionnaires, il y a aussi de souverains amateurs de musique et de poésie durant la Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes. Le fondateur du Royaume des Shu antérieurs, Wang Jian (王建, 847-918) et son successeur Wang Yan (王衍, 899-926) furent tous des fervents de *ge-ji*. Wang Jian obligea même ses courtisans à lui céder leur *ge-ji* y compris celle du poète Wei Zhuang. Affligé par cette perte, ce dernier en composa un *ci* sur le *ci-pai* de *Se rendre à la porte d'or* (谒金门/*Ye-jin-men*) selon Yang Shi⁴¹⁵ (杨湜, date de naissance et date de décès incertaines), intellectuel de la Dynastie des Song septentrionaux :

1 空相忆, 2 无计得传消息。3 天上嫦娥人不识, 4 寄书何处觅?

5 新睡觉来无力, 6 不忍把伊书迹。7 满院落花春寂寂, 8 断肠芳草碧。

(1 En vain je pense à elle, 2 impossible de recevoir ses messages. 3 Les gens du monde d'ici-bas ne voient pas la déesse du palais de la Lune, 4 comment puis-je lui envoyer une lettre ?

5 M'affaissant dans la solitude après le sommeil, 6 je relis ton ancienne lettre.

7 Les pétales couvrent la cour à la fin du printemps, 8 les feuilles des herbes deviennent des lames qui me rongent les entrailles.)

⁴¹⁴ YU Biyun (俞陛云, 1868-1950), *Choix et annotation des ci des Tang des Cinq Dynasties et des deux Song* (唐五代两宋词选释), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), sept. 1985, p. 70.

⁴¹⁵ YANG Shi (杨湜), « Les traités sur le ci du passé au présent » (古今词话), dans *Compilation des traités sur le ci*, *op.cit.*, p. 20.

Wang Yan s'abandonna davantage dans la volupté, selon la description d'un ouvrage intitulé *Les Taowu du Royaume des Shu* (蜀樗枰/ *shu-tao-wu*, *tao-wu* : créature fantastique féroce) écrit par Zhang Tangying (张唐英, 1027-1071), intellectuel de la Dynastie des Song septentrionaux, il aima visiter en anonymat les *pavillons vert-bleu* de *ge-ji*. Il ordonna même à ses sujets de porter un type de chapeau pointu qu'il inventa pour qu'il ne fût pas reconnu par les habitants. En tant qu'amateur de musique, Il créa deux *ci-pai* intitulés respectivement *Mélodie de Ganzhou* (甘州曲/*Gan-zhou-qu*) et le *Ci de maquillage d'ivresse* (醉妆词/*Zui-zhuang-ci*). Le maquillage d'ivresse réfère à une mode de maquillage qu'il préféra : appliquer une épaisse couche de fard rouge sur la joue⁴¹⁶. Voici le *ci de maquillage d'ivresse* :

1 者边走, 2 那边走, 3 只是寻花柳。4 那边走, 5 者边走, 6 莫厌金杯酒。

(1 Par-ci je badaude, 2 par-là je badaude, 3 uniquement pour chercher des fleurs et des saules. 4 Par-là je badaude, 5 par-ci je badaude, 6 tenant à la main la coupe d'or.)

Mais ces jours où il *cherche des fleurs et des saules avec une coupe d'or à la main* ne dureront pas longtemps, sept ans après son intronisation en 918, les troupes envoyées par Li Cunxu (李存勖, 885-926), dit l'empereur Zhuangzong, fondateur des Tang postérieurs en 923, assiégèrent la capitale des Shu antérieurs et Wang Yan se rendit. À l'ordre secret de Li Cunxu, Wang Yan et les membres de la famille royale furent exécutés au mi-chemin par l'escorte qui les emmenèrent à Bianliang, capitale des Tang postérieurs. Li Cunxu, un militaire vaillant, présenta comme son homologue Wang Yan un enthousiasme pour la musique, la danse et la poésie. Il laissa quatre *ci*, dont un est écrit sur le *ci-pai de Prélude* (歌头/*Ge-tou*) qu'il créa lui-même :

⁴¹⁶ ZHANG Tangying (张唐英, 1027-1071), « Les Tauwu du Royaume des Shu » (蜀樗枰), dans *Compilation complète des nouvelles des Song, tome 1, vol. 8* (全宋笔记, 第一编, 第八册), Zhengzhou, Éditions Éléphant (大象出版社), mars 2018. pp. 42-45.

1 赏芳春，2 暖风飘箨。3 莺啼绿树，4 轻烟笼晚阁。5 杏桃红，6 开繁
萼。7 灵和殿，8 禁柳千行斜，9 金丝络。10 夏云多，11 奇峰如削。12 纨扇
动微凉，13 轻绡薄，14 梅雨霁，15 火云烁。16 临水槛，17 永日逃繁暑，18
泛觥酌。

19 露华浓，20 冷高梧，21 凋万叶。22 一霎晚风，23 蝉声新雨歇。24 惜
惜此光阴，25 如流水。26 东篱菊残时，27 叹萧索。28 繁阴积，29 岁时暮，
30 景难留。31 不觉朱颜失却，32 好容光。33 且且须呼宾友，34 西园长宵。
35 宴云谣，36 歌皓齿，37 且行乐。

(1 Le printemps montre sa beauté, 2 le vent doux élève le rideau. 3 Les
fauvettes chantent dans les arbres reverdis, 4 une brume légère voile le pavillon. 5
Les abricotiers et les pêchers sont rouges, 6 mille fleurs épanouies. 7 Autour du
palais de Linghe, 8 des rangées de saules, 9 tendent des milliers de fils de soie. 10
Le ciel estival est souvent nuageux, 11 des pics ressemblent aux lames. 12 Nous
agitons l'éventail, 13 s'habillant léger, 14 une ondée terminée, 15 les nuages
deviennent rouges. 16 Nous nous abritons dans le pavillon bâti près du bassin, 17
pour échapper à la canicule, 18 en sirotant une coupe.

19 La rosée réapparaît, 20 l'air froid attaque les arbres, 21 emportant des
milliers de feuilles. 22 Le vent souffle toute la nuit, 23 les cris des cigales
disparaissent. 24 Il ne faut pas laisser le temps, 25 passer comme le courant. 26
Voyant les chrysanthèmes fanés au pied de la haie, 27 je pousse un soupir. 28 En
plein hiver, 29 la journée devient de plus en plus courte, 30 les beaux paysages ne
dédaignent pas rester. 31 Je vois soudainement que, 32 les rides commencent à
ravager mon visage. 33 Hélas, je vais inviter mes amis, 34 à venir dans le jardin
d'ouest. 35 Sur la mélodie de Yunyao, 36 tout le monde chante en riant, 37 pour
jouir de la joie.)

Ce *ci* dépeint les quatre saisons de l'année et la vie impériale. Ce *ci-pai* de deux

que, en cent trente-six caractères, est l'ancêtre du type de *chang-diao* (长调, voir chapitre II) et Li Cunxu fut le pionnier qui laissa un exemple pour les poètes postérieurs qui voulaient exploiter ce terrain encore vierge de *chang-diao*⁴¹⁷. Cet empereur militaire-lettré connut un destin pire que Wang Yan. En 926, Li Siyuan (李嗣源, 867-933), fils adopté de son père Li Keyong (李克用, 856-908), se rebella. Li Cunxu fut tué dans la bataille et son empire retomba dans la guerre. Profitant de cette crise, Meng Zhixiang (孟知祥, 874-934), gendre de Li Keyong et commissaire impérial préposé au commandement de région militaire Xichuan, obtint le plein contrôle économico-politico-militaire de l'ancien territoire de Shu. En 933, Li Siyuan, après avoir rétabli l'ordre en réprimant le camp fidèle à l'empereur défunt, conféra à Meng Zhixiang le titre de Prince de Shu. Ce dernier se déclara empereur de Shu l'année suivante et fonda son État, appelé les Shu postérieurs. Sous son règne et son successeur Meng Chang (孟昶, 919-956), le royaume des Shu postérieurs maintint une paix et une stabilité pendant une trentaine d'années jusqu'à l'an 965 où Meng Chang se rendit aux Song septentrionaux. Tout comme Wang Yan et Li Cunxu, Meng Chang adora aussi le parfum du boudoir, il sut composer des poèmes. Malheureusement, il n'y a que deux vers qui ont subsisté jusqu'à nos jours dédiés à sa concubine dite la Dame aux Pistils⁴¹⁸ (花蕊夫人/*Huarui-fu-ren*) qui avait été une *ge-ji* : « Chair de glace et os de jade, fraîcheur au cœur elle ne sue pas » (冰肌玉骨, 自清凉无汗). La dame aux Pistils sut aussi composer des poèmes, l'ouvrage colossal intitulé *Collection complète des shi des Tang* (全唐诗) sortie en 1704 enregistre plus de cent cinquante poèmes d'elle, ses poèmes sont tous sur la vie du palais royal et sont intitulés par un titre commun *Parole du palais* (宫词/*gong-ci*). Au demeurant, un *jue-ju* d'elle intitulé *Condoléances pour la mort de mon pays* (述亡国事), composé probablement après la chute du royaume, est le plus connu :

1 君王城上竖降旗, 2 妾在深宫那得知?

⁴¹⁷ DENG Qiaobin, *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song*, vol. 1, op. cit., p. 167.

⁴¹⁸ YANG Haiming (杨海明), *Histoire du ci des Tang aux Song* (唐宋词史), Tianjin, Éditions Tianjin-Livres antiques (天津古籍出版社), déc. 1998, p. 126.

3 十四万人齐解甲，4 更无一个是男儿.

(1 Votre Majesté arbore le drapeau de capitulation, 2 comment puis-je le savoir au boudoir ? 3 Cent quarante mille soldats se désarment, 4 aucun d'entre eux ne mérite le sexe fort.)

Cent quarante mille soldats se désarment, aucun d'entre eux ne mérite pas le sexe fort. Ce persiflage dénonce de l'autre côté quelques caractéristiques de la culture du royaume des Shu où les gens préfèrent aller *chercher des fleurs et des saules* en tenant une *coupe d'alcool*, au lieu de prendre les armes pour s'entre-tuer. En plus, la préférence du souverain exerce une grande influence sur la conduite de ses sujets sous le régime impérial. Les familles aisées et les fonctionnaires-lettrés s'abandonnent eux aussi à la vie luxueuse et voluptueuse, en suivant le pas de leurs souverains, cet environnement exerce une importante influence de la création littéraire⁴¹⁹. Le *ci*, créé dans cette ambiance, est imprégné inévitablement la *senteur du boudoir*, ce qui lui vaudra plus tard la réputation d'*une discipline de l'érotisme* (词为艳科/*ci-wei-yan-ke*, *wei* : être ; *yan* : érotisme, volupté, sensualité ; *ke* : discipline, domaine, cercle,). Le destin de ce couple est dramatique, Meng Chang mourut sept jours après être emmenés à Bianliang, capitale des Song septentrionaux, certains historiens doutent qu'il soit probablement empoisonné par l'ordre de Zhao Kuangyin, à savoir l'empereur Taizu, fondateur des Song. Épris de la *dame aux Pistils*, Zhao Kuangyin la prit pour sa concubine et elle mourut au bout de quelques années passées dans l'opprobre. Si le thème de *la mort de mon pays* n'engendre qu'une petite brindille chez les poètes de l'école de Shu, il rayonnera sous la plume des poètes de l'école des Tang méridionaux.

3.1.4. L'école des Tang méridionaux

En 937, Li Sheng (李昇, 889-943), déposa le roi du royaume des Wu du Sud et se déclara empereur, son État est appelé les Tang méridionaux. Son fils aîné Li Jing (李

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

璟, 916-961), intronisé en 943, conquiert par la guerre le royaume des Yue en 946 et celui des Chu du Sud en 952. Mais il dut céder la terre située au nord du fleuve Yang-Tsé aux Zhou postérieurs (后周, 951-960) après avoir encouru plusieurs défaites militaires contre eux et renonça au titre d'empereur en adoptant le titre de *chef du pays* (国主 / *Guo-zhu*) pour faire la soumission aux Zhou postérieurs en 958. Son sixième fils, Li Yu le succéda en 961. Le royaume fut finalement annexé par les Song septentrionaux en 975, Li Yu fut capturé et fut emmené à la ville de Bianliang au début de l'an 976 et y mourut deux ans plus tard. Parmi les dix royaumes, les Tang septentrionaux disposèrent d'un plus vaste territoire qui se situait principalement en aval du bassin du fleuve Yang-Tsé arrosé par maints cours d'eau qui favorisent la culture de riz et le commerce. Le royaume ne fut rarement dévasté par la guerre et a maintenu une stabilité et une prospérité par rapport au nord pendant une trentaine d'années. Cette situation attira des intellectuels du nord pour se tenir éloignés de la guerre incessante, ce qui permit au royaume de devenir un autre foyer culturel à part des deux Shu⁴²⁰. La *Collection des ci des Tang aux Cinq Dynasties* (唐五代词), éditée par Lin Dachun (林大椿, 1812-1863), enregistre deux cent dix *ci* écrits par les poètes issus des Tang septentrionaux. Les *ci complets des Tang aux Cinq Dynasties* (全唐五代词) enchâsse deux cent quinze *ci* écrits par dix poètes. Généralement, l'école des Tang septentrionaux désigne la création poétique de trois poètes : Li Jing, Li Yu et Feng Yansi⁴²¹.

Feng Yansi (冯延巳, 903-960) naquit à Guangling (广陵, actuelle ville de Yangzhou de la province du Jiangsu), son père fut un lieutenant de l'armée de Li Sheng. Il fut sélectionné à l'âge de trente-quatre ans par Li Jing pour lui servir de secrétaire-conseiller et eut continuellement de promotions jusqu'au poste de chancelier en 952. Sa carrière fut bien mouvementée, il connut à quatre reprises la révocation et la réintégration durant ses services. Le dernier limogeage eut lieu en 959, dû à son mauvais commandement dans une opération de défense contre les attaques des Zhou

⁴²⁰ LIU Zunming, *Histoire brève du ci des Tang et des Cinq Dynasties*, op. cit., p. 174.

⁴²¹ YANG Haiming, *Histoire du ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 138.

postérieurs. Il mourut un an plus tard. Similaire aux poètes de l'école de *Parmi les fleurs*, il excella à la détresse liée à la séparation, voici un *ci* sur le *ci-pai* de *Cueillette des mûres* (采桑子/*Cai-sang-zi*):

1 花前失却游春侣，2 独自寻芳。3 满目悲凉。4 纵有笙歌亦断肠。

5 林间戏蝶帘间燕，6 各自双双。7 忍更思量，8 绿树青苔半夕阳。

(1 La saison des fleurs est venue, mais ma compagne était partie, 2 tout seul je me promène dans le jardin fleuri. 3 Je n'y vois qu'une couleur lugubre. 4 La mélodie et les chants me déchirent les entrailles.

5 Les papillons dansent dans le bois et les hirondelles survolent le rideau, 6 couples par couples. 7 Je n'arrive pas à refouler mes pensées en voyant, 7 l'arbre reverdi, la mousse neuve et le soleil couchant.)

Les vers 1 et 2 indiquent le contexte, à cause de l'absence de sa *compagne*, le poète se rend *tout seul* au *jardin fleuri*. Pris dans les pensées qu'il a pour elle, les beaux paysages et la musique deviennent attristants. Les sentiments dépressifs contaminent les objets, les *papillons* et les *hirondelles* qui vont et viennent *en couple* génèrent chez lui une amertume encore plus cuisante jusqu'à ce que le *soleil couchant* et la plante soient nuancés de *couleur lugubre*. Sous la plume du poète, le thème de *mal causé par la perte* (du temps ou d'une personne) s'assimile dans la description des objets qui sont à la fois détonateurs et vecteurs des sentiments. L'objet suscite d'abord une réaction psychique et qui sera projetée sur l'objet, formant ainsi une boucle fermée. Cette correspondance interactive entre le monde intérieur de la personne et le monde extérieur est une étiquette de Feng Yansi, voici un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* (菩萨蛮/*Pu-sa-man*) :

1 娇鬟堆枕钗横凤，2 溶溶春水杨花梦。3 红烛泪阑干，4 翠屏烟浪寒。

5 锦壶催画箭，6 玉佩天涯远。7 和泪试严妆，8 落梅飞晓霜。

(1 L'épingle se détache des cheveux dénoués sur le traversin, 2 dans le rêve elle est allée au bord de l'eau printanière où voltigent des chatons de saule. 3 La bougie rouge laisse couler ses larmes, 4 la rivière peinte sur le paravent de jade semble envoyer des vogues froides.

5 La flèche colorée monte et descend dans la clepsydre, 6 le pendant de jade est parti au loin. 7 elle essuie les larmes qui raient son maquillage soigneusement fait, 8 dehors les pétales des pruniers hivernaux tombent sur le givre matinal.)

Ce *ci* parle de la rancœur du boudoir. Une femme se réveille dans la nuit d'hiver (vers 8) d'un rêve dans lequel elle est retournée aux endroits (vers 2) qu'elle avait visités avec son *pendant de jade*, accessoire de jade que l'on attache sur la ceinture, c'est une figure de synecdoque qui symbolise son mari. Toute seule dans son boudoir envahi par le froid accablant (vers 4) et rongée par les pensées pour son mari qui est *parti au loin* (vers 6), elle veille jusqu'à l'aube (vers 5 et vers 8), accompagnée d'une bougie qui pleure (vers 3). Le vers 1 et le vers 7 montrent qu'elle s'est endormie la veille sans s'être démaquillée, cela décèle qu'elle est plongée dans la détresse depuis longtemps. Bien que son homme soit parti au loin, les retrouvailles sont de toute façon promises, la rancœur est née parfois du désespoir, voici un *ci* sur le *ci-pai* de *Pie juché sur la branche* (鹊踏枝/*Que-ta-zhi*) :

1 庭院深深深几许, 2 杨柳堆烟, 3 帘幕无重数。4 玉勒雕鞍游冶处, 5 楼高不见章台路。

6 雨横风狂三月暮, 7 门掩黄昏, 8 无计留春住。9 泪眼问花花不语, 10 乱红飞过秋千去。

(1 Quelle est la profondeur de la cour, 2 cachée par les saules à l'entour, et par l'épaisseur des voilages. 3 où, la bride en main, mon galant volage est allé au rendez-vous d'amour ? 4 Je ne peux voir ses traces de ma haute tour.

6 Tard au troisième mois, la tempête est violente, 7 ma porte est fermée à la

nuit tombante, 8, mais comment retenir la saison fleurissante ? 9 Les yeux pleins de larmes, je parle aux fleurettes, muettes, 10 elles volent au-delà de l'escarpolette.⁴²²)

Contrairement à celle qui s'attend au retour de son mari du *ci* précédent, cette femme-ci est plus misérable. Le vers 4 dit que son mari est parti *au rendez-vous d'amour*, figure de litote, qui dévoile qu'il est allé chez les *ge-ji*. Épouse de cet homme *galant*, leur amour n'a pas pu résister au temps, tout comme la réalité que nous ne pouvons pas *retenir la saison fleurissante*. Enfermée dans *la profondeur de la cour cachée par les saules à l'entour et par l'épaisseur des voilages*, elle n'a plus d'autres personnes que *les fleurs* pour se consoler qui, sans lui répondre, *volent* et la laissant toute seule dans *la tempête violente*. Xu Yuanchong a omis les deux derniers caractères du vers 2 : *dui-yan* (堆烟) qui signifie littéralement *le brouillard s'accumule* et les trois derniers caractères du vers 3, et *wu-shu-chong* (无数重) qui signifient *des couches innombrables*. Ainsi, il vaudrait mieux de traduire ces deux vers comme : *caché par les saules peignés dans le brouillard épais, et par plusieurs couches de voilages. Profond, épais, et innombrables*, ces qualificatifs nous donnent une impression tactile qui visualise le cœur de la femme assombrie dans une dépression étouffante. Étant donné que le printemps touche à sa fin en troisième mois du calendrier lunaire, elle se demande *comment retenir la saison fleurissante*. Ce soupir traduit son désespoir : le temps s'écoule, la jeunesse n'est plus et l'amour s'en va et même les fleurs sont parties, la laissant se chagriner dans la mélancolie. Au mal causé par la perte de l'être s'ajoute celui de la perte du temps, ce mal complexe chez Feng Yansi est l'origine de toute tristesse, voyons un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Quai couvert de fleurs et d'herbes* (芳草渡 /Fang-cao-du) :

1 梧桐落, 2 蓼花秋。3 烟初冷, 4 雨才收, 5 萧条风物正堪愁。6 人去

⁴²² XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 396.

后, 7 多少恨, 8 在心头。

9 燕鸿远, 10 羌笛怨, 11 渺渺澄波一片。12 山如黛, 13 月如钩。14 笙歌散, 15 梦魂断, 16 倚高楼。

(1 Les paulownias s'effeuillent, 2 les renouées flétrissent. 3 Le froid commence à s'installer, 4 la pluie s'arrête, 5 le monde meurt je m'affaïsse, 6 Mes connaissances sont parties, 7 trop de tristesse, 8 s'accumule au cœur.

9 Une oie sauvage s'éloigne au ciel, 10 la flûte sanglote, 11 le fleuve s'étend à l'horizon. 12 Le mont ressemble au sourcil, 13 la lune au croc. 14 La musique s'arrête, 15 me faisant revenir à la réalité, 16 tout seul dans le papillon.)

Ce *ci* décrit la solitude après une soirée avec des amis. Au mal de la perte de personne à s'ajoute le mal causé par la perte de temps : tous les deux *que* sont commencés par la description des objets, les deux verbes *languir* (vers 5) et *sangloter* (vers 10) forment le tuyau par lequel le psychisme du monde intérieur se projette au monde extérieur. Les vers 6, 7 et 8 dévoilent le mal de la perte de personne, *ils* sont partis et *la tristesse* m'envahit. Les vers 14, 15 et 16 démontrent le mal de la perte du temps, la joie de la fête est *finie*, *la solitude* revient. Similaire aux *ci* de Wen Tingjun, le *ci* de Feng Yansi est en quelque sorte une juxtaposition des images symbolisant les sentiments humains. Il faut savoir savourer les sentiments cachés dans les mots comme *s'effeuiller*, *flétrir*, *froid*, *mourir*, *s'éloigner*, *sangloter*, etc. Parfois, les sens cachés ne sont pas faciles à détecter, en voici un exemple écrit sur le *ci-pai* de *Mélodie aux modes de Qingping* (清平乐/*Qing-ming-yue*) :

1 雨晴烟晚。2 绿水新池满。3 双燕飞来垂柳院, 4 小阁画帘高卷。

5 黄昏独倚朱阑。6 西南新月眉弯。7 砌下落花风起, 8 罗衣特地春寒。

(1 La brume s'élève au crépuscule après la pluie. 2 Le bassin récemment creusé est plein d'eau. 3 Deux hirondelles viennent se reposer sur le saule dans la cour, 4 le rideau coloré du petit pavillon est roulé en haut.

5 Le soir approche, elle s'accoude toute seule sur la balustrade vermillon. 6 La nouvelle lune monte du sud-est comme un sourcil pendu au ciel. 7 Le vent soulève les pétales accumulés au pied du perron, 8 le froid printanier perce ma robe de soie fine.)

Ce *ci* est un montage de huit images selon le plan subjectif d'une femme qui s'accoude sur la balustrade de son petit pavillon : brume, bassin, hirondelles, bassin,

cour, rideau, lune, perron, pétales, etc. (voir à droite l'image d'un jardin traditionnel situé dans la ville de Suzhou⁴²³). Il y a deux mots noyés dans les vers qui dénonce vaguement le monde intérieur de cette femme : le *deux* du vers 3 et *toute seule* du vers



5, ce contraste nous fait comprendre le thème principal : la solitude. Sous son emprise, une monotonie mélancolique s'affiche à travers cette juxtaposition machinale et délibérée des images printanières d'un jardin richement aménagé. Le vers 7 indique que c'est la fin du printemps, les pétales sont déjà tombés et se tressaillent quand le vent s'élève (vers 8). L'unique terme qui touche directement l'état d'âme de la femme se situe à la fin du vers 8 : le *han* (寒 froid glaçant) à travers duquel le poète transforme le *refroidissement spirituel* du cœur en une sensation tactile par la manière de matérialisation de sentiments. D'où vient cette solitude ? Le poète ne la précise pas et il laisse cette lacune aux lecteurs, ce *ci* est prisé par des chercheurs postérieurs qui le considèrent comme « une pure description des paysages parmi lesquels se dissimile l'image d'une personne ... fait ressortir les sentiments par la description des objets, c'est un procédé ingénieux »⁴²⁴. Le *mal causé par la perte* est le thème principal chez Feng Yansi, cependant, il semble qu'il ne s'est pas confiné éternellement dans ce mal,

⁴²³ https://dp.pconline.com.cn/dphoto/list_3613925.html, le 22 juill. 2020.

⁴²⁴ TANG Guizhang, *Brève interprétation des ci des Tang et des Song*, op. cit., p.37.

tout comme un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Printemps du pavillon de jade* (玉楼春/*Yu-lou-chun*) :

1 雪云乍变春云簇，2 渐觉年华堪纵目。3 北枝梅蕊犯寒开，4 南浦波纹如酒绿。

5 芳菲次第长相续，6 自是情多无处足。7 尊前百计见春归，8 莫为伤春眉黛蹙。

(1 Soudainement les nuées qui versent les flocons de neige se transforment en nuages qui déclare le printemps, 2 le temps est venu d’aller admirer les paysages lointains. 4 Les fleurs de pruniers hivernaux du versant nord éclosent dans l’air encore froid, 4 les ondes du lac du sud nous font penser à l’alcool frais.

5 Les fleurs s’épanouissent les unes après les autres, 6 le monde est rempli d’affection. 7 J’ai bu d’innombrables coupes d’alcool pendant l’hiver pour attendre le retour du printemps, 8 inutile de froncer les sourcils pour déplorer sa courte durée.)

Ce *ci* est en une certaine mesure un résumé de la vie de Feng Yansi, engagé dès son jeune âge aux tourbillons politiques, il vit suffisamment les combats du champ de mandarinat. Le vers 1, *Soudainement les nuées qui versent les flocons de neige se transforment en nuages qui déclarent le printemps*, fait déjà allusion à ce qu’il vit au cours de son mandat de chancellerie troublé de quatre révocations. Désabusé, il réalise qu’*avoir bu d’innombrables coupes d’alcool pendant l’hiver pour attendre le retour du printemps*, il est bien *inutile de froncer les sourcils pour déplorer sa courte durée*. Les sentiments de tout genre y sont étalés : « jalousie, espoir, attachement, rancœur, débauche, il les décrivit avec une dextérité remarquable. Son style orienta la création du *ci* des poètes au début de la Dynastie des Song septentrionaux »⁴²⁵.

⁴²⁵ LIU Yongji, *Brève explication sur les ci des Tang des Cinq Dynasties et des deux Song*, op. cit., p.23.

Li Jing (李璟, 916-961) est le deuxième souverain des Tang septentrionaux. C'est un garçon doué. Il composa son premier poème *Bambou neuf* (新竹) à l'âge de dix ans, mais il n'y a que deux vers qui ont été conservés jusqu'à nos jours : *Un phénix descend sur une branche souple, un dragon se silhouette vaguement* (栖凤枝梢犹软弱, 化龙形状已依稀). Sous l'ancien régime impérial de la Chine, le phénix et le dragon symbolisent respectivement l'impératrice et l'empereur, ces mots sortis de la bouche d'un garçon de dix ans générèrent des murmures de louange dans son entourage⁴²⁶. La plupart de ses poèmes sont perdus, seulement quatre *ci* sont préservés jusqu'à nos jours, un sur le *ci-pai* de *Suivre la volonté céleste* (应天长/*Ying-tian-chang*), un sur le *ci-pai* de *Long périple* (望远行/*Wang-yuan-xing*) et deux sur le *ci-pai* de *Lavage de soie dans l'eau du ruisseau* (浣溪沙/*Huan-xi-sha*). Les deux derniers sont très appréciés :

1 手卷真珠上玉钩, 2 依前春恨锁重楼。3 风里落花谁是主? 4 思悠悠。
5 青鸟不传云外信, 6 丁香空结雨中愁。7 回首绿波三楚暮, 8 接天流。

(1 J'accroche le rideau de perles sur le croc de jade, 2 le printemps du dehors envoie la mélancolie dans mon pavillon. 3 Qui est le maître des pétales errant dans le vent ? 4 Mes pensées s'envolent avec eux.

5 L'oiseau ne me rapporte pas de ses messages, 6 les fleurs du lilas se chagrinent dans la pluie. 7 Mes pensées remontent aux Trois Gorges, 8 où déferlent les vagues du fleuve Yang-Tsé.)

1 菡萏香销翠叶残, 2 西风愁起绿波间。3 还与韶光共憔悴, 4 不堪看。
5 细雨梦回鸡塞远, 6 小楼吹彻玉笙寒。7 多少泪珠何限恨, 8 倚栏干。

(1-2 Le vent d'ouest souffle la tristesse sur l'eau, où le nénuphar, feuilles vertes, se flétrit, 3-4 comme le temps ride un visage beau dont personne n'est plus épris.

5-6 Jour de bruine, elle rêve du fort lointain et joue sur la flûte une mélodie glacée. 7-8 Lourde du poids des pleurs et du poids des chagrins, contre la balustrade

⁴²⁶ LIU Zunming, *Histoire brève du ci des Tang et des Cinq Dynasties*, op. cit., p. 183.

elle reste accoudée.⁴²⁷)

Le poète décrit le chagrin par la voix féminine, mais en tant que souverain qui tient le royaume à la main, d'où vient ce chagrin cuisant ? Les chercheurs donnent unanimement une explication : il représente en réalité son soupir pour la vulnérabilité de l'homme dans une ère mouvementée⁴²⁸ et son souci pour l'avenir de son royaume face à la convoitise des Zhou postérieurs⁴²⁹. À la suite de la défaite militaire en 958, il fut forcé d'abandonner l'utilisation du titre d'empereur et de s'inféoder nominalement à la couronne des Zhou, il laissa à son fils un royaume dont le destin avait déjà été tracé. Cependant, le destin dramatique permet à Li Yu de se libérer du joug du '*boudoir*' et de parvenir à un domaine plus masculin qu'avant.

Li Yu (937-978), sixième fils de Li Jing, succéda à son père à l'âge de vingt-cinq ans en 961. Bien éduqué dès l'enfance, il eut des aptitudes exceptionnelles pour les lettres, la peinture, la musique, et il fit preuve d'une passion de l'étude du bouddhisme et de la collection des livres antiques.⁴³⁰ Il mena une vie fastueuse de souverain depuis son intronisation jusqu'à sa capitulation en 975 où l'armée des Song septentrionaux s'empara de la ville de Jinling (金陵), sa capitale, actuelle ville de Nankin de la province du Jiangsu. Transféré à Bianling, l'empereur Taizu l'accueillit et lui conféra un titre humiliant : marquis de Weiming (违命), qui signifie littéralement le marquis qui n'obéit pas à l'instruction. Taizu mourut en 975 et son frère Zhao Guangyi (赵光义, 939-997), dit l'empereur Taizong, lui succéda, et donna l'ordre d'empoisonner Li Yu en 978. Le nombre des *ci* de Li Yu est incertain, un anonyme des Song septentrionaux collectionna trente-quatre pièces de *ci* de lui et de son père dans un livre

⁴²⁷ XU Yuancong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 401.

⁴²⁸ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, *op. cit.*, p. 184.

⁴²⁹ LIU Zunming, *Histoire brève du ci des Tang et des Cinq Dynasties*, *op. cit.*, p. 183-184.

⁴³⁰ LU You (陆游, 1125-1210), *Chronique des Tang septentrionaux*, vol. 3 : *Autobiographie du dernier souverain* (南唐书, 卷三, 后主本纪), dans *Œuvres complètes de Lu Fangweng* (陆放翁全集, Fangweng : sobriquet de Lu You), Pékin, Éditions Librairie chinoise (中国书店出版社), juin 1986, p. 14-15.

intitulé *Ci des deux souverains des Tang méridionaux* (南唐二主词). Les intellectuels postérieurs y ajoutèrent progressivement une dizaine d'autres ; le nombre fiable de ses *ci* conservé jusqu'à présent est aux alentours de trente selon l'estimation des chercheurs d'aujourd'hui⁴³¹. L'an 975 marque un virement de sa création poétique, ses *ci* parlent en règle générale de la vie d'un souverain épicurien avant cette date, voici un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Printemps du pavillon de jade* (玉楼春/*Yu-lou-chun*) :

1 晚妆初了明肌雪， 2 春殿嫔娥鱼贯列。 3 笙箫吹断水云间， 4 重按霓裳歌遍彻。

5 临春谁更飘香屑？ 6 醉拍阑干情味切。 7 归时休放烛光红， 8 待踏马蹄清夜月。

(1 Maquillage du soir terminé la peau des dames brillent comme la neige, 2 elles entrent l'une après l'autre dans la salle où se tient le banquet du printemps. 3 Des vogues mélodieuses s'élèvent des instruments jusqu'à la hauteur de nues, 4 la salle retentit de la mélodie de *Robe multicolore*.

5 Le parfum des femmes n'est-il pas le plus agréable du printemps ? 6 Ivre, je tapote la balustrade et me jouis de cette joie. 7 N'éclairez pas la voie qui mène à ma demeure, 8 je vais y rendre au cheval sous la lune.)

Cette scène d'un banquet nocturne organisé à la cour démontre encore une fois les deux activités préférées de la classe aisée de l'époque : *banquet* et *ge-ji*. La *Robe multicolore* est une mélodie créée durant le règne de l'empereur Xuanzong des Tang où l'empire était à son apogée. Ce titre traduit un sentiment euphorique de Li Yu pour qui la prospérité de son royaume pourrait être comparée à celle des Tang. Il ne faut pas négliger le fait que l'appellation officielle de son royaume est de 'Tang', l'adjectif *septentrional* a été ajouté par les historiens pour différencier trois états qui portent le même nom : les Tang, les Tang antérieurs et les Tang septentrionaux. Lui, son père et

⁴³¹ WU Xionghe, *Étude générale sur les ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 185.

son grand-père se prenaient comme descendants de sang des Tang, ressusciter la gloire des Tang était leur rêve. En raison que son père adopta la stratégie de s'inféoder aux Song, leur royaume jouit encore d'une quinzaine d'années de paix pendant laquelle la vie insoucieuse ne fut pas trop infectée par la menace militaire des Song. Regardons ce *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Bouddha étranger* (菩薩蛮/*Pu-sa-man*) :

菩薩蛮

1 花明月暗笼轻雾, 2 今宵好向郎边去。3 划袜步香阶, 4 手提金缕鞋。
5 画堂南畔见, 6 一向偎人颤。7 奴为出来难, 8 教君恣意怜。

(1 Les fleurs luisent sous la lune voilée ; 2 à l'heure du rendez-vous d'amour je sors. 3 Je descends le perron, 4 de mes seuls bas-chaussée, 5 tenant mes souliers tissés de fils d'or.

5 Nous nous rencontrons au sud de la porte ; 6 un long moment je tremble entre tes bras. 7 Puisqu'il est si difficile que je sorte, 8 fais de moi ce que tu voudras.⁴³²)

Selon Tang Guizhang, ce *ci* raconte un rendez-vous entre lui et sa deuxième épouse dite la *Petite impératrice Zhou* (小周后/*Xiao-zhou-hou*, 950-978, son prénom reste jusqu'à présent inconnu)⁴³³. En 955, Li Yu épousa Zhou E'huang (周娥皇, 936-964, titre posthume : impératrice Zhaohui/昭惠皇后, appelée aussi Grande impératrice Zhou), fille aînée de Zhou Zong (周宗, vers 876-956) qui assumait le poste de *si-tu* (司徒) chargé de l'administration des habitants et de l'impôt. Élevée dans cette famille de haut fonctionnaire, elle reçut une bonne éducation et savait jouer aux instruments musicaux notamment le *pi-pa* (voir à droite l'image⁴³⁴ d'une fille en habit classique qui joue au *pi-pa*, représentée par



⁴³² XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 403.

⁴³³ TANG Guizhang, *Brève interprétation des ci des Tang et des Song*, *op. cit.*, p. 26.

⁴³⁴ <https://dy.163.com/article/EE3CB9CF054882XR.html>, le 24 juillet 2020.

l'actrice Liu Yifei) et composer des poèmes qui sont malheureusement tous perdus. Elle reçut le titre d'impératrice à la suite de l'intronisation de Li Yu et pendant leurs dix ans de mariage ce couple partagea leur goût pour l'art. Sa mort précoce traumatisa Li Yu qui lui écrivit un éloge funèbre de mille cent treize caractères. La Petite impératrice Zhou est la petite sœur de Zhou E'huang, Li Yu était déjà tombé amoureux d'elle avant la mort de la Grande impératrice. Li Yu l'épousa quatre ans après la mort de cette dernière, alors que ce *ci* aurait été écrit durant leur amour clandestin⁴³⁵. Les deux derniers vers dévoilent la hardiesse et la passion de la jeune fille pour son futur mari. Il est probable que Li Yu fut conscient que la vie épicurienne est une illusion sous le spectre de la menace des Song, Li Yu rêva même à mener une vie roturière, voyons un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Vieux pêcheur* (渔父词/*Yu-fu-ci*) :

1 桃李无言一队春。 2 一壶酒， 3 一竿纶， 4 世上如侬有几人？

(1 Les vagues montent, écume d'un ciel neigeux ; le printemps fait parade des pêcheurs silencieux. 2 Un pot de liqueur, 3 une canne de pêcheur, 4 on pourrait bien se vanter d'être heureux.⁴³⁶)

Selon le *Chronique des Tang septentrionaux* de Lu You, Li Yu s'intéressait au bouddhisme, il fit construire des temples bouddhistes et lisait des soûtras. Il choisit lui-même deux sobriquets (*hao*) : Homme du pic de lotus (莲峰居士/*lian-feng-ju-shi*) et Homme du mont de Zhong (钟隐居士/*zhong-yin-ju-shi*). Sous l'influence du bouddhisme qui prône l'abandon de tous les désirs et le retrait de ce monde, il n'est pas étrange de voir un souverain qui rêve de la vie d'un pêcheur afin d'être *heureux*, tout comme dit le Soûtra du Cœur : « Son esprit ignore les obstacles, il n'a plus peur de rien. Totalemment dégagé du rêve des représentations distordues, il atteint l'ultime

⁴³⁵ LIU YangZhong (刘杨忠), *Histoire des courants du ci des Tang aux Song* (唐宋词流派史), Fuzhou, Éditions Peuple du Fujian (福建人民出版社), mars 1999. p. 122-123.

⁴³⁶ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 411.

nirvana »⁴³⁷. Cette velléité s'annihila à la chute de son royaume, il épancha cette douleur dans un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Zi de briser la ligne de défense* (破阵子/*Po-zhen-zi*) :

1 四十年来家国, 2 三千里地山河。3 凤阁龙楼连霄汉, 4 玉树琼枝作烟萝, 5 几曾识干戈?

6 一旦归为臣虏, 7 沈腰潘鬓消磨。8 最是仓皇辞庙日, 9 教坊犹奏别离歌, 5 垂泪对宫娥。

(1 Mon royaume a été fondé il y a quarante ans, il s'étend sur trois mille *li*. 2 Les kiosques et les pavillons touchent le ciel comme le phénix et le dragon, 3 les vignes rampent les arbres à feuillage émeraude, 4 comment pouvons-nous connaître la cruauté de la guerre ?

6 Maintenant je suis prisonnier de guerre, 7 le flanc s'émacie et les tempes grisonnent. 8 Je n'oublierai jamais le jour où j'ai quitté le temple des ancêtres, les filles du Jiaofang m'ont interprété un air, 9 les larmes aux yeux je leur ai dit adieu.)

Ce *ci* doit être écrit après son arrivée à Bianliang (vers 5 et 6). Le poète revit la prospérité de son ancien royaume où une fausse paix l'empêche de *connaître la cruauté de la guerre*. Le deuxième *que* raconte le moment de la chute, il se rend à la hâte au temple impérial et rend hommage pour la dernière fois à ses ancêtres. Noyé dans l'air de séparation interprété par ses musiciens, il réalise que cette bulle multicolore est définitivement brisée, le contraste saisissant génère un mal causé par la chute de son pays dont les scènes déchirantes s'inscrivent dans son esprit et le torturent interminablement, notamment les jours passés en résidence surveillée, voici un autre *ci* sur le *ci-pai* de *Corbeau crie dans la nuit* (乌夜啼/*Wu-ye-ti*) :

⁴³⁷ *Soûtra du cœur*, traduit de la version chinoise de Xuanzang (玄奘, 602-664) par CARRE, Patrick, dans *Soûtra du Diamant et autres soûtras de la Voie médiane*, Paris, Éditions Fayard, févr. 2014, p. 86.

1 无言独上西楼，2 月如钩。3 寂寞梧桐深院锁清秋。

4 剪不断，5 理还乱，6 是离愁，7 别是一般滋味在心头。

(1 Je monte à la terrasse de l'ouest sans dire mot, 2 la lune est pendue comme un croc. 3 Dans la cour, le platane solitaire enferme l'arrière-saison claire.

4-5 Comme cheveux ébouriffés qu'on ne peut ni couper ni peigner, 6-7 la séparation nous tourmente le cœur de sa singulière saveur.⁴³⁸)

Les termes comme *sans dire mot*, *solitaire* et *enferme* dévoilent la tristesse d'un ancien souverain passé dans la claustration forcée dans le pays ennemi qui a anéanti le sien. Il raconte directement son sentiment en comparant la tristesse aux *cheveux ébouriffés* (vers 4, 5 et 6) sans prendre le détour comme Feng Yansi qui prend habituellement la voix féminine. L'intensité de la tristesse est visualisée par l'épaisseur des cheveux. Vivre sous la surveillance, à qui peut-il partager cette *singulière saveur* ? Il n'a plus d'autre choix que de se taire (vers 1) en public et de digérer en cachette cette amertume. Il n'y a que le *platane solitaire* qui, enfermé comme lui dans la cour, puisse appréhender son cœur. Et parfois, le rêve lui offre un moment de consolation, voici un *ci* sur le *ci-pai* de *Sables emportés par la vague* (浪淘沙/Lang-tao-sha) :

1 帘外雨潺潺，2 春意阑珊。3 罗衾不耐五更寒。4 梦里不知身是客，5 一晌贪欢。

6 独自莫凭栏，7 无限江山，8 别时容易见时难。9 流水落花春去也，10 天上人间。

(1 La pluie se fait entendre à travers le rideau, 2 le printemps n'est plus jeune, n'est plus beau. 3 A Minuit le froid dans ma couche s'est glissé, 4 en rêvant, j'ai oublié que j'étais exilé ; 5 de ce plaisir si court je me suis enivré.

6 Ne prends pas seul contre la balustrade appui, 7 pour regarder fleuves et monts à l'infini ! 8 Car ce qui est perdu ne peut être repris. 9 Les fleurs tombent,

⁴³⁸ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 405.

l'eau coule et le printemps s'enfuit : 10 le paradis d'hier ; le monde d'aujourd'hui !⁴³⁹)

Tang Guizhang considère ce *ci* comme le dernier écrit de Li Yu qui, prêt à quitter ce monde, dit adieu par le poème à son ancien pays (vers 8), sa claustration (vers 4), sa vie (vers 9) et ce monde (vers 10)⁴⁴⁰. Tout comme dit un proverbe chinois : « le destin d'un prisonnier se blottissant au pied du perron est tenu à la main du maître », ses derniers gémissements sont poussés dans ce *ci* sur le *ci-pai* de *Coquelicot* (虞美人/*Yu-meiren*) :

1 春花秋月何时了，2 往事知多少。3 小楼昨夜又东风，4 故国不堪回首月明中。

5 雕栏玉砌应犹在，6 只是朱颜改。7 问君能有几多愁，8 恰似一江春水向东流。

(1 Quand en finirait-on avec la lune automnale, et les fleurs du printemps, 2 qui me rappellent tant de choses cruelles ? 3 Hier soir le vent d'est a envahi ma tourelle, 4 éveillant le souvenir de la lune brillant, sur ma terre natale.

5 Ô belles balustrades, perrons sculptés de jade, qui doivent y encore se dresser, 6, mais les beaux visages sûrement fanés. 7 Si vous voulez savoir ma tristesse profonde, 8 regardez dans le fleuve, sur l'est, couler les ondes !⁴⁴¹)

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 429.

⁴⁴⁰ TANG Guizhang, *Brève interprétation des ci des Tang et des Song*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴¹ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 427.

Il faudrait d'abord présenter l'histoire cachée dans le titre du *ci-pai*. Le coquelicot s'appelle en chinois *yu-mei-ren* (虞美人, *yu* : nom de famille ; *mei* : belle, *ren* : personne ; littéralement cela signifie *Yu la belle*) qui désigne en réalité Yu-ji (虞姬, dame Yu), épouse de Xiang Yu. Xiang Yu, d'origine de l'ancien royaume des Chu de la Période des Royaumes combattants (476-221 av. J.-C.), fut le chef de l'armée rebelle. Il se battit d'abord avec les autres armées rebelles principalement dirigées par les anciens seigneurs des six royaumes, y compris celle de Liu Bang, futur fondateur des Han. Xiang Yu fut élu chef de toutes les troupes rebelles après la chute des Qin et il se proclama « Prince hégémon des Chu de l'ouest ». Peu de temps après, le camp de Liu Bang déclara la guerre contre Xiang Yu qui sera finalement battu à la bataille de Gaixia (垓下, actuel district de Lingbi du Anhui). Refusant à se rendre, Xiang Yu et Yuji se suicidèrent tous les deux au bord du fleuve Yang-Tsé (voir l'image⁴⁴² à droite, une peinture qui représente de cette histoire). Cette histoire tragique a fait naître maintes



œuvres littéraires durant les deux millénaires suivants. Il y a une pièce de l'opéra de Pékin intitulée « Adieu du Prince hégémon à sa concubine » et le réalisateur Chen Kaige a sorti en 1993 un film éponyme qui a remporté d'énormes succès⁴⁴³. Il faut indiquer que Jinling, sa capitale, située au bord du fleuve Yang-Tsé, n'est pas loin de l'endroit où se suicida Xiang Yu.

Revenons à notre sujet, la dépression de la vie en claustration (vers 1, 2 et 3) génère chez le poète une nostalgie cuisante (vers 4, 5 et 6). Le contraste entre le passé et le présent distille une douleur inextinguible (vers 7 et 8). Ces deux derniers vers qui

⁴⁴² <https://www.jianshu.com/p/51353c6e7093>, le 19 mai 2021.

⁴⁴³ Titres en français : *Adieu ma concubine*, qui raconte l'histoire d'un groupe d'acteurs de l'opéra de Pékin. Le film a récolté plusieurs distinctions, telles que Palme d'or et Prix FIPRESCI de la Critique internationale au Festival de Cannes 1993, nomination à l'Oscar de la meilleure photographie et du meilleur film étranger en 1994, nomination au César du meilleur film étranger en 1994, Golden Globe du meilleur film étranger en 1994, etc.

comparent la tristesse à la coulée de l'eau sont devenus l'étiquette de Li Yu. Sa tristesse cesse de *couler* bientôt. Selon un conte intitulé *Notes silencieuses* écrites par Wang Zhi (王铨, date de naissance et date de décès incertaines) de la Dynastie des Song méridionaux, ce *ci* attisa la colère de l'empereur Taizong envers ce *Marquis qui n'obéit pas*. Implacable, l'empereur donna l'ordre de le *gratifier* le poison de *drogue de qian-ji* (牵机, plante toxique riche en strychnine qui peut provoquer l'atrophie musculaire) et le poète en ainsi décéda⁴⁴⁴.

Les fleurs tombent, l'eau coule et le printemps s'enfuit marquent la fin de la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes pendant lesquelles l'art du *ci* s'épanouit d'abord dans le *boudoir* sous la plume des poètes de l'école des Shu ; et ensuite, une autre branche fleurit aux Tang méridionaux, les poèmes de Feng Yansi, de Li Jing et de Li Yu marquent une étape importante dans le développement de l'art du *ci*. Wang Guowei a hautement évalué la contribution des poètes de la dernière école :

Bien que Feng Yansi n'abandonnât pas complètement le style des Cinq Dynasties, la dimension de ses *ci* commença à s'élargir, annonçant une nouvelle ère pour les Song septentrionaux.

La vision s'élargit davantage chez Li Yu, grâce à ses essais abordant les sujets plus grandioses, le *ci* des *ge-ji* devint le *ci* des *shi-da-fu*.⁴⁴⁵

À l'époque féodale de la Chine, à savoir avant l'unification de la Dynastie des Qin en 221 av. J.-C., les *shi* (士) désignent les hommes cultivés et les *da-fu* désignent les hommes sélectionnés par un suzerain dans l'administration. La combinaison de *shi-da-fu* devient au fur et à mesure une appellation pour les hommes éduqués qui sont prêts à s'engager dans la politique, ainsi les candidats et les lauréats de l'examen impérial sont tous des *shi-da-fu*. Dans le cadre de la littérature, la poésie est censée exprimer la bonne

⁴⁴⁴ WANG Zhi (王铨), *Notes silencieuses* (默记), dans *Grande collection des nouvelles des Song et des Yuan* (宋元笔记小说大观), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), mars 2007, p. 4536-4537.

⁴⁴⁵ Wang Guowei *Du ci de ce monde*, *op. cit.*, p. 21, 26.

volonté des *shi-da-fu* : *cultiver le moi, harmoniser sa famille, accommoder son fief et pacifier son pays*. C'est la raison pour laquelle le *ci* était, à cause des *ci* 'érotiques' écrits par les poètes floraux, longtemps considéré comme des chansons *de l'érotisme*. Le terme *shi-yu* (诗余), une des appellations de *ci*, qui signifie littéralement *résidu de la poésie*, traduit clairement l'opinion des moralistes qui le considèrent comme une forme de chanson subalterne et vulgaire. Cependant, l'école des Shu et l'école des Tang méridionaux exercent leurs influences sur les futurs poètes de *ci* des Song. Le style d'écriture de *Parmi des fleurs* deviendra celui de l'école de *wan-yue* (modération et complexité, délicatesse restreinte) et le style que Li Yu a initié dans ces dernières pièces sera repris par Su Shi et sera appelé l'école de *hao-fang* (abandon héroïque)⁴⁴⁶. Cette dernière connaîtra un grand essor sous les Song méridionaux grâce aux efforts des fonctionnaires-lettrés patriotes.

⁴⁴⁶ DENG Qiaobin, *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song*, vol. 1, op. cit., p. 202.

3.2. La première génération des troubadours

De Guillaume IX (1071-1127) à Giraud Riquier (né vers 1230 et mort après 1279), environ quatre cent soixante poètes sont recensés dans les manuscrits des chansonniers. Plus de deux mille six cents poèmes sont préservés jusqu'à nos jours, parmi lesquels, deux cent soixante poèmes sont écrits par des poètes anonymes. Certains poètes sont dotés d'une *vida* qui est la biographie de l'auteur et certains poèmes sont dotés d'un commentaire appelé *raro*. Le nombre des *vidas* et des *raros* préservé de nos jours est d'environ deux cents, concernant une centaine de poètes⁴⁴⁷. Friedrich Christian Diez divise cette histoire en trois grandes périodes : développement (1090-1140), âge d'or (1140-1250) et la décadence (1250-1292). Malgré que ces dates de repère soient déterminées par une « rigoureuse précision »⁴⁴⁸, cette triple division nous propose une voie clairvoyante pour saisir rapidement l'histoire de l'évolution de l'art troubadouresque, du fait qu'elle reflète la loi la plus basique de la vie de tout objet de l'univers, tant les corps célestes que les créatures vivantes. Nous adoptons dans cette thèse cette méthode de division en modifiant les dates de limite des périodes. Nous rallongeons l'âge d'or vers 1271 où Toulouse est annexé au domaine royal. Dans ce chapitre, nous analyserons les œuvres de quatre troubadours de la première génération : Guillaume IX, Cercamon, Marcabru et Jaufré Rudel.

3.2.1. Un début brillant : Guillaume IX

La *vida* du duc d'Aquitaine nous raconte que :

Lo coms de Peitieus si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors
trichodors de dompnas e bons cavalliers d'armas e lars de dompnejar e saup ben
trobar e cantar. Et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas. Et ac un fill
que ac per moiller la duquessa de Normandia don ac una filla que fo moiller del rei

⁴⁴⁷ ZINK, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, op. cit., p. 21.

⁴⁴⁸ ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, op. cit., p. 21.

Enric d'Engleterra maire del rei Jove e d'En Richard e del comte Jaufre de Bretaingna.

(Le comte de Poitiers fut un des plus courtois du monde et des plus grands tricheurs de dames et bon chevalier d'armes et généreux dans les affaires d'amour il sut bien trouver et chanter. Et il alla longtemps par le monde pour tromper les dames. Et il eut un fils qui eut pour femme la duchesse de Normandie dont il eut une fille qui fut femme du roi Henri d'Angleterre mère du Jeune Roi et du seigneur Richard et du comte Jaufré de Bretagne.)⁴⁴⁹

Quelques informations essentielles peuvent nous aider à établir une image du poète : *coms de Peitieux (bon cavalier d'armas), trobar e cantar (cortes), trichodors de dompnas.*

I. Comte de Peitieux – identité politique

Succéder à son Père Guillaume VIII à quinze ans, la vie de Guillaume IX fut balisée par les événements politiques de son temps : prise du château de Blaye au comte Guillaume V d'Angoulême, acquis des droits sur Toulouse, participation à la première croisade, affaire d'excommunication, participation à la *Reconquista*, etc. Comme indique sa vida, c'est *bon cavalier d'armas* : deux fois battu aux monts Taurus durant la Croisade en Antioche, blessé à Taillebourg, conquête du royaume de Valence, ou encore victoire de la bataille de Cutanda durant la *Reconquista*. Dans son poème *Companho, faray un vers covinen* où il compare frivolement les dames qu'il voulait *adomesjar* aux chevaux, sa prédilection pour les *armas* est bien claire :

Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen,

Bon son e adreg per armas e balen,

(vers 7 et 8 : J'ai pour ma selle deux chevaux, et c'est fort bien ; tous deux sont bons, dressés au combat et vaillants)

⁴⁴⁹ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue, op. cit.*, p. 61.

C'est probablement ce goût de combat qui le conduit à la Croisade en Moyen-Orient, malgré que cette expédition ait tourné au désastre :

Le duc poitevin, qui avait quitté le Limousin escorté de trente mille hommes d'armes et qui, dans l'excès de son orgueil, avait assiégé Constantinople et terrorisé l'empereur, parvient avec peine à Antioche, pauvre et mendiant, avec des compagnons.⁴⁵⁰

De retour au pays en 1102, sa verve pour la guerre n'était pas éteinte et il tourna sa vision vers le sud. De nouveau, il tenta d'étendre son influence à Toulouse et la prendre de 1113 à 1119. Puis, face à la menace croissante des Almoravides en Andalousie, il se dirigea vers l'autre côté des Pyrénées dans le but d'aider le roi de Castille et remporta la victoire en s'alliant avec le roi Alphonse 1^{er} d'Aragon dans la bataille de Cutanda en 1120. Ses dernières années semblent être marquées par l'affaire de l'excommunication. En tant que seigneur qui régna sur un territoire équivalant au tiers de la France, la stabilité et la sécurité de son fief se trouvaient au premier rang de ces préoccupations, car le souvenir d'une période changeante aux alentours de l'an 1000 ne fut pas lointain : « Au moment (994) où les Limousins, éperdus d'anxiété, se jettent aux pieds de Saint Martial pour implorer la miséricorde céleste »⁴⁵¹. Sa onzième chanson (numérotation de Jeanroy) débute par sa crainte profonde :

Pos de chantar m'es pres talenz ; Puisque le désir m'a pris de chanter,
Parai un vers, don sui dolenz : Je ferai un « vers » [sur un sujet] qui m'attriste :
Mais non serai obedienz Jamais plus je ne serai obéi
En Peitau ni en Lemozi, Ni en Poitou ni en Limousin.

⁴⁵⁰ VITALIS, Orderic, *The Ecclesiastic History by Orderic Vitalis*, cité dans Michel Zink, *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris, Éditions Perrin, oct. 2013, p. 39.

⁴⁵¹ BONNASSIE, Pierre, « Les inconstances de l'an Mil », *Médiévales*, n°37, automne 1999, *L'an mil en 2000*, p. 89 (81-90).

Qu'era m'en irai en eisil :	Je vais partir pour l'exil :
En gran paor, en gran peril	En grand'peur, en grand péril,
En guerra laisserai mon fil,	En guerre je laisserai mon fils,
E faran li mal siei vezin.	Et ses voisins lui feront du mal.
Lo departirs m'es aitan grieus	Qu'il m'est pénible de la quitter,
Del seignoratge de Peitieux.	La seigneurie de Poitiers !
En garda lais Folcon d'Angieus	Je laisse à la garde de Foucon d'Angers
Tota la terra e son cozi.	Et la terre et son cousin.
Si Folcos d'Angieus no • l socor,	Si Foucon d'Angers ne le secourt pas,
E • l reis de cui ieu tenc m'onor,	Ainsi que le roi de qui je tiens mes domaines,
Faran li mal tut li plusor,	Il aura tout à craindre d'un grand nombre de gens,
Felon Gascon et Angevi.	Des félons Gascons et Angevins.
Si ben non es savis ni pros,	S'il n'est pas sage et preux,
Cant ieu serai partz de vos,	Quand je me serai éloigné de vous,
Vias l'auran tornat en jos,	Bien vite ils l'auront mis à bas,
Car lo veiran jov's mesqui.	Car ils le verront jeune et faible.
(Strophes 1 à 5 ⁴⁵²)	

En réalité, cette crainte est excessive au moins durant le règne des deux générations suivantes. En 1094, il épousa Philippa de Toulouse, sa deuxième épouse, de cette union naquit trois enfants : Guillaume X d'Aquitaine, son héritier et père d'Aliénor d'Aquitaine, Agnès de Poitiers, future épouse du roi Ramire II d'Aragon, ainsi que

⁴⁵² Les poèmes cités dans cette partie sont tirés de « Poésies de Guillaume IX comte de Poitiers » de JEANROY, Alfred, *op. cit.*, pp. 161-217.

Raymond de Poitiers, futur suzerain de la Principauté d'Antioche. Né à Toulouse en 1199, le règne de son fils (1127-1137) se passa dans la tranquillité, maintenance du vaste territoire que fut légué de son père, une bonne relation avec la maison royale des Capétiens, malgré son décès brusque lors de son pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle le 9 avril 1137. Cet incident ne fut pas insignifiant, ses dernières volontés de prier le roi Louis VI de consentir à marier son fils Louis à sa fille Aliénor exaucées, une légende d'intrigue qui laissa des empreintes indélébiles dans l'histoire de la France et de la Grande-Bretagne s'écrivait au cours de la deuxième moitié du onzième siècle. « L'An mil est une époque incertaine, un temps d'entre-deux-âges, où toutes les options sont ouvertes, où tous les lendemains sont possibles »⁴⁵³, dans ce contexte se forma une nouvelle mode de vie ornée d'un genre poétique qui brillera deux siècles dans le monde de la langue d'oc.

II. *trobar e cantar* – nouvelle mode de vie

Après son retour de Jérusalem ... il se vautrait dans toutes les bauges du vice, comme s'il croyait que toutes choses sont l'effet du hasard, et non régies par la providence. Assaisonnant désormais ses sottises d'une fausse élégance, il tournait tout à la plaisanterie, faisant grimacer de rire ses auditeurs à s'en décrocher la mâchoire.⁴⁵⁴

Il semble que Guillaume IX soit conscient de ses premières chansons qui racontent des sottises d'une fausse élégance, car il y met délibérément plus de « de foudatz » que de « sen » pour que ses auditeurs, en y trouvant « amor, joy e joven », puissent rire à s'en décrocher la mâchoire. La position prise envers ces deux dames, Agnes et Arsen qu'il compare à deux chevaux et qu'il veut « adomesjar » sans le « guarnimen » traduit

⁴⁵³ BONNASSIE, Pierre, « Les inconstances de l'an Mil », *op. cit.*, p. 89 (81-90).

⁴⁵⁴ ZINK, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, *op. cit.*, p. 42.

en quelque sorte la misogynie liée à la tradition de mariage politique chez les seigneurs.
Il considère même ses relations avec ses dames comme lien vassalique :

De Gimel ai lo castel e • l mandamen,
E per Niol fauc ergueill a tota gen,
C' ambedui meson jurat e plevit per sagremen.

(1^{ère} chanson, strophe 9 : J'ai de Gimel le château et tout le domaine, et la possession de Niol me rend fier à la face de tous, car l'un et l'autre m'ont engagé leur foi par serment.)

La femme devient en quelque sorte un animal domestique que nous pouvons facilement apprivoiser, seulement en lui donnant du fourrage. Il n'économise pas de mots crus dans la description des scènes intimes avec ses dames dans sa cinquième chanson :

Qant aguem begut e manjat	Quand nous eûmes bu et mangé,
Eu mi despoillei a lor grat.	Je me dévêtis à leur volonté ;
Detras m'aporteron lo gat	Derrière moi elles apportèrent le chat
Mal e felon ;	Méchant et félon
La una • l tira del costat	Et l'une le tira le long de mes côtes
Tro al tallon.	Jusqu'au talon.

Per la coa de mantenen	Par la queue, sans retard,
Tira • l gat et el escoissen :	Elle tire le chat, et lui me griffe ;
Plajas mi feron mais de cen	Je reçus plus de cent plaies,
Aqella ves ;	Ce jour-là
Mas en no • m mogra des enguers	Mais je n'eusse pas bougé
Qui m'ausizes.	Quand on eût dû me tuer.

« Sor, diz n'Agnes a n'Ermessen,	Sœur, dit Agnès a Ermessen,
Mutz es, qe ben es conoissen ;	«Il est vraiment muet, c'est visible.
Sor, del banh nos apareillem	Préparons donc le bain et songeons à nous donner
E del sojorn. »	Du bon temps. »
Ueit jorns ez encar mais estei	Huit jours et davantage je restai
En aquel forn.	En ce lieu.
(Strophes 11, 12 et 13)	

La strophe suivante est d'un langage extrêmement érotique « Tant las fotei com auziretz, Cen e quatre vint et ueit vetz ». Cette capacité est pour lui une manière de divertissement. Après une vantardise de ses qualités (strophes 1 à 6) en se nommant « maiestre certa » (strophe 6 : maître infallible) qui sait surtout « jogar sobre coysse » (strophe 4 : jouer sur un coussin), Il finit sa sixième chanson par une double tornada :

E quand l'aic levat lo taulier	Et quand j'eus soulevé son tablier
Empeis los datz :	Je jetai mes dés ;
Eill duy foron cairat valier,	Les deux étaient carrés, mais bons
E-l terz plombatz.	Et le troisième plombé.
E fi·ls fort ferir al taulier	Je les fis bien cogner sur le tablier
E fon joguatz.	Et le jeu prit fin.

À part cette attitude grivoise envers la femme, le duc d'Aquitaine tourne progressivement à une autre direction, dans sa deuxième chanson, il loue déjà la foi des femmes :

[Q]u'eu anc non vi nulla domn' ab tan gran fei.
 Qui no vol prendre son plait o sa mercei

S'om la loigna de proessa que ab malvestatz non plaidei.

[E] si • I tenez a cartat lo bon conrei,

Adoba • s d'aquel que troba viron sei ;

Si non pot aver caval...compra palafrei.

(Strophes 5 et 6 : Pour moi, je n'ai jamais vu dame de si grande foi que, si on lui refuse toute convention et tout accommodement, si on l'éloigne de l'honnêteté, ne recoure à de méchants artifices.

Si vous lui tenez hors de prix la bonne denrée, elle s'arrangera de ce qu'elle trouvera sous sa main ; si elle ne peut avoir un cheval, elle achètera un palefroi.)

Ces vers démontrent que le duc commence à entreprendre une sérieuse autoréflexion, « un vers de dreyt nien » qu'il « trobatz en durmen sobre chevau », sur ses manières frivoles envers les femmes par une série d'autocritiques par un *devinalh* (quatrième chanson): « No sai en quel hora • m fuy natz » (strophe 2, son statut de haute noblesse : Je ne sais sous quelle étoile je suis né), « No sai qu'ora • m suy endurmitz » (strophe 3, amour avec ses dames : je ne sais si je dors ou si je veille). Reconnaisant son péché : « Malautz suy e cremi murir » (strophe 4 : je suis malade et je crains de mourir) en présentant une forte volonté de corriger ses fautes « Qu'anc non ac Norman ni Frances, Dins mon ostau» (strophe 5 : Car jamais il n'y eut ni Normand ni Français dans ma maison), il envoie son vers à sa dame : « Anc non la vi et am la fort » (strophe 6 : Jamais je ne l'ai vue et je l'aime fort) dans l'espérance de le sauver. Cette chanson marque le tournant de son activité poétique, car il trouve enfin une formule « covinen » à « adonesjar » la dame qu'il aime. La septième pièce est un modèle de *canso*. La chanson débute par l'entrée conventionnelle : « Pus vezem de novelh florir, Pratz e vergiers reverdezir » (strophe 1 : Puisque nous voyons de nouveau fleurir les prés et les vergers reverdir). Puis le poète passe à la louange de l'amour, il décrit successivement les pouvoirs de l'amour pour l'amoureux : « D'amor non dey dire mas be » (strophe 2 :

D'amour je ne dois dire que du bien) ; les qualités de sa dame en mettant relief la difficulté de la conquérir : « A totz jorns m'es pres enaissi, Qu'anc d'aquo qu'amiey non jauzi » (strophe 3 : Toujours pour moi il en fut ainsi, De ne jamais jouir de ce que j'ai aimé), « Ja no cera nuils hom ben fis, Contr'amor si non l'es aclis » (strophe 5 : Nul ne peut être assuré de triompher de l'amour s'il ne se soumet en tout à sa volonté) ; ses propres qualités telles que sa fidélité, sa persévérance et son infaillibilité d'amour : « A bon coratge bon poder, qui's ben suffrens » (strophe 4 : Bon courage produit grand pouvoir, quand on sait patienter), « Obediensa deu portar, A motas gens, qui vol amar » (strophe 6 : Il doit être attentif aux caprices de bien des gens, celui qui veut aimer), « E • l sonet, qu'ieu mezeis me • n lau, Bos e valens» (strophe 7 : E la mélodie, j'ai le droit de m'en vanter, en est bonne et belle). Enfin, une double tornada comme une déclaration formelle de son amour à elle : « A Narbona, mas ieu no i vau » (Que ce « vers » aille à Narbonne, où je ne vais pas), « Mon Esteve mas ieu no i vau » (Que ce vers soit présenté à mon Estève). Les chansons 8, 9 et 10 sont quasiment tous édifiées par un schéma triparti : entrée conventionnelle, louange de l'amour et déclaration formelle :

		8 ^e chanson	9 ^e chanson	10 ^e chanson
	Entrée	strophe 1 : Farai chansoneta nueva, Ans que vent ni gel ni plueva	strophe 1 : Mout jauzens me prenc en amar	strophe 1 : ab la dolchor del temps novel
l o u a n	Pouvoirs de l'amour	strophe 2 : Quar senes lieys non puesc viure	strophe 1 : quar mielhs onra • m, estiers cujars strophe 5 : Per son joy pot malautz sanar	strophe 3 : La nostr'amor vai enaissi ... La nuoit, a la ploja ez al gel, Tro l'endeman, que • l sols s'esperan, Per las fueillas verz e • l ramel.

g e d' a m o u r	Qualités de la dame	strophe 3 : Que plus etz blanca qu'evori tornada : En semblan del gran linh n'Adam	strophe 2 : Si cum sol brus jorns esclarzir strophe 3 : Aitals joys no pot par trobar strophe 4 : Totz joys li deu humiliar strophe 5 : E per sa ira sas morir strophe 6 : Pus hom gensor no • n pot trobar	strophe 2 : De lai don plus m'es bon e bel, Non vei mesager ni sagel strophe 4 : E que • m donet un don tan gran.
	Qualités du moi	strophe 1 : E ja per plag que m'en mueva, No • m solvera de son liam, Qu'ans mi rent à lieys e • m liure strophe 3 : Per qu'ieu outra non azori ... Cum ma bona dompna m'am, Morrai, pel cap sanh Gregori strophe 4 : E sapchatz, quar tan vos am	strophe 7 : Si • m vol mi dons s'amor donar, Pres suy del penr' e del grazir	strophe 5 : Qu'eu non ai soing d'estraing lati, Que • m parta de mon bon vezi.
	Déclaration	<i>tornada</i> : Per aquesta fri e tremble	<i>tornada</i> : Ren per autruy non l'aus mandar	strophe 5 : Qu'eu sai de paraulas com van, Ab un breu sermon que s'espel

Si son talent ne se limitait qu'à « trobar e cantar », il aurait eu moins d'ennuis. L'excommunication qui lui fut imposée était à son époque un jugement moral, une bavure de son « pretz ». Mais ses pièces concernant la morale et la religion ne sont faites que pour subvertir intentionnellement les valeurs morales de son époque.

III. *trichodors de dompnas* – morale et religion

Le terme *trichodors* est non seulement un jugement sur ses comportements avec les dames, mais aussi un jugement de moralité. Malgré qu'il soit réputé d'être le premier *trobador*, Guillaume IX ne fit pas preuve de la courtoisie dans la vie conjugale. Le lien

conjugal ne fut pour lui qu'un outil pour s'étendre son territoire tout comme font les autres familles aristocratiques qui « utilisaient l'institution pour négocier des alliances et pour consolider leurs ressources et leur pouvoir. En outre, à chaque niveau de la société, le mariage servait à protéger l'intégrité économique de la maison »⁴⁵⁵. Son deuxième mariage lui permit d'accroître ses influences vers Toulouse qu'il maintint quelque temps avant de renoncer à ces prétentions à la fin de 1099. Profitant de la mort de Bernard de Saint-Gilles en 1112, Guillaume IX tenta de nouveau de reprendre Toulouse tout en usurpant les biens de l'Église. L'entreprise dura des années et la difficulté de maintenir le comté le força finalement à le renoncer. Au cours de cette affaire, sa relation avec sa femme se dégrada et il l'abandonna en 1115 avant de reprendre les relations avec Dangereuse de l'Isle Bouchard, épouse de son vassal le vicomte Aymeric I^{er} de Châtelleraut, qu'il surnomma la Maubergeonne. Sa fille de cette dernière sera l'épouse de son fils, le futur Guillaume X. Ces actes d'inconduite suscitérent le mécontentement de l'Église, le légat Girard d'Angoulême l'excommunia jusqu'à ce qu'il renonçât à son amour illicite. Guillaume IX lui répondit par une plaisanterie que « le peigne friserait les cheveux du légat avant qu'il renonçât à la vicomtesse, or Girard était chauve »⁴⁵⁶. Il fit une sévérité extrême lorsqu'il affrontait Pierre II, évêque de Poitiers :

À son tour, l'évêque de Poitiers, Pierre II, reprit Guillaume avec plus de vigueur encore et, devant son refus de céder, commença à prononcer la sentence d'excommunication. Fou de rage, le duc appuya la pointe de son épée sur la gorge de l'évêque en la sommant de lui donner l'absolution ; mais le prélat, ayant repris son souffle, acheva la formule qui écartait Guillaume IX de la communion des chrétiens, et interdisait à quiconque d'avoir commerce avec lui. ... il exila l'évêque

⁴⁵⁵ PATERSON, Linda Mary, *Le monde des troubadours*, traduction de GOUIRAN, Gérard, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1999, p. 228.

⁴⁵⁶ VILLARD, François, « Guillaume IX d'Aquitaine et le concile de Reims de 1119 », *Cahiers de civilisation médiévale*, 16^e année, n° 64, oct.-déc. 1973, p. 298 (295-302).

dans son château de Chauvigny. Pierre II y mourut le 4 avril 1115.⁴⁵⁷

Cette scène peut-elle incarner l'éternel conflit entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel ? Lequel sera sorti vainqueur ? Les chansons 3 et 11 du duc peuvent nous donner une réponse. Malgré ses conduites violentes contre les clercs, il reconnaît du fond du cœur le pouvoir suprême de Dieu :

Senher Dieus, quez es del mon capdels e reis,
Qui anc premier gardet con, c'om non esteis
C'anc no fo mestiers ni garda c'a si dons estes sordeis.

(Chanson 3, strophe 3 : Seigneur Dieu, qui sont refuge et roi du monde, pourquoi le premier gardien de la chatte n'est-il pas tombé mort ? Parce qu'il n'y a jamais eu de service religieux, ni d'intention, pire que ça.)

La suite de cette chanson est en réalité une sorte de repentir devant Dieu. Bien qu'il laisse à la garde de Foucon d'Angers, sa crainte que son fils subisse des attaques persiste toujours. Si cela arrivait, il n'aurait plus d'autres moyens que de se recourir à Dieu « Merce quier a mon compaignon, S'anc li fi tort qu'il m'o perdon ; Et ieu prec en Jezu del tron, Et en romans et en lati » (Je crie merci à mon compaignon : si jamais je lui ai fait tort, qu'il me le pardonne : c'est aussi la prière que j'adresse à Jésus, roi du ciel, et en roman et en latin.). Il renonce à toutes les 'qualités courtoises' pour la foi suprême :

De proeza e de joi fui,	J'ai été ami de prouesse et de joie ;
Mais ora partem ambedui ;	Mais maintenant je dois me séparer de l'une
Et eu irai m'en a scellui	De l'autre pour m'en aller à celui auprès de qui
On tut peccador troban fi.	Tous les pécheurs trouvent la paix.

⁴⁵⁷ *Idem.*

Mout ai estat cuendes e gais,	J'ai été grandement jovial et gai :
Mas nostre Seigner no • l vol, mais ;	Mais Notre-Seigneur ne veut plus qu'il en soit ainsi ;
Ar non puesc plus soffrir lo fais,	Maintenant je ne puis plus supporter le fardeau,
Tant soi aprochatz de la fi.	Tant je suis proche de la fin.
Tot ai guerpit cant amar sueill,	J'ai laissé tout ce qui me charmait,
Cavalaria et orgueill ;	La vie chevaleresque et pompeuse :
E pos Dieu platz, tot o acueill,	Puisqu'il plaît à Dieu, je me résigne,
E prec li que • m reteng' am si.	Et je le prie de me retenir parmi les siens.

(Chanson 11, strophes 7, 8 et 9)

Tout en prononçant sa dernière volonté « Totz mos amics prec a la mort, Que vengan tut e m'onren fort, Qu'eu ai avut joi e deport, Loing a pres et e mon aizi » (strophe 10 : Je prie tous mes amis qu'après ma mort ils viennent, tous, et m'honorent grandement, car j'ai connu joie et liesse, et loin et près t dans ma demeure), le premier troubadour envoie son promis à la providence dans la tornada destinée à la dame :

Aissi guerpisc joi e deport	Mais aujourd'hui je renonce à joie et liesse ;
E vair e gris e sembeli.	Je quitte le vair et le gris et les précieuses fourrures.

Ce changement d'attitude vis-à-vis de la femme reflète que l'amélioration et l'élévation du pouvoir politique et économique des femmes en Occitanie sont en cours à l'époque de Guillaume IX :

Une minorité de femmes nobles occitanes du XII^e siècle jouissent d'un pouvoir politique et économique considérable. Bien qu'avant cette période

ce pouvoir semble avoir été supérieur à celui de leurs homologues de France septentrionale, cette différence régionale s'est peut-être érodée aux abords du XII^e siècle. La position de telles femmes était bien meilleure que celle des femmes des siècles suivants.⁴⁵⁸

Bien que peu nombreuses, les onze chansons de Guillaume IX d'Aquitaine abordent des sujets assez étendus et font usage d'un langage qui va d'extrême populaire à extrême soutenu. Si ce personnage de la haute noblesse était un défenseur du concept de la *fin'amor* et de la doctrine de l'Église, Marcabru et Cercamon, d'origine humble, seraient des critiques de ces valeurs.

3.2.2. L'observation de Cercamon

La *vida* de Cercamon est bien concise :

Cercamons si fo uns joglars de Gascoinha e trobet vers e pastoretas a la usanza antiga e cerquet tot lo mon lai on el poc anar e per so fez se dire Cercamons.

(Cercamon fut un jongleur de Gascogne et trouva vers et pastourelles selon l'usage antique. Et il parcourut le monde entier, [allant] là où il put aller et pour cela se fit dire Cercamon.)⁴⁵⁹

La pauvreté des informations sur sa vie (courte biographie des manuscrits I et K) fait naître de nombreuse discussion autour de lui du temps contemporain, par exemple celle entre Maurice Delbouille (« Non, Cercamon n'a pas connu Tristan », *Romania*, tome 81, n°323, 1960) et Irénée Cluzel (« Cercamon a connu Tristan », *Romania*, tome 80, n°318, 1959 ; « Cercamon et Tristan », *Romania*, tome 81, n°324, 1960). Son sobriquet n'est mentionné que dans la biographie de son élève (ou maître) Marcabru :

⁴⁵⁸ PATERSON, Linda Mary, *Le monde des troubadours*, op. cit., p. 227.

⁴⁵⁹ DEJEANNE, Jean-Marie-Lucien, « Le troubadour Cercamon », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 17, n° 65, 1905, p. 27 (27-62).

« Après il fut tant avec un troubadour qui avait nom Cercamon qu'il commença à 'trouver' »⁴⁶⁰. Cercamon nous a laissé huit pièces, un *planh*, une *tenson*, deux *sirventés*, une chanson religieuse, trois chansons d'amour. Ses trois *cansos* dont la première est un bel exemple où nous pouvons trouver presque toutes les notions essentielles (selon les études de Jacques Roubaud⁴⁶¹) de l'art troubadouresque :

Notions	Connotations	Canso 1 : Per fin'Amour m'esjausira
<i>Printemps</i>	Le moment naturel à l'amour	vers 2 : Tant quant fai chaut ni s'esfrezis
<i>Amor</i>	Au centre de tout	vers 1 : Per fin'Amour m'esjauzira
<i>Dona</i>	L'ensemble des qualités de la femme	vers 37, 38 : Bell'e blancha plus c'us hermis, Plus fresca que rosa e lis.
<i>Cor</i>	L'amour se loge dans le cœur	vers 12, 13, 14 : Qu'en outra non ai mon esper, Nuoit ni jorn ni maitin ni ser, Ni d'als mos cors no consira.
<i>Regard</i>	La vue de dame, son regard conduisent l'amour jusqu'au cœur.	vers 36 : Genser domn'el mon no • s mira
<i>Amar</i>	L'amoureux, celui qui aime.	vers 30, 31 : Qu'anc pois no la vi qu'ela • m dis, Que si l'ames ill m'amera.
<i>Dezir</i>	Ce qui retourne du cœur, par amour, vers la dame.	vers 7 : Cella cui mos cors dezira
<i>Joi</i>	L'état d'harmonie, d'extase et de perfection intérieure que donne l'amour quand la dame le veut.	vers 5 : Si poirai ab joi remaner
<i>sofrirs</i>	L'envers du <i>joi</i> inévitable, la privation du <i>joi</i> , compagnon inséparable du <i>joi</i>	Vers 10, 11 : E qui • m diria m'en partis, Faria • m morir des era
<i>Mezura</i>	Maîtriser le désir.	vers 15 : Ges tant leu no l'enquesira
<i>Servir</i>	Le troubadour est devant amour	vers 50, 51 et 52 : E pot ben ma domna saber,

⁴⁶⁰ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue, op. cit.*, p. 82.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 8-26.

	comme devant un seigneur.	Que ja nulz hom de mon poder, De meillor cor no • ill servira.
<i>Merce</i>	Pitié, la dame récompense la fidélité du service.	vers 53, 54 : E si •m fezes tant de plazer, Que •m laisses pres de si jaser.
<i>Lausengier</i>	Le médisant, l'ennemie de l'amour	vers 48 : E mos enemies bas chader.
<i>Senhal</i>	L'amour doit rester secret pour éviter toute médisance.	vers 17, 18 : Anc res no fo no s'umelis, Vas Amor, mas ill m'es fera. ⁴⁶²

Sa deuxième *canço* suit presque le même modèle en mettant en relief le *joi* et le *sofrir*. Commencé par une description mélancolique du printemps : « Duant l'aura doussa d'amarizis, E • l fuelha chai de su • l verjan. » (Quand la douce brise devient aigre et que la feuille tombe des arbres du verger), le poète raconte dès le troisième vers sa tristesse : « E l'auzelh chanjan lor latis, Et ieu de sai sospir e chan, D'Amor que • m te lassat a pres, Et encar non l'aic en poder » (Quand les oiseaux modifient leur langage, alors, ici, moi je soupire et je chante à cause d'Amour qui me tient dans ses lacs, emprisonné, car jamais encore je ne l'ai eu en mon pouvoir). La joie et la souffrance s'alternent dans les strophes suivantes :

Strophe 2 (souffrance) : Las ! qu'ieu d'Amor non ai conquis, Mas las trebalhas e l'afan. (Hélas ! d'Amour je n'ai conquis que les tortures et la peine.)

Strophe 3 (joie) : Per una joja m'esbaudis, D'una qu'anc re non amiey tan. (Mais je me réjouis de joie [d'amour] pour une dame ; nul être ne fut aimé de moi autant qu'elle.)

Strophe 4 (joie/ qualités de dame) : Tota la gensor qu'anc hom vis. (La plus belle que jamais on ait vue.)

Strophe 5 (souffrance/merci) : Ni mal no • m sent e si l'ai gran ... Qu'en lieys es tota la merces, Que • m pot sorzer o decazer. (Je ne sens pas mon mal et cependant il est grand ... Car en elle est toute la merci qui me peut élever ou abattre.)

⁴⁶² Les vers de Cercamon cités dans cette partie proviennent de « Le troubadour Cercamon » de DEJEANNE, Jean-Marie-Lucien, *op. cit.*, pp. 27-62.

Strophe 6 (souffrance/mesure/servir) : Totz trassalh e brant et fremis, Per s'amor, dorman o velhan. Tal paor ai que no • m falhis. No sai pensar cum la deman. (Tout entier je tressaille et je m'agite et je frémis pour son amour, que je dorme ou que je veille. J'ai une telle peur de manquer le but que je ne sais me résoudre à lui adresser ma demande.)

Strophe 7 (souffrance) : S'elha no • m vol, volgra moris, Lo dia que • m pres a coman. (Si elle ne veut pas de moi, je voudrais avoir cessé de vivre le jour où elle me prit en son pouvoir.

Strophe 8 (joie) : Gaug n'ai s'elha m'enfolhetis ... Qu'aprop lo mal m'en venra bes (J'ai joie si elle rend fou ... car après le mal me viendra le bien.)

Strophe 9 (souffrance/joie) : Totz cossiros m'en esjauzis. (Quoi que bien soucieux, je me réjouis).

Tornada 1 (joie/merci) : Las ! cui que plass'o cui que pas, Elha • m pot, si • s vol, retenir. (Hélas ! que cela plaise ou soit pénible à l'importe qui, elle peut, si elle veut, me retenir.)

Tornada 2 (servir) : Cercamon ditz : greu er cortes, Hom qui d'amor se desesper. (Cercamon dit : difficilement sera courtois celui qui d'Amour se désespère).

La troisième chanson, ayant aussi les caractéristiques routines de la *fin'amor*, souligne plutôt la *Mezura* :

Strophe 4 : Ni no • n soi tant afolatitz, Que ja re • il qeira nil deman, Petit ni pro, ni tan ni qan, Ni mal ni be, ni re ni qei. (Et je n'ai pas encore tellement perdu la raison que je lui adresse requête ou prières, que je lui demande ni peu ni prou, ni ceci ni cela, ni mal ni bien, ni rien ni quoi que ce soit.)

Strophe 6 : Plas es lo vers, vauc l'afinan, Ses motz vilas, fals, apostitz, E es totz enaissi noiritz, C'ap motz politz lo vau uzan, E tot ades va • s meilluran, S'es qi be • l chant ni be • l desplei. (Le vers est clair et je vais l'affinant, sans mots grossiers, déplacés ou postiches ; tout entier il est formé de telle sorte que je me suis servi d'expressions choisies, de termes polis ; et incontinent il sera meilleur s'il est quelqu'un pour le chanter et le présenter comme il convient.)

La quatrième chanson garde aussi les caractéristiques de *canso* : la reverdie (strophe 1 : Avec le temps qui fait rajeunir le monde et reverdir les [glaïeuls] »), les qualités de sa dame (strophe 3-qualités physiques : elle a fraîche couleur et beau regard, strophe 4-ses qualités spirituelles : et au-dessus de toute autre on doit l’apprécier, selon mon avis, pour sa parole vraie, la distinction de ses manières et de son langage), sa vassalité (strophe 5 : Jamais d’elle je ne voulus me plaindre), sa joie mêlée de souffrance (strophe 6 : amour est doux à l’entrée et amer à la sortie), et enfin la tornada (supplier la merci de sa dame : Si à côté de moi je ne la puis baiser et tenir dévêtue en une chambre encourtinée). Le poète s’en prend plus violemment au *lausengier* qui lui a fait s’éloigner de sa dame (strophe 2) dans cette *canso* :

Ja mai res no • m po conortar,	Désormais rien ne peut me reconforter,
Abanz mi laisserai morir,	Mais je me laisserai mourir,
Can m’an fag de mi donz sebrar	Puisqu’ils m’ont séparé de ma dame
Lauzenjador, cui Deus azir !	Ces médisants que Dieu maudisse !
Las ! tan l’aurai desirada	Hélas ! je l’aurai tellement désirée
Que per lei plaing, plor e sospir,	Que pour elle je me lamente et je soupire
E vau cum res enaurada.	Et suis comme un être écervelé.

Et puis il bafoue l’amant perfide et la dame qui n’ont plus de valeurs dans son cinquième poème. Formellement, ce poème garde encore les formules conventionnelles de *canso*, la reverdie au début : « Ab lo Pascor m’es bel qu’en chan. En estiu, a l’entran de mai, Can par la flors sobre • l verjan. E son reverdezit li glai.» (Au temps de Pâques, il m’est agréable de chanter, quand on est en été, à l’entrée de mai, alors que paraît la fleur sur le verger et que les glaïeuls sont reverdis.), le renvoi à sa dame à la fin : « Amics, diguas li • m, can la ves, Si passa • l terme q’avem pres, Q’ieu soi mo[r]tz, per sain Nicolau. » (Ami, dis-lui, quand tu la verras, que si elle laisse passer le terme que nous avons arrêté, je suis mort, par saint Nicolas !) Dès le cinquième vers, le poète

commence, au lieu de louer l'amour, à stigmatiser les conduites des trois protagonistes de l'amour triangulaire : «Fals amador, al meu semblan, Vostr'er lo danz e no • n pueis mai ; De gran folor es acordan, Can l'us l'autre gali'e trai ; E pos vos [o] aves enques, Drut, moiller e marit, tug tres, Sias del pechat comunau. » (strophe 4 : Amants perfides, le dommage, à mon avis, sera pour vous et je n'en puis, mais ; vous partagez la même grande folie en vous trompant et trahissant l'un l'autre, et puisque vous l'avez voulu, amants, femmes et maris, participez tous trois à la peine du même péché.), en les maudissant que « El fuec major seretz creman, En la pena qe non trasvai, Enganador fel e truan.» (Dans le grand feu vous serez brûlés : la peine sera pour vous éternelle, fourbes, félons et truands, lors du jugement du dernier.) Malgré ses accusations, il semble qu'il ne perd pas totalement son espoir : « E qe • m do zo qe m'a promes ; Pueis al jorn s'en ira conques. » (Et qu'elle me donne ce qu'elle m'a promis, puis, le jour venu, elle s'en retournera conquise.)

Le sixième poème suit le même ton du cinquième. Après une description sinistre de la saison : « Puois nostre temps comens'a brunezir, E li verjan son de lor fuelhas blos, E del soleilh vei tant bayssatz los rays, Per que'l jorn son escur e tenebros, Et hom non au d'auselhs ni chans ni lays. » (Puisque notre temps commence à se rembrunir et que les vergers sont dépouillés de leurs feuilles, puisque je vois les rayons du soleil tellement s'abaisser que les jours sont obscurs et ténébreux et que l'on n'entend plus les chants des oiseaux et leurs lays.), il préconise sa vision de la vraie *fin'amor* : « Aquest amor no pot hom tan servir, Que mil aitans non doble • l gazardos. » (Cet amour ne peut être si bien servi que la récompense se soit mille fois plus grande [que la peine].) et « Per lieys deu hom esperar e sofrir, Tant es sos pretz valens e cabolos. » (Pour lui [cet amour], on doit attendre et souffrir, tant son mérite est relevé et supérieur.) Puis, il attaque les troubadours indignes qui « entre ver e mentir, afollon drutz e molhers et espos » (mêlent la vérité au mensonge corrompent les galants, les dames et les époux) et les faux valets qui « fals fan a plusors gequir, Pretz e Joven e lonhar ad estros » (font qu'un grand nombre abandonnent et mettent en fuite Mérite et Jeunesse) et à cause de

ces *lausengiers* que « Ardre • ls degr'om o totz vius sebellir » (On les devrait brûler ou ensevelir tout vivant), il croit qu'il « ves manhtas partz vei lo segle fallir » (De maints côtés, je vois le monde faillir). Ecartant ces médisants, il croit toujours que « joys d'amor me reverdis e • pays » (une joie d'amour me reverdit et me repaît) et que « per ella suy gays, et jauzions, e Dieus m'en do jauzir » (par elle je suis gai et joyeux, et que Dieu me donne de la posséder !) car « Ara • s pot hom lavar et esclarzir » (maintenant chacun peut se laver et purifier de grand péché). Le poète termine cette pièce par un renforcement de son jugement sur la *fin'amor* : « Cercamons dis que vas Amors s'irais, Meravill'es com pot l'ira souffrir » (Cercamon dit qu'il est irrité contre l'Amour, c'est merveille qu'il puisse supporter le chagrin) car « anc bon'Amors non galiet ni frais, Anc dona joi als arditz amoros » (jamais bon Amour ne trompa ni ne se brisa, mais il donna joie aux hardis amoureux).

Son septième poème est un *planh*, le plus ancien qui est conservé jusqu'à présent, écrit à la mort de Guillaume X d'Aquitaine. Tout au long des lignes, il fait l'éloge de de qualités de noblesse de ce dernier et épilogue la décadence des autres :

Strophe 1 : Lo plaing comenz iradamen? D'un vers don hai lo cor dolen. Ir'e dolor e marrimen, Ai, car vei abaissar Joven. Malvestatz puej'e Jois dissen, Des pois muric lo Peitavis. (Cette complainte, je la commence avec douleur, en un « vers » qui rend mon cœur dolent. Oui, j'ai tristesse, deuil et chagrin, car je vois abaisser Jeunesse. Méchanceté monte, Joie descend, depuis qu'est mort le Poitevin.)

Strophe 2 : Remazut son li prez e • ill lau, Qi solon issir de Peitau. (Ils sont taris les mérites et les nobles qualités qui d'habitude venaient du Poitou.)

Strophe 3 : Q'era de Proeza compaing ; Despos Pretz et Donars soffraing. (Car il était compagnon de Prouesse. Puisque [par sa mort] Prix et Largesse sont en souffrance.)

Strophe 4 : Q'aquest segles nos escharnis. (Car ce monde nous induit en erreur.)

Strophe 5 : Pero sai ben q'al ver aflc, Seran li mal dels bos devis. (Mais je sais bien qu'au jugement dernier les méchants seront séparés des bons.)

Strophe 6 : Fer vo deu esser et esqui, Don Jovenz se clama chaitiu, Qar un non

troba on s'aiziu. (Cette perte doit vous être dure et cruelle. Aussi Jeunesse se proclame malheureuse, car elle ne trouve plus personne qui l'accueille.)

Strophe 7 : Pos aitan grans honors li creis, Mal l'estara si non pareis, Chivauchan sobre Serrazis. (Puisque son domaine s'accroît si grandement, il serait à blâmer s'il ne se montrait à cheval contre les Sarrasins.)

Strophes 8 et 9, satires des autres seigneurs voisins : Aquil n'an joja, cui que pes, De Limozi e d'Engolmes. (Ils en sont joie, quels que soient les affligés, ceux du Limousin et de l'Angoumois.) ; Ai ! com lo plaïno li Gasco, Cil d'Espaign'e cil d'Arago. Saint Jacme, membre • us del baro, Que denant vos jai pelegris. (Ah ! comme le regrettent les Gascons et ceux d'Espagne et ceux d'Aragon ! Saint Jacques, souvenez-vous du baron qui, pèlerin, gît devant vous.)

Sa dernière pièce est selon Jeanroy « le plus ancien spécimen conservé de la tençon »⁴⁶³ qui touche un autre phénomène essentiel de l'art troubadouresque : les protecteurs ou les mécènes, qui sont principalement de grands seigneurs dans le midi de la France. Cette tençon est un dialogue tenu entre un certain Guilhalmi optimiste et son *maître* pessimiste dans l'incertitude de la protection du seigneur qui vient de la France :

-« Maïstre, gran benanansa	-« Maître, grand bien aise
Podetz aver si sofretz. »	Pouvez avoir, si vous patientez. »
-« Guilhalmi, vostra vanansa	-« Guilhalmi, vos paroles vaines,
Non crei, si com vos dizets. »	Je ne les crois pas telles que vous dites. »
-« Maïstre, car no • m crezetz?	-« Maître, pourquoi ne me croyez-vous pas ?
Gran be vos venra de Fransa	Grand bien vous viendra de France,
Si atendre lo voletz »	Si vous voulez l'attendre. »
-« Guilhalmi, tal esperansa	-« Guilhalmi, Dieu vous donne telle espérance
Vos don Dieus com vos m'ufretz. »	Comme celle que vous m'offrez. »

⁴⁶³ JEANROY, Alfred, « Sur la tençon 'Car vei fenir à tot dia' », *Romania*, tome 19, n° 75, 1890, p. 402 (394-402).

L'identité du seigneur dont ils parlent a suscité bien de discussions, il s'agit d'une grande possibilité du comte de Poitiers qui est bel et bien le premier protecteur selon l'analyse de Jeanroy qui, dans *La Poésie lyrique des Troubadours*, énumère les principaux protecteurs du pays occitan : la cour de Poitiers (Guillaume IX et Guillaume X, Aliénore d'Aquitaine et Henri II, Henri au Court Mantel, Richart Cœur de Lion et Geoffroi de Bretagne, Savari de Mauléon), les quatre grandes familles du Limousin (les cours de Limoges, de Ventadour, de Comborn et de Turenne), la cour de Toulouse (Raimon V et Raimon VI, Éléonore d'Aragon), les cours du Bas-Languedoc (Azalais de Béziers, Raimon Roger de Béziers, vicomte de Carcassonne), les cours de Narbonne et de Montpellier (vicomtesse de Narbonne Ermengarde, Eudoxie de Constantinople, Guillaume VIII de Montpellier), les grandes familles de la Provence (les cours d'Orange, d'Agout, de Die, de Baux, d'Aix et de Blacas), la cour de Posquières (Guida de Rodez)⁴⁶⁴. La largesse et la générosité de ses nobles contribuent largement à la floraison de l'art troubadouresque, sans eux, certains poètes comme Marcabru, « Si fo fitatz a la porta d'un ric home »⁴⁶⁵, n'auraient pas pu pousser au premier paroxysme l'esprit critique sur la *fin'amor* initié par Cercamon dans ses *sirventés*.

3.2.3. L'esprit critique de Marcabru

Nous avons pour Marcabru deux *vidas*. La première raconte sa vie tragique : enfant abandonné, élevé par sire Audric du Vilar, il apprit à « trobar » auprès de Cercamon, et finalement il fut mis à mort par les châtelains de Guyenne car « el fo tant mal dizens » (il fut si médisant)⁴⁶⁶. La deuxième raconte qu'il est « si fo de Gascoingna, fils d'une paubra femna que ac nom Marcabruna » (dix-huitième pièce : fils d'une pauvre femme

⁴⁶⁴ JEANROY, Alfred, *La Poésie lyrique des Troubadours*, op. cit., p. 150-184.

⁴⁶⁵ DEJEANNE Jean-Marie-Lucien : *Poésies complètes du Troubadour Marcabru*, Paris, Édouard Privat, 1934 (Réimpression en 1971 par Johnson Reprint Corporation aux États-Unis), p. 1.

⁴⁶⁶ Les vers et les *vidas* cités dans cette partie sont tous venus de l'ouvrage de DEJEANNE Jean-Marie-Lucien : *Poésies complètes du Troubadour Marcabru*, New York/London, Johnson Reprint Corporation (Réimprimé avec l'autorisation des éditions Édouard Privat), 1971.

de Gascogne qui eut pour nom Marca Brune). Le reste de cette vida est dotée d'une citation de son poème, qui peut servir d'une synthèse concise de son style poétique :

Marcabrun, lo fills na Bruna,

Fo engendraz en tal lune

Qu • el saup d'amor crum degruna

- Escoutatz !-

Que anc non amet neguna,

Ni d'atra no fo amatz.

Trobaire fo dels premiers c'om se recort. De caitivetz serventes fez e dis mal de las femnas e d'amor.

(« Marcabru, fils de dame Brune, fut engendré sous une étoile telle qu'il sait comme Amour se déroule, écoutez ! car jamais il n'aima nulle femme, et d'aucune ne fut aimé. »

Il fut un des premiers troubadours dont on se souvient. Il fit de chétifs vers et de chétifs sirventés et il médit des femmes et d'amour.)

Le poète laissa une romance et deux pastourelles. La romance est moins développée chez les troubadours que chez les trouvères, celle de Marcabru est souvent citée comme exemplaire du sud de la France. Dans une journée brillante du printemps, le poète rencontre, à la fontaine une demoiselle, une fille d'un seigneur de châteaux, qui se déplore de la mort de son ami. Le poète vient lui apporter la consolation : « E no vos cal dezesperar, Que selh qui fail o bosc fulhar, Vos pot donar de joye assatz. » (Il ne vous faut point désespérer, car celui qui fait feuiller les forêts vous peut donner beaucoup de joie.) Cet espoir illusoire ne semble pas atténuer le mal de la demoiselle : « Mas say mi tolh aquelha rey, Don joys mi crec ; mas pauc mi tey, Que trop s'es de mi alonhatz. » (Mais ici, il m'enlève celui qui accrut ma joie : rien ne me touche plus, puisqu'il est parti si loin de moi.) Le poème s'achève là.

Ses deux pastourelles (29^e et 30^e pièces selon la numérotation de DEJEANNE)

suivent apparemment la formule conventionnelle : un chevalier rencontre une bergère et tente de la séduire et puis il se fait réfuter par l'argument malin de cette jeune fille. La vingt-neuvième pièce est composée d'un schéma atypique, la deuxième réponse de la bergère occupe la deuxième moitié de la strophe 3 et les deux strophes suivantes :

-« Digatz, bella, del pens cum vai On vostre coratges estai ? »	« Dites, belle, quelles sont les pensées Qui occupent votre cœur ?
-« A ma fe, don, ieu vos dirai, S'aisi es vers cum aug comtar, Pretz e Jovense Jois dechai C'om en autre no • is pot fiar.	-« Par ma foi, sire, je vous dirai, S'il est vrai comme je l'entends conter, Que Prix, Joie et Jeunesse déchoient, Et que nul ne peut avoir confiance en autrui.
D'otra manieira cogossos, Hi a rics homes e baros Qui las enserron dinz maios Qu'estrains non i posca intrar E tenon guirbautz als tisos Cui las comandon a gardar.	D'une autre façon sont trompés les maris. Il y a des hommes puissants et des barons Qui enferment leurs femmes dans les maisons, De telle sorte qu'un étranger ne peut y entrer, Et entretiennent sur les tisons de goujats Auxquels ils donnent l'ordre de les garder.
E segon que ditz Salamos, Non podon cill pejors lairos Acuillir d'aquels compaignos Qui fant la noirim cogular, Et alpanon los guirbaudos E cujon lor fills piadar. »	Et selon ce que dit Salomon, Ceux-là ne peuvent recevoir des larrons pires Que ces compaignos Qui abâtardissent la race, Et les maris caressent les petits goujats Et s'imaginent entourer leurs fils de soins affectueux.

Ce long argument dévoile déjà le goût de Marcabru qui fustige la perversité de certains amants qui se comportent mal sous le camouflage de la *fin' amor*. Son premier

sirventés commence par une description du printemps (deuxième poème) : « A l'alena del vent doussa » (Au souffle du doux zéphyr), « Belh m'es quan son ombriu li mon » (J'aime quand les monts sont ombreux). Le ton devient soudainement sévère : « De sai sen un pauc de feton » (De ça je sens un peu d'odeur fétide) et il commence à bafouer les jaloux « Si • l gilos s'en van seguran » (Si les jaloux s'en vont rassurés) et les gardiens « e li guardador jauzion » (si les gardiens sont joyeux), lesquels constituent une association hardie et « meton nostras molhers en joc » (mettent nos femmes en jeu). Cette méchanceté est irrémédiable : « Qu'antr'els non a clau ni meia, Qu'el(s) non aion del plus prenon, E del frug lo prim e • l segon, Cist fan la malvestat[z] rebon, Quan no fan donar non per oc. » (Strophe 7 : Contre eux il n'y a ni clef ni moyen pour les empêcher d'avoir de ce qui est le plus profondément caché, du premier comme du second. Ceux-là font que la méchanceté rebondit, quand ils nous font répondre non au lieu de oui.) Son style de *trobar clus* riche en allégories énigmatiques est nettement démontré :

Strophe 6 : Seguon la natura del ca, Pus lo guos ro e • l lebriers gron, Desus ves del plat bufa • l foc. (Eux, ils suivent la nature du chien : de même que le roquet jappe [le dogue ronge] et le lévrier grogne, ils [les gardiens] au-dessus du plat soufflent le feu.)

Tornada : Gilos pus de sa foudat bon, Enfla, ades, enfla e refon ; Saber deu qu'a • l vet(z) a puta, Si non, digua que mays non poc. (Le jaloux, lorsque sa folie le met hors de lui, enfle, mais à l'instant désefle et se fond ; il doit savoir qu'il a le v. à p.⁴⁶⁷, sinon, qu'il dise qu'il a toujours été impuissant.)

Ses *sirventés* gardent une forte similarité qui nous donne une impression d'une salve de coups de canon sur les positions ennemies, comme par exemple ces expressions qualificatives tirées de sa troisième pièce, lesquelles nous permettront à nous faire une idée concrète de son niveau de satire : « ramils e festucs » (ramilles et fétus), « flacs e baudux » (flasque et fastidieux), « le segles es badalucx don malavey'e desturbier » (le monde est niais [vide] et végète dans le malaise). Dans la quatrième :

⁴⁶⁷ Habitude de prostituée.

« avols hom se plaing » (homme lâche se plaint), « Qu'en estiu que non es vestitz, Pot anar d'una peilla nutz. » (tandis qu'en été, il n'a pas besoin d'être vêtu et peut aller nu, sans guenille), « Joves homes de bel semblan, vei per Malvestat deceubutz » (jeune homme aux beaux dehors, je les vois trompés par Mauvaiseté), « log abs e • l brutz » (la vantardise et le bruit), « l'usatge del gosso » (les mœurs du roquet), « Jovens forabanditz » (jeunesse bannie), « Moillerat – cornutz » (Marie est appelée comme cornu), « Donars alques mantengutz » (Largesse peu maintenue), « avols critz per un bou que n'a agutz » (vilains cri pour un bœuf qu'il en a obtenu).

Avec ce ton corrosif, il vise des sujets bien étendus, voici les mots et les expressions clés tirées de ces sirventés :

4^e : Fals' amiat, amors, engan, dompnas, moillerat, foldat, cogatz copatz copada.

5^e : Amor d'enguan, Amors, mercadan, enguanara.

8^e : Pechat (d'adultère), estrains quezes en autrui niu.

9^e : Honor e valor (de noblesse), melvestat creis e pejura, Joven fura, proeza no vol Joi cuillir, Pretz s'assegura.

11^e : Contre Alegretz, joi conquista, una gen, malvestatz franh e frusca, Joven, Proeza, fai son seinhor sufren e ten si dons a sa guiza (Fait de son seigneur un mari trompé et tient madame à sa guise).

12^e : Avole(n)za reco(i)nda (lâcheté déborde/ malveillance rebondit), Enveia et Cobezeza vai e reven al pertus (envie et convoitise vont et reviennent au pertuis).

13^e : fals amic, amator tafur, mals albres de mal noirim, Amiat[s], Falsa del lignatge Caïm.

14^e : Lamar [s] d'aquesta no • m falh, Pels tricx enojos d'amansa (L'amertume qui me vient d'elle ne me manque pas par suite des fâcheuses tricheries d'amour), Ab felhona deziransa, Ed estranhatge baralh, Pays Amors los dezirans (Avec félon désir, étrangeté et trouble, Amour repaît les désirants)

15^e : De Cortesia • is pot vanar, Sui ben sap Mesur'esgardar. (De courtoisie peut se vanter celui qui sait bien garder Mesure), Mesura es de gen parler, E cortesia es d'amar.

(Mesure consiste à gentement parler et Courtoisie à aimer), Lo vers e • l son vuoill
enviar, A • n Jaufré Rudel outra mar, E vuoill que l'aujon li Frances, Per lor coratges
alegrar. (Les paroles et l'air, je veux les envoyer à Jaufré Rudel outre-mer et je veux
que les Français les entendre pour rendre leurs cœurs joyeux).

16^e : sirventés : pluzors sens, cent colors, aital art, sai la flam' escantir (je sais
éteindre la flamme)

17^e : Jovens se torn'a decli, Noiris rics hom mal vezi, Jovens es trichaire,
malvestatz eis d'aqui, Moillerat, joc coní.

18^e : Proeza, malvatz, Jovens faill, Amors, prisas, cessals, fals' Amor, Amors, mal
avi, Amor a uzatge d'ega, Amor orba o losca, Marcabru, sap d'Amor cum degruna,
Quez anc non amet neguna, Ni d'autre non fo amatz. (Jamais il n'aima nulle femme, ni
d'aucune il ne fut aimé)

19^e : doas compaignier, joi et destorbier, fol cuidar, soudadier, rics sordezitz, donar
non, amor volatgier, Jovens aunitz, Amor fos oblitz, Moillerat, Mouta folla cuida esgau,
segles mestitz, Dompnas follas de fol mestier, Jovens marchezitz, Jois faillitz.

20^e, départ de son jongleur : Per nuilla paor de chantar, En rauca votz, Que ruich e
glotz. (craignant sans doute de chanter avec ta voix rauque qui rugit et glousse) ; Quan
tornaras, Segurs seras, De seignor et ieu de joglar. (Quand tu reviendras, nous serons
sûrs, toi, d'avoir un seigneur, et moi, un jongleur.)

20^e bis : contre seigneur Audric, ves Nadal, Vos faill la carns e • l pains, en Pascor,
crezetz en l'agur dels albans (vers Noël, vous manquez de viande, de vin et de pain, à
Pâques, vous croyez aux présages des hobereaux), Del vostre bec, N'artimalec, No • is
jauzira ja crestians. (De votre bec, Sire Artimalec, jamais chrétien n'éprouvera de joie.)

21^e : Jovens feuney'e trefana, Donars becilha, Valors guancilha, Maluestatz va
sobrana, Amors, gualiana, guespilha, crusels, cozens, baiana, calens, frezilha, amors
estrilha, falsa gent crestiana

24^e : Amor vair (couleur changeant), usatge trahidor, Dieux maldiga amor piga e
sa valor, sa lecha, Lauzengier, acusador, mal parlier, ella, totz malvatz pren patz,

groissor, amors decli, torn'en negror.

31^e : amor et amars, Bon'Amors porta meizina, Per garir son compaigro (Bon Amour porte médecine pour guérir son compagnon.), Amars lo sieu disciplina, E • I met en perdicio. (Amour mauvais contraint le sien et le met en perdition.), amors et amars brai (Amour vrai et Amour sensuel se récrient d'être ensemble)

32^e : avols fai sobremontar tric (amants et maris trompés), esdevenon amic, si fant villan cortes, fills fant laides, Contra • I savai, Es leu amors savaia, E bon'al bo. (Avec le méchant, Amour est bientôt méchant, Amour est bon pour le bon.), Malvestatz treilla, Jois torn'en paissel.

33 : menut trobador bergau entrebesquill, Pretz casegutz en l'escobill, Avoleza porta la clau, geta Proez'en issill, segle carnau tornat joven a nuill, Seigner sers e sers seignorau, amars, bestiau, frau.

34^e : Joven, lo vey sordeyar, Enjans, ni Cortezia, ni Bel Estar, ni Pretz, ni Valor, ni Deport, Lauzengier, Meton Proeza en balans, fan Malvestat enantir, damnas trichans, sabon trichar e mentir, fan los autrus enfans als maritz tener e noyrir, putas ardens.

36^e : Joi plaing, Malvestatz disciplina, Proeza es forbandida, meilleur son malvatz, al acropitz linguas planas, trobadors d'amistat fina, d'entre dompnas es fugida vergoigan, Mas lor semensa frairina Geta malvatz fruit quan grana. (Mais leur semence vile jette mauvais fruit quand elle porte graine), Drudari'es trassaillida, Putia s'onor.

37^e : Trobador, ab sen d'enfansa, movon als pros atahina.(Troubadours à l'esprit enfantin causent à ceux qui ont de la valeur de grandes entraves.), Falss' Amor, eganssa, fina, Amors trahina cellui cui Amars reneia, lor benanansa es Jois, Sogrirs et Mesura ; Amars, fals'e tafura.

38^e : Graissans, serps, s'amola, Ges (lâche) l'afilatz bec d'aissola, coa mover, Cest fai la nuoich son jornau, Don engenrra un bel fill (et il fait pendant la nuit sa besogne dont il engendre un beau fils), segle carnau.

39^e : razitz es Malvestatz, Jovens es confondutz, Jovens recrezutz, Jois rendutz, Dreitz, Fes, parti, drutz, ase cortes, acropitz penchenatz, nuills francs hom non dec sofrir

c'aitals gastaus gastaus fumos tengues.

40° : qui fin'Amor vol blasmar, fals jutg'e, fals molherat e jurador, fols home, lausengier, lengua-loguat, creba-mostier, putas ardens, homicide, traïdor, simoniaic, encantador, luxurieux, usuriers, faitilhamens, faitileiras, ébriaic, escogossat, fals preveire, fals abat, falsas recluzas, fals reclus ; Ai ! fin'Amors, fons de bontat, C'a [s] tot lo mon illuminat. (Ah ! noble Amour, source de bonté, par qui le monde entier est illuminé)

41° : pretz menuzan, folhatges hieis de garan, baratairitz baratan, Pretz e Joven delir.

42° : Jovens triatz non a vida, Malvestatz, Cobeïda, entre • l cor e • l fel, jelos, bada, musa, badarel, laig torn'en ufanaria,

44° : hom traïtz, fols escarnitz, Amar'e crusels cum serpens, semblan Guimerra (Chimère), puta, la metritz, carnils poiritz, L'us de putana serpenti, Que pan'a l'auzel son pouzi (l'usage de la pute, qui comme le serpent, vole à l'oiseau son poussin.), Putan'es de tan mal engenh, C'ab dous parlar cueill et asenh, Totz cels que pot metr'en congrenh.

La forte misogynie est choquante, voyons les strophes 8 et 9 du quarante-quatrième poème :

Putan'es de tan mal engenh

C'ab dous parlar cueill et asenh

Totz cels que pot metr' en congrenh ;

Quan l'avens faill, de si • l[s] enpenh ;

Donx qui de sa paria,

Es encobitz

Soven mud'e cambia,

L'enfoletitz.

Puta per usatge • s defen,
Al ric si grand loguier no • n pren,
Lai on l'arbalesta desten;
On sap lo pa e vi aten.

Molt fai gran glotonia,
La trichairitz,
Quan los pros lais'e tria,
Los achaitz.

(P. est de si mauvais génie qu'avec ses douces paroles elle accueille et enveloppe Tous ceux qu'elle peut lier dans ses entraves ; Quand l'argent manque, elle les repousse loin d'elle. Donc elle renvoie et change souvent celui qui, allolé, veut s'associer à elle.)

P. a l'habitude de se refuser au riche si elle n'en reçoit la forte somme ; alors elle détend son arbalète ; elle vise l'endroit où elle sent le pain et le vin. Elle fait montre de grande gloutonnerie [bassesse], la tricheuse, quand elle délaisse les preux et choisit les déchus.)

Bien sûr, il chante aussi la vraie *fin'amor* et les valeurs authentiques, tel est le cas du vingt-troisième poème, qui est en effet une louange dédiée à l'empereur qui l'accueille :

Empeaire per vostre prez, Empereur, pour votre mérite
E per la proeza q'avez, Et pour la prouesse que vous avez,
Sui a vos venguz zo sabez. Je suis venu ici, vous le savez.

Louer le bon amour (*fin'amor*), maudire le mauvais amour (*amar*), monté de la fausse amitié, de la méchanceté, de l'adultère, de la folie et de la perversion ; chute de la jeunesse, de la joie, de la largesse, de la valeur et de la courtoisie ; *lausengiers* abusent, mauvais troubadours parlent, dame trompeuse, mari trompé, misogynie ... ces termes synthétisent précisément le style du cosmos de sirventés fondé par Marcabru. La *tenson*

(6^e poème) avec Ugo Catola peut être considérée comme une théorisation de son point de vue contre la *fin 'amor* :

Strophe 2 : No foron tant enganairiz. (Il n'y eut autant de femmes perfides.)

Strophe 4 : Non saps d'Amor cum trais Samson ? (Ne sais-tu pas comment Amour trahit Samson ?)

Strophe 6 : Lo dia perdet sa valeur, De • l seus fo per l'estraing traiz. (Elle perdit sa valeur le jour où son mari fut [par elle] trahi pour l'étranger.)

Strophe 8 : L'Amors dont parlaz, Camja cubertament los daz, Aprop lo bon lanz vos gardaz, Ço diz Salomons e Daviz. (L'Amour dont vous parlez change insidieusement les dés.)

Strophe 10 : Ovide mostra chai, E l'ambladura o retrai, Que non soana brun ni bai, Anz se traï plus aus achaiz. (Ovide montre ici et l'allure [des choses] le fait voir [l'Amour] ne méprise ni brun ni bai, mais s'adresse de préférence aux dégénérés [déchus]).

Strophe 12 : Et enquer s'en loingna ades, E fera, tro seaz feniz. (L'Amour s'en éloigne sans relâche et agira ainsi jusqu'à la mort.)

Strophe 14 : Per amor deu truoill, Tressaill l'avens al fol lo suoill, E puous mostra la via a l'uoill, Aprop los autres escharniz. (Par amour du pressoir [vin], l'argent fait franchir au fou le seuil [de la porte] et puis montre à son œil la voie pour suivre les autres gens bafoués [déciés].)

Malgré ces paroles affilées contre la femme, il nous a laissé quand même trois poèmes écrits dans un langage typique de *canço*, dont l'ardeur d'amour est aussi louable. La pièce 25 raconte son amour pour une dame à qui il envoie un « estornel » portant son message. Il ne dissimule pas son admiration : « Denan totas vai triada » (elle est hors de pair), « L'autrier mi fetz far la bada, tota nueg entruesc'al dia » (elle m'a fait bayer toute la nuit jusqu'au jour), « Sa beutatz fon ab leis nada, Ses fum de creis ni d'erbada ; De mil amicx es cazada, E de mil senhors amia » (Sa beauté est née avec elle ; elle n'a parfum ni de cresson ni d'herbe. Elle est pourvue de mille amis et amie

de mille saigneurs), « De fin'amor dezirada, Az una flor pic vairada, Plus que d'austruna pausada » (De noble amour désiré elle a une fleur bigarrée mieux placée que chez toute autre). Le poète ne cache non plus son désir charnel : « E • il m'autrei, Mas sotz mei, Aplat sei, Qu'ela • m lass' e • m lia » (A elle je me donne, pourvu que couchée elle se livre, m'enlace et me serre.) Le poème 26 est la suite du précédent, l'*estrornels* revient du demeure de la dame et apporte au poète son consentement : « Vai e • l di, Qu'el mati, Si • aisi, Que sotz pi, Farem fi, Sotz lui mi, D'esta malvolensa. » (Dis-lui qu'elle s'est sentie sous lui avec un doux débat plein de délices. Va et dis-lui qu'au matin il soit ici, que sous un pin, moi sous lui, nous mettrons fin à ce malentendu). Le poème 28 suit la formule conventionnelle de la *canço* : l'amour pour elle « Totz iorns chant, qu'ara m'agrada » (tous les jours je chante, parce que maintenant tel est mon plaisir), la souffrance « Plus n'ay melhor coratge, D'amor, mielhs m'es deslonhada. » (Plus j'ai mon cœur porté vers Amour, plus encore Amour s'éloigne de moi), la perte potentielle du merci « Ges no • l sera d'agradatge, La merces qu'ieu l'ai clamada. » (Certes, il ne lui plaira pas de m'accorder la merci que je lui ai à cris demandée.), et la fidélité à elle « Per lieys am tot son linhatge, E totz selhs que l'an lauzada. » (À cause d'elle, j'aime tout son lignage et tous ceux qui l'ont louée.)

Cette ardeur d'amour s'éteint bientôt, son talent est consacré au sirventés et à la croyance. Ses deux chansons de Croisade sont écrites d'un langage fanatique qui exhortent les chrétiens à se battre contre les envahisseurs musulmans :

Poème 22, contre les Musulmans en Espagne : « Pois lo fills de Dieu vos somo, Que • l vengetz del ling Farao. » (Puisque le Fils de Dieu vous met en demeure de le venger de la lignée de Pharaon.) ; « E • ls Sarrazis tornar atras, E de l'aut orguill forvenir. » (Chasser les Sarrasins et rabaisser leur fier orgueil.)

Poème 35, *Pax in nomine Domini* ! contre les Musulmans en Moyen-Orient : « Plus que l'estela gauzignaus ; Ab sol que vengem Dieu del tort, Que • ill fan sai, e lai vas Domas » (Plus grande que celle de l'étoile du matin, pourvu que nous vengions Dieu du tort qu'on lui fait ici, et là-bas, vers Damas.)

Cet amour pieux pour Dieu ne le poussa pas partir à se croiser, tandis que Jaufré Rudel, qu'il mentionna dans un poème, rejoignit les croisées vers l'Orient pour l'amour de Dieu et pour l'amour profane si nous croyons à sa *vida*.

3.2.4. L'amour lointain de Jaufré Rudel

Jaufré Rudel, portant le titre de prince de Blaye, fut le fils de Girard de Blaye, arrière-petit -fils de Geoffroi comte d'Angoulême⁴⁶⁸. Selon sa *vida*, c'était un « mout gentils home » (un homme très noble) qui « enamoret se de la comtessa de Tripol ses vezer » (tomba amoureux de la comtesse de Tripoli sans la voir) et « fez de leis mains vers ab bons sons, ab paubres motz » (il fit d'elle de nombreuses chansons, avec de belles mélodies avec de pauvres mots). « Per voluntat de leis vezer, el se crozet e se mes en mar e pres lo malautia en la nau e fo condug a Tripol » (Et par volonté de la voir il se croisa et se mit en la mer. Et il prit la maladie sur le navir et fut conduit à Tripoli), et en fin de sa vie, « ella venc ad el al son leit e pres lo antre sos bratz » (Elle vint à lui à son lit et le prit entre ses bras) et il « mori entre sos bras ». Finalement la comtesse « en aquel dia ella se rendet morga per la dolor » (Le même jour elle se fit nonne pour la douleur) après avoir ensevelir le poète « en la maison del Temple » (en la maison des Templiers)⁴⁶⁹. Le poète a laissé six ou huit chansons, toutes sur l'amour lointain et gardent parfaitement les formules conventionnelles de la *canso*. Dans sa célèbre chanson *Lanquan li jorn son lonc en mai*,⁴⁷⁰ se manifestent presque toutes les notions essentielles de la *fin'amor* :

Printemps : ...en mai,

Amor : M'es bèls doç chants d'aucèls

Dona : ...que gençor ni melhor no • n sai

Cor : Remembra • m d'un' amor de lonh.

⁴⁶⁸ CRAVAYAT, Paul, « Les origines du troubadour Jaufré Rudel », *Romania*, tome 71, n° 282, 1950, p. 179 (166-179).

⁴⁶⁹ Les citations de sa *vida* sont venues des *Troubadours Anthologie bilingue* de Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁷⁰ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, *op. cit.*, p. 98-101.

Regard : ...bèls uèlhs remirats !

Amar : ...nuls autres jòis tan no • m plai

Dezir : Vau de talant embroncs e cli(n)s

Joi : Be • m parrà jòis

sofrirs : ...mos fusts e mos tapis

Mezura : Adonc parrà • l parlaments fi(n)s, Mas non sai quora la veira

Servir : Fos ieu per lèis chaitius clamats

Merce : E s'a lèis platz ablergarai, Pres de lèis

Lausengier : Tots sia maudits los pairi[n]s

Senhal : ...l'amor de lonh

Le schéma repris à la *canço* dans la partie 3.2.1 se décompose en trois parties : entrée conventionnelle, louange d'amour et déclaration d'amour. Le louange d'amour constitue le tronc principal du poème : pouvoirs de l'amour, qualités de la dame, qualités du moi. Les notions sus indiquées peuvent être versées dans ces catégories. Le 'printemps' se trouve naturellement dans l'entrée. La 'dona', la 'merce' et le 'regard' sont des qualités de la dame ; l'amour, doté de ses pouvoirs fascinants, provoque la 'jòis', le 'dezir' et les 'sofrirs' ; pour un amant, son amour doit être du 'cor', il doit aussi savoir 'servir' sa dame tout en faisant preuve de sa 'mezura', il devrait aussi être capable de résister aux médisances du 'lauzengier' et de garantir que l'amour soit dans le 'senhal'. Regardons cette *canço* ci-dessous, dans laquelle, les éléments susdits sont faciles à percevoir :

<i>Quand lo rius de la fontana</i> ⁴⁷¹			
Entrée		Printemps	flors aigentina, rossinholets el ram
Louange d'amour	Qualités de la dame	Dona	amb atrait d'amor doçana
		Merce	gents peitavina, s'esjau per lèis
		Regard	manquant

⁴⁷¹ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 94-97.

	Pouvoirs de l'amour	Amor	pòs de terre lointaine
		Dezir	de desir mos còrs non fina
		Joi	que plus es ponhents qu'espina
		sofrirs	la dolors que amb jòi sana
	Qualités du moi	Cor	per vos tots lo còrs mi dòl
		Amar	vas cela ren qu'ieu plus am
		Mezura	car anc gencer crestiana, non fo, ni Dieus non la vòl
		Servir	si non vau al sieu reclam
		Lauzengier	dont ja non vòlh qu'òm m'en planha
Déclaration		tramèt lo vèrs que chantam	

Jaufré Rudèl est un parfait modèle de l'homme courtois et ses chansons sont aussi de parfaits exemples de la *fin' amor*. Sa poésie et sa conduite s'accordent à la lettre aux conventions chevaleresques, Yves Lefèvre le considère même comme un professeur de morale par rapport au cynisme de Guillaume IX et à la satire de Marcabru :

Est-ce qu'à côté du cynisme de Guillaume IX et de la satire cruelle de Marcabru, Jaufré n'a pas voulu donner à la poésie lyrique de langue vulgaire un nouveau registre, celui de la réflexion morale et de la vie spirituelle ?⁴⁷²

Cette conclusion résume le style de la première génération de troubadours. Sur le chemin frayé par eux, plus de quatre cents poètes reprirent le flambeau et édifièrent un jardin multicolore de la poésie troubadouresque.

3.3. Synthèse du chapitre

Premièrement, les troubadours et les poètes de *ci* se rapportent étroitement au système politico-économique de leur époque. Le mécanisme de l'examen impérial, mis en application par le régime d'impérialisme centralisé et hiérarchisé, structure une classe de fonctionnaires-lettrés présidée par l'empereur. L'écriture est en quelque sorte

⁴⁷² LEFREVRE, Yves, « Jaufré Rudel, professeur de morale », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 78, n°77-78, 1966, p. 422. (415-422).

un violon d'Ingres des souverains, des chanceliers, des généraux, des gouverneurs ou encore des secrétaires, qui touchent un revenu considérable par rapport au peuple. Ils maîtrisent une base solide de lettres et ont de hautes compétences dans l'admiration et l'estimation des œuvres d'art. Les poètes qui ne sont pas titulaires de *jin-shi* ne sont pas complètement coupés de cette classe, comme par exemple, Li Bai travaille pendant un temps dans la cour impériale en tant que 'compositeur de poèmes pour l'empereur' ; Li Xun, poète voyageur de l'école *Parmi les fleurs*, est le beau-frère du roi des Shu antérieurs. Le cercle des poètes de *ci* est construit sur l'institution hiérarchisée des fonctionnaires-lettrés régie par l'examen impérial conçu en vertu des pensées du confucianisme. En Occitanie, le féodalisme est un régime décentralisé, les cours seigneuriales sont les centres politico-économico-culturels. Les seigneurs et les chevaliers sont non seulement les consommateurs de l'art du *trobar*, mais aussi des producteurs. Les cours des seigneurs généreux attirent des troubadours d'origine humble d'y venir. Le monde de la poésie troubadouresque fonctionne comme ceci : au pays d'oc, avec les cours des seigneurs comme points de relais, reliées par les troubadours et entretenues par un intérêt commun, à savoir l'art du *trobar*.

Deuxièmement, les premiers poètes forgent les paradigmes formels de leur art. Les pratiques effectuées par les poètes de *ci* durant plus de deux siècles, à savoir depuis Li Bai jusqu'à Li Yu, offrent aux poètes postérieurs des milliers d'exemplaires pour qu'ils puissent maîtriser les techniques métriques. Les troubadours conçoivent les procédés de composition : la *canso* a une structure de tripartie, début conventionnel, louange d'amour et déclaration d'amour ; la *parstorela* est un dialogue entre un chevalier et une fille 'vilaine' ; le *sirventés* est un enchaînement d'argumentation censé à mettre en lumière les réflexions du poète ; la *planh* est une exhibition des exploits et des qualités du défunt, la *tenso* est un débat dont les participants expriment un après l'autre leur raisonnement.

Troisièmement, les poètes définissent les dimensions thématiques et les registres langagiers. « Il n'y a que le vent d'ouest et les dernières lueurs du soleil couchant, et le

mausolée impérial des Han » de Li Bai est un cas très particulier, le thème de ‘méditation sur l’antiquité’ est complètement oublié par les poètes postérieurs. Au lieu de traiter les sujets de ‘*shi-da-fu*’, ils s’abandonnent dans le ‘boudoir’ noyé parmi les fleurs et les chantent par un langage raffiné, doux et voluptueux, ce qui lui vaut une réputation de ‘discipline d’érotisme’. Les poètes de l’école des Tang méridionaux abandonnent l’excès de crudité langagière en gardant la douceur et la délicatesse, et ce style d’écriture sera la base de l’école de *wan-yue*. La situation mouvementée de la Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes entraîne maintes tragédies des individus. Li Yu, le contraste entre la vie d’empereur et la vie de prisonnier lui fait dire adieu au ‘boudoir’ : « Je n’oublierai jamais le jour où j’ai quitté le temple des ancêtres, les filles du Jiaofang m’ont interprété un air à mon départ » pour toucher les sujets au-delà de l’amour : « Ne prends pas seul contre la balustrade appui, pour regarder fleuves et monts à l’infini ! Car ce qui est perdu ne peut être repris. ». Ce virage thématique est un point de repère de l’histoire du *ci*, car il reprend le sujet de *Penser à la fille Qin’e* de Li Bai, bien que le registre langagier soit encore loin de « La capitale de Yao, la terre de Shun, le fief de Yu. Il y a certainement des hommes vaillants, qui refusent de s’incliner devant ces barbares ! », le style rigoureux commence à prendre forme, une nouvelle voie est frayée, sur laquelle se rueront des poètes sous les Song qui formeront l’école de *hao-fang*. Les principaux thèmes, incarnés dans les différents genres, apparaissent déjà chez les troubadours de la première génération, les troubadours des générations futures ne passent pas complètement la mesure et la démesure de Guillaume IX, l’obscurité et le moralisme de Cercamon et de Marcabru, ou encore la douceur et la sincérité de Rudel. La contribution des poètes de la première génération d’un nouveau genre poétique a une importance primordiale : ils bâtissent, sur une terre vierge, les premiers édifices exemplaires, auxquels les poètes des générations suivantes ne cessent d’ajouter leurs décorations.

Chapitre IV. Continuation, développement et chute

La Dynastie des Song se divise en deux périodes, à savoir celle des Song septentrionaux (960-1127) et celle des Song méridionaux (1127-1279). En 1127, les Jürchens mirent à sac la capitale des Song et capturèrent l'empereur Qinzong ainsi que son père, l'ancien empereur Huizong qui avait abdicqué en faveur de son fils en 1126 face à la menace militaire des Jürchens. Le prince Zhao Gou et les hauts fonctionnaires se réfugièrent alors au sud du fleuve Yang-Tsé et restaurèrent leur futur État, à savoir la Dynastie des Song méridionaux, qui sera définitivement annexé par l'Empire mongol en 1279. Ainsi, l'âge d'or du *ci* se subdivise lui aussi en deux périodes, celui du *ci* des Song septentrionaux et celui du *ci* des Song méridionaux. Les poètes qui traversèrent la chute des Song et persistèrent dans leurs pratiques jusqu'à l'aube du XIV^e siècle sous les Yuan, dynastie fondée par Kubilai Khan en 1271, appartiennent à la période de la décadence.

En Occitanie, l'éclatement de la Croisade des Albigeois en 1209 marqua le début de la perte de l'indépendance politique, tandis que l'installation progressive de l'Inquisition ainsi que l'annexion définitive de Toulouse au domaine royal en 1271 marquèrent le processus irréversible de la perte de l'indépendance culturelle et du déclin de l'art du trobar. Ici, nous utiliserons ces deux événements en tant que dates de démarcation de l'âge d'or des troubadours, qui peut lui aussi être divisé en deux. La première période s'étend du milieu du XIII^e siècle, au commencement de la Croisade des Albigeois, tandis que la seconde période s'étend plus d'un demi-siècle (entre 1209 et 1271). Les poètes qui continuèrent leurs activités après cette date peuvent être classés dans la période de la décadence. La pratique de l'art troubadouresque en Occitanie prit fin aux premières décennies du XIV^e siècle.

4.1. Le *ci*

Étant donné qu'il n'est pas aisé d'offrir une image détaillée du *ci* des Song en quelques pages, nous nous focaliserons sur les figures les plus représentatives de chaque

période et de chaque courant. Afin d'établir une vision panoramique, nous ajouterons aussi une annexe avec les œuvres des poètes importants de cette période à la fin de notre thèse.

4.1.1. Le *ci* des Song septentrionaux

En règle générale, les chercheurs chinois divisent les poètes des Song septentrionaux en trois générations. La première génération se situe entre 960 et 1063, qui équivaut aux règnes des empereurs Taizu (960-976), Taizong (976-997), Zhenzong (997-1022), Renzong (1022-1063) ; tandis que la deuxième génération vit sous les trois empereurs suivants : Yingzong (1063-1067), Shengzong (1067-1085), Zhezong (1085-1100), soit de 1063 à 1100. Les poètes sous Huizong (1100-1125) et Qinzong (1125-1127) constituent la troisième génération. Concernant les relations avec l'extérieur, cette période fut marquée par la rivalité entre les Song et les États créés par les peuples nomades. Au nord, l'État des Khitan (en chinois 契丹/*qi-dan*), fondé en 907 par Yelü Aboji (耶律阿保机, 872-926), transforma son état en un empire selon le modèle impérial chinois, appelé dans l'historiographie chinoise la Dynastie des Liao (907-1125). C'était un empire sinisé : 'Liao' signifie 'fer' dans leur langue. Au nord-ouest, il y avait également l'État des Tangoutes (en chinois 党项/*dang-xiang*), fondé par Li Yuanhao (李元昊, 1003-1048) en 1032, appelé la Dynastie des Xia occidentaux (1032-1227).

I. Première génération

La première période dura plus d'un siècle, et le *ci* au début de cette période constitue une continuation de la Période des Cinq Dynasties. Les poètes préféraient le type de *xiao-ling* et *zhong-diao* (voir 2.1.3-IV La classification des *ci-pai*), autrement dit, ils aimaient les *ci* courts. Voici un *ci* de Kou Zhu (寇准, 961-1023, *jin-shi* en 980, conseiller des affaires d'État / 参知政事, équivalent du vice-chancelier, chancelier en 1004.) sur le *ci-pai* de *Printemps du pays de Jiangnan* (江南春/ *Jiang-nan-chun*) :

1 波渺渺，2 柳依依。3 孤村芳草远，4 斜日杏花飞。5 江南春尽离肠断，
6 蘋满汀洲人未归。

(1 Les ondes s'enchaînent, les saules tendent leurs branches. 2 La plaine herbeuse s'étend à l'horizon où se dessine un village solitaire, 3 les pétales des fleurs d'abricotier voltigent au soleil couchant. 4 Vers la fin du printemps du pays de Jiangnan la séparation me ronge les entrailles, 5 l'îlot est complètement couvert de fougères d'eau, mais il se trouve toujours au pays lointain.)

La plus grande innovation de cette génération réside dans la popularisation du type de *chang-diao* (voir 2.1.3-IV) par Liu Yong (柳永, vers 984 - vers 1053). Né dans une famille de bas fonctionnaire, il reçut une bonne éducation et s'intéressa à l'art du *ci* dès son plus jeune âge et créa au cours de sa vie trente-deux nouveaux *ci-pai* (voir 2.3.1.1. Les sources du *ci*). En 1008, afin de participer à l'examen impérial, il se rendit à la capitale, et le dynamisme de cette grande ville lui offrit beaucoup d'inspirations poétiques. Il échoua consécutivement trois fois à l'examen impérial sur une période de seize ans. Désespéré, il quitta la capitale et parcourut le pays jusqu'à l'an 1033, l'an au cours duquel l'empereur Renzong ordonna d'organiser un examen de grâce spécialement pour les candidats qui avaient échoué auparavant. Ayant cette fois-ci réussi l'examen, il s'engagea l'année suivante dans le champ du mandarinat et assumait plusieurs fonctions de bas rang au sein de différentes contrées. Son dernier poste était gérant des terres cultivées relevant de l'armée de la préfecture de Runzhou, en 1050 (润州, actuel arrondissement de Runzhou, ville préfecture de Zhenjiang, de la province du Jiangsu), où il finit sa carrière et y mourut trois ans plus tard.

Au cours de nombreuses années passées dans la capitale, Liu Yong fréquentait souvent les *ruelles de fleurs et de saules* (voir 3.1.3.2. La *ge-ji*...) et faisait couler beaucoup d'encre pour les *ge-ji*. Voyons un exemple écrit sur le *ci-pai* de *Papillon de jade* (玉蝴蝶/*Yu-hu-die*) :

1 是处小街斜巷, 2 烂游花馆, 3 连醉瑶卮, 4 选得芳容端丽, 5 冠绝吴姬。6 绛唇轻、笑歌尽雅, 7 莲步稳、举措皆奇。8 出屏帟。9 倚风情态, 10 约素腰肢。

11 当时。12 绮罗丛里, 13 知名虽久, 14 识面何迟。15 见了千花万柳, 16 比并不如伊。17 未同欢、寸心暗许。18 欲话别、纤手重携。19 结前期。20 美人才子, 21 合是相知。

(1 Dans la petite ruelle, 2 j'ai visité un hôtel de fleurs, 3 une coupe à la main, j'étais éméché. 4 J'ai choisi une fille magnifique, 5 la plus gracieuse de la maison. 6 De sa lèvre fine et souriante, s'émettait un chant élégant, 7 par ses pieds ressemblant à des pétales de nénuphar, elle se déplaçait d'une allure féline et décente. 8 Elle est sortie en élevant le rideau. 9 Le vent soufflait sur elle, 10 dessinant une magnifique courbe de la hanche.

11 Quel moment mielleux. 12 Dans cette forêt de robes multicolores de soie, 13 je connaissais son nom depuis longtemps, 14, mais le rendez-vous a été bien retardé. 15 J'avais déjà vu mille fleurs et dix mille saules, 16, mais rien ne pouvait l'égaliser. 17 Elle m'a dit qu'avant de nous rendre dans la chambre à coucher, son cœur était à moi. 18 Au départ, j'ai serré ses mains dans les miens, lui promettant un prochain rendez-vous. 19 Quel moment inoubliable. 20 Une belle dame et un jeune talentueux, 21 c'est la meilleure alliance au monde.)

Libéré du joug de l'examen impérial, le poète plongea dans la *forêt de robes multicolores de soie* (vers 12) et se distrait avec *mille fleurs et dix mille saules* (vers 15) dans la *petite ruelle* (vers 1) où se situent les maisons publiques (vers 2). Poète talentueux, il écrivait souvent des *ci* pour celles qu'il aimait. En effet, le *ci* était à l'époque considéré comme un genre de chanson, le renom de Liu Yong se répandit par la bouche des *ge-ji* : « Si vous voyez un puits, vous entendrez certainement quelqu'un chanter les *ci* de Liu Yong »⁴⁷³. Liu Yong ne se laissa cependant pas submerger par cette

⁴⁷³ YE, Mengde (叶梦得, 1077-1148), *Journal d'un estivant*, vol. 3 (避暑录话-卷三), dans *Grande collection des*

vie d'érudité. Après son quatrième échec à l'examen impérial en 1024, il quitta la capitale et passa une dizaine d'années à voyager. Il immortalisa au cours de cette période des images d'une société paisible par ses écrits. Voici un exemple écrit sur le *ci-pai* de *Contemplation du mascaret* (望海潮/Wang-hai-chao) :

1 东南形胜, 2 三吴都会, 3 钱塘自古繁华。4 烟柳画桥, 5 风帘翠幕, 6 参差十万人家。7 云树绕堤沙, 8 怒涛卷霜雪, 9 天堑无涯。10 市列珠玑, 11 户盈罗绮竞豪奢。

12 重湖叠巘清嘉, 13 有三秋桂子, 14 十里荷花。15 羌管弄晴, 16 菱歌泛夜, 17 嬉嬉钓叟莲娃。18 千骑拥高牙, 19 乘醉听箫鼓, 20 吟赏烟霞。21 异日图将好景, 22 归去凤池夸。

(1 Située au pays pittoresque du Sud-Est, 2 la plus connue des trois métropoles du pays de Wu, 3 la ville de Qiantang est propice depuis l'antiquité. 4 Les ponts colorés sous des saules, 5 des paravents rideaux et des tentures vertes, 6 cent mille foyers s'y regroupent. 7 Les arbres abordent la digue, 8 les vagues projettent des milliers de flocons de neige, 9 le fossé naturel se dirige éternellement vers l'infini. 10 Des perles se vendent au marché, 11 les maisons sont décorées d'un tissu de soie et la prodigalité est incomparable.

12 Les deux lacs s'incrument parmi les collines, 13 les oliviers odorants émettent leur parfum au printemps, 14 les fleurs de lotus s'étendent sur dix *li*. 15 Le chant de flûte s'élève au ciel limpide, 16 à la fin de la journée sortent des bateaux qui cueillent les châtaignes d'eau, 17 les plaisanteries des pêcheurs âgés et des petites cueilleuses de lotus animent le lac. 18 Le général est de retour d'inspection escorté de mille cavaliers, 19 éméché, il se distrait en écoutant de la musique, 20 au bord du lac, légèrement voilé au crépuscule. 21 Il veut transcrire cette scène par des poèmes, 22 afin de la vanter aux courtisans de la cour impériale si un jour il

reçoit une promotion.)

Ce *ci-pai* fut créé par lui-même, deux *que*, avec un total de cent sept caractères. Selon les recherches, ce *ci* aurait été écrit à la demande d'un officier militaire chargé de la défense de la ville de Qiantang (ancienne appellation de la ville de Hangzhou située à la rive nord du fleuve de Qiantang) lors qu'il y séjournait. En tant que maître des *ci* longs, le *ci-pai* de *Madame Qi* qu'il créa, en trois *que*, avec un total de deux cent douze caractères, constitue le troisième plus long *ci* conservé à nos jours, derrière *Mélodie de Shenzhou* (胜州令/*Sheng-zhou-ling*, deux cent quatorze caractères) et *Gazouillis des fauvettes* (莺啼序/*Ying-ti-xu*, deux cent quarante caractères). Ce *ci* est un résumé de sa vie⁴⁷⁴ :

1 晚秋天, 2 一霎微雨洒庭轩。3 槛菊萧疏, 4 井梧零乱、惹残烟。5 凄然, 6 望江关, 7 飞云黯淡夕阳间。8 当时宋玉悲感, 9 向此临水与登山。10 远道迢递, 11 行人凄楚, 12 倦听陇水潺湲。13 正蝉吟败叶, 14 蛩响衰草, 15 相应喧喧。

16 孤馆、度日如年。17 风露渐变, 18 悄悄至更阑。19 长天净, 20 绛河清浅, 21 皓月婵娟。22 思绵绵。23 夜永对景, 24 那堪屈指暗想从前。25 未名未禄, 26 绮陌红楼, 27 往往经岁迁延。

28 帝里风光好, 29 当年少日, 30 暮宴朝欢。31 况有狂朋怪侣, 32 遇当歌、对酒竞留连。33 别来迅景如梭, 34 旧游似梦, 35 烟水程何限。36 念名利、憔悴长萦绊。37 追往事、空惨愁颜。38 漏箭移、稍觉轻寒。39 渐呜咽、画角数声残。40 对闲窗畔, 41 停灯向晓, 42 抱影无眠。

(1 Vers la fin de l'automne, 2 la pluie s'abat sur la cour. 3 Les chrysanthèmes se sont flétris, 4 les paulownias se sont effeuillés, voilés dans un brouillard léger. 5 Plongé dans la désolation, 6 je vois la cité au bord du fleuve, 7 s'étendre sous les

⁴⁷⁴ XIE Taofang (谢桃坊), *Choix et annotations des ci de Liu Yong* (柳永词选评), Shanghai : Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), oct. 2002, p. 163.

nuages sombres et le soleil couchant. 8 Le poète Song Yu aurait la même tristesse, 9 s'il se tenait maintenant sur ce mont surplombant le fleuve. 10 Les voyageurs au mi-chemin, 11 s'ennuient de la fatigue, 12 troublés par le bruit du fleuve. 13 Les cigales crient sous les feuilles sèches, 14 les insectes râlent aux herbes mortes, 15 un concert triste.

16 Hébergé dans un hôtel isolé, 17 une journée devient plus longue qu'une année. 18 Le vent apporte la rosée glaciale, à minuit, la solitude devient plus pesante. 19 Les nuages se dissipant, 20 une voie lactée claire réapparaît, 21 dans laquelle nage la lune. 22 Que tu me manques. 23 Devant cette scène de la nuit, 24 le passé émerge dans mon esprit. 25 Ayant échoué à l'examen impérial, 26 je m'abandonnais aux pavillons rouges, 27 où s'est consommée ma jeunesse.

28 La vie de la capitale était animée, 29 j'étais jeune, 30 je m'amusais tous les jours. 31 Avec des amis aussi débraillés que moi, 32 nous ne manquions aucun banquet. 33 Des années se sont écoulées après que j'ai quitté la capitale, 34 je rêvais parfois du bon vieux temps, 35 et de ces années passées dans le voyage. 36 La poursuite de la renommée m'a ridé le visage. 37 Le passé n'éveille en moi que des regrets. 38 La flèche de la clepsydre bouge, le froid m'envahit. 39 Le sanglotement de la corne vient du loin. 40 Je m'assois près de la fenêtre, 41 éteignant la lampe, 42 attendant pointer la première lueur du jour.)

Nous avons ajouté dans l'annexe quelques d'autres *ci* de Liu Yong ainsi que des pièces représentatives des autres poètes importants, tels que :

Qian Weiyan (钱惟演, 977-1034), septième fils du dernier roi du royaume des Wuyue, Qian Chu (钱俶, 929-988).

Pan Lang (潘阆, ? -1009), conseiller militaire de la préfecture de Chuzhou.

Yan Shu (晏殊, 991-1055), enfant surdoué, qui obtint le titre de *jin-shi* à l'âge de quatorze ans et qui fut nommé au poste de vice-chancelier en 1032 ainsi qu'au poste de chancelier en 1042. On le surnommait le 'chancelier de la prospérité et de la paix'.

Ouyang Xiu (欧阳修, 1007-1072), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1030 et qui fut nommé au poste de vice-chancelier en 1060.

Xia Song (夏竦, 985-1051), qui fut nommé au poste de chancelier en 1047.

Fan Zhongyan (范仲淹, 989-1052), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1015, et qui fut nommé au poste de vice-chancelier en 1043.

Zhang Xian (张先, 990-1087), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1030.

Song Qi (宋祁, 998-1061), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1024.

II. La deuxième génération

Hormis le style dominant de *wan-yue*, l'apparition du style *hao-fang* constitue la caractéristique la plus notable de cette période, et en particulier, grâce à l'innovation thématique de Su Shi (苏轼, 1037-1101). Après avoir obtenu le titre de *jin-shi* en 1057, il s'engagea dans la vie de mandarin. Cependant, sa carrière fut saccadée par un enchaînement de dégradations et de promotions : il faillit entre autres être condamné à mort en raison de son poème *Terrasse de corbeaux*. En effet, ce dernier fut jugé comme blasphème majeur à l'encontre du pouvoir impérial. C'est au cours de sa carrière mouvementée qu'il forgea le style de *hao-fang*, son *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Cité au bord du fleuve* (江城子/*Jiang-cheng-zi*) est son premier essai de ce style :

密州出猎

(Note du poète : la chasse à Mizhou)

1 老夫聊发少年狂, 2 左牵黄, 3 右擎苍, 4 锦帽貂裘, 5 千骑卷平冈。6 为报倾城随太守, 7 亲射虎, 8 看孙郎。

9 酒酣胸胆尚开张, 10 鬓微霜, 11 又何妨? 12 持节云中, 13 何日遣冯唐? 14 会挽雕弓如满, 15 西北望, 16 射天狼。

(1 Un vieil homme déploie un zèle rajeuni, 2 tenant en laisse un chien, 2 et portant un faucon gris sur le poing. 4 Coiffés de chapeaux de soie et vêtus de manteaux de zibeline, 5 mille cavaliers galopent par les collines. 6 Toute la ville

me suit, 7, 8 qui traque le tigre aujourd'hui.

9, Le cœur enflammé par la chaleur du vin, 10, 11 qui serait soucieux que l'âge ait givré ses cheveux ? 12, 13, Si la cour royale m'envoyait aux frontières avec drapeaux et bannières, 14 tendant mon arc, je donnerais mon plein, 15 et visant au nord-ouest, 16 je tirerais sur le Loup Céleste.⁴⁷⁵)

La note du poète montre clairement qu'il s'agit d'une chasse qu'il avait organisée lorsqu'il était au poste de gouverneur de Mizhou. Le *parfum du boudoir* a complètement disparu, remplacé par un souffle viril. Le premier *que* décrit des scènes de la chasse, le poète souhaite montrer sa hardiesse en traquant le tigre tout comme Sun Quan (孙权, 182-252, vers 8, Xu Yuanchong omet cette figure de *classique et histoire*⁴⁷⁶), fondateur des Wu, un des trois royaumes de la Période des Trois Royaumes. Dans le deuxième *que*, le poète exprime son ambition de réaliser des exploits militaires à la frontière du nord-est où les conflits militaires entre les Song et les Xia occidentaux s'intensifient à cette époque-là. Une autre figure de *classique et histoire* utilisée dans les vers 12 et 13 est omise ici. La traduction littérale donnera la suivante : « Quand nommera-t-on Feng Tang en tant que gouverneur de la préfecture de Yunzhong ? » Feng Tang était un mandarin des Han occidentaux, il aurait eu cinquante ans lorsqu'il fut nommé gouverneur de Yunzhong (云中, actuelle Bannière droite de Tumd de la Région autonome de la Mongolie intérieure) qui se situe à la frontière entre l'empire des Han et la terre des *Xiong-nu*. La mention de Feng Tang, faisant écho au vers 1, décèle que l'envie de faire une contribution à l'État reste toujours le but de Su Shi. Fidèle au souverain, se consacrer à la prospérité de l'État est pour un homme cultivé, selon les principes de l'éthique confucéenne, le plus haut des quatre niveaux des valeurs personnelles : *cultiver le moi, harmoniser sa famille, accommoder son fief et pacifier son pays* (voir 3.1).

⁴⁷⁵ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 517-518. Le Loup Céleste est le nom chinois de l'étoile Sirius, la plus brillante étoile du ciel après le Soleil, vue de la Terre.

⁴⁷⁶ Figure très fréquente dans la poésie traditionnelle chinoise qui consiste à insérer au sein du poème des histoires, des anecdotes, des personnages historiques, ou encore des citations de textes littéraires.

Cet héroïsme se manifeste de plus belle dans son *Charme d'une belle chanteuse* (念奴娇/*Nian-nu-jiao*) :

赤壁怀古

(Note du poète : méditation sur l'antiquité à la Falaise rouge)

1 大江东去, 2 浪淘尽、千古风流人物。3 故垒西边、人道是, 4 三国周郎赤壁。5 乱石穿空, 6 惊涛拍岸, 7 卷起千堆雪。8 江山如画, 9 一时多少豪杰。

10 遥想公瑾当年, 11 小乔初嫁了, 12 雄姿英发。13 羽扇纶巾、谈笑间, 14 檣櫓灰飞烟灭。15 故国神游, 16 多情应笑我, 17 早生华发。18 人生如梦, 19 一樽还酹江月。

(1, 2 Vers l'est coule le grand fleuve dont les ondes ont emporté tant de héros de l'ancien monde. 3, 4 À l'ouest de l'antique forteresse, on dit que c'est le Rocher Rouge où Zhou Yu acquit, aux jours des Trois Royaumes, sa renommée. 5 Les rochers à pic percent les nuées, 6 les vagues battent les écueils du rivage, 7 soulevant mille monceaux neigeux. 8 Si escarpé est le paysage, 9 qu'il fit l'admiration des hommes courageux.

10 Il me souvient du général brave et brillant, 11, 12, 13 tenant un éventail de plumes et coiffé de soie, qui vit, tout en causant et en riant avec sa nouvelle épouse, 14 que la flotte ennemie s'en allait en fumée. 15 En venant sur l'ancien champ de bataille, 16 de mon émotion je me raille ; 17 je regrette mes cheveux trop tôt grisonnants. 18 La vie est brève. 19 Je bois à la lune sur le fleuve flottant.⁴⁷⁷)

La Falaise rouge (en chinois 赤壁/*chi-bi*, *chi* : rouge, *bi* : mur) qui surplombe le fleuve Yang-Tsé se situe à l'ouest du district de Huangzhou. En l'an 208, les armées alliées de Liu Bei (刘备, fondateur du royaume des Shu) et de Sun Qun (孙权,

⁴⁷⁷ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 527-529.

mentionné plus haut) sous le commandement de Zhou Yu (周瑜, 175-210), grand stratège (大都督) des Wu, bien inférieures en nombre, écrasèrent l'armée de Cao Cao (曹操, dont le fils, Cao Pi, est fondateur du royaume des Wei). La bataille de la Falaise rouge brisa l'ambition des Wei qui tentaient de réunifier l'Empire du Milieu balkanisé par les chefs d'armées pendant la répression des insurrections paysannes à la fin des Han orientaux. Zhou Yu, vainqueur de cette bataille, n'avait que trente-trois ans. Cette pièce fut écrite pendant son mandant (1080-1084) de superviseur adjoint des réservistes du district de Huangzhou, un poste subalterne auquel il fut transféré après le Procès de *la Terrasse de corbeaux*. Ce *ci* traduit son attitude désinvolte née de la frustration causée par la vie de mandarin. Dans l'annexe, *Orage calmé* (定风波/*Ding-feng-bo*), *Immortel au bord du fleuve* (临江仙/*Lin-jiang-xian*), *Divination* (卜算子/*Bu-suan-zi*), écrits pendant les dernières années de sa vie, dépeignent une désinvolture encore plus forte.

Il faut noter ici que les *ci* du style de *hao-fang* sont beaucoup moins nombreux que ceux du style de *wan-yue*. En effet, Su Shi écrivit aussi beaucoup de *ci* de ce style, comme par exemple :

Amour du papillon pour la fleur (蝶恋花/*Die-lian-hua*) :

1 花褪残红青杏小。2 燕子飞时，3 绿水人家绕。4 枝上柳绵吹又少，5 天涯何处无芳草。

6 墙里秋千墙外道。7 墙外行人，8 墙里佳人笑。9 笑渐不闻声渐悄，10 多情却被无情恼。

(1 Les fleurs rouges se fanent et les abricots sont encore verts ; 2, 3 les hirondelles effleurent l'eau émeraude autour d'une maison. 4 Le vent emporte du saule bien des chatons, 5 et partout sur la terre pousse l'herbe douce.

6 Une balançoire dans le jardin, 7, 8 et au-dehors un chemin, où un promeneur passe et entend rire une belle ; 9 au-dedans peu à peu s'éteint la voix riante ; 10 en vain aime-t-il une indifférente.⁴⁷⁸)

⁴⁷⁸ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 539.

Voici quelques autres poètes importants de cette période (voir leurs *ci* dans l'annexe) :

Wang Anshi (王安石, 1021-1086), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1042 et qui fut nommé au poste de vice-chancelier en 1062, il fut également l'auteur de la Réforme de Xining qui suscita, entre le camp des réformateurs et le camp des conservateurs, de vives oppositions qui dureront jusqu'au dernier empereur des Song septentrionaux.

Sima Guang (司马光, 1019-1086), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1038. Il fut le représentant du camp des anti-réformateurs, ainsi que l'auteur du livre d'histoire *Miroir exhaustif pour aider à gouverner* (资治通鉴/*zi-zhi-tong-jian*), livre composé de deux cent quatre-vingt-quatre volumes, avec un total de plus de trois millions de caractères, et qui raconte une histoire de mille trois cent soixante-deux ans, allant de la 20^e année du règne du Roi Weilie des Zhou orientaux (403 av. J.-C.) à la 6^e année de l'ère Xiande (959 apr. J.-C.)

Yan Jidao (晏几道, 1038-1110), enfant surdoué, tout comme son père Yan Shu, obtint le titre de *jin-shi* à l'âge de quatorze ans. Son style est proche de celui de son père.

Les *Quatre Disciples de Su Shi* (苏门四学士/*su-men-si-xue-shi*), dont le style est appartient au *wan-yue* qu'au *hao-fang* :

Huang Tingjian (黄庭坚, 1045-1105), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1067.

Qin Guan (秦观, 1049-1100), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1085.

Chao Buzhi (晁补之, 1053-1110), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1079.

Zhang Lei (张耒, 1054-1114), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1073.

III. La troisième génération

Sous la promotion de l'empereur Huizong, un génie de la peinture, de la musique, de la littérature et du jardinage, l'Agence Dashengfu fut créée (voir 2.1.3). Un goût excessif pour la métrique se forma durant cette période dont Zhou Bangyan en est le

plus grand représentant.

Zhou Bangyan (周邦彦, 1057-1021), *zi* : Meicheng (美成), *sobriquet* : homme de clarté et d'essence (清真居士/*qin-zhen ju-shi*), naquit dans la ville de Hangzhou, haut lieu du pays de Jiangnan. Il eut un goût particulier pour les lettres et la musique dès sa plus tendre enfance, et à l'âge de dix-sept ans, il écrivit un texte en prose intitulée *Ode à la capitale Bianliang* (汴京赋/*bian-jing-fu*) lorsqu'il était encore élève de l'école impériale de Taixue. L'empereur Shenzong, impressionné par la magnificence et la préciosité de ce texte long de sept mille caractères, le nomma surveillant de l'école de Taixue (太学正/*tai-xue-zheng*). Dès lors, il assuma différentes fonctions dans la capitale et en province. En 1116, il fut nommé par l'empereur Huizong en tant que chef de l'Agence Dashengfu. Grâce à ce poste, il put former son propre style de 'métrique stricte'. Arrivé dans la capitale, dès son plus jeune âge, il se mit à fréquenter comme Liu Yong les *ruelles de fleurs*. Voici un *ci* écrit à cette époque sur le *ci-pai* *Voyage d'un jeune homme* (少年游/*Shao-nian-you*) :

1 并刀如水, 2 吴盐胜雪, 3 纤手破新橙。4 锦幄初温, 5 兽烟不断, 6 相对坐调笙。

7 低声问: 向谁行宿? 8 城上已三更。6 马滑霜浓, 10 不如休去, 11 直是少人行!

(1 Comme l'eau, le couteau brillant, 2 comme la neige, le sel blanc, 3 Des mandarines fraîches découpées par des doigts de fée. 4 Dans la chambre tapissée et doucement chauffée, 5 l'encens sort du bronze en forme de bête brute ; 6 Assis face à face, on joue de la flûte.

7 Elle lui dit tout bas : où est-ce que tu vas ? 8 Il est minuit, tout dort. 9 Ton cheval ferait un faux pas sur la terre de givre couverte. 7 Reste encore ! 8 Les rues sont désertes.⁴⁷⁹)

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 573.

Ce *ci* raconte sa relation avec une *ge-ji*. Au lieu de juxtaposer des termes lyriques, il utilise la narration afin de dépeindre leur intimité amoureuse, en particulier les paroles affectueuses de cette fille, qui sont transcrites dans le second *que*, au sein duquel leurs affinités se manifestent ostentatoirement. Le vers 6 démontre son goût pour la musique, qui constitue l'une des raisons pour lesquelles il fut sélectionné en tant que chef du Dushengfu : « Bangyan était un grand érudit, il excella au *ci* et à la création musicale, c'est pourquoi il fut sélectionné pour présider le Dashengfu »⁴⁸⁰. Féru de musique, il nomma sa résidence *Récapitulation des mélodies antiques* (顾曲/*gu-qu*)⁴⁸¹. Cependant, ce type de *ci* dépeignant la joie de la vie n'est pas nombreux parmi les deux cent six *ci* répertoriés dans son *Ci de Qingzhen* (清真词/*Qing-zhen-ci*), la plupart sont en effet teintés d'une « profonde mélancolie du temps passé »⁴⁸². Voici un *ci* écrit sur le *ci-pai* de Prince de Lanling (兰陵王/*lan-ling-wang*) :

1 柳阴直, 2 烟里丝丝弄碧。3 隋堤上、曾见几番, 4 拂水飘绵送行色。
5 登临望故国, 6 谁识京华倦客? 7 长亭路、年去岁来, 8 应折柔条过千尺。
9 闲寻旧踪迹, 10 又酒趁哀弦, 11 灯照离席。12 梨花榆火催寒食。13 愁
一箭风快, 14 半篙波暖, 15 回头迢递便数驿, 16 望人在天北。
17 凄恻、恨堆积! 18 渐别浦萦回, 19 津埃岑寂, 20 斜阳冉冉春无极。
21 念月榭携手, 22 露桥闻笛。23 沉思前事, 24 似梦里, 25 泪暗滴。

(1 L'ombre d'une rangée de saules s'allonge droit. 2 Rameau par rameau, ils ont verdi la brume au bord de l'eau. 3, 4 Combien de fois je les ai vus caresser les amoureux qui s'y disent adieu ! 5 Je monte en haut pour regarder ma terre natale de loin. 6 Qui me comprend, vagabond dans la capitale ? 7 Au bord du chemin, d'année en année, 8 combien de branches ont été brisées ?

⁴⁸⁰ CHEN Zhensun (陈振孙), *Catalogue de la collection des ouvrages de Zhizhai*, vol. 17 (直斋书录题解-卷十七), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), déc.1987, p. 487.

⁴⁸¹ QIAN Yueyou (潜说友), « Chroniques de la ville de Lin'an de l'ère de xianchun, vol. 66 » (咸淳临安志-卷六六), dans *Collection des chroniques régionales des Song et des Yuan* (宋元方志丛刊), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), mai 1990, p. 3960.

⁴⁸² LIU Yangzhong (刘杨忠), *Commentaires sur les ci de Zhou Bangyan* (周邦彦词选评), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), déc. 2003, p. 8.

9 Où est la trace de mes jours anciens ? 10 De nouveau je bois du vin à la musique, 11 dans un banquet d'adieu à la lueur des flambeaux. 12 Poirier et orme en fleurs annoncent l'approche du jour des Morts. 13 Comme j'ai peur du vent si fort, 14 qui hâte mon bateau chauffe les eaux ! 15 Tournant la tête, je me trouve loin, bien loin, 16 de ma belle dont je me souviens.

17 Quelle douleur ! Quel crève-cœur ! 18 Je l'ai perdue de vue, 19 et la rive s'est tue. 20 Les rayons du soleil couchant s'étendent loin. 21 Puis-je oublier le printemps où nous nous promenions au clair de la lune, la main dans la main, 22 où nous écoutions la flûte sur le pont ? 23 Je pense aux jours de joie si brève, 24 comme un rêve ; 25 et mes pleurs dérobés commencent à couler.⁴⁸³)

Chez Zhou Bangyan, *les souvenirs d'antan* ne sont pas toujours personnels. En effet, en tant que fonctionnaire-lettré, il écrivit aussi des *ci* sur le thème de la *méditation sur le passé*. Voici son *ci* écrit sur *Rivière de l'ouest* (西河/Xi-he) créé par lui-même. Il s'agit d'un exemple illustrant son style de 'métrique stricte' :

金陵怀古 (Note du poète : méditation sur l'antiquité dans la ville de Jinling)

1 佳丽地, 2 南朝盛事谁记? 3 山围故国绕清江, 4 髻鬟对起。5 怒涛寂寞打孤城, 6 风樯遥度天际。

7 断崖树, 8 犹倒倚, 9 莫愁艇子曾系。10 空馀旧迹郁苍苍, 11 雾沉半垒。12 夜深月过女墙来, 13 伤心东望淮水。

14 酒旗戏鼓甚处市? 15 想依稀王谢邻里, 16 燕子不知何世, 17 向寻常巷陌人家, 18 相对如说兴亡, 19 斜阳里。

⁴⁸³ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 575-577.

(1 Le paysage de Jinling est magnifique, 2 qui peut se souvenir des Six Dynasties ? 3 Située au bord du fleuve Yang-Tsé, 4 cette ancienne capitale est entourée de montagnes ressemblant aux chignons de dame. 5 Des vagues battent cette ville solitaire, 6 des voiliers se dirigent vers l'horizon.

7, 8 Un vieil arbre s'enracine en suspend dans la falaise, 9 sur lequel aurait été marrée la barque de Mochou. 10 Des vestiges existent encore, inondés de plantes moroses, 11 une forteresse en ruine est submergée dans un brouillard épais. 12 La lune passe au-dessus de l'enceinte dans la nuit profonde, 13 porte son regard navrant sur la rivière de Qinhuai.

14 J'entends le son du tambour d'un théâtre situé dans une rue où flottent des emblèmes de vente d'alcool, suis-je remonté dans le passé ? 15 D'anciennes résidences somptueuses des Wang et des Xie, 16 s'envolent des hirondelles qui ne savent pas que le temps a changé, 17 et s'éparpillent dans les maisons des roturiers, 18 et racontent l'histoire de la grandeur et de la décadence, sous le soleil qui décline.)

Le titre secondaire traduit clairement le thème en question, Jinling est l'une des appellations de l'actuelle ville de Nankin, capitale des six Dynasties. *Wang et Xie* (vers 15) font respectivement référence à la famille de Wang Dao (王导, 276-339) et à la famille de Xie An (谢安, 320-385). Wang Dao aida le prince Sima Rui (司马睿, 276-232) à restaurer l'État Jin, appelé la Dynastie des Jin orientaux (317-420). Xie An est l'auteur de la Bataille de la rivière de Feishui en 383, bataille qui se produisit contre l'invasion des Qin antérieurs (351-394), fondés par les *Xiong-nu*. Ce *ci* est un exemple de l'utilisation de la figure de *classique et histoire* :

Les vers 3, 4, 12 et 13 proviennent du poème *Ville de Rocher* (石头城, une des appellations de Nankin) de Liu Yuxi (voir 3.1.2.) :

山围故国周遭在, Les monts entourent encore l'ancien pays ;

潮打空城寂寞回。Les vagues frappant les murs s'en vont sans écho.

淮水东边旧时月，La Lune qui a vu les splendeurs de jadis,

夜深还过女墙来。Franchit seule à minuit les ruines des créneaux.⁴⁸⁴

Cette méthode d'emprunt exige une grande maîtrise de la métrique poétique. En effet, les caractères doivent suivre les règles de *ping-ze* (voir chapitre 2). *Ville de Rocher* est un poème du type de *jue-ju*, composé selon le modèle de *ping-ze* ci-dessous (voir 2.1.2) :

山围故国¹周遭在， P P Z Z P P Z,

潮打³空城⁴寂寞²回。 Z Z P P Z Z P.

淮水⁸东边旧时月⁶， Z Z P P P Z Z,

夜深⁵还过女墙来⁷。 P P Z Z Z P P.

Les *ping-ze* des vers 3, 5, 12 et 13 du *ci-pai* de *Rivière de l'ouest* sont les suivants :

山围故国¹绕清江 P P Z Z Z P P non rimé

怒涛寂寞²打³孤城⁴ Z P Z Z Z P P non rimé

夜深⁵月⁶过女墙来⁷ Z P Z Z Z P P non rimé

伤心东望淮水⁸ P P P Z P Z rimé⁴⁸⁵

Les *ping-ze* des mots tirés de *Ville de Rocher* correspondent parfaitement à ceux du *ci* (les P et Z encadrés signifient que les caractères peuvent être du ton *ping* et du ton *ze*) :

⁴⁸⁴ XU Yuancong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, op. cit., p. 275.

⁴⁸⁵ YANG Wensheng, *Manuel concis de ci-pu*, op. cit., p. 226-227.

	<i>shi</i>	<i>ci</i>
1 山围故国	P P Z Z	P P Z Z
2 寂寞	Z Z	Z Z
3 打	Z	Z
4 城	P	P
5 夜深	P P	Z P
6 月	Z	Z
7 过女墙来	Z Z P P	Z Z P P
8 淮水	Z Z	P Z

Dans le 淮水⁸/huái-shuǐ, le *shuǐ* du ton *ze* (troisième ton en chinois mandarin) qui se termine par la voyelle *i*, rime parfaitement avec les autres vers, tels que le *yǐ*/倚 du ton *ze* (troisième ton en chinois mandarin) au vers 8, le *jì*/系 du ton *ze* (quatrième ton en chinois mandarin) au vers 9, etc.

La même technique pour les vers 15, 16, 17 et 19 qui sont empruntés à *Ruelle de Wuyi* (乌衣巷) de Liu Yuxi :

朱雀桥边野草花, Près du Pont Zhuque poussent des herbes folles,
 乌衣巷口夕阳斜。 Sur la ruelle de Wuyi décline le soleil.
 旧时王谢堂前燕, Les hirondelles qui avait logé chez les Wang et les Xie,
 飞入寻常百姓家。 Se sont dispersées dans les maisons des roturiers.

Le *ping-ze* de ce *shi* est le suivant :

朱雀桥边野草花， Z̄ Z P P Z Z P,
 乌衣巷¹ 口夕阳斜²。 P̄ P Z̄ Z Z P P.
 旧时王谢³ 堂前燕⁴， P̄ P Z̄ Z P P Z,
 飞入寻常⁵ 百姓家⁶。 Z̄ Z P P Z Z P.

Les *ping-ze* des vers 15, 16, 17 et 19 sont les suivants :

想依稀王谢³ 邻里， Z̄ P̄ P̄ Z̄ P Z rimé
 燕⁴ 子不知何世， Z̄ Z̄ Z̄ P P Z rimé
 向寻常⁵ 巷¹ 陌人家⁶， Z P P Z Z P P non rimé
 斜阳² 里。 P P Z rimé⁴⁸⁶

Voici la correspondance des deux (les P et Z encadrés signifient que les caractères peuvent être au ton *ping* et au ton *ze*) :

	<i>shi</i>	<i>ci</i>
巷 ¹	Z̄	Z
阳斜 ²	P P	P P
王谢 ³	Z̄ Z	P Z̄
燕 ⁴	Z	Z̄
寻常 ⁵	P P	P P
家 ⁶	P	P

⁴⁸⁶ *Idem.*

Cela démontre qu'il ne s'agit pas d'une reproduction machinale, mais que le poète déstructure les mots et les expressions utilisés dans les poèmes originaux afin de les intégrer avec des transitions, qui se rassemblent en un ensemble sans rudesse, tel un *objet naturel* (浑然天成)⁴⁸⁷ dont la réflexion sur les vicissitudes peut égaler celle de Su Shi⁴⁸⁸. Zhou Bangyan est un *grand synthétiseur des arts poétiques*(集大成者)⁴⁸⁹, ces *ci* « non seulement absorbèrent les innovations de Su Shi ... mais aussi frayèrent un chemin pour Jiang Kui ... »⁴⁹⁰. Ce *ci* prévoit le destin de l'empire qui est similaire à celui des Jin occidentaux renversés par les *Xiong-nu* : six ans après sa mort, les *hirondelles* des Song durent à leur tour *se disperser* en 1127 en raison de l'invasion des *Jürchens* qui mirent fin au règne des Song septentrionaux et capturèrent Huizong et Qinzong. En tant qu'agence officielle du régime impérial, l'une des fonctions du Dashengfu était de composer des *ci* à la demande de l'empereur. Le sujet de ce genre de *ci* est relativement banal : chanter la prospérité et glorifier l'empereur. Ces *ci* sont souvent jugés comme médiocres et adulateurs. *Eau du fleuve Jaune est devenue limpide* (黄河清/*Huang-he-qing*) de Chao Duanli (晁端礼, 1046-1113), remplit cette fonction :

9 君王寿与天齐, 10 馨香动上穹, 11 频降嘉瑞。12 大晟奏功, 13 六乐初调清徵。

(9 Votre Majesté est éternelle, tel le ciel qui, 10 ému par sa vertu, 11 lui accorde maints bonheurs. 12 Une nouvelle mélodie vient d'être créée par les musiciens du Dashengfu, 13 qui présentent une parfaite harmonie modale. Voir le texte intégral dans l'annexe : A-59.)

⁴⁸⁷ XU Angxiao (许昂霄), *Commentaires sur le recueil de ci édité par Zhu Yizun* (词综偶评), dans *Compilation des traités sur le ci* [1934] (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986, p. 1554.

⁴⁸⁸ TANG Guizhang, *Brève interprétation des ci des Tang et des Song*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁸⁹ ZHOU Ji (周济, 1781-1839), *Choix des ci des quatre poètes des Song* (宋四家词选), Pékin, Éditions Imprimerie commerciale (商务印书馆), oct. 1959, p. 12.

⁴⁹⁰ CHEN Tingzhuo (陈廷焯, 1853-1892), *Traité sur le ci faits à Salle de Pluie Blanche, vol. 1* (白雨斋词话) annotées par Qu Xingguo (屈兴国), Jinan, Éditions Qilu (齐鲁出版社), mars 1983, p. 902.

L'empereur Huizong offre lui-même un exemple. Voici un extrait de son *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Cour fleurie* (满庭芳/ *Man-ting-fang*):

1 寰宇清夷, 2 元宵游豫, 3 为开临御端门。4 暖风摇曳, 5 香气霭轻氛。

(1 La paix règne dans tout le pays, 2 je vais visiter la ville au soir de la fête des Lanternes, 3 les gardiens impériaux m'ouvrent la porte du palais. 4 Le vent doux souffle, 5 les fumées parfumées s'élèvent. Voir le texte intégral dans l'annexe : A-55.)

Moqi Yong (万俟咏, date de naissance et date de décès incertaines), musicien et poètes du Dashengfu, était aussi réputé pour ses *ci* panégyriques. Voici quelques vers tirés de son *ci* écrit sur le *ci-pai* d'*Arrivé de l'oiseau céleste Zhique dans la nuit neigeuse* (雪明鵝鵲夜慢/*Xue-ming-zhi-que-ye-man*) :

9 圣时观风重腊, 10 有箫鼓沸空, 11 锦绣匝道。12 竞呼卢、气贯调欢笑。

(9 Regardons cette scène créée par votre majesté : 10 le son des instruments brouillonne, 11 les routes sont décorées de rubans de soie. 12 Les habitants jouent à des jeux d'argent, éclatant de rire. Voir le texte intégral dans l'annexe : A-57.)

Nous trouvons aussi des *ci* satiriques écrits en langage vulgaire, comme par exemple ceux d'un bas fonctionnaire Wang Qisou (王齐叟, date de naissance et date de décès incertaines ; de voir A-63). Alors langage des *ci* A-61 et A-62 des auteurs anonymes est encore plus vulgaire. Su Shi écrivit également un *ci* satirique à l'encontre d'un moine assassin qu'il condamna à mort lors qu'il était gouverneur à Hangzhou (voir A-42).

Les autres poètes importants de cette période rassemblent : He Zhu (贺铸, 1052-1125), descendant de l'impératrice Xiaohui (épouse de l'empereur Taizu), une autre figure importante du style de 'métrique stricte'. Son style est très proche de celui de

Zhou Bangyan. Li Zhiyi (李之仪, 1048 - vers 1117), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1107, et qui était réputé pour son style clair. Il fut aussi un disciple de Su Shi. nous trouvons aussi Zhong Shu (仲殊, date de naissance et date de décès incertaines), moine bouddhiste, qui s'intéressait aussi à l'art du *ci*.

4.1.2. Le *ci* des Song méridionaux

Le *ci* des Song méridionaux est marqué par la coexistence entre le style de *wan-yue* et celui de *hao-fang*. Ce dernier est lié aux poètes patriotes qui présentaient une forte volonté de reconquérir la terre perdue occupée par les Jürchens puis les Mongols. En 1115, Wanyan Aguda (完颜阿骨打, 1068-1163), chef d'une tribu des Jürchens (en chinois *Nü-zhen*), fonda un État, appelé la Dynastie des Jin (1115-1234) et adopta un prénom sinisé « min/旻 ». En 1125, les armées alliées des Song et des Jin vainquirent celle des Liao. Enivrés par cette victoire, qui mit fin à la Dynastie des Liao, et surpris par l'efficacité et la faiblesse de l'armée des Song, les Jürchens se dirigèrent vers le sud et mirent à sac la capitale des Song en 1127. Ils conquièrent ensuite la plupart du territoire situé au nord du fleuve Yang-Tsé. Ici, l'histoire se répète : après la mort de Gengis Khan durant la campagne de conquête contre les Xia occidentaux, les Mongols prirent l'initiative de s'allier aux Song méridionaux afin d'attaquer les Jin, dont le dernier empereur fut tué au combat en 1234. Les troupes de l'Empire mongol se dirigèrent vers les Song et s'emparèrent de la capitale Lin'an en 1276. La dernière résistance fut écrasée en 1279, toute la Chine fut alors conquise par les Mongols. Cependant, l'Empire mongol se lézarda après la mort de Tolui (en chinois 拖雷/*Tuo-lei*, 1192-1232, plus petit fils de Gengis Khan), et son fils Kubilai Khan (en chinois 忽必烈/*Hu-bi-lie*, 1215-1294) obtint la Mongolie et la Chine. Il fonda en 1271 à Dadu, actuelle ville de Pékin, la Dynastie des Yuan (1271-1368). Les conflits et les guerres incessantes face aux Jürchens puis aux Mongols marquèrent toute l'histoire des Song septentrionaux.

I. La période de la *Traversée du fleuve Yang-Tsé*

La Traversée du fleuve Yang-Tsé désigne la période chaotique de la chute des Song

septentrionaux en 1127 (l'Incident de Jingkang) à la signature du Traité de Shaoxing⁴⁹¹ entre les Song et les Jin en 1141. Au gouvernement central s'opposaient deux camps : l'un appelait à la reconquête, tandis que l'autre se contentait de la paix rétablie. C'est dans ce contexte qu'eut lieu l'explosion des *ci* du style de *hao-fang* imprégné de patriotisme, exalté par les pro-résistants. Le général Yue Fei en constitue la figure la plus représentative.

Yue Fei (岳飞, 1103-1142) naquit dans une famille de paysans en 1103, dans le district de Tangyin (汤阴, actuel district de Tangyin de la province du Henan). Il montra un goût particulier pour les affaires militaires et les arts martiaux dès sa plus tendre enfance, et il apprit les techniques du tir à l'arc et de l'équitation auprès de Zhou Tong (周同, 1140-1119), grand maître des arts martiaux de son époque. À l'âge de vingt ans, il s'engagea dans l'armée et reçut successivement plusieurs promotions en raison de ses aptitudes militaires. De 1128 à 1141, il participa à quelques centaines de batailles face aux *Jürchens*. Cependant, son destin fut tragique : accusé par les pro-conciliants de désobéissance aux ordres impériaux, il fut jeté en prison et fut exécuté avec son fils Yue Yun (岳云, 1119-1142). Yue Fei laissa trois *ci*, dont celui écrit sur le *ci-pai* de *Fleuve tout rouge* (满江红/*Man-jiang-hong*), qui est considéré comme symbole de la littérature patriotique de l'histoire de la Chine⁴⁹²:

1 怒发冲冠, 2 凭栏处、潇潇雨歇。3 抬望眼、仰天长啸, 4 壮怀激烈。
5 三十功名尘与土, 6 八千里路云和月。7 莫等闲、白了少年头, 8 空悲切!
9 靖康耻, 10 犹未雪。11 臣子恨, 12 何时灭! 13 驾长车踏破, 14 贺兰
山缺。15 壮志饥餐胡虏肉, 16 笑谈渴饮匈奴血。17 待从头、收拾旧山河,
18 朝天阙。

(1 Les cheveux hérissés de colère, 2 je m'appuie à la balustrade, voyant la pluie
cesser peu à peu. 3, 4 Les yeux levés vers les cieux, je soupire sans que s'apaise

⁴⁹¹ Jingkang est le nom de règne de l'empereur Huizong, Shaoxing est celui de l'empereur Gaozong, à savoir Zhao Gou, fondateur des Song méridionaux.

⁴⁹² YANG Haiming, *Histoire du ci des Tang aux Song*, op. cit., p. 471.

ma colère. 5 Le renom acquis à trente ans n'est plus que poussière ; 6 les huit mille li parcourus, comme des ombres évanouies. 7 Si ma jeune tête en vain grisonnait, 8 j'en aurais un mortel regret.

9, 10 Nous sommes humiliés de voir nos empereurs prisonniers. 11, 12 Quand pourrons-nous réparer l'affront que nous avons essuyé ? 13, 14 Nos chars de guerre franchiront mille montagnes ; 15, 16 vaillamment nous tuerons les ennemis et leur sang arrosera les campagnes. 17 Une fois le pays perdu reconquis, 18 au palais céleste je m'engage à porter notre hommage.⁴⁹³)

Son deuxième *ci* est écrit sur le même *ci-pai*, du même registre d'un chant de guerre : *Quand votre majesté m'aura donné l'ordre d'attaquer, nos soldats récupéreront certainement l'ancienne capitale et traverseront le fleuve Jaune* (何日请纓提锐旅，一鞭直渡清河洛).

Voir dans l'annexe les autres exemples de ce type de *ci* des fonctionnaires pro-résistants :

Li Guang (李光, 1078-1159), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1106 et qui fut nommé au poste de vice-chancelier en 1129 sous l'empereur Gaozong.

Li Gang (李纲, 1083-1140) qui obtint le titre de *jin-shi* en 1112 et qui fut chargé de la défense de la capitale Bianliang lors de l'invasion des *Jurchens* en 1126.

Zhao Ding (赵鼎, 1085-1147) qui obtint le titre de *jin-shi* en 1106 et qui fut nommé deux fois chancelier.

Hu Quan (胡铨, 1102-1180) qui obtint le titre de *jin-shi* en 1128 et qui assumait le poste de *shi-lang* (assistant du chef, vice-ministre) du *bing-bu* (équivalent du ministère de la défense).

Zhang Yuangan (张元幹, 1091-1174), assistant de Li Gang.

Xiang Ziyin (向子諲, 1085-1152), fils de l'impératrice Qin-sheng-su-xian (钦圣

⁴⁹³ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 607 - 609.

宪肃, titre posthume), durant le règne l'empereur Shenzong des Song septentrionaux
Ye Mengde (叶梦得, 1077-1148), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1097.

Hu Shijiang (胡世将, 1085-1142), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1106 et qui fut chargé de la défense de la province du Sichun.

La poétesse Li Qingzhao (李清照, 1084-?) constitue la figure la plus représentative du style de *wan-yue*. Elle naquit à Jinan, actuel chef-lieu de la province du Shandong, d'une famille de fonctionnaires. L'invasion des Jürchens l'obligea à se rendre au sud et son mari Zhao Mingchen mourut de maladie durant ces années de chaos. Elle passa la seconde moitié de sa vie dans un état de misère et mourut aux alentours de la capitale, Lin'an.

Les *ci* écrits avant l'Incident de Jingkang reflètent généralement la vie aisée d'une jeune fille élevée dans une famille mandarinale, comme par exemple le *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Comme un rêve* (如梦令/*Ru-meng-ling*), que nous avons déjà cité dans le chapitre II :

1 Je me rappelle souvent le jour où nous avons fait la fête jusqu'au crépuscule
près de la Source de Xiting, 2 ivre, nous nous sommes trompés de chemin de retour.
3 À cœur joie, dans le bateau, 4 nous percions au cœur d'une nappe de fleurs de
lotus. 5 Comment nous nous en sortir ? 6 comment nous nous en sortir ? 7 Une
phalange d'aigrettes effarouchées ont pris soudainement leur envol.

À partir de la Traversée, en particulier après la mort de son mari, le registre des ces poèmes devient de plus en plus sombre. Le thème principal porte sur le *chou* (愁 : tristesse, dépression, détresse). Voyons un exemple :

Mélodie au rythme ralenti (声声慢/*Sheng-sheng-man*)

1 寻寻觅觅, 2 冷冷清清, 3 凄凄惨惨戚戚。4 乍暖还寒时候, 5 最难将

息。6 三杯两盏淡酒，7 怎敌他晚来风急！8 雁过也，9 正伤心，10 却是旧时相识。

11 满地黄花堆积，12 憔悴损，13 如今有谁堪摘？14 守着窗儿独自，15 怎生得黑！16 梧桐更兼细雨，17 到黄昏点点滴滴。18 这次第，19 怎一个愁字了得！

(1 Je cherche et cherche en vain ; 2 Je ne trouve rien. 3 Que je suis frileuse et malheureuse, désespérée et désolée, affligée et attristée ! 4 Par un temps tantôt chaud tantôt froid, 5 qu'il est difficile de me soigner ! 6 Ayant bu deux coupes ou trois de vin léger, 7 puis-je aller contre la brise ? 8, 9 Davantage il me brise le cœur de voir les oies sauvages, 10 amies connues jadis.

11, 12 Le sol est jonché de pétales fanés des fleurs d'or, 13 qu'aucun ne ramasse aujourd'hui. 14 Seule, à la fenêtre, 15 je vois s'avancer lentement le pas de la nuit. 16 Sur les platanes sombres, il tombe une pluie fine, 17 qui s'égoutte dans l'ombre. 18, 19 Que ferai-je de cette tristesse qui me mine sans cesse !⁴⁹⁴)

Nous remarquons ici que les poètes de l'école de *hao-fang* font aussi des *ci* du style de *wang-yue*, et vice versa :

Deux collines (小重山/ *Xiao-chong-shan*) de Yue Fei

1 昨夜寒蛩不住鸣。2 惊回千里梦、已三更。3 起来独自绕阶行。4 人悄悄、帘外月胧明。

5 白首为功名。6 旧山松竹老、阻归程。7 欲将心事付瑶琴。8 知音少、弦断有谁听。

(1 Les grillons crient toute une nuit froide de l'automne. 2 A minuit, leurs cris troublent mon rêve dans lequel je suis retourné au champ de bataille. 3 Je me lève et piétine dans le corridor. 4 Tout est calme, le rideau tamise le clair de lune.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 601-603.

5 La reconquête inachevée, mes cheveux commencent à blanchir. 6 Les bambous et les sapins âgés du vieux mont m'empêchent de regagner mon pays natal. 7 Je n'ai qu'à confier mon cœur au luth. 8 Je joue jusqu'à ce que la corde soit brisée, 8 qui peut le comprendre ?)

Fierté des pêcheurs (渔家傲/Yu-jia-ao) de Li Qingzhao

1 天接云涛连晓雾, 2 星河欲转千帆舞。3 仿佛梦魂归帝所。4 闻天语,
5 殷勤问我归何处。

6 我报路长嗟日暮, 7 学诗谩有惊人句。8 九万里风鹏正举。9 风休住,
10 蓬舟吹取三山去!

(1 La brume matinale et les nuages moutonneux s'étendent jusqu'aux cieux ;
2 la Voie lactée pâlit et mille étoiles dansent. 3 Mon âme rentre au séjour du dieu, 4
qui me demande avec bienveillance, 5 où je désire faire résidence.

6 Bien long est le voyage et le soleil décline. 7 C'est en vain que j'ai fait des
vers ingénieux. 8 Sur l'aile du vent, le Roc vole mille lieues. 9 O vent vigoureux !
10 Emporte mon bateau jusqu'aux divines !⁴⁹⁵)

Nous avons enchâssé dans l'annexe d'autres exemples de Li Qingzhao et d'autres poètes de cette période :

Chen Juyi (陈与义, 1090-1139) et Lü Benzhong (吕本中, 1084-1145), qui racontent leur vie traumatisée par la guerre.

Zhu Dunru (朱敦儒, 1081-1159) qui chante la nature et l'hermétisme.

Fan Chengda (范成大, 1126-1193) et Yang Wanli (杨万里, 1127-1206), qui écrivent sur la vie champêtre. Tous les deux obtinrent le titre de *jin-shi* en 1154.

Kang Yuzhi (康与之, ?-1158), qui écrit des *ci*, comme ces homologues de l'Agence Dashengfu, à la demande de l'empereur qui veut vanter la rétablissement de la paix.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.587.

Les poétesses Zhu Shuzhen (朱淑真, date de naissance et date de décès incertaines) et Wu Shuji (吴淑姬, date de naissance et date de décès incertaines) composent tout comme Li Qingzhao autour de leur *chou* (tristesse).

II. *Hao -Fang et wan-yue*

Ces deux écoles sont représentées respectivement par Xin Qiji et Jiang Kui.

Le représentant de l'école de *hao-fang* est Xin Qiji (辛弃疾, 1140-1207), *zi* : You'an (幼安), sobriquet : Jiakuan (稼轩). Il naquit à Jinan, dans le même lieu de naissance que Li Qingzhao. En 1161, Xin Qiji rassembla environ deux mille hommes et rejoignit l'armée d'insurrection dirigée par Geng Jing (耿京, 1130-1162). Après l'assassinat de Geng par un traître, il parvint à éliminer ce dernier et dirigea les fidèles vers le sud. À partir de cette période, et ce jusqu'à sa mort, il assuma successivement des postes militaires et des postes de civils. Il laissa quelques six cent vingt *ci* qui seront rassemblés postérieurement dans un recueil intitulé *Vers longs et courts de Jiakuan* (稼轩长短句). Les thèmes de ses *ci* sont relativement variés, allant de la guerre au patriotisme, et passant par l'amour et la réflexion sur la vie. Voici un *ci* du style de *hao-fang* :

Danse de la cavalerie (破阵子/Po-zhen-zi) :

为陈同甫赋壮词以寄 (Note du poète : un *ci* du héroïsme écrit pour Chen Tongfu)

1 醉里挑灯看剑, 2 梦回吹角连营。3 八百里分麾下炙, 4 五十弦翻塞外声, 5 沙场秋点兵。

6 马作的卢飞快, 7 弓如霹雳弦惊。8 了却君王天下事, 9 赢得生前身后名。10 可怜白发生!

(1 Ivre, j'allumai la lampe et vis l'épée ; 2 en rêve, j'entendis le cor de camp en camp. 3 Nos guerriers partageaient la viande grillée sous les bannières ; 4 cinquante cordes jouaient l'air martial des frontières. 5 On faisait la manœuvre

d'automne au champ.

6 Les coursiers galopaient comme s'ils volaient ; 7 les cordes des arcs tendus résonnaient. 8 Le pays perdu reconquis, 9 grand serait le renom acquis. 10 Hélas ! sur ma tête les cheveux ont blanchi !⁴⁹⁶)

Les *ci* du style de *wan-yue* (délicatesse restreinte) sont aussi nombreux, en voici un exemple écrit sur le *ci-pai* de *Table de jade noir* (青玉案/*Qing-yu-an*) :

1 东风夜放花千树。2 更吹落、星如雨。3 宝马雕车香满路。4 凤箫声动，
5 玉壶光转，6 一夜鱼龙舞。

7 蛾儿雪柳黄金缕，8 笑语盈盈暗香去。9 众里寻他千百度，10 蓦然回首，
11 那人却在，12 灯火阑珊处。

(1 Le vent d'est apporte mille fleurs épanouies en une nuit, 2 et fait tomber mille étoiles comme une pluie. 3 Les chevaux et les chars répandent du parfum plein le chemin. 4 La flûte trille ; 5, 6 les lanternes, poissons ou dragons, dansent et en tourbillon.

7 Les belles dames et les jeunes filles, vêtues de robes semées de paillettes et ornées de bijoux clinquants, 8 sveltes et agiles, passent riant et causant, laissant flotter une fragrance subtile. 9 Mille fois dans la foule je l'ai cherchée ; 10 tournant la tête, 11 je l'ai soudain trouvée sous les lampions, dont elle éclipse les rayons.⁴⁹⁷)

Les autres exemples de Xin Qiji et d'autres poètes se trouvent dans notre annexe. Ces poètes assumèrent tous pendant un certain temps des fonctions au sein de l'armée :

Lu You (陆游, 1125-1210), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1162.

Han Yuanji (韩元吉, 1118-1187), qui fut envoyé au royaume des *Jürchens* en 1173 en tant que diplomate.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 649.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 645-646.

Zhang Xiaoxiang (张孝祥, 1132-1170), qui obtint le titre de *zhuang-yuan* (状元, première place de l'examen impérial) en 1154,

Chen Liang (陈亮, 1143-1194), qui obtint le titre de *zhuang-yuan* en 1193.

Liu Guo (刘过, 1154-1206), ami de Chen Liang.

Liu Kezhuang (刘克庄, 1187-1269), qui obtint le titre de *jin-shi* en 1246.

Jiang Kui (姜夔, vers 1154 - vers 1221) naquit dans une famille de fonctionnaires. Le décès de son père fit plonger sa famille dans la précarité, il vécut par la suite de sa sœur aînée jusqu'à la majorité. Il participa quatre fois à l'examen impérial entre 1174 et 1183, auquel il échoua. Sans titre de *jin-shi* ni de relation avec tel ou tel haut fonctionnaire, il ne put intégrer au champ de mandarinat et mena une vie ambulante. Le thème de la séparation et de la rancœur du boudoir est récurrent chez lui :

Vol des perdrix (鷓鴣天/Zhe-gu-tian)

元夕有所梦 (Note du poète : un rêve que j'ai fait durant la fête des lanternes)

1 肥水东流无尽期, 2 当初不合种相思。3 梦中未比丹青见, 4 暗里忽惊山鸟啼。

5 春未绿, 6 鬓先丝。7 人间别久不成悲。8 谁教岁岁红莲夜, 9 两处沉吟各自知。

(1 Le fleuve coule à l'est sans trêve ; 2 le flot n'emporte pas les graines d'amour semées dans nos cœurs. 3 Son visage paraissait vague dans mon rêve, 4, Mais le cri de l'oiseau m'a soudain réveillé, tout en pleurs.

5 Le printemps non verdi, 6 mes cheveux déjà gris, 7 séparés si longtemps, nous ne sentons plus le chagrin intense. 8, Mais quand la fête vient an par an, 9 chacun de nous sait ce que l'autre pense.⁴⁹⁸)

Il écrivit deux ouvrages en tant que musicologue : *Traité de la grande musique* (大

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 657.

乐议) et *L'Origine des instruments qin et se* (琴瑟考古图), dans lesquels il expose systématiquement ses visions sur les fonctions de la musique. De plus, il expose aussi ses méthodes de composition du *ci* dans la Note du poète du *ci-pai* de *Mélancolie à la station de repos* (长亭怨慢, *Chang-ting-yuan-man*) :

余颇喜自制曲。初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。桓大司马云：“昔年种柳，依依汉南；今看摇落，凄怆江潭；树犹如此，人何以堪？”此语余深爱之。(J'aime créer des mélodies. Voici ma méthode : composer d'abord un *chang-duan-ju*, créer après un air correspondant à ses vers. Huan Wen, chef de l'armée des Jin orientaux écrit que « Cette année-là j'ai planté des saules, qui grandissent dans la ville de Jiang ; aujourd'hui, devant la chute de feuilles, je soupire près du fleuve ; les arbres vieillissent, les hommes peuvent-ils freiner la fuite du temps ? » J'adore ces vers.)

Voici le corps du *ci* :

1 渐吹尽、枝头香絮，2 是处人家，3 绿深门户。4 远浦萦回，5 暮帆零乱、向何许？6 阅人多矣，7 谁得似、长亭树？8 树若有情时，9 不会得、青青如此！

10 日暮，11 望高城不见，12 只见乱山无数。13 韦郎去也，14 怎忘得、玉环分付？15 第一是、早早归来，16 怕红萼、无人为主。17 算空有并刀，18 难剪离愁千缕。

(1 Le vent emporte progressivement les chatons, 2, sous lequel s'abrite une maison, 3 qui est couverte d'un vert foncé. 4 La rivière serpente au loin, 5 sur laquelle navigue un amas de voiliers rentrant. 6 Innombrables sont les voyageurs passant sous le regard du saule, 7 combien de séparations a-t-il a vues ? 8 S'il avait aussi une âme, 9 il ne serait pas toujours si vert !

10 Le soleil vient de se coucher, 11 la ville est hors de vue, 12 je ne peux entrevoir que des montagnes confuses. 13 Moi, tel le poète Wei Zhuang qui offrit

l'anneau de jade à son amour avant son départ, 14 je n'oublierai jamais ce que tu m'as dit : 15 Reviens le plus tôt possible, 16 je crains que la fleur tombe dans la main d'un autre homme. 17 Les tranchants ciseaux de Bing sont vains, ils ne couperont pas ces mille fils mélancoliques de séparation.)

L'école de *wan-yue* des Song méridionaux rassemblent majoritairement les poètes au sens propre du terme. En effet, à l'époque, beaucoup de poètes ne détenaient pas le titre de *jin-shi* et vivaient en dehors du mandarinat. Ils étaient souvent polyvalents, maîtrisant généralement les techniques de composition musicale, la poésie ainsi que la peinture. Il se forma parmi eux un goût pour le style dit 'chanter les objets', c'est-à-dire d'exprimer leur état d'âme en décrivant un objet particulier, comme par exemple des bêtes, des oiseaux, des insectes, des poissons, des plantes ou encore des objets inanimés, etc. Voici un *ci* de Gao Guanguo (高观国, date de naissance et date de décès incertaines) :

促织儿 (Note du poète : grillon)

1 月洗高梧, 2 露溥幽草, 3 宝钗楼外秋深。4 土花沿翠, 5 萤火坠墙阴。
6 静听寒声断续, 7 微韵转、凄咽悲沉。8 争求侣, 9 殷勤劝织, 10 促破晓机心。

11 儿时曾记得, 12 呼灯灌穴, 13 敛步随音。14 任满身花影, 15 独自追寻。
16 携向华堂戏斗, 17 亭台小、笼巧妆金。18 今休说, 19 从渠床下, 20 凉夜伴孤吟。

(1 Les paulownias se lavent au le clair de lune, 2 les herbes s'inclinent sous la rosée, 3 hors du pavillon de Baochai s'avance sans trêve l'automne. 4 Sur le bas mousseux du mur, 5 se pose un ver luisant. 6 Des chants de cri-cri percent les ténèbres, 7 tantôt hauts tantôt bas, navrants et lamentables 8 L'insecte ne crie pas pour attirer la femelle, 9, mais pour pousser les femmes à poursuivre leur tissage, 10 ce bon cœur n'est-il pas appréciable ?

11 Dans mon enfance, 12 la lampe à la main, je la forçais à sortir de son trou en y versant de l'eau, 13 puis je me précipitais dans la direction vers laquelle fuyait l'insecte apeuré. 14 Pénétrant dans les arbustes, 15 je l'avais enfin rattrapé. 16 J'allais au jeu de combat d'insectes, 17 en le mettant dans une cage dorée, sous forme d'un pavillon minuscule. 18 Maintenant je n'ai plus ce goût, 19 et tout seul dans ma chambre, 20 je me laisse envahir par le gémissement de l'insecte qui s'abrite sous mon lit.)

Nous appelons aussi l'école de *wan-yue* des Song septentrionaux l'école du Zhejiang, en raison du fait que les participants sont majoritairement d'origine de la province du Zhejiang. Gao Guanguo, Shi Dazu (史达祖, 1163-1220) et Wu Wenying (吴文英, vers 1200 - vers 1260) sont des figures importantes de cette école (voir leurs *ci* dans l'annexe).

4.1.3. Le *ci* post-Song

La chute de la Dynastie des Jin en 1234 marque aussi le début de la fin des Song. La dernière génération des poètes des Song désigne ceux qui traversèrent la chute des Song et qui poursuivirent leurs pratiques sous la Dynastie des Yuan. Le milieu du *ci* correspond en réalité à la suite de l'époque précédente, au cours de laquelle deux courants co-existaient jusqu'à leur extinction totale. Les poètes patriotes reprirent le relais de l'écriture portant sur l'abandon héroïque, tandis que les poètes de l'école de *wan-yue* continuèrent de chanter avec la délicatesse restreinte. L'écroulement définitif des Song mit ces deux courants sur un pied d'égalité, ce qui rendit leur *chou* (愁, tristesse) plus cuisant.

La figure représentative de l'école de Haofang est Wen Tianxiang (文天祥, 1236-1283). Il obtint la première place de l'examen impérial en 1256 et assumait le poste de chancelier durant le siège de la capitale menée par les Mongols. Le 4 février 1276, l'impératrice Xie (谢道清/Xie Daoqing, 1211-1285) ouvrit la porte de la capitale et se

rendit au chef d'armée des Mongols, Bayan (en chinois 伯颜/*Bo-yan*, 1236-1295), avec son petit-fils Zhao Xian (赵焜, 1271-1323), alors âgé de cinq ans, à savoir l'empereur Gongdi (1274-1276). Wen Tianxiang et d'autres mandarins pro-résistants, tels que Lu Xiufu (陆秀夫, 1235-1279, chancelier de gauche, qui obtint le titre de *jin-shi* en 1256, durant la même session que Wen Tianxiang) ainsi que d'autres membres impériaux, parvinrent à sortir de la capitale et à se rendre vers le sud. Le 23 juin 1279, la dernière bataille entre l'armée des Song et les Mongols eut lieu à Yashan (崖山), une île littorale située dans la province du Canton. La ligne de défense percée, le chancelier de gauche, Lu Xiufu, portant sur son dos le jeune empereur Zhao Bing (赵昺 1272-1279), âgé de 8 ans, se jeta à l'eau et se laissa couler dans la mer. L'autre armée de résistance, dirigée par Wen Tianxiang, avait déjà été battue en décembre 1278 à Chaoyang (潮阳, actuel arrondissement de Chaoyang de la ville de Shantou, dans le Guangdong). Capturé, Wen Tianxiang fut envoyé à Dadu. Inspiré d'un monument historique, il écrivit un *ci* sur le *ci-pai* de *Jardin baigné dans le printemps* (沁园春/*Qin-yuan-chun*) durant son trajet :

题潮阳张许二公庙 (Note du poète : Fait au temple mémorial de Zhang Xun et de Xu Yuan à Chaoyang)

1 为子死孝, 2 为臣死忠, 3 死又何妨。4 自光岳气分, 5 士无全节; 6 君臣义缺, 7 谁负刚肠。8 骂贼张巡, 9 爱君许远, 10 留取声名万古香。11 后来者, 12 无二公之操, 13 百炼之钢。

14 人生翕歔云亡。15 好烈烈轰轰做一场。16 使当时卖国, 17 甘心降虏, 18 受人唾骂, 19 安得流芳。20 古庙幽沉, 21 仪容俨雅, 22 枯木寒鸦几夕阳。23 邮亭下, 24 有奸雄过此, 25 仔细思量。

(1 Un fils doit se consacrer à la piété filiale, 2 un officier doit se consacrer à la loyauté, 3 Nous ne fléchissons pas les genoux face à la mort. 4 Pendant l'insurrection, 5 trop de couards se sont rendus ; 6 ses traîtres ont jeté l'esprit de *yi* à la terre, 7 et ont oublié leur obligation envers votre majesté. 8 Zhang Xun a invectivé l'ennemi, 9 Xu Yuan n'a pas fait défection, 10 leur nom brillera dix

millénaires. 11 Hontes sont les hommes d'aujourd'hui, 12 rares sont ceux qui n'ont pas oublié cette force morale, 13 aussi résistante que l'acier.

14 La vie est éphémère, tel le passage d'un nuage. 15 Il faut la consacrer à la cause suprême. 16 Ceux qui trahissent leur patrie, 17 et servent l'ennemi, 18 seront cloués sur la colonne de la honte, 19 et resteront odieux pour toujours. 20 Devant ce temple majestueux, 21 se dressent des statues augustes, 22 les arbres meurent et les corbeaux frémissent sous le soleil couchant. 23 Sur la route devant sa porte, passaient des vils si un jour, seraient-ils complètement indifférents ?)

Le poète débute le *ci* par une exposition des principes du *yi* (voir 3.1.2-Li Bai, les dix *yi*) ainsi que par son mépris envers les lâches (vers 1 à 7). Zhang Xun (张巡, 708-757) et Xu Yuan (许远, 709-757) étaient des généraux chargés de la défense de la ville de Suiyang (睢阳, actuel arrondissement de Suiyang de la ville de Shangqiu de la province du Henan, qui, sous les Song septentrionaux, était appelé Yingtian, et où Zhao Gou se déclara empereur le 12 juin 1127 après l'Incident de Jingkang) durant l'Insurrection d'An et Shi (755-763). Avec seulement sept mille soldats, ils résistèrent aux troupes rebelles (dont les effectifs étaient à cent quatre-vingt mille) dirigées par Yin Ziqi (尹子奇, date de naissance et date de décès incertaines) pendant plus de dix mois. La ville tombée enfin, et Zhang Xun, Xu Yuan et une trentaine d'officiers furent capturés. Refusant de se rendre, ils furent tous exécutés. Dans le second *que*, le poète démontre sa détermination et affiche son dédain envers les poltrons.

L'exécution de Wen Tianxiang se produisit le 9 janvier 1293. Les autorités rendirent son corps à sa femme quelques jours plus tard, et celle-ci trouva un poème écrit sur sa ceinture :

1 孔曰成仁, 2 孟曰取义, 3 唯其义尽, 4 所以仁至。5 读圣贤书, 6 所学何事? 7 而今而后, 8 庶几无愧。

1 Confucius nous a appris le *ren* (bienveillance), 2 Mengzi nous a appris le *yi*,

3 agissant en vertu du *yi*, 4 nous atteignons le *ren*. 5 Dans les Classiques, 6 existe-t-il d'autres choses plus importantes ? 7 Le jour est venu, 8, mais je n'ai aucun regret.

Les poèmes et la personnalité de Wen Tianxiang obtinrent de hautes distinctions, dont voici quelques exemples :

Maître Cao du district Weitang, a formulé la différence entre le *ci* et le *shi* de la manière suivante : si le *ci* était une beauté, le *shi* serait un gaillard ; si le *ci* était une fleur du printemps, le *shi* correspondrait aux fruits de l'automne, si le *ci* était un pêcher ou un abricotier, le *shi* serait un pin ou un cyprès. J'apprécie cette comparaison. Cependant, il y a aussi des gaillards dans le *ci*, tels que ceux de Su Shi ou de Xin Qiji ; des fruits de l'automne, tels que Huang Tingjian, Lu You, etc. ; des pins et des cyprès, tels que Yue Fei, Wen Tianxiang, etc..⁴⁹⁹ — Tian Tongzhi

Un homme hors pair, aucun autre poète ne peut égaler l'héroïsme de ses *ci*.⁵⁰⁰
— Chen Tingzhuo.

Les *ci* de Wen Wenshan présenta de grandes qualités morales, et cette conception artistique dépassa largement celle des poètes de la fin des Song, tels que Shengyu, Xiashu, Gonjing.⁵⁰¹ — Wang Guowei.

On dit que « la vie des animaux domestiques tient à l'abatteur, à quoi bon se battre ? » je ne suis pas d'accord avec ce déterminisme. Les héros, tels que Yue Fei, Wen Tianxiang, qui se sacrifièrent pour leur foi, n'est-ce pas là la grandeur ? —
Mao Zedong

Symbole de l'esprit et de la personnalité du peuple chinois, gloire ineffaçable

⁴⁹⁹ TIAN Tongzhi (田同之, 1677-1756), *Traité de Xipu sur le ci* (西圃词说), dans *Compilation des traités sur le ci* [1934] (词话丛编), Pékin, Éditions Livre de Chine (中华书局), nov. 1986, p. 1405.

⁵⁰⁰ CHEN Tingzhuo (陈廷焯, 1853-1892), *Recueil de Yunshao*, vol. 8 (云韶集-卷八), dans *Traité sur le ci faits à salle de Pluie Blanche* (白雨斋词话) annotées par Qu Xingguo (屈兴国), Jinan, Éditions Qilu (齐鲁出版社), mars 1983, p. 642.

⁵⁰¹ WANG Guowei, *Du ci de ce monde*, op. cit., p.132. Shengyu/圣与, Xiashu/夏叔, Gonjin/公谨 sont les *zi* de Wang Yisun, Zhang Yan et Zhou Mi, trois poètes représentatifs de l'école de *wan-yue* de la fin des Song,

de notre civilisation. — Tchang Kai-chek

Nous avons ajouté dans l'annexe quelques d'autres œuvres de poètes :

Deng Yan (邓剡, 1232-1303) et Wen Tianxiang étaient camarades de classe à l'école de Bailuzhou, du type de *Shu-yuan* (voir 3.3.1. L'examen impérial...). Il obtint le titre de *jin-shi* en 1262. Il fut capturé par l'armée des Mongols durant la bataille de Yashan et fut amené à Dadu avec Wen Tianxiang. Tombé malade à mi-chemin, il fut emprisonné à Jiangkang (ville de Nankin), puis libéré. À Jiangkang, lui-même et Wen Tianxiang échangèrent des *ci* en guise d'adieu. Après la mort de dernier, il écrivit quelques textes au sein desquels il transcrivit les actes patriotiques de Wen Tianxiang.

Liu Chenweng (刘辰翁, 1232-1297), obtint le titre de *jin-shi* en 1262, il vécut en ermite dans sa terre natale après la chute des Song.

Quant à l'école de *wan-yue*, ses poètes poursuivirent le chemin frayé par Zhou Bangyan et formulé par Jiangkui. Dès cette période, leur langage devint de plus en plus obscur et ils préférèrent avoir recours à l'allégorie pour transmettant leurs sentiments en « chantant » les objets. Ici, nous ne citerons que quatre exemples de poètes représentatifs de ces 'orphelins des Song'⁵⁰². L'une des nouveautés de cette période réside dans la création d'un cénacle, dit Cénacle poétique du Lac de l'Ouest, fondé en 1264 par Zhou Mi (周密, 1232-1298/1308) et ses amis Zhang Ju (张矩, date de naissance et date de décès incertaines) et Chen Yunping (陈云平, date de naissance et date de décès incertaines). Le nombre de ses membres reste indéterminé, mais les membres les plus connus sont Zhou Mi, Wang Yisun (王沂孙, date de naissance et date de décès incertaines) et Zhang Yan (张炎, 1248-vers 1320), qui sont les trois piliers de l'école de *wan-yue* de la période de sa décadence. Le Cénacle resta encore actif durant les premières années du règne des Yuan. En voici quelques exemples :

⁵⁰² En chinois 宋遗民/*song-yi-min*, *yi* : qui est abandonné, oublié; *min* : homme, peuple. Les *yi-min* désignent ceux qui attachent toujours une affection à leur ancien souverain après la chute de leur dynastie.

Présentation de la mélodie d'immortel (献仙音/Xian-xian-yin) de Zhang

Yan

1 松雪飘寒, 2 岭云吹冻, 3 红破数椒春浅。4 衬舞台荒, 5 浣妆池冷, 6 凄凉市朝轻换。7 叹花与人凋谢, 8 依依岁华晚。

9 共凄黯。10 问东风、几番吹梦, 11 应惯识、当年翠屏金犇。12 一片古今愁, 13 但废绿、平烟空远。14 无语销魂, 15 对斜阳、衰草泪满。16 又西泠残笛, 17 低送数声春怨。

(1 Le pin sous la neige émet un souffle glacial, 2 le nuage se fige sur la colline, 3 quelques pétales rouges du prunier d'hiver annoncent que le printemps est encore loin. 4 La Terrasse de Chenwu est déserte, 5 le Bassin de Huanru est sec, 6 le jardin impérial est abandonné. 7 Je soupire devant ce prunier d'hiver solitaire, 8 avec qui encore une année touche à sa fin.

9 Mon cœur est rempli de chagrin. 10 Vent d'est, d'année en année, 11 souviens-toi du paravent de jade et du char d'or ? 12 Les souvenirs me plongent dans la tristesse, 13 devant le jardin en ruine étouffé par le brouillard. 14 Cœur déchiré, sans mots dire, 15 je fonds en larme en voyant les herbes mortes sangloter sous le soleil couchant. 16 Quelqu'un joue de la flûte sur le Pont Xileng, m'envoyant quelque gémissement du printemps.)

Beaux sourcils (眉妩/Mei-wu) de Wang Yisun

新月 (Note du poète : le croissant de lune)

1 渐新痕悬柳, 2 淡彩穿花, 3 依约破初暝。4 便有团圆意, 5 深深拜, 6 相逢谁在香径。7 画眉未稳, 8 料素娥、犹带离恨。9 最堪爱、一曲银钩小, 10 宝帘挂秋冷。

11 千古, 12 盈亏休问。13 叹慢磨玉斧, 14 难补金镜。15 太液池犹在, 16 凄凉处、何人重赋清景。17 故山夜永, 18 试待他、窥户端正。19 看云外山河, 20 还老桂花旧影。

(1 Le croissant monte à la cime du saule, 2 ses rayons fins traversent les fleurs, 3 atténuant le règne des ténèbres. 4 La première lune aspire à s'arrondir, 5 sous laquelle des amoureux prient leurs retrouvailles, 6, mais aucun ne sort dans le chemin parfumé de fleurs pour consoler cette lune. 7 Elle ressemble à un sourcil négligemment ombré, 8 la déesse de la lune devrait aussi être rongée par la nostalgie. 9 Que c'est agréable de voir ce menu crochet d'argent, 10 qui suspend l'immense tenure noire dans la nuit froide de l'automne.

11 Pendant des milliers d'années, 12 elle croit et décroît. 13 Qu'une hache de jade bien tranchante ne puisse raccommoder ce miroir d'or. 14 Le Bassin de Taiye du palais impérial existe encore, 15, mais dans un état désolé, personne n'y va contempler la lune. 16 Les collines de ma terre natale sont enveloppées dans la nuit infinie, 17 on attend le jour où elle redeviendra ronde. 18 Les montagnes et les fleuves seront aussi décrépits ce jour-là, 20 comme l'olivier odorant du Palais de la Lune.

Dénouer les nœuds (解连环/Jie-lian-huan) de Zhang Yan

孤雁(Note du poète : oie sauvage délaissée)

1 楚江空晚。2 怅离群万里, 3 恍然惊散。4 自顾影、欲下寒塘, 5 正沙净草枯, 6 水平天远。7 写不成书, 8 只寄得、相思一点。9 料因循误了, 10 残毡拥雪, 11 故人心眼。

12 谁怜旅愁荏苒。13 谩长门夜悄, 14 锦箏弹怨。15 想伴侣、犹宿芦花, 16 也曾念春前, 17 去程应转。18 暮雨相呼, 19 怕蓦地、玉关重见。20 未羞他、双燕归来, 21 画帘半卷。

(1La nuit tombe sur le fleuve de Chu. 2 Une oie cendrée égarée réalise soudainement qu'elle est loin de ses compagnons. 3 Solitaire et apeurée, 4 elle atterrit dans un étang froid, 5 où des herbes mortes sont couchées sur le sable blanc, 6 et l'eau calme s'étend vers l'horizon. 7 Je n'écris pas une lettre longue, 8 seulement un mot pour lui faire savoir ma pensée. 9 Je crains que mon message ne

parvienne pas, 10 à celui qui réside dans une yourte couverte de neige, 11 mes vieux amis.

12 Ma tristesse durant ce long voyage accroît minute après minute. 13 Dans la nuit silencieuse, 14 il n'y a que le son déchirant du luth provenant du palais de Changmen qui l'accompagne. 15 Elle pense à son compagnon qui devrait passer la nuit dans une touffe de roseau, 16 elle pense aussi qu'au printemps prochain, 17 elle repartira pour le nord. 18 La pluie ne cache leurs appellations mutuelles, 19 le couple pourrait se revoir à la contrée de Yuguan. 20 Le couple ne rougira plus jamais en voyant le motif du rideau, 21 qu'un couple d'hirondelles s'embrassent ostentatoirement.)

Ces *ci* sont caractérisés par l'obscurité et un sens caché : une forte mélancolie ainsi qu'une profonde nostalgie du temps passé se dissimulent entre ces lignes. Ainsi, d'où vient ce mal ? Éduqués dans le cadre du confucianisme, l'éthique et les valeurs traditionnelles ne leur laissent pas moins de traces que leur compatriote Wen Tianxiang, raison pour laquelle la fidélité envers l'empereur qui incarne l'État, reste le noyau des principes comportementaux. Il est possible de prouver cela avec un cas spécifique : en 1278, deux ans après la chute de Lin'an, Yangliangzhenjia (杨琏真迦), moine mongol, fut nommé superviseur général du bouddhisme du sud du fleuve Yang-Tsé. Il donna l'ordre d'exhumer six mausolées impériaux des Song. Après avoir pillé les mobiliers funéraires, les pilleurs jetèrent les dépouilles, y compris celle de l'empereur Lizong (1205-1264, intronisation en 1224), aux champs sauvages. Selon l'éthique du confucianisme, le sabotage intentionnel des sépultures d'autrui est non seulement une grande humiliation pour les descendants du défunt, mais aussi un crime majeur. Apprenant cette nouvelle, Zhou Mi, Wang Yisun, Zhang Yan et onze autres poètes du Cénacle du Lac de l'Ouest choisirent la salive du dragon (ambre gris), le lotus blanc, la plante *chun* (*brasenia schreberi*), la cigale et le crabe comme sujets afin d'exprimer leur colère et leur affliction dans les *ci*. Voici un extrait du *ci* de Wang Yisun écrit sur le *ci*-

龙涎香(Note du poète : l'ambre gris)

1 孤峤蟠烟, 2 层涛蜕月, 3 骊宫夜采铅水。4 讯远槎风, 5 梦深薇露, 6 化作断魂心字。

(1 Sur la mer se dresse un rocher solitaire s'obscurcissant dans la brume, 2 les vagues projettent d'innombrables écailles teintées du clair de lune, 3 les pêcheurs plongent dans les ténèbres pour tenter leur chance. 4 Poussées par la marée, les barques retournent au port chargé de l'ambre gris, 5 qui se mariera avec la rose, 6 et se transformera en encens sous forme de cœur. Voir le texte intégral dans l'annexe : A-129)

Hormis les poètes du Cénacle, Jiang Jie (蒋捷, vers 1245 - vers 1305) mérite aussi d'être mentionné. Il obtint le titre de *jin-shi* en 1264 et vécut en ermite après la chute des Song, et ce jusqu'à la fin de sa vie. C'était un maître du *ci* qui absorba les quintessences de l'école de *wan-yue* et de celles de *hao-fang*⁵⁰³. Voici un *ci* du style de *wan-yue*, écrit sur le *ci-pai* de *Une branche du prunier hivernal (一剪梅/Yi-jian-mei)* :

1 一片春愁待酒浇。2 江上舟摇, 3 楼上帘招。4 秋娘渡与泰娘桥, 5 风又飘飘, 6 雨又萧萧。

7 何日归家洗客袍? 8 银字笙调, 9 心字香烧。10 流光容易把人抛, 11 红了樱桃, 12 绿了芭蕉。

(1Je voudrais noyer mon chagrin dans le vin ; 2 Mon bateau passe par la taverne au bord de l'eau, 3 ballotté comme son enseigne flottant au vent. 4 Puis je passe par le Quai et le mont d'Adieux, 5 quand soupirent la brise légère, 6 et la bruine sur la rivière.

⁵⁰³ HU Yunyi (胡云翼), *Les ci de Jiang Jie (蒋捷词钞)*, dans HU Yunyi, *Choix des ci des maîtres des Song, vol. 9 (宋名家词选-第九辑)*, Shanghai, Librairie de l'Éducation (上海教育出版社), 1947, p. 1.

7 Quand puis-je retourner chez moi pour laver mes vêtements poussiéreux, 8
jouer de la flûte d'argent, 9 et brûler de l'encens ? 10 Le temps ne m'attend pas ;
11 bientôt la cerise rougit ; 12 bientôt la banane verdit.⁵⁰⁴)

Voici encore un extrait de son *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Fraîcheur du soir* (贺新郎 /*He-xin-lang*), qui est proche du style de Xin Qiji⁵⁰⁵ :

16 趁未发、且尝村酒。17 醉探枵囊毛锥在，18 问邻翁、要写牛经否。19
翁不应，20 但摇手。

(16 Je veux profiter de ce moment pour aller acheter une coupe d'alcool du
village. 17 Grisé, je sors de ma malle le pinceau, 18 avec lequel je demande au vieux
père voisin s'il a besoin que je lui fasse une copie manuscrite du Livre du Bovin.
19 Il me refuse, 20 par un signe de main. Voir le texte intégral dans l'annexe : A-
133)

Le déclin du *ci* s'accéléra au fur et à mesure que ces derniers poètes trépassèrent. Le règne de la Dynastie des Yuan ne fut pas basé sur le système de l'examen impérial, les Mongols classèrent les habitants selon quatre castes. La première caste fut réservée aux Mongols. La deuxième fut composée d'individus d'Asie centrale et d'Asie de l'Ouest, emmenés en Chine par les expéditions militaires des Mongols, qui les nommèrent 'hommes aux yeux en couleur'. Beaucoup d'entre eux furent sélectionnés comme fonctionnaires chargés de l'administration. Les anciens habitants des Jin et ceux des Song constituèrent la troisième et la quatrième caste, à savoir deux classes inférieures. Durant près d'un siècle de règne de la Dynastie des Yuan, seulement seize sessions d'examens impériaux furent retenues, et mille cent trente-neuf *jin-shi*, dont la moitié étaient des Mongols, furent sélectionnés. Étant donné l'immensité du territoire,

⁵⁰⁴ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 677.

⁵⁰⁵ HU Yunyi, *Les ci de Jiang Jie*, *op. cit.*, p. 1.

ce chiffre reste très faible. Cette politique porta un coup fatal à la classe des fonctionnaires-lettrés, source principale de la naissance et du développement de l'art du *ci*.

Nous devons ajouter ici que le *ci* n'est pas complètement réservé au domaine des Song. En effet, la composition des *ci* sous les Jin était elle aussi active. Sous les Yuan, non seulement les *orphelins des Song*, mais aussi les *orphelins des Jin*, persistèrent leurs activités poétiques. Les intellectuels mongols sinisés découvrirent également le charme du *ci* en suivant le pas de leurs homologues précédents. Les poètes des Liao, des Jin et des Yuan nous a aussi laissé un nombre considérable de *ci*, et en 2001, la maison d'édition Librairie de Chine a sorti *Les ci complets des Jin et des Yuan* (全金元词) édités par Tang Guizhang, qui enregistre sept mille deux cent quatre-vingt-treize *ci* de deux cent quatre-vingt-trois poètes dont trois mille cinq cent soixante-douze *ci* écrits par soixante poètes des Jin et trois mille sept cent vingt et un *ci* de deux cent douze poètes des Yuan. Malgré que ce chiffre soit beaucoup moins important que les *ci* des Tang (plus de deux milles réservés à nos jours) et des Song (plus de vingt mille pièces), ces *ci* font sujet d'un autre grand domaine de recherche en littérature traditionnelle de la Chine. Nous n'entrons pas ici dans les détails concernant ce domaine, nous nous contentons d'un exemple : un *ci* de Sadula (en chinois 萨都刺, 1272/1300-1355), homme de lettres des Yuan, d'origine d'une famille musulmane du Xiyu, né au Yanmen, actuel district de Daixian du Shanxi. Ses descendants adoptèrent le caractère sa/萨 en tant que nom de famille, et un des descendants de cette famille, Sa Bendong (萨本栋, 1902-1949), fut nommé président de l'Université de Xiamen en 1937. Ce dernier dirigea la relocalisation de toute l'université de la ville de Xiamen occupée par les troupes japonaises entre 1938 et 1945 à Changting (长汀), ville située à l'ouest de la province du Fujian. C'est grâce à son initiative que l'enseignement ne fut pas interrompu pendant la guerre sino-japonaise. Par ailleurs, c'est pour moi un grand honneur de m'y être agrégé en juin 2014. Voici le *ci* de Sadula, écrit sur le *ci-pai* de *Fleuve tout rouge* (满江红/Man-jiang-hong) :

金陵怀古(Note du poète : méditation du passé à Jinling)

1 六代豪华, 2 春去也、更无消息。3 空怅望、山川形胜, 4 已非畴昔。5 王谢堂前双燕子, 6 乌衣巷口曾相识。7 听夜深、寂寞打孤城, 8 春潮急。

9 思往事, 10 愁如织。11 怀故国, 12 空陈迹。13 但荒烟衰草, 14 乱鸦斜日。15 玉树歌残秋露冷, 16 胭脂井坏寒螿泣。17 到如今、只有蒋山青, 18 秦淮碧。

(1 Les Six Dynasties, 2 trépassent comme le départ du printemps, sans laisser un mot. 3 Les montagnes et le Fleuve, 4 perdent leurs couleurs d'antan. 5 Les hirondelles des résidences des Wang et des Xie, 6 se souviennent-elles des vieilles connaissances de la ruelle de Wuyi ? 7 À minuit, les vagues frappent le mur de la ville solitaire, 8 c'est la crue printanière du Fleuve.

9 Je médite le passé, 10 qui me plonge dans une immense tristesse. 11 Dans cette ville, 12 qui a gardé quelques souvenirs d'antan. 13. Les herbes mortes voilés dans les champs sauvages, 14 quelques corbeaux voltigent aux dernières lueurs du soleil couchant. 15 De la rosée qui commence à se former vient de loin l'air de l'Arbre de jade, 16 Au bord du puits de Yanzhi des grillons lamentent de froid. 17 Aujourd'hui, on voit que le mont Zhong est toujours vert, 18 et que le fleuve Qinhuai est encore limpide.)

Il est facile d'identifier plusieurs figures de *classiques et histoire*. Jinling désigne la ville de Nankin, elle détient plusieurs appellations : Jinling, Jiankang, Jianye, et même 'ville du rocher'. Le puits de Yanzhi désigne un puits séché dans lequel se dissimula Chen Houzhu, dernier empereur des Six Dynasties, qui fut capturé par l'armée des Sui en 589 (voir 1.1.2.2). *L'Arbre de jade* est une chanson qu'il écrivit, dont le titre intégral est *l'Arbre de Jade et la Fleur de l'arrière-cour*. Le thème et la technique d'écriture de ce *ci* est proche de *Rivière de l'ouest* de Zhou Bangyan et de *Flagrance de l'olivier odorant* de Wang Anshi (voir A-32 dans l'annexe). Cette ville, qui traversa

tant d'événements historiques, constituait un lieu idéal dans lequel les intellectuels chinois se rendaient pour y exprimer leur 'méditation pour le passé'. Treize ans après la mort de Sadula, les troupes de soulèvements paysans renversèrent les Yuan, et la ville de Jingling est devint la capitale de la Dynastie des Ming (1368-1644), fondée par Zhu Yuanzhang (1328-1398). Sous les Ming et les Qing (1644-1911), l'art du *ci* traversa une période de 'renaissance', et un nombre considérable de *ci* furent conservés à nos jours. Nous citerons *Immortel au bord du fleuve* (临江仙/ *Lin-jiang-xian*) de Yang Shen (杨慎, 1488-1559) de la période des Ming et *Cueillaison des feuilles de mûrier* (采桑子/*Cai-sang-zi*) de Nalan Xingde (纳兰性德, 1655-1685) de la période des Qing pour clore ce périple au monde du *ci*.

Immortel au bord du fleuve (临江仙/ *Lin-jiang-xian*)

1 滚滚长江东逝水, 2 浪花淘尽英雄。3 是非成败转头空。4 青山依旧在,
5 几度夕阳红。

6 白发渔樵江渚上, 7 惯看秋月春风。8 一壶浊酒喜相逢。9 古今多少事,
10 都付笑谈中。

(1. L'eau du fleuve Yang-Tsé coule infiniment vers l'est, 2 les vagues emportent les héros. 3 Ainsi que la raison, le tort, le succès et la défaite. 4 Seul la montagne reste immuablement verte, 5 voyant le coucher du soleil jour après jour.

6 Sur l'îlot vit un vieux pêcheur aux chevaux blancs, 7 année après année la lune automnale et la brise printanière. 8 Une vieille connaissance vient le voir avec une bouteille d'alcool. 9 Mains événements historiques, 10 sont devenus les sujets de gais bavardages.)

Ce *ci*, portant sur le thème de vicissitudes historiques, fut cité par Shi Nai'an en tant que poème de prélude dans *Les Trois Royaumes*, un des quatre romans classiques de la littérature chinoise. Nalan Xingde était le fils de Nalan Mingzhu (纳兰明珠, 1635-1708), mandarin du Cabinet Shang-shu-fang (équivalent de chancelier). Le *ci* de Nalan

Xingde fut composé pendant une inspection de l'empereur Kangxi des Qing, au cours de laquelle il fut sélectionné dans l'escorte :

1 山一程, 2 水一程, 3 身向榆关那畔行, 4 夜深千帐灯。

5 风一更, 6 雪一更, 7 聒碎乡心梦不成, 8 故园无此声。

(1 Montagne après montagne, 2 fleuve après fleuve, 3 nous marchons vers la Passe de Yuguan⁵⁰⁶, 4 mille lampes illuminent les tentes à minuit.

5 Tantôt le vent, 6 tantôt la neige, 7 réveillé, je pense au pays natal, 8 où il n'y a pas de bruits troublants.)

⁵⁰⁶ Une des appellations de la Passe de Shanhai (en chinois, 山海关/*shan-hai-guan*, le Col de la montagne et la mer), l'extrême est de la Grande Muraille, classée dans le liste du patrimoine mondial par l'UNESCO en décembre 1987.

4.2. Le trobar

4.2.1. Le trobar entre le milieu du XII^e siècle et l'an 1209

La poésie des troubadours traversa son âge d'or vers le milieu du XII^e siècle. Cette floraison fut agitée par la Croisade des Albigeois, prétexte pour le roi d'étendre sa domination dans le Midi. Pendant plus de cinquante ans, les poètes composèrent autour de la *fin'amor* une farandole de poèmes menant l'art troubadouresque à la perfection.

I. La canso

Nous avons élaboré un petit schéma du procédé poétique de la *canso* dans le chapitre III. Il est évident que la *canso* de l'âge d'or suit aussi ce mécanisme, comme par exemple l'entrée conventionnelle en mentionnant le printemps et le chant des oiseaux :

Bèl m'es lai latz la fontana.	J'aime là-bas près de la fontaine,
Èrba verds e chants de rana.	L'herbe verte et et le chant de la rainette.

(Bernard Marti⁵⁰⁷)

Bien entendu, bien d'autres de poèmes commencent par un autre charme en ayant recours à l'automne et l'hiver au lieu de la reverdie :

Ar em al freg temps vengut.	Maintenant nous sommes au temps froid
Que • l gèls e • l neus e la fanha.	Des gelées, de la neige et de la fange.

(Azalais de Porcairargas⁵⁰⁸)

Il y a également des poètes qui abandonnent cette banalité et entament directement

⁵⁰⁷ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 106-107.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 198-199.

le sujet de l'amour :

À chantar m'èr de ço q'ieu no volria.	Il me faut chanter ce que je ne voudrais pas
Tant me rancur de lui qui soi amia.	Je me plains de celui dont je suis l'amie
Car ieu l'am, mais que nula ren que sia.	Car je l'aime plus qu'aucun être qui soit.

(La Comtesse de Die⁵⁰⁹)

Hormis ces procédés formels, le fond reste immuable. En effet, les troubadours discutent du pouvoir de l'amour, ils louent les qualités de leur dame ou de leur amie pour les *trobairitz* en vantant leurs propres qualités pour finalement conclure que 'je' mérite d'être aimé(e). L'ami (e) est parfait(e), tant physiquement que spirituellement :

E l'oill amoros e clar.	Vos yeux amoureux et clairs
Franc ses felnia.	Francs sans trahison
Bels cors plazens egaus.	Beau corps de désir joyeux
De totas beutatz claus.	De toutes beautés la clef
Miels de domna e de bel estamen.	Miels de Domna et de bel état.

(Rigaut de Barbezieux⁵¹⁰)

La perfection de l'ami(e) déclenche chez le 'moi' l'*amor* qui a des pouvoirs magiques.

L'*amor* est source éternelle de la joie :

Fis gaugz entiers plazens et amoros.	Pure joie entière de plaisir et amoureuse
Ab vos es gaugz per que totz bes reviu.	En vous est la joie dont tous les biens revivent
E non a gaug el mon tan agradiu.	Il n'y a pas joie au monde si agréable

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 244-245.

⁵¹⁰ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, *op. cit.*, p. 138-139.

Que-l vostre gaugz fa-l segle tot joios. Votre joie fait le monde joyeux.
Ab vos nais gaugz e creis devas totz latz. Près de vous naît la joie grandit partout.
(Peire Vital⁵¹¹)

Il est source d'inspiration poétique :

Non chant per auzel ni per flor. Je ne chante pour oiseaux ni pour fleurs
Ni per neu ni per gelada. Ni pour neige ni pour gelée
Ni neis per freich ni per calor. Ni même pour froid ni chaleur
Ni per reverdir de prada. Ni pour reverdir de prés
Ni per nuill autr'esbaudimen. Ni pour nulle autre gaîté
Non chan ni non fui chantaire. Je ne chante et ne fus chanteur
Mas per midonz en cui m'enten. Mais pour ma seigneur que je sers
Car es del mon la bellaire. Puisqu'elle est du monde la plus belle.
(Raimbaut d'Orange⁵¹²)

Il élève les qualités et les valeurs du 'moi' :

M'a fait estendre e pojar en honor. Elle m'a fait me dépasser grimper en honneur.
(Peire Raimon de Toulouse⁵¹³)

Sans l'amour, tout serait perdu, même la vie :

Si-m fatz coindes e degartz. J'ai beau me faire gracieux et charmant
Si-m sui eu flacs e savais. Je suis faible lamentable.
Volpitz garnitz e ses broigna. Timide en armes, mais sans armure

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 222-223.

⁵¹² *Ibid.*, p. 150-151.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 248-249.

E suis mizels e putnais. Je suis lépreux et repoussant
Escars vilan conduchier. Un hôte avare et grossier
De totz lo plus croi guerrier. Le plus mauvais guerrier de tous.
(Raimbaut d'Orange⁵¹⁴)

Devant l'ami(e) et l'amour, le 'moi' fait preuve d'une fidélité et d'une soumission absolues, tel un vassal, comme on le voit dans ces vers :

Bels amics de bon talan. Mon bel ami bien volontiers
Son ab vos toz jornz en gatge. Je suis à vous pour toujours en gage.
(Azalais de Porcairagues⁵¹⁵)

Il/elle exalte son désir :

Qu'az escien m'a donat tal voler. Si sciemment il m'a donné un tel désir
...
Tot soavet quar de liey cui dezire Si suavement car d'elle que je désir.
(Folquet de Marseille⁵¹⁶)

En gardant le mesure et la discrétion

Qu'ieu vos am tan donna celadamens. Que je vous aime tant dame secrètement
Que res no-l sap mas quant ieu et amors. Que seuls le savent moi et amour.
(Arnaut de Mareuil⁵¹⁷)

Évitant les médisances :

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 152-153.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 306-307.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 202-203.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 206-207.

En greu esmai et en greu pessamen. En grand trouble et en grand chagrin
An mes mon cor et en granda error. Ils ont mis mon cœur et en grand délire
Li lauzengier e-l fals deyinador. Les médisants félons devineurs
Abaissador de joi e de joven. Briseurs de joie et de jeunesse.
(Clara d'Anduse⁵¹⁸)

Afin de savourer joie et peine :

Per que soven tormon mei ris en plor. Souvent j'en tourne mon rire en pleurs.
Et ieu cum folhs ai gaug de ma dolor. Et moi le fou j'ai joie de ma douleur.
(Aimeric de Peguillan⁵¹⁹)

Ce sont les *canço* qui offrent le plus de jurisprudences à la loi de *fin'amor* qui « n'en restent pas moins associées au désir charnel, tantôt voilé par des euphémismes, des périphrases et des métaphores, tantôt crûment avouées »⁵²⁰. La créativité reste la compétence première des poètes : Arnaut Daniel inventa la sextine, un jeu de métrique (voir exemple dans 2.2.3-II Schéma rimique), afin d'« avouer » son amour. Les troubadours ne se contentent pas d'avouer leur amour : l'existence de l'*alba* démontre que ceux qui passent de 'la pensée à l'action' ne sont pas rares.

II. L'*alba* et la *pastoral*

Le nombre des *albas* est assez restreint, soit dix-neuf conservés à nos jours⁵²¹. Ce chiffre dévoile-t-il que la *fin'amor* est bel et bien une conception d'amour courtois et non d'une relation charnelle ? Le langage ardent de l'*aube* va à l'encontre des principes

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 324-325.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 258-259.

⁵²⁰ FRAPPIER, Jean, « Vue sur les conceptions courtoises dans les littéraires d'oc et d'oïl au XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2^e année, n^o 6, avril-juin 1959, p. 140 (135-158).

⁵²¹ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, *op. cit.*, p. 136.

de la *fin' amor* qui souligne surtout la mesure, la discrétion et la souffrance. Ces *aubes*, faites par les troubadours 'audacieux', développent un même schéma fondamental :

La nuit touche à son terme, le coq chante, le veilleur lance son premier cri ; les amants comprennent que c'est le point du jour, et, dans leur désir de faire durer la nuit, ils maudissent le veilleur, veulent tuer le coq ; sur l'horizon le soleil continue de monter, et les amants se séparent, dans la tristesse ⁵²².

Ôtant ce schéma, nous devons noter ici que les notions élémentaires de la *canso* ne sont pas rares dans l'*alba*. Tel est le cas du premier vers de l'*alba* d'un poète inconnu : « En un vergièr sotz fòlha d'albespin » (Dans un verger, sous le feuillage de l'aubépine)⁵²³, qui est très proche du début conventionnel de la *canso*. Nous trouvons aussi des oiseaux qui chantent : « Aval els prats, ont chanta • ls aucelho(o)s » (au fond du pré, où chantent les petits oiseaux), « Ins el jardin, ont chantan li aucèl » (dans ce jardin où chantent les oiseaux) ; les qualités des amants, pour l'homme : « Bèls doç amics ... » (Beau doux ami), « Del mieu amic bèl e cortés e gai, Del sieu alen ai begut un doç rai » (De mon ami beau et courtois et joyeux, De son haleine j'ai bu un doux rayon) ; pour la dame : « La dòna es agradants e plasents, Per sa beutat la gardan maintas gents, Et a son còr en amar leialments » (La dame est agréable et plaisante, Pour sa beauté beaucoup de gens l'admirent, Et elle a au cœur un amour loyal) ; et surtout leurs désirs exaucés : « Ten la dòna son amic còsta si » (La dame tient son ami tout près d'elle), « ... baisem-nos ieu e vos » (embrassons-nous moi et vous), « ... fasem un jòc novèl » (faisons un nouveau jeu). Pendant leur nuit mielleuse, ils ne craignent même plus les médisances : « Tot o fasem en despièch del gelós » (Faisons cela en dépit du jaloux), quelle acclamation victorieuse !

Plongé dans la douceur, l'amant inquiète fortement son guetteur. L'*alba* de Giraut

⁵²² VACHON, Georges-André, « La poésie de l'aube », *Études française*, vol. 3, n° 4, nov. 1967, p. 427 (426-431).

⁵²³ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 136-137.

de Borneilh⁵²⁴ semble être un enchaînement de supplices du *gaita* qui s'efforce de remmener son *bèl companhon* (beau compagnon) à la raison :

Et adès serà l'alba.

Et bientôt ce sera l'aube

(Strophe 1)

... qu'ieu aug chantar l'aucèl.

...car j'entends chanter l'oiseau.

Et ai paor que • l el gelós vos assatge.

Et j'ai peur que le jaloux ne vous assaille

(Strophe 3)

Bèl companhon, la fòras als peiro(n)s.

Beau compagnon, dehors au perron.

(Strophe 6)

Enfin réveillé, le *bèl companhon* ne cache pas sa joie passée avec la belle dame et son mépris envers jaloux : « Car la gençor que anc nasqués de maire, Tenc et abraç, per que non presi gaire, Lo fòl gelós ni l'alba. » (Car la plus belle qui jamais naquît de mère, je la tiens et l'embrasse, aussi je n'apprécie guère, ni le fou jaloux ni l'aube !) tout en regrettant la fugacité du bon moment : « Bèl doç companh, tan soi en ric sojorn, Qu'ieu non vòlgra, mais fos alba ni jorn. » (Beau doux ami, je suis en si riche séjour, Que je voudrais qu'il n'y eût jamais aube ni jour).

Bien que peu nombreux, il apparaît aussi un type d'*alba* dédiée à la Vierge : « Non sent, Verges Maria ; Car de vos pres carn umana, Jésus Crist, qui lav'e sana, Tots vòstres amics de mal, Per confession leial. » (Il ne ressent, Vierge Marie ; Car de vous prit chair humaine, Jésus-Christ, qui lave et guérit, Du mal tous ceux qui vous aiment, par la confession sincère. *Dòna, flor* d'Aimeric de Belenòl⁵²⁵). Qu'il s'agisse de l'amour temporel ou de l'amour divin, l'exaucement exige de longues souffrances et une grande

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 146-149.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 302-303.

patience. L'amour ne peut se réaliser sans passer par de pénibles épreuves : le chevalier essuie de nombreux échecs lorsqu'il souhaite de séduire une bergère qu'il croise par hasard.

Ce genre est moins développé dans la langue d'oc que dans la langue d'oïl. En effet, il y a une trentaine de pièces avérées⁵²⁶. Le contenu présente peu de variants : si la *canço* est le monologue amoureux de l'aspirant(e), l'*alba* serait l'épanchement face à face des amoureux, et la *parstorela* est en quelque sorte l'argumentation dialoguée entre deux parties autour du thème de *fin'amor*. *L'autrier, lo primier jorn d'Aost*⁵²⁷ (L'autre jour, le premier août) de Giraut de Borneilh commence au premier vers par une description du contexte de la rencontre : en plein été, « E chivauchava • m, semblan mest » (je chevauchais, l'air triste) « en Proensa part Alest » (en Provence, au-delà d'Alais) dans un profond « sobrieira » (chagrin). Soudain le chevalier entend « lo chan » (le chant) « suaus » (doux, apaisant) qui « retendi la ribeiera » (retentit la plaine) d'« una bergieira » (d'une bergère). « Totz esbaytz » (tout surpris), le chevalier va à elle.

Dans la strophe 2, la bergère se comporte courtoisement « Ela • m tenc a l'estrubieira » (Elle me tint l'étrivière [pour m'aider à descendre]) et pose une question : « Per cal dressieirra. Vengues ni don es issitz ? » (Par quel côté êtes-vous venu ?). La parole de la bergère montre qu'elle a un cœur sensible et a un esprit de débattreuse, car elle s'aperçoit dès le premier coup d'œil qu'il est « marritz » (marri) : « No m'ajatz per trop parlieira, Que, quar es sols, escharitz, Ai ben drech que vos enqieira. » (Ne m'accusez pas d'être trop bavarde : puisque vous êtes seul, délaissé, j'ai bien droit de vous questionner).

Dans la strophe 3, le chevalier répond avec franchise : trompé par « una fals'abetairitz » (une trompeuse perfide) qui lui a fait « camjar ma carrieira » (changer de route), il souhaite à présent trouver une « bon'ami' fin' e vertadieira » (une bonne amie, sincère et franche).

⁵²⁶ *Ibid.*, p.16.

⁵²⁷ AUDIAU, Jean, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1923], p. 10-15.

La fille connaît mieux le principe de souffrance que le chevalier : « ... qu'una cavaleira, Vol ben qu'om en fag li mieira, Sos bes e • l mals si'oblitz. » (... car une noble Dame veut bien qu'on lui rende en actes ses faveurs, mais elle veut que soit oublié le mal qu'elle fait) et elle l'encourage à faire face à la souffrance : « Tornara • us d'otra manieira ! Qu'estas autras camjairitz, Segon tost outra carreira. » (Ne soyez point disposé à subir ce caprice, il vous en ira de toute autre manière ! Ces inconstantes-là ont tôt fait de changer de voie !)

Le chevalier continue de se plaindre du « ... mal que tanta pena • m bast, E • n perda • l dormir e • l depast ! » (mal qui me cause tant de peine et m'enlève sommeil et appétit), et de courtiser la bergère : « Per so qar gen m'aculitz, Vos serai francs e chاوزitz, Quar coven que • us en refieira, Merces quar no • us en fugitz. » (Puisque vous m'avez aimablement accueilli, je serai envers vous affable et poli, car il convient que je vous rende grâce de ne vous être point enfuie.)

La fille cette fois-ci prend une attitude audacieuse : « Senher, be m'agra ops drutz que • m sost. » (Sire, j'aurais bien besoin d'un ami qui m'accordât quelque temps [avant de passer] aux actes ou aux attouchements) afin qu'on lui donne un « bos maritz » (bon mari). Étant donné que le chevalier s'en fiche de sa « paubrieira » (pauvreté) et fait preuve des « sagramens plevitz » (serments sincères), elle accepte son 'amitié' : « auretz m'amistat entieira » (vous aurez mon amitié tout entière).

Le chevalier semble être abasourdi par la franchise de la bergère et n'ose pas accepter cette 'amitié entière' : « Toza, be • n fora gauzitz, ... que • l mals, pus s'es endurmitz, Ai paor que pieitz mi fieira. » (Jouvencelle, j'en serais fort heureux ... j'ai peur que le mal [dont je souffre] après s'être apaisé, ne me frappe plus cruellement).

Profitant de la lâcheté du chevalier « Senher, ges non es arditz » (Sire vous n'êtes guère hardi), la fille continue de l'ironiser : « Quar del mal que • us es fugitz, Tematz que pueis vos enqueira. » (Car vous craignez que le mal qui s'est éloigné de vous, vienne vous chercher par la suite), et de le taquiner : « Mas, pus tan m'es abelhitz, Sojornem en est' ombrieira. » (Mais puisque vous me plaisez tant, allons-nous reposer

sous cet ombrage).

Ce coup démasque l'hypocrisie du chevalier, il avoue : « Toza, N'Escaruenh'es guitz, De pretz, que • m det companhieira, Cortez', e fin'amairitz, Per que • l mals me fug a tieira. » (Jouvenelle, Dame Escaruenha est guide de mérite, [elle] qui me donna compagne courtoise et fidèle amante : aussi suis-je complètement débarrassé du mal [dont je souffrais]).

La bergère poursuit sur sa lancée victorieuse en le raillant : « Senher, un pauc es falhtz, Qu'eras d'otra companhieira, Parletz que fossetz aisitz, Sitot s'es pus ufanieira. » (Sire, vous vous méprenez quelque peu, car vous venez de dire que vous êtes pourvu d'une autre compagne, bien qu'elle soit plus vainement prometteuse).

Cet affrontement décèle la vraie nature de la *fin'amor*, qui est censé établir une relation extra-conjugale au sein de la classe de l'aristocratie. Cependant, une fille du bas monde cherche au contraire son « bos maritz ». Il n'est pas facile de déterminer ici, si le poète défend ou critique la *fin'amor* dans la pastourelle, mais ce qui est certain c'est que ce goût de débat donne naissance aux autres formes poétiques. Si la *parstorela* est un débat en plein air et que le registre est souvent grivois et parfois comique, la *tenson* et le *partimen* sont au contraire des débats plus sérieux qui se déroulent entre des 'débatteurs professionnels'.

III. La *tenson* et le *partimen*

Malgré quelques différences entre la *tenson* qui « est un simple débat dans lequel deux adversaires soutiennent librement leur propre avis » et le *partimen* dans lequel « le troubadour qui propose la question à débattre, laisse à son adversaire le choix entre deux solutions et prend pour lui celle des deux qui reste libre »⁵²⁸, étant donné que leurs analogies sont plus grandes que leurs différences par rapport aux autres genres, nous les rassemblons dans une seule sous partie. Leurs sujets de débats sont généralement

⁵²⁸ MEYER, Paul, « Les derniers troubadours de la Provence, d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque impériale par Mr Ch. Giraud, 2^e article », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1869, tome 30, p. 274-275 (pp. 461-531).

liés à la *fin' amor*, comme par exemple, la *tenson*⁵²⁹ qui oppose le roi d'Alphonse II d'Aragon à Giraut de Borneilh. Giraut lance d'abord une question : « ... en la vòstr'amor, A bona dòna tant d'onor, Com d'un autre pro cavalièr. » (de votre amour, une noble dame ait autant d'honneur, que d'un autre chevalier de mérite).

Le roi répond sur un ton ironique : « Si • os cuidatz que per ma ricor, valha mens a drud vertadièr ! Aissí vos pogratz un denièr, Acesmar contr'un marc d'argent. » (Si vous pensez qu'à cause de ma puissance, Je vaille moins qu'un amant véritable ! Ainsi pourriez-vous un dernier, Préparer contre un marc d'argent.)

Giraut réplique qu'une dame ne fera son amant « ni de reis ni d'emperador » (ni de roi ni d'empereur), car « vos ric òme sobransièr, No • n volètz mais lo jausiment. » (Vous, les riches et les puissants, Ne voulez rien d'autre que le plaisir) et « ni non l'a mestièr » (elle n'y gagnerait rien).

Le roi pense que : « Si • l ric sap onrar ni temer, Sidòns e • l còr ab lo poder » (Quand un puissant sait honorer et respecter sa dame, et son cœur à son pouvoir) et « Si mal, no • lh tròba ni sobrièr. » (Si ella ne trouble en lui ni vilénie ni arrogance), pourquoi pas unir « ajosta » ? n'est-ce pas beau, « Que cel que val, mais e mièlhs prend ! » (Qui vaut le plus prend le meilleur !)

Giraut, insistant qu'un «fin entendedor » (parfait amant) ne doit pas perdre « la cuid'e • l bon esper » (bon sens et espoir), fustige « ... ric car ètz plus major, Demandatz lo jaser primièr. E dòn'a • l còr sobreleugièr, Qu'ama celui que no • i entend. » (...les puissants, parce que vous êtes de haut rang, Vous demandez de coucher d'abord. Et la dame doit avoir le cœur bien léger, Qui se donne à celui qui ne connaît rien à l'amour.)

Le roi riposte à cette accusation : « Giraut anc tròp rics no • m depeis, En bona dòna conquerer, Mas en s'amistat retener. » (Giraut, jamais je n'ai usé de ma puissance, Pour conquérir une noble dame. Mais pour retenir son amour.)

Enfin, Giraut prend à son tour un ton plaisant en mentionnant deux chevaliers. Cependant le roi lui appelle de ne pas le comparer à eux car « ... ieu n'ai gasanhat per

⁵²⁹ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 166-169.

un cent ! » (... je les ai battus cent fois !). Ainsi s'achève le débat dans une ambiance harmonieuse.

Parfois, les débatteurs utilisent les injures en tant qu'armes, comme par exemple dans le débat opposant Albert et le Marquis de Malaspina, qui nous montre jusqu'où pouvait aller la violence verbale des troubadours. Voyons les deux dernières strophes :

Sol Dieux mi gard, Rambaud, Mon Escudier,
En qui ai mes mon còr e m'esperança,
À mon dan get de trobar vos e • N Pièr,
Vis de castron, maganhat, larga pansa !

(Rambaud, pourvu que Dieu me garde Mon Écuyer, En qui j'ai mis mon cœur et mon espérance Je dédaigne vous trouver, vous et sire Pierre, Visage et châtre, estropié, large pause !)

Albert marqués, tut li vòstre guerrier
An tal paor de vos e tal dobtança
Qu'il vos clamon lo marqués putanièr,
Deseretat, desleial, sens fisança !

(Marquis Albert, tous vos ennemis, Ont une telle peur de vous et une telle défiance, Qu'ils vous appellent le marquis putassier, Déshérité, déloyal, sans parole !)⁵³⁰

Dans le *partimen*⁵³¹ qui unit Savaric, Gaucelm et Uc, personne ne sort vainqueur. Voici les trois dernières strophes :

Savaric :

Gaucelm, vencuts èts del content,
Vos e N'Ugon certanament.

Gaucelm, en ce débat vous êtes vaincu
Certainement, vous et Uc.

⁵³⁰ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 298-299.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 354-357.

E vòlh que fassa • l jutjament	Je veux qu'en fasse jugement
Mon Gardacòrs, que m'a conqués.	Mon Garde-Corps, qui m'a conquis
E Na Mari'ont bon prètz es.	Et Dame Marie, qui est de grand mérite.

Gaucelm :

Sénher, vencuts non soi nient.	Seigneur, je ne suis nullement vaincu,
Et al jutjar èr ben parvent ;	Et le jugement sera bien clair.
Per qu'ieu vòlh que • i si'eissament	Auquel je veux qu'y figure aussi
Na Guilhelma de Benaugés	Dame Guilhelma de Benaugés
Ab sos dichs amorós cortés.	Avec ses courtois propos d'amour.

Uc :

Gaucelm, tant ai rason valent,	Gaucelm, j'ai tellement raison
Qu'amdós vos fòrc'e mi defend ;	Que je me défends et vous vaincs tous les deux.
E sai un'ab gai còr plasant	Et j'en sais une, au corps charmant,
En que • l jutjament fora mes ;	À qui l'on pourrait s'en remettre.
Mas pro n'i a ab mens de tres.	Mais il y en aura assez de trois.

La fin de ce débat évoque probablement la fameuse Cour d'amour où les dames arbitres étaient chargées de juger et de résoudre les problèmes d'amour. Cette coutume fut reprise dans les *tensons*, comme dans la fin de la *tenson*⁵³² entre Albertet et Gaucelm Faidit, qui porte sur le sujet des « li ben, li mal d'amor » (les biens et les maux d'amour) : « Guicelm Faidit, nostra tenssos, An'a la comtessa, q'es pros : D'Engolesme, qe'n sabra dir, Lo ben e • l mal, e • l mieils chausir. » (Gaucelm Faidit, que notre tenson aille auprès de la comtesse d'Angoulême : elle a du mérite et saura dire ce qui est bien et mal, et choisir le mieux.) La réponse de Faidit n'est pas sans humeur: « Albert, be • m plai que la razos, An'a lieis q'es valens e pros ; Mas nostra terra fai delir, Car non vol de Franssa

⁵³² JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 205-207.

venir. » (Albert, je suis heureux que le jugement lui soit confié, car elle a du mérite et de la valeur ; mais elle cause la perte de notre terre, car elle ne veut pas venir de France.) Ces deux genres de débats démontrent bien l'esprit spéculatif des hommes éduqués de l'époque. En effet, les troubadours étaient non seulement des poètes, mais aussi dans une certaine mesure des théoriciens et des idéologues de la société. Cet esprit ressurgit de plus belle dans le deuxième genre le plus important de l'art troubadouresque, le *sirventés*.

IV. Le *sirventés* et le *planh*

Malgré l'analogie formelle entre la *canso* et le *sirventés*, ce dernier reste « un poème de circonstance, essentiellement satirique et violent – l'invective y est beaucoup plus fréquente que l'éloge – qui peut aborder à peu près tous les sujets, sauf l'amour ... on distingue donc plusieurs catégories de *sirventés* : les *sirventés* moraux ... les *sirventés* politiques ... les *sirventés* littéraires ... les *sirventés* personnels »⁵³³. Les *sirventés* moraux et politiques suivent le chemin de Marcabru, sans pour autant en dépasser excessivement le cadre. Nous citerons un *sirventés* littéraire et un *sirventés* personnel en guise d'exemple.

Le *sirventés*⁵³⁴ littéraire de Peire d'Auvergne « als enflabots, A Puòch-Verd, tot jogant risent » (au son des musettes, A Puivert, tout en jouant et en riant) est un très bon exemple de « galeries de portraits satiriques »⁵³⁵. Le poète 'commente' onze troubadours de son temps :

Peire Rogièrs qui « chanta d'amor e present, E valgra li, mais uns sautièrs » (chante d'amour en public, Et mieux lui vaudrait un psautier).

Giraut de Borneilh « que sembl' odre sec al solelh, Ab son cantar magre dolent » (qui semble une outre séchée au soleil, Avec son chant maigre et pitoyable)

Bernard de Ventadour, fils d'un « bon sirvent » (bon serveur) et d'une femme qui

⁵³³ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 122-123.

⁵³⁴ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 170-175.

⁵³⁵ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 122-123. p. 123.

« calfav'al forn » (chauffait le four), est « menre de Borneilh un dorn » (inférieur à Borneilh d'un travers de main).

Lemosins de Brive, « joglars qu'es pus querentins » (jongleur qui est le plus quémendeur), qui est « malautes, quand canta • l mesquins » (malade quand il chante, le pauvre).

Guilhems de Ribas, « malvats defòrs e dedins », qui « ditz tots sos vèrs raucament » (dit toutes ces chansons d'une voix rauque), qu'un « atrestan se • n fari'uns chins » (un chien en ferait autant).

Grimoart Gausmars « es cavalièrs e fai joglar » (chevalier et fait le jongleur). Le poète reproche à son protecteur qu'« E fait o mal qui lo • i consent, Ni • lh dona vestirs bèls ni cars » (Il a tort, celui qui le laisse faire, Et qui lui donne habits beaux et riches).

Le poète reproche au comte de Toulouse de trop donner à Peire de Monzon : « fèt o mal car no • lh talhèt, Aquòr que òm pòrta pendent » (il eut tort de ne pas lui trancher, ce que tout homme porte pendant).

Et le protecteur de Bernard de Saissac qui « anc un bon mestier non ac, Mas d'anar menuts dons querent » (jamais un bon métier n'eut, Sinon d'aller mendier de menus dons), Bernard de Cardalhac à qui celui-là « un vièlh mantèl susolent » (quémanda un vieux manteau crasseux).

Messire Rambaud « que • s fai de son trobar tròp baus » (qui se montre trop fier de sa poésie) « a nient » (sans valeur) est pire que « los pipauts, Que van las almornas querent » (les joueurs de pipeaux, qui vont quémendant les aumônes.)

Eble de Sanhas est un « vilanets enflats plagés, Que dison que per dos pogés, Lai se lòga e çai se vend » (vilain prétentieux et chicanier, Dont on dit que pour deux pougeois, Là-bas il se loue et ici il se vend).

Gossalbo Roitz, qui est « fait de son trobar formits » (satisfait de sa poésie), est un chevalier lâche, car « tan ben non fo garnits, Si doncs no • l trobèt en fugent » (il n'était pas assez bien équipé, Sauf s'il en a trouvé l'occasion en fuyant).

Lombard, qui « clama sos vesins coards », compose des « sonets fai galhards, Ab

mots amaribots, bastards, E lui apèl'òm Consesent » (airs gaillards, Sur des paroles caustiques et bâtardes, Et lui on le nomme Consesent).

Pour finir, le poète se vante de ses propres vers :

Pèire d'Alvèrnhe a tal vutz	Pèire d'Alvèrnhe a une voix telle
Que canta dessobr'e dessotz	Qu'il chante haut et bas
E sei son son doç e plasent ;	Et ses mélodies sont douces et agréables ;
Per o maièstres es de tots,	Pour cela il est le maître de tous
Ab qu'un pauc esclarzís sos mots	Pourvu qu'il rende un peu plus claires ses paroles
Qu'a pena nuls òm los entend	Car c'est à peine si quelqu'un les comprend.

Les *sirventés* personnels, similaires aux *sirventés* littéraires souvent « bassement injurieux et dirigés contre les ennemis personnels des troubadours »⁵³⁶. Pour répondre au *partimen* « Senher n'Aymar, chاوزes de tres baros, Cal prezas, mais, e respondes premiers » (Seigneur Aymar, choisissez de ces trois barons, celui que vous considérez comme le meilleur) parmi lesquels Raimbaut de Vaquieras, Aymar et Pedigon louent les valeurs chevaleresques, Peire Vidal compose une petite pièce de deux strophes⁵³⁷ dans laquelle il raille ces trois barons : « Que l'uns perdet lo pe per dos capos ... E·l segonz fo penduz per dos deners ... E·l terz fo orbs, car emblet una lanza » (le premier perdit un pied pour deux chapons, le second fut pendu pour deux deniers, le troisième fut aveugle, vola une lance). Si ces deux types de *sirventés* sont vissés sur le milieu du trobar, les *sirventés* moraux évoquent « la décadence des mœurs, la corruption du clergé, les femmes, etc. »⁵³⁸ et les *sirventés* politiques « nous plongent directement dans la réalité du temps : rivalités et basses intrigues entre grands seigneurs, guerre, croisades, dominations des Français, Inquisition, papauté, etc., ils nous donnent, dans une certaine mesure, une idée de l'opinion publique de l'époque »⁵³⁹.

⁵³⁶ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 123.

⁵³⁷ http://www.trobar.org/troubadours/peire_vidal/poem49.php, le 30 mai 2021.

⁵³⁸ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 123.

⁵³⁹ *Idem*.

Pour résumer, les sirventés offrent une vaste critique de la société, et cela se remarque d'une certaine manière dans les *planh*. Bertran de Born fait l'éloge du défunt « jove rei engles ... èra del mond lo plus valents dels pros » (le jeune roi anglais ... était au monde le plus vaillant des preux⁵⁴⁰). Sa disparition est une perte douloureuse et regrettable pour ce monde « escurs et tenhs e tenebrós » (obscur et noir et ténébreux), « flac, plen de marriment » (lâche et plein de tristesse) : « Sems de tot jòi plens de tristor e d'ira » (Privé de joie, plein de tristesse et de peine) et « Tots jorns veiretz que val mens uòi que ièr » (Que chaque jour vaut moins qu'hier). Enfin le poète prie Dieu d'accueillir ce « gents còr amorós » (corps noble et gracieux) entre ses « onrats companho(n)s » (nobles pairs) « Lai ont dòl non ac ni aurà ira » (Là où jamais il n'y eut et n'y aura de peine). Les poètes préfèrent en réalité leur opinion sur l'idéal incarnant les valeurs courtoises et chevaleresques de leur temps. Le schéma de triepartie est clair ici : dans le *planh*⁵⁴¹ de Guicelm Faidit, celui-ci écrit à l'occasion de la mort de Richard Cœur de Lion :

Douleur : Que mainta malanança, I ai sofèrt'e maint torment (Combien maint malheur, J'y ai souffert et maint tourment.)

Eloge : E·l onrat fach e·l dich placent ... e la doça semblança, Val tot quant outra tèrra ren. (Les nobles façons et les plaisants propos ... et sa douce apparence, Valent tout ce qu'une terre apporte.)

... vei jòi e depòrts, Solàç e domnejar, Car çò es vòstra còrts. (... je vois joie, jeu, Repos et galanterie, Tout ce qui fait votre cœur.)

Prière : Li grasic, pòs el m'o consent. (Je Le [Dieu] remercie, puisqu'Il me les accorde.)

À la notion de *fin'amor* s'ajoutent les valeurs de l'époque. Autour de ce noyau spirituel, les troubadours expriment leurs sentiments et leurs réflexions, qui sont

⁵⁴⁰ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 180-183.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 286-289.

transmis par des vers dans le cadre de l'art du *trobar*. L'autosatisfaction de ce microcosme poétique fut fragile : la survenue d'un événement politique déclencha le commencement de sa transfiguration au bout d'un demi-siècle de floraison.

4.2.2. Le *trobar* de 1209 à 1271

La Croisade des Albigeois de 1209 à 1229, l'installation de l'Inquisition en Occitanie, la perte de l'indépendance du comté de Toulouse en 1255, puis l'annexion définitive au domaine royal en 1271 : tous ces événements de la première moitié du XIII^e siècle changèrent considérablement la physionomie de l'art troubadouresque. Cependant, celui-ci était loin d'être éteint. D'une part, les poètes continuèrent de chanter l'amour, d'autre part, les agitations sociales poussèrent les poètes à apporter de nouveau souffle au monde du *trobar*.

Les éléments conventionnels de la *fin'amor* poursuivent leur chemin :

Bel m'es q'ieu chant e coindei	J'aime chanter être aimable
Pois l'aur'es dous'e-l temps gais	L'air est doux et le temps gai
E per vergiers e per plais	Dans les vergers dans les haies
Aug lo retint e-l gabei	J'entends le gazouillis le tumulte
Que fant l'auzellet menut	Que font les petits oiseaux menus

(*Canso* de Raimon de Miraval⁵⁴²)

Us cavaliers si jazia	Un chevalier était couché
Ab la re que plus volia	Près de la chose qu'il aimait le plus
...	
Qu'ieu aug que li gaita cria	J'entends que le guetteur crie
Via	En route
Sus qu'ieu vey lo jorn venir	Debout je vois le jour venir

⁵⁴² ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, op. cit., p. 336-227.

Après l'alba

Après l'aube

(*Aube* de Bertran D'Alamanon⁵⁴³)

L'autrièr cavalcava

Je chevauchais l'autre jour

Sus mon palafre,

Sur mon palefroi,

Ab clar temps seré,

Par un temps clair et serein ;

E vi denan me

Et je vis devant moi

Una pastorela,

Une pastourelle,

Ab color fresca e novèla,

Au teint frais et jeune,

Que chantèt mout gen,

Qui chantait fort gentiment

E disia en planhen :

Et disait en soupirant :

« Lassa ! mal viu qui pèrt

« Hélas ! qu'est malheureux celui qui perd

son jauzimen ! »

sa joie ! »

(*Parstorela* de Gui d'Ussel⁵⁴⁴)

Innovation formelle en plein essor, Pèire Cardenal écrivit une fable⁵⁴⁵. Dans une cité fictive, le seul habitant sain d'esprit est roué de coups par des fous, qui le jugent fou. Cardenal estimait que « Cist faula es az aquest mond, Semblant, et als òmes que-i son, Aquest sègles es la ciutats, Quez es tots plens de forcenats. » (Cette fable est à ce monde, Semblable, et aux hommes qui y viennent, Ce siècle est la cité, Qui est toute pleine de fous). L'Allégorie de ce poème incarne un défaut collectif de l'humanité : « le nombre a toujours raison face à l'homme seul »⁵⁴⁶. La cause de cette folie du monde est que les hommes renoncent à la loi de Dieu : « Que·i majer ses qu'òm pòt aver, Si es amar Dieu e temer, E gardar sos comandements : Mas ar es perduts aquel sens. » (Et la plus grande sagesse qu'on puisse avoir, C'est d'aimer et de craindre Dieu, Et d'observer ses commandements : Mais aujourd'hui cette sagesse est perdue).

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 390-391.

⁵⁴⁴ BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, op. cit., p. 150-152.

⁵⁴⁵ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 556-561.

⁵⁴⁶ *Idem.*, p. 560.

Uc de la Bacalaria est celui qui inventa l'aube inversée⁵⁴⁷. Ce type de poème est formé de quatre *coblas* singulières de huit vers de sept syllabes suivies d'un refrain de trois vers, deux de quatre syllabes et un de six. Le refrain est le suivant :

Dieus ! Qual enuèg	Mon Dieu ! Quel ennui
Mi fai la nuèch	Me fait la nuit,
Per qu'ieu desir l'alba.	C'est pourquoi je désire l'aube.

Ce poème est en réalité une *canso* sous forme d'*alba*. En effet, car celle-ci ne raconte guère une nuit passée avec la Dame : le contenu présente tous les caractères typiques de la *canso*. Le début est conventionnel : « Per grasier la bon'estrena ... Vuèlh far alb'ab son novèl ... et aug lo chant d'un aucèl. » (Pour remercier le doux présent ... Je veux faire une aube sur une mélodie nouvelle ... Et j'entends le chant d'un oiseau.) ; puis la souffrance : « Qu'aissi·m ponh al còr e·m tòca, E·m tolh manjar e dormir. » (Car elle me point au cœur et me pique, et m'ôte le manger et le dormir.) ; et le *Lausengier* : « Mais non creirai gent badòca, Que·m fassa de lièis partir. » (Mais je ne croirai pas les sottés gens, Qui me feraient m'éloigner d'elle).

La nuit n'est pas la seule source de l'*enuèg*. Père de Vic énumère tout ce qui lui cause l'ennui dans un poème de neuf strophes de neuf vers octosyllabiques :

Grand parleur, homme qui veut tuer un autre, cheval récalcitrant, personnage qui porte trop l'écu, chapelains et moines barbus, médisants au bec affilé, dame envieuse, mari qui aime trop son épouse, chevalier arrogant hors de son pays, homme lâche quand il porte bannière, mauvais autour, petit mets dans un grand chaudron, trop d'eau dans peu de vin, éclopé, cheminer avec un aveugle, longue attente, viande mal cuite, prête qui ment et se parjure, vieille pute, méchant homme qui fuit à cheval tout armé, jurons aux dés, la vie éternelle, manger sans feu en

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 406-409.

hiver, taverne qui sent mauvais, méchant homme qui a une belle femme, méchant joueur de viole dans une bonne cour, trop de copropriétaires dans un château, longue table avec une courte nappe, homme aux mains galeuses qui découpe, haubert pesant aux méchantes mailles, vent violent et pluie forte, amis qui se querellent à tort, vielle catin qui hait une pauvre fille à gages, femme grasse avec maigre con, mauvais seigneur qui trop tond, sommeil troublé, chevaucher sans cape sous la pluie, une truie près du cheval, arçons de la selle branlent, boucle sans ardillon, mauvais homme qui ne fait que des choses désagréables dans sa maison.⁵⁴⁸

Cette énumération apparemment confuse n'est pas un mélange hasardeux plusieurs éléments : le poète vise les nobles, les clercs, les chevaliers ainsi que les vilains dans un monde où le bien est abusé par le mal. Peire de Vic écrit une *tenson* particulière entre un moine et Dieu, qui porte sur le fard. Il s'agit d'un dialogue écrit dans un langage comique et familier dans lequel, le moine soutient que les dames ont raison de se farder, et où Dieu affirme en revanche qu'elles perdent leur fard dès qu'elles pissent :

Monges, tot las n'èr a laissar,	Moine, il faudra qu'elles y renoncent entièrement
Pòis pissar pòt lo tenh delir;	Puisque le pisser peut détruire le fard ;
Qu'ieu lor farai tal mal venir	Car je leur ferai venir un tel mal
Qu'una non farà mais pissar.	Que toutes ne feront que pisser.
Sénher, qui que fassatz pissar,	Seigneur, qui que vous fassiez pisser,
Na Elis devètz grasir	Vous devez savoir gré à Dame Elise
De Montfört, qu'anc no·s vòlc forbir,	De Montfort, car jamais elle ne se voulut farder,
Ni n'ac clam de vout ni d'autar.	Elle dont ne se plaignit Image sacrée ni d'autel. ⁵⁴⁹

Les poètes se mirent de plus en plus à dépeindre la vie en dehors des cours

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 390-394.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 398-401.

seigneuriales. Raimond D’Avinhon écrivit par exemple un poème de soixante-sept vers octosyllabiques dans lequel il énumère environ soixante-dix métiers qu’il exerça (voir l’extrait dans 2.2.3-I. Schéma strophique) en tant que « servents avuts et arlòts » (servant misérable et ribaud) : fauconnier, bonnetier, porcher, putain, voleur, spadassin, épicier, forgeron, médecin, ou encore changeur. Cela dévoile la prospérité de l’économie en Occitanie ainsi que la diversité de la vie des ‘vilains’ ou des bourgeois que nous retrouvons dans toute leur vigueur. Cette vie fut troublée par les événements politiques, en particulier l’intervention militaire du roi de France en Occitanie, qui entraîna non seulement une lourde perte humaine et de richesse, mais aussi la destruction des valeurs morales :

Falsetats e desmusura	Fausseté et Démesure
An batalha empresa	Ont livré bataille
Ab vertat et ab drechura	À Vérité et Droiture
E venç la falsesa.	Et Fausseté gagne.
E deslialtats si jura	Et Déloyauté se conjure
Contra lialesa,	Contre Loyauté
Et avaretats s’atura	Et Avidité s’acharne
Encontra larguesa ;	Contre Générosité
Feunia venç amor	Félonie vainc Amour
E malvestats valor,	Et Méchanceté Valeur,
E pecats caça sanctor	Et Péché chasse Sainteté
E barats simplesa.	Et Tromperie Simplicité.

(Sirventés de Peire Cardenal⁵⁵⁰)

et la prolifération du mal :

⁵⁵⁰ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 542-543.

Que·l sègle torbat vei	Car je vois le monde troublé
E corrompon la lei	Où la loi est corrompue
E sacrament e fei,	Comme les serments et la foi ;
Qu'usquecs pensa que vença	Où chacun pense à dominer
Son par ab malvolença	Son prochain avec méchanceté
E d'aucir lor e sei	Et à tuer les autres et lui-même
Sens rason e sens dreï(t).	Sans droit ni raison.

...aug la cortesa gent	... j'entends les gens courtois
Que cridan « sire » al Francés umilment	Qui crient « Sire » aux Français humblement.

E bons linhatges decasent e falsant	Les bons lignages choient et se dégradent.
(Sirventés de Bertrand Sicard ⁵⁵¹)	

Ici, l'Église est bien plus ciblée qu'auparavant : dans un long *sirventés*, vingt-trois strophes de sept vers, Guilhem Figuèira fustige avec acuité les Français et dénonce la responsabilité de Rome dans la croisade. Voici quelques vers :

Rom'enganairitz	Rome trompeuse
...	
Roma trichairitz	Rome tricheuse
...	
Rom'als òmes pècs	Rome, aux hommes faibles
...	
Roma de mal' esclata	Rome de mauvaise race
E de mal convent	Et fausse promesse

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 440-443.

...		
Roma, sens rason		Rome, sans raison
Avètz mainta gent mòrta		Vous avez tué maintes gens
...		
Roma discordants		Rome, semeuse de discordes
...		
Roma fals'e tafura		Rome fausse et perfide
...		
Roma desleials		Rome déloyale
...		
Roma de mal fòr		Rome, aux viles coutumes
...		
Etz vos e Cistèl qu'a Besèrs		Vous portez, vous et Cîteaux, qui à Béziers
	fesètz faire	fïtes faire
Mòut estranh masèl		Un bien horrible massacre. ⁵⁵²

Une *trobairitz*, Gormonda de Montpellier, répond strophe par strophe à la pièce de Guillem Figueira et prend la défense de Rome et de la papauté, dont voici la dernière strophe :

Roma-l gloriós que a la Magdalena		Rome, le Dieu de gloire qui à Madeleine
Perdonèt, dont nos esperam bon'estrena,		Pardonna et de qui nous espérons bonne récompense
Lo fòl rabiós que tant dichs fals semena		Que le fou enragé qui sème tant de faux propos,
	Fassa d'aital fòr	Il le fasse mourir,
	El e son tresòr	Lui et son œuvre
E son malvat còr morir e d'aital pena,		Et son mauvais cœur, de la même manière et de la
		même peine

⁵⁵² *Ibid.*, p. 462-471.

Le dernier mot, 'hérétique', démontre clairement que l'orthodoxie catholique se propageait en Occitanie. À cela s'ajouta les conséquences de la conquête militaire du roi de France. Ainsi, il se produisit dans les mœurs une transformation profonde⁵⁵³, qui accéléra la décadence de l'art troubadouresque.

4.2.3. Le *trobar* post-croisade

Le dernier feu de la tradition du *trobar* brille encore, les poètes chantent la joie de l'amour :

Ar quand renovel'e gença	Maintenant, quand se renouvelle et s'embellit
Estius ab fòlh'et ab flors,	L'été avec son feuillage et ses fleurs,
Pòs mi fai prècs ni l'agença	Puisqu'elle me prie et qu'il lui plaît
Qu'ieu chant e-m lais de dolor	Que je chante et que j'arrête de souffrir.
Cilh qu'es dòna de plasença.	Celle qui est dame de plaisir.

(Canso de Sordel⁵⁵⁴)

La misogynie fait parfois l'objet de discussion :

Pòt grèu l'aiga planament mesurar ;	Il est difficile de mesurer exactement l'eau
Encara mens vei ni conois ni sap,	Encore moins on ne voit ni ne connaît ni ne sait.
L'engenh e-l mal qu'en falsa femna cap.	La ruse et le mal que contient une femme fourbe.

(*Sirventés* de Cerverin de Girona⁵⁵⁵)

Les clercs et les Français sont toujours cibles de critiques injurieuses :

⁵⁵³ ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences, op. cit.*, p. 195.

⁵⁵⁴ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours, op. cit.*, p. 566-567.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 570-571.

Al rei Carle degra tostemps menbrar Le roi Charles devrait toujours se rappeler
 Com el fon pres ab son frair' eissament Comment il fut fait prisonnier, avec son frère
également
 ...
 Pecejèron francés petits e grands Les Français mirent en pièces, petits et grands
 Ni la maire salvèt neis sos enfants Et la mère qui ne put même pas sauver ses enfants.
 (*Sirventés* de Calega Panzan⁵⁵⁶)

Cependant, ces bulles sporadiques se brisèrent les uns après les autres, dans une atmosphère de réductions territoriales, économiques, spirituelles et de mutations artistiques.⁵⁵⁷ Giraud Riquier, qui tenta de sauver l'amour avec de belles pièces égalant les meilleures *cansos* de ses prédécesseurs :

Volontiers faria,	Je ferais volontiers
Tal chançon novèla	Une chanson nouvelle
...	
Vòlh servir la bèla	Je veux servir la belle
Que de grat sagèla	Qui marque d'amabilité
Sos fachs gent aisiva,	Ses actions, bien accueillantes
Umils et esquiva,	Humble et farouche,
Plasents et isnèla.	Gracieuse et vive. ⁵⁵⁸

Conscient des changements sociaux, Riquier, malgré ses tentatives de réformation de la poésie pour qu'elle puisse s'adapter aux nouvelles conditions, inventa la *serena*, qui consacre ses verves poétiques à la Vierge :

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 622-623.

⁵⁵⁷ LAFONT, Robert et ANATOLE, Christian, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, op. cit., p. 125-131.

⁵⁵⁸ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, op. cit., p. 592-593.

Car per s'amor esper en prètz montar	Par son amour j'espère monter en mérite
Et en onor et en grand manentia	Et en honneur e en grande richesse
Et en grande gaug...	Et en grande joie...
Tant a d'onor que pus non i cabria	Elle a tant d'honneur qu'on n'en pourrait ajouter.
E tan de ben que res no·l creisseria	Et tant de bien qu'on n'en pourrait accroître
Tan grand beutat a que non pòt mermar	Sa beauté est si grande qu'elle ne peut baisser
Ni res no·i falh, ans respland nuèch e dia	Rien ne lui fait défaut, elle resplendit nuit et jour.
Sos amadors prèc Midòns que mantenha	Je prie ma dame de protéger ceux qui l'aiment
Si que casuns son desirier n'atenga.	Et que chacun voie son désir exaucé. ⁵⁵⁹

L'Église en revanche ne fut plus la cible d'injures, celle-ci redevint au contraire la source du bien, purificatrice du mal :

Tot li mal seràn bon	Tous les mauvais seront bons
Si laissan falhison	S'ils abandonnent leur faute
E que cascuns se cure ;	Et que chacun se purifie ;
E si Dieux me perdon,	Et, que Dieu me pardonne,
Lo mal ai dich per pron,	J'ai dit le mal pour le bien,
Que·l mals plus non pejure	Afin que ce mal n'empire pas
Et que·l bons se melhure.	E que le bien devienne meilleur. ⁵⁶⁰

« Le nouveau symbole de l'Amour ce n'est plus la passion infinie de l'âme en quête

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 598-601.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 636-637.

de lumière, mais c'est le mariage du Christ et de l'Église »⁵⁶¹. La transformation de la poésie lyrique en poésie religieuse put aboutir : « Ainsi la conception sensuelle d'amour du comte de Poitiers aboutissait par une lente évolution, que les événements politiques et religieux dont le Midi fut le théâtre au XIII^e siècle avaient précipitée, à la théorie de l'amour religieux »⁵⁶².

Durant la période de la décadence, la créativité des troubadours ne se tarit point. Guiraud Riquier, réputé pour être le dernier troubadour, créa la *serena*, calqué sur l'*alba*, racontant l'histoire d'un amant qui attend impatiemment l'arrivée du soir pour se rendre chez sa dame. Voici le refrain (cité dans 2.2.1) :

Jorns, ben creisses a mon dan, Jour, tu crois bien pour mon dommage,
E • l sers et le soir,
Aucí • m, e sos longs espers. Me tue, qui se fait si longtemps attendre.

Jour me tue, l'art du trobar prend progressivement fin en Occitanie. Riquier regrettait que « Mas tròp soi venguts als darrièrs » (mais je suis arrivé trop tard), et nous sommes surpris de voir que « leur désespoir, leur pessimisme se confondent avec le regret d'une époque disparue où le luxe vestimentaire, la prodigalité des grands seigneurs, le cérémonial de l'amour courtois constituaient les bases objectives de la société aristocratique qui leur avait fait, à eux et aux jongleurs, une si belle place »⁵⁶³. Mais le trésor littéraire confectionné par les troubadours occitans n'avait pas encore disparu. Les poètes du pays d'oïl prennent d'abord le relais, et c'est grâce à la famille du duc d'Aquitaine. Nous avons déjà parlé du mécénat de cette famille de la grande noblesse dans le chapitre III (Marcabru). Surtout Aliénor d'Aquitaine, petite-fille de Guillaume IX, joue un rôle prédominant dans la diffusion de la *fin'amor*. Deux filles sont nées de son premier mariage avec Louis VII, Marie de Champagne et Alix de

⁵⁶¹ DE ROUGEMENT, Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, sept. 2021 (1972), p. 71.

⁵⁶² ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences, op. cit.*, p. 221.

⁵⁶³ NELLI, René, *Les Cathares*, Paris, Marabout université, 1972, p. 111.

France. La première a épousé comte de Champagne et c'est grâce au soutien de ce couple que Chrétien de Troyes s'inspire de l'esprit de la *fin' amor* dans la création de la légende arthurienne et qu'André le Chapelain codifie les règles d'amour dans *De Amor*, bien que de nombreux chercheurs mettent en cause l'existence réelle de la cour d'amour. Après avoir divorcé de Louis VII, Aliénor d'Aquitaine se remarie avec le futur roi Henri II d'Angleterre. Le fameux troubadour Bernard de Ventadour qui a été reçu et hébergé dans la cour d'Aliénor est allé séjourner en Angleterre et a œuvré lors du couronnement de Henri II. Dans les treize années qui suivent, elle donne à Henri II trois filles et cinq fils dont trois seront rois d'Angleterre : Henri le Jeune, Richard I^{er} et Jean Sans Terre. Richard I^{er} dit Cœur de Lion semble hérité de sa mère des dons littéraires, il compose en occitan et en langue d'oïl, il sait bien *trobar* :

Suer comtesse, vòstre prètz sobeiran	Sœur comtesse, votre haut mérite
Salv Dieus e gard la bèla qu'ieu am tan	Dieu le garde et garde la belle dame que j'aime tant
Ni per qui soi ja pres.	Et pour qui je suis encore prisonnier.

(*Tornada de sa canso Ja nuls òm pres non dirà sa rason*⁵⁶⁴)

Au-delà du Rhin, les *minnesingers*, tels que Wolfram von Eschenbach et Hartmann von Aue, imitent cet art à travers les lands germaniques. Dans la péninsule ibérique, en dehors des chansons lyriques, les poètes créent aussi des formes narratives, tels que *Roman de la Reine Esther*, *Castia Gilos* (L'École des Jaloux), *Las novas del Papagay* (La Nouvelle du Perroquet), *Prayre de joy e sor de plaser* (Frère de Joie et Sœur de Plaisir), *En aquel temps c'om era gais* (Au temps où l'on était gai), ou encore *Lai on cobra* (Quand l'été reprend ses droits)⁵⁶⁵. Le plus important, c'est que cet art est introduit en Italie, et que celui-ci est très apprécié par Dante et Pétrarque qui l'immortalisent dans leurs œuvres. Jusqu'à présent, le trésor littéraire tournant autour

⁵⁶⁴ FABRE, Paul, *Anthologie des Troubadours*, *op.cit.*, p. 242-243.

⁵⁶⁵ Titres traduits par MEJEAN-THILIER, Suzanne et NOTZ-GROB, Marie-Françoise, *Nouvelles courtoises*, Paris, Librairie Générale Française, sept. 2010 [1997], p. 704.

de la *fin'amor* offre encore aux artistes d'aujourd'hui maintes inspirations dans la création d'œuvres multiformes, de chansons, du cinéma, de peintures ou encore de bandes dessinées.

4.3. Synthèse du chapitre

Premièrement, l'âge d'or et de la décadence du *ci* et du *trobar* sont en réalité la continuation et l'enrichissement de leur période de naissance du point de vue thématique et formel. Concernant le *ci*, Liu Yong continue le chemin de *Parmi les fleurs* en employant les *chang-diao*, à savoir les *ci-pai* longs ; tandis que Su Shi définit les traits du style de *hao-fang* ; et que les poètes du Dashengfu développent le goût sur la métrique stricte. Sous les Song méridionaux, l'art du *ci* prend deux voies différentes dès la Traversée du Yang-Tsé, à savoir la voie du style de *wan-yue*, représentée par Li Qingzhao et Jiangkui, ainsi que la voie du style de *hao-fang*, représentée par Yue Fei et Xin Qiji. Pendant et après la chute des Song, les poètes patriotes tels que Wen Tianxiang poussent les derniers cris d'héroïsme ; tandis que les poètes 'délaissés des Song' continuent à poétiser dans le style de *wan-yue*, dont la parole devient de plus en plus obscure. Les troubadours apportent à l'art du *trobar* quelques nouveaux genres tout en préservant les modèles créés par la première génération, comme l'aube inversée de Uc de la Bacalaria, l'*enuèg* de Peire de Vic et sa *tenson* entre Dieu et un moine, fable de Pèire de Cardenal, etc. La plus importante mutation réside dans le fait que la Vierge se substitue peu à peu à la Dame et que la lyrique courtoise est progressivement remplacée par la poésie religieuse.

Deuxièmement, le *ci* et le *trobar* sont des *poésies* relativement engagées. Les poètes observent non seulement le déroulement de l'histoire, mais participent aussi aux grands événements historiques. Le contenu de leurs compositions construit d'une certaine manière une histoire poétique de leur époque. Liu Yong raconte la vie insoucieuse de la société en paix, le destin de Su Shi nous raconte la cruauté des

évincements dans le champ du mandarinat, Fan Zhongyan dépeint la vie des militaires défendant la frontière (voir A-22 dans l'annexe), Zhou Bangyan montre un goût pour l'art de l'empereur, Li Qingzhao décrit le traumatisme provoqué par la guerre, Yue Fei et Zen Tianxiang expriment l'aspiration des patriotes, les poètes délaissés des Song dissimulent leur tristesse dans leurs poèmes, etc. Les troubadours chantent la *fin'amor*, fustigent la bassesse, fustigent les croisés venant du Nord, accusent l'Église, méditent sur la morale et la philosophie, et s'occupent de la vie du bas monde tout en observant les mutations de la société et en subissant les conséquences.

Troisièmement, il s'agit d'une coïncidence historique. En effet, le déclin brusque du *ci* et du *trobar* symbolise le sort tragique d'une zone culturelle engloutie physiquement et culturellement par une culture plus puissante. D'un autre point de vue, la chute des Song septentrionaux fait partie de l'expansion de l'Empire mongol. L'État des Song n'est qu'un des états annexés depuis l'ascension de la tribu des Bordjigouines (en chinois 孛儿只斤/*bo-er-zhi-jin*) vers le milieu du XII^e siècle, dont Gengis Khan est le chef. Cet immense empire annexe une autre grande civilisation du continent eurasiatique en plus des Song : les troupes des Mongols s'emparent de Bagdad en 1258, capitale de la Dynastie des Abbassides de l'Empire arabe, la pillèrent et l'incendièrent. En France, durant la fondation de la Dynastie des Capétiens, les rois n'ont comme domaine royal que l'île de France, entourée par de puissants vassaux, y compris le roi d'Angleterre. Génération après génération, les monarques Capétiens ambitieux, tels que Louis VII le Pieux, Philippe II Auguste, Saint Louis, et Philippe IV le Bel, épuisent tous les moyens disponibles dans le but d'inféoder les vassaux insoumis et d'étendre les autorités royales sur tout le territoire du Royaume de France. L'annexion de l'Occitanie n'est qu'un maillon de cet expansionnisme qui perdura jusqu'à l'époque de Louis XIV.

Chapitre V. Structuration d'un monde poétique

Ce chapitre est la synthèse générale de ce travail. Nous commencerons par analyser et comparer les similitudes et les différences entre les le *trobar* et le *ci e* en examinant les questions d'origine, de forme poétique, d'identité du poète, de thèmes, d'images, d'esthétique poétique, etc. Enfin, nous discutons de la problématique centrale de ce travail : est-il possible de trouver un modèle comme les lois de la science naturelle qui peut représenter ces rapports ?

5.1. La naissance d'un art – une immobilisation dans la mobilité

Nous avons présenté la naissance du *trobar* et du *ci* dans le chapitre I. Il est bien évident d'y constater que ces deux arts sont nés dans une fusion de sources provenant de trois dimensions. Cela dévoile une réalité que l'art n'est jamais immobile. Cette mobilité favorise le déplacement d'un art de l'« émetteur » au « récepteur » via le « transmetteur »⁵⁶⁶. Le transfert artistique se réalise de manière très différente. En termes de sources vernaculaires, le transfert vertical, à savoir les chansons folkloriques qui sont souvent des « sources orales »⁵⁶⁷, est effectué par les « individus » et les « milieux sociaux »⁵⁶⁸. Le contact direct entre les hommes cultivés et les roturiers en Occitanie faire parvenir au milieu de la création poétique les chansons folkloriques en toute fraîcheur. En Chine antique, le mis au point du mécanisme de 'cueillir les vents' maintenu par l'État permet de transférer systématiquement les trésors artistiques créés par le peuple. Le transfert temporel, qui implique tous types d'écrits littéraires et linguistiques par les supports matériels, à savoir les « sources écrites »⁵⁶⁹, est réalisé dans l'enseignement. L'éducation s'effectue à la famille ou à l'école garantit le transfert rigoureux des connaissances latines et même grecques de l'Antiquité, y compris bien sûr celles de la littérature. En Chine, l'invention du papier et de l'imprimerie offre une condition favorable au transfert des écrits. En plus, l'examen impérial et la vulgarisation

⁵⁶⁶ VAN TIEGHEM, Paul, *La littérature comparée*, Paris, Librairie Armand Colin, 1931, p. 60.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 152-155.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 144.

des écoles publiques et privées donnent une puissante impulsion à l'éducation littéraire.

La mobilité interne qui se fait au sein de la communauté culturelle se révèle plus manifeste que le transfert extérieur. Malgré les traces détectées par les chercheurs, le transmetteur reste un mystère, faute de sources immortalisées sur le support durable et visible.

Bien que les chercheurs aient identifié de nombreuses traces de cultures étrangères dans le *ci* et le *trobar*, la question reste ouverte de savoir par quels intermédiaires ces éléments ont pénétré dans la sphère culturelle nationale. Comme le dit Van Tieghem :

Tel récit entendu, telle conversation, est à la base d'une page, d'un volume, parfois de l'œuvre entière d'un écrivain. Les chansons rustiques ou sauvages, les traditions de famille, les récits écoutés au hasard des rencontres, les anecdotes purement orales sont l'origine de bien des œuvres d'imagination.⁵⁷⁰

Personne ne peut affirmer que le séjour de Guillaume IX en Moyen-Orient et sa participation à la *Reconquista* lui ont permis d'« entendre » des chansons exotiques et d'exciter l'« imagination » qui lui vaudra le titre de « premier troubadour ». Ce qui est par contre certain, c'est que son innovation poétique n'apparaît qu'après son retour de la Croisade. D'une vue plus large, l'invasion de l'Empire arabe dévaste la terre conquise, mais, cela raccourcit en même temps la voie d'échanges entre la civilisation européenne et celle des Musulmans, surtout par les péninsules ibérique et italique. Et nous pouvons audacieusement dire que ces contacts interculturels persistent plus de quatre siècles jusqu'à la veille des grandes découvertes géographiques, durant cette longue période, des « récits écoutés au hasard des rencontres » ne peuvent être totalement absents. Du côté du *ci*, le transmetteur est également loin d'être identifié. La longue histoire de la formation de la musique *yan-yue* nous montre que les apports artistiques s'effectuent par d'une multitude d'individus, les commerçants qui traversent la Route de la soie, les

⁵⁷⁰ *Idem.*

délégations diplomatiques et mêmes des voyageurs inconnus y jouent le rôle d'intermédiaires.

Deux histoires sont dignes d'être mentionnée. En 751 apr. J.-C., une bataille a éclaté dans la région de Talas (près de Taraz, au Kazakhstan) en Asie centrale, entre la Dynastie Tang et La Dynastie des Abbassides. L'armée des Tang a été vaincue et Du Huan⁵⁷¹ et nombre de ses officiers et soldats ont été capturés par l'armée arabe et emmenés à l'arrière de l'Empire arabe. Du Huan a vécu au cœur de l'empire arabe pendant douze ans avant de regagner la Chine par un navire marchand en 762. Il a écrit un livre basé sur ses expériences, qui n'a pas pu être conservé jusqu'à nos jours. Le *Tong Dian* de son oncle Du You en a transcrit quelques citations, environ 1770 caractères, décrivant de nombreuses cultures et coutumes arabes, telles que : « les femmes doivent se couvrir le visage lorsqu'elles sortent ... Ils saluent les cieux cinq fois par jour, quel que soit leur rang ». Plus important encore, Du You a vu un certain nombre de Chinois dans le monde arabe en précisant leur nom et leur lieu d'origine : « Les orfèvres, les peintres et les artisans, Fan Shu (樊淑) et Liu Xing (刘泚) viennent de Chang'an notre Capitale, et les tisserands, Le Qiong (乐曩) et Lü Li (吕礼) sont de la préfecture Hedong »⁵⁷² .

En 851, un marchand arabe du nom de Sulaymân a consigné par écrit ce qu'il avait vu et entendu en Orient sous le titre *Voyage du marchand arabe Sulaymân*, et qui a ensuite été complété par un Arabe du nom d'Abu Zayd Hasan, nous pouvons y trouver des descriptions sur la culture chinoise :

Tous les Chinois, pauvres, riches, vieux et jeunes, apprennent à écrire et à lire.

Il existe en Chine de nombreux monuments en pierre, de dix pouces de haut, avec des inscriptions en caractères négatifs.

⁵⁷¹ DU Huan (杜环, dates de naissance et de décès incertains) est neveu de Du You (杜佑, 735-812). Ce dernier est l'auteur d'un ouvrage historiographe *Tong Dian* (« 通典 »), il assume le poste de chancelier sous l'empereur Dezhong (742-805).

⁵⁷² DU You, *Tong Dian* (« 通典 »), Shangsha, Éditions École Yuelu (岳麓书院), 1995, p. 713.

Les Chinois ont les mains les plus habiles, et sont capables de peindre, de faire de beaux travaux, et de faire toutes sortes de travaux ; et aucun autre peuple au monde ne peut le faire mieux qu'eux. Les Chinois peuvent utiliser leurs mains pour fabriquer toutes sortes de choses avec une grande dextérité qu'aucun autre peuple ne peut faire.⁵⁷³

Bien évidemment, ces citations ne peuvent être utilisées comme des preuves que le *ci* a connu des influences directes provenant de la culture arabe. Tout comme la participation à la Croisade de Guillaume IX en Orient ne lui sert qu'à « goûter autrement que de façon superficielle de la vie de l'Orient, sinon à Byzance et un peu à Antioche » et son bref séjour « ne doit pas nous inciter à voir dans cette croisade l'occasion d'une influence sérieuse des lettres arabes sur son travail ultérieur d'écriture poétique »⁵⁷⁴. Mais ces histoires font preuve quand même que la culture ne serait jamais immobile, le transfert culturel a lieu en tout temps et en tout lieu dans les mobilités de tous genres.

Supposons que la poésie est un processus évolutif, alors ce processus est constitué d'innombrables nœuds, c'est-à-dire d'innombrables nouveaux types de poésie apparaissant au fil du temps. Un nouveau centre de gravité est amorcé lorsque la ligne du temps de la poésie se développe à un certain stade où émerge le besoin d'un nouveau type poétique. Divers éléments culturels, qui convergent de toutes dimensions vers le centre, fusionnent, se condensent, se solidifient et se structurent autour de ce centre. Cette structure est ce que nous appelons une poésie dotée de nouvelles formes, de nouveaux thèmes et de nouvelles images. La mobilité entraîne la convergence, qui entraîne ensuite la fusion, alors cette dernière génère l'innovation, et les innovations se multiplient, se stabilisent et s'immobilisent pour former finalement une nouvelle poésie. En un mot, la naissance d'un nouveau type de poésie peut être résumée comme une

⁵⁷³ Tirées de la version chinoise traduite par LIU Bannong (刘半农) & LIU Xiaohui (刘小蕙), Pékin, Éditions Huawen (华文出版社), 2016, p.17-19.

⁵⁷⁴ FÉLIX, Bernard, *Guillaume le troubadour*, Sauveterre, Éditions Aubéron, 2002, p. 137.

immobilisation dans la mobilité.

5.2. La technique formelle – monologue et dialogue

La poésie est un type de « way of the saying » et de « nature of the said »⁵⁷⁵. Cette formule s'apparente à une dichotomie française : « ce qui est dit » et « comment c'est dit »⁵⁷⁶. En ce qui concerne la versification, le *trobar* et le *ci* sont de parfaits exemples de la poésie classique, qui est définie comme « l'art de faire ou de composer des ouvrages en vers »⁵⁷⁷.

I. Forme monologique explicite et fond dialogique implicite

Jean Tardieu dit que la poésie est « une seule voix d'homme dira le texte du poème »⁵⁷⁸. En d'autres termes, la poésie est dans une certaine mesure le soliloque du poète. Ceci est particulièrement évident dans le *ci*. Contrairement aux troubadours, les poètes chinois n'ont pas créé de poésie dialoguée. Quel que soit le sujet, chaque pièce de *ci* peut être considérée comme l'expression des sentiments intérieurs du poète. Formellement, les poèmes des troubadours peuvent être divisés en formes monologiques et dialogiques. Les poèmes monologiques les plus représentatifs sont la *canço*, l'*alba* et le *planh*.

Cependant, dans ce « monologue », nous pouvons clairement sentir la présence de l'objet que cible le poète. Dans la *canço*, si l'ensemble de la pièce révèle l'épanchement personnel du poète, l'objet de cet épanchement est présent tout au long de la pièce : « Il me faut chanter ce que je ne voudrai pas, tant j'ai chagrin de qui je suis l'amie, te l'aime plus qu'aucune chose qui soit. », « Vos yeux amoureux et clairs, francs sans traîtrise, beau corps de désir joyeux. » (cités dans 4.2.1). Cela n'est nulle part plus évident que dans la *tornada* (Je n'ose lui envoyer de messenger par autrui - cité dans 2.2.1), qui montre que le poète est prêt à affronter l'épreuve (Et moi le fou j'ai joie de ma douleur

⁵⁷⁵ BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn, *Understanding Poetry*, Pékin, Éditions Foreign Language Teaching and Research Press & Thomson Learning, nov. 2004, p. 1.

⁵⁷⁶ DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, janv. 1991, p. 29.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁷⁸ TARDIEU, Jean, *Une Voix sans personne*, Paris, Gallimard, mai 1954, p. 7.

- cité dans 4.2.1) pour qu'il/elle établisse un dialogue avec l'amant (a) : « Va et salue de ma part mes amis » (cité dans 2.2.1), pour goûter la joie de l'amour.

Dans l'*alba*, ce dialogue est encore plus prononcé, les appels de *gaita* (guetteur) (Beau compagnon, en chantant je vous appelle - cité dans 2.2.1), en forme de monologue, sont en fait un dialogue visant à envoyer un message à son amie pour lui avertir que le matin est arrivé et que la « conversation de la nuit » entre les deux amants doit prendre fin. Afin d'éviter les surprises (Et j'ai peur que le jaloux ne vous assaille), la relation amoureuse dépende en quelque sorte de ce dialogue malin maintien. Sous la forme monologique explicite se dissimule un fond dialogique implicite.

Pour le *ci*, comme nous l'avons conclu au chapitre II, les *ci-pai* sont des moules préfabriqués qui imposent un schéma figé de métrique. L'autonomie des poètes se limite aux choix de thèmes et de matériaux qu'ils décident de mettre dans ces moules. Parmi ces matériaux, nous pouvons remarquer que ce type de 'fond dialogique implicite' est très récurrent, comme par exemple le fameux thème de la 'rancœur du boudoir', la plainte des femmes solidaires vise naturellement à leur homme ou à leur 'client' : « Toilette faite, elle se tient près de la fenêtre du pavillon plombant le fleuve. Mille voiliers passent, mais aucun ne me le ramène... » (cité dans 3.1.3.1), « Les fleurs blanches s'envolent, allez lui apporter mon message, dites-lui de retourner dès que possible ! » (cité dans 3.1.3.3).

Cela apparaît également dans les *ci* racontant le dépaysement, où le lien d'attachement sert du pont qui maintient le dialogue entre le poète et ce qui lui manque : « Ne retournez pas au pays natal si vous n'êtes pas vieux, la douleur causée par le regret serait comparable à ce qu'une lame perçant les entrailles », « Je n'oublierai jamais le jour où j'ai quitté le temple des ancêtres, les filles du Jiaofang m'ont interprété un air » (cités dans 3.1.4). Cet attachement est aussi flagrant dans le thème du « mal de la perte du temps » qui est en quelque sorte un dialogue intérieur entre le moi du présent et le moi du passé : « Tard au troisième mois, la tempête est violente, ma porte est fermée à la nuit tombante, mais comment retenir la saison fleurissante ? » (cité dans 3.1.4),

« Devant cette scène de la nuit, le passé émerge dans mon esprit. » (cité dans 4.1.1).

L'objet du dialogue est également évident dans le *planh*, bien que l'objet ne soit plus vivant, et le poète utilise le vers comme un véhicule pour établir un contact émotionnel entre ce monde et l'autre. « Quant à moi, hélas ! je n'ai au cœur, telle indignation et telle tristesse que, de toute ma vie, je ne finirai de regretter, le vaillant, le vénérée, le preux vicomte de Béziers, qui est mort » (cité dans 2.2.1). Nous pouvons retrouver une communication émotionnelle similaire dans les pièces de *ci* écrites à l'intention des défunts : « En dix ans le vivant ne sait rien de la morte. Puis-je t'oublier bien que nul ne m'apporte la nouvelle de ta tombe solitaire, dont mille lieues m'ont séparé ? À qui épancherai-je mon cœur brisé ? Même si tu m'avais revu, m'aurais-tu reconnu, le visage couvert de poussière, et les cheveux de givre poudrés ? » (voir A-36 dans l'annexe). L'émotion exprimée dans *ci* est de nature différente du *planh*, les deux se ressemblent beaucoup du point de vue du mode discursif, c'est-à-dire tous les deux ont un fond dialogique implicite.

Dans le cadre du *trobar*, la pierre angulaire sur laquelle le dialogue est construit est l'amour. Nous pouvons y voir deux types d'amour, l'une étant l'amour au sens propre, l'autre l'amitié. Il existe un lien commun, tous les deux se fondent sur la loyauté, qui maintient ces deux amours. Nous pouvons également trouver l'amour loyal et l'amitié solide dans le *ci*. De plus, à la différence des troubadours, l'amour décrit par des poètes chinois va au-delà de l'humain, leur amour se déverse aussi dans les êtres inanimés, tentant d'établir un dialogue interdimensionnel entre l'homme et l'objet.

Le *sirventés* est un type très particulier. À première vue, la forme monologique des *sirventés* est la plus frappante. En particulier, si les *sirventés* couvrent une grande variété de sujets, qu'ils soient moraux, politiques, littéraires ou individuels, ces poèmes ont souvent un point commun : la plupart des poètes critiquent des personnes ou des événements qui existent au même moment qu'eux : « les troubadours s'intéressent aux événements politiques de leur temps ... les poètes aiment à sortir assez souvent de leur

tour d'ivoire ». ⁵⁷⁹ De cette façon, une unité spatio-temporelle est créée entre le poète et son objet, il s'agit d'une unité qui permet la construction d'un dialogue sous forme de critique. La caractéristique essentielle de ce dialogue est que le poète exporte ses propres idées vers son objet, constituant un commentaire indirect entre les deux. Par exemple, Peire d'Auvergne évalue onze troubadours, la directionnalité de ses commentaires étant exceptionnellement claire : Giraut de Borneilh « semble une outre séchée au soleil, Avec son chant maigre et pitoyable », Bernard de Ventadour est « inférieur à Borneilh d'un travers de main » (cités dans 4.2.1). La colère de Guilhem Figuèira a également une cible très claire : « Rome trompeuse ... Rome tricheuse ... Rome, aux hommes faibles » (cité dans 4.2.2). Gormanda de Montpellier montre alors au monde entier, sans réserve, ce qu'il défendait : « Rome, le Dieu de gloire qui à Madeleine, pardonna et de qui nous espérons bonne récompense » (cité dans 4.2.2). Raimon de Cornet défend l'esprit catholique encore plus intensément : « Tous les mauvais seront bons, s'ils abandonnent leur faute, et que chacun se purifie ; et, que Dieu me pardonne, j'ai dit le mal pour le bien, afin que ce mal n'empire pas, e que le bien devienne meilleur » (cité dans 4.2.3). Pour ou contre, entre l'émetteur de l'opinion (le troubadour) et son éventuel récepteur, autrement dit la cible, une relation unidirectionnelle ou bidirectionnelle s'est clairement établie.

Cette expression claire et forte de la volonté personnelle est également courante dans les *ci* à thème patriotique, où l'objet des louanges et la cible des attaques du poète sont extrêmement clairs :

Je voudrais diriger cent mille soldats, foncer jusqu' au désert du nord, et sauver nos deux empereurs. (voir A-72 dans l'annexe)

Les brigands saccagent encore le nord-ouest. Des milliers de villages et de cités sont dévastés, les habitants souffrants sont loin de la nouvelle capitale. (voir A-73 dans l'annexe)

⁵⁷⁹ ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, *op. cit.*, p. 60.

Ils ignorent la voix de nos habitants du pays perdu, qui aspirent à accueillir l'armée impériale. Tous ceux qui verront ces cortèges, vont frémir d'indignation, et fondre en larmes. (voir A-106 dans l'annexe)

Dans les poèmes qui font le panégyrique de l'empereur, les compliments du poète doivent, bien entendu, être clairement et précisément orientés :

La rue est envahie par les lanternes aux motifs de papillons, formant de petits groupes, qui voltigent autour des dames qui se sont bien apprêtées. La magnificence d'antan renaissant, la paix revient dans notre capitale. (voir A-88 dans l'annexe)

Dans la grande salle du palais, deux dragons dansent sous l'éclairage des lampes. L'empereur est ivre, les courtisans crient « vive l'empereur ». (voir A-52 dans l'annexe)

Dans les poèmes de l'école *Wan-yue* (délicatesse restreinte), en particulier à l'époque des Song Méridionaux, il y a un développement progressif vers la complexité. Une pièce de *ci* est souvent si riche en images et en métaphores qu'il semble difficile de déterminer l'idée centrale de l'auteur. Cela est particulièrement vrai dans le cas des *ci*. Nous avons présenté les méthodes de classification du *ci* dans le chapitre II, dans l'ensemble, un *ci* compte moins de vers que les poèmes troubadoursques. Il n'y a aucun doute que le *ci* est un genre de poésie lyrique, cependant, les *ci* disposent souvent une importante narrativité, en particulier dans les *ci* longs. Sous l'apparence de soliloque se cachent un ou plusieurs objets avec lesquels le poète entend construire un dialogue. Prenez, par exemple, *Gazouillis des fauvettes* de Wu Wenying des Song Méridionaux :

Gazouillis des fauvettes (莺啼序/*Ying-ti-xu*)

晚春感怀 (Note du poète : émotion et souvenir à la fin du printemps)

1 Le retour de l'air froid attise mon envie de boire, 2 le salon est fermé. 3 Les hirondelles sont en retard, elles se nichent dans l'ouest de la ville, 4 et nous rappellent que le printemps va bientôt finir. 5 Un jour après la fête de Qingming, je monte sur un bateau, 6 qui vogue le long la rive arborée comme le jardin du palais de Wu. 7 Loin de mon pays natal, 8 je me laisse vagabonder dans le vent, 9 comme un chaton léger.

10 Cela fait dix ans que je vis près du Lac de l'Ouest, 11 maintes fois j'ai lié mon cheval sur le saule, 12 et je me suis réjoui de la poussière tendre et de la brume moelleuse. 13 Je remontais le ruisseau bordé de fleurs jusqu'au ruisseau féérique, 14 la servante Jin'er m'aidait toujours à te remettre mes lettres. 15 Le rendez-vous était toujours court, 16 au moment de la séparation, tu pleurais en t'appuyant sur le paravent argenté, ton éventail et ta robe dorée ont été mouillés par les larmes. 17 Plus de promeneurs sur la digue aux crépuscules, 18 rendent trop facilement ce moment meilleur, 19 aux hérons.

20 Les orchidées se fanent, 21 les pollia hasskarlii s'épanouissent, 22 je réside encore dans ce pays. 23 Je suis allé te chercher sur les six ponts, aucune nouvelle ; 24 le temps est passé et la fleur est flétrie, 25 elle a été inhumée dans le sol, 26 exposée au vent et à la pluie. 27 L'onde limpide envie tes regards, 28 les collines perdent la grâce devant tes sourcils, 29 je n'oublierais jamais la nuit que nous avons passé ensemble près du fleuve parsemé de lampes de pêcheurs, 30 et le matin où nous nous sommes séparés à l'embarcadère. 31 Le pavillon vert où tu as habité est encore là, 32 le poème que j'ai écrit sur le mur vétuste en pleurant, 33 serait-il encore visible rongé par la poussière ?

34 Je monte dans un kiosque construit sur une terrasse, 35 la plaine herbeuse s'étend vers l'horizon, 36 je soupire en regardant mes cheveux blanchis. 37 Je sors la serviette que tu m'as donnée, la trace de tes larmes et des lèvres y restent encore, 38 une légère fragrance s'émane, 38, mais le phénix incliné s'est égaré, 40 l'oiseau

solitaire n'a plus d'envie de danser. 41 Je veux t'écrire une lettre, 42 pour te raconter mon chagrin, 43 où puis-je trouver un messager tandis que les oies sauvages sont déjà loin dans le firmament bleu au-dessus de la mer ; 44 Je sors mon luth, mes pensées à toi se transforment en vibrations des cordes. 45 Le pays de Jiangnan plonge dans le chagrin, 46 le son lugubre t'appelle encore et encore, 47 ton âme ne l'entend-elle pas ? (voir le texte en chinois : A-120 dans l'annexe)

Ce poème, composé de quarante-sept vers, est déjà l'un des plus longs *ci* conservés jusqu'à nos jours. Comme le dit la note du poète : « émotion et souvenir à la fin du printemps », ce *ci* est à thème du « mal de la perte du temps ». William Wordsworth dit que « For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feeling »⁵⁸⁰. En voyant le printemps toucher à sa fin, une tristesse indéfinissable surgit, des pensées viennent dans son cerveau, le poète se souvient de son passé et de son ancien amour. La mélancolie du printemps, la nostalgie, le deuil des morts se mélangent. Le premier *que* décrit un paysage pittoresque et fait implicitement référence à la tristesse du printemps et au sentiment de séparation. Le deuxième *que* revient sur une ancienne histoire d'amour, décrivant la scène de la première rencontre des amants. C'est une représentation puissante du coup de foudre avec un amant, et d'un rendez-vous avec l'amour. Les derniers trois vers du *que* « 17 Plus de promeneurs sur la digue aux crépuscules, 18 rendent trop facilement ce moment meilleur, 19 aux hérons » sont extrêmement subtils et doux, avec un fort sens de la suggestion. Alors que les amoureux passent la nuit dans la chaleur du jade odorant, ils n'ont certainement pas le cœur à profiter de la beauté du soleil oblique. Le troisième *que* décrit les événements qui suivent les adieux, alors que la lumière passe et que les choses changent. Le quatrième *que* porte sur le deuil des morts et est consacré à la douleur de la nostalgie. L'ensemble de la pièce est un mélange des thèmes habituels des poètes chinois : mal du printemps,

⁵⁸⁰ WORDSWORTH, William, *Lyrical Ballads*, version électronique rédigée par the English Department of The Pennsylvania State University, p. 8.

nostalgie du passé et deuil des morts. Chaque objet, moment et paysage, imprégné de l'émotion de l'auteur, devient animé. Bien qu'il n'y ait pas de dialogue explicite, il y a des indices de communication entre le poète et le monde extérieur.

En résumé. Cette « dialogicité » renvoie à la relation construite entre le poète lyrique et son objet. La caractéristique fondamentale de cette relation est un mode discursif au fond dialogique implicite sous une forme monologique explicite. Bien que l'expression de cette « dialogicité » du *ci* se distingue de celle du *trobar*, elle reflète un certain lien commun en ce qui concerne leur technique et leur goût de versifier.

II. Forme dialogique explicite et fond monologique implicite

Si la dialogicité mentionnée ci-dessus est implicite, les genres comme la *parstorela*, le *partimen* et la *tenson* sont explicitement en forme dialogique, nous pouvons y repérer formellement la présence de l'interlocuteur.

Marcabru rencontre une petite bergère métisse à côté du près d'une haie et il a beaucoup de peine pour la jeune fille dans le froid. Il s'approche d'elle : « J'ai grand deuil que le froid vous pique. » Mais la bergère n'est visiblement pas impressionnée et répond : « Grâce à Dieu et à ma nourrice, peu me chaut que le vent m'échevèle, car je suis joyeuse et saine. » Marcabru, inconscient de la froideur de la bergère, continue de montrer son enthousiasme : « Je me suis détourné du chemin pour vous tenir compagnie : Car une jeune vilaine telle que vous ne doit pas sans un compagnon assorti, Paître tant de bétail, Dans un tel lieu, seulette. » Il est clair que la bergère n'est pas impressionnée par cet amour condescendant et répond sur un ton d'ironie : « Quelles que soient mes qualités, je sais reconnaître sens et folie. Réservez votre accointance à ceux à qui telle sied, car tel croit vous posséder, qui n'a de cette possession que la vaine apparence » (cité dans 2.2.1). Et finalement, cette accointance, initiée par le poète dans le but d'établir une relation amoureuse, se solde par une défaite pour le poète. Chaque échange de mots est plus une déclaration d'opinion qu'un dialogue. À première vue, il semble que le poète et la bergère s'expriment l'un l'autre, qu'ils échangent des idées.

En réalité, leurs points de vue sont si éloignés que plus le dialogue s'approfondit, plus les cœurs s'éloignent. Le dialogue se termine par une distance spirituelle totale entre les deux. Ce détachement spirituel transforme le dialogue en une élaboration de leurs pensées intérieures, qui, bien qu'il s'agisse formellement d'un dialogue, est en réalité un monologue. Cette caractéristique est encore plus évidente dans la *tenson* et le *partimen*, selon Jeanroy le terme *tenson* signifie « du reste à l'origine, uniquement *débat, querelle* »⁵⁸¹. Au fur et à mesure de la progression de l'argumentation, la *querelle* se transforme éventuellement en une querelle au sens propre du mot :

L'un dit : « Rambaud, pourvu que Dieu me garde Mon Écuyer, En qui j'ai mis mon cœur et mon espérance, Je dédaigne vous trouver, vous et sire Pierre, Visage et châtre, estropié, large pause ! »

L'autre réplique : « Marquis Albert, tous vos ennemis, Ont une telle peur de vous et une telle défiance, Qu'ils vous appellent le marquis putassier, Déshérité, déloyal, sans parole ! » (cités dans 4.2.1)

Jeanroy affirme que le terme « *partimen* » a d'abord signifié la question à deux membres posée au début de la pièce ; il se trouve le plus souvent dans les locutions *faire, offrir un partimen, répondre sur un partimen* »⁵⁸². Comme nous pouvons le constater, le *partimen* est en réalité un débat, dans lequel les poètes débatteurs exposent leurs points de vue. Mais entre les débatteurs, il est difficile d'être convaincu par les arguments de l'autre.

Savaric : « Gaucelm, en ce débat vous êtes vaincu. Certainement, vous et Uc. Je veux qu'en fasse jugement. Mon Garde-Corps, qui m'a conquis. Et Dame Marie, qui est de grand mérite.

⁵⁸¹ JEANROY, Alfred, « La *tenson* provençale », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 2, n° 2, 1890, p. 285 (281-304).

⁵⁸² *Ibid.*, p. 286.

Gaucelm : « Seigneur, je ne suis nullement vaincu. Et le jugement sera bien clair auquel je veux qu'y figure aussi Dame Guilhelma de Benaugés avec ses courtois propos d'amour. »

Uc : Gaucelm, j'ai tellement raison que je me défends et vous vaincs tous les deux. Et j'en sais une, au corps charmant, à qui l'on pourrait s'en remettre. Mais il y en aura assez de trois. » (cités dans 4.2.1)

Ce désaccord entre les participants est une indication que cette dialogicité explicite du poème n'est qu'une apparence formelle, et que son véritable noyau est l'expression des idées subjectives du poète. Sous la forme dialoguée se cache implicitement un fond monologique. Les poètes chinois n'ont pas produit un type similaire de poésie dialogique. Il existe cependant une tradition dans la poésie traditionnelle chinoise connue sous le nom de *he-shi*⁵⁸³ signifiant conventionnellement répondre à un poème par un autre poème composé sur les mêmes rimes. Dans la pratique, un groupe de *he-shi* se compose de deux ou plusieurs poèmes, dont le premier est le poème original, suivi de poèmes *he-shi*. Les rimes reprises dans les poèmes *he-shi* peuvent être disposées de plusieurs façons. Sous la dynastie des Song Septentrionaux, Liu Ban (刘放, 1023-1089) donne trois types de *he-shi* en fonction de la disposition de rimes dans son ouvrage *Exposés sur la poésie fait à Shangshan* (« 中山诗话 ») : le *bu-yun* (步韵), le *yi-yun* (依韵) et le *yong-yun* (用韵). Le *bu-yun* est également connu sous le nom de *ci-yun* (次韵), l'auteur du *he-shi* reprend les caractères qui servent de rimes du poème original et qui seront disposés dans le même ordre. Le *yi-yun* (依韵) est aussi appelée *tong-yun* (同韵), l'auteur du *he-shi* reprend les rimes du poème original, mais ne reprend pas les mêmes caractères. Pour le *yong-yun*, l'auteur reprend les caractères rimes, mais qui sont disposés dans un autre ordre. Nous appelons un *ci* du type de *he-shi* « *he-ci* ». Dans l'annexe, la *Chanson du dragon de l'eau* (*Shui-long-yin*) de Su Shi

⁵⁸³ S'écrit en chinois 和诗 ; 和/*he* : répondre, 诗/*shi* : poème. Dans la poésie lyrique médiévale en langue romane, la reprise des rimes est aussi une pratique récurrente, d'où vient la locution italienne : répondre par les rimes.

est un type de *bu-yun*, comme l'indique la note du poète : « 次韵(*ci-yun*)章质夫杨花词 » (J'ai fait ce *ci* en prenant les rimes utilisées par mon ami Zhang Zhifu⁵⁸⁴ dans son *ci* sur les fleurs de saule écrit sur le même *ci-pai*). Voici le *he-ci* de Su Shi :

1 似花还似非花, 2 也无人惜从教坠。3 抛家傍路, 4 思量却是, 5 无情有思。6 萦损柔肠, 7 困酣娇眼, 8 欲开还闭。9 梦随风万里, 10 寻郎去处, 11 又还被、莺呼起。

12 不恨此花飞尽, 13 恨西园、落红难缀。14 晓来雨过, 15 遗踪何在? 16 一池萍碎。17 春色三分, 18 二分尘土, 19 一分流水。20 细看来, 21 不是杨花, 22 点点是离人泪。

(1 Vous ressemblez aux fleurs, mais n'êtes pas des fleurs ; 2 votre chute ne nous arrache pas de pleurs. 3, 4, 5 Vous quittez l'arbre et vagez en dansant, capricieuses, mais sensibles, j'entends. 6 Le cœur par le chagrin meurtri, 7, 8 et l'œil entrouvert, assoupi, 9 vous rêvez, entraînées mille *li* par la brise, 10 d'aller chercher l'ami dont votre âme est éprise. 11, Mais vous serez réveillées bientôt par le chant des loriots.

12 Ce n'est pas votre chute que je regrette, 13, mais celle des fleurs que je ne remette aux branches dans le jardin. 14 Après l'averse du matin, 15 vous tombez sans laisser d'autres traces, 16 qu'un étang de lenticules brisées. 17 De la grâce du printemps, 18 deux tiers tombent dans la poussière, 19 un tiers dans le courant de la rivière. 20 Si on regarde de près, 21 ce ne sont ni les fleurs, ni les chatons de saule qui parent le printemps ; 22 seulement les pleurs versés goutte à goutte par ceux qui se séparent. Voir A-41 dans l'annexe)

Regardons le *ci* original de Zhang Jie :

水龙吟·杨花

⁵⁸⁴ ZHANG Jie (章槩, 1027-1102), obtention du titre de *jin-shi* en 1065, fonctionnaire et poète. 'Zhifu' est son 'zi'.

1 燕忙莺懒芳残，2 正堤上柳花飘坠。3 轻飞乱舞，4 点画青林，5 全无才思。6 闲趁游丝，7 静临深院，8 日长门闭。9 傍珠帘散漫，10 垂垂欲下，11 依前被、风扶起。

12 兰帐玉人睡觉，13 怪春衣、雪沾琼缀。14 绣床渐满，15 香球无数，16 才圆却碎。17 时见蜂儿，18 仰粘轻粉，19 鱼吞池水。20 望章台路杳，21 金鞍游荡，22 有盈盈泪。

(Chanson du dragon de l'eau – les fleurs de saule

1 Les hirondelles sont occupées et les fauvettes sont paresseuses, 2 les fleurs de saule tombant sur la digue. 3 Elles s'envolent en dansant, 4. décorent les feuilles vertes, 5. négligemment. 6 Furtivement, 7 elles se faufilent dans la cour, 8 fermée en pleine journée. 9 Elles se déposent sur le rideau de perles, 10 et lorsqu'elles s'apprêtent à tomber, 11 le vent les soulève de nouveau.

12 La femme s'allonge sur le lit voilé, 13 son habit printanier est couvert de flocons cotonneux. 14 des boules s'accumulent, 15, sur le couvert brodé, 16 puis se brisent. 17 Des abeilles passent de temps en temps, 18 en portant du pollen, 19 au-dessus du bassin où des poissons jouent dans l'eau. 20 En pensant au chemin de Zhangtai, 21 où elle se promenait avec lui, 22 elle pleure.)

Les vers 2, 5, 8, 11, 12, 13, 16, 19 et 22 sont rimés :

Le <i>ci</i> de Zhang Jie		Le <i>he-ci</i> de Su Shi	
Les vers rimés	<i>pinyin</i> des rimes	Les vers rimés	<i>pinyin</i> des rimes
2	正堤上柳花飘 <u>坠</u>	也无人惜从教 <u>坠</u>	<i>zhui</i>
5	全无才 <u>思</u>	无情有 <u>思</u>	<i>si</i>
11	日长门 <u>闭</u>	欲开还 <u>闭</u>	<i>bi</i>
12	依前被、风扶 <u>起</u>	又还被、莺呼 <u>起</u>	<i>qi</i>
13	怪春衣、雪沾琼 <u>缀</u>	恨西园、落红难 <u>缀</u>	<i>zhui</i>
16	才圆却 <u>碎</u>	一池萍 <u>碎</u>	<i>sui</i>

19	鱼吞池水	<i>shui</i>	一分流水	<i>shui</i>
22	有盈盈泪	<i>lei</i>	点点是离人泪	<i>lei</i>

Il est bien clair qu'il s'agit d'un *he-ci* du type de *bu-yun*. De plus, ces deux *ci* abordent également le même thème du « mal de la perte du temps », les jours mielleux passés avec son amoureuse sont éphémères tout comme les fleurs de saule s'en allant à la fin du printemps. Malgré la similarité thématique, il n'y a pas de lien en ce qui concerne le contenu du *ci*. Ce type de 'réponse' n'implique que l'amitié réelle entre les poètes. Le dialogue reste uniquement au niveau de forme.

En plus du *he-ci*, qui reprend les rimes du *ci* original, il existe un type spécial qui reprend le *ci-pai*, mais avec des rimes différentes. Par exemple, nous avons cité un poète de l'école *hao-fang* Lu You dans le chapitre IV (voir ces *ci* dans l'annexe), ce poète patriote a laissé également comme général Yue Fei des *ci* du style *wan-yue*, comme le *ci* dédié à son ex-femme (elle est sa cousine) sur le *ci-pai* d'Épingle du fénix (钗头凤 / *Chai-tou-feng*) :

1 红酥手, 2 黄藤酒, 3 满城春色宫墙柳。4 东风恶, 5 欢情薄, 6 一怀愁绪, 7 几年离索。8 错、错、错!

9 春如旧, 10 人空瘦, 11 泪痕红邑蛟绡透。12 桃花落, 13 闲池阁。14 山盟虽在, 15 锦书难托。16 莫、莫、莫!

(1 Les doigts rosés, 2 le vin jaune, 3 les saules sur les murs du palais au printemps. 4 Le vent d'est est mauvais, 5 l'amour est frêle, 6 un cœur de chagrin, 7 des années de séparation. 8 Quel regret, quel regret, quel regret !

9 Le printemps revient, 10 j'ai maigri pour rien. 11 Ses joues seraient-elles rayées par les larmes ? 12 Les fleurs du pêcher tombent, 13 le bassin et le pavillon sont déserts. 14 Je n'oublierai jamais notre vœu, 15, mais il n'est plus possible de vous envoyer un mot. 16 Je C'est fini, c'est fini, c'est fini.)

Tang Yuan était la femme de Lu You. En raison que la mère de Lu You ne l'aimait pas et ils ont été finalement contraints de divorcer. Un jour de printemps, dix ans plus tard, Lu s'est rendu seul au Jardin Shen et y a croisé par hasard Tang Wan. Il a ensuite inscrit ce *ci* sur le mur du jardin, exprimant ses sentiments de nostalgie et de remords. Après avoir lu le *ci*, Tang Yuan a été submergé par les émotions et a écrit un *ci* en larmes. Voici le *he-ci* de son ex-femme :

1 世情薄, 2 人情恶, 3 雨送黄昏花易落。4 晓风干, 5 泪痕残, 6 欲笺心事, 7 独语斜栏。8 难、难、难。

9 人成各, 10 今非昨, 11 病浑常似秋千索。12 角声寒, 13 夜阑珊, 14 怕人寻问, 15 咽泪装欢。16 瞒、瞒、瞒。

(1 Le monde est cruel, 2 la compassion y manque, 3 la pluie fait tomber les fleurs à la fin de la journée. 4 À l'aube souffle la brise, 5 mes yeux sont en larmes, 6 je veux vous écrire un mot, 7 s'appuyant sur la balustrade. 8 C'est difficile, c'est difficile, c'est difficile.

9 Nous nous sommes séparés, 10 hier n'est plus près de nous, 11 la maladie m'agrippe. 12 Le cor sonne d'une voix frémissante, 13 vers l'aube 14 j'ai peur que l'on me pose des questions, 15 alors je fais semblant d'être heureux. 16 Je le cache, je le cache, je le cache.)

Sa cousine reprend le même *ci-pai* et le même schéma syntaxique de son cousin. Ces deux *ci* constituent un véritable exemple de *he-ci* dialogué. Cependant, bien que chacun exprime un amour profond pour l'autre, ce dialogue décalé dans le temps ne parvient pas à construire un véritable dialogue entre les deux. Bien qu'en apparence il s'agisse d'un dialogue d'amour, en réalité c'est un monologue de désespoir, un adieu complet à un amour qui s'est éteint.

En outre, dans la dimension de la versification, les troubadours et les poètes chinois montrent unanimement une passion effrénée pour la forme. D'un point de vue

rhétorique, ils disposent d'un vocabulaire magnifique, d'une imagerie riche et d'une variété de styles linguistiques. Tous deux constituent l'un des sommets de leur poésie classique. Un autre point en commun est que ces deux poésies ne sont ni purement monologiques ni purement dialogiques. La dialogicité et la monologicit  se fondent l'une dans l'autre. Ces deux caractéristiques sont interdépendantes, se renforcent mutuellement et s'intègrent, formant l'intérêt textuel particulier des poètes médiévaux.

5.3. L'identité des poètes – vision politico-sociale

Sociologiquement parlant, les troubadours et les poètes de *ci* sont des composantes de la société et leurs poèmes résultent de l'interaction entre l'individu et le milieu où il vit. Le *ci* et le *trobar* font preuve de points communs remarquables.

I. Identité des poètes

Le *ci* et le *trobar* ne sont pas nés 'naturellement', ils sont 'intentionnellement' inventés. La fonction du Jiaofang est de satisfaire aux besoins de divertissement de l'empereur, et c'est dans l'objectif de « Dompna, s'amduy nos amam » que le duc d'Aquitaine qui « Farai chansoneta nueva ». Du sommet de la hiérarchie du pouvoir, ces deux poésies se propagent dans toutes les couches sociales. En Chine, le régime impérial chinois est un système strictement hiérarchisé et centralisé. L'empereur en tête est le teneur du pouvoir suprême, la cour impériale symbolise le gouvernement central se composant dès la Dynastie des Sui de trois départements et de six ministères ; en province, les pouvoirs sont accordés aux fonctionnaires qui assument les fonctions publiques civiles et militaires réparties dans différents niveaux de la circonscription administrative du territoire. Ainsi, les fonctionnaires-lettrés sont ceux qui prennent le premier relais dans l'art du *ci*. La plupart des poètes cités sont chargés de fonctions publiques, ceux qui sont nommés chanceliers ou vice-chanceliers ne sont pas rares, tels que Yan Shu, Ouyang Xiu, Fan Zhongyan, Wang Anshi, Sima Guang, Wen Tianxiang (voir 4.1 et l'annexe). En Occitanie, le régime féodal est un système horizontal, malgré l'échelle nominale de la noblesse, un seigneur jouit d'une grande autonomie et d'une

indépendance, au moins beaucoup plus élevées que les fonctionnaires sélectionnés du régime impérial chinois de l'époque. L'art du *trobar* gagne les autres cours seigneuriales, comme celle de Jaufré Rudel, celle de la comtesse de Die, celle du roi d'Aragon, qui sont à la fois mécènes et pratiquants de cet art.

Vers ce centre de gravité se concentrent des poètes d'autres statuts sociaux. Une différence bien remarquable se montre entre le *ci* et le *trobar*. Sous le régime de bureaucratie basée sur l'examen impérial, c'est dans le mandarinat où se rassemblent les hommes les plus cultivés de la société, qui sont généralement polyvalents. Le mandarinat est un aimant dont le champ magnétique couvre toute la société et attire les élèves qui sont prêts à s'y ruer. Dans cette ambiance, rares sont les poètes qui ne participent pas à l'examen impérial et qui refusent d'accepter des fonctions proposées par tel ou tel mandarin. Même s'il y a des poètes 'païens', comme la poétesse Li Qingzhao, le poète musicien Jiang Kui, leur vie n'est pas complètement coupée du milieu du mandarinat. Le père de Li Qingzhao Li Gefei (李格非, vers 1045-vers 1105) a obtenu le titre de *jin-shi* en 1076 et a commencé sa carrière par des postes de professeur dans des écoles officielles. Le mari de Li Qingzhao, Zhao Mingcheng, qui a fait ses études à l'École impériale de Taixue, a été nommé gouverneur de la préfecture de Laizhou, puis de celle de Zizhou. Le père de Jiang Kui, Jiang E (姜噩, date de naissance et date de décès incertaines), a obtenu le titre de *jin-shi* en 1148 et a été nommé gouverneur du district de Xinyu puis de celle de Hanyang où il est mort de maladie aux alentours de 1164. Son renom artistique lui a permis de faire des connaissances des personnes du milieu des mandarins. Son épouse était la nièce d'un fonctionnaire Xiao Dezao (萧德藻, date de naissance et date de décès incertaines) qui l'a présenté à Zhu Xi (朱熹, 1130-1200), grand maître de l'école du Principe (理学), école du confucianisme initiée par Cheng Hao (程颢, 1032-1085) et son frère Cheng Yi (程颐, 1033-1107). Il a fait aussi connaissance de Xin Qiji. Zhang Yan, poète de l'école de *wan-yue* de la période de décadence, était un descendant du général Zhang Jun (张俊, 1086-1154) qui avait combattu avec Yue Fei contre les Jürchens. Les troubadours d'origine 'vilaine' sont

nombreux, Cercamon et Marcabru sont les premiers troubadours qui vivaient de leur art en colportant leurs compositions d'une cour à l'autre afin de trouver un protecteur. En tant que teneur du pouvoir spirituel, l'Église est également impliquée, les clercs défringués pour embrasser l'art du trobar comme Peire Rogiers et les troubadours se retirant du monde comme Folquet de Marseille étant également nombreux.

En Chine, la décadence de l'aristocratie se produit en parallèle avec la formation de la méritocratie. Ce processus dure au moins huit siècles allant de l'unification de l'empereur Qin Shihuang à la mise en application de l'examen impérial sous l'empereur Wendi des Sui. Ce système permet aux personnes éduquées de tout statut social (sauf ceux qui sont privés des droits, les *ge-ji* par exemple) d'accéder à la bureaucratie hiérarchisée. Les personnes encadrées dans le système éducatif dominé par le confucianisme constituent progressivement une nouvelle classe dominante composée des fonctionnaires-lettrés caractérisés par l'aisance de vie grâce aux revenus considérables, la maîtrise des lettres, les compétences et le goût dans l'art, et notamment un statut social privilégié. Le *ci*, qui est né dans le palais de l'empereur Xuanzong des Tang en tant que genre de musique divertissante, tombe dans le milieu des fonctionnaires-lettrés comme une graine semée dans le sol fertile. En Occitanie, le féodalisme, qui est une combinaison du pouvoir temporel (la noblesse) et du pouvoir spirituel (l'Église), institutionnalisé au tournant du X^e siècle, façonne la vie économique, politique et spirituelle. Les cours seigneuriales occitanes, qui sont attirées de plus en plus par un mode de vie luxueux et sophistiqué, offrent des conditions favorables au développement des arts. Né dans la cour de Guillaume IX, le *trobar* se propage rapidement dans l'Occitanie et passionne les seigneurs, les 'vilains' que ceux-ci protègent, les chevaliers, les bourgeois et les clercs. En un mot, les troubadours et les poètes de *ci* sont étroitement liés à leur système institutionnalisé de pouvoirs, le féodalisme aristocratique pour les premiers, la méritocratie impériale pour les deuxièmes.

II. Miroir de la vie

La société est un ensemble de personnes et de relations entre elles. Les poètes sont ceux qui ont un esprit sensible qui leur permet de vivre, d'observer et de méditer la vie privée et la vie sociale. En tant qu'individu, la relation homme-femme est le premier thème abordé par les troubadours et les poètes de *ci* :

1 Encensoir de jade, natte de bambou et couverture de soie brodée de canards mandarins, 2 la sueur parfumée de fard poudré coule sur le traversin, 3 les bruits de roue du dehors percent le rideau, 4 les sourcils froncés les amoureux sursautent en souriant. (cité dans 3.1.3.2)

9 Hier soir j'ai rêvé d'être de retour, 10, 11 et de te voir faire à la fenêtre ta toilette. 12 Nous nous regardions sans rien dire, 13 noyés de pleurs. 14 D'année en année, j'imagine en vain que ton cœur se déchire par la douleur, 15 au clair de lune, 16 sur le tertre planté de pins. (voir A-36 dans l'annexe)

Amour de terre lointaine, Pour vous tout mon cœur est dolent, Et je n'y peux trouver remède, Si je ne me rends à son appel, Dans l'attrait d'un doux amour, Dans un verger ou sous courtine, Avec une amie désirée. (citée dans 2.2.3.)

L'amour dans le *ci* et la *fin'amor* troubadouresque ne sont pas de la même nature, bien que ces trois extraits soient imprégnés d'une affection émouvante et sincère. À côté des *ci* dédiés aux épouses en titre comme celui de Su Shi, les *ci* racontant les relations 'extraconjugales' et 'polygamiques' sont plus nombreux. Le foisonnement du système de *ge-ji* et l'autorisation de la polygamie offrent aux hommes des familles aisées un moyen de se procurer ouvertement et légitimement des relations amoureuses jugées comme extra-conjugales en Occident. Le *Bouddha étranger* de Niu Qiao met en scène une rencontre intime avec une *ge-ji*. Tout comme ce que nous avons présenté dans

le chapitre III, un homme épris d'une *ge-ji* peut la racheter et la prendre pour une *xiao-qie* (concubine) qui obtient aussi le statut d'épouse légitime. La fréquentation du milieu des *ge-ji* n'est pas considérée comme une débauche, mais une mode de vie légitime qui est même encouragée par l'État. Sima Guang, haut fonctionnaire des Song septentrionaux, homme de lettres et historien, auteur de l'historiographie *Miroir exhaustif pour aider à gouverner*, a écrit lui aussi un *ci* racontant sa relation avec une *ge-ji* :

4 La belle laisse flotter quelques cheveux rebelles. 5 Avant qu'elle parte, je songe à la revoir ; 5 amante, il semble qu'elle soit amoureuse, 7 dégrisée après la sérénade du soir, 8 la lune éclaire la cour silencieuse. (voir A-30 dans l'annexe)

En Occident, la prostitution est jugée comme une débauche et condamnée par les moralistes, la polygamie est interdite par la loi, au moins nominalement. Il semble que les lois divines et les lois laïques n'arrivent pas à endiguer l'élan naturel, dans une société où le mariage est souvent arrangé par les parents pour des motifs d'intérêts territorial, politique, militaire et pécuniaire. Les restrictions à l'encontre des besoins basiques et incontournables poussent toujours les gens à trouver des moyens dans la zone grise qui ne heurtent pas complètement les lois et les mœurs. Les troubadours développent la notion de *fin'amor* en concevant un ensemble de règles pour régulariser les comportements des deux parties. Cet amour qualifié de 'courtois' n'est plus illicite, au contraire, il est hautement vanté et promu par les sympathisants issus de tout statut social, souverains, seigneurs, chevaliers, bourgeois, vilains et même les clercs :

L'enseignement moral tombait aussi des lèvres de tous ceux qui entouraient le jeune baron, et il se confondait avec l'enseignement de la politesse, du maintien, des bonnes manières. Un mot résumait toute cette pédagogie élevée, un mot qui est un des plus beaux de notre langue et qui rend le même son que *chevalerie* et

honneur : « Courtoisie ».⁵⁸⁵

La *fin'amor*, vêtue de la politesse, du maintien et des bonnes manières, devient une sorte de support de la vertu permettant aux barons d'afficher leurs valeurs chevaleresques. Bien que le caractère d'adultère de cet amour soit camouflé intentionnellement dans une apologie rationnelle, les critiques de Marcabru dévoilent que les règles n'arrivent pas à empêcher la folie humaine. Par exemple, la légende du cœur mangé montre qu'il existe toujours une potentialité de conséquences nocives qui met les amants sur le chemin périlleux, les entreprises extravagantes de Peire Vidal montrent jusqu'où peut aller la passion de l'amour. Dans cette arène de joute, les destriers, les armures et les lances sont remplacés par les vers, l'esprit de combat est transformé en avidité amoureuse, les adversaires se sont mués en épreuves rigoureuses durant la conquête, et l'amour accordé par la Dame devient le trophée du combat. Plus les épreuves sont pénibles, plus les amants sont vaillants, honorables, fidèles et soumis. Les tortures et les tourments mentaux qu'ils subissent deviennent une donation de leur dame, à savoir le '*joï*'. Quant aux poètes de *ci*, bien qu'ils aient plus de liberté à avoir ouvertement plusieurs relations amoureuses que leurs homologues troubadours, rares sont les *ci* racontant la joie amoureuse comme « derrière le rideau du lit s'amuse deux canards mandarins » (cité dans 3.1.3.2). Cependant, la rancœur du boudoir comme « demeurant toute seule sur l'îlot où poussent bien d'*ornements des eaux*, les entrailles sont déchirées » (cité dans 3.1.3.1) et le crève-cœur de la séparation comme « Ceux qui s'aiment s'affligent de se séparer, surtout quand vient le froid de la fête automnale » (voir A-18 dans l'annexe) occupent une place dominante. L'amour pour les poètes de *ci* est comme le printemps qui ne dure pas éternellement. La courte floraison terminée, le vent et l'orage remportent tous les beaux souvenirs et font plonger les gens dans un état ennuyeux infini : « Sait-on à quoi ressemble mon ennui ? Au champ brumeux, au ciel de chatons de saule neigeux, ou à la pluie qui jaunit les fruits » (voir A-66 dans

⁵⁸⁵ GAUTIER, Léon, *La chevalerie*, 3^e édition, Paris, Librairie Universitaire, 1895, p. 131-132.

l'annexe). Contrairement à ce désespoir, l'amour décrit dans les *canço* nous donne une attitude inverse. Derrière les plaintes causées par les caprices de leur dame se dissimule une attitude positive. Leur attitude envers le printemps est déjà suffisante à expliquer cette différence. Le printemps, la saison où tombe Pâques, signifie la renaissance qui génère dans l'esprit des troubadours l'envie de combativité poussée par laquelle ils se motivent et s'apprêtent à la conquête amoureuse, en dépit de nombreux revers et de frustrations qui leur arriveront certainement pendant le service d'amour :

L'amant devient l'homme lige de la personne aimée, ou même d'amour personnifié ; il accomplit ses volontés, obéit à ses ordres, exécute ses moindres caprices. Être amoureux, dans la poésie des troubadours, c'est s'engager par un serment, comme un chevalier.⁵⁸⁶

Ce vasselage amoureux montre encore une fois que la *fin'amor* est un produit spirituel conçu en vertu de l'esprit et des mœurs de l'époque. Les troubadours sont nés et formés dans cette ambiance, leur vie est fusionnée avec la société féodaliste occitane. La combativité chevaleresque se traduit, en plus de la *fin'amor*, également dans leurs écrits sur les autres phénomènes sociaux. Ils défendent les bonnes conduites « le jeune roi anglais ... était au monde le plus vaillant des preux » (cité dans 4.2.1). Ils fustigent les bassesses : « Fausseté et Démesure, Ont livré bataille, A Vérité et Droiture Et Fausseté gagne. Et Déloyauté se conjure, Contre Loyauté, Et Avidité s'acharne, Contre Générosité, Félonie vainc Amour, Et Méchanceté Valeur, Et Péché chasse Sainteté, Et Tromperie Simplicité. » (cité dans 4.2.1). Ils appellent à protéger leur croyance contre les Musulmans « Plus grande que celle de l'étoile du matin, pourvu que nous vengions Dieu du tort qu'on lui fait ici, et là-bas, vers Damas. » (cité dans 3.2.3). Ils accusent l'intervention militaire du roi de France qui dévaste l'Occitanie : « Les Français mirent en pièces, petits et grands, Et la mère qui ne put même pas sauver ses enfants. » (cité

⁵⁸⁶ ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, op. cit., p. 77.

dans 4.2.3). Ces critiques, tout comme un chevalier qui brandir sa lance contre son adversaire, visent sans détour les phénomènes sociaux. Cette manière de critiquer est rare dans les *ci*, sauf dans les *ci* des patriotes :

14 Nos chars de guerre franchiront mille montagnes ; 15, 16 vaillamment nous tuerons les ennemis et leur sang arrosera les campagnes. 17 Une fois le pays perdu reconquis, 18 au palais céleste je m’engage à porter notre hommage. (cité dans 4.1.2)

13 Si j’avais été en poste de chancelier ou de général, 14 la montagne de Yanran aurait été reconquise. 15 Je voudrais diriger cent mille soldats, 16 foncer jusqu’ au désert du nord, 17 et sauver nos deux empereurs. (voir A-72 dans l’annexe)

18 Ces barbares sont condamnés à l’échec, 19 le soleil rayonnera bientôt au-dessus de leur terre ! (voir A-107 dans l’annexe)

Avec l’éducation élaborée autour de l’examen impérial, les fonctionnaires sont éduqués par les principes du confucianisme et un homme idéal doit savoir *cultiver le moi, harmoniser sa famille, accommoder son fief et pacifier son pays*. Un mandarin compétent doit « s’inquiéter de la nation avant qu’elle-même ne le fasse, et ne consentir à se réjouir qu’une fois qu’elle est heureuse »⁵⁸⁷. L’allégeance absolue à l’État, symbolisé par l’empereur, surnommé fils céleste, devient une valeur suprême et un honneur inégalé. Ce principe d’allégeance va jusqu’à être institutionnalisé : une des fonctions de l’Agence Dashengfu est de créer des mélodies et composer des *ci* pour louer la ‘bonne gouvernance’ de l’empereur : « Regardons cette scène créée par votre majesté : le son des instruments bouillonne, les routes sont décorées de rubans de soie.

⁵⁸⁷ Citation célèbre du texte de Fan Zhongyan (Mentionné dans 4.1.1, voir ses *ci* dans l’annexe, A-22, A-23 et A-24) sur l’inauguration d’une tour construite au bord du fleuve de Xiangjiang dans la ville de Yueyang.

Les gens jouent aux jeux d'argent, éclatant de rire. » (cité dans 4.1.1) Cette 'harmonie fabriquée' n'est pas la seule couleur des *ci* concernant la politique et les mandarins qui s'inquiètent de l'avenir de l'État recourent souvent à la 'médiation sur l'antiquité' pour faire allusion à la politique présente. « Le son et la poussière sont retombés, il n'y a que dans le vent d'ouest et les dernières lueurs du soleil couchant, ce mausolée impérial des Han. » Ce *ci* de Li bai, cité au début du chapitre, est écrit durant la première moitié du règne de l'empereur Xuanzong des Tang où l'empire est baigné par la prospérité et la paix. Le souci de Li Bai devient une réalité, car peu de temps après, la rébellion d'An Lushan éclate et fait plonger l'empire dans une guerre de huit ans qui marque le début de la décadence des Tang. *Rivière de l'ouest* (cité dans 4.1.1) de Zhou Bangyan, musicien du Dashengfu, expose son souci pour l'avenir de l'empire des Song : « D'anciennes résidences somptueuses des Wang et des Xie, s'envolent des hirondelles qui ne savent pas que le temps a changé, et s'éparpillent dans les maisons des roturiers, et racontent l'histoire de la grandeur et décadence, sous le soleil qui décline. »

La bureaucratie impériale de la Chine est un système pyramidal et hiérarchisé. Une fois que quelqu'un entre dans l'administration, grimper les échelons devient sa priorité, car plus le poste est haut, plus il est possible de réaliser le rêve de *pacifier le pays*. Cela entraîne naturellement la formation de camps politiques qui s'opposent les uns contre les autres et le mandarinat devient un champ de luttes dont les combats acharnés causent d'innombrables tragédies personnelles. Le *Charme d'une belle chanteuse* de Su Shi, cité dans 4.1.1, écrit après le procès de *Terrasse des Corbeaux*, traduit son illusion perdue : « En venant sur l'ancien champ de bataille, de mon émotion je me raille ; je regrette mes cheveux trop tôt grisonnants. La vie est brève. Je bois à la lune sur le fleuve flottant. » En réalité ce procès est une réflexion de la longue lutte des deux camps politiques qui mérite d'être détaillée, car cette lutte est en quelque sorte la cause principale de l'affaiblissement des Song septentrionaux.

En 1067, Zhao Xu (赵顼, 1048-1085) accéda au trône, dit l'empereur Shengzong (1067-1085). Plus d'un siècle après la fondation de la dynastie, des problèmes au sein

de la bureaucratie se manifestèrent : corruption des mandarins, crise financière, menaces des Liao et des Xia occidentaux et mauvaise administration militaire, appauvrissement des paysans lié à la concentration des terres cultivées entre les mains des propriétaires fonciers, etc. Le jeune empereur Shenzong décida d'entamer une réforme. En 1068, il nomma Wang Anshi (1021-1086, obtention du titre de *jin-shi* en 1042) comme conseiller des affaires d'État (vice-chancelier), lequel élaborait un projet de réforme sur le commerce, l'agriculture, les affaires militaires, l'enseignement et l'examen impérial. Cela est appelé Réforme de Xining (熙宁, premier nom de règne de Renzong, 1068-1077). Ce projet fut mis en application et toucha immédiatement l'intérêt des fonctionnaires, des propriétaires fonciers et des commerçants, y compris certaines familles qui avaient un lien de parenté avec la famille impériale. Dû à la mauvaise gestion des administrateurs locaux et à de graves sécheresses en série, l'appauvrissement du menu peuple s'aggrava en province. Sous la pression d'une fraction opposante et craignant une potentielle crise politique, l'empereur Shenzong dut révoquer en 1074 la fonction de Wang Anshi, en le muta au poste de gouverneur de la ville de Jiangning. L'année suivante, Shenzong le renomma vice-chancelier afin de poursuivre la réforme. En 1076, la mort du fils aîné de Wang Anshi, Wang Pang (王雱, 1044-1076), fit tomber le vice-chancelier dans un profond chagrin exacerbé par la vive rivalité des deux camps, ce qui conduisit Wang Anshi à démissionner et à prendre la retraite.

En 1085, Zhao Xi (赵熙, 1077-1100, sixième fils de Shenzong), âgé de sept ans, monta sur le trône, dit l'empereur Zhezong, et ce fut sa grand-mère, dite l'impératrice douairière Renxuan (Gao Taotao, 1032-1093, mère de Shenzong), qui assumait la régence. Soutenue par les hauts fonctionnaires du camp anti-réformateur, tels que Sima Guang, Lü Gongzhu, Fan Chunren, elle supprima progressivement les mesures de réformes pendant l'ère de Yuanyou (元祐, premier nom de règne de Zhezong, 1086-1094) et limogea les hauts fonctionnaires pro-réformateurs. Après la mort de l'impératrice douairière Gao en 1093, l'empereur Zhezong promut quelques mandarins

aux postes supérieurs afin de relancer la réforme, mais cette tentative manqua parfaitement son but, car la réforme devint progressivement un prétexte de nouveaux conflits entre le camp des pro-réformateurs et celui des anti-réformateurs, appelés respectivement par les historiens le *Parti de Yuanfeng* (deuxième nom de règne de Shenzong) ou *Nouveau Parti* et le *Parti de Yuanyou* (nom de règne de Zhezong) ou *Ancien Parti*. Dès lors, la lutte des *partis* persista jusqu'à la chute de l'empire. Il ne faut pas confondre ce type de *parti* avec la notion de parti politique d'aujourd'hui. Bien qu'il présentât quelques caractéristiques d'un parti politique, le sens du terme dans ce contexte-là est plutôt proche de celui de clan ou de faction. Les avis des historiens sur les conséquences de cette réforme sont très divisés, certains croient qu'elle améliora la situation financière de l'État, certains affirment que les mesures étaient complètement déconnectées de la situation réelle et entraînaient la population dans la misère⁵⁸⁸.

Sima Guang naquit dans une famille de fonctionnaire en 1019. Après avoir obtenu le titre de *jin-shi* en 1038, il s'engagea dans le mandarinat au gouvernement central (de 1054 à 1058, il fut muté au poste de gouverneur en province) et eut graduellement des promotions jusqu'à son investiture comme membre de l'Académie Hanlin et à sa nomination de responsable de l'Institut de Remontrance (御史中丞, *yushi zhongcheng*) chargé de superviser la conduite des fonctionnaires en 1067. Il écrivit un rapport à l'empereur et trois lettres à Wang Anshi afin de les avertir des problèmes surgissant dans les provinces durant l'application du projet de réforme, cependant, ses opinions ne furent pas écoutées. Déçu, il démissionna en 1071 et déménagea à la ville de Luoyang où il se consacra à la rédaction de *Miroir exhaustif pour aider à gouverner*. En 1085, sous la régence de l'impératrice douairière Gao, les hauts fonctionnaires qui avaient été dégradés et mutés en province furent repromus au gouvernement central, et Sima Guang fut cette fois nommé chancelier. Il aida l'impératrice douairière à supprimer deux mesures de réforme dites la *Loi de l'exemption de corvée* (免役法) et

⁵⁸⁸ YOU Biao (游彪), *Histoire des Song* (宋史), Pékin, Editons Zhongxin (中信出版社), oct. 2017, p. 57-76.

la *Loi de prêt de pousses de céréales* (青苗法)⁵⁸⁹, qui selon lui furent une exaction contre le menu peuple.

Wang Anshi et Sima Guang moururent les deux en 1086, et la lutte des deux camps dura jusqu'au règne de l'empereur de Huizong (1100-1126). Su Shi fut un sympathisant du camp anti-réformation, le procès de Terrasse des Corbeaux (en 1079) fit partie des représailles menées par les pro-réformateurs. Il faut préciser que Wang Anshi, à la retraite au moment du procès, n'était plus dans le camp des réformateurs et apprenant la nouvelle que Su Shi était mis en prison, il écrivit une lettre à l'empereur Shenzong afin de le persuader de libérer cet excellent poète. Enfin libéré, Su Shi fut nommé superviseur adjoint des réservistes du district de Huangzhou, un poste de bas rang. C'est dans ce contexte-là qu'il écrivit le *Charme d'une belle chanteuse*, un de ses chefs-d'œuvre.

Cette affaire nous démontre que le champ du mandarinat est non seulement un lieu où un homme éduqué peut réaliser ses aspirations politiques, mais aussi une source de misères. Coincés dans ce système, les fonctionnaires-lettrés n'osent pas exprimer ostentatoirement leurs mécontentements envers le système. Le langage virulent des *ci* des patriotes ne vise pas l'empereur, bien au contraire, ils sont ses défenseurs les plus fidèles. Su Shi, victime des luttes des camps politiques, ne put dépeindre les conflits qu'avec une touche légère par un procédé éphémère : « Je voudrais y retourner sur l'aile du vent, mais je crains le froid mordant du palais lunaire. Je me lève et je danse avec mon ombre claire. Serait-il pareil au ciel que sur la terre ? » (voir A-37 dans l'annexe). Les pensées du taoïsme, qui prônent d'embrasser la nature pour accéder à la *Voie*, deviennent des moyens via lesquels les fonctionnaires peuvent quitter momentanément et mentalement la cruauté du mandarinat. Par exemple, Huang

⁵⁸⁹ La première stipule que les habitants peuvent payer aux autorités une somme d'argent pour être exemptés de la corvée obligatoire, la deuxième stipule que pendant la saison de semailles les ménages pauvres peuvent emprunter auprès des autorités des semailles et les rembourseront après la récolte. Ces deux mesures n'ont pas pu atteindre les objectifs prévus. En effet, la corvée tombait davantage sur les ménages pauvres et le remboursement des prêts était trop élevé.

Tingjian, un des quatre disciples de Su Shi, qui subit comme son maître maintes dégradations, exprima clairement cette spiritualité :

1 Les herbes sont teintées d'émeraude céleste, 2 je me promène le long du ruisseau Wuling un jour de printemps. 3 Des milliers de pêcheurs abordent le ruisseau, 4 sur lesquels chantent des loriots. 5 J'ai envie de pénétrer dans le massif de fleurs afin de trouver une voie, 6 qui mène en haut de la montagne voilée de nuées, 7 où apparaissent de petits arcs-en-ciel. 8, Mais je me soucie que, noyé dans les fleurs, 9 les rosées qui se condensent sur les pétales aillent percer mon habit.

10 S'installant sur un rocher de couleur de jade, 11 et m'appuyant sur une pierre, 12 je caresse la touchette dorée du luth. 13 Je me demande où est l'Immortel banni sur terre. 14 Avec qui puis-je partager mon alcool par les coupes en conque blanche ? 15 Je suis là pour chercher une herbe céleste, 16 non pas pour une vie prodigue, 17 inutile de soupirer tellement. 18 Ivre, je descends de la montagne en dansant, 19 derrière moi la lune me suit. (voir A-44 dans l'annexe)

Il y a chez les pratiquants du taoïsme en ancienne Chine une pratique de fabrication de *pilules magique* pour une vie immortelle à base de minerais, de plantes et d'organes d'animaux qui, selon leur théorie, sont des porteurs de l'essence de l'univers. *L'Immortel banni sur terre* mentionné dans le second *que* est le surnom de Li Bai qui est un parfait exemple pour ceux qui veulent se libérer du joug de la classe des fonctionnaires-lettrés (voir 3.1.2). Abandonner la vie du siècle pour se retrouver à la nature devient un rêve des intellectuels :

5 Cet endroit reculé me satisfait, 6 j'y assiste au concert des ruisseaux. 7 Cette paix intérieure au milieu des eaux et des nuages me réjouit le cœur. 8 Bien que je doive siroter solitairement une coupe d'alcool de riz aromatisé de fleur de pin, 9 je

me contente de voir des fées voler furtivement de temps en temps. (voir A-84 dans l'annexe)

Le bouddhisme reste la deuxième solution pour trouver la consolation. Nous avons déjà indiqué que Li Yu a un grand intérêt dans l'étude du bouddhisme (voir 3.1.4). Il existe des *ci* qui traitent directement des pensées du bouddhisme, en voici un de Wang Anshi écrit sur le *ci-pai* de *Porter le regard vers le pays de Jiangnan* :

1 On doit écouter les moines bouddhistes, 2 et pratiquer les quatre règles. 3 4 Que je voulais visiter le monde des bouddhas, 5 afin de vivre éternellement à côté des saints. 6 Que Bouddha élimine les Trois Poisons de ce monde. (voir A-33 dans l'annexe)

Les quatre règles désignent les manières de marcher, de se tenir debout, de s'asseoir et de se coucher pour les moines. Les Trois Poisons désignent l'avidité, la haine et l'illusion, qui selon le bouddhisme sont l'origine de tout souci pour l'homme. Le projet ambitieux de sauver l'empire échoué, la mort prématurée de son fils, tous ces coups forts l'ont profondément blessé, alors que le bouddhisme qui dit que l'« esprit ignore les obstacles, il n'a plus peur de rien. Totalement dégagé du rêve des représentations distordues, il atteint l'ultime nirvana » (citée dans 3.1.4) est un remède spirituel pour traverser cette période cruelle de la vie. Cette attitude de pragmatisme envers la religion est bien différente de celle des troubadours vis-à-vis du christianisme assumé par l'Église. L'Église est chargée de répandre la spiritualité de Jésus Christ et exerce son pouvoir spirituel sur les âmes des croyants dont les corps et les biens sont régularisés par le pouvoir temporel. Ces deux pouvoirs, qui dépendent et s'immiscent l'un de l'autre, forment une entité indissociable. Les Croisades sont des exemples de cette alliance laïque-spirituelle. Sous la plume des troubadours, l'image de l'Église est tantôt négative en tant que puissance politique : « Rome fausse et perfide, Rome déloyale,

Rome, aux viles coutumes, Vous portez, vous et Cîteaux, qui à Béziers, fîtes faire, Un bien horrible massacre » (cité dans 4.2.2) ; tantôt positive en tant qu'intermédiaire légitime de Dieu : « J'ai laissé tout ce qui me charmait, La vie chevaleresque et pompeuse : Puisqu'il plaît à Dieu, je me résigne, Et je le prie de me retenir parmi les siens. » (cité dans 3.2.1)

Les troubadours et les poètes de *ci* sont d'abord des composantes de la société, ils sont à la fois spectateurs et participants des événements historiques de leur époque. Le rôle d'écrivain les dote d'une conviction spontanée qui leur permet de transcrire les réflexions sur tout ce qu'ils voient, vivent, entendent et font. Via leurs compositions, s'établit une relation dynamique entre les poètes et la société.

5.4. Thèmes et images – étude thématologique

Comme mentionné dans la sous partie précédente, les poètes sont des miroirs qui reflètent ce qu'ils voient et pensent dans les poèmes. Nous ne pouvons sélectionner que les images les plus représentatives pour une comparaison générale.

En général, les thèmes du *ci* et du *trobar* peuvent être divisés en deux catégories : l'amour et le non-amour. En ce qui concerne le thème de l'amour, l'image de celui ou de celle qui est aimé(e) est devenu un topos chez les troubadours et les poètes de *ci*. Dans le cadre de la lyrique troubadouresque, la personne aimée est, dans la plupart des cas, une « dame ». Comme nous l'avons conclu au chapitre III, une dame typique du troubadour doit posséder plusieurs qualités parfaites : une beauté exceptionnelle, une vertu parfaite, un titre noble et une famille aisée. Dans les *ci*, les femmes amoureuses peuvent être divisées en trois groupes : les femmes mariées, les jeunes filles et les *ge-ji*. Les poètes décrivent rarement directement leur statut, leur identité ou leur histoire familiale. Cependant, nous pouvons déduire des descriptions du milieu de vie des femmes que la plupart des jeunes femmes et jeunes filles sont issues de familles aisées et de milieux distingués. Les femmes du troisième groupe qui exercent le métier spécial que nous avons analysé au chapitre III sont celles qui, malgré leur statut politique

inférieur, reçoivent généralement de bonnes éducations littéraire et artistique, savent bien lire, écrire, chanter et danser. Du point de vue de leurs qualités personnelles, elles peuvent être comparées à des femmes issues de familles prestigieuses. C'est l'une des raisons pour lesquelles certains des hommes les plus distingués rachètent des *ge-ji* et les prennent comme concubines. À cet égard, il existe une certaine similitude dans l'identité des deux femmes.

Dans la *canso*, le je-lyrique est le poète lui-même. Le troubadour est au centre, utilisant son propre point de vue pour décrire la noble femme. Les poètes chinois de sexe masculin, quant à eux, ont une préférence particulière pour la représentation des femmes amoureuses. Ils aiment emprunter la 'voie féminine' dans laquelle le poète positionne le 'moi' en tant que femmes, puis, par une sorte d'autodescription de cette 'femme', le 'moi' révèle ses pensées les plus intimes. Cette manière d'écriture, qui abonde dans l'école *Parmi les fleurs*, est appelée plus tard comme « homme imitant la voix du boudoir », c'est-à-dire que les poètes masculins écrivent des *ci* au nom des femmes. Bien entendu, cela n'empêche pas les poètes masculins de décrire leurs amantes du point de vue du 'moi' véritable. Liu Yong, par exemple, compose un grand nombre de *ci* de ce type, comme les vers qu'il laisse à une *ge-ji* lorsqu'il quitte la capitale : « Aux portes de la ville, nous nous attardons, bien que le bateau me hâte au départ, nous nous regardons, les larmes aux yeux, la main dans la main, les mots se figent sur nos lèvres, entrecoupés de brefs sanglots (voir A-18 dans l'annexe). Bien sûr, tout comme la Comtesse de Die écrit à l'homme qui fait chanter son cœur, il y a aussi des poètes féminins en Chine qui écrivent leurs propres histoires d'amour par la vraie 'voie féminine' : « Le sol est jonché de pétales fanés des fleurs d'or, qu'aucun ne ramasse aujourd'hui. Seule, à la fenêtre, je vois s'avancer lentement le pas de la nuit » (cité dans 4.1.2).

En ce qui concerne la relation entre les deux parties amoureuses, les deux acceptions du mot français 'dame' résument parfaitement le statut de la personne aimée : Titre donné à une femme qui détient un droit de souveraineté ou de suzeraineté. Les

troubadours appartiennent généralement à une classe sociale inférieure, beaucoup étant issus de la classe bourgeoise sans titre de noblesse. La dame est dans une position dominante absolue et peut dicter le comportement de l'amant. L'amant est en position dominée absolue et doit obéir à tout ordre donné par la dame qu'il considère comme une joie. De nombreux experts pensent que l'amour courtois serait un mode de vie de la société féodaliste de l'époque. En revanche, sous la plume des poètes chinois, les femmes, dans la grande majorité des cas, sont dans une position dominante absolue, qu'il s'agisse des femmes décrites par 'homme imitant la voix du boudoir' ou des femmes décrites par les poétesses. La femme est souvent seule dans son boudoir, tandis que son bien-aimé est toujours loin d'elle. La longue attente désespérée les laisse dans un état de mélancolie et de chagrin, les sentiments incontrôlables de solitude et de déception les amènent à exprimer désespérément leurs 'plaintes du boudoir' désespérées.

Revenons à l'amour lui-même. Nous pouvons repérer deux types d'amour décrit dans la poésie, dont l'un est l'amour authentique. Bien que l'amour courtois ait souvent été décrit comme un mode de vie, l'amour authentique y est également courant. Par exemple, nous ne pouvons dire que le légendaire Jaufré Rudel, qui part à la croisade à la poursuite de l'amour lointain, ait été motivé par une simple envie de jouer le jeu. Nous ne pouvons non plus supposer, par exemple, que la noble femme, un des protagonistes de l'histoire du 'cœur mangé', se suicide uniquement pour respecter les règles du jeu d'amour. Même dans l'acte de poursuivre une dame parfaite à tous égards, motivée par des intérêts spécifiques, le moment où le cœur du poète s'émeut doit provenir de l'impulsion la plus pure et la plus authentique. L'amour authentique est encore plus évident dans les écrits des poètes chinois : « Toute seule dans le pavillon et les larmes aux yeux je me parle doucement. Je vois rentrer au nid deux hirondelles, tu ne les as pas croisés en rentrant ? » (voir A-9 dans l'annexe). Si cette 'rancœur du boudoir' ne vient pas de l'amour vrai, la femme pousserait-elle encore des plaintes ? Nous pouvons également apprécier la sincérité du poète à travers ses vers écrits pour la

femme qu'il a aimée autrefois : « Nous sommes à la fête maintenant, la lune et les lanternes sont brillantes comme l'année dernière. Mais tu n'es plus là, mes manches sont mouillées par les larmes. » (voir A-10 dans l'annexe). Grâce à la poésie subtile des femmes poétesses, nous pouvons ressentir la mélancolie et la douleur de leur grand amour : « Toute seule je m'appuie près de la fenêtre. L'ondoiement des herbes le long de la rivière se développe sous les nuages mouvants. Je baisse le rideau pour cacher cette vue. Mon cœur est trop petit pour charger tant de tristesse. » (voir A-95 dans l'annexe).

Outre l'amour véritable, il est très fréquent de trouver le 'faux amour', la *pastorela* en est un exemple typique chez les troubadours : pendant une excursion dans la campagne, un chevalier croise par hasard une bergère et il s'approche avec empressement d'elle et lui dit d'une manière condescendante et abrupte : « Jouvencelle, lui dis-je, objet charmant, je me suis détourné du chemin pour vous tenir compagnie » (cité dans 2.2.1). Aux yeux du poète, la bergère n'est qu'une *cauza* (chose, créature), bien que ce terme soit qualifié par un adjectif *pia* (charmant). Cette chosification des femmes montre clairement que la *fin'amor* dans ce scénario n'est en aucun cas authentique et sincère. Si ce terme est encore un concept abstrait, sans connotation positive ou négative évidente, le rapprochement entre femmes et chevaux fait par Guillaume IX est une indication claire de la misogynie : « J'ai pour ma selle deux chevaux, et c'est fort bien ; tous deux sont bons, dressés au combat et vaillants. » (cité dans 3.2.1), ce qui prouve que la *fin'amor* a un certain caractère utilitaire et pratique. La chosification des femmes ne manque pas, bien sûr, dans le *ci*. La *ge-ji* que nous avons analysé au chapitre III en est un exemple. Il existe de nombreux poèmes adressés à ces femmes écrits par des poètes de renom. Par exemple, les *ci* écrits par Liu Yong aux trois *ge-ji* : « Shishi est d'une beauté sans égal, Xiangxiang m'aime plus que les autres. La relation avec Anan est plus longue que celles-ci. Elles s'en prennent à moi. » (voir A-16 dans l'annexe). Ces filles semblent devenir des marchandises à choisir et à commenter. Ce qui est encore plus frappant, c'est que les *ge-ji* semblent être satisfaites

de ce type d'évaluation, car les bons commentaires faits par des personnages connus ou éminents de l'époque peuvent avoir un effet publicitaire : attirer de nouveaux clients. Le prix d'une prestation de service de certaines des *ge-ji* décuple après être 'évaluées' par Liu Yong.⁵⁹⁰ Ce *ci* traduit le véritable état de vie des *ge-ji* de l'époque, leur travail consiste à servir et à satisfaire leurs clients. Le vrai amour peut naître au cours de leur relation, mais le plus souvent, elles ne reçoivent rien d'autre que des 'promesses verbales' de la part du client qui leur plongeront dans une vaine attente : « Derrière le rideau du lit s'amuse deux canards mandarins. Que c'est détestable les cocoricos. Le jour revient. Elle le raccompagne au bord de la rue, l'heure de la séparation est venue. Avant de monter sur le cheval, il promet de revenir quand les pruniers hivernaux fleuriront, sous la lune levante » (cité dans 3.1.3.2). Dans ce contexte, les femmes sont considérées comme des marchandises, et les poèmes écrits pour elles sont aussi une sorte de marchandises. Une importante dose de substance utilitaire et se camoufle dans les beaux vers lyriques.

Dans le cadre de l'amour courtois, il existe un rôle très spécifique, mais particulièrement important, à savoir celui du *lausengier*.

De **lausengier**, qui médisant perd l'âme. (cité dans 2.2.3)

Ces **médisants** que Dieu maudisse. (cité dans 3.2.2)

On **les** devrait brûler ou ensevelir tout vivant. (cité dans 3.2.2)

Ce terme qui signifie médisant, flatteur, trompeur ou menteur,⁵⁹¹ désigne l'ennemi des troubadours. Dans le cadre de la *fin'amor*, la discrétion en est la règle d'or. Le lausengier est en réalité, selon Dragonetti, « l'autre du poète », son « double diabolique », son « double pervers ». Le poète et le lausengier « utilisent les mêmes

⁵⁹⁰ LUO Ye (罗焯) : *Nouvelle collection des entretiens de Zuiweng* (« 新编醉翁谈录 »), tome 3, vol. 2, dans *Les Livres complets des quatre Magasins-suite*, vol.1266, Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques, avr. 2002, p. 421.

⁵⁹¹ LEVY, Émile, *Petit dictionnaire provençal-français*, op. cit., p. 223.

règles, les mêmes lieux communs, bref qu'ils exercent le même art d'Amour »⁵⁹². D'après cette interprétation, il est possible de donner une interprétation populaire à *lausengier* : le rival du poète. Sur le champ de bataille pour l'amour, les candidats rivalisent entre eux en utilisant leurs talents. Au final, le gagnant est élevé au rang d'amant de dame, tandis que le perdant est relégué au rang de *lausengier*. Si les poètes chinois ne créent pas intentionnellement et explicitement une image comme celle du *lausengier*, ils enregistrent dans leurs écrits bien évidemment des personnes qui 'échouent dans leur quête de l'amour', comme un *ci* de Su Shi sur le *ci-pai* de *Promenade dans la prairie* (踏莎行/*Ta-suo-xing*) :

1 Quel scélérat chauve, 2 qui a parfaitement gâché son sadhana. 3 Les années passées au temple de Yuanshan ne servent à rien. 4 Dès qu'il tombe amoureux de la fille du pavillon de jade, 5 ce méchant sous l'habit de moine oublie tous les préceptes.

6 Il lève ses mains vicieuses, 7 une fleur se fait briser. 8 Où est la maxime de vacuité et forme ? 9 Il a tatoué des mots sur son bras pour échapper la torture de l'amour, 10 maintenant je lui fais payer. (voir A-42 dans l'annexe)

Pendant qu'il était au poste du gouverneur la ville de Hangzhou, Su Shi a condamné à mort d'un moine bouddhiste du nom de *dharma Liaoran* du temple de Lingyin (灵隐寺, situé actuellement à la ville de Hangzhou) qui a assassiné une *geji*. Ce Liaoran, réputé d'être libertin, était épris d'une *ge-ji* du nom de Xiunu et même tatoue deux vers sur son bras : *Si nous étions nés dans le monde de la joie parfaite, nous aurions été épargnés de la torture de l'amour de ce monde*. Un jour, bien arrosé, il s'est rendu à l'établissement de cette *ge-ji* et lui demandait de lui offrir un service. Refusé, il a pris un tabouret et a battu la fille à la mort. Ce *ci* est écrit après cette affaire. L'image de

⁵⁹² Dragonetti Roger, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise – Flamenca et Joufroi de Poitiers*, Paris, éditions du Seuil, 1982, p. 62.

lausenger ou de perdant traduirait une question psychologique : lorsque l'on n'obtient pas, on détruit, tout comme ce que dit la Bible : « Tu m'as abandonné, dit l'Éternel, tu es allée en arrière ; Mais j'étends ma main sur toi, et je te détruis, je suis las d'avoir compassion. » (Jérémie 15).

Les poètes expriment souvent leur amour en décrivant les choses qui les entourent. Par exemple, la saison du printemps est très appréciée des deux parties, et la reverdie est une étiquette de la *canso*, qui commence habituellement par une description printanière :

Qui vient du temps serein, Madame, et avec la saison, Qui se renouvelle et revient. (cité dans 2.2.3)

Maintenant, avec le joli printemps, Quand je vois les belles couleurs, Des fleurs dans les vergers et les prés, Et que j'entends de tous côtés chanter, De plaisir les oiselets. (cité dans 2.2.3)

Devient plus clair, comme cela arrive, Que paraît la fleur de l'églantier, Et que le petit rossignol sur la branche Roule et répète et polit Sa douce chanson, et l'affine. Il est juste que je reprenne la mienne. (cité dans 2.2.3)

Le but de l'auteur n'est pas de décrire « lo coinde pascor », après cette description rituelle, les poètes se tournent vers leur amour pour leur dame :

J'ai placé tout mon cœur, En votre merci. (cité dans 2.2.3)

Je veux faire avec grâce, Une chanson telle qu'elle soit, Plaisante aux amoureux, Et surtout à ma dame, Qui me donne le talent de trouver. (cité dans 2.2.3)

Amour de terre lointaine, Pour vous tout mon cœur est dolent. (cité dans 2.2.3)

Bien sûr, il y a des poètes qui utilisent les deux saisons froides de l'automne et de l'hiver comme point de départ : « Je vois le temps clair s'obscurcir, Et les oiseaux

éperdus, Que le froid tient angoissés et muets, Et sans le réconfort de jouir : (cité dans 2.2.3). Après cela, le poète passe immédiatement à la description de l'amour : « Et moi dont le cœur pense, À la plus belle qui fut jamais. Si Joyeux, Je suis, qu'il me semble sans cesse, Que feuilles et fleurs s'épanouissent. » (cité dans 2.2.3). Et il prêt à tout donner pour cet amour : « En amour sont mes pensées, Car je me suis mis à la servir. Et puisque si riche joie m'en vient. » (cité dans 2.2.3).

De plus, nous pouvons voir que la notion typique du printemps en tant que déclencheur de l'amour ne se limite pas à la chanson en langue occitane. Les trouvères reprennent ce motif : « Pour célébrer la plus belle qui soit *el mont* (au monde), ou pour soulager sa *pesance* (son chagrin), le poète fera sa chanson sur une toile de fond conventionnelle, le printemps (le temps de Pâques, le chant des oiseaux, les feuilles et les fleurs nouvelles) »⁵⁹³. La description printanière peut même être trouvée dans la chanson de geste. *La Prise d'Orange*, par exemple, commence par le motif du printemps :

Notre chanson, qui s'ouvrait sur le motif printanier, cher aux chansons de trouvères et de troubadours, de la reverdie, enchaînait très vite sur le motif, tout aussi cher à la poésie lyrique, de l'amour par ouï-dire, puis que Guillaume tombait amoureux d'Orable à la seule évocation de celle-ci ... le désir de gloire militaire se réveille et, se mêlant l'association qui déclenchera toute l'aventure.⁵⁹⁴

Nous pouvons affirmer que les saisons se sont abstraites dans une existence symbolique et semblent être devenues un rituel convenu. Qu'il s'agisse de décrire la renaissance de tout au printemps ou la désolation de tout en automne et en hiver, le feu dans le cœur du poète et la détermination inébranlable à poursuivre la *fin'amor* sont constants. Cette liaison entre les saisons et l'amour est aussi une façon d'effusion de

⁵⁹³ PAYEN, Jean-Charles & WEBER Henri (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France, tome 1, Des origines à 1600*, Paris, Éditions sociales, 1965, p. 110.

⁵⁹⁴ CORBELLARI, Alain, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Éditions Klincksieck, 2011, p. 140-141.

sentiments courante :

Nous nous séparons en plein printemps. La tête baissée, les larmes aux yeux. ... L'un est à l'est du fleuve. L'autre est à l'ouest du fleuve. Sur les deux rives volent deux canards chinois. Quand nous nous réunirons ? (voir A-11 dans l'annexe)

De la grâce du printemps, deux tiers tombent dans la poussière, un tiers dans le courant de la rivière. Si on regarde de près, ce ne sont ni les fleurs ni les chatons de saules qui parent le printemps ; seulement les pleurs versés goutte à goutte par ceux qui se séparent. (voir A-41 dans l'annexe)

Relevant le rideau mouillé de givre au matin, soufflant sur ses doigts fins, piquant dans ces cheveux des fleurs du prunier. Elle regrette son bien-aimé depuis longtemps parti, elle peint ses sourcils, arcs de collines dans le lointain. (voir A-8 dans l'annexe)

Du ciel, la pluie tombe sur le fleuve au crépuscule, apportant une fraîcheur automnale ... Les fleurs se fanent et les feuilles se flétrissent, toutes les créatures se reposent ... Comment peut-elle imaginer que, je suis tourmenté par la tristesse, en m'appuyant maintenant contre la balustrade. (voir A-20 dans l'annexe)

Contrairement aux paroles enflammées des troubadours, l'amour décrit dans l'écriture poétique chinoise est habituellement empreint de mélancolie, de tristesse, de déception et de pessimisme. En apparence, tous deux utilisent la description des saisons comme appui, mais il existe des différences majeures dans leur amour. Les troubadours s'intéressent davantage au moment où la relation n'est pas encore établie, où ils fixent le but de l'amour et sont prêts pour y parvenir. Leur poésie témoigne d'un esprit positif, plein d'optimisme et d'espoir. Les poètes chinois, en revanche, se focalisent sur le temps qui suit la séparation de l'amant, sur les longues périodes de séparation qui fait s'éteindre petit à petit le feu de l'amour et sur l'attente quotidienne qui les fait sombrer

progressivement dans un tourment sans fin. Les poètes chinois écrivent donc davantage sur la déception et le regret suscités par cette amertume.

Au-delà de cette différence, l'amour des troubadours et celui des poètes chinois présentent un trait particulier en commun, une sorte de « l'amor de lonh ». Les troubadours parlent de la distance qui précède l'amour, tandis que les *ci* dépeignent la séparation après la concrétisation de l'amour. Il est important de noter que la représentation des saisons ne se limite pas à montrer la tristesse de la séparation. Aux yeux des poètes chinois, les saisons sont un symbole du temps qui passe, et le cycle des saisons évoque inévitablement dans l'esprit un sentiment infini de regret que « les bons moments ne durent pas » et que « les meilleurs moments ne sont plus » (voir A-50 dans l'annexe). Ainsi, que ce soit face au beau printemps ou à l'automne maussade, les poètes chinois ressentent une mélancolie inexplicable et une tristesse indicible. Il s'agit en fait d'une tradition esthétique ancrée dans le cœur des poètes chinois. C'est un point que nous aborderons dans la sous partie suivante.

5.5. Deux esthétiques distinctes – sur la poétique comparée

En dehors des points formels, tels que les origines, la versification, les poètes et les images, l'esthétique est l'âme qui, existante, mais invisible, tout en commandant les autres facettes, fait émerger autour d'elle des œuvres construisant un monde poétique doté de ses propres caractéristiques.

Comment dépeindre par les vers l'état d'âme est le terrain commun où se croisent spirituellement les poètes de *ci* et les troubadours, malgré l'écart géographique. Cependant, les manières par lesquelles ils le mettent en textes écrits se distinguent l'une de l'autre. Regardons d'abord quelques *ci* cités dans les chapitres précédents :

1 Les oies sauvages effarouchées s'envolent de la dune, 2 la neige couvre des milliers de *li*. 3 L'armure munie de chaînes en jade, les flèches montées du fer doré, 4 la guerre dure des années. 5 Le paravent de soie reflète la détresse de séparation

qui envahit le pavillon vide, 6 dehors les abricotiers arborent leurs fleurs rouges.
(cité dans 3.1.3.1)

1 Le printemps est fini, 2 chérissons le beau temps. 3 Les derniers pétales du pêcher tombent sur l'eau, 4 Il ne faut pas refuser une coupe de Feuille du bambou.
5 Un ciel limpide nous attendra. (cité dans 3.1.2)

1 La flûte à bec pleure des notes, 2 Cela devrait être la fille Qin'e qui s'est réveillé de son rêve dans le pavillon Qinlou sous le clair de lune. 3 Le pavillon Qinlou sous le clair de la lune, 4 le saule reverdissant chaque année, 5 la séparation déchirante près du mausolée Baling. 6 Je me promène sur le plateau de Leyouyuan à la fête de l'automne, 7 le chemin antique de Xianyang mène au loin sur lequel le son et la poussière se sont éteints. 8 Le son et la poussière sont retombés, 9 il n'y a que dans le vent d'ouest et les dernières lueurs du soleil couchant, 10 ce mausolée impérial des Han. (cité dans 3.1.2)

La première pièce parle de 'la fuite du temps', la deuxième 'la rancœur du boudoir' et le thème de la troisième est celui de 'méditation sur l'antiquité en visitant un site'. Ces différences thématiques n'empêchent pas que ces pièces partagent en elles un lieu commun. Au lieu de décrire directement les sentiments par des termes abstraits, les poètes de *ci* préfèrent exprimer leur monde intérieur en décrivant les objets extérieurs. À travers ces 'objets dépeints par soi-même', les lecteurs peuvent découvrir ou plutôt ressentir les sentiments des poètes qui y sont transférés. Cette manière de poétiser n'est pas initiée par les poètes de *ci*, elle traduit en quelque sorte la mentalité et la philosophie chinoise portant sur la relation entre l'homme et l'univers. Il faut remonter dans le temps jusqu'à l'apparition du Yi Jing, à savoir le *Classique des Changements*, ouvrage qui sert de point de départ de la spéculation philosophique chinoise et qui formate les physionomies de la civilisation chinoise, laquelle est complètement différente de celle de l'Occident.

I. Le *ci* et la théorie de l'Unité de l'Homme et du Ciel

Le *Yi Jing* (Yi King), ou le *Yi* en forme abrégée, est l'un des cinq Classiques du confucianisme. C'est « l'une des sources essentielles de la pensée cosmologiques, et de la philosophie chinoise en général »⁵⁹⁵. Selon les anecdotes, il y a eu trois versions de *Yi* qui sont le *Yi de Lian Shan* (连山), le *Yi de Gui Zang* (归藏) et le *Yi de Zhou* (周易). Le *Yi* qui est préservé de nos jours est le dernier. Le *Yi Jing* est une compilation de soixante-quatre diagrammes représentant l'évolution de l'univers et de la société humaine. Voici la logique de composition des diagrammes :

Autrefois l'homme saint en faisant le *Yi king* procéda en se conformant passivement à la raison d'être des sentiments et de la destinée. C'est à cause de cela qu'en établissant la voie rationnelle du ciel, le livre parle de la *négativité* et de la *positivité* ; qu'en établissant la voie rationnelle de la terre, il parle de la douceur malléable et de la dureté énergétique ; qu'en établissant la voie rationnelle de l'homme, il parle de l'humanité et du devoir. Il embrassa indifféremment les trois causes efficientes et il les doubla, c'est pour cela que dans le *Yi* il y a six traits pour constituer un *koua* parfait. Il distingua la positivité et la négativité et les employa tour à tour ; il employa de même la douceur et la dureté énergétique ; c'est pour cela que dans chaque changement (*Yi*, ou *koua*), il y a six situations, ce qui achève la distinction.⁵⁹⁶

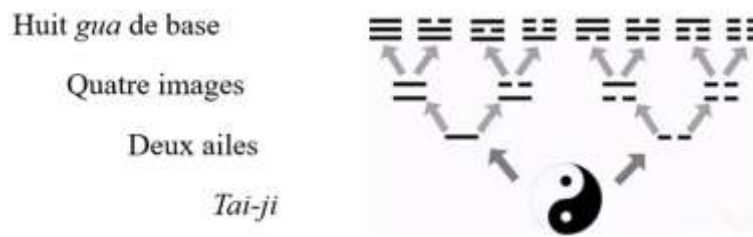
Les diagrammes sont appelés *gua* (卦), traduit comme hexagramme en français. Chaque *gua* est constitué par six traits, appelés *yao* (爻). Il y a deux types : les *yin yao* (- -) et les *yang yao* (—). Philastre a traduit *yin* (阴) comme négativité et *yang* (阳) comme positivité. En fonction de l'explication effectuée par Confucius, les *gua* sont nés du *tai-ji* :

⁵⁹⁵ CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 268.

⁵⁹⁶ Traduction de PHILASTRE, Paul-Louis-Félix, tirée du *YI KING* en version numérique produite par Pierre Palpant, dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales » dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, p. 1263.

Le *yi* commence par le *tai-ji*, qui donne deux *ails* (*yin yao* et *yang yao*), les deux ailes constituent quatre images, les quatre images constituent les huit *gua* de base.⁵⁹⁷

Le *tai-ji* (太极), traduit comme fôte suprême, est représenté par le diagramme dit *tai-ji tu* (太极图). Le schéma ci-dessous montre le rapport entre le *tai-ji* et les *gua* de base :



Si nous mettons un *yang yao* et un *yin yao* au-dessus des deux ailes, et nous obtenons les quatre images, chacune d'entre elles donne deux *gua* de base en posant respectivement un *yang yao* et un *yin yao* au-dessus. Les huit *gua* de base symbolisent huit phénomènes de la nature, appelés de gauche à droite : *qian* (乾 : ciel), *dui* (兑 : marais), *li* (离 : feu), *zhen* (震 : foudre), *xun* (巽 : vent), *kan* (坎 : eau), *gen* (艮 : montagne), *kun* (坤 : terre). Si nous mettons un *qian* de base au-dessus d'un autre *qian* de base, nous obtenons le *gua qian* (voir l'image à droite) ; ainsi de suite, ces huit *gua* de base peuvent former au total soixante-quatre hexagrammes, appelées les soixante-quatre *gua* de *Yi Jing*. Les six *yao* de chaque hexagramme sont numérotés du bas en haut par *chu* (初 : débutant, premier), deuxième, troisième, quatrième, cinquième et *shang* (上 : supérieur). Dans un *gua*, le *yang yao* est appelé par le chiffre impair neuf, le *yin yao* par le chiffre six. Par exemple, les six *yao* du *gua qian* sont appelés : neuf le premier, neuf le deuxième, neuf le troisième, neuf le quatrième, neuf le cinquième et neuf le supérieur. Dans le cadre du



⁵⁹⁷ *Zhou Yi*, annoté par MA Hengjun (马恒君), Pékin, Éditions de Huaxia (华夏出版社), avr. 2007, p. 516.

Yi Jing, le premier et le deuxième *yao* représentent la position de la terre, le troisième et le quatrième celle de l'homme, le cinquième et le sixième celle du ciel. Chaque hexagramme incarne un homme qui se tient sur la terre et sous le ciel, ainsi le *Yi Jing* est conçu sur la conception de l'unité entre la nature et l'homme.

À partir de cette conception fondamentale, les Chinois conçoivent la théorie des cinq mouvements (五行/*wu-xing*) afin de symboliser tout ce qui existe dans la nature, y compris évidemment l'homme : bois, feu, terre, métal et eau, entre lesquels se nouent un cycle de génération (ou d'engendrement) et un cycle de domination (ou de destruction) :

Cycle de génération :

Le métal peut être fondu par une forte température et devient liquide (eau) ;

L'eau arrose et fait pousser les arbres (bois) ;

Le bois peut être allumé et produit du feu ;

Le feu peut brûler les végétaux qui deviennent de la cendre, une sorte de terre d'eau ;

La terre contient des minéraux, source du métal.

Cycle de domination :

Le métal peut trancher le bois ;

Le bois peut puiser la terre ;

La terre peut absorber l'eau ;

L'eau peut éteindre le feu ;

Le feu peut faire fondre le métal.

Les savants établissent une correspondance entre les cinq mouvements et les huit hexagrammes du *Yi* :

Métal : *qian* et *dui*

Feu : *li*

Bois : *zhen* et *xun*

Eau : *kan*

Terre : *gen* et *kun*

La théorie des cinq mouvements est en réalité une relation d'interdépendance entre les membres d'un système. Basée sur cette théorie et sur la conception de l'unité entre la nature et l'homme, la médecine traditionnelle chinoise développe un système plus détaillé de correspondance entre les phénomènes naturels et le corps humain. Voici le tableau des correspondances⁵⁹⁸ :

Nature	五音 Cinq tons ⁵⁹⁹	角 <i>jue</i>	徵 <i>zhi</i>	宫 <i>gong</i>	商 <i>shang</i>	羽 <i>yu</i>
	五味 Cinq saveurs	酸 acide	苦 amer	甘 sucré	辛 piquant	咸 salé
	五色 Cinq couleurs	青 vert	赤 rouge	黄 jaune	白 blanc	黑 noir
	五化 Cinq étapes	生 naissance	长 croissance	化 transformation	收 récolte	藏 engrangement
	五气 Cinq souffles	风 vent	暑 chaleur	湿 humidité	燥 sec	寒 froid
	五方 Cinq directions	东 est	南 sud	中 milieu	西 ouest	北 nord
	五季 Cinq saisons	春 printemps	夏 été	长夏 période de canicule ⁶⁰⁰	秋 automne	冬 hiver
	五行 Cinq mouvements	木 bois	火 feu	土 terre	金 métal	水 eau
Corps humain	五脏 Cinq organes de	肝 foie	心 cœur	脾 rate	肺 poumon	肾 rein

⁵⁹⁸ SUN Guangren (孙广仁), ZHENG Hongxin (郑洪新), *Théories élémentaires de la Médecine chinoise* (中医基础理论), Pékin, Éditions Médecine et Médicaments chinois de Chine (中国中医药出版社), juill. 2012, p. 45.

⁵⁹⁹ Ces cinq tons correspondant respectivement aux C, D, E, G et A, voir 1.1.2. Le *yan-yue* et la naissance du *ci*.

⁶⁰⁰ Le 长夏 (*chang-xia*, *chang* : long ; *xia* : été) désigne le sixième mois du calendrier lunaire, correspondant approximativement au mois de juillet. C'est la période la plus chaude de l'année en Chine.

<i>Zang</i>						
五腑 Six organes de <i>Fu</i>	胆 cholécyste	小腸 petit intestin	胃 estomac	大腸 gros intestin	膀胱 vessie	
五官 Cinq organes de sens	目 yeux	舌 langue	口 bouche	鼻 nez	耳 oreilles	
五体 Cinq tissus	筋 tendon	脉 veine	肉 chair	皮 peau	骨 os	
五志 Cinq émotions	怒 colère	喜 joie	思 pensée	悲 tristesse	恐 peur	
五声 Cinq sons	呼 cri	笑 rire	歌 chant	哭 pleur	呻 gémissement	
五变 Cinq symptômes	握 convulsion	忧 reflux de gaz vers le cœur	哕 reflux de l'énergie gastrique vers le haut	咳 reflux de l'énergie des poumons	栗 frisson	

Nous n'entrerons certainement pas dans les détails de la médecine chinoise. Ce système de correspondance reflète le concept central philosophique qui modèle le mode de pensée des Chinois : l'Unité du Ciel et de l'Homme (天人合一). Ce système montre que la mentalité de l'homme (les cinq émotions) a ses correspondances dans la nature : les éléments de l'espace (tons, saveurs, couleurs, étapes, souffles, directions) et du temps (saisons). Ainsi, un lien est établi entre le monde intérieur de l'homme et le monde extérieur et tous les éléments existant dans celui-ci peuvent servir à véhiculer la mentalité de l'homme. Cette conception est devenue une esthétique de base de la poésie traditionnelle chinoise. Cela explique pourquoi les poètes de *ci* ne s'appliquent beaucoup à la description directe de leurs sentiments. Ils ont une prédilection particulière pour le procédé dit *transférer le sentiment par la description des objets* (voir 3.1.3.1) afin de mettre en texte leur monde intérieur, qui est symbolisé par les cinq émotions de base synthétisées dans la médecine chinoise : la colère, la joie, la pensée, la tristesse et la peur. Une petite coïncidence linguistique mérite notre attention, les graphies des quatre émotions en chinois partagent une partie en commun : 怒-colère,

思-pensée, 悲-tristesse et 恐-peur. Le ‘心’ qui se situe en bas de chaque caractère est aussi un caractère dont le sens propre est ‘cœur’. Quant au mot 喜-joie, la partie en bas ‘口’ signifie la ‘bouche’, et c’est par la bouche qu’une personne joyeuse rit ou sourit ! Il y a aussi des jeux de mots élaborés sur les caractéristiques linguistiques dans le *ci*. Wu Wenying, un des piliers de l’école de *wan-yue* des Song méridionaux, donna la raison qui suscite la tristesse-愁 dans un *ci* écrit sur le *ci-pai* de *Maintes douceurs* (voir A-117 dans l’annexe), en voici les deux premiers vers :

Vers1 : 何处合成愁？

(Comment la tristesse se forme-t-elle ?)

Vers 2: 离人心上秋。

(C’est lorsque l’automne tombe sur le cœur des gens qui se séparent.)

Vers1	何	处	惹	成	愁
	quel	endroit	susciter	enfin	tristesse
Vers2	离	人	心	上	秋
	séparée	personne	cœur	sur, au-dessus	automne

Le caractère 愁(tristesse) est composé de deux autres caractères : 秋(automne) et 心(cœur). Dans le tableau de correspondance, l’automne (cinq saisons) est bel et bien lié à la tristesse. Tous les deux sont liés au métal des cinq mouvements. Le caractère 秋(automne) est composé de 禾(céréale) et de 火(feux). L’automne est la saison de récolte (la quatrième des cinq étapes) où les agriculteurs utilisent des outils (métal) pour couper les tiges et les feuilles de céréales qui sont utilisées comme suppléments du bois dans le chauffage et la cuisine. Au sens figuré, le métal (outils, armes blanches) symbolise le châtement céleste qui restreint la vie après les saisons propices (printemps, été). Ce concept est mis en pratique dans beaucoup d’autres domaines, comme par exemple, les exécutions des condamnés à mort, qui avaient lieu généralement en automne en ancienne Chine, laissent un proverbe : *Décapitation après l’arrivée de l’automne* (秋

后问斩 /*qiu-hou-wen-zhan*, *qiu* : automne, *hou* : après, *wen* : exécution, *zhan* : décapitation). Cette théorie est en effet conçue en fonction du type climatique de la Chine qui est soumise majoritairement au climat tempéré caractérisé par quatre saisons bien distinctes. L'automne marque la période de la déchéance de la vie d'un cycle annuel. Pour un poète au cœur sensible, l'automne constitue une des principales sources de la tristesse. Le *topos* de 'Song Yu s'attristant en l'automne' (宋玉悲秋/*Song Yu bei qiu*, *bei* : s'attrister; *qiu* : automne) est né dans ce contexte culturel.

Song Yu (宋玉, ?-222 av. J.-C.) fut un poète du royaume des Chu à la fin de la Période des Royaumes combattants. Disciple de Qu Yuan (屈原, 340-278 av. J.-C.), mandarin et poète patriote des Chu, il préconisa de prendre des mesures plus entreprenantes face à l'attaque militaire du royaume des Qin. Attaqué et calomnié par la noblesse conservatrice, il fut destitué de ses fonctions et fut déposé au bord de la rivière de Miluo (汨罗江, situé dans la province du Hunan) où il composa des poèmes et des proses rimées d'un style nouveau appelé postérieurement Chants de Chu (楚辞 /*chu-ci*). En 278 av. J.-C., l'armée des Qin s'empara de la capitale des Chu, la ville de Ying (actuelle ville de Jiangling de la province du Hubei) et la maison royale dut se déplacer dans la ville de Shouchun (actuel district du Shouxian de la province du Anhui). Apprenant cette nouvelle, Qu Yuan se jeta dans la rivière de Miluo et se noya. La mort de Qu Yuan fit naître une fête traditionnelle, selon les anecdotes, les riverains de la rivière de Miluo montèrent sur le bateau et jetèrent du riz emballé dans un tronçon de bambou en guise d'offrandes pour ce patriote sacrifié pour sa patrie. Aujourd'hui, cette fête tombe le cinquième jour du cinquième mois du calendrier lunaire. Les deux activités principales pratiquées durant la fête sont prendre les *zong-zi* (un genre de cadeau à base de riz emballé dans des feuilles de roseau ou des feuilles allongées d'une espèce de bambou) et organiser le concours de bateaux de dragon. Song Yu connut un destin similaire à celui de son maître, évincé par la noblesse, il passa ses dernières années dans la déception totale et écrivit des poèmes du style de Chants de Chu traduisant principalement sa déception et son mécontentement envers les autorités. Le

plus célèbre poème s'intitule *Neuf Discussions* longues de deux cent cinquante vers. Xu Yuanchong en a traduit quelques dizaines et a choisi *La Mélancolie de l'Automne* comme titre, en voici un extrait :

Quatre saisons règnent au monde, oh !

D'automne je suis affligé.

Le givre les herbes fécondes, oh !

Les arbres sont tout défeuillés.

La clarté du soleil a fui, oh !

Le parfum des fleurs est fini.

On entre dans la longue nuit, oh !

Et bientôt tout sera flétri.

L'automne vient avec son givre, oh !

Et l'hiver avec ses gelées.

En vain de l'été on est ivre, oh !

Sa splendeur est tout enterrée.

...

Que je me plains de mon temps fade, oh !

Et de la confusion automnale.

Je m'appuie sur la balustrade, oh !

Un grillon chante à l'ouest de la salle⁶⁰¹.

Le thème de *S'attristant en l'automne* est récurrent dans le *ci*, l'automne s'emploie souvent en tant que détonateur de l'état d'esprit dépressif :

⁶⁰¹ XU Yuanchong, *300 poèmes poèmes antiques de la Chine*, vol.1, *op. cit.*, p. 81-84.

1 Fleuve céleste, 2 fleuve céleste, 3 suspendu au-dessus de la cité au petit matin automnal. 4 Triste je me lève et le contemple. (cité dans 3.1.2.)

4 C'est là que se trouvent les tombeaux des deux concubines, 5 au milieu des herbes et des rosées de mi-automne. (cité dans 3.1.2.)

1 Les paulownias s'effeuillent ... 7 trop de tristesse, 8 s'accumule au cœur. (cité dans 3.1.4.)

1 Quand vient l'automne à la frontière ... 9,10 Nul ne peut s'endormir à voir vieillir le général de douleur et les soldats en pleurs. (voir A-22 dans l'annexe)

1 La lune monte au-dessus du fleuve, 2 le vent produit des sons affligés, faisant gémir les feuilles mortes de la montagne. (voir A-73 dans l'annexe)

1 Le lotus s'évente et la natte sent l'automne ... 10 Je ne peux guérir de cette langueur, 11 qui quitte mes sourcils, 12 pour ronger mon cœur. (voir A-90 dans l'annexe)

Maintenant ce qui crève le cœur, 6 je le sais, mais je m'en tais. 7, Mais je m'en tais, 8 ne parlant que du bel automne et du frais qu'il fait. (voir A-100 dans l'annexe)

1 Au bord de l'eau lugubre du fleuve, 2 je vois des saules lassés et les lotus affaissés, 3 ils répondent à l'appel de l'automne. 4 Le pavillon ruiné frémit déjà, 5 les rideaux délabrés s'assombrissent davantage, 6 le vent détestable épuise les oies grises en migration. (voir A-116 dans l'annexe)

5 Les fauvelles en bronze s'attristent de la perte de printemps, 6 les statues en cuivre pleurent à l'arrivée de l'automne, 7 qui nous aidera à venger cet affront ? (voir A-122 dans l'annexe)

Une année incarne un cycle de vie qui est composé de la naissance, de la croissance, de la maturité, de la récolte et de l'enfermement (voir plus haut le tableau des correspondances). L'automne symbolise le début de la déchéance de la vie. La récolte automnale terminée, l'hiver arrive et la nature se repose durant les mois les plus sombres et les plus froids. Cependant il faut préciser que la tristesse n'est pas seulement liée à l'automne dans la poésie. Les cinq émotions peuvent se projeter dans toute saison.

Les saisons sont en effet aux yeux des ancêtres chinois un symbole du temps qui s'écoule irréversiblement. Toute vie s'éteindra un jour, telle la fameuse phrase de Confucius formulée au cours d'une promenade au bord d'une rivière : « Tout passe comme cette eau ; rien ne s'arrête ni jour ni nuit »⁶⁰². La perte du temps est symbolisée par la succession des saisons. Le printemps, incarnation de la renaissance et souvent jugé comme la meilleure saison de l'année, suscite aussi la tristesse chez les âmes sensibles. Aux yeux des poètes chinois, la saison de floraison ne dure jamais longtemps, tout comme les plus belles années de la vie. 'Se chagriner au printemps' devient un autre thème encore plus prisé que celui de 's'attrister en automne' dans la poésie chinoise notamment dans le *ci*. Si vous jetons un coup d'œil sur les *ci* cités dans les chapitres précédents et ceux en annexe, nous constatons que le printemps et la tristesse sont un binôme inséparable du début à la décadence de l'art du *ci* :

7 Le dépit de la dégradation s'accroît sur moi, 8 comme des herbes printanières sur les rives. (cité dans 3.1.3)

⁶⁰² Confucius, *Les Entretiens de Confucius*, livre 9, version française électronique de l'équipe Livres & Ebooks, p. 45.

4 Autour d'elle, les fleurs sont en train de tomber. 5 Elle a fait sa toilette à la sauvette sans se dessiner les sourcils, 6 s'appuyant contre la porte le visage rempli de détresse. (cité dans 3.1.3.1)

1. La brume se dissipant et se détache la colline reverdie ... 4 les larmes aux yeux je te dis adieu à l'approche de l'aube. (cité dans 3.1.3.3)

2 À la fin du printemps ... 7 Soudainement des larmes coulent et mouillent le rouge à joues. (cité dans 3.1.3.3)

1 Vers la fin du printemps ... 6 Elle sort une feuille pour lui écrire, 7 les larmes aux yeux. (cité dans 3.1.3.3)

8, mais comment retenir la saison fleurissante ? 9 Les yeux pleins de larmes, je parle aux fleurettes, muettes, 10 elles volent au-delà de l'escarpolette. (cité dans 3.1.4)

1 J'accroche le rideau de perles sur le croc de jade, 2 le printemps du dehors envoie la mélancolie dans mon pavillon. (cité dans 3.1.4)

3 Quand s'arrête le cycle de vie des saules et des plantes ? 4 Les larmes aux yeux la détresse me déchire les entrailles. (voir A-1 dans l'annexe)

1 Dans la brise légère, 2 je m'appuie au balcon. 3 La mélancolie printanière étend son ombre jusqu'à l'horizon. (voir A-19 dans l'annexe)

5 On dit que le printemps est beau aux Deux Ruisseaux ... 7, Mais je crains que la barque ne soit trop légère, 8 pour porter mon chagrin trop lourd sur la rivière.

(voir A-93 dans l'annexe)

14 Je dis : « le printemps m'a apporté l'ennui. 15 Puisqu'à présent il est parti,
16 pourquoi ne l'a-t-il pas emporté avec lui ? » (voir A-98 dans l'annexe)

1 Le vent du printemps caresse la verdure ... 11 la pluie dessine la mélancolie.
(voir A-112 dans l'annexe)

1 L'eau glaciale agresse les fleurs, 2 enferme les saules dans la vapeur, 3 et
presse le printemps à s'en aller. 4 La cour est noyée dans cette ambiance sirupeuse,
5 où chutent des tristesses trempées. (voir A-113 dans l'annexe)

6 Je prie au vent d'est d'allonger le séjour près du rosier, 7 qui fleurit à la fin
du printemps. 8 Ces jours-là, nous ne pouvons voir que la verdure et le Pont de
Xileng, 9 s'attrister dans le brouillard désolé. (voir A-131 dans l'annexe)

Le printemps et l'automne sont les deux saisons les plus utilisées chez les poètes. Le terme printemps (春/*chun*) apparaît quatre-vingt-sept fois, l'automne (秋/*qiu*) trente fois dans les cent trente-trois *ci* enregistrés dans l'annexe (y compris les titres de *ci-pai* et les notes de poètes). Les éléments concernant le temps, représentés par la succession des saisons, forment l'axe longitudinal de l'esthétique poétique des poètes chinois chez qui la tristesse générée par la fragilité de la vie périssable face à l'écoulement implacable du temps est le thème principal de l'art du *ci*. Les soupîres de Li Yu poussés pendant son séjour surveillé après la chute de son royaume résument ce complexe collectif des poètes chinois : « Quand en finirait-on avec la lune automnale, et les fleurs du printemps, 2 qui me rappellent tant de choses cruelles ? » (cité dans 3.1.4) et « Les fleurs tombent, l'eau coule et le printemps s'enfuit : 10 le paradis d'hier ; le monde d'aujourd'hui ! » (cité dans 3.1.4). L'axe perpendiculaire de l'esthétique poétique

repose sur les éléments de l'espace. Le trait dominant des *ci*, que ce soient de l'école de *wan-yue* ou de l'école de *hao-fang*, est qu'ils apparaissent comme une juxtaposition d'images. D'un point de vue globale, il n'est pas difficile de remarquer autour des femmes (joue parfumée, sourcils, entrailles déchirées, maquillage, coiffure, robe d'émeraude, rouge à joues) et des hommes (visage ridé, cheveux blancs, cheveux gris) des images en tout genre :

La flore : arbres fleuris, bois voilés, verdure triste, saules reverdissant, fruits de l'olivier odorant, rameaux, orchidées, pétales du pêcher, fragrance des plantes, bambou moucheté, abricotiers, pétales de pruniers, pruniers hivernaux, chatons de saule, mandariniers, chrysanthèmes fanés, mousse neuve, fleurs du lilas, nénuphar, lotus, bananiers, camélias, blé, mûriers, vers à soie, poiriers, pivoines, rosiers, roseaux, herbes printanières, etc.

La faune : fauvelles, oiseaux, chevaux, perdrix dorés, phénix, papillons, canards mandarins, coqs, poules, hirondelles, cigales, oies, oies sauvages, corbeaux, lucioles, *zi-gui* (coucou), aigrettes, pies, grenouilles, grillons, mouettes, etc.

Les objets s'illuminant : crépuscule, clair de lune, lueurs du soleil coulant, soleil déclinant, Fleuve céleste (Voie lactée), bougies, feux d'artifice, lampes, etc.

L'architecture et la géographie : Palais, mont, vent, rivière, pavillon, marchés vides, mausolée, plateau, chemin, poussière, plaine, montagne, pays de Jiangnan, temple, tombeau, dune, boudoir, fenêtre, jardin, perron, porte, horizon, chaumière, résidence, haie, cour, escarpolette, balançoire, balustrade, ruelle, route, terrasse, kiosque, etc.

Les objets concernant l'eau : fleuve, nuages blancs, fleuve Yang-Tsé, pont, Lac de l'Ouest, fleuve Jaune, rosée, alcool, rive, quai, îlot, voiliers, neige, pluie fine, pluie légère, bateau coloré, sueur parfumée, brume, embarcadère, ruisseau, givre matinal, tempêtes, bassin récemment creusé, douve impériale, digue, etc.

Le son et les artefacts divers : flûte pleure, belle musique, gazouillis,

hennissement, mélodie de luth, cordes vibrantes, bruit de roue, cris des orangs-outans, mélodie de *Robe multicolore*, cor, traversin, rideaux, voiles à franges, paravent d'émeraude, encens, encensoir, épingle, lettre, coupe de vin, pot de liqueur, canne de pêcheur, ambre gris, l'armure munie de chaîne de jade, flèches montées du fer doré, encensoir de jade, épée, arc, lance, ciseaux, etc.

Classique et histoire : insertions de phrases, d'images créées dans les textes littéraires (par exemple, les vers de Liu Yuxi cité dans *Rivière de l'ouest* de Zhou Bangyan) ; mentions des personnages historiques (le commandement Zhou Yu mentionné dans *Charme d'une belle chanteuse* ; citations d'anecdotes ou de légendes (*La fille Qin'e*, voir plus haut), etc.

Ces images sont vues avec la subjectivité des poètes qui les qualifient avec des mots et des expressions traduisant leur état d'âme, lequel est généralement mélancolique : la bougie est toujours pleurante, les fleurs sont toujours ravagées par l'orage, les hirondelles sont toujours prêtes à s'en aller, le pavillon est toujours vide et froid, la pluie est toujours ennuyeuse, le coucher du soleil donne toujours la dépression, la lune évoque toujours la nostalgie, le saule aggrave toujours la douleur de la séparation, etc. Le moi sous la plume des poètes de *ci* s'imprègne presque unanimement de la mélancolie. Le thème de la joie n'apparaît rarement dans les *ci*. Quelques statistiques permettent de mieux comprendre cette prédilection, alors dans les *ci* de l'annexe, nous relevons cinquante-deux occurrences du terme que 愁/*chou* (tristesse), et nous pouvons également constater que :

Le mot 思/*si* (penser à qqn, nostalgie) apparaît vingt-sept fois ;

Le mot 恨/*hen* (rancune, amertume ou aigreur, vingt-cinq fois ;

Le mot 泪/*lei* (pleur ou pleurer), vingt-cinq fois ;

Le mot 伤/*shang* (peiné, blessé ou navrant), treize fois ;

Le mot 悲/*bei* (douloureux, éploré ou larmoyant), dix fois ;

Le mot 叹/*tan* (soupire), neuf fois ;

L'expression 销魂/*xiao-hun* (cœur brisé), trois fois ;

L'expression 断肠/*duan-chang* (entrailles déchirées), trois fois ;

Et le mot 情/*qing* (nom collectif désignant tout genre de sentiment) apparaît quarante fois.

Lorsqu'un poète souhaite exprimer son sentiment, il observe autour de lui et choisit des objets comme modèles de description. Puis, durant celle-ci, il dépeint son sentiment avec peu de mots et expressions qualificatives qui servent de connecteur reliant son cœur aux objets choisis pour que son sentiment soit transféré aux lecteurs. Le poète met rarement beaucoup de mots à la description directe de son sentiment. Il construit avec des images du temps et de l'espace un microcosme virtuel décoré de quelques traits de couleurs intentionnellement choisies. Cette manière d'écrire n'est en réalité pas inventée par les poètes de *ci*, il s'agit originalement des genres de poésie de la Dynastie des Zhou (XI^e siècle av. J.-C. - 256 av. J.-C). Zhou Gong (周公, frère aîné du fondateur des Zhou, le roi Wuwang) fit élaborer une collection de règles portant sur la bureaucratie et son organisation, intitulée plus tard *Les Rites des Zhou* (à ne pas confondre avec le *Classique des Rites* paru pendant la Dynastie des Han occidentaux). Dans le chapitre de *l'Administration du printemps*, l'auteur mentionne six genres de musiques rituelles : *feng* (风, chansons populaires), *fu* (赋, description), *bi* (比, comparaison) et *xing* (兴, allégorie) *ya* (雅, musique officielle) et *song* (颂, musique religieuse). Le *feng*, le *ya* et le *song* devinrent des genres de poésie qui sont les trois composants du *Classique des Vers* rédigé par Confucius. En outre, les trois autres évoluèrent au fur et à mesure les trois procédés esthétiques de la composition poétique que Zhu Xi (朱熹, 1130-1200), grand maître du confucianisme des Song méridionaux, explique comme ceci : « Le *fu*, exposition directement d'une affaire ; le *bi*, rapprochement d'un objet à un autre ; le *xing*, expression du sentiment du moi via la

description de l'objet »⁶⁰³. Esthétiquement parlant, l'art du *ci* est une mise en pratique de ces trois techniques combinées : le poète transfère son sentiment par le moyen de la comparaison (métaphore, personnification, etc.) sur les objets. Le *ci* est un miroir qui renvoie au lecteur un montage d'images dont le poète est à la fois le scénariste et le réalisateur. Ainsi, la description des objets du monde extérieur reste le pilier de la poésie traditionnelle chinoise et visualiser le sentiment par des images retravaillées devient la technique centrale de l'art du *ci*. C'est la plus grande différence esthétique par rapport à l'art troubadoursque pour qui la description des objets externes ne joue qu'un rôle secondaire.

II. L'art troubadoursque et l'esprit analytique

Si les poètes de *ci* sont comme des peintres ou des cinéastes qui mettent silencieusement leurs sentiments sur les images, existe-t-il des identifiants qui puissent résumer les caractéristiques de l'esthétique de la poésie troubadoursque ? Voyons d'abord quelques extraits des genres majeurs tels que *canso*, *alba*, *parstorela*, *sirventés*, *planh*, *tenson* et *partimen* cités dans les parties précédentes :

Vos yeux amoureux et clairs, Francs sans trahison, Beau corps de désir joyeux,
De toutes beautés la clef, Miels de Domna et de bel état. (*Canso* de Rigaut de Barbezieux, cité dans 4.2.1)

Beau compagnon, en chantant je vous appelle. Ne dormez plus, car j'entends
chanter les oiseaux qui vont cherchant le jour par le bocage, et je crains que le
jaloux ne vous surprenne, car bientôt paraîtra l'aube. (*Alba* de Giraut de Bornelh,
cité dans 2.2.1)

Jouvencelle, lui dis-je, objet charmant, Je me suis détourné du chemin, Pour
vous tenir compagnie : Car une jeune vilaine telle que vous, Ne doit pas, sans un

⁶⁰³ ZHU Xi (朱熹), *Exégèse du Classique des Vers* (诗集注), Pékin, Éditions Librairie de Chine, juill. 1958, p. 1-4.

compagnon assorti, Paître tant de bétail, Dans un tel lieu, seulette. (*Parstorela* de Marcabru, cité dans 2.2.1)

Pèire d'Alvèrnhe a une voix telle, Qu'il chante haut et bas, Et ses mélodies sont douces et agréables, Pour cela il est le maître de tous, Pourvu qu'il rende un peu plus claires ses paroles, Car c'est à peine si quelqu'un les comprend. (*Sirventés* de Peire d'Auvergne, cité dans 4.2.1)

Chacun pleure et plaint son dommage, Son infortune et sa douleur, Quant à moi, hélas ! je n'ai au cœur, Telle indignation et telle tristesse que, De toute ma vie, je ne finirai de regretter, Le vaillant, le vénérée, Le preux vicomte de Béziers, qui est mort, Le chevalier hardi et courtois, Joyeux, le plus juste, aux blonds cheveux, Le meilleur du monde. (*Planh* de Guillem Augier, cité dans 2.2.1)

Dame, Amour est de telle nature, quand, Il a enchaîné deux amants chacun mesure, A sa façon les biens et les maux qu'il en reçoit. Moi donc aussi je pense, Et ne crois pas me vanter, Que ces rudes peines du cœur, Elles sont toutes de mon côté. (*Tenson* entre Comtesse de Die et son ami, cité dans 2.2.1)

Seigneur, celui qui les putes, Me laisse, s'en honore, Car je tiens pour richesse, Qu'on m'en fasse don et largesse ; Car nul jour de ma vie, Je ne veux d'autre labeur, Et foutre avait pour moi telle saveur, Que j'ai abandonné la clergie, Et que je tiens mon vit pour prier, Et le con pour réfectoire. (*Partimen* de Guilhem Figüèira, cité dans 2.2.1)

Ces extraits démontrent que les troubadours expriment leurs sentiments de manière directe par une abondance de mots du vocabulaire émotionnel sans trop recourir à la description des objets par rapport aux poètes chinois. Au lieu de visualiser un sentiment

par un objet externe, ils choisissent de le mettre en vers par un langage analytique, tout comme l'autopsie au cours de laquelle un chirurgien dissèque d'abord un corps organisé plan par plan puis les relie par une logique raisonnable afin d'atteindre l'objectif fixé. Commençons par la *canço*, nous avons conclu dans le chapitre III qu'il existe un schéma d'écriture : un troubadour, dans l'objectif de conquérir l'amour, chante les pouvoirs de l'amour, loue les qualités de la dame, et énumère ses compétences et ses qualités qui s'accordent à toutes valeurs exigées de l'époque. Malgré les caractères lyriques, les chansons des troubadours donnent aux lecteurs une impression qu'elles sont des dissertations académiques écrites pour mettre en exergue une idée dans un discours versifié mené par l'esprit analytique forgé par une 'loi' qui stipule ce qui est bien et ce qui est mal. L'existence des cours d'amour offre une voie pour comprendre cette 'loi'. En XII^e siècle, André le Chapelain écrit à la demande de Marie de Champagne, fille du roi Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine, *De Amore* (Traité de l'Amour courtois) dans lequel, l'auteur élabore douze préceptes d'amour :

1. Fuis l'avarice comme un fléau funeste et embrasse son contraire.
2. Garde-toi chaste pour celle que tu aimes.
3. N'essaie pas de briser l'amour d'une dame qui est parfaitement unie à un autre.
4. Ne recherche pas l'amour d'une femme qu'un sentiment naturel de honte t'empêcherait d'épouser.
5. Souviens-toi d'éviter absolument le mensonge.
6. Évite de livrer à plusieurs confidents les secrets de ton amour.
7. En obéissant en tout point aux commandements des dames, efforce-toi toujours d'appartenir à la chevalerie d'Amour.
8. En donnant et en recevant les plaisirs d'amour, prends garde de toujours respecter la pudeur.
9. Ne sois pas médisant.
10. Ne trahis pas les secrets des amants.

-
11. En toute circonstance, montre-toi poli et courtois.
 12. En t'adonnant aux plaisirs de l'amour, n'excède pas le désir de ton amante.

Et trente-et-une règles d'amour :

1. Le mariage n'est pas une excuse valable pour ne pas aimer.
2. Qui n'est pas jaloux ne peut pas aimer.
3. Personne ne peut être lié par deux amours à la fois.
4. Il est certain que toujours l'amour augmente ou diminue.
5. Ce que l'amant obtient sans le gré de son amante n'a aucune saveur.
6. L'homme ne peut aimer qu'après la puberté.
7. À la mort de son amant, le survivant doit attendre deux ans.
8. Personne ne doit être privé de l'objet de son amour sans la meilleure des raisons.
9. Personne ne peut aimer vraiment sans y être incité de l'amour.
10. L'amour déserte toujours le domicile de l'avarice.
11. Il ne convient pas d'aimer une femme qu'on aurait honte d'épouser.
12. Le véritable amant véritable ne désire d'autres étreintes que celles de son amante.
13. Quand l'amour est divulgué, il dure rarement.
14. Une conquête facile rend l'amour sans valeur, une conquête difficile lui donne du prix.
15. Tout amant doit pâlir en présence de son amante.
16. Quand un amant aperçoit brusquement celle qu'il aime, son cœur doit commencer à tressaillir.
17. Amour nouveau chasse l'ancien.
18. Seule la vertu rend quelqu'un digne d'amour.
19. Si l'amour diminue, il disparaît rapidement, et il est bien rare qu'il reprenne vigueur.
20. L'amoureux est toujours craintif.
21. Vraie jalousie fait toujours croître l'amour.
22. Soupçonne-t-on son amante, la jalousie et la passion augmentent.

-
23. Celui que tourmente le souci d'amour mange moins et dort peu.
 24. Tout acte de l'amant a sa fin dans la pensée de celle qu'il aime.
 25. Le véritable amant ne trouve rien de bien en dehors de ce qu'il pense plaire à son amante.
 26. L'amant ne saurait rien refuser à son amante.
 27. L'amant ne peut se rassasier des plaisirs qu'il trouve auprès de celle qu'il aime.
 28. Le plus petit soupçon pousse l'amant à suspecter le pire chez sa bien-aimée.
 29. Celui que tourmente trop la luxure n'aime pas vraiment.
 30. Le véritable amant est obsédé sans relâche par l'image de celle qu'il aime.
 31. Rien n'empêche une femme d'être aimée par deux hommes et un homme d'être aimé par deux femmes.⁶⁰⁴

En dépit des doutes de l'authenticité de l'existence de la Cour d'amour, ces préceptes et règles appliquées à la lettre par les troubadours pour obtenir l'amour de leur dame constituent néanmoins une théorie complète de l'amour courtois⁶⁰⁵. Ainsi, la *fin'amor* est en réalité un jeu d'amour dont les participants doivent suivre absolument toutes les règles. Lorsqu'il arrive des litiges, des cours d'amour sont tenues et les rôles d'arbitres sont assumés principalement par des dames de haut rang, comme par exemple la comtesse de Champagne, Ermengarde de Narbonne, la reine de France, et la comtesse de Flandre, qui viennent écouter les plaintes des amants, et puis rendre leurs jugements. Lorsque la comtesse de Die se plaint de son amant, elle dit : « Une chose me console : jamais je ne commis de faute »⁶⁰⁶, autrement dit, elle respecte strictement les règles du jeu. Alors que son ami est aux yeux des arbitres la partie qui contrevient au code d'amour : « Mon ami, vous êtes le plus vaillant, Mais vous me traitez avec orgueil en paroles et en actes. Alors que vous êtes affable avec tous les autres »⁶⁰⁷. C'est une

⁶⁰⁴ LE CHAPELAIN, André, *Traité de l'amour*, traduit par BURIDANT, Claude, Paris, Klincksieck, 1974, p. 90-91, 182-183.

⁶⁰⁵ LAFITTE-HOUSSAT, Jacques, *Troubadours et cours d'amour*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e trimestre 1970 [1950], p. 50-51.

⁶⁰⁶ FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁰⁷ *Idem.*

violation flagrante du précepte 11 et de la règle 3. Une *canso* apparaît comme une description d'un tournoi où les deux adversaires sont prêts à jouer ce jeu (louange des pouvoirs de l'amour). L'homme se vante de ses mérites (qualités du moi) tout en se plaignant les pires conditions de gagner (la joie) l'amour de l'autre partie sont les qualités physiques et spirituelles hors du commun suscitent son envie de combativité (soumission absolue à la dame). En somme, les troubadours raisonnent plutôt que de chanter, ils sont argumentateurs plutôt que poètes. Ce caractère d'argumentation se manifeste de façon encore plus frappante dans les autres genres.

Dans une *alba*, chaque strophe constitue un chaînon d'un ensemble de raisonnement du *gaita* qui s'efforce de ramener son *bèl companhon* (beau compagnon) à la raison. La *pastoral* est un débat improvisé lors d'une rencontre aléatoire où un chevalier aborde une bergère qu'il trouve charmante et essaie de la persuader qu'elle mérite un amour courtois par une série de 'raisons' qui sont réfutées l'une après l'autre par la fille avec des arguments astucieux. Quant aux *tensons* et aux *partimens*, il vaudrait mieux les considérer comme deux genres de débats où les débatteurs sont invités à employer des phrases versifiées en tant que moyen pour énoncer leurs arguments. Les *sirventés* sont des dissertations minuscules dans lesquelles les troubadours expriment leurs points de vue sur les thèmes moraux, politiques, littéraires et personnels. Les *planhs* sont des résumés de vie des seigneurs dans lesquels les valeurs, les mérites et les exploits des défunts sont explicitement inventoriés. Quant aux genres mineurs, tels que *serena*, *romanca*, *salut d'amour*, *balada*, *descòrt*, etc., ce sont plutôt des variants des genres majeurs, et ils ne présentent pas d'importantes différences au niveau de l'esthétique poétique.

Pour conclure, le *ci* et le *trobar* s'inscrivent autour de deux esthétiques bien distinctes. L'esthétique poétique du *ci* n'est qu'une énième application de la tradition poétique chinoise. Cette tradition est née de la pensée philosophique l'*Unité du Ciel et de l'Homme*. Les composants physiques et spirituels du corps humain trouvent leurs correspondances dans la nature. Les poètes transfèrent leurs sentiments dans les objets

externes. Un *ci* est un microcosme à trois dimensions dans lequel les sentiments sont projetés sur les éléments de l'espace et du temps sélectionnés par le poète comme vecteurs de son état d'âme. Un *ci* apparaît comme une succession d'images. Contrairement au *ci*, le *trobar* est la première poésie lyrique de la langue romane. Les précurseurs troubadours développent un esprit analytique sous la direction duquel ils expriment leurs sentiments dans les vers. « La poésie constitue par excellence l'un des moyens de percevoir ou de fonder le sens ultime de la condition humaine »⁶⁰⁸. Face aux sentiments humains, les troubadours retranscrivent ceux-ci dans un langage fondé sur les mots ayant un sens abstrait qui forment un raisonnement construit par des discours analytiques, avec un langage « mi-scolaire »⁶⁰⁹ ; alors que les poètes de *ci* les transfèrent dans un langage bâti sur les mots ayant un sens concret dessinant un tableau soudé par des images percevables.

5.6. Synthèse finale – mécanisme de la formation des genres poétiques

Après avoir présenté la naissance, la versification, les poètes et leurs œuvres et enfin l'esthétique poétique, il est temps de tirer une conclusion pour l'hypothèse centrale de cette thèse : pouvons-nous trouver un mécanisme qui peut représenter l'apparition, le développement et le déclin d'un genre poétique ?

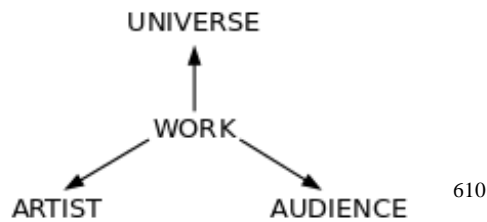
Meyer Howard Abrams affirme que le monde de l'art se compose de quatre éléments : l'œuvre (word), l'artiste (artist), l'univers (universe) et le public (audience). Il considère que les quatre éléments forment un triangle :

Quatre éléments dans la situation totale d'une œuvre d'art ... Sur ce cadre de l'artiste, de l'œuvre, de l'univers et du public, je souhaite étaler diverses théories pour les comparer. Pour souligner l'artificialité du dispositif, et en même temps faciliter la visualisation des analyses, disposons les quatre coordonnées selon un

⁶⁰⁸ MICHEL, Alain, « Poésie et sagesse chez Virgile », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, oct. 1992, p. 307.

⁶⁰⁹ ZUMTHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (VIe – XIVe siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 1954, p. 144.

schéma commode. Un triangle fera l'affaire, avec l'œuvre d'art, la chose à expliquer, au centre.

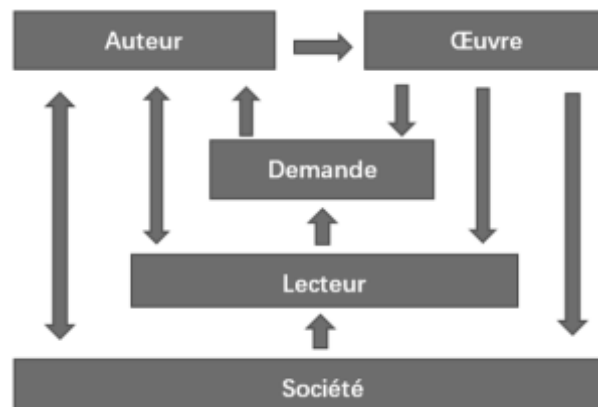


Ce triangle est une grande source d'inspiration pour nous. Si Meyer H. Abrams décrit un principe de relation dans une perspective synchronique, on ne peut s'empêcher de se demander si une relation structurelle similaire peut être constituée entre l'artiste, l'œuvre, le public et le monde dans lequel ils vivent tout au long du processus diachronique d'une forme d'art, de sa naissance à son déclin.

« Tout ce qui existe dans l'univers est le fruit du hasard et de la nécessité », cette citation que Jacques Monod attribue à Démocrite dans son ouvrage *Le Hasard et la Nécessité* peut être utilisée pour résumer le processus de la naissance du *ci* et de l'art du trobar. Au niveau de nécessité, l'apparition du *ci* est le fruit d'une longue évolution historique de l'art musical et de l'art poétique. La fusion des musiques importées des autres civilisations et les musiques vernaculaires engendre la musique de *yan-yue*, laquelle connaît un énorme essor dans la haute société, grâce à ses registres divertissants par rapport à la solennité fatigante de la musique de *ya-yue*. Sous les Tang, les poètes développent un système strict de la métrique poétique, les *lü-shi* et les *jue-ju*, qui doivent respecter les règles de *ping-ze* de rimes préétablies. Les conceptions de métrique stricte sont prises pour référence durant la création du *ci* qui sont initialement les 'paroles' composées sur les airs de *yan-yue*. La naissance de l'art du trobar génère maintes discussions, avec les hypothèses médio-latine, folkloriste et arabo-andalouse

⁶¹⁰ ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953, p. 6. Texte en anglais: *Four elements in the total situation of a work of art ... On this framework of artist, work, universe, and audience I wish to spread out various theories for comparison. To emphasize the artificiality of the device, and at the same time make it easier to visualize the analyses, let us arrange the four co-ordinates in a convenient pattern. A triangle will do, with the work of art, the thing to be explained, in the center.*

qui avancent que la poésie des troubadours résulte d'une longue concentration des arts musicaux et des arts poétiques de diverses provenances. L'enrichissement des éléments culturels s'opérant dans la société, la créativité des artistes, en tant que facteurs de hasard, leur permet de ressentir cette aspiration pour la nouveauté. La naissance du *ci* ne peut être séparée du goût pour l'art de l'empereur Xuanzong des Tang qui fait fonder l'Agence Jiaofang. Sans la contribution de Guillaume IX, l'art du trobar n'aurait pas pu voir le jour. Une ambiance artistique qui se forme dans une société offre des conditions propices à l'éclosion de nouvelles formes artistiques et les artistes qui perçoivent la demande des consommateurs produisent des œuvres dans l'objectif de satisfaire l'attente de ces derniers. Pour la poésie, les rapports entre les auteurs, les œuvres, la société, les lecteurs (consommateurs) et leurs demandes peuvent être représentés par le diagramme ci-dessous :



Un genre poétique a son lectorat spécifique, les consommateurs du *ci* sont principalement les empereurs, les fonctionnaires-lettrés et les familles riches. Ceux de l'art du trobar sont les souverains, les seigneurs, les chevaliers, les clercs et les bourgeois éduqués ; en un mot, les lecteurs de ces deux poésies viennent principalement de la classe aisée de l'époque. Les *ci* reflète l'état d'esprit de cette classe formé par les principes du confucianisme et le *trobar* gravite autour de l'esprit féodal basé sur les valeurs chevaleresques et la croyance du christianisme. Les poètes s'expriment via le

nouveau cadre artistique, les louanges et les critiques cohabitent, l'engagement et le désenchantement coexistent, le bien et le mal rivalisent, la joie et la peine vont de pair.

Après la phase de la naissance d'un genre poétique, les rapports entre les composantes restent immuables dans ce système dont le fonctionnement se compose de deux circuits. Le premier est centré sur le lecteur, l'auteur compose des poèmes qui se conforment aux normes des types préexistants et qui seront utilisés comme produits de consommation quotidienne, afin de satisfaire les demandes des lecteurs. Les poètes jouent un rôle passif, ils composent au lieu de créer, leurs produits sont en réalité des répétitions avec quelques modifications externes sans toucher au poteau central. Les nœuds de ce circuit sont liés comme ceci :

Lecteur → Demande → Auteur → Œuvre → Lecteur.

Le second circuit est centré sur l'auteur. Les poètes font aussi partie du groupe des lecteurs, hormis pour les fonctions de satisfaction des demandes des lecteurs, ils ont leurs propres demandes qui sont parfois différentes des consommateurs ordinaires. C'est une volonté innée des écrivains qui sont à la recherche sans relâche de l'innovation. En tant que de la société, Les phénomènes qui ont lieu dans la société n'échappent pas au champ de détection des poètes, qui les capturent puis les transforment dans les poèmes. Les poètes jouent un rôle actif au cours de ces activités créatives, ils créent consciemment de nouveaux thèmes puis les exposent aux lecteurs qui sont censés être capables d'apprécier la beauté de la nouveauté. Ces poèmes, une fois acceptés par les lecteurs, créent de nouvelles vagues et influencent l'orientation des demandes. Les poètes qui imitent ces poèmes appartiennent au premier circuit. Les nœuds de ce circuit actif sont liés comme ceci :

Auteur → Œuvre → Lecteur → Demande → Auteur → Lecteur.

Durant l'existence d'un genre de poésie, la plupart des poèmes sont en réalité des imitations d'un nombre de types de base. Les thèmes de *ci* dépassent rarement la rancœur du boudoir, la tristesse générée par la perte du temps, la réflexion sur le mandarinat, la méditation sur l'antiquité et la préoccupation pour le destin de l'État. Le nombre des genres de la poésie troubadouresque n'est pas infiniment grand. Ainsi, les compositions issues du circuit passif constituent les activités principales qui garantissent la stabilité et le fonctionnement de ce système de rapports d'interdépendance entre les poètes, les œuvres et la société. La société est en constante mutation, les demandes des lecteurs varient au fur et à mesure, les thèmes des poèmes se diversifient. Les activités appartenant au circuit actif, malgré leur nombre restreint, constituent la source de créativité qui maintient la vitalité du système. Tout comme les étoiles d'une galaxie qui se distinguent l'une de l'autre, mais qui gravitent autour d'un centre, les poèmes constituent un microcosme poétique dans lequel chaque pièce est commandée par une esthétique en commun extraite de l'ensemble des activités poétiques des individus qui vivent dans une société formulée par un système de valeurs. La collectivité culturelle de la société crée un environnement favorisant la croissance des individus, alors que leurs individualités enrichissent et caractérisent en revanche cette collectivité.

L'équilibre de ce système dépend de la stabilité des conditions favorables maintenues par la société. Plus tard, la dissolution de cette base brise les liens entre ces composantes et entraînerait la décadence. La chute des Song méridionaux et l'imposition du régime de l'empire des Yuan donnent un coup fatal à la classe des fonctionnaires-lettrés. L'annexion du territoire occitan au domaine royal et le rétablissement de l'ordre catholique par des moyens rigoureux comme l'installation de l'Inquisition effacent les conditions de vie de l'art troubadouresque. La cristallisation de l'intelligence humaine, c'est-à-dire les poèmes, ne s'annihile pas. Comme les matières projetées par une supernova, les œuvres, émanant de toutes les directions, jouent le rôle de catalyseurs comme celui de l'art liturgique, de la poésie latine, de la

poésie folklorique et de la poésie arabo-andalouse au cours de la naissance du *trobar* et participent à la formation des autres genres littéraires. Avant et après la décadence, la poésie des troubadours se propage dans le pays d'oïl et son esprit de *fin'amor* est incorporé dans les poèmes des trouvères et dans les romans arthuriens. Les minnesingers du Saint-Empire romain germanique, les poètes des péninsules ibérique et italienne imitent avec enthousiasme cet art. Surtout en Italie, non seulement les manuscrits y sont majoritairement réalisés par les chansonniers, mais aussi, la poésie des troubadours est une source importante dans laquelle Dante et Pétrarque puisent ce qui est bon pour l'innovation de la poésie de renaissance italienne. En Chine, les Yuan portent une attention particulière au commerce, bien que l'authenticité du *Devisement du Monde* de Marco Polo suscite des débats, le contenu du livre dévoile au moins que les échanges entre l'Empire mongol et les pays du continent eurasiatique étaient actifs à l'époque :

L'espace mongol est parcouru par des hommes de toutes les nations : musulmans d'Asie centrale et du Moyen-Orient, Russes orthodoxes originaires des empires de Chagatai, des Il Khan et de la Horde d'Or, sujets des anciens empires des Liao et des Jin en Chine du Nord, marchands génois et vénitiens que leurs relations commerciales avec la Russie et le Proche-Orient ont entraînés jusqu'en Mongolie et jusqu'à Pékin.⁶¹¹

L'essor du commerce favorise l'accroissement de la population citadine. Les postes de gouverneurs étant souvent assumés par les commerçants sélectionnés par les autorités des Yuan, Marco Polo est chargé de « l'administration de la grande ville commerçante de Yangzhou »⁶¹² après être arrivé à Pékin en 1275. Une forme de théâtre dite *za-ju* (杂剧, *za* : divers ; *ju* : théâtre), visant les habitants des villes qui reçoivent

⁶¹¹ GERNET, Jacques, *Le Monde chinois 2. L'Époque moderne*, Paris, Pocket, mai 2006, p. 109.

⁶¹² *Ibid.*, p. 111.

généralement moins d'éducation, apparaît dans cette ambiance. Contrairement aux *ci* qui sont écrits par le langage littéraire dit *wen-yan*, les *za-ju* sont écrits par la langue orale de l'époque. Bien qu'il existe des différences avec le mandarin contemporain, un lecteur d'aujourd'hui avec un niveau de collège ou de lycée n'a presque pas de difficulté à lire et comprendre ces textes. Dans les *za-ju* sont insérés des passages lyriques, appelés *qu* (曲, chanson, mélodie) qui sont une forme de poésie chantée. Similaire au *ci*, le *qu* est aussi écrit sur l'air préexistant, dont le titre est appelé *qu-pai* (曲牌, *pai* : plaque, titre). Le *qu* est plus souvent appelé *yuan-qu*, qui veut dire le *qu* des Yuan, afin de le différencier des autres formes littéraires qui portent ce caractère (voir 1.1). Les *qu* sont également écrits dans un langage oral afin d'être accessibles aux habitants beaucoup moins érudits que les consommateurs du *ci*. Il y a quelques centaines de pièces de *za-ju* qui sont conservées jusqu'à nos jours, parmi lesquelles, deux cent trente-sept dont cent pièces sont signées, cent huit pièces sont d'auteurs inconnus, vingt-neuf ne laissent que des *qu* ; ce total représente seulement un quart des pièces écrites durant la Dynastie des Yuan⁶¹³. Avec le temps, les poètes commencent à écrire des *qu* indépendants, qui sont appelés *san-qu* (散曲, *san* : épars, dispersé) et leur métrique est plus stricte que les *qu* inclus dans les pièces de *za-ju*. Voyons un exemple de *san-qu* écrit sur le *qu-pai* de *Sable sous le ciel clair* (天净沙/Tian-jing-sha) et sa métrique :

秋思 : Nostalgie en automne (note du poète)

Vers	Ping-yin et métrique	Traduction
1 枯藤-老树-昏鸦	kū téng - lǎo shù- hūn yā Zh - ZH - Z - Z - P - P	Liane séchée, vieil arbre, corbeaux au crépuscule
2 小桥-流水-人家	xiǎo qiáo - liú shuǐ- rén jiā Z - P - P - Z - P - P	Petit pont, cours d'eau, maison
3 古道-西风-瘦马	gǔ dào - xī fēng - shòu mǎ Z - Z - P - P - Q - Sh	Chemin ancien, vent d'ouest, cheval étique
4 夕阳-西下	xī yáng - xī xià	Soleil couchant, décline à l'ouest

⁶¹³ ZHANG Jiong(张炯), DENG Shaoji (邓绍基), LANG Ying (郎樱) (dir.), *L'Histoire générale de la littérature chinoise-Littérature des Yuan* (中国文学通史-元代文学), Nankin, Édition Arts littéraires du Jiangsu (江苏文艺出版社), févr. 2013, p. 21.

	ZH – P – ZH – <u>P</u>	
5 断肠人-在-天涯	duàn cháng rén- zài- tiān yá Z – P – P – Z – P – <u>P</u>	L'homme aux entrailles déchirées, errant, au bout du monde.

Le *Zh* est l'abréviation de *zhong* (中, neutre), c'est-à-dire que les caractères de ton *ping* et de ton *ze* sont autorisés. Le *Q* désigne le ton *qu* (去, quatrième ton, appartenant au ton *ze*) et le *Sh* désigne le ton *shang* (上, deuxième ton, appartenant au ton *ping*, voir 2.2.1). Les caractères soulignés riment avec les autres. En raison de l'évolution de la langue chinoise, les tons des mots dans le mandarin d'aujourd'hui ne correspondent pas toujours aux règles de *ping-ze* de l'époque, par exemple, le dernier mot mǎ/马 du vers 3 est du troisième ton dans le mandarin d'aujourd'hui qui appartient au ton *ze*. Au niveau de la versification, l'analogie entre le *ci* et le *san-qu* est très manifeste.

Nous n'entrerons pas dans le détail de ce genre de poésie et nous terminerons cette partie par une pièce écrite par le dramaturge Ji Junxiang (纪君祥, date de naissance et date de décès incertaines) qui écrivit pendant l'ère de Zhiyuan⁶¹⁴ *L'Orphelin de la famille Zhao* (赵氏孤儿/*zhao-shi-gu-er*), et dont le titre entier est *La Grande Vengeance de l'orphelin de la famille Zhao* (赵氏孤儿大报仇/*zhao-shi-gu-er-da-bao-chou*). L'histoire se déroule durant la période des Printemps et Automnes. Cinq siècles après la mise en scène de cette pièce, le missionnaire et sinologue Joseph-Henri Marie de Prémare a traduit partiellement de cette œuvre en 1735 sans les parties chantées, c'est-à-dire les *qu*. Et c'est en s'inspirant de cette traduction que Voltaire écrivit *L'Orphelin de la Chine*. Si Marco Polo était arrivé à Pékin en 1275, il y aurait eu de grandes chances d'assister à quelques représentations de théâtre des Yuan et même de rencontrer quelques dramaturges. Il est vraiment dommage qu'il n'ait pas transcrit dans son journal ce type de théâtre, sinon, les *qu* des Yuan auraient pu rencontrer les derniers troubadours italiens et même Pétrarque. Du fait que la pratique de la composition des *ci* était encore active (Zhou Mi est mort en 1298 ou 1308, Zhang Yan est mort vers 1320, Sadula

⁶¹⁴ C'est un des deux noms de règne de Kubilai Khan. L'Empire des Yuan adopte le système de rites chinois. Le nom posthume de Kubilai est l'empereur Wudi, son nom de temple est l'empereur Shizu, et il a deux noms de règnes qui sont *zhong-tong* (中统, 1260-1264) et *Zhi-yuan* (至元, 1264-1294).

poétisait jusqu'en 1355), et Marc Polo était chargé de l'administration de la grande ville commerçante de Yangzhou, ville où Jiang Kui créa le *ci-pai* de *Yang-zhou-man* (voir 2.1.3-III), nous pouvons suggérer audacieusement que le *ci* et le *trobar* auraient pu se croiser lorsque tous les deux n'étaient pas complètement éteints via le pont construit par le journal de ce voyageur grandiose !

Conclusion

Le *ci* des Song est une des ‘deux excellences’ de la poésie traditionnelle chinoise. Les *ci* sont des poèmes écrits sur des airs préexistants, à savoir les *ci-pai*. Les longueurs des vers sont généralement irrégulières au sein d’un poème. Cette caractéristique est très différente des autres genres de poésie comme le *shi*, notamment le *shi* des Tang, l’autre ‘excellence’, qui se distingue du *ci* par sa régularité des longueurs des vers. Le *trobar*, « création propre de la France », est l’une des premières formes littéraires européennes après la chute de l’Empire romain occidental. La poésie des troubadours fait preuve de maturité langagière, de raffinement spirituel et de sophistication métrique. L’apparition de ces deux genres s’avère assez fortuite, et l’esprit d’initiative et de l’intelligence humaine (l’empereur Xuanzong et Guillaume IX d’Aquitaine) y a joué un rôle important. Le développement, l’apogée et la décadence du *ci* et du *trobar* sont gouvernés par les conjonctions politiques de leur époque. En partant de ces analogies et de ces coïncidences, notre thèse consiste à élaborer un modèle d’évolution littéraire qui peut représenter le processus de naissance, d’accroissement et le déclin des genres poétiques.

Pour ce faire, nos recherches présentent d’abord les origines du *ci* et du *trobar*. Tous les deux sont les fruits de la réaction générée par l’assemblage d’éléments musico-poético-culturels provenant de trois dimensions. Temporellement, du passé au présent ; verticalement, du bas au haut de la société ; horizontalement, de l’extérieur vers l’intérieur de leur civilisation. Les *ci* sont en réalité des paroles de chansons composées sur les airs de *yan-yue* apparu à l’époque des Tang. Tout comme son nom indique, le *yan-yue* ou ‘la musique de banquet’ est destiné au divertissement qui s’oppose à *ya-yue* réservé aux rites officiels. Le *yan-yue* est, du point de vue musicologique, la troisième ou la dernière étape de l’évolution de la musique traditionnelle chinoise, laquelle a connu trois phases : *ya-yue*, *qing-yue* et *yan-yue*. Les musiques introduites en Chine de la Région de Xiyu, de l’Asie centrale et de l’ouest pendant plus de huit siècles depuis l’ouverture de la Route de la soie jusqu’à la fondation du Jiaofang, les chants et les

mélodies récoltés par le mécanisme de ‘Cueillir les vents’ assumé par les établissements officiels comme le Yuefu, sont retravaillées en fonction des méthodes musicologiques vernaculaires pour donner naissance au *yan-yue*. Les *ci-pai* sont en réalité les titres des airs de *yan-yue*. Le problème des origines du *trobar* a fait l’objet de maintes discussions chez les chercheurs européens. La poésie des troubadours est née, comme le *ci*, d’une multitude de ressources. Temporellement, la littérature latine, telles que l’art liturgique, les œuvres des écrivains romains, transmis par l’Église, les écoles et la noblesse, offrent aux Occitans une base de connaissances poétiques. Verticalement, les poésies et les chants folkloriques font connaître aux poètes les aspirations de l’élan naturel de la population. Horizontalement, l’amour profane et l’érotisme langagier inclus dans les poèmes andalous gagnent la terre occitane et encouragent les poètes à sortir du joug de l’amour divin qui règne sur la poésie. Ces trois dimensions révèlent une réalité qu’un nouveau genre de poésie est engendré dans la mobilité.

Ensuite, nous avons présenté les techniques formelles qu’utilisent les poètes. Le *ci* a emprunté au *lü shi* et au *jue-ju* des Tang les techniques basiques de la métrique, telles que la disposition des rimes, les règles de *ping-ze*, l’utilisation des paires de vers dit *dui-ou*, etc. Les *ci-pai* proviennent de deux sources principales : les agences officielles, comme le Jiaofang et le Dashengfu et les créations personnelles des poètes, comme Jiang Kui de la Dynastie des Song méridionaux. Le *ci-pai* se compose de deux parties : l’air et le schéma de métrique. Cependant, un *ci-pai* ne possède pas toujours une seule appellation et parfois un *ci-pai* peut avoir plusieurs schémas de métrique. Les *ci-pai* sont sauvegardés dans les manuels dits les *ci-pu* qui malheureusement ne transcrivent que les métriques, sauf quelques partitions des *ci-pai* créés par Jiang Kui, alors que les autres partitions créées depuis les Tang sont perdues. Écrits sur des airs, les longueurs des *ci* sont différentes d’un *ci-pai* à l’autre. Les longueurs des vers sont également très variées, d’un seul caractère à onze caractères. Les vers sont groupés en paragraphes, appelés *que*. Les métriques des *que* d’un *ci* ne sont pas toujours identiques. Les Chinois ont proposé trois types de classification de *ci*. D’abord, selon la longueur d’air, les *ci*

sont divisés en quatre types : *ling*, *yin*, *jin* et *man* ; ensuite, selon le nombre de caractères, trois types : *xiao-ling*, *zhong-diao* et *chang-diao* ; et enfin, quatre types selon le nombre de *que* : *dan-diao*, *shuang-diao*, *san-die* et *si-die*. Composées en langage écrit dit le *wen-yan*, les caractéristiques linguistiques et métriques ne peuvent pas être complètement transmises dans une autre langue. La classification des *ci* est basée sur les caractéristiques métriques, celle du *trobar* est basée sur les thèmes : *canso*, *sirventés*, *tenson*, *partimen*, *planh*, *alba*, *serena*, *parstorela*, *romanca*, *salut d'amor*, *balada*, *descòrt*, *devinalh*, *escondich*, *estampida*, *estribot*, *retroencha*, etc. Les vers sont, comme les *ci*, de longueurs variables, allant d'une à quatorze syllabes. Les vers sont regroupés en couplets dits *coblas*, et certains genres possèdent des unités particulières, telles que la *tornada*, le refrain et l'entrée, dont les schémas métriques sont souvent différents des *coblas* principales au sein d'un poème. La disposition des rimes est décidée par le poète, toutefois, quelques schémas rimiques récurrents s'imposent : *coblas doblas*, *coblas unisonants*, *coblas singulier*, *coblas capcaudadas*, *coblas capfinidas*, *rimas estrampas* et la *sextine*. La métrique est une manifestation linguistique dans les formes poétiques. La complexité et la variété métriques montrent que le *ci* et le *trobar* sont des genres 'savants' qui exigent une bonne maîtrise de la langue pour qu'ils puissent être 'poétisés' avec dextérité. Avec ces techniques de base, les poètes développent une procédée d'écriture qui unit deux opposés : tantôt sous la forme monologique explicite se cache un fond dialogique implicite, tantôt sous la forme dialogique explicite se cache un fond monologique implicite.

Ensuite, nous avons présenté les poètes et leurs œuvres de la première génération. Bien que la poésie *ci* soit souvent qualifiée de l'épithète 'Song', car elle a atteint son apogée au cours de la Dynastie des Song, la phase de naissance et de maturité dur plus de deux siècles durant laquelle le style de la délicatesse restreinte (*wan-yue*) et le style de l'abandon héroïque (*hao-fang*) émergèrent. Les poètes sont majoritairement des fonctionnaires sélectionnés par l'examen impérial qui met un accent exceptionnel sur les lettres, la spéculation philosophique et l'éthique du confucianisme. Les poètes des

Tang laissent un nombre restreint de *ci*, mais les thèmes sont variés : la méditation sur l'antiquité, le mécontentement sur l'évincement du champ de mandarinat, la rancœur des femmes et des *ci* décrivant des paysages. Durant la période de troubles dite les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes, l'école de *Parmi des fleurs* développe le thème de l'amour avec les *ge-ji* et celui de la rancœur du boudoir. L'école des Tang méridionaux suit d'abord ce courant dont le style d'écriture sera appelé plus tard *wan-yue*. Li Yu est un grand repère dans l'histoire du *ci*, ses *ci* écrits après la chute de son État annoncent le début de l'école *hao-fang*. La première génération des troubadours apporte une éminente contribution à l'art du trobar. Guillaume IX est l'initiateur de la poésie des troubadours, ses douze poèmes présentent une variété thématique. En plus de l'amour courtois qui symbolise l'art du trobar, il touche aussi des thèmes tels que le cynisme mélangé à de l'érotisme et à de la misogynie, les relations seigneuriales, l'Église, etc. Cercamon reprend le thème de *fin'amor* tout en présentant un esprit de critique envers les comportements méprisables des amants perfides. Il a laissé un *planh* et une *tenson*, jugés comme les plus anciens préservés jusqu'à nos jours. Son esprit critique est transmis à son disciple Marcabru qui le pousse à son paroxysme. L'intensité de sa fulmination reste inégalée parmi tous les troubadours. Jaufré Rudèl est un amant courtois exemplaire : né d'une famille de haut rang (prince de Blaye), bonnes manières (savoir-faire de poète), défenseur des valeurs féodales et de l'esprit chrétien (participation à la croisade). Son amour lointain est une manifestation typique du concept de la *fin'amor*.

Le début d'un genre poétique définit le tracé de son futur développement. L'âge d'or et le déclin sont en réalité une continuation enrichissante et évolutive de la période de la naissance. Le style de *wan-yue* reste dominant durant les premières décennies des Song septentrionaux, Liu Yong valorise le type de *ci* long en chantant la 'flagrance du boudoir'. Il faut attendre jusqu'à Su Shi qui reprend l'étincelle déclenchée par Li Yu et qui finalise le style de *hao-fang*, lequel sera largement utilisé chez les poètes patriotes comme Xin Qiji et Yue Fei pendant la Dynastie des Song méridionaux. Au fur et à

mesure, Zhou Bangyan et les poètes du Dasehngfu développent un style de métrique stricte. Après la Traversée du Yang-Tsé (ou l'Incident de Jingkang), le milieu du *ci* est caractérisé par la coexistence de l'école de *wan-yue* et celle de *hao-fang*. L'âge d'or de l'art troubadoursque se subdivise en deux par l'éclatement de la Croisade des Albigeois en 1209. Les troubadours apportent à l'art du trobar de nouvelles formes comme le partimen et de nouveaux thèmes comme la critique contre les croisés venant du Nord, contre le Pape, etc. La décadence du *ci* et du *trobar* est provoquée par le changement abrupt des conditions qui maintiennent les activités des poètes, l'un par l'invasion des Mongols, l'autre par la Croisade. Cependant, les poèmes sont immortalisés soit par la transmission orale soit par les supports écrits ou imprimés, qui favorisent la formation des autres genres littéraires.

Enfin, l'esthétique de l'art du *ci* n'est qu'une utilisation du principe d'écriture dit *fu-bi-xing* (description, comparaison, allégorie) qui est conçue en fonction de la pensée philosophique de 'l'Unité du Ciel et de l'Homme' de l'ancienne Chine. Les poètes chinois préfèrent 'transférer le sentiment par la description des objets'. Un *ci* est comme un enchaînement d'images illogiquement reliées, ce qui n'est pas le cas des troubadours qui préfèrent exprimer leurs sentiments par un esprit analytique. Leurs poèmes paraissent comme des dissertations construites par des discours versifiés. Ces différences esthétiques n'empêchent pas que les fonctionnaires-lettrés chinois et les troubadours partagent la même conviction de poètes : observation, réflexion et expression sur tout ce qui concerne l'individu et la collectivité ainsi que les relations entre ces derniers. Cette conviction est la force de propulsion de la naissance d'un nouveau genre de poésie et la formation d'un monde poétique autour de ce genre. Ce monde est dominé par un mécanisme d'équilibre dynamique, qui est structuré par les relations d'interdépendance entre les poètes, les œuvres, les lecteurs et la société. Les deux circuits formés entre ces composantes maintiennent la stabilité et la créativité du système. Le fonctionnement de ce mécanisme dépend des conditions offertes par la société, lorsqu'elle cesse de les offrir, les composantes de ce mécanisme se disloquent,

la poésie décline.

La poésie des troubadours ainsi que la littérature médiévale restent jusqu'à présent peu connues en Chine. Vice versa, le *ci*, l'une des 'deux excellences' de la poésie traditionnelle chinoise, est aussi moins connu en Europe que les œuvres modernes et contemporaines chinoises. Ce travail de comparaison est un essai pour compléter cette lacune. Premièrement, nous avons utilisé le moyen de recherche le plus courant de la littérature comparée, à savoir la comparaison parallèle, pour présenter chronologiquement la naissance, le développement, l'apogée et la décadence du *ci* et du *trobar*. Une vision panoramique est établie afin de permettre de se faire rapidement une idée générale sur ces deux genres de poésie. Deuxièmement, nous avons présenté les éléments politiques, culturels, religieux, moraux et philosophiques qui ont exercé des influences sur les poètes et leurs activités. Les poètes sont d'abord des composantes de la société, leurs mentalités sont modelées dans leur propre sphère culturelle, qui est maintenue par un ensemble de valeurs de leur époque. Le monde poétique, dans une certaine mesure, se dualise entre ceux qui défendent ces valeurs et ceux qui les mettent en question. Troisièmement, d'un point de vue textuel, cette recherche peut servir comme mini recueil de poèmes, car plus de deux cents pièces de *ci* sont intégralement cités, et les poèmes de la première génération des troubadours sont exhaustivement analysés. Sur le plan de la versification, les techniques formelles de la poésie sont détaillées avec suffisamment de vers cités dans le chapitre II. Celui-ci peut servir de mini dictionnaire de la versification du *ci* et du *trobar*.

Bien évidemment, une thèse d'environ quatre cents pages est loin d'être suffisante pour analyser tous les poètes et leurs œuvres. Ainsi, la partie concernant le *ci* des Song et les poèmes de l'âge d'or des troubadours est beaucoup trop brève, nous n'avons énuméré que les poètes les plus emblématiques. Nous avons mentionné seulement une poétesse de *ci* dans le chapitre IV, bien que le nombre de poétesses soit beaucoup moins grand que les poètes, une comparaison plus approfondie entre les poétesses *ci* et les *trobairitz* serait un sujet de recherche intéressant. Plus de vingt-deux mille cinq cents

ci (sans compter les *ci* composés pendant les dynasties Yuan, Ming et Qing) et plus de deux mille poèmes des troubadours sont conservés jusqu'à nos jours. Nous n'avons comparé que les thèmes et les images les plus représentatifs, l'amour, la femme et les saisons. Il est facile de trouver d'autres sujets de recherche, comme par exemple, le *chou* (愁, tristesse) et le *joi*, les valeurs de la chevalerie dans le *trobar* et le patriotisme dans le *ci*, la politique et la poésie, l'allégeance à l'empereur et la fidélité à la Dame, les poétesses, etc. Dans une vision plus large, les formes poétiques avant et après les *ci*, telles que les *lü-shi*, les *jue-ju* et les *qu* des Yuan peuvent aussi être des sujets intéressants pour des recherches comparatives avec des genres de poésie française. L'immensité de ce trésor culturel mérite plus d'attention des chercheurs d'aujourd'hui, et si cette recherche pouvait susciter des intérêts des lecteurs francophones et sinophones, comme le dit un proverbe chinois : *couler une brique pour attirer le jade*⁶¹⁵, ce serait sa plus grande contribution pour ces deux brillantes civilisations.

⁶¹⁵ 抛砖引玉/*pao-zhuan-yin-yu*, *pao* : jeter, *zhuan* : brique, *yin* : attirer, *yu* : jade.

Annexe : Les *ci* de la Dynastie des Song

I. Les *Ci* des Song Septentrionaux

Qian Weiyan (钱惟演, 977-1034)

A-1 : *Fleur de magnolia* (木兰花/*Mu-lan-hua*)

1 城上风光莺语乱, 2 城下烟波春拍岸。3 绿杨芳草几时休, 4 泪眼愁肠先已断。

5 情怀渐觉成衰晚, 6 鸾镜朱颜惊暗换。7 昔年多病厌芳尊, 8 今日芳尊惟恐浅。

1 Je regarde les paysages en haut de la muraille de la ville, submergée dans le jacassement des fauvettes, 2 en bas, la crue printanière jette des vagues écumeuses sur la rive. 3 Quand s'arrête le cycle de vie des saules et des fleurs ? 4 Les larmes aux yeux, la détresse me déchire les entrailles.

5 Je sens que mon cœur commence à flétrir, 6 je m'étonne de voir, dans la glace, mon visage ridé. 7 Avant, j'avais du dégoût pour l'alcool à cause de ma santé fragile, 8, mais aujourd'hui, ma coupe est toujours pleine.

Pan Lang (潘阆, ? -1009)

A-2 : *Source d'alcool* (酒泉子/*Jiu-quan-zi*)

1 长忆西湖, 2 尽日凭阑楼上望。3 三三两两钓鱼舟。4 岛屿正清秋。

5 笛声依约芦花里。6 白鸟成行忽惊起。7 别来闲整钓鱼竿。8 思入水云寒。

1 Je me souviens souvent du Lac de l'Ouest, 2 je passais des journées à admirer les paysages en haut du pavillon. 3 Les bateaux de pêche se dispersaient çà et là. 4 L'îlot baignait dans la fraîcheur de l'automne.

5 Le son discontinu de la flûte s'élevait depuis les touffes de roseaux. 6 Une rangée d'oiseaux blancs s'envolait soudainement. 7 Maintenant loin du Lac, je sors la canne à pêche dans la nonchalance, 8 en pensant les jours passés au milieu des eaux.

Yan Shu (晏殊, 991-1055) :

A-3 : *Lavage de soie dans l'eau du ruisseau* (浣溪沙/ *Huan-xi-sha*)

1 一曲新词酒一杯, 2 去年天气旧亭台。3 夕阳西下几时回?

4 无可奈何花落去, 5 似曾相识燕归来。6 小园香径独徘徊。

1 Une coupe de vin, une chanson nouvelle, 2 le pavillon est le même et aussi beau le temps. 3 Quand reviendras-tu voir le soleil au couchant ?

4 Je soupire en vain sur la tombée des fleurs belles, 5 les hirondelles semblent de vieilles connaissances. 6 J'erre dans mon jardin saturé de fragrance.⁶¹⁶

A-4 : *Promenade dans la prairie* (踏莎行/*Ta-suo-xing*)

1 小径红稀, 2 芳郊绿遍, 3 高台树色阴阴见。4 春风不解禁杨花, 5 蒙蒙乱扑行人面。

6 翠叶藏莺, 7 朱帘隔燕, 8 炉香静逐游丝转。9 一场愁梦酒醒时, 10 斜阳却照深深院。

1 Les fleurs qui bordent la petite allée sont fanées, 2 la verdure règne partout, 3 une haute terrasse se profile vaguement dans le feuillage du bois. 4 Le vent printanier ne peut pas empêcher les fleurs des saules de s'envoler, 5 qui heurtent les visages comme des flocons de neige.

6 Les fauvettes se cachent sous les feuilles, 7 les hirondelles chantent en dehors du rideau, 8 De l'encensoir s'élèvent des traînées de fumée qui tournoient comme des fils de soie. 9 Je me suis réveillé, mais le rêve mélancolique pendant le sommeil d'ébriété m'affaisse, 10 le soleil couchant verse ses rayons dans la profondeur de la cour.

A-5 : *Amour du papillon pour la fleur* (蝶恋花/*Die-lian-hua*)

1 槛菊愁烟兰泣露, 2 罗幕轻寒, 3 燕子双飞去。4 明月不谙离恨苦, 5 斜

⁶¹⁶ XU Yuancong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 467.

光到晓穿朱户。

6 昨夜西风凋碧树，7 独上高楼，8 望尽天涯路。9 欲寄彩笺兼尺素。10 山长水阔知何处？

1 Les chrysanthèmes sont voilés par une brume mélancolique, les orchidées pleurent de la rosée, 2 l'air froid heurte le rideau, 3 un pair d'hirondelles s'envolent. 4 La lune ne comprend pas ma douleur de la séparation, 5 elle verse toute la nuit ses rayons dans ma chambre.

6 Hier soir le vent d'ouest a déshabillé l'arbre, 7 je monte toute seule en haut du pavillon, 8 un chemin en bas s'étend à l'horizon. 9 Je voudrais lui envoyer une lettre, 10, mais comment cette lettre pourrait lui parvenir étant donné qu'il est au-delà de mille fleuves et de mille montagnes ?

A-6 : *Mélodie aux modes de Qing-ping* (清平乐/*Qing-ming-yue*)

1 红笺小字，2 说尽平生意。3 鸿雁在云鱼在水，4 惆怅此情难寄。

5 斜阳独倚西楼，6 遥山恰对帘钩。7 人面不知何处，8 绿波依旧东流。

1 J'écris sur un papier de lettre rouge, 2 toutes mes pensées à toi. 3 Les oies sauges qui volent dans le nuage et les poissons qui nagent dans l'eau, 4 ces messagers puissent-ils t'apporter mon chagrin ?

5 Au soleil couchant je me tiens près de la fenêtre donnant ver l'ouest, 6 Le contour de la colline lointaine se ressemble au crochet du rideau. 7 Je ne sais pas où tu es passé, 8 les ondes vertes du fleuve se dirigent vers l'est.

A-7 : *Lavage de soie dans l'eau du ruisseau* (浣溪沙/*Huan-xi-sha*)

1 一向年光有限身，2 等闲离别易销魂，3 酒筵歌席莫辞频。

4 满目山河空念远，5 落花风雨更伤春，6 不如怜取眼前人。

1 Les années passent vite, notre temps est limité ; 2 il nous arrive souvent dans la vie la séparation qui phagocyte notre âme, 3 veillez ne pas refuser les banquets et les chansons.

4 La pensée ne peut pas surmonter les montagnes et les fleuves qui nous séparent, 5 la tristesse s'accroît à la vue des fleurs effeuillées par l'orage à la fin du printemps, 6 il faut chérir celle que l'on a aujourd'hui !

Ouyang Xiu (欧阳修, 1007-1072)

A-8 : Chant de l'épanchement d'amour (诉衷情令/*Su-zhong-qing-ling*)

1 清晨帘幕卷轻霜, 2 呵手试梅妆。3 都缘自有离恨, 4 故画作远山长。
5 思往事, 6 惜流芳, 7 易成伤。8 拟歌先敛, 9 欲笑还颦, 10 最断人肠。

(1 Relevant le rideau mouillé de givre au matin, 2 soufflant sur ses doigts fins, piquant dans ces cheveux des fleurs de mumetier. 3 Elle regrette son bien-aimé depuis longtemps parti, 4 elle peint ses sourcils, arcs de collines dans le lointain.

5 6 7 Regretter le passé n'amène que langueur. 8 Elle voudrait chanter, mais se serre son cœur, 9 elle voudrait sourire, 10, mais la douleur ses entrailles déchire.⁶¹⁷

A-9 : *Amour du papillon pour la fleur* (蝶恋花/*Die-lian-hua*)

1 几日行云何处去? 2 忘了归来, 3 不道春将暮。4 百草千花寒食路, 5 香车系在谁家树?

6 泪眼倚楼频独语, 7 双燕来时, 8 陌上相逢否? 9 撩乱春愁如柳絮, 10 依依梦里无寻处。

1 Où est passé mon nuage errant ces derniers jours ? 2 Tu as oublié complètement notre promesse, 3 le printemps va bientôt toucher à sa fin. 4 On est à la fête de la Nourriture froide⁶¹⁸, les routes sont bordées d'herbes et de fleurs, 5

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 477.

⁶¹⁸ La fête est d'origine d'une histoire qui a eu lieu à la Période des Printemps et Automnes. Ji Chong'er (姬重耳, 697 ?-628 a.v. J.-C.), un des fils du duc des Jin (晋国, 1033 ?-376 av. J.-C.), avant de succéder au titre de duc, mena une vie vagabonde hors du duché avec quelques fidèles afin d'éviter la dispute du pouvoir entre ses frères. Un des membres de son entourage, Jie Zitui (介子推, ?-636), qui l'accompagna pendant dix-neuf ans de vagabondage, refusant toute récompense après l'intronisation de Chong'er, se retira du monde, vivant au pied de la montagne de Mianshan (绵山, située au district de Jiexiu de la province du Shanxi) avec sa mère. En 635, Chong'er, devenu duc Wen des Jin, vint à Mianshan pour l'inviter à la cour tout en lui conférant des titres de haut rang. Mais Jie Zitui et sa mère se cachèrent dans la forêt pour éviter cette visite. Chong'er donna l'ordre de mettre le feu à la lisière de la forêt afin de les pousser dehors. Malheureusement, l'incendie devint incontrôlable, après l'extinction du feu, les

sur quel arbre est attachée ton char ?

6 Toute seule dans le pavillon et les larmes aux yeux je me parle doucement, 6
je vois rentrer au nid deux hirondelles, 8 tu ne les as pas croisés en rentrant ? 9
Cette tristesse au printemps m'enveloppe comme des fleurs des saules, 10 même
le rêve ne me prédit pas où je peux aller te revoir.

A-10 : *Aubépine crue* (生查子/Sheng-zha-zi)

1 去年元夜时, 2 花市灯如昼。3 月上柳梢头, 4 人约黄昏后。

5 今年元夜时, 6 月与灯依旧。7 不见去年人, 8 泪湿春衫袖。

1 Dans le soir de la fête de la lanterne de l'année dernière, 2 le marché nocturne
était éclairé comme dans la journée. 3 La lune est montée sur la cime du saule, 4
nous nous sommes retrouvés à la tombée de la nuit.

5 Nous sommes à la fête maintenant, 6 la lune et les lanternes sont brillantes
comme l'année dernière. 7, Mais tu n'es plus là, 8 mes manches sont mouillés par
les larmes.

A-11 : *Pensée infinie pour son amoureux* (长相思/Chang-xiang-si)

1 花似伊。2 柳似伊。3 花柳青春人别离。4 低头双泪垂。

5 长江东。6 长江西。7 两岸鸳鸯两处飞。8 相逢知几时。

1 La fleur ressemble à toi. 2 Le saule ressemble à toi. 3 Nous nous séparons en
plein printemps. 4 La tête baissée, les larmes aux yeux.

5 L'un est à l'est du fleuve. 6 L'autre est à l'ouest du fleuve. 7 Sur les deux
rives volent deux canards chinois. 8 Quand nous nous réunirons ?

A-12 : *Immortel au bord du fleuve* (临江仙/Lin-jiang-xian)

soldats trouvèrent les cadavres de Jie Zitui et sa mère près d'un saule carbonisé. Bien navré, Chong'er promulgua un décret dans son duché qui interdisait l'utilisation du feu le jour de la mort de son ami. Cela devint par la suite une fête dans le cadre de la civilisation chinoise. Aujourd'hui ce jour précède une autre fête dite *qing-ming* (clarté et lumineux) qui désigne une journée de nettoyage des tombes.

1 记得金銮同唱第，2 春风上国繁华。3 如今薄宦老天涯。4 十年岐路，
5 空负曲江花。

6 闻说阆山通阆苑，7 楼高不见君家。8 孤城寒日等闲斜。9 离愁难尽，
10 红树远连霞。

1 Je me souviens qu'au jour de la collation du titre de *jin-shi* au palais impérial,
2 nous avons visité la capitale animée en plein printemps. 3 Chargé d'un poste
infime d'une contrée lointaine on prend de l'âge. 4 S'égarant depuis une dizaine
d'années dans la sinuosité de ce chemin, souvenons-nous encore les mélodies que
nous avons admirées lors de notre investiture ?

6 Vous êtes muté à Langzhou où il y a l'accès au jardin céleste Langyuan selon
la légende, 7 Malgré que je monte en haut du pavillon, je ne vois toujours pas le
Langzhou qui est au-delà de l'horizon. 8 Il n'y a que cette ville solitaire sous le
soleil qui décline. 9 La détresse de la séparation est infinie, 11 comme l'immensité
des feuilles rouges de la forêt qui se joignent aux nuages lointains.

A-13 : *Amour du papillon pour la fleur* (蝶恋花/*Die-lian-hua*)

1 谁道闲情抛弃久？2 每到春来，3 惆怅还依旧。4 日日花前常病酒，5 不
辞镜里朱颜瘦。

6 河畔青芜堤上柳，7 为问新愁，8 何事年年有？9 独立小桥风满袖，10
平林新月人归后。

1 Qui a dit que la mélancolie m'a quitté ? 2 Chaque printemps, 3 la tristesse
m'afflige de plus belle. 4 Je n'ai qu'à m'abandonner à l'alcool dans le jardin, 5 je
vois mes joues se creuser dans la glace.

6 Une rangée de saules se dressent sur la rive tapissée d'herbes, 7 je me
demande, 8 pourquoi le *chou* (tristesse) revient chaque année. 9 Je me tiens tout
seul sur un pont minuscule et le vent fait gonfler les manches, 10 après que je suis
rentré à la maison, la lune monte au-dessus du bois.

A-14 : *Cueillaison des feuilles de mûrier* (采桑子/ *Cai-sang-zi*)

1 群芳过后西湖好, 2 狼籍残红, 3 飞絮濛濛。4 垂柳阑干尽日风。

5 笙歌散尽游人去, 6 始觉春空。7 垂下帘栊, 8 双燕归来细雨中。

1 Le Lac de l'Ouest est aussi beau après la saison de la floraison, 2 les pétales couvrent le sol, 3 les fleurs des saules tourbillonnent. 4 Le vent fait danser les rameaux tous les jours.

5 Les convives sont partis après le concert, 6 je commence à sentir la vacuité du printemps. 7 Je baisse le rideau, 8 deux hirondelles retournent au nid sous la pluie fine.

Liu Yong (柳永, vers 984 - vers 1053)

A-15 : *Élan de la grue vers le ciel* (鹤冲天/*He-chong-tian*)

1 黄金榜上。2 偶失龙头望。3 明代暂遗贤, 4 如何向。5 未遂风云便, 6 争不恣狂荡。7 何须论得丧。8 才子词人, 9 自是白衣卿相。

10 烟花巷陌, 11 依约丹青屏障。12 幸有意中人, 13 堪寻访。14 且恁偎红倚翠, 15 风流事、平生畅。16 青春都一饷。17 忍把浮名, 18 换了浅斟低唱。

1 Dans la liste des candidats admis. 2 Je n'ai pas vu mon nom. 3 Il arrive souvent que le vrai talent échoue, 4 Que dois-je faire dans le futur ? 5 Au vu de cette réalité, 6 je vais agir selon ma fantaisie. 7 Je ne me soucie plus de ce concours. 8 Je vais m'abandonner au monde du *ci*, 9 un roturier talentueux vaut mieux qu'un chancelier.

10 Dans la ruelle parfumée de fleurs, 11 se situent des hôtels décorés de paravents aux peintures. 12 Là-bas vit une fille que j'aime tant, 13 je la fréquente souvent. 14 Plonger dans les bouffées de fleurs et de plantes, 15 faire la fête avec eux, c'est le plaisir de ma vie. 16 La jeunesse est éphémère. 17 Le titre ridicule ne sert à rien, 19 je veux le changer contre une coupe d'alcool et une chanson.

A-16 : *Lune au-dessus du fleuve de l'Ouest* (西江月/ *Xi-jiang-yue*)

1 师师生得艳冶, 2 香香於我情多。3 安安那更久比和。4 四个打成一个。

5 幸自苍皇未款, 6 新词写处多磨。7 几回扯了又重挪。8 奸字中心著我。

1 Shishi est d'une beauté sans égal, 2 Xiangxiang m'aime plus que les autres.

3 La relation avec Anan est plus longue que celles-ci. 4 Elles s'en prennent à moi.

5 Je n'ai pas encore signé mon nouvel *ci* ni précisé à quelle fille je le donne, 6 je dois affiner davantage les vers. 7 Plusieurs fois j'ai déchiré les brouillons. 8 Avec un peu de ruse je pourrais apaiser leur dispute.

A-17 : *Réunion des convives* (集贤宾/*Ji-xin-bin*)

1 小楼深巷狂游遍, 2 罗绮成丛。3 就中堪人属意, 4 最是虫虫。5 有画难描雅态, 无花可比芳容。6 几回饮散良宵永, 7 鸳衾暖凤枕香浓。8 算得人间天上, 9 惟有两心同。

10 近来云雨忽西东。11 销恼损情惊。12 纵然偷期暗会, 13 长是匆匆。14 争似和鸣偕老, 15 免教敛翠啼红。16 眼前时、暂疏欢宴, 17 盟言在、更莫怱怱。18 待作真个宅院, 19 方信有初终。

1 J'ai fréquenté tous les hôtels et les ruelles, 2 où les belles robes constituent un océan coloré. 3 Celle que j'aime le plus, 4 c'est une fille s'appelant Chongchong. 5 Aucun peintre ne peut reproduire l'élégance de son allure, 6 aucune fleur ne peut égaler sa beauté. 7 Les nuits que nous avons passées après un repas copieux, 8 ont gravé dans ma mémoire la tiédeur de la couverture et la fragrance du traversin. 9 C'est le paradis sur la terre, où nos cœurs battent à l'unisson.

10 Récemment je suis occupé dans les affaires. 11 Nous nous tracassons tellement. 12 Bien que nous nous voyions de temps en temps, 13, mais les rendez-vous sont trop courts. 14 Je souhaite que nous puissions vivre conjugalement jusqu'à un bel âge, 15 car je ne veux plus te voir pleurer. 16 La séparation d'aujourd'hui ne sera pas éternelle, 17 tu as ma promesse et je veux que cela ne te cause plus de tristesse. 18 Je te promets de t'épouser un jour, 19 et tu ne douteras

plus de ma fidélité.

A-18 : *Grelotte sous la pluie* (雨霖铃/*Yu-lin-ling*)

1 寒蝉凄切，2 对长亭晚，3 骤雨初歇。4 都门帐饮无绪，5 留恋处、兰舟催发。6 执手相看泪眼，7 竟无语凝噎。8 念去去、千里烟波，9 暮霭沉沉楚天阔。

10 多情自古伤离别，11 更那堪、冷落清秋节！12 今宵酒醒何处？13 杨柳岸、晓风残月。14 此去经年，15 应是良辰好景虚设。16 便纵有、千种风情，17 更与何人说？

1 Le cri des cigales paraît douloureux, 2 hors d'un pavillon où l'on a dit adieu. 3 L'averse a cessé, 4 je ne veux plus boire, mon cœur est brisé. 5 Aux portes de la ville, nous nous attardons, bien que le bateau me hâte au départ, 6 nous nous regardons, les larmes aux yeux, la main dans la main, 7 les mots se figent sur nos lèvres, entrecoupés de brefs sanglots. 8 Dans ma pensée se déroule le voyage, sur la vaste étendue des flots brumeux. 9 Là-bas le ciel du Sud est chargé de nuages.

10 Ceux qui s'aiment s'affligent de se séparer, 11 surtout quand vient le froid de la fête automnale.⁶¹⁹ 12 Où serai-je quand je serai dégrisé ? 13 Sur une rive de saules bordée, avec un lambeau de lune et la brise matinale. 14 Je t'aurai quitté pour toute une année. 15 Pour qui tous ces beaux paysages et ces belles journées ? 16 De quelque ardeur je puisse m'enflammer, 17 à qui désormais me confier ?⁶²⁰

A-19 : *Phénix jonché sur le Paulownia* (凤栖梧/*Feng-qi-wu*)

1 伫倚危楼风细细，2 望极春愁，3 黯黯生天际。4 草色烟光残照里，5 无言谁会凭栏意。

6 拟把疏狂图一醉，7 对酒当歌，8 强乐还无味。9 衣带渐宽终不悔，10 为伊消得人憔悴。

⁶¹⁹ La fête de mi-automne tombe le quinzième jour du huitième mois de calendrier lunaire.

⁶²⁰ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, op. cit., p. 443-444.

1 Dans la brise légère, 2 je m'appuie au balcon. 3 La mélancolie printanière étend son ombre jusqu'à l'horizon. 4 Les faibles lueurs du couchant, dans les fumées voilent la verdure. 5 Qui me comprend, silencieux, accordé contre la balustrade aux fines ciselures ?

6 Dans le vin, j'essaie de noyer mon ennui, 7 devant une coupe je chante. 8 Peu engageant est mon sourire forcé, 9 et ma robe est flottante. 10, Mais ce n'est pas que je regrette d'avoir maigri pour la coquette.⁶²¹

A-20 : *Mélodie de Ganzhou à huit rimes* (八声甘州/*Ba-sheng-gan-zhou*)

1 对潇潇暮雨洒江天, 2 一番洗清秋。3 渐霜风凄紧, 4 关河冷落, 5 残照当楼。6 是处红衰翠减, 7 苒苒物华休。8 唯有长江水, 9 无语东流。

10 不忍登高临远, 11 望故乡渺邈, 12 归思难收。13 叹年来踪迹, 14 何事苦淹留? 15 想佳人、妆楼颙望, 16 误几回、天际识归舟。17 争知我, 18 倚栏杆处、正恁凝愁!

1 Du ciel, la pluie tombe sur le fleuve au crépuscule, 2 apportant une fraîcheur automnale. 3 Le vent devient de plus en plus froid, 4 le fleuve et la cité tressaillissent, 5 quelques lueurs du soleil couchant se faufilent dans le pavillon. 6 Les fleurs se fanent et les feuilles se flétrissent, 7 toutes les créatures se reposent. 8 Il n'y a que le fleuve Bleu, 9 qui coule vers l'est silencieusement.

10 En haut du pavillon, je regard au loin, 11 mon pays natal est au-delà de l'horizon, 12 que j'ai envie d'y retourner. 13 Je regrette ces années d'errance, 14 qu'est-ce qui m'a contraint de regagner ma terre natale ? 15 Je crois que ma bien-aimée, dans son pavillon, regarde comme moi au loin en ce moment, 16 espérant qu'un bateau lui apporterait son homme. 17 Comment peut-elle imaginer que, 18 je suis tourmenté par la tristesse, en m'appuyant maintenant contre la balustrade.

Xia Song (夏竦, 985-1051)

⁶²¹ *Ibid.*, p. 447.

A-21 : *Migration joyeuse des fauvettes* (喜迁莺/Xi-qian-ying)

1 霞散绮, 2 月沉钩, 3 帘卷未央楼。4 夜凉河汉截天流, 5 宫阙锁清秋。
6 瑶阶曙, 7 金盘露, 8 凤髓香和烟雾。9 三千珠翠拥宸游, 10 水殿按凉州。

(1 Les nuages crépusculaires se dissipent, 2 le croissant monte, 3 les rideaux de perles du palais sont roulés en haut. 4 La Voie lactée suspendue dans le ciel, 5 la fraîcheur couvre le palais impérial.

6 Les lueurs de l'aube illuminent le perron de marbre, 7 sur le plateau d'or se cristallise une couche de rosée, 8 les fumées du parfum brûlé s'élèvent. 9 Accompagné de ses trois mille perles et émeraudes votre majesté, écoute la mélodie de Liangzhou dans le pavillon surplombant le lac artificiel.

Fan Zhongyan (范仲淹, 989-1052)

A-22 : *Fierté des pêcheurs* (渔家傲/Yu-jia-ao)

1 塞下秋来风景异, 2 衡阳雁去无留意。3 四面边声连角起, 4 千嶂里,
5 长烟落日孤城闭。

6 浊酒一杯家万里, 7 燕然未勒归无计。8 羌管悠悠霜满地, 9 人不寐,
10 将军白发征夫泪。

1 Quand vient l'automne à la frontière, le paysage devient sombre. 3 Volant vers le sud, les soies sauges partent sans laisser d'ombre. 4 Quand le soleil décline, un tapage se mêle au son des cors sans nombre. 5 Entourée de mille montagnes, la fumée s'élève par-dessus la ville solitaire aux portes fermées.

6 Une coupe de vin à la main, je pense au lieu natal lointain. 7 Le Nord-Ouest pas encore reconquis, comment puis-je retourner à mon pays ? 8 Sur le sol givré résonne la flûte regrettant l'automne. 9,10 Nul ne peut s'endormir à voir vieillir le général de douleur et les soldats en pleurs.⁶²²

⁶²² *Ibid.*, p. 457.

A-23 : *Mélodie de Su-mu-zhe* (苏幕遮/Su-mu-zhe)

1 碧云天, 2 黄叶地, 3 秋色连波, 4 波上寒烟翠。5 山映斜阳天接水, 6 芳草无情, 7 更在斜阳外。

8 黯乡魂, 9 追旅思, 10 夜夜除非, 11 好梦留人睡。12 明月楼高休独倚, 13 酒入愁肠, 14 化作相思泪。

1 Le ciel d'azur est couvert de nuages mûrs, 2 et la terre de feuilles jaunies. 3, 4 La brume au-dessus du lac automnal verdit. 5 Le soleil décline au flanc des collines ; les eaux s'étendent jusqu'à l'horizon. 6,7 L'herbe indifférente pousse au-delà des monts.

8 Alanguie par le mal du pays, 9 mon âme s'assombrit, 10 mon cœur se creève. 11 Je n'ai de douce nuit que dans le rêve. 12 Au clair de lune point ne faut s'accouder seul au balcon haut. 13, 14 Dans les entrailles mélancoliques le vin s'aigrit en larmes nostalgiques.⁶²³

A-24 : *Promenade dans la rue impériale* (御街行/ Yu-jie-xing)

1 纷纷坠叶飘香砌, 2 夜寂静、寒声碎。3 真珠帘卷玉楼空, 4 天淡银河垂地。5 年年今夜, 6 月华如练, 7 长是人千里。

8 愁肠已断无由醉, 9 酒未到、先成泪。10 残灯明灭枕头敲, 11 谙尽孤眠滋味。12 都来此事, 13 眉间心上, 14 无计相回避。

1 Les feuilles tombent sur le perron par ondées ; 2 par un son froid la nuit silencieuse est rompue. 3 Le rideau est roué, le pavillon vidé, 4 la Voie lactée est suspendue du ciel blafard jusqu'à la terre. 5 A semblable nuit d'année en année, 6 la lune épanche sa lumière, 7, mais par mille lieues nous restons séparés.

8 Les entrailles rongées par le chagrin, je n'ai plus la force de m'enivrer. 9 Avant que je boive le vin, 10 Les larmes à mes cils ont perlé. 11 La lampe vacille ; je m'accoude au traversin, 12 de solitude désespérée. 13, 14 Comment m'évader

⁶²³ *Ibid.*, p. 455.

de cette tristesse qui barre mon front et serre mon cœur sans cesse.⁶²⁴

Zhang Xian (张先, 990-1087)

A-25 : *Mille automnes* (千秋岁/*Qian-qiū-sui*)

1 数声鶗鴂，2 又报芳菲歇。3 惜春更把残红折。4 雨轻风色暴，5 梅子青时节。6 永丰柳，7 无人尽日飞花雪。

8 莫把幺弦拨，9 怨极弦能说。10 天不老，11 情难绝。12 心似双丝网，13 中有千千结。14 夜过也，15 东窗未白凝残月。

1 Le coucou crie, 2 annonçant la fin de la floraison. 3 J'ai cueilli une fleur fanée pour garder le printemps. 4 Le vent violent apporte de la pluie fine, 5 mouillant les prunes vertes. 6 Le saule se tient dans la solitude au jardin Yongfeng, 7 disséminant des flocons blancs dans la cour déserte.

8 Je ne veux pas jouer au *pipa*, 9 ses cordes n'arrivent pas à traduire mon chagrin. 10 Le ciel ne vieillit pas, 11 mon affection ne se tarira pas. 12 Un voile tissé par deux fils de soie enferme mon cœur, par ses mille nœuds entrelacés, 13 ils se nouent mille nœuds. 14 La nuit touche à la fin, 15 il fait encore noir, je vois le croissant à travers la fenêtre donnant sur l'est.

A-26 : *Immortel du ciel* (天仙子/*Tian-xian-zi*)

1 水调数声持酒听，2 午醉醒来愁未醒。3 送春春去几时回？4 临晚镜，5 伤流景，6 往事后期空记省。

7 沙上并禽池上暝，8 云破月来花弄影。9 重重帘幕密遮灯，10 风不定，11 人初静，12 明日落红应满径。

1 Une coupe à la main, j'écoute de l'onde la mélodie, 2 réveillé de l'ivresse du vin, non pas de la mélancolie. 3 Quand reviendra le printemps qui va partir ? 4 Dans le miroir où je me mire, 5 je regrette le temps perdu, sans mot dire. 6, Mais quoi bon revivre les souvenirs !

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 459-460.

7 Quand la nuit arrive, un couple d'oiseaux se perchent sur la rive. 8 la lune perce à travers le nuage et joue avec l'ombre des fleurs. 9, 10 Les rideaux, vaporeux ombrage, voilent la lumière des lampes de peur que le vent vacillant ne les éteigne. 11 Le silence commence son règne. 12 Demain au matin, les fleurs tombées auront recouvert le jardin.⁶²⁵

A-27 : *Porte verte* (青门引/*Qing-men-yin*)

1 乍暖还轻冷, 2 风雨晚来方定。3 庭轩寂寞近清明, 4 残花中酒, 5 又是去年病。

6 楼头画角风吹醒, 7 入夜重门静。8 那堪更被明月, 9 隔墙送过秋千影。

1 Le froid au début du printemps est aussi pénible, 2 l'orage s'est arrêté aux crépuscules. 3 La fête de Qingming⁶²⁶ s'approche, 4 je bois solitairement du vin dans la cour en regardant les fleurs dépouillées, 5 le mal que j'ai eu l'année dernière revient sur moi.

6 Le vent glacial chasse mon ivresse et j'entends le son de la corne venant d'un pavillon lointain, 7 La nuit tombe, la cour est silencieuse. 8 La lune monte, 9 elle envoie dans ma cour l'ombre de la balançoire située au-delà des haies.

A-28 : *Fleur de magnolia* (木兰花/*Mu-lan-hua*)

1 龙头舴艋吴儿竞。2 笋柱秋千游女并。3 芳洲拾翠暮忘归, 4 秀野踏青来不定。

5 行云去後遥山暝。6 已放笙歌池院静。7 中庭月色正清明, 8 无数杨花过无影。

1 Le concours des bateaux de dragon démarre sur le fleuve. 2 Des filles font de la balançoire sur les rives. 3 Des gens cueillirent des fleurs jusqu'à la tombée de la nuit, 4 des promeneurs envahissent les rives.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 463.

⁶²⁶ Cette fête tombe le 4 ou le 5 avril, un ou deux jours après la fête de la Nourriture froide.

5 Les collines lointaines s'assombrissent après que les gens sont passés. 6 La musique s'est arrêtée plongeant la résidence dans le silence. 7 Le clair de la lune illumine la cour, 8 où survolent des fleurs de saules sans laisser d'ombre.

Song Qi (宋祁, 998-1061)

A-29 : *Fleur de magnolia* (木兰花/*Mu-lan-hua*)

1 东城渐觉风光好, 2 縠皱波纹迎客棹。3 绿杨烟外晓寒轻, 4 红杏枝头春意闹。

5 浮生长恨欢娱少, 6 肯爱千金轻一笑。7 为君持酒劝斜阳, 8 且向花间留晚照。

1 A l'est de la ville le paysage devient beau ; 2 le fleuve qui ondoie accueille les bateaux. 3 Au-delà des saules il fait un froid léger ; 4 le printemps ranime les branches d'abricotiers.

5 Il est peu de plaisir dans la vie passagère. 6 L'or ou le rire, qu'est-ce que tu préfères ? 7 J'invite à boire le soleil qui décline ; 8 qu'il s'attarde au milieu des fleurs qu'il illumine !⁶²⁷

Sima Guang (司马光, 1019-1086)

A-30 : *Lune au-dessus du fleuve de l'Ouest* (西江月/*Xi-jiang-yue*)

1 宝髻松松挽就, 2 铅华淡淡妆成。3 青烟翠雾罩轻盈, 4 飞絮游丝无定。

5 相见争如不见, 6 有情何似无情。7 笙歌散后酒初醒, 8 深院月斜人静。

1 Son chignon négligemment relevé, 2 le visage légèrement poudré, 3 enveloppé d'un nuage rose, 4 la belle laisse flotter quelques cheveux rebelles.

5 Avant qu'elle parte, je songe à la revoir ; 5 amante, il semble qu'elle soit amoureuse, 7 dégrisée après la sérénade du soir, 8 la lune éclaire la cour silencieuse.⁶²⁸

⁶²⁷ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, op. cit., p. 471.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 485.

A-31 : *Printemps au salon somptueux* (锦堂春/*Jin-tang-chun*)

1 红日迟迟, 2 虚郎转影, 3 槐阴迤迳西斜。4 彩笔工夫, 5 难状晚景烟霞。6 蝶尚不知春去, 7 漫绕幽砌寻花。8 奈猛风过后, 9 纵有残红, 10 飞向谁家。

11 始知青鬓无价, 12 叹飘零官路, 13 荏苒年华。14 今日笙歌业里, 15 特地咨嗟。16 席上青衫湿透, 17 算感旧、何止琵琶。18 怎不教人易老, 19 多少离愁, 20 散在天涯。

1 Le soleil décline, 2,3 déplaçant les ombres des colonnes de la véranda et les sophoras vers l'est. 4,5 Aucun peintre ne peut reproduire cette scène de la fin de la journée. 6 Les papillons ne savent pas que le printemps est déjà fini, 7 ils s'affairent dans le jardin afin de chercher des fleurs. 8 Un coup de vent violent passe, 9 les derniers pétales quittent la branche, et s'en vont vers une cour inconnue.

11 Je me suis rendu compte que la jeunesse est d'une valeur inestimable, 12 je soupire pour le chemin que j'ai parcouru au champ politique, 13 qui consume mon temps. 14 Au banquet d'aujourd'hui, 15 la chanson exacerbe mon regret. 16 Mon habit noir est mouillé par les larmes, 17 les souvenirs attristants sont réveillés par les cordes du *pi-pa*. 18 Le vieillissement arrive à notre insu, 19 avec infiniment de chagrin de la séparation, 20 qui sera parsemé aux quatre coins du monde.

Wang Anshi (王安石, 1021-1089)

A-32 : *Flairance de l'olivier odorant* (桂枝香/*Gui-zhi-xiang*)

1 登临送目, 2 正故国晚秋, 3 天气初肃。4 千里澄江似练, 5 翠峰如簇。6 归帆去棹残阳里, 7 背西风、酒旗斜矗。8 彩舟云淡, 9 星河鹭起, 10 画图难足。

11 念往昔、繁华竞逐, 12 叹门外楼头, 13 悲恨相续。14 千古凭高对此, 15 谩嗟荣辱。16 六朝旧事随流水, 17 但寒烟衰草凝绿。18 至今商女, 19 时时犹唱, 20 后庭遗曲。

1 Je monte au sommet de la montagne et regarde au loin, 2 à la fin de l'automne, 3 le temps n'est plus clément. 4 L'eau limpide du fleuve ressemble à une bande blanche s'étendant sur mille *li*, 5 les pics olivâtres sont comme des fers de flèche. 6 Des voiliers s'éloignent vers le soleil couchant, 7 un vent d'ouest s'élève, faisant danser les enseignes des tavernes. 8 Quelques nuages légers flottent au ciel sous lesquels naviguent des bateaux de plaisance colorés, 9 des aigrettes s'envolent de la surface de l'eau, 10 quel peintre peut reproduire ce paysage ?

11 Les souvenirs d'antan me submergent, des milliers d'hommes y poursuivaient la gloire et la fortune, 12 je soupire en regardant le haut du pavillon et la porte de la ville, 13 qui ont témoigné leur joie et leur peine. 14 Les visiteurs qui ont vu cette scène, 15 aurait éprouvé la même déploration que moi. 16 Les six Dynasties se sont écoulées comme l'eau, 17 il n'y reste que des herbes flétrissant dans la brume glaciale. 18 Les *ge-ji* d'aujourd'hui, 19 chantent encore de temps en temps, 20 la *Fleur de l'arrière-cour*.

A-33 : *Porter le regard vers le pays de Jiangnan* (望江南/Wang-jiang-nan)

1 归依众, 2 梵行四威仪。3 愿我遍游诸佛土, 4 十方贤圣不相离。5 永灭世间痴。

1 On doit écouter moines bouddhistes, 2 et pratiquer les quatre règles. 3 4 Que je voulais visiter le monde des bouddhas, 5 afin de vivre éternellement à côté des saints. 6 Que Bouddha élimine les Trois poisons de ce monde.

A-34 : *Fierté des pêcheurs* (渔家傲/Yu-jia-ao)

1 平岸小桥千嶂抱。2 柔蓝一水萦花草。3 茅屋数间窗窈窕。4 尘不到。5 时时自有春风扫。

6 午枕觉来闻语鸟。7 欹眠似听朝鸡早。8 忽忆故人今总老。9 贪梦好。10 茫然忘了邯郸道。

1 Un petit pont reliant les deux rives plates est entouré par des collines. 2 L'eau

claire du ruisseau humecte mille fleurs et herbes. 3 S’y trouvent quelques chaumières dont les fenêtres sont ouvertes. 4 Aucune poussière ne peut y rester. 5 Le vent printanier la nettoie de temps en temps.

6 J’entends les gazouillis des oiseaux après ma sieste. 7 M’allongeant sur le lit, je me rappelle les anciens jours où je me réveillais aux cris des coqs pour me rendre à la cour impériale. 8 Mes anciens collègues seraient aussi vieux que moi. 9 Que je veux vivre dans le rêve toujours rempli de douceur. 10 Il me fait oublier le chemin menant à Handan.

Su Shi (苏轼, 1037-1101)

A-35 : *Encensement* (行香子/*Xing-xiang-zi*)

过七里瀨 (Note du poète : passage de Qililai)

1 一叶舟轻。2 双桨鸿惊。3 水天清、影湛波平。4 鱼翻藻鉴，5 鹭点烟汀。6 过沙溪急，7 霜溪冷，8 月溪明。

9 重重似画，10 曲曲如屏。11 算当年、虚老岩陵。12 君臣一梦，13 今古虚名。14 但远山长，15 云山乱，16 晓山清。

1 La barque glisse, feuille légère, 2, 3 deux rames en fendant l’eau claire étonnent le cygne effleurant l’onde limpide sans ombre et sans ride. 4 Dans les algues vertes on voit des poissons ; 5 sur les rives brumeuses passent des hérons. 6 Que le ruisseau coulant sur le sable est rapide ! 7 Qu’il paraît froid, ses bords couverts de givre. 8 Sous le clair de lune il brille, ivre.

9, 10 Entre les monts fascinant pour les yeux passe un cours d’eau tortueux. 11, 12 Il me souvient de cette histoire de l’Ermite et de l’Empereur, rêvant de gloire ; 13 je vois flétrie leur renommée. 14 Les collines qui s’allongent au loin, 15 couronnées de nuées échevelées, 16 bleuiront au matin.⁶²⁹

A-36 : *Cité au bord du fleuve* (江城子/*Jiang-cheng-zi*)

⁶²⁹ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 509-510.

乙卯正月二十日夜记梦 (Note du poète : J'ai fait un rêve dans la nuit du vingtième jour du premier mois de l'année *yimao*.)

1 十年生死两茫茫，2 不思量，3 自难忘。4 千里孤坟，5 无处话凄凉。6 纵使相逢应不识，7 尘满面，8 鬓如霜。

9 夜来幽梦忽还乡，10 小轩窗，11 正梳妆。12 相顾无言，13 惟有泪千行。14 料得年年肠断处，15 明月夜，16 短松冈。

1 En dix ans le vivant ne sait rien de la morte. 2, 3, 4 Puis-je t'oublier bien que nul ne m'apporte la nouvelle de ta tombe solitaire, dont mille lieues m'ont séparé ? 5 A qui épancherai-je mon cœur brisé ? 6 Même si tu m'avais revu, m'aurais-tu reconnu, 7 le visage couvert de poussière, 8 et les cheveux de givre poudrés ?

9 Hier soir j'ai rêvé d'être de retour, 10, 11 et de te voir faire à la fenêtre ta toilette. 12 Nous nous regardions sans rien dire, 13 noyés de pleurs. 14 D'année en année, j'imagine en vain que ton cœur se déchire par la douleur, 15 au clair de lune, 16 sur le tertre planté de pins.⁶³⁰

A-37 : *Chanson aux modes de shui* (水调歌头/*Shui-diao-ge-tou*)

丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇，兼怀子由。(Note du poète : la fête de l'automne de l'année *binchen*, on a bu toute la nuit dans l'ambiance de gaieté, soûl, j'ai fait ce *ci*, mon frère Ziyou me manque.)

1 明月几时有，2 把酒问青天。3 不知天上宫阙，4 今夕是何年。5 我欲乘风归去，6 又恐琼楼玉宇，7 高处不胜寒。8 起舞弄清影，9 何似在人间。

10 转朱阁，11 低绮户，12 照无眠。13 不应有恨，14 何事长向别时圆？15 人有悲欢离合，16 月有阴晴圆缺，17 此事古难全。18 但愿人长久，19 千里共婵娟。

1 Depuis quand existe la lune argentée ? 2 Une coupe à la main, 3 je demande au Ciel bleu 4 Quel jour de l'année ce serait aujourd'hui dans les Palais des Cieux. 5 Je voudrais y retourner sur l'aile du vent, 6, 7, mais je crains le froid mordant du

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 513-514.

palais lunaire. 8 Je me lève et je danse avec mon ombre claire. 9 Serait-il pareil au ciel que sur la terre ?

10 La lune tourne autour de la maison, 11 aux fenêtres ornées de boiseries, 12 Et y jette un coup d'œil sur l'insomnie. 13 En vouloir aux hommes serait sans raison. 14 Pourquoi quand on se sépare est-elle toujours ronde ? 15 On s'unit dans la joie, on se quitte dans la peine ; 16 ainsi elle croît et décroît, voilée ou pleine. 17 La perfection n'est pas de ce monde. 19 Puisse-t-on vivre longtemps et admirer sa beauté, 20 quoique de mille lieues séparé !⁶³¹

A-38 : *Orage calmé* (定风波/*Ding-feng-bo*)

三月七日，沙湖道中遇雨，雨具先去，同行皆狼狈，余独不觉。已而遂晴，故作此。(Note du poète : le septième jour du troisième mois, il a plu lorsque nous étions sur le chemin sable au bord du lac. Nous n'avions pas de parapluies, et tous étaient mouillés. Alors que moi, cela ne m'a dérangé pas du tout. L'averse s'est vite arrêtée, j'ai fait un *ci* pour cette histoire.)

1 莫听穿林打叶声，2 何妨吟啸且徐行。3 竹杖芒鞋轻胜马，4 谁怕？5 一蓑烟雨任平生。

6 料峭春风吹酒醒，7 微冷，8 山头斜照却相迎。9 回首向来萧瑟处，10 归去，11 也无风雨也无晴。

1 N'écoute pas la pluie battre les feuilles ! 2 Pourquoi ne pas chanter et aller où je veux ? 3 Je préfère au cheval canne et sandales légères ; 4, 5 je ne me soucie guère d'aller par la brume et la bruine sous un manteau de palme fine.

6, 7 Je frissonne quand une fraîche brise de printemps me dégrise. 8 Devant moi le soleil me sourit, qui décline au-dessus des collines. 9 Regardant en arrière, je trouve la piste devenue triste. 11 Va en avant, 12 sans craindre soleil ou vent.⁶³²

⁶³¹ *Ibid.*, p. 522-523.

⁶³² *Ibid.*, p. 525.

A-39 : *Immortel au bord du fleuve* (临江仙/ *Lin-jiang-xian*)

1 夜饮东坡醒复醉, 2 归来仿佛三更。3 家童鼻息已雷鸣。4 敲门都不应,
5 倚杖听江声。

6 长恨此身非我有, 7 何时忘却营营。8 夜阑风静縠纹平。9 小舟从此逝,
10 江海寄余生。

1 Je m'enivre sur le Côte Est, et puis dégrisé, 2 je retourne chez moi à minuit.
3 Mon valet ronfle comme le tonnerre, 4 je frappe, personne ne m'ouvre. 5 Que
faire ? Appuyé sur une canne de bambou, j'écoute le clapotement du fleuve doux.

6 Je regrette de ne pas être de moi-même le maître. 7 Quand saurais-je oublier
le monde épris de vanité ? 8 La nuit s'avance, le vent s'apaise avec les rides de
l'eau. 9 Sur la mer immense, 10 je voudrais passer ma vie dans un bateau.⁶³³

A-40 : *Divination* (卜算子/*Bu-suan-zi*)

黄州定慧院寓居作 (Note du poète : fait au temple Dinghuiyuan à Huangzhou)

1 缺月挂疏桐, 2 漏断人初静。3 谁见幽人独往来, 4 缥缈孤鸿影。

5 惊起却回头, 6 有恨无人省。7 拣尽寒枝不肯栖, 8 寂寞沙洲冷。

1 La lune décroissante suspendue aux branches clairsemées du platane, 2 la
voix s'éteint, la clepsydre ne goutte plus. 3 Qui regarde là s'avance un reclus ? 4
C'est un cygne dont l'ombre se fane.

5 Il tourne la tête et tressaille de peur ; 6 personne ne comprend le chagrin de
son cœur. 7 Regardant et là, il ne veut se percher sur aucun rameau : 8 il préfère le
froid et la solitude sur un javeau.⁶³⁴

A-41 : *Chanson du dragon de l'eau* (水龙吟/ *Shui-long-yin*)

次韵章质夫杨花词 (Note du poète : J'ai fait ce *ci* en prenant les rimes
utilisées par mon ami Zhang Zhifu dans son *ci* sur les fleurs de saule écrit sur

⁶³³ *Ibid.*, p. 531.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 533.

le même *ci-pai*.)

1 似花还似非花，2 也无人惜从教坠。3 抛家傍路，4 思量却是，5 无情有思。6 萦损柔肠，7 困酣娇眼，8 欲开还闭。9 梦随风万里，10 寻郎去处，11 又还被、莺呼起。

12 不恨此花飞尽，13 恨西园、落红难缀。14 晓来雨过，15 遗踪何在？16 一池萍碎。17 春色三分，18 二分尘土，19 一分流水。20 细看来，21 不是杨花，22 点点是离人泪。

1 Vous ressemblez aux fleurs, mais n'êtes pas des fleurs ; 2 votre chute ne nous arrache pas de pleurs. 3, 4, 5 Vous quittez l'arbre et vagez en dansant, capricieuses, mais sensibles, j'entends. 6 Le cœur par le chagrin meurtri, 7, 8 et l'œil entrouvert, assoupi, 9 vous rêvez, entraînées mille *li* par la brise, 10 d'aller chercher l'ami dont votre âme est éprise. 11, Mais vous serez réveillées bientôt par le chant des loriots.

12 Ce n'est pas votre chute que je regrette, 13, mais celle des fleurs que je ne remette aux branches dans le jardin. 14 Après l'averse du matin, 15 vous tombez sans laisser d'autres traces, 16 qu'un étang de lenticules brisées. 17 De la grâce du printemps, 18 deux tiers tombent dans la poussière, 19 un tiers dans le courant de la rivière. 20 Si on regarde de près, 21 ce ne sont ni les fleurs, ni les chatons de saule qui parent le printemps ; 22 seulement les pleurs versés goutte à goutte par ceux qui se séparent.⁶³⁵

A-42 : *Promenade dans la prairie* (踏莎行/*Ta-suo-xing*):

1 这个秃奴，2 修行忒煞。3 云山顶上空持戒。4 一从迷恋玉楼人，5 鹑衣百结浑无奈。

6 毒手伤人，7 花容粉碎。8 空空色色今何在。9 臂间刺道苦相思，10 这回还了相思债。

1 Quel scélérat chauve⁶³⁶, 2 qui a parfaitement gâché son *sadhana*. 3 Les années passées au temple de Yuanshan ne servent à rien. 4 Dès qu'il tombe

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 535.

⁶³⁶ Il s'agit d'un moine débraillé du temple de Lingyin à Hangzhou qui a tué une *ge-ji* qui avait refusé de le servir, Su Shi, gouverneur de Hangzhou, l'a condamné à mort.

amoureux de la fille du pavillon de jade, 5 ce méchant sous l'habit de moine oublie tous les préceptes.

6 Il lève ses mains vicieuses, 7 une fleur se fait briser. 8 Où est la maxime de vacuité et forme ? 9 Il a tatoué des mots sur son bras pour échapper la torture de l'amour, 10 maintenant je lui fais payer.

Huang Tingjian (黄庭坚, 1045-1105)

A-43 : *Orange calmé* (定风波/*Ding-feng-bo*) :

1 把酒花前欲问溪, 2 问溪何事晚声悲? 3 名利往来人尽老, 4 谁道, 5 溪声今古有休时。

6 且共玉人斟玉醑, 7 休诉。8 笙歌一曲黛眉低。9 情似长溪长不断, 10 君看, 11 水声东去月轮西。

1 Une coupe à la main je pose une question au ruisseau sur la rive couverte de fleurs, 2 pourquoi produisez-vous un son mélancolique à la fin de la journée ? 3 Les gens s'épuisent dans la recherche de la renommée et de la fortune, 4, 5, mais qui ose affirmer que les gazouillis du ruisseau ne soient jamais interrompus.

6 Je verse de l'alcool pour la belle chanteuse, 7 délaissions les ennuis. Elle chante une chanson puis baisse ses sourcils. 8 La douceur demeure comme le courant infini du ruisseau. 9 Regardez-vous, 10 les gazouillis s'en vont vers l'est et la lune vers l'ouest.

A-44 : *Chanson aux modes de shui* (水调歌头/*Shui-diao-ge-tou*) :

1 瑶草一何碧, 2 春入武陵溪。3 溪上桃花无数, 4 花上有黄鹂。5 我欲穿花寻路, 6 直入白云深处, 7 浩气展虹霓。8 只恐花深里, 9 红露湿人衣。

10 坐玉石, 11 欹玉枕, 12 拂金徽。13 谪仙何处, 14 无人伴我白螺杯。15 我为灵芝仙草, 16 不为朱唇丹脸, 17 长啸亦何为。18 醉舞下山去, 19 明月逐人归。

1 Les herbes sont teintées d'émeraudes célestes, 2 je me promène le long du

ruisseau Wuling au printemps. 3 Des milliers de pêcheurs abordent le ruisseau, 4 sur lesquels chantent des loriots. 5 J'ai envie de pénétrer dans le massif de fleurs afin de trouver une voie, 6 qui mène en haut de la montagne voilée de nuées, 7 là où apparaissent de petits arcs-en-ciel. 8, Mais je me soucie que, noyé dans les fleurs, 9 la rosée qui se condense sur les pétales aille percer mon vêtement.

10 S'installant sur un rocher de couleur de jade, 11 et m'appuyant sur une pierre, 12 je caresse la touchette dorée du luth. 13 Je me demande où est l'Immortel banni sur terre. 14 Avec qui puis-je partager mon alcool dans les coupes en conque blanche ? 15 Je suis là pour chercher une herbe céleste, 16 non pas pour une vie prodigue, 17 inutile de soupirer tellement. 18 Ivre, je descends de la montagne en dansant, 19 derrière moi la lune me suit.

A-45 : *Nœud en double cœur* (两同心/*Liang-tong-xin*)

1 一笑千金。2 越样情深。3 曾共结、合欢罗带，4 终愿效、比翼纹禽。
5 许多时，6 灵利惺惺，7 蓦地昏沈。

8 自从官不容针。9 直至而今。10 你共人、女边著子，11 争知我、门里挑心。12 记携手，13 小院回廊，14 月影花阴。

1 Son sourire vaut mille lingots d'or. 2 Nous nous aimions de plus en plus. 3 Nous avons noué ensemble le nœud d'alliance, 4 et nous voudrions nous envoler comme un pair d'oiseaux. 5 Nos bonheurs, 6 notre entente, 7 se sont trépassées soudainement.

8 Je ne t'ai pas vue depuis ma dégradation. 9 Les jours sont lents. 10 Tu as épousé un autre homme, avec qui tu as un fils, 11 comment peux-tu savoir que cela me fait plonger dans l'affliction. 12 Je me rappelle des jours où la main dans la main, 13 dans le corridor de la cour, 14 nous admirons les fleurs sous le clair de lune.

Qin Guan (秦观, 1049-1100)

A-46 : *Cour fleurie* (满庭芳/ *Man-ting-fang*)

1 山抹微云, 2 天连衰草, 3 画角声断谯门。4 暂停征棹, 5 聊共引离尊。
6 多少蓬莱旧事, 7 空回首、烟霏纷纷。8 斜阳外, 9 寒鸦万点, 10 流水绕孤村。

11 销魂, 12 当此际, 13 香囊暗解, 14 罗带轻分。15 谩赢得青楼, 16 薄幸名存。17 此去何时见也, 18 襟袖上、空惹啼痕。19 伤情处, 20 高城望断, 21 灯火已黄昏。

1 Les montagnes ceintes de nuages légers, 2 dont les herbes fanées s'estompent sur les cieux, 3 le son du cor s'éteint sur la tour du clocher. 4 J'arrête mon bateau, 5 pour boire la coupe de l'adieu. 6 Que de choses du passé dans les Trois Collines, 7 dont le souvenir s'efface comme le temps brumeux, sans laisser de trace ! 8 Par-delà le soleil qui décline, 9 s'éparpillent mille cordeaux ; 10 un ruisseau serpente autour d'un hameau. 11, 12 Mon cœur se brise en me rappelant cette heure, 13 où tu as dénoué ta ceinture, 14 et délié ta jupe encore pure. 15 Il ne reste aujourd'hui que mon renom de galant sans cœur dans la Maison de Fées où tu demeures. 16 Une fois parti, quand pourrai-je te revoir ? 17 En vain les pleurs que notre cœur épanche ont-ils mouillé nos manches. 19, 20, 21 Comment mes entrailles ne se déchirent-elles pas en voyant de loin les lumières du soir sans trouver celle de ma belle !⁶³⁷

A-47 : *Cit éau bord du fleuve* (江城子/ *Jiang-cheng-zi*)

1 西城杨柳弄春柔, 2 动离忧, 3 泪难收。4 犹记多情, 5 为系归舟。6 碧野朱桥当日事, 7 人不见, 8 水空流。

9 韶华不为少年留, 10 恨悠悠, 11 几时休? 12 飞絮落花时候, 13 一登楼。14 便作春江都是泪, 15 流不尽, 16 许多愁。

1 À l'ouest de la ville ondoient les saules printaniers, en pensant à l'heure, 2 de son départ, 3 je pleure. 4 Je me souviens du lieu où mon bien-aimé a amarré son

⁶³⁷ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 555-557.

bateau, 5 à son retour sur l'eau. 6 Le champ est vert et le pont vermeil comme naguère, 7, mais il ne revient pas. 8 Que faire ? En vain coulent les eaux de la rivière.

9 Le temps ne suspend pas son vol pour la jeunesse. 10, 11 Quand en finira-t-on avec cette tristesse ? 12 La fleur se fane et le chaton de saule s'envole ; 13 je monte dans la tour. 14 Même si la rivière emporte mes pleurs avec ses eaux nuit et jour, 15, 16 elle ne pourrait charrier toute ma douleur.⁶³⁸

A-48 : *Réunion des immortels sur le pont de pies* (鹊桥仙/*Que-qiao-xian*) :

1 纤云弄巧, 2 飞星传恨, 3 银汉迢迢暗度。4 金风玉露一相逢, 5 便胜却人间无数。

6 柔情似水, 7 佳期如梦, 8 忍顾鹊桥归路。9 两情若是久长时, 10 又岂在朝朝暮暮。

1 Les nues rivalisent d'adresse forment un pont, 2 pour unir des deux astres la passion. 3 Quand de la Voie lactée on franchit l'onde, 4 une fois le Vent doré réuni avec la Rosée, 5 tous les amours pâlisent dans le monde.

6 Buvant le lait de la tendresse, 7 rêvant dans une heureuse ivresse, 8 ils souffrent de regarder la voie de retour. 9 Si leur amour existe pour toujours, 10 est-ce la peine d'être ensemble nuit et jour ?⁶³⁹

Chao Buzhi (晁补之, 1053-1110)

A-49 : *Chanson du dragon de l'eau* (水龙吟/*Shui-long-yin*)

次韵林圣予惜春 (Note du poète : J'ai fait ce *ci* en prenant les rimes utilisées par Lin Shengyu dans son *ci* sur le printemps écrit sur le même *ci-pai*.)

1 问春何苦匆匆, 2 带风伴雨如驰骤。3 幽葩细萼, 4 小园低槛, 5 壅培未就。6 吹尽繁红, 7 占春长久, 8 不如垂柳。9 算春长不老, 10 人愁春老,

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 559-561.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 563.

11 愁只是、人间有。

12 春恨十常八九，13 忍轻辜、芳醪经口。14 那知自是，15 桃花结子，
16 不因春瘦。17 世上功名，18 老来风味，19 春归时候。20 纵樽前痛饮，21
狂歌似旧，情难依旧。

(1 Pourquoi le printemps presse-t-il le pas, 2 suivant l'orage violent comme un
cheval galopant ? 3 Les fleurs que j'ai plantées, 4 au pied des balustrades du jardin,
5 ne se sont pas bien ancrés dans le sol. 6 Elles ont déjà perdu tous leurs pétales, 7
leur floraison est éphémère, 8 beaucoup moins longue que celle des saules. 9 Alors
que le printemps ne vieillit pas, 10 il n'y a que l'homme qui déplore la fuite du
printemps, 11 cette mélancolie n'existe que dans le siècle humain.

12 Cette mélancolie printanière me tourmente année après année, 13 je n'ai
plus d'autres remèdes que l'alcool. 14, 15 Maintenant j'ai compris que les pêcheurs
se fanent pour engendrer leurs fruits, 16 non pas pour déplorer la fugitivité du
printemps. 17 Le mérite et la distinction ne sont-ils pas éphémères ? 18 Quand nous
sommes vieux, 19 nous le comprenons de plus belle. 20 Je m'abandonne à la
beuverie, 21 nous chantons les chansons d'antan, espérant de revivre les souvenirs
du passé.)

Zhang Lei (张耒, 1054-1114)

A-50 : *Parfum de fleurs en automne* (秋蕊香/*Qiu-rui-xiang*)

1 帘幕疏疏风透。2 一线香飘金兽。3 朱阑倚遍黄昏后。4 廊上月华如昼。
5 别离滋味浓于酒。6 著人瘦。7 此情不及墙东柳。8 春色年年如旧。

1 Les chaînes de perles du rideau n'arrêtent pas le vent, 2 faisant danser la
fumée sortie de l'encensoir. 3 Je trotte en comptant les balustrades rouges à la
nuit tombante dans le couloir, 4 s'illuminant par le clair de lune comme dans la
journée.

5 La séparation me tape plus intensément que l'alcool. 6 Visage défait. 7
L'amour n'est pas le saule près du mur de l'est. 8 Il rajeunit au printemps chaque

année.

Yan Jidao (晏几道, 1038-1110)

A-51 : *Immortel au bord du fleuve* (临江仙/ *Lin-jiang-xian*)

1 梦后楼台高锁, 2 酒醒帘幕低垂。3 去年春恨却来时。4 落花人独立,
5 微雨燕双飞。

6 记得小蘋初见, 7 两重心字罗衣。8 琵琶弦上说相思。9 当时明月在,
10 曾照彩云归。

1 Réveillé, je trouve le pavillon fermé ; 2 dégrisé, je regarde le rideau baissé.
3 Comme au printemps dernier je me sens désolé. 4 À la chute des fleurs, seul je
me souviens d'elle ; 5 dans la bruine volent une paire d'hirondelles.

6 Pour la première fois, 7 quand j'ai vu la belle dans sa robe de soie de double
cœur brodée, 8 la corde de son luth vibrait d'un air d'amour. 9, 10 On peut voir
encore la lune argentée qui a vu passer le nuage rose sans retour.⁶⁴⁰

Wang Guang (王观, vers 1035 - vers 1100)

A-52 : *Mélodie aux modes de Qing-ping* (清平乐/ *Qing-ping-yue*)

1 黄金殿里, 2 烛影双龙戏。3 劝得官家真个醉, 4 进酒犹呼万岁。

5 折旋舞彻《伊州》。6 君恩与整搔头。7 一夜御前宣住, 8 六宫多少人愁。

1 Dans la grande salle du palais, 2 deux dragons dansent sous l'éclairage des
lampes. 3 L'empereur est ivre, 4 les courtisans crient « vive l'empereur ».

5 La belle fille danse le « Yizhou ». 6 L'empereur l'aide à réinsérer les épingles
à cheveux. 7 Il décide de passer cette nuit avec elle, 8 laissant les autres concubines
s'attrister dans leur boudoir.

A-53 : *Fleur de pivoine rouge* (红芍药/ *Hong-shao-yao*)

1 人生百岁, 2 七十稀少。3 更除十年孩童小。4 又十年昏老。5 都来五

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 493.

十载，6 一半被、睡魔分了。7 那二十五载之中，8 宁无些个烦恼。

9 仔细思量，10 好追欢及早。11 遇酒追朋笑傲。12 任玉山摧倒。13 沈醉且沈醉，14 人生似、露垂芳草。15 幸新来、有酒如渑，16 结千秋歌笑。

1, 2 La longévité de l'homme ne dépasse rarement soixante-dix ans. 3 L'enfance dure dix ans. 4 L'engourdissement consume la dernière décennie. 5 Il en résulte que nous n'avons plus que cinquante ans, 6 dont la moitié se passe dans le sommeil. 7 Pendant les vingt-cinq ans qui restent, 8 des ennuis sont toujours abondants.

9 Notre temps est tellement limité, 10 il faut en profiter. 11 Boire avec des amis sans souci de l'avenir. 12 Nous trébuchons et nous nous laissons tomber. 13 Ivresse après ivresse, 14 la vie est comme une rosée sur l'herbe. 15 Heureusement, mon alcool est intarissable, 16 ce qui m'apporte beaucoup de joie.

A-54 : *Divination* (卜算子/*Bu-suan-zi*)

1 水是眼波横，2 山是眉峰聚。3 欲问行人去那边？4 眉眼盈盈处。

5 才始送春归，6 又送君归去。7 若到江南赶上春，8 千万和春住。

1 Un cours d'eau coule, œil en pleurs ; 2 les collines ondoient, arc des sourcils.

3 Sait-on où va le voyageur ? 4 Là où l'œil pleure sous les sourcils fournis.

5 Je viens de dire adieu au beau printemps ; 6 je vous dis adieu maintenant. 7

Si vous rattrapez au Sud la saison belle, 8 restez avec elle !⁶⁴¹

Zhao Ji (赵佶, 1082-1135)

A-55 : *Cour fleurie* (满庭芳/*Man-ting-fang*) :

1 寰宇清夷，2 元宵游豫，3 为开临御端门。4 暖风摇曳，5 香气霭轻氛。

6 十万钩陈灿锦，7 钧台外、罗绮缤纷。8 欢声里，9 烛龙衔耀，10 黼藻太平春。

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 541.

11 灵鳌，12 擎彩岫，13 冰轮远驾，14 初上祥云。15 照万宇嬉游，16 一视同仁。17 更起维垣大第，18 通宵宴、调燮良臣。19 从兹庆，20 都愈赓载，21 千岁乐昌辰。

1 La paix règne dans mon empire, 2 je veux sortir me promener au soir de la fête des Lanternes, 3 les gardiens impériaux ouvrent la porte du palais. 4 Le vent doux souffle, 5 les fumées parfumées s'élèvent. 6 Mes cent mille dames du palais sont en costume qui, 7 autour de la terrasse de Juntai, brillant comme mille fleurs. 8 Des éclats de rire y résonnent, 9 nous admirons la lanterne de dragon, 10 dont les bougies prévoient un printemps de paix et de prospérité.

11 Le dos de la Tortue Ling'ao, 12 est surmonté par un mont décoré de tissus multicolores, 13 La lune, telle une roue de glace, 14 sort des nuages. 15 Elle éclaire toutes les créatures du monde, 16 par la même couleur argentée. 17 Je fais organiser dans la salle somptueuse un banquet, 18 qui dure jusqu'à l'aube, avec mes mandarins fidèles et compétents. 19 Pendant la fête, 20 nous improvisons de poèmes, 21 pour que cette prospérité dure mille ans.

A-56 : *Kiosque sur la montagne de Yanshan* (燕山亭/Yan-shan-ting)

北行观杏 (Note du poète : À un abricotier fleuri pendant le trajet vers le nord)

1 裁翦冰绡，2 打叠数重，3 冷淡燕脂匀注。4 新样靓妆，5 艳溢香融，6 羞杀蕊珠宫女。7 易得凋零，8 更多少、无情风雨。9 愁苦。10 闲院落凄凉，11 几番春暮。

12 凭寄离恨重重，13 这双燕，14 何曾会人言语。15 天遥地远，16 万水千山，17 知他故宫何处。18 怎不思量，19 除梦里、有时曾去。20 无据。21 和梦也、有时不做。

1 Les pétales de la fleur du prunier ressemblent au tissu de soie, 2 qui se superposent autour du noyau, 3 badigeonnés d'une couche fine de fard. 4 Comme le maquillage frais, 5 elle est rutilante et parfumée, 6 plus belle que les fées du palais de Ruizhu. 7 Elle est si vulnérable, 8 comme peut-elle résister à l'orage

implacable ? 9 La tristesse est immense. 10 Combien d'orages de fin du printemps vont infliger sur cet abricotier, 11 seul dans cette cour abandonnée.

12 Je veux envoyer mon chagrin à mon ancien palais, 13 par cette paire d'hirondelles, 14 sont-elles capables de comprendre la parole de l'homme ? 15 Sous le ciel et sur la terre, 16 s'étendent des milliers de fleuves et de montagnes, 17 savent-elles où se trouve mon ancien palais ? 18 Qu'il me manque, 19 je l'ai revu une fois dans le rêve. 20 Bonheur illusoire. 22 Dès lors il ne revient plus dans le rêve.

Moqi Yong (万俟咏, date de naissance et date de décès incertaines)

A-57 : *Arrivé de l'oiseau céleste Zhique dans la nuit neigeuse* (雪明鵙鵲夜慢/Xue-ming-zhi-que-ye-man)

1 望五云多处春深, 2 开阆苑、别就蓬岛。3 正梅雪韵清, 4 桂月光皎。
5 凤帐龙帘萦嫩风, 6 御座深、翠金间绕。7 半天中、香泛千花, 8 灯挂百宝。
9 圣时观风重腊, 10 有箫鼓沸空, 11 锦绣匝道。12 竞呼卢、气贯调欢笑。
13 暗里金钱掷下, 14 来待燕、歌太平睿藻。15 愿年年此际, 16 迎春不老。

1 Sous les nuages printaniers à cinq couleurs, 2 le palais de Langyuan s'ouvre, accueillant des immortels venus de l'île de Penglai. 3 Les pétales des pruniers hivernaux tourbillonnent, 4 la lune verse ses lumières argentées. 5 La bise agite les tentures de phénix et les rideaux de dragon, 6 parmi lesquels se situe le trône décoré de jade et d'or. 7 Mille fleurs s'épanouissent dans le ciel, 8 cent lanternes s'illuminent.

9 Regardons cette scène créée par votre Majesté : 10 des instruments bouillonnent, 11 les routes sont décorées de rubans de soie. 12 Les habitants jouent à des jeux d'argent, éclatant de rire. 13 Les joueurs posant leurs pièces sonnantes, 14 en attendant que le serveur leur serve du vin, ils chantent des chansons louant la paix. 15 Que cette scène revienne chaque année, 16 et que le printemps ne s'en aille plus.

A-58 : *Pens ée infinie pour son amoureux* (长相思/*Chang-xiang-si*) :

1 一声声。2 一更更。3 窗外芭蕉窗里灯。4 此时无限情。

5 梦难成。6 恨难平。7 不道愁人不喜听。8 空阶滴到明。

1 Ronde apr ès ronde, 2 et goutte à goutte, 3, 4 la pluie inonde la belle vo ùte de feuillage fr ãe. Quel cr ève-cœur de se mettre à la fenêtre à la lueur de la chandelle !

5 Je ne peux m'endormir, 6 ni endormir mes chagrins. 7 Sans souci de l'ennui qu'elle apporte, 8 la pluie tombe jusqu'au matin devant la porte.⁶⁴²

Chao Duanli (晁端礼, 1046-1113)

A-59 : *Eau du Fleuve Jaune est devenue limpide* (黄河清/*Huang-he-qing*)

1 晴景初升风细细。2 云收天淡如洗。3 望外凤凰双阙, 4 葱葱佳气。5 朝罢香烟满袖, 6 近臣报、天颜有喜。7 夜来连得封章, 8 奏大河、彻底清泚。

9 君王寿与天齐, 10 馨香动上穹, 11 频降嘉瑞。12 大晟奏功, 13 六乐初调清徵。14 合殿春风乍转, 15 万花覆、千官尽醉。16 内家传敕, 17 重开宴、未央宫里。

1 Un vent doux souffle et le temps est serein. 2 Les nuages sont dispersés et le ciel est clair. 3 Les deux pavillons du phénix, 4 sont voilés d'une aura de bon augure. 5 L'audience impériale finie mes manches sont embaumés, 6 un mandarin présente un message du ciel. 7 Le mémorial est parvenu la veille, 8 qui raconte que le fleuve Jaune est devenu limpide.

9 Votre majesté est éternelle comme le ciel qui, 10 ému par sa vertu, 11 lui accorde maints bonheurs. 12 Une nouvelle mélodie vient être créée par les musiciens du Dashengfu, 13 qui présentent une parfaite harmonie modale. 14 Le vent printanier caresse le palais, 15 dix mille fleurs inclinent, mille courtisans s'enivrent. 16 Votre majesté donne un décret, 17 un nouveau banquet aura lieu au palais de Weiyang.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 579.

Mao Pang (毛滂, 1056 - vers 1124)

A-60 : *Joie de sarcasmes* (调笑/*Tiao-xiao*)

诗曰: (Note du poète : ce que dit le *shi*)

1 武宁节度客最贤, 2 后车摘藻争春妍。3 曲眉丰颊亦能赋, 4 惠中秀外谁取怜。5 花娇叶困春相逼, 6 燕子楼头作寒食。7 月明空照合欢床, 8 霓裳罢舞犹无力。

1 La meilleure fille est celle qui réside dans la ville de Wuning, 2 les plus beaux vers ne peut transcrire sa beauté. 3 Elle sait composer des poèmes, 4 que c'est charmant une âme cultivée dans un corps sublime. 5 Les fleuves se fragilisent et les feuilles se fatiguent à la fin du printemps, 6 sous le toit du pavillon les hirondelles se nourrissent maigrement. 7 Le clair de lune tombe sur le lit double vide, 8 sur lequel s'affaisse la fille après avoir exécuté la danse de Robe Multicolore.

词曰: (Note du poète : ce que dit le *ci*)

1 无力, 2 倚瑶瑟。3 罢舞霓裳今几日。4 楼空雨小春寒逼, 5 钿晕罗衫烟色。6 帘前归燕看人立, 7 却趁落花飞入。

1 Atonique, 2 elle s'appuie sur le luth. 3 Combien de jours se sont passés depuis la dernière exécution de la Robe Multicolore ? 4 La bruine printanière tombe et envoie le froid dans son pavillon vide, 5 humidifiant sa coiffure et son habit. 6 Elle regarde dehors en soulevant le rideau, 7 une hirondelle entre dans la chambre en traversant la chute des pétales.

以上盼盼 (ces deux poèmes au-dessus sont dédiés à Panpan⁶⁴³)

Wang Anzhong (王安中, 1075-1134)

A-61 : *Shi*

⁶⁴³ Il s'agit d'une *ge-ji*. Mao Pang a écrit une série de poèmes dédiés aux *ge-ji*, tous sur le même schéma : un *shi* + un *ci*. Voir 3.1.3.2.

1 无穷芳草度年华。2 尚有寒来几种花。3 好在朱朱兼白白，4 一天飞雪映山茶。

1 À la fin de l'année les plantes se flétrissent. 2 Peu d'espèces de fleurs peuvent résister au froid. 3 Un jour le rouge et le blanc se rejoignent, 4 les flocons de neige rivalisent avec les fleurs de camélia.

Ci, sur le ci-pai d'Amour du papillon pour la fleur (蝶恋花/Die-lian-hua)

1 巧剪明霞成片片。2 欲笑还颦，3 金蕊依稀见。4 拾翠人寒妆易浅。5 浓香别注唇膏点。

6 竹雀喧喧烟岫远。7 晚色溟濛，8 六出花飞遍。9 此际一枝红绿眩。10 画工谁写银屏面。

1 Des milliers de morceaux délicatement découpés du nuage empourpré. 2 Les pétales forment un sourire amer, dévoilant son cœur doré. 3 Une fille légèrement maquillée vient cueillir des fleurs dans le froid. 4 Elle applique de la sève de fleur sur les lèvres.

5 Des piaillements des oiseaux viennent de la colline brumeuse. 7 Le soleil décline, les pétales oscillent dans les rayons dorés. 8 La fille coupe une branche verte pleine de fleurs rouges. Un peintre peut-il reproduire sur le paravent cette beauté brillante ?

Zhao Lingzhi (赵令畤, 1064-1134)

A-61 : Amour du papillon pour la fleur (蝶恋花/Die-lian-hua)

1 庭院黄昏春雨霁。2 一缕深心，3 百种成牵系。4 青翼蓦然来报喜。5 鱼笺微谕相容意。

6 待月西厢人不寐。7 帘影摇光，8 朱户犹慵闭。9 花动拂墙红萼坠。10 分明疑是情人至。

1 La pluie printanière cesse de tomber dans la cour à la fin de la journée. 2 Mille pensées s'élèvent du cœur, 3 et s'envolent vers lui. 4 l'oiseau bleu arrive

subitement. 5. Il m'a apporté son message.

6 La lune monte au ciel je veille dans ma chambre de l'ouest. 7 Le rideau bouge faisant danser le clair de lune, 8, la porte de la cour est toujours fermée. 9 J'entends soudainement le craquement de tiges des fleurs plantées au pied du mur. 10 Ce serait l'arrivée de mon amant qui a escaladé le mur.

Anonyme :

A-61 : titre de *ci-pai* inconnu

做园子，得数载，栽培得那花木就中堪爱。特将一个保义酬劳，反做了今日殃害。

诏书下来索金带，这官诰看看毁坏。放牙笏便担屎担，却依旧种菜。

J'ai fait du jardinage, j'ai mis plusieurs années à cultiver des fleurs d'ornement. J'ai reçu un titre de *baoyi*⁶⁴⁴, sans penser que ce titre subalterne me causera tant d'ennuis. Le décret de la cour m'est enfin arrivé en me délivrant la bande d'or officier.

Mais mon seigneur serait vite désargenté, j'ai dû abandonner la plaque d'ivoire et reprendre ma palanche pour transporter du fumier pour cultiver mon potager.

A-62 : titre de *ci-pai* inconnu

叠假山，得保义，幞头上带著百般村气。微模样偏得人憎，又识甚条制。

今日伏惟安置，官诰又来索气。不如更叠个盆山，卖八分十二。⁶⁴⁵

J'ai fabriqué des rocailles, j'ai reçu le titre de *baoyi*, le chapeau officiel ne cache pas mon air campagnard. Que ma mine est hideuse, d'autant plus que j'ignore le cérémonial officiel.

Je me prosterne par terre pour accueillir le nouveau décret. Je préférerais vendre

⁶⁴⁴ *Baoyi*, nom du poste de fonctionnaire le plus bas à l'époque des Song.

⁶⁴⁵ GONG Mingzhi (龚明之, 1091-1182), *Histoires du pays de Wu*, vol. 6 (中吴纪闻-卷六), dans *Grande collection des nouvelles des Song et des Yuan* (宋元笔记小说大观), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), mars 2007, p. 2916.

des pots en céramiques, pour me procurer quelques sous.

Wang Qisou (王齐叟, dates de naissance et de décès sont incertaines)

A-63 : *Porter le regard vers le pays de Jiangnan* (望江南/*Wang-jiang-nan*)

1 居下位, 2 常恐被人谗。3 只是曾填青玉案, 4 何曾敢作望江南。5 请问马都监。

1 Je suis à un poste inférieur, 2 et souvent je suis la cible des calomnies. 3 Je n'ai écrit que quelques *ci* sur le *ci-pai* de *Table de jade*, 4 je n'ai jamais osé à *Porter mon regard vers le pays de Jiangnan*⁶⁴⁶. 5 N'est-ce pas Monsieur le superviseur ?

Li Zhiyi (李之仪, 1048 - vers 1117 ?)

A-64 : *Divination* (卜算子/*Bu-suan-zi*)

1 我住长江头, 2 君住长江尾。3 日日思君不见君, 4 共饮长江水。
5 此水几时休, 6 此恨何时已。7 只愿君心似我心, 8 定不负相思意。

1 J'habite en amont du long fleuve ; 2 vous habitez en aval. 3 Le même fleuve nous abreuve, sans que je puisse vous voir. 4 Triste mal !

5 Pourquoi ne tarit pas ma douleur ? 6 Pourquoi le fleuve coule-t-il toujours ?
7 Si votre cœur ressemble à mon cœur, 8 ce n'est pas en vain que je languis d'amour.⁶⁴⁷

Zhong Shu (仲殊, date de naissance et date de décès incertaines)

A-65 : *Chant du sud* (南歌子/*Nan-ge-zi*)

1 十里青山远, 2 潮平路带沙。3 数声啼鸟怨年华。4 又是凄凉时候、在天涯。

5 白露收残暑, 6 清风衬晚霞。7 绿杨堤畔闹荷花。8 记得年时沽酒、那人家。

⁶⁴⁶ Titre de *ci-pai*.

⁶⁴⁷ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 543.

1 À l'horizon pointent des montagnes verdâtres, 2 sur le sentier couchent des grains de sable laissés par la marée. 3 Des oiseaux râlent pour la fuite du temps. 4 À ce moment désolé, j'ère solitairement au coin du monde.

5 La tombée de la rosée blanche chasse la chaleur estivale, 6 la brise caresse les nuages aux crépuscules. 7 Les lotus arborent leurs fleurs le long de la digue ombragée par des saules. 8 Le souvenir de cette année-là émerge, la petite taverne où j'ai acheté de l'alcool.

He Zhou (贺铸, 1052-1125)

A-66 : *Table de jade noir* (青玉案/*Qing-yu-an*) :

1 凌波不过横塘路, 2 但目送、芳尘去。3 锦瑟华年谁与度? 4 月桥花院, 琐窗朱户, 5 只有春知处。

6 飞云冉冉蘅皋暮, 7 彩笔新题断肠句。8 试问闲情都几许? 9 一川烟草, 10 满城风絮, 11 梅子黄时雨。

1 Je ne trouve plus ses traces au bord de l'onde, 2 dès son départ dans le brouillard. 3 Avec qui passe-t-elle, ses années belles que la musique de la flûte inonde ? 4 Sous la lune ou sur le pont, dans la cour ou parmi les fleurs, ou dans une belle maison, 5 qui abonde, en bonheur, connu seulement au printemps ?

6 Les nues survolent la campagne avec lenteur ; 7 ma plume écrit des vers à briser le cœur. 8 Sait-on à quoi ressemble mon ennui ? 9 Au champ brumeux, 10 au ciel de chatons de saule neigeux, 11 ou à la pluie qui jaunit les fruits.⁶⁴⁸

A-67 : *Attendre l'immortel du fleuve de Xiang* (望湘人/*Wang-xiang-ren*) :

1 厌莺声到枕, 2 花气动帘, 3 醉魂愁梦相半。4 被惜余薰, 5 带惊剩眼, 6 几许伤春春晚。7 泪竹痕鲜, 8 佩兰香老, 9 湘天浓暖。10 记小江、风月佳时, 11 屡约非烟游伴。

12 须信鸾弦易断。13 奈云和再鼓, 14 曲终人远。15 认罗袜无踪, 16 旧

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 565-566.

处弄波清浅。17 青翰棹舫，18 白蘋洲畔，19 尽目临皋飞观。20 不解寄、一字相思，21 幸有归来双燕。

1 Je déteste le jacassement des fauvettes qui envahit mon traversin, 2 je me fâche du parfum des fleurs qui perce le rideau, 3 l'ivresse ronge la moitié de mon âme et l'autre moitié est sous l'emprise d'un rêve triste. 4 je peux sentir encore son halène laissée sur la couverture, 5 je suis étonné de voir qu'il ne reste plus d'orifice pour passer l'ardillon, 6 le mal revient à la fin du printemps. 7 Sur les tiges de bambous mouchetés apparaissent de nouvelles traces de larmes, 8 les orchidées se fanent, 9 la saison chaude commence à régner au pays de Xiang. 10 Je me souviens des beaux jours où la brise caresse la rive, 11 nous nous promenions au clair de lune.

12 Les cordes du luth sont vulnérables. 13, 14 Il était muet car elle est déjà dans un pays lointain. 15 Les empreintes laissées par ses chaussures de soie sont toutes effacées, 16 la rivière que nous avons visitée coule solitairement. 17, 18 Chaque jour je fais amarrer ma barque sur l'îlot recouvert d'ornements des eaux, 19 et je regarde le pays lointain en haut d'un pavillon surplombant l'eau. 20 Aucune lettre ne me parvient d'elle, 21 les hirondelles reviennent de loin ne sont-elles pas des signes d'espoir ?

A-68 : 鷓鴣天 *Vol des perdrix* (鷓鴣天/*Zhe-gu-tian*)

1 重过阊门万事非，2 同来何事不同归？3 梧桐半死清霜后，4 头白鸳鸯失伴飞。

5 原上草，6 露初晞，7 旧栖新垅两依依。8 空床卧听南窗雨，9 谁复挑灯夜补衣？

1 Tout change à Suzhou dont je repasse la porte : 2 venu avec ma femme, seul je m'en vais. 3 La branche gelée de platane est demi-morte ; 4 Une vieille perdrix vole sans être accompagnée.

5, 6 Au cimetière la rosée sur l'herbe est sèche. 7 Puis-je quitter la maison et

sa tombe fraîche ? 8 J'écoute seul la pluie, couché sur mon lit sombre. 9 Qui va raccommoder mon vêtement dans l'ombre ?⁶⁴⁹

A-69 : *Chant de la Porte céleste* (天门谣/Tian-men-yao)

登采石峨眉亭(Note du poète : visiter le kiosque de E'mei dans la ville de Caishi)

1 牛渚天门险。2 限南北、七雄豪占。3 清雾敛。4 与闲人登览。

5 待月上潮平波滟滟。6 塞管轻吹新阿滥。7 风满槛。8 历历数、西州更点。

1 Sur le rocher de Niuzhu qui surplombe le fleuve Yang-Tsé, nous voyons que le fleuve traverse la montagne Erliang, formant ainsi une porte céleste, 2 et qu'il coupe l'empire du Milieu en deux, que disputent les Sept Royaumes. 4 Le brouillard s'est dispersé. 5 Je monte au sommet jusqu'au kiosque avec des amis.

6 Nous y restons jusqu'à ce que la lune monte au zénith, le fleuve brille comme mille plaques argentées. 7 Un ami exécute la mélodie de flûte intitulée « alan ». 8 Le vent envahit le kiosque, et apporte de la ville de Xizhou le son du tambour annonçant l'heure.

Zhou Bangyan (周邦彦, 1057-1021)

A-70 : *Fenêtre glaciale* (琐窗寒/Suo-chuang-han)

1 暗柳啼鸦，2 单衣伫立，3 小帘朱户。4 桐花半亩，5 静锁一庭愁雨。6 洒空阶、夜阑未休，7 故人剪烛西窗语。8 似楚江暝宿，9 风灯零乱，10 少年羁旅。

11 迟暮，12 嬉游处。13 正店舍无烟，14 禁城百五。15 旗亭唤酒，16 付与高阳俦侣。17 想东园、桃李自春，18 小唇秀靥今在否？19 到归时、定有残英，20 待客携尊俎。

1 Des cris de corbeaux se dégagent des saules assombris, 2, 3 je mets une robe

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 569.

légère et me tiens sous le rideau roulé en haut de la porte rouge. 4 Sous les paulownias fleuris, 5 la cour silencieuse enferme la pluie mélancolique. 6 Il est déjà minuit, et les gouttes de pluie ne cessent de tomber sur le perron vide, 7 je ne sais pas quand je peux parler avec toi près de la fenêtre d'ouest en mouchant la chandelle. 8 Je me souviens de la nuit que j'ai passée près du fleuve Yang-Tsé quand j'étais jeune, 9 où le vent brouillait la lampe, 10 et qui m'ai fait savourer la dureté du long voyage.

11 Au déclin du jour, 12 je me rends aux sites que je fréquente. 13 Aucune cheminée de la capitale n'émet de fumée, 14 pendant la fête de Cent-Cinq⁶⁵⁰. 15 Je vais chez un commerçant d'alcool, 16 et bois comme le buveur de Gaoyang⁶⁵¹. 17 Les pêchers et les abricotiers du jardin de mes parents seraient encore en fleur, 18 comment puis-je oublier la finesse des lèvres et la délicatesse du maquillage de la fille ? 19 Quand j'aurai regagné mon pays natal, il restera certainement quelques pétales sur les branches, 20 qui attendent que j'y pique-nique sous le charme déclinant.

II. Les *ci* des Song méridionaux

Li Guang (李光, 1078-1159)

A-71 : *Chanson aux modes de shui* (水调歌头/*Shui-diao-ge-tou*)

1 兵器暗吴楚, 2 江汉久凄凉。3 当年俊杰安在, 4 酌酒酌严光。5 南顾豺狼吞噬, 6 北望中原板荡, 7 矫首讯穹苍。8 归去谢宾友, 9 客路饱风霜。

10 闭柴扉, 11 窥千载, 12 考三皇。13 兰亭胜处, 14 依旧流水绕修篁。15 傍有湖光千顷, 16 时泛扁舟一叶, 17 啸傲水云乡。18 寄语骑鲸客, 19 何事返南荒。

1 Les pays de Wu et Chu sont assombris par la guerre, 2 la région de Jiangnan est déserte. 3 Où sont les héros d'antan ? 4 je verse une coupe pour rendre hommage

⁶⁵⁰ Fête de Qing-ming.

⁶⁵¹ Li Yiji (郦食其, 268-203 a.v. J.-C.) né à Gaoyang (高阳, actuel district du Qixian de la province du Henan), tacticien du fondateur de la Dynastie des Han occidentaux Liu Bang.

au maître Yan Guang. 5 Les chacals et les loups sont prêts à dévorer le sud, 6 après avoir saccagé la plaine du milieu, 7 ne devons-nous pas y être vigilants ? 8 Je retourne à l'auberge pour prendre congé des hôtes, 9 qui sont épuisés par la dureté du voyage.

10 Je m'enferme à huis clos dans ma chaumière, 11 pour m'abandonner dans les ouvrages de l'histoire, 12 et étudier les biographies des trois Grands Souverains. 13 Hélas, le kiosque de l'Orchidée subsiste encore, 14 situé sur la rive d'un ruisseau bordé des bambous. 15 Un vaste lac étend ses ondes près de ma chaumière, 16 que je visite sur une barque de temps en temps, 17 je chante au milieu de l'eau et du nuage. Je veux poser une question au voyageur sur la baleine, qui vous a poussé vers le sud ?

Li Gang (李纲, 1083-1140)

A-72 : *Chant de Su Wu* (苏武令/*Su-wu-ling*)

1 塞上风高, 2 渔阳秋早。3 惆怅翠华音杳。4 驿使空驰, 5 征鸿归尽, 6 不寄双龙消耗。7 念白衣、金殿除恩, 8 归黄阁、未成图报。

9 谁信我、致主丹衷, 10 伤时多故, 11 未作救民方召。12 调鼎为霖, 13 登坛作将, 14 燕然即须平扫。15 拥精兵十万, 16 横行沙漠, 17 奉迎天表。

1 Des rafales de vent franchissent la Grande Muraille, 2 l'automne tombe tôt sur la ville de Yuyang. 3 Où sont emmenés les empereurs ? 4 Les relais de poste fonctionnent en vain, 5 les oies sauvages sont toutes de retour, 6 aucun message n'est parvenu. 7 Je me rappelle du jour où votre majesté m'a décerné le titre de *jin-shi*, 8 face à la crise, votre majesté m'a nommé chancelier afin de refouler les ennemis, que je n'ai pas assumé cette responsabilité.

9 Ma loyauté est irréprochable, 10 sous cette situation critique, 11 je voudrai me sacrifier pour sauver notre peuple. 12, 13 Si j'avais été en poste de chancelier ou de général, 14 la montagne de Yanran aurait été reconquise. 15 Je voudrais diriger cent mille soldats, 16 foncer jusqu'au désert du nord, 17 et sauver nos deux

empereurs.

Zhao Ding (赵鼎, 1085-1147)

A-73 : *Balancement du cœur de fleur* (花心动/*Hua-xin-dong*)

偶居杭州七宝山国清寺冬夜作 (note : J'ai composé ce *ci* dans une nuit hivernale au temple de Guoqing dans la montagne de Qibao pendant le séjour à la ville de Hangzhou)

1 江月初升, 2 听悲风、萧瑟满山零叶。3 夜久酒阑, 4 火冷灯青, 5 奈此愁怀千结。6 绿琴三叹朱弦绝, 7 与谁唱、阳春白雪。8 但遐想, 9 穷年坐对, 10 断编遗册。

11 西北欃枪未灭。12 千万乡关, 13 梦遥吴越。14 慨念少年, 15 横槊风流, 16 醉瞻海涵天阔。17 老来身世疏篷底, 18 忍憔悴、看人颜色。19 更何似、归与枕流漱石。

1 La lune monte au-dessus du fleuve, 2 le vent produit des sons affligés, faisant gémir les feuilles mortes de la montagne. 3 Je bois jusqu'à la nuit profonde, 4 la lampe jette ses lumières blafardes sur la cendre refroidie dans le foyer, 5 mille nœuds de chagrin se nouent dans mon cœur. 6 Je sors le luth et joue une musique, 7 avec qui puis-je partager cette *neige blanche sous le soleil printanier*⁶⁵² ? 8 Les jours de ma jeunesse surgissent dans mon esprit, 9 avec des amis nous exercions les *dui-lian*⁶⁵³, 10 et recherchions d'antiques livres.

11 Les brigands saccagent encore le nord-ouest. 12 Des milliers de villages et de cités sont dévastés, 13 les habitants souffrants sont loin de la nouvelle capitale. 14 Dans mon jeune âge, 15 je rêvais de devenir un général, 16 je buvais souvent avec des amis au bord de la mer. 17 Maintenant je suis vieux, le destin m'a tellement tourmenté, 18 en m'a ridé le visage. 19 Je voudrais quitter le monde et vivre en ermite.

⁶⁵² Titre de mélodie.

⁶⁵³ Paire de vers, voir chapitre II.

Hu Quan (胡铨, 1102-1180)

A-74 : *Chant pour une bonne chose* (好事近/*Hao-shi-jin*)

1 富贵本无心，2 何事故乡轻别。3 空惹猿惊鹤怨，4 误薜萝秋月。
5 囊锥刚强出头来，6 不道甚时节。7 欲命中车归去，8 恐豺狼当辙。

1 Je n'avais pas l'intention de me ruer sur la fortune et la décoration, 2 pourquoi j'ai quitté mon pays natal ? 3 J'ai suscité les répugnances des singes et des grues, 4 ce qui m'a fait rater les belles lunes automnales.

5 Il n'y a que l'aiguille obstinée qui veut percer le sac de l'intérieur, 6 sans se rendre compte que le moment est mauvais. 7 Je veux conduire mon char à cheval pour regagner mon pays natal, 8, mais le chemin est coupé par les chacals et les loups.⁶⁵⁴

Zhang Yuangan (张元幹, 1091-1174)

A-75 : *Mélodie de Shizhou* (石州慢/*Shi-zhou-man*)

己酉秋吴兴舟中作 (Note du poète : fait sur un bateau à la ville de Wuxing en l'année de *yiyou*⁶⁵⁵)

1 雨急云飞，2 惊散暮鸦，3 微弄凉月。4 谁家疏柳低迷，5 几点流萤明灭。6 夜帆风驶，7 满湖烟水苍茫，8 菰蒲零乱秋声咽。9 梦断酒醒时，10 倚危檣清绝。

11 心折。12 长庚光怒，13 群盗纵横，14 逆胡猖獗。15 欲挽天河，16 一洗中原膏血。17 两宫何处，18 塞垣祇隔长江，19 唾壶空击悲歌缺。20 万里想龙沙，21 泣孤臣吴越。

1 Le vent agite les nuées qui crachent une averse, 2 effarouchant les cordeaux apeurés, 3 la lune verse un clair froid après l'orage. 4 Les rameaux des saules s'estampent, 5 quelques lucioles clignent. 6 Le vent nocturne gonfle la voile du

⁶⁵⁴ Allusion aux mandarins du camp de pro-conciliation.

⁶⁵⁵ L'an 1129.

bateau, 7 soulevant une vapeur qui tapine le lac, 8 sur lequel voltigent des feuilles mortes. 9 L'ivresse passée, je me réveille, 10 et m'appuie contre le mât dans la nuit glaciale.

11 Mon cœur est brisé. 12 L'astre Changgeng⁶⁵⁶ prévoit des troubles, 13 les traîtres pullulent, 14 les barbares dévastent notre pays. 15 Je veux canaliser la Voie lactée, 16 pour que ces vagues lavent le pays outragé. 17 Où sont nos deux empereurs, 18 les ennemis se groupent à l'autre rive du fleuve Yang-Tsé, 19 ma volonté de résister n'aboutira pas. 20 Les deux empereurs seraient emprisonnés dans le désert, 21 laissant pleurer ses courtisans aux pays de Wu et Yue⁶⁵⁷.

Xiang Ziyin (向子諲, 1085-1152)

A-76 : *Pavillon de Qinlou au clair de lune* (秦楼月/*Qin-lou-yue*)

1 芳菲歇, 2 故园目断伤心切。3 伤心切, 4 无边烟水, 5 无穷山色。

6 可堪更近乾龙节, 7 眼中泪尽空啼血。8 空啼血, 9 子规声外, 10 晓风残月。

1 À la fin du printemps les fleurs se fanent, 2 le pays perdu me brise le cœur. 3 Je me chagrine davantage, 4 en regardant les rivières embrumées, 5 et les montagnes qui s'étendent à l'infini.

6 La fête de Qianlong⁶⁵⁸ s'approche, 7 les larmes épuisées, puis-je pleurer du sang ? 8, Mais l'oiseau *zi-gui*⁶⁵⁹ sanglote vainement, 9 son sang ne réveille que, 10 la lune décroissante tremblant dans le vent à l'aube.

Ye Mengde (叶梦得, 1077-1148)

A-77 : *Chanson aux modes de shui* (水调歌头/*Shui-diao-ge-tou*)

⁶⁵⁶ Appellation chinoise de la planète Vénus.

⁶⁵⁷ Des synecdoques. Wu, Chu, et Yue désignent les royaumes de la période des Printemps et des Automnes, qui se situent au sud du Fleuve Yang-Tsé.

⁶⁵⁸ L'anniversaire de l'empereur.

⁶⁵⁹ Espèce d'oiseau, proche du coucou, appelé aussi *du-yu*. Selon une légende, l'âme du roi Du Yu du royaume des Shu de l'époque préhistorique s'incarna en coucou qui criait tous les jours vers le nord en pleurant du sang. L'expression de *zi-gui* ou *du-yu* employée dans la littérature symbolise l'affliction profonde.

九月望日，与客习射西园，余偶病不能射。(Note du poète : le quinzième jour du neuvième mois, les convives sont venus participer au jeu du tir à l'arc dans mon jardin de l'ouest, à cause de ma maladie, je n'ai pas pu y participer)

1 霜降碧天静，2 秋事促西风。3 寒声隐地，4 初听中夜入梧桐。5 起瞰高城回望，6 寥落关河千里，7 一醉与君同。8 叠鼓闹清晓，9 飞骑引雕弓。

10 岁将晚，11 客争笑，12 问衰翁。13 平生豪气安在，14 沈领为谁雄。15 何似当筵虎士，16 挥手弦声响处，17 双雁落遥空。18 老矣真堪愧，19 回首望云中。

1 Le ciel est clair et le givre, 2 le vent d'ouest presse le pas et nous devons nous préparer pour l'arrivée de l'hiver. 3 Le hurlement du vent s'élève à minuit, 4 agitant les paulownias dans la cour. 5 Je monte sur la tour et regarde au loin, 6 le fleuve s'étend à l'infini, 7 l'envie de boire m'envahit. 8 Les tambours retentissent dans la matinée, 10 les cavaliers du camp commencent à s'entraîner au tir à l'arc.

11 Le banquet dure jusqu'à fin de la journée, 12 les hôtes me posent une question en riant : 13 où est votre esprit héroïque ? 14 Car vous étiez un militaire vaillant. 15 Hélas, maintenant je n'ai plus la force d'un jeune combattant, 16 qui peut abattre deux oies sauvages, 17 volant dans le ciel par un seul tir ? 18 Le vieillissement me fait honte, en pensant à la ville de Yunzhong⁶⁶⁰.

Hu Shijiang (胡世将, 1085-1142)

A-78 : *Coupe dédiée à la lune reflétée dans le fleuve* (酹江月/Lei-jiang-yue)

1 神州沉陆，2 问谁是、一范一韩人物。3 北望长安应不见，4 抛却关西半壁。5 塞马晨嘶，6 胡笳夕引，7 赢得头如雪。8 三秦往事，9 只数汉家三杰。

10 试看百二山河，11 奈君门万里，12 六师不发（自注：朝仪主和）。13 阌外何人，14 回首处、铁骑千群都灭（自注：富平之败）。15 拜将台歆，16

⁶⁶⁰ Cité militaire à l'époque des Han occidentaux, important point d'appui de la ligue de défense contre les *Xiongnu* ; situé actuellement au district du Tuoketuo de la région autonome de la Mongolie intérieure. Li Guang (李广, ?-119 av. J.C.), alias *Général volant*, y était en charge.

怀贤阁杳，17 空指冲冠发。18 阑干拍遍，19 独对中天明月。

1 Le Nord est dans la main de l'ennemi, 2 Qui seraient nos Fan Zhongyan et Han Qi⁶⁶¹? 3 Je ne vois plus la ville de Changan, 4 car la région de Guanxi est tout perdue. 5 Le matin, je monte sur mon destrier hennissant et sors du camp, 6 le soir, j'y retourne au son de flûte de Hu, 7 jour après jour, je gagne une chevelure blanche. 8 La ligue des trois Vassaux des Qin, 9 brisée par les trois Éminents des Han.

10 Nous défendons la région de Guanzhong et nos soldats sont prêts à l'attaque, 11, mais résidant dans son palais, 12 notre majesté ne donne toujours pas l'ordre (note du poète : politique de conciliation). 13, 14 Se souvient-il de la défaite humiliante où des milliers de cavaliers sont tombés (note du poète : défaite de la bataille de Fuping) ? 15 La terrasse de la nomination s'est effondrée, 16 le pavillon de Huaixiange a été déserté, 17 c'est inutile de me mettre en colère. 18 Je regarde la lune suspendue au zénith, 19 en pianotant solitairement toutes les balustrades.

Chen Juyi (陈与义, 1090-1139)

A-79 : *Appliquer du rouge aux lèvres* (点绛唇/*Dian-jiang-chun*)

1 寒食今年，2 紫阳山下蛮江左。3 竹篱烟锁。4 何处求新火。
5 不解乡音，6 只怕人嫌我。7 愁无那。8 短歌谁和。9 风动梨花朵。

1 La fête de Nourriture froide s'approche, 2 je réside dans une chaumière au pied de la montagne de Ziyang sur la rive gauche du fleuve Man. 3 Les bûches se sont épuisées. 4 Où puis-je en chercher ?

5 Je ne comprends pas le dialecte local, 6 je crains que mon accent gêne les voisins. 7 Que cela me tourmente. 8 Qui voudrait écouter mon chant ? 9 Le vent agite les fleurs du poirier.

Immortel au bord du fleuve (临江仙/*Lin-jiang-xian*)

1 忆昔午桥桥上饮，2 坐中多是豪英。3 长沟流月去无声。4 杏花疏影里，

⁶⁶¹ Fan Zhongyan et Han Qi étaient chargés de la défense de la frontière nord-ouest contre les Xia occidentaux. Voir A-22, A-23 et A-24 de Fan Zhongyan, ces *ci* sont écrits durant cette période.

5 吹笛到天明。

6 二十余年如一梦, 7 此身虽在堪惊。8 闲登小阁看新晴。9 古今多少事,
10 渔唱起三更。

1 Je me souviens des jours où nous buvions sur le pont de Wu, 2 avec des
hommes éminents. 3 L'eau coule silencieusement emportant l'ombre de la lune. 4
Dans l'ombre du prunier, 5 nous jouions à la flûte jusqu'à l'aube.

6 Plus de vingt ans se sont écoulés comme un rêve, 7 j'ai pu survivre, mais le
souvenir de la situation chaotique est indélébile. 8 Je monte sur une tour pour voir
le monde lavé par l'averse. 9 Les vicissitudes de l'histoire, 10 sont devenus les
chants des pêcheurs qui œuvrent dans la nuit.

Lü Benzong (吕本中, 1084-1145)

A-80 : *Chant du sud* (南歌子/*Nan-ge-zi*)

1 驿路侵斜月, 2 溪桥度晓霜。3 短篱残菊一枝黄。4 正是乱山深处、过
重阳。

5 旅枕元无梦, 6 寒更每自长。7 只言江左好风光。8 不道中原归思、转
凄凉。

1 Le clair de lune illumine le chemin au petit matin, 2 du givre se forme sur le
pont. 3 Je vois soudainement une fleur jaune au pied d'une clôture vétuste. 4 Qui
résiste au froid dans la montagne, 5 à l'approche de la fête de *double yang*.

6 Dans l'auberge sur la route, je n'ai plus de sommeil, 7 l'annonce de l'heure
rend la nuit encore plus froide. 8 On dit que le paysage du *Jianzuo*⁶⁶² est sublime.
9, Mais je pense toujours à mon pays natal, 10 qui plonge maintenant dans la
désolation.

A-81 : *Cueilaison des feuilles de mûrier* (采桑子/*Cai-sang-zi*)

1 恨君不似江楼月, 2 南北东西, 3 南北东西, 4 只有相随无别离。

⁶⁶² Une autre appellation du pays de Jiangnan.

5 恨君却似江楼月，6 暂满还亏，7 暂满还亏，8 待得团圆是几时？

1 Que tu ressembles peu à la lune qui luit, 2 toute la nuit ! 3 Toute la nuit ! 4 Elle ne me quitte pas et toujours me suit.

5 Que tu ressembles à la lune sur le toit, 6 qui croît et décroît, 7 qui croît et décroît ! 8 Quand reviendras-tu la contempler avec moi ?⁶⁶³

A-82 : *Fleur de magnolia simplifié* (减字木兰花/*Jian-zi-mu-lan-hua*)

1 去年今夜。2 同醉月明花树下。3 此夜江边。4 月暗长堤柳暗船。

5 故人何处。6 带我离愁江外去。7 来岁花前。8 又是今年忆去年。

1 Un soir de l'an passé, 2 la brune, nous nous enivrons sous les fleurs au clair de lune. 3 Ce soir sur l'eau, 4 sous la lune voilée nous buvons en bateau.

5 Où ira mon ami ? 6 Emportera-t-il au loin un cœur épris ? 7 Devant les fleurs l'année prochaine, 8 nous nous rappellerons cette nuit comme ancienne.⁶⁶⁴

A-83 : *Fleuve tout rouge* (满江红/*Man-jiang-hong*)

1 东里先生，2 家何在、山阴溪曲。3 对一川平野，4 数间茅屋。5 昨夜冈头新雨过，6 门前流水清如玉。7 抱小桥、回合柳参天，8 摇新绿。

9 疏篱下，10 丛丛菊。11 虚檐外，12 萧萧竹。13 叹古今得失，14 是非荣辱。15 须信人生归去好，16 世间万事何时足。17 问此春、春酹酒何如，18 今朝熟。

1 Moi, maître Dongli, 2 je me suis installé dans une boucle d'un ruisseau descendant de la côte nord. 3 Près d'une petite plaine, 4 j'ai fait construire quelques chaumières. 5 Dans la nuit la pluie a bien arrosé la montagne, 6 aujourd'hui, le ruisseau abonde en ondes limpides comme le jade. 7 Près du pont, se dresse un grand saule, 8 arborant ses jeunes pousses.

9 Au pied de la haie, 10 poussent des chrysanthèmes. 11 à côté de l'avant-toit,

⁶⁶³ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, op. cit., p. 581.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 583.

12 poussent des bambous. 13 Il est inutile de regretter les vicissitudes de l'histoire,
14 ainsi que les honneurs et les disgrâces. 15 Il vaut mieux de se retirer du monde,
16 l'envie de l'homme est insatiable. 17 Je vais aller chez le vendeur pour chercher
de l'alcool mis en fût au printemps, 18 il devrait bien mûr aujourd'hui.

Zhu Dunru (朱敦儒, 1081-1159)

A-84 : *Vol des perdrix* (鷓鴣天/*Zhe-gu-tian*)

1 竹粉吹香杏子丹。2 试新纱帽纒衣宽。3 日长几案琴书静，4 地僻池塘
鸥鹭闲。

5 寻汗漫，6 听潺湲。7 澹然心寄水云间。8 无人共酌松黄酒，9 时有飞
仙暗往还。

1 Les prunes rougissantes et les bambous exhalent un parfum léger. 2 J'essaie
le chapeau neuf de soie et la robe large. 3 Je laisse le luth et les livres sur le bureau
pendant la journée longue et paisible, 4 loin du monde ma résidence se trouve près
d'un étang où nagent nonchalamment des aigrettes.

5 Cet endroit reculé me satisfait, 6 j'y assiste au concert des ruisseaux. 7 Cette
paix intérieure au milieu des eaux et des nuages réjouit mon cœur. 8 Bien que je
doive siroter solitairement une coupe d'alcool de riz aromatisé de fleur de pin, 9 je
me contente de voir des fées voler furtivement de temps en temps.

A-85 : *Immortel au bord du fleuve* (临江仙/*Lin-jiang-xian*) :

1 直自凤凰城破后，2 擘钗破镜分飞。3 天涯海角信音稀。4 梦回辽海北，
5 魂断玉关西。

6 月解重圆星解聚，7 如何不见人归？8 今春还听杜鹃啼。9 年年看塞雁，
10 一十四番回。

1 En cette année-là où la capitale a été mise à sac, 2 nous nous sommes séparés
et nous nous sommes réfugiés dans différents endroits. 3 Je n'ai reçu aucun
message de toi ni ne connaissant pas où tu étais. 4, 5 Maintes fois j'ai regagné la

mer de Liao et la région de Yuguan dans mon rêve.

6 La pleine lune revient chaque mois et les étoiles échangent leurs clignotements, 7, mais tu es toujours absente. 8 Les pleurs de coucous sont plus tristes ce printemps. 9 D'année en année je vois les oies grises retourner du nord, maintenant j'attends leur quatorzième retour.

Fan Chengda (范成大, 1126-1193)

A-86 : *Amour du papillon pour la fleur* (蝶恋花/*Die-lian-hua*)

1 春涨一篙添水面。2 芳草鹅儿，3 绿满微风岸。4 画舫夷犹湾百转。5 横塘塔近依前远。

6 江国多寒农事晚。7 村北村南，8 谷雨才耕遍。9 秀麦连冈桑叶贱。10 看看尝面收新茧。

1 La rivière est gonflée par la crue printanière. 2 Parmi les herbes aquatiques nagent les oies, 3 une bise caresse les rives herbeuses. 4 Le bateau coloré vogue doucement sur le cours d'eau sinueux. 5 La tour de Hengtang au loin semble être toute proche.

6 Le coup de froid de cette année a retardé le labourage. 7 Au nord et au sud du village, 8 les semailles ont duré jusqu' au jour de la Pluie de céréales. 9 Les collines sont vêtues de champs de blé et les feuilles de mûriers se vendent à bas prix. 10 On pourrait goûter la farine de saison et récolter les cocons de vers à soie.

Yang Wanli (杨万里, 1127-1206)

A-87 : *Rancœur de la fille Zhaojun*⁶⁶⁵ (昭君, *zhaojunyuan*)

1 午梦扁舟花底。2 香满西湖烟水。3 急雨打篷声。4 梦初惊。

5 却是池荷跳雨。6 散了真珠还聚。7 聚作水银窝。8 泻清波。

1 Dans le rêve je suis allé admirer le lotus dans un bateau. 2 Le parfum couvre

⁶⁶⁵ Wang Zhaojun (王昭君,) est une femme du boudoir de l'empereur Yuandi des Han occidentaux. Elle a été donnée comme épouse à Hu Hanye, roi des Xiong-nu.

le Lac d'Ouest. 3 Soudainement une averse s'abat sur l'auvent. 4 Ce bruit me fait sursauter.

5 En réalité, le son provient de la pluie qui tombe sur les feuilles de lotus de mon jardin. 6 Des perles dansent sur les feuilles. 7 Elles se groupent vers le centre et forment un bassin minuscule d'argent liquide. 8 Et des fils d'eau limpides chutent vers le bas.

Kang Yuzhi (康与之, ?-1158)

A-88 : *Immortel de grue* (瑞鹤仙/*Rui-he-xian*)

元夕应制 (Note du poète : composer sous le décret de l'empereur pour la fête des Lanternes)

1 瑞烟浮禁苑。2 正绛阙春回，3 新正方半。4 冰轮桂华满。5 溢花衢歌市，6 芙蓉开遍。7 龙楼两观。8 见银烛、星球有烂。9 卷珠帘、尽日笙歌，10 盛集宝钗金钿。

11 堪羨。12 绮罗丛里，13 兰麝香中，14 正宜游玩。15 风柔夜暖。16 花影乱，17 笑声喧。18 闹蛾儿满路，19 成团打块，20 簇著冠儿斗转。21 喜皇都、旧日风光，22 太平再见。

1 Une fumée de bon augure flotte au-dessus de la cité interdite. 2 L'air du printemps revient au palais pourpre, 3 pendant la fête de lanterne. 4 Une roue de glace monte au zénith. 5 Les rues sont décorées de fleurs, 6 partout des lanternes en forme de fleurs de lotus. 7 Les deux tours de l'entrée du palais se dressent vers le ciel. 8 Elles brillent grâce aux bougies et aux lanternes. 9, 10 Les dames en costume de fête, ayant roulé les rideaux de perles, sortent dans la rue et chantent toute la journée.

11 Enivrement. 12 Entourés par les fleurs de tissu de soie, 13 noyés dans le parfum d'orchidée et de musc, 14 les gens se réjouissent de ce moment propice. 15 Le vent doux apporte de la tiédeur à la nuit. 17 Les sombres fleurs dansent aux éclats de rire. 18 La rue est envahie par les lanternes aux motifs de papillons, 19

formant de petits groupes, 20 qui voltigent autour des dames qui se sont bien apprêtées. 21 La magnificence d'antan renaissant, 22 la paix revient dans notre capitale.

A-89 : *Chant de l'épanchement d'amour* (诉衷情令/*Su-zhong-qing-ling*) :

登郁孤台,与施德初同读坡诗作 (Note du poète: visite de la Terrasse de Yugu avec mon ami Shide, on a lu la *Terrasse de Yugu*⁶⁶⁶ de Su Shi)

1 郁孤台上立多时。2 烟晚暮云低。3 山川城郭良是, 4 回首昔人非。

5 今古事, 6 只堪悲。7 此心知。8 一尊芳酒, 9 慷慨悲歌, 10 月堕人归。

1 J'erre longtemps sur la terrasse de Yugu. 2 Les nuages lèchent la terre aux crépuscules. 3 La ville, la montagne et la rivière sont immuables comme avant, 4, mais les hommes trépassent.

5, 6 L'histoire ne nous laisse que de l'affliction. 7 Mon cœur en est encombré.

8 Une coupe à la main, 9 je chante une chanson mélancolique, 9 la lune déclinant à l'horizon, vient l'heure de dire adieu.

Li Qingzhao (李清照, 1084 - ?)

A-90 : *Une branche du prunier hivernal* (一剪梅/*Yi-jian-mei*)

1 红藕香残玉簟秋。2 轻解罗裳, 3 独上兰舟。4 云中谁寄锦书来? 5 雁字回时, 6 月满西楼。

7 花自飘零水自流。8 一种相思, 9 两处闲愁。10 此情无计可消除, 11 才下眉头, 12 却上心头。

1 Le lotus s'évente et la natte sent l'automne ; 2 Je dégrafe ma robe de soie, 3 et seule dans une barque je m'abandonne. 4 Qui m'apportera un message à travers les nuages ? 5 Au retour des oies, 6 la clarté de la lune inonde l'ermitage.

7 Que les fleurs tombent et que l'eau fuie ! 8 Deux lieux sont envahis, 9 d'un même ennui. 10 Je ne peux guérir de cette langueur, 11 qui quitte mes sourcils, 12

⁶⁶⁶ Un poème du type de *shi* de Su Shi, se composant de seize vers de cinq caractères.

pour ronger mon cœur.⁶⁶⁷

A-91 : *Ivre sous l'ombrage des fleurs* (醉花阴/Zui-hua-yin)

1 薄雾浓云愁永昼, 2 瑞脑消金兽。3 佳节又重阳, 4 玉枕纱厨, 5 半夜凉初透。

6 东篱把酒黄昏后, 7 有暗香盈袖。8 莫道不销魂, 9 帘卷西风, 10 人比黄花瘦。

1 Brume et nuage d'encens, attristée, je regarde toute la journée, 2 l'encensoir en forme de bête cracher sa fumée. 3 De nouveau vient la fête du Double Neuf, 4 à travers rideau et paravent, 5 pénètre au minuit un froid naissant.

6 À la brune je bois du vin, 7 mes manches s'emplissent d'un parfum subtil dans mon jardin. 8 Ah ! ne dites pas qu'il ne fait pas défaillir l'âme ! 9 Si le vent d'ouest qui souffle fort soulève le rideau, 10 on verra une femme plus diaphane qu'une fleur d'or.⁶⁶⁸

A-92 : *Souvenir de la mélodie de flûte à bec sur la Terrasse du Phénix* (凤凰台上忆吹箫/Feng-huang-tai-shang-yi-chui-xiao)

1 香冷金猊, 2 被翻红浪, 3 起来慵自梳头。4 任宝奁尘满, 5 日上帘钩。6 生怕离怀别苦, 7 多少事、欲说还休。8 新来瘦, 9 非干病酒, 10 不是悲秋。

11 休休, 12 这回去也, 13 千万遍阳关, 14 也则难留。15 念武陵人远, 16 烟锁秦楼。17 惟有楼前流水, 18 应念我、终日凝眸。19 凝眸处, 20 从今又添, 21 一段新愁。

1 L'encens est tout brûlé dans l'encensoir doré ; 2 sous les couvertures de soie, en désordre, le lit ondoie. 3 Lasse, je me lève, sans peigner mes cheveux. 4 Je laisse ma toilette poussiéreuse, 5 en baissés mes rideaux jusqu'à ce que le soleil soit haut. 6 Ton absence me laisse malheureuse. 7 Combien j'ai de douleur ! Mais à qui puis-

⁶⁶⁷ XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, op. cit., p. 595.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 597.

je épancher mon cœur ? 8 Je maigris, 9 non qu'à l'ivresse je m'abandonne, 10 ou à la mélancolie de l'automne.

11 Tout est fini ! 12 Tu es parti ; 13 Je n'aurais pu, par mille chants d'adieu, 14 te retenir. 15 Tu es loin, aux Pêcheurs Fleuris ; 16 seule, dans le pavillon de brume assombri, 17, 18 je suis assise devant ma fenêtre. Le ruisseau qui coule là doit connaître, 19, 20, 21 le regard que je fixe toute la journée sur l'onde attristée.⁶⁶⁹

Un *shi* de Li Qingzhao :

夏日绝句 *jueju* fait en été

生当作人杰, Parmi les vivants, soyez le plus fort,

死亦为鬼雄。 Et le plus vaillant parmi tant de morts !

至今思项羽, On pense à Xiang Yu même ces jours-ci,

不肯过江东。 Qui n'a pas survécu à ceux qui l'ont suivi.⁶⁷⁰

A-93 : *Printemps à Wuling* (武陵春/*Wu-ling-chun*)

1 风住尘香花已尽, 2 日晚倦梳头。 3 物是人非事事休, 4 欲语泪先流。

5 闻说双溪春尚好, 6 也拟泛轻舟。 7 只恐双溪舴艋舟, 8 载不动许多愁。

1 Le vent s'apaise et la poussière est parfumée de fleurs tombées. 2 Il se fait tard, je suis trop lasse pour peigner es cheveux, hélas ! 3 Il n'est plus ; le paysage afflige mon cœur. 4 D'en parler me tire les pleurs.

5 On dit que le printemps est beau aux Deux Ruisseaux. 6 Je voudrais m'y promener en bateau. 7, Mais je crains que la barque ne soit trop légère, 8 pour porter mon chagrin trop lourd sur la rivière.⁶⁷¹

Zhu Shuzhen (朱淑真, date de naissance et date de décès incertaines)

A-94 : *Mélodie simplifiée de Fleur de magnolia* (减字木兰花/*Jian-zi-mu-lan-hua*)

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 591-593.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 585.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 599.

1 独行独坐，2 独唱独酬还独卧。3 伫立伤神，4 无奈轻寒著摸人。
5 此情谁见，6 泪洗残妆无一半。7 愁病相仍，8 剔尽寒灯梦不成。

1 Je me balade toute seule, je me repose toute seule, 2 je chante toute seule, je compose toute seule et je dors toute seule. 3 Cela me ronge l'esprit, dans un froid qui me dévore.

5 Personne ne voit cet état, 6 que le maquillage est brouillé par les larmes. 7 Affligée par le chagrin et la maladie, 8 le sommeil m'échappant, je mouche et remouche la chandelle durant la nuit glaciale.

Wu Shuji (吴淑姬, date de naissance et date de décès incertaines)

A-95 : *Deux collines* (小重山/ *Xiao-chong-shan*) :

1 谢了荼蘼春事休。2 无多花片子，3 缀枝头。4 庭槐影碎被风揉。5 莺虽老，6 声尚带娇羞。

7 独自倚妆楼。8 一川烟草浪，9 衬云浮。10 不如归去下帘钩。11 心儿小，12 难着许多愁。

1 Les fleurs se fanent et le printemps se termine. 2 Quelques pétales, 3 n'ont pas encore quitté la branche. 4. Le vent démantèle l'ombre de l'acacia de la cour. 5 La vieille fauvette, 6 poussent encore des cris infantiles.

7 Toute seule je m'appuie près de la fenêtre. 8 'ondoient des herbes le long de la rivière se développe, 9 sous les nuages mouvants. 10 Je baisse le rideau pour cacher cette vue. 11 Mon cœur est trop petit, 12 pour charger tant de tristesse.

Xin Qiji (辛弃疾, 1140-1207)

A-96 : *Bouddha étranger* (菩萨蛮/*Pu-sa-man*)

书江西造口壁 (Note du poète : écrit sur le mur d'une auberge à Zaokou du Jiangxi)

1 郁孤台下清江水，2 中间多少行人泪。3 西北望长安，4 可怜无数山。
5 青山遮不住，6 毕竟东流去。7 江晚正愁予，8 山深闻鹧鸪。

1 Au pied de la Terrasse de Yugu coulent deux rivières. 2 Combien de larmes se mêlent à l'onde claire ? 3 Regardant au nord-ouest où s'étend la campagne, 4 hélas ! on ne voit que montagne après montagne.

5 Les montagnes mêmes n'arrêtent pas le flot vers l'Est, 6 du fleuve qui roule ses eaux. 7 Il coule au soir, drainant sa nostalgie ; 8 La montagne résonne du cri des perdrix.⁶⁷²

A-97 : *Joie éternelle* (永遇乐/Yong-yu-le)

京口北固亭怀古 (Note du poète : méditation sur l'antiquité au Kiosque de Beigu à Jingkou)

1 千古江山, 2 英雄无觅, 3 孙仲谋处。4 舞榭歌台, 5 风流总被, 6 雨打风吹去。7 斜阳草树, 8 寻常巷陌, 9 人道寄奴曾住。10 想当年、金戈铁马, 11 气吞万里如虎。

12 元嘉草草, 13 封狼居胥, 14 赢得仓皇北顾。15 四十三年, 16 望中犹记, 17 烽火扬州路。18 可堪回首, 19 佛狸祠下, 20 一片神鸦社鼓。21 凭谁问、廉颇老矣, 22 尚能饭否?

1 Les montagnes et les fleuves sont éternels, 2, mais rares sont les héros, 3 comme Sun Zhongmou⁶⁷³. 4 Les kiosques à danser et les terrasses à chanter des Six Dynasties, 5 se sont ternis par le vent et la pluie. 7 Sous le soleil couchant, 8 s'allonge une ruelle herbeuse, 9 on dirait que Jinu⁶⁷⁴ y a habité. 10 Excellent commandant d'armée, équipée de lances dorées et de destriers cuirassés, 11 son aura d'héroïsme dévore dix mille *li* comme un tigre.

12 Le projet hasardeux de l'offensive vers le nord de l'ère de Yuanjia⁶⁷⁵ n'a pas abouti, 13 la tentative de reconquérir la montagne de Langjuxu a été échouée,

⁶⁷² *Ibid.*, p. 637.

⁶⁷³ Sun Quan, fondateur du royaume des Wu de la période de Trois Royaumes.

⁶⁷⁴ Liu Yu (刘裕, 363-422), fondateur de la Dynastie des Song de Liu (420-479).

⁶⁷⁵ *L'ère de Yuanjia* (424-453) du vers 12, nom de règne de Liu Yilong (刘义隆, 407-453), dit l'empereur Wendi des Song (424-453), fils de Liu Yu. Il organisa trois offensives de reconquête (430, 450, 452) qui, faute de préparation suffisante, furent toutes écrasées par les Wei septentrionaux (385-534). La *montagne de Langjuxu* (狼居胥, situé dans la Région autonome de Mongolie intérieure) se réfère à l'exploit militaire de Huo Qubing des Han occidentaux qui célébra sa victoire contre les Huns à Langjuxu en 116 av. J.-C.

14 les troupes démantelées ont dû se ruer vers le sud en déroute. 15 Quarante-trois ans se sont passés, 16 je me souviens clairement en regardant le nord du fleuve Bleu, 17 du chemin enflammé menant à Yangzhou. 18 Aujourd'hui, dans cette région dévastée par l'ennemi, 19 le Temple de Bili⁶⁷⁶ est rempli de nos visiteurs, 20 des tambours retentissent et les corbeaux se disputent des offrandes. 21 Personne ne vient me demander, vieux comme général Lian Po⁶⁷⁷, 22 si j'ai toujours bon appétit.

A-98 : *Chanson de la belle Zhu Yingtai* (祝英台近/*Zhu-ying-tai-Jin*)

1 宝钗分, 2 桃叶渡。3 烟柳暗南浦。4 怕上层楼, 5 十日九风雨。6 断肠片片飞红, 7 都无人管, 8 倩谁唤、流莺声住。

9 鬓边觑。10 试把花卜心期, 11 才簪又重数。12 罗帐灯昏, 13 呜咽梦中语。14 是他春带愁来, 15 春归何处。16 却不解、将愁归去。

1, 2 Dès qu'on s'est dit adieu au Bac à l'ombre des feuilles de pêcher, 3 la rive aux saules brumeux devient sombre. 4 J'ai peur de monter à la tour, 5 car il vente et pleut neuf sur dix jours. 6,7 Nul ne se soucie des fleurs qui tombent une à une à briser le cœur. 8 Qui va supplier les loriots de ne plus chanter ?

9 Jetant un coup d'œil sur la fleur. 10 Montée en épingle et l'enlevant des cheveux pour en compter les pétales, 11 au fond de mon cœur, j'anticipe la date de son retour. 12 La bougie éclaire mal le rideau de lit. 13 Sanglotant dans mon rêve, 14 je dis : « le printemps m'a apporté l'ennui. 15 Puisqu'à présent il est parti, 16 pourquoi ne l'a-t-il pas emporté avec lui ? »⁶⁷⁸

A-99 : *Jeune pêcheur* (摸鱼儿/*Mo-yu-er*)

⁶⁷⁶ La résidence impériale secondaire de Tuoba Tao (拓跋焘, 408-452), dit l'empereur Taiwu des Wei septentrionaux (424-452) qui, après avoir écrasé la deuxième offensive de reconquête des Song, conduisit son armée jusqu'au bord du fleuve Yang-Tsé et fit construire une résidence au pied de la montagne Guabushan située au district de Liuhe de la province du Jiangsu.

⁶⁷⁷ *Lian Po* (廉颇, 327-243 av. J.-C.) est un général de la Royaume des Zhao de la Période des Royaumes combattants. Il figure dans les *Quatre Généraux excellents* de la Période des Royaumes combattants, était réputé par sa gourmandise et son talent militaire.

⁶⁷⁸ XU Yuancong, *300 poèmes chinois classiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 643.

1 更能消、几番风雨，2 匆匆春又归去。3 惜春长怕花开早，4 何况落红无数。5 春且住，6 见说道、天涯芳草无归路。7 怨春不语。8 算只有殷勤，9 画檐蛛网，10 尽日惹飞絮。

11 长门事，12 准拟佳期又误。13 蛾眉曾有人妒。14 千金纵买相如赋，15 脉脉此情谁诉？16 君莫舞，17 君不见、玉环飞燕皆尘土！18 闲愁最苦。19 休去倚危栏，20 斜阳正在，21 烟柳断肠处。

1 Ne pouvant plus souffrir ni le vent ni la pluie, 2 voilà le printemps qui part. 3 si j'aime peu les fleurs trop tôt épanouies, 4 j'aime encore moins les pétales épars. 5 Printemps, arrête-toi ! 6 J'entends dire que l'herbe verte au loin, t'égare et que tu ne trouves plus le chemin de retour. 7 Tu ne dis rien. 8 Il n'y a que l'araignée qui file toute la journée sa toile sous le toit, 9 pour retenir le chaton de saule qui s'envole.

11 Une favorite une fois disgraciée, 12 pourrait-elle regagner la faveur ? 13 Il n'y a aucune belle qui ne soit enviée. 14 Pourrait-elle racheter le bonheur ? 15 Avec qui pleurer l'amour non partagé ? 16 Ne danse guère ! 17 Vois toutes les belles devenues poussière ! 18 Ce n'est pas le moindre plaisir que de se plaindre à loisir. 19 Ne t'appuie pas au balcon en surplomb, 20 regardant le soleil couchant à l'horizon, 21 et les saules pleureurs dont la vue te brise le cœur.⁶⁷⁹

A-100 : *Cueillaison des feuilles de mûrier* (采桑子/Cai-sang-zi)

1 少年不识愁滋味，2 爱上层楼。3 爱上层楼。4 为赋新词强说愁。
5 而今识尽愁滋味，6 欲说还休。7 欲说还休。8 却道天凉好个秋。

1 Jeune, ne sachant pas ce qui crevait le cœur, 2 j'aimais monter sur la hauteur. 3 J'aimais monter sur la hauteur ; 4 faisant des vers, je me plaignais de mon malheur.

5 Maintenant ce qui crève le cœur, 6 je le sais, mais je m'en tais. 7, Mais je

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 633.

m'en tais, 8 ne parlant que du bel automne et du frais qu'il fait.⁶⁸⁰

A-101 : *Lune au-dessus du fleuve de l'Ouest* (西江月/ *Xi-jiang-yue*)

遣兴 (Note du poète : Se débarrasser des ennuis)

1 醉里且贪欢笑, 2 要愁那得工夫。3 近来始觉古人书, 4 信著全无是处。

5 昨夜松边醉倒, 6 问松我醉何如。7 只疑松动要来扶, 8 以手推松曰去。

1 Je bois et me rassasie de plaisirs ; 2 de m'ennuyer, je n'ai pas loisir. 3 Je commence à comprendre qu'il ne sert à rien, 4 de croire aux livres des anciens.

5 Ivre hier soir, auprès d'un pin je suis tombé, 6 lui demandant s'il faisait cas de mon ivresse. 7 Il s'est penché, semblant vouloir me relever. 8 « Va-t'en ! » je l'ai poussé avant qu'il ne s'abaisse.⁶⁸¹

A-102 : *La plus haute tour* (最高楼/*Zui-gao-lou*)

吾拟乞归, 犬子以田产未置止我, 赋此骂之。(Note du poète : J'ai décidé de résigner mes fonctions, mon fils m'empêchait de le faire sous le prétexte que nous n'avions pas encore acheté de la terre ni de résidence. Alors que j'ai fait ce *ci* pour le gronder.)

1 吾衰矣, 2 须富贵何时? 3 富贵是危机。4 暂忘设醴抽身去, 5 未曾得米弃官归。6 穆先生, 7 陶县令, 8 是吾师。

9 待葺个园儿名“佚老”, 10 更作个亭儿名“亦好”, 11 闲饮酒, 12 醉吟诗。13 千年田换八百主, 14 一人口插几张匙? 15 便休休, 16 更说甚, 17 是和
非!

1 J'ai vieilli, 2, 3 faut-il encore que le sort incertain me grise, qui ne mènerait qu'à une crise? 4 Mu quitta le souverain qui avait oublié de lui servir du vin, 5 et Tao ne voulut pas s'incliner pour du riz. 6, 7 Préfet Tao et Maître Mu, 8 J'apprendrai auprès de vous.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 639.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 651.

9 Je ferai un jardin où je vivrai solitaire ; 10 je bâtirai encore un pavillon au coin, d'un nom assez vulgaire. 11 Je boirai à loisir du vin, 12 et j'écrirai des vers dans mon ivresse. 13 En mille ans, les propriétaires changent sans cesse. 14 Combien de cuillerées peut-on prendre en une seule bouchée ? 15 Ferme ton bec ! 16, 17 Ne parle donc ni de tort ni de raison !⁶⁸²

A-102 : *Lune au-dessus du fleuve de l'Ouest* (西江月/ *Xi-jiang-yue*)

夜行黄沙道中 (Note du poète : Improvisé pendant une promenade sur le sentier de sable)

1 明月别枝惊鹊, 2 清风半夜鸣蝉。3 稻花香里说丰年, 4 听取蛙声一片。
5 七八个星天外, 6 两三点雨山前。7 旧时茅店社林边, 8 路转溪桥忽见。

1 Une pie s'envole sursautant d'une branche sous le clair de lune, 2 une bise apporte des cris de cigales en pleine nuit. 3 La senteur agréable des champs de riz promet une récolte abondante, 4 partout s'élèvent les coassements de grenouilles.

5 Dans le ciel scintillent sept ou huit étoiles, 6 au pied de la colline tombent trois et deux gouttes de pluie. 7 L'ancienne auberge villageoise qui se trouve près du bois du Temple du Dieu du sol, 8 se montre devant moi après avoir traversé le pont situé dans le virage du chemin.

Lu You (陆游, 1125-1210)

A-103 : *Épanchement de l'amour* (诉衷情/*Su-zhong-qing*)

1 当年万里觅封侯, 2 匹马戍梁州。3 关河梦断何处? 4 尘暗旧貂裘。
5 胡未灭, 6 鬓先秋, 7 泪空流。8 此生谁料, 9 心在天山, 10 身老沧洲。

1 J'avais parcouru dix mille *li* pour me rendre au front, 2 et avait participé à la défense de la ville de Liangzhou. 3 Maintenant je ne revois ces images que dans mes rêves. 4 Mon manteau de zibeline préparé pour l'expédition est couvert de poussière.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 653.

5 Les ennemis ne sont pas anéantis, 6 mes tempes sont déjà grisonnantes, 6 je fonds en larme en vain. 7 Tel est mon destin : 8 la montagne de Tianshan ancré dans le cœur, 9 je vieillis au pays de l'eau.

A-104 : *Divination* (卜算子/*Bu-suan-zi*)

1 驿外断桥边, 2 寂寞开无主。3 已是黄昏独自愁, 4 更著风和雨。

5 无意苦争春, 6 一任群芳妒。7 零落成泥碾作尘, 8 只有香如故。

1 Après le relais, près d'un pont ruiné, 2 une fleur solitaire a éclo, oubliée. 3 Elle s'attriste à la tombée de la nuit, 4 accablée par le vent et la pluie.

5 Sa grâce ne prétend pas à l'honneur du printemps, 6 enviée par d'autres fleurs.

7 Et bien que foulée dans la boue, 8 son parfum toujours reste doux.⁶⁸³

Han Yuanji (韩元吉, 1118-1187)

A-105 : *Chant pour une bonne chose* (好事近/*Hao-shi-jin*)

汴京赐宴闻教坊乐有感 (Note du poète : dans le banquet à Bianliang, j'ai entendu exécuter une mélodie de Jiaofang)

1 凝碧旧池头, 2 一听管弦凄切。3 多少梨园声在, 4 总不堪华发。

5 杏花无处避春愁, 6 也傍野烟发。7 惟有御沟声断, 8 似知人呜咽。

(1 À côté de l'ancien Bassin de Ningbi, 2 je m'afflige en écoutant l'orchestre. 3 Que cela me tourmente, 4 un vieux aux cheveux blancs en entendant exécuter nos anciennes mélodies.

5 Le prunier ne peut pas se déplacer pour fuir cette tristesse, 6 il s'épanouit dans la désolation. 7 La douve impériale a cessé de couler, 8 elle a dû comprendre mon cœur qui pleure.

Zhang Xiaoxiang (张孝祥, 1132-1170)

A-106 : *Chansons des six seigneurs* (六州歌头/*Liu-zhou-ge-tou*)

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 621.

1 长淮望断，2 关塞莽然平。3 征尘暗，4 霜风劲，5 悄边声。6 黯销凝。
7 追想当年事，8 殆天数，9 非人力；10 洙泗上，11 弦歌地，12 亦臙腥。13
隔水毡乡，14 落日牛羊下，14 区脱纵横。16 看名王宵猎，17 骑火一川明。
18 笳鼓悲鸣，19 遣人惊。

20 念腰间箭，21 匣中剑，22 空埃蠹，23 竟何成。24 时易失，25 心徒壮，
26 岁将零。27 渺神京。28 干羽方怀远，29 静烽燧，30 且休兵。31 冠盖使，
32 纷驰骛，33 若为情。34 闻道中原遗老，35 常南望、翠葆霓旌。36 使行人
到此，37 忠愤气填膺，38 有泪如倾。

1 Je ne vois plus le fleuve de Huai, 2 la ligne de défense aurait été percée. 3
Les chemins s'assombrissent dans la poussière, 4 soulevée par le vent glacial, 5 la
frontière plonge dans le silence. 6 Je suis en dépression. 7 Cette année-là, 8
l'incident est la volonté céleste, 9 la force humaine n'y peut rien, 10 les villes de
Zhu et de Si, 11 où Confucius avait enseigné ses disciples, 12 s'encrassent
maintenant à cause des bêtes puantes. 13 Ils y installent leurs yourtes, 14 et élèvent
des moutons et des vaches, 15 qui circulent entre les forteresses. 16 Leurs cavaliers
font une chasse nocturne, 17 les flambeaux éclairent le champ. 18 Les cors et les
tambours retentissent, 19 émanent des sons terrifiants.

20 Mes flèches et mon épée, 21 longtemps inactives, 22 sont poussiéreuses et
rongées par des vers, 23 et je n'ai rien réalisé. 24 L'opportunité est facile à
perdre, 25 mon ambition ne sert à rien, 26 le temps n'arrête pas de s'écouler, 27
l'ancienne capitale n'est pas encore reconquise. 28 Ils ont déjà décidé conclure la
paix avec l'ennemi, 29 en éteignant le feu des tours d'alarme, 30 et en retirant les
troupes du front. 31 Les chars des envoyés repartent, 32 et se dirigent vers le nord,
33 éhontés. 34 Ils ignorent la voix de nos habitants du pays perdu, 35 qui aspirent
à accueillir l'armée impériale. 36 Tous ceux qui verront ces cortèges, 37 vont frémir
d'indignation, 38 et fondre en larmes.

A-107 : *Chanson aux modes de shui* (水调歌头/*Shui-diao-ge-tou*)

送章德茂大卿使虜 (Note du poète: Ce *ci* est dédié à Zhang Demao, qui a été désigné pour remplir une mission diplomatique au pays de l'ennemi.)

1 不见南师久, 2 漫说北群空。3 当场只手, 4 毕竟还我万夫雄。5 自笑堂堂汉使, 6 得似洋洋河水, 7 依旧只流东? 8 且复穹庐拜, 9 会向藁街逢!

10 尧之都, 11 舜之壤, 12 禹之封。13 于中应有, 14 一个半个耻臣戎! 15 万里腥膻如许, 16 千古英灵安在, 17 磅礴几时通? 18 胡运何须问, 19 赫日自当中!

1 Cela fait longtemps que les barbares n'ont pas vu notre armée, 2 ils prétendent qu'elle a été toute éliminée. 3 Je suis sûr que, 4 vous leur ferez connaître notre esprit de combativité. 5 Vous représentez notre brillante civilisation, 6 je vous prie de ne pas suivre le courant d'eau, 7 qui coule honteusement vers l'est tout en oubliant son passé. 8 Cette fois-ci, vous êtes chargé d'aller célébrer l'anniversaire de leur chef, 9 dans le futur sa tête sera suspendue au-dessus de la rue !

10 La capitale de Yao, 11 la terre de Shun, 12 le fief de Yu⁶⁸⁴. 13 Il y a certainement des hommes vaillants, 14 qui refusent de s'incliner devant ces barbares ! 15 Cela sent la puanteur des bêtes dans le nord, 16 où sont vécus des héros, 17 quand leurs âmes de l'héroïsme se réincarneront ? 18 Ces barbares sont condamnés à l'échec, 19 le soleil rayonnera bientôt au-dessus de leur terre !

Liu Guo (刘过, 1154-1206)

A-108 : *Mélodie aux modes de Qing-ping* (清平乐/*Qing-ping-yue*)

1 新来塞北。2 传到真消息。3 赤地居民无一粒。4 更五单于争立。

5 维尚父鹰扬。6 熊罴百万堂堂。7 看取黄金假钺, 8 归来异姓真王。

1 Nos agents sont revenus du nord. 2 Ils ont apporté des informations. 3 Les récoltes sont désastreuses. 4 Cinq princes se disputent le trône.

⁶⁸⁴ Yao et Shun sont deux des Cinq Empereurs (Huangdi, Zhuangxu, Diku, Yao et Shun) mentionnés dans *Mémoires historiques*, Sima Qian (145-86 av. J.-C.). Le fils de Yu, Qi, est le fondateur de la première dynastie des Xia (XXI^e siècle-XVII^e siècle av. J.-C.). La deuxième dynastie, les Shang, est fondée par Tang (汤).

5 L'exemple de Shangfu⁶⁸⁵ est à imiter. 6 Formons nos soldats vaillants comme des ours. 7 Nous allons prendre leur capitale, 8 et capturer le chef des barbares.

Liu Kezhuang (刘克庄, 1187-1269)

A-109 : *Fleuve tout rouge* (满江红/*Man-jiang-hong*)

夜雨凉甚，忽动从戎之兴 (Note du poète : Il pleut dans une nuit glaciale, j'ai soudainement une envie d'engager de nouveau dans l'armée.)

1 金甲雕戈，2 记当日、辕门初立。3 磨盾鼻、一挥千纸，4 龙蛇犹湿。
5 铁马晓嘶营壁冷，6 楼船夜渡风涛急。7 有谁怜、猿臂故将军，8 无功级。
9 平戎策，10 从军什，11 零落尽，12 慵收拾。13 把茶经香传，14 时时温习。
15 生怕客谈榆塞事，16 且教儿诵《花间集》。17 叹臣之壮也不如人，
18 今何及。

1 Je me souviens des jours où j'étais dans l'armée, 2 en armure d'acier et armé d'une lance, prêt pour combattre. 3, 4 Je me servais de mon bouclier pour élaborer le plan d'attaque. 5 Dans la matinée, nous sommes montés sur les chevaux cuirassés et avons marché vers le champ de bataille, 6 dans la nuit, nous avons traversé le fleuve Yang-Tsé agité. 7 L'ennemi refoulé, j'ai connu le même destin du général Li Guang de la Dynastie des Han, 8 malgré ma contribution.

9 Le projet de la reconquête, 10 les équipements, 11 je les laisse dans un coin, 12 sans envie de les arranger. 13 Je sors le Livre du thé et le Livre de l'encens, 14 pour passer le temps. 15 J'évite de discuter des affaires militaires avec des hôtes qui me rendent visite, 16 et j'apprends à lire les *ci* du *Parmi les fleurs* à mon fils cadet. 17 Même à l'âge mûr j'ai échoué, 18 maintenant vieilli, que puis-je faire de plus ?)

⁶⁸⁵ Jiang Xiang (姜尚, ? - vers 1015 av. J.-C.), homme politique et stratège, a secondé Jifa (姬发), roi de Wuwang (周武王), dans la fondation de la troisième dynastie de la Chine, les Zhou (vers 1046-256 av. J.-C.).

Jiang Kui (姜夔, vers 1154 - vers 1221)

A-110 : *Promenade dans la prairie* (踏莎行/*Ta-suo-xing*)

自沔东来，丁未元日至金陵，江上感梦而作。(Note du poète : J'ai quitté Gaidong, et a parvenu à Jinling le jour de nouvel an de l'année de *dingwei*⁶⁸⁶ de Gaidong, j'ai composé ce *ci* pour le rêve que j'avais fait sur le bateau.)

1 燕燕轻盈，2 莺莺娇软，3 分明又向华胥见。4 夜长争得薄情知？5 春初早被相思染。

6 别后书辞，7 别时针线，8 离魂暗逐郎行远。9 淮南皓月冷千山，10 冥冥归去无人管。

(1 Légère comme une hirondelle, 2 et douce comme un loriot, 3 claire comme le jour j'ai rêvé d'elle de nouveau. 5 Comment peut-elle savoir de mes longues nuits ? 5 Le printemps est trop tôt attristé de l'ennui.

6 Ses lettres relues, 7 sa couture revue, 8 de loin en loin son âme me suit. 9 La lune au Sud refroidit mille montagnes de nuit en nuit. 10 Seule, peut-elle retraverser la vaste campagne ?⁶⁸⁷

A-111 : *Mélancolie à la station de repos* (长亭怨慢/*Chang-ting-yuan-man*)

余颇喜自制曲。初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。桓大司马云：“昔年种柳，依依汉南；今看摇落，凄怆江潭；树犹如此，人何以堪？”此语余深爱之。(Note du poète : J'aime créer des mélodies. Voilà ma méthode : composer d'abord un poème, créer après un air correspondant à ses vers. Huan Wen, chef de l'armée des Jin orientaux, a écrit que « Cette année-là j'ai planté des saules, qui grandissent à la ville de Jiang ; aujourd'hui devant la chute de feuilles, je soupire près du fleuve ; les arbres vieillissent, les hommes peuvent-ils freiner la fuite du temps ? » J'adore ces vers.)

1 渐吹尽、枝头香絮，2 是处人家，3 绿深门户。4 远浦萦回，5 暮帆零

⁶⁸⁶ Quatorzième année de l'ère de Chunxi (淳熙) de l'empereur Xiaozong, équivalent de l'an 1187.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 659.

乱、向何许？6 阅人多矣，7 谁得似、长亭树？8 树若有情时，9 不会得、青青如此！

10 日暮，11 望高城不见，12 只见乱山无数。13 韦郎去也，14 怎忘得、玉环分付？15 第一是、早早归来，16 怕红萼、无人为主。17 算空有并刀，18 难剪离愁千缕。

1 Le vent emporte progressivement les chatons, 2, sous lequel s'abrite une maison, 3 qui est couverte d'un vert foncé. 4 La rivière serpente au loin, 5 sur un amas de voiliers rentrants navigue sur celle-ci. 6 Innombrables sont les voyageurs passant sous le regard du saule, 7 combien de séparations a-t-il vues ? 8 S'il avait aussi une âme, 9 il ne serait pas toujours si vert !

10 Le soleil vient de se coucher, 11 la ville est hors de vue, 12 je ne peux entrevoir que des montagnes confuses. 13 Moi, comme le poète Wei Zhuang qui avait donné l'anneau de jade à son amour avant le départ, 14 je n'oublierai jamais ce que tu m'as dit : 15 Reviens le plus tôt possible, 16 je crains que la fleure tombe dans la main d'un autre homme. 17 Les tranchants ciseaux du Bing ne sert à rien⁶⁸⁸, ils ne couperont pas ces mille fils mélancoliques de séparation.

Gao Guanguo (高观国, date de naissance et date de décès incertaines)

A-112 : *Voyage d'un jeune homme* (少年游/Shao-nian-you)

草 (Note du poète : herbe)

1 春风吹碧，2 春云映绿，3 晓梦入芳裊。4 软衬飞花，5 远连流水，6 一望隔香尘。

7 萋萋多少江南恨，8 翻忆翠罗裙。9 冷落闲门，10 凄迷古道，11 烟雨正愁人。

1 Le vent du printemps caresse la verdure, 2 les nuages printaniers sont teintés de vert, 3 quelle belle couche veloutée que j'ai vue dans mon rêve. 4 Les pétales tombent sur ce tapis moelleux, 5 et suivent le courant de la rivière vers le pays

⁶⁸⁸ Les ciseaux produits de la préfecture de Bingzhou, actuelle ville de Taiyuan de la province du Shanxi.

lointain, 6 où elle réside.

7 Languissant au pays de Jiangnan ma douleur s'intensifie, 8 la robe de soie émeraude me manque trop. 9 La cour se tait, 10 le vieux chemin s'assombrit, 11 la pluie dessine la mélancolie.

Shi Dazu (史达祖, 1163-1220)

A-113 : *Tissu de soie parfumé* (绮罗香/*Qi-luo-xiang*)

咏春雨 (Note du poète : à la pluie du printemps)

1 做冷欺花, 2 将烟困柳, 3 千里偷催春暮。4 尽日冥迷, 5 愁里欲飞还住。6 惊粉重、蝶宿西园, 7 喜泥润、燕归南浦。8 最妨它、佳约风流, 9 钿车不到杜陵路。

10 沉沉江上望极, 11 还被春潮晚急, 12 难寻官渡。13 隐约遥峰, 14 和泪谢娘眉妩。15 临断岸、新绿生时, 16 是落红、带愁流处。17 记当日、门掩梨花, 18 剪灯深夜语。

(1 L'eau glaciale agresse les fleurs, 2 enferme les saules dans la vapeur, 3 et presse le printemps de s'en aller. 4 La cour est noyée dans cette ambiance sirupeuse, 5 où chutent des tristesses trempées. 6 Avec les ailes alourdies, les papillons s'arrêtent dans le jardin de l'ouest, 7, mais les hirondelles se contentent d'apporter de la boue fraîche depuis le quai du sud. 8 Je me soucie que la date du rendez-vous s'approche, 9 et que le chemin boueux pourrait retenir les roues du char.

10 La brume m'empêche de voir loin sur le fleuve, 11 qui grossit à la tombée de la nuit, 12 et qui camoufle l'embarcadère. 13 Quelques pics lointains se silhouettent, 14 ressemblant aux sourcils des filles en larmes. 15 Sur la berge, les feuilles vertes croissent, 16 les pétales des fleurs tombent dans l'eau et s'en vont navrement. 17 Souviens-tu de cette nuit-là où, en regardant le poirier fleuri, 18 nous causions en mouchant la chandelle ?

A-114 : *Vent d'est caresse le prunier hivernal* (东风第一枝/*Dong-feng-di-yi-zhi*)

咏春雪 (Note du poète : dédié à la neige de printemps)

1 巧沁兰心, 2 偷黏草甲, 3 东风欲障新暖。4 漫凝碧瓦难留, 5 信知暮寒轻浅。6 行天入镜, 7 做弄出、轻松纤软。8 料故园、不卷重帘, 9 误了乍来双燕。

10 青未了、柳回白眼。11 红欲断、杏开素面。12 旧游忆著山阴, 13 厚盟遂妨上苑。14 寒炉重暖, 15 便放慢、春衫针线。16 恐凤靴、挑菜归来, 17 万一灞桥相见。

1 Pénétrant délicatement dans les bourgeons des orchidées printanières, 2 collant sournoisement les pousses des herbes, 3 la poudre étoilée est envoyée par le vent d'est qui voudrait concurrencer la tiédeur récente. 4 Elle ne restera pas longtemps sur le toit, 5 car ce froid est léger. 6 La surface de l'eau s'est cristallisée, 7 en un miroir de peluche, avec une couche fine de flocons arrivés d'un voyage céleste. 8 Je crois qu'en ce moment, les tentures du corridor de ma maison natale ne sont pas encore enlevées, 9 empêchant les hirondelles d'y confectionner leur nid.

10 Les bourgeons des saules blanchissent. 11 Les pétales rouges des pruniers pâlisent. 12 Je pense aux intellectuels d'antan comme Wang Ziyou qui a rendu visite à son ami, 13 et Sima Xiangru qui a failli rater le banquet nocturne. 14 J'attise le feu du foyer, 15 et invite la couturière à suspendre les travaux de couture pour les vêtements du printemps. 16 Lors qu'elle retournera chez moi après la fête des Légumes, 17 je ne veux pas que les épiluchures de ciel attaquent les phénix brodés sur ses bottes lorsqu'elle traversera le pont de Baqiao.

A-115 : *Printemps au pavillon de la longévité* (寿楼春/Shou-lou-chun)

寻春服有感 (Note du poète : vêtement pour le printemps)

1 裁春衫寻芳。2 记金刀素手, 3 同在晴窗。4 几度因风残絮, 5 照花斜阳。6 谁念我, 7 今无裳? 8 自少年、消磨疏狂。9 但听雨挑灯, 10 敲床病酒, 11 多梦睡时妆。

12 飞花去, 13 良宵长。14 有丝阑旧曲, 15 金谱新腔。16 最恨湘云人散,

17 楚兰魂伤。18 身是客，19 愁为乡。20 算玉箫、犹逢韦郎。21 近寒食人家，
22 相思未忘苹藻香。

1 Je cherche un habit pour aller découvrir le souffle du printemps dans les
champs. 2 Je me souviens que nous faisons la couture ensemble avant, 3 pendant
les beaux jours. 4 D'année en année, j'assiste au vent qui emporte les chatons, 5 et
au soleil couchant qui fait faner les fleurs. 6 Personne ne se soucie de moi, 7 qui
n'ai pas de vêtements légers. 8 Mon cynisme est disparu. 9 Maintenant, je
m'allonge dans le lit sous la lampe, écoutant la pluie, 10 tout seul et ivre ; 11 dans
mon rêve, tu dors, ton visage est serein.

12 Les fleurs s'en vont, 13 la nuit s'allonge. 14 Sur un ancien air, 15 je
compose un nouveau *ci*. 16 Le plus triste est de voir les amoureux s'éloigner
comme le nuage qui se dissipe, 17 et les orchidées souffrir de la blessure de l'âme.
18 Loin de mon pays natal, 19 la solitude me torture. 20 L'histoire d'amour
dramatique de Yu Xiao et Wei Ao me hante. 21 La fête de la Nourriture froide
s'approche, 22 comment puis-je oublier l'effluve de notre noce.

A-116 : *Beau temps automnal* (秋霁/*Qiu-ji*)

1 江水苍苍，2 望倦柳愁荷，3 共感秋色。4 废阁先凉，5 古帘空暮，6 雁
程最嫌风力。7 故园信息，8 爱渠入眼南山碧。9 念上国，10 谁是、脍鲈江汉
未归客。

11 还又岁晚，12 瘦骨临风，13 夜闻秋声，14 吹动岑寂。15 露蛩悲，16
青灯冷屋，17 翻书愁上鬓毛白。18 年少俊游浑断得，19 但可怜处，无奈苒
苒魂惊，20 采香南浦，21 剪梅烟驿。

1 Au bord de l'eau lugubre du fleuve, 2 je vois des saules lassés et les lotus
affaissés, 3 ils répondent à l'appel de l'automne. 4 Le pavillon ruiné frémit déjà, 5
les rideaux délabrés s'assombrissent davantage, 6 le vent détestable épuise les oies
grises en migration. 7 Sans message venant du pays natal, 8 l'image de la Colline
du sud s'affiche dans mon esprit. 9 Y a-t-il d'autres hommes qui, 10 comme moi

erre au pays de Jiangnan, et sont contraints de regagner leur pays natal ?

11 Cette année va toucher à la fin, 12 le vent attaque mon corps émacié, 13 un sifflement automnal s'élève, 14 brisant la nuit silencieuse. 15 C'est un grillon qui plainte dans un coin mouillé par la gelée froide, 16 le froid et la lividité de la lampe remplissent ma salle, 17 je feuillète un livre nonchalamment, la tristesse monte sur les tempes blanchies. 18 J'ai perdu les contacts avec les amis de ma jeunesse, 19, mais mon âme est tenaillée à ces endroits, 20 où j'ai cueilli des fleurs au quai du sud, 21 et où j'ai coupé des rameaux de prunier près de l'auberge voilée dans la brume.

Wu Wenying (吴文英, vers 1200 - vers 1260)

A-117 : *Maintes douceurs* (唐多令/*Tang-duo-ling*)

1 何处合成愁？ 2 离人心上秋。 3 纵芭蕉、不雨也飕飕。 4 都道晚凉天气好， 5 有明月、怕登楼。

6 年事梦中休。 7 花空烟水流。 8 燕辞归、客尚淹留。 9 垂柳不萦裙带住， 10 漫长是、系行舟。

1 Comment la tristesse se forme-t-elle ? 2 C'est lorsque l'automne tombe sur le cœur des gens qui se séparent. 3 Les bananiers clapotent bien qu'il ne pleuve pas. 4 On dirait que le temps est agréable après que la nuit soit tombée, 5, mais je craindrais que le clair de lune m'agace si je montais en haut du pavillon.

6 Une année s'est passée comme un rêve. 7 Les fleurs fanent et l'eau s'écoule. 8 Les hirondelles migrent vers le sud, et moi je demeure. 9 Les rameaux du saule ne retiennent pas le ruban de sa robe. 10 Ils ne savent qu'amarrer infiniment mon bateau.

A-118 : *Vent souffle le pin* (风入松/*Feng-ru-song*)

1 听风听雨过清明。 2 愁草瘦花铭。 3 楼前绿暗分携路， 4 一丝柳、一寸柔情。 5 料峭春寒中酒， 6 交加晓梦啼莺。

7 西园日日扫林亭。8 依旧赏新晴。9 黄蜂频扑秋千索，10 有当时、纤手香凝。11 惆怅双鸳不到，12 幽阶一夜苔生。

1 Écoutant la pluie drue et le vent fort au jour des morts, 2 j'écris une élégie des fleurs. 3 Nous nous sommes quittés en chemin ombragé. 4 Chaque rameau, de saule révèle un pouce d'émotion douce. 5 Au printemps froid je noie dans le vin ma douleur ; 6 mon rêve est ponctué de cris des loriots.

8 Dans le jardin d'ouest je balaie, jour par jour le sentier ; 8 encore je me réjouis seul du beau temps. 9 La guêpe se jette souvent, sur la corde de la balançoire, 10 où le parfum de ses doigts reste à boire. 11 Je regrette de ne pas retrouver la trace de ses pieds, 12 sur le perron où en une seule nuit pousse tant de mousse.⁶⁸⁹

A-119 : *Fraîcheur du soir* (贺新郎/*He-xin-lang*)

陪履斋先生沧浪看梅 (Note du poète : Contemplation devant les pruniers hivernaux au Kiosque de Canlang avec maître Lüzhai.)

1 乔木生云气。2 访中兴、英雄陈迹，3 暗追前事。4 战舰东风慳借便，5 梦断神州故里。6 旋小筑、吴宫闲地。7 华表月明归夜鹤，8 叹当时、花竹今如此。9 枝上露，10 溅清泪。

11 遨头小簇行春队。12 步苍苔、寻幽别坞，13 问梅开未。14 重唱梅边新度曲，15 催发寒梢冻蕊。16 此心与、东君同意。17 后不如今今非昔，18 两无言、相对沧浪水。19 怀此恨，20 寄残醉。

1 Le nuage s'élève au-dessus de la forêt. 2 Nous venons visiter les vestiges laissés par les héros qui ont restauré notre État, 3 afin de revivre ses exploits. 4 Le vent d'est ne permettait pas à nos navires d'accomplir la mission, 5 laissant le nord dans la main des envahisseurs. 6 Le général s'est retiré dans cette humble maison au pays de Wu. 7 Il a quitté la cour comme le fameux taoïste qui s'en allait en se transformant en grue, 8 les fleurs et les bambous sont encore foisonnants comme par le passé, mais l'actualité est à soupirer. 9 Nous voyons des gouttes d'eau tomber

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 659.

des branches, 10 comme des larmes.

11 Maître Wu a organisé cette promenade. 12 Nous avons traversé le sentier mousseux pour venir à cette résidence, 13 afin de regarder si les pruniers sont fleuris. 14 Nous chantons une nouvelle chanson près des pruniers, 15 espérant que la musique les réveille. 16 Le dieu des fleurs aurait la même volonté que nous. 17, Mais le futur pourrait être que le présent, tout comme le présent est pire que le passé ; 18 nous nous taisons, regardant l'eau couler. 19 Plongés dans cette anxiété, 20 nous n'avons qu'à nous perdre dans l'ivresse.

A-120 : *Gazouillis des fauvettes* (莺啼序/Ying-ti-xu)

晚春感怀 (Note du poète : émotion et souvenir à la fin du printemps)

1 残寒正欺病酒, 2 掩沈香绣户。3 燕来晚、飞入西城, 4 似说春事迟暮。
5 画船载、清明过却, 6 晴烟冉冉吴宫树。7 念羁情, 8 游荡随风, 9 化为轻絮。

10 十载西湖, 11 傍柳系马, 12 趁娇尘软雾。13 溯红渐、招入仙溪, 14 锦儿偷寄幽素。15 倚银屏、春宽梦窄, 16 断红湿、歌纨金缕。17 暝堤空, 18 轻把斜阳, 19 总还鸥鹭。

20 幽兰旋老, 21 杜若还生, 22 水乡尚寄旅。23 别后访、六桥无信, 24 事往花委, 25 瘞玉埋香, 26 几番风雨。27 长波妒盼, 28 遥山羞黛, 29 渔灯分影春江宿, 30 记当时、短楫桃根渡。31 青楼仿佛, 32 临分败壁题诗, 33 泪墨惨淡尘土。

34 危亭望极, 35 草色天涯, 36 叹鬓侵半苎。37 暗点检、离痕欢唾, 38 尚染蛟绡, 39 弹凤迷归, 40 破鸾慵舞。41 殷勤待写, 42 书中长恨, 43 蓝霞辽海沈过雁, 44 漫相思、弹入哀筝柱。45 伤心千里江南, 46 怨曲重招, 47 断魂在否?

1 Le retour de l'air froid attise mon envie de boire, 2 le salon est fermé. 3 Les hirondelles sont en retard, elles se nichent dans l'ouest de la ville, 4 et nous rappellent que le printemps va bientôt finir. 5 Un jour après la fête de Qingming, je

monte sur un bateau, 6 qui vogue le long la rive arborée comme le jardin du palais de Wu. 7 Loin de mon pays natal, 8 je me laisse vagabonder dans le vent, 9 comme un chaton léger.

10 Cela fait dix ans que je vis près du Lac de l'Ouest, 11 maintes fois j'ai lié mon cheval sur le saule, 12 et je me suis réjoui de la poussière tendre et de la brume moelleuse. 13 Je remontais le ruisseau bordé de fleurs jusqu'au ruisseau féérique, 14 la servante Jin'er m'aidait toujours à te remettre mes lettres. 15 Le rendez-vous était toujours court, 16 au moment de la séparation, tu pleurais en t'appuyant sur le paravent argenté, ton éventail et ta robe dorée ont été mouillés par les larmes. 17 Plus de promeneurs sur la digue aux crépuscules, 18 rendent trop facilement ce moment meilleur, 19 aux hérons.

20 Les orchidées se fanent, 21 les pollia hasskarlii s'épanouissent, 22 je réside encore dans ce pays. 23 Je suis allé te chercher sur les six ponts, aucune nouvelle ; 24 le temps est passé et la fleur est flétrie, 25 elle a été inhumée dans le sol, 26 exposée au vent et à la pluie. 27 L'onde limpide envie tes regards, 28 les collines perdent la grâce devant tes sourcils, 29 je n'oublierais jamais la nuit que nous avons passé ensemble près du fleuve parsemé de lampes de pêcheurs, 30 et le matin où nous nous sommes séparés à l'embarcadère. 31 Le pavillon vert où tu as habité est encore là, 32 le poème que j'ai écrit sur le mur vétuste en pleurant, 33 serait-il encore visible rongé par la poussière ?

34 Je monte dans un kiosque construit sur une terrasse, 35 la plaine herbeuse s'étend vers l'horizon, 36 je soupire en regardant mes cheveux blanchis. 37 Je sors la serviette que tu m'as donnée, la trace de tes larmes et des lèvres y restent encore, 38 une légère fragrance s'émane, 38, mais le phénix incliné s'est égaré, 40 l'oiseau solitaire n'a plus d'envie de danser. 41 Je veux t'écrire une lettre, 42 pour te raconter mon chagrin, 43 où puis-je trouver un messager tandis que les oies sauvages sont déjà loin dans le firmament bleu au-dessus de la mer ; 44 Je sors mon luth, mes pensées à toi se transforment en vibrations des cordes. 45 Le pays de

Jiangnan plonge dans le chagrin, 46 le son lugubre t'appelle encore et encore, 47 ton âme ne l'entend-elle pas ?

III. Les *ci* de la période de décadence

Wen Tianxiang (文天祥, 1236-1283)

A-121 : *Coupe dédiée à la lune reflétée dans le fleuve* (酹江月/*Lei-jiang-yue*)

和友人驿中言别 (Note du poète: réponse au poème de mon ami)

1 乾坤能大, 2 算蛟龙、元不是池中物。3 风雨牢愁无著睡, 4 那更寒虫四壁。5 横槊题诗, 6 登楼作赋, 7 万事空中雪。8 江流如此, 9 方来还有英杰。

10 堪笑一叶漂零, 11 重来淮水, 12 正凉风新发。13 镜里朱颜都变尽, 14 只有丹心难灭。15 去去龙沙, 16 江山回首, 17 一线青如发。18 故人应念, 19 杜鹃枝上残月。

1 Le ciel et la terre sont infiniment grands, 2 un étang n'arrive pas à enfermer l'esprit du dragon. 2 Derrière les barreaux, l'orage du dehors me chasse du sommeil, 4 des grillons frileux gémissent dans les fissures du mur. 5 Composer le poème sur la rive du fleuve Bleu en tenant une lance, 6 improviser l'ode en haut du pavillon, 7 l'histoire trépassé comme le flocon de neige. 8 Le fleuve n'arrête pas son pas, 9 il nous enverra des héros à l'avenir.

10 Je suis une feuille flottante, 11 qui passe par la rivière de Qinhuai, 12 le vent de l'automne siffle. 13 Les cheveux sont grisonnants, 14, mais le feu du cœur ne s'éteindra pas. 15 Quand j'aurai été emmené au désert du nord, 16 je serai bien loin de notre patrie, 17 et je ne verrai plus la verdure de notre pays. 18 Si un jour tu entends un coucou sangloter sur une branche sous la lune décroissante, 19 ce sera mon âme qui sera retournée au pays natal.

Deng Yan (邓剡, 1232-1303)

A-122 : *Charme d'une belle chanteuse* (念奴娇/*Nian-nu-jiao*)

驿中别友人 (Note du poète: poème d'adieu pour mon ami)

1 水天空阔, 2 恨东风、不惜世间英物。3 蜀鸟吴花残照里, 4 忍见荒城颓壁。5 铜雀春情, 6 金人秋泪, 7 此恨凭谁雪? 8 堂堂剑气, 9 斗牛空认奇杰。

10 那信江海余生, 11 南行万里, 12 属扁舟齐发。13 正为鸥盟留醉眼, 14 细看涛生云灭。15 睨柱吞羸, 16 回旗走懿, 17 千古冲冠发。18 伴人无寐, 19 秦淮应是孤月。

1 Le fleuve se dirige vers l'horizon, 2 je déteste le vent d'est qui nous laisse battus par les envahisseurs. 3 Au crépuscule, les coucous crient au milieu des fleurs du palais de Wu, 4 dans cette ville déserte. 5 Les fauvettes en bronze s'attristent de la perte de printemps, 6 les statues en cuivre pleurent à l'arrivée de l'automne, 7 qui nous aidera à venger cet affront ? 8 Je ne mérite pas de mon épée, 9 qui me prenait pour un héros.

10 Ce jour-là j'ai embarqué sur la mer, 11 et je suis descendu vers le sud, 12 pour participer à la flotte de la résistance. 13 Je souhaite qu'une mouette apporte ma vue au firmament, 14 pour avoir une vue plongeante sur les vagues et les nuages. 15 Lin Xiangru⁶⁹⁰ a bravé le roi des Qin, 16 Zhuge Liang a dissuadé les troupes de Xima Yi⁶⁹¹ par une statue, 17 ces histoires héroïques restent toujours dans mon cœur. 18 Dans cette nuit sans sommeil, 19 la lune solitaire regarde la rivière de Qinhuai.

A-123 : *Maintes douceurs* (唐多令/Tang-duo-ling)

⁶⁹⁰ Lin Xiangru (蔣相如, 329-259 a.v. J.-C.), chancelier du royaume des Zhao de la Période des Royaumes combattants. Face à la menace des Qin, il accomplit plusieurs missions diplomatiques et avec l'aide du général Lian Po (voir la note du *ci* de Xin Qiji, A-97).

⁶⁹¹ Zhuge Liang (諸葛亮, 181-234) était le chancelier du Royaume des Shu de la Période des Trois Royaumes. Dans l'ouvrage officiel de l'histoire *Chroniques des Trois Royaumes* (三國志, *sanguozhi*) rédigé par Chen Shou (陳壽, 233-297), Zhuge Liang organisa deux opérations militaires visant à conquérir les Wei et il mourut de maladie au bout de la deuxième dans le camp à Wuzhangyuan (五丈原, situé actuellement à la ville de Baoji du Shaanxi). Dans l'agonie, il laissa son dernier stratagème : graver immédiatement une statue en bois, la déguiser par son habit puis la poser sur son chariot. Sima Yi (司馬懿, *zi* : *Zhongda*/仲達, 179-251), chef des troupes des Wei, apprenant la mort de Zhuge Liang, donna l'ordre de lancer l'attaque. Arrivé au camp des Shu, il aperçut de loin le faux Zhuge Liang qui s'assoyait sur le chariot. Surpris et craignant une éventuelle embuscade, il ordonna de se retirer immédiatement. Cette histoire fit naître un proverbe : *Zhuge le mort a effarouché Zhongda le vivant*.

1 雨过水明霞。2 潮回岸带沙。3 叶声寒、飞透窗纱。4 堪恨西风吹世换，
5 更吹我、落天涯。

6 寂寞古豪华。7 乌衣日又斜。8 说兴亡、燕入谁家。9 惟有南来无数雁，
10 和明月、宿芦花。

1 Le crépuscule après l'orage a teinté la mer. 3 La marée est descendue laissant
des rayures sur la plage. 3 Les feuilles mortes clapotent dans l'air froid qui perce
la voile de la fenêtre. 4 Le vent d'ouest a changé le monde, 5 et m'a emporté vers
ce coin du monde.

6 La ville animée s'est maintenant éteinte. 7 La Ruelle de Wuyi plonge à
nouveau aux lueurs du couchant. 8 L'histoire se répète, les hirondelles se sont
juchées dans une nouvelle maison. 9 Des oies cendrées, revenant du nord, se jucher
dans les bouffés de roseaux sous la lune.

Liu Chenweng (刘辰翁, 1232-1297)

A-124 : *Bourgeon du saule* (柳梢青/*Liu-shao-qing*)

春感 (Note du poète : méditation au printemps)

1 铁马蒙毡，2 银花洒泪，3 春入愁城。4 笛里番腔，5 街头戏鼓，6 不是
歌声。

7 那堪独坐青灯。8 想故国、高台月明。9 辇下风光，10 山中岁月，11 海
上心情。

1 Partout sont des yourtes et des chevaux bardés, 2 les feux d'artifice projettent
des larmes, 3 la fête des Lanternes ne camoufle pas la ville attristée. 4 Des flûtes et
des tambours étrangers, 5 envahissent les rues par leurs sons étranges, 6 qui sont
différents des nôtres.

7 La lumière blafarde de la lampe me submerge. 8 Je pense à la fête dans
l'ancienne capitale, où les terrasses décorées de lanternes rivalisent avec la pleine
lune. 9 La ville serait baignée dans la joie, 10 je me suis retiré à la montagne depuis
des années, 11 les scènes des jours passés à la mer me reviennent à l'esprit.

A-125 : *Homme de guivre tenant l'assiette de rosée* (金人捧露盘/*Jin-ren-peng-lu-pan*)

1 湿苔青, 2 妖血碧, 3 坏垣红。4 怕精灵、来往相逢。5 荒烟瓦砾, 6 宝钗零乱隐鸾龙。7 吴峰越山献, 8 翠辇锁、苦为谁容?

9 浮屠换, 10 昭阳殿, 11 僧磬改, 12 景阳钟。13 兴亡事、泪老金铜。14 山废尽, 15 更无宫女说元宗。16 角声起, 17 海涛落、满眼秋风。

1 La mousse verdâtre, 2 couverte du sang des démons, 3 pousse sur le mur écroulé. 4 Les esprits y circulent. 5 Des fumées brouillent les tas de décombres, 6 une épingle à demi ensevelie dans le sol affiche un dragon. 7 Les pics du pays de Wu et les collines du pays de Yue se dressent au loin, 8 pour qui froncent-ils les sourcils ?

9 Les statues de bouddha sont installées, 10 dans le palais de Zhaoyang, 11 la pierre sonore des moines, 12 a remplacé la cloche de Jingyang. 13 Pensant aux vicissitudes, je me fonds en larmes. 14 Toutes les montagnes sont perdues, 15 y aura-t-il des chanteuses du palais qui rappelleront cette histoire ? 16 Le cor sonne, 17 la houle est retombée, 18 le vent d'automne pique aux yeux.

Zhou Mi (周密, 1232-1298/1308)

A-126 : *Excursion du printemps* (曲游春/*Qu-you-chun*)

禁烟湖上薄游, 施中山赋词甚佳, 余因次其韵。盖平时游舫, 至午后则尽入里湖, 抵暮始出, 断桥小驻而归, 非习于游者不知也。故中山亟击节余“闲却半湖春色”之句。谓能道人之所未云。(Note du poète : Nous avons visité le Lac de L'Ouest. J'ai composé un *ci* en réponse à celui qu'a composé Shi Zhongshan en utilisant les mêmes rimes. Généralement, les bateaux de plaisance, qui voguent sur le Lac de l'Ouest, entrent dans le Lac de Li dans l'après-midi, et en sortent à l'approche du soir passant par le Pont Duanjiao. Ce mode de visite est connu chez ceux qui fréquentent comme nous. C'est la raison pour laquelle Zhongshan apprécie un vers de ce *ci* : *la moitié du paysage printanier du lac se*

soulage, car il affirme qu'il traduit le paysage de l'après-midi connu pour les autres.)

1 禁苑东风外, 2 飏暖丝晴絮, 3 春思如织。4 燕约莺期, 5 恼芳情偏在,
6 翠深红隙。7 漠漠香尘隔, 8 沸十里、乱弦丛笛。9 看画船、尽入西泠, 10
闲却半湖春色。

11 柳陌, 12 新烟凝碧, 13 映帘底宫眉, 14 堤上游勒。15 轻暝笼寒, 16
怕梨云梦冷, 17 杏香愁暮。18 歌管酬寒食, 19 奈蝶怨、良宵岑寂。20 正满
湖、碎月摇花, 21 怎生去得?

1 Hors du jardin impérial situé sur la rive du lac, 2 le vent doux fait voler les
chatons, 3 comme des fils de pensée d'amour. 4 Les hirondelles et les fauvettes
sortent de leur nid, 5 cherchant leur amour à la saison de floraison, 6 dans le
feuillage et sous les fleurs. 7 Une poussière parfumée s'élève, 8 le brouhaha des
visiteurs couvre tout le lac, les luths rivalisent avec les flûtes. 9 Ces bateaux colorés
se dirigent vers le loin en passant sous le Pont Xileng, 10 et la moitié du lac se
soulage.

11 Sur la rive peuplée de saules, 12 teintés d'une couche d'émeraude par un
brouillard léger, 13 on voit des dames contempler le paysage derrière les rideaux
de leur pavillon, 14 et des hommes se promener sur leur cheval. 15 À l'approche
du soir un air froid tombe sur le lac, 16 je crains que cela fasse frémir le nuage
blanc comme la fleur du poirier, 17 et chagriner les pruniers fleuris. 18 On chante
en jouant les instruments pour fêter la fête de la Nourriture froide, 19 quelques
papillons se plaignent du lac trop peu animé. 20 Sous le clair de lune, brillent d'une
infinité de pétales argentée sur le lac, 21 comment puis-je quitter ces beaux
paysages?

A-127 : *Mélodie au rythme ralenti* (声声慢/Sheng-sheng-man)

宫词拟梅溪 (Note du poète : Ce *ci* est dédié au ruisseau de Pruniers)

1 帘消宝篆卷宫罗。2 蜂蝶扑飞梭。3 一样东风, 4 燕梁莺院, 5 那处春
多。

6 晓妆日日随香鞦，7 多在牡丹坡。8 花深深处，9 柳阴阴处，10 一片笙歌。

1 On roule le rideau de soie et on brûle de l'encens. 2 Les papillons voltigent comme des navettes volantes. 3 Le vent d'est souffle, 4 les hirondelles et les fauvettes reviennent dans la cour, 5 rapportant beaucoup de couleurs du printemps.

6 Les concubines accompagnent le char impérial après s'être soigneusement apprêtées, 7 pour se rendre au jardin de pivoines. 8 Au milieu des fleurs et sous les saules, 9 grondent les instruments et chantent les chanteurs.

A-128 : *Terrasse de Gaoyang* (高阳台/*Gao-yang-tai*)

送陈君衡被召 (Note du poète : à mon ami Chen Junheng qui part pour le Nord)

1 照野旌旗，2 朝天车马，3 平沙万里天低。4 宝带金章，5 尊前茸帽风欹。6 秦关汴水经行地，7 想登临、都付新诗。8 纵英游、叠鼓清笳，9 骏马名姬。

10 酒酣应对燕山雪，11 正冰河月冻，12 晓陇云飞。13 投老残年，14 江南谁念方回。15 东风渐绿西湖柳，16 雁已还、人未南归。17 最关情、折尽梅花，18 难寄相思。

1 Les étendards flamboient sur le champ, 2 les chars se dirigent vers la capitale, 3 la plaine touche le ciel à l'horizon. 4 Le seau d'officier suspendu à la ceinture, 5 tu bois une coupe sous la brise qui agite la fourrure de ton chapeau. 6 Durant le trajet, tu passeras par la forteresse de Qinguan et la rivière de Bian, 7 ces lieux te donneront certainement l'envie de poétiser. 8 Une fois installé dans le nord, tu pourras t'amuser de ces beaux paysages du nord sur ton cheval, 9 accompagné par des exécutants de musique, et des courtisanes connues.

10 J'imagine qu'un jour lors d'un banquet à Dadu, tu verras probablement cette scène : 11 le nuage flotte sur le sommet de la montagne de Yan couverte de neige, 12 blanche comme le clair de lune gelé. 13, Mais moi, déjà trop vieux, 14 je suis

bloqué éternellement dans le sud comme le poète He Zhou. 15 Quand le vent d'est
verdira les saules du Lac de l'Ouest, 16 et les oies cendrées seront de retour,
pouvons-nous nous revoir ? 17 J'enverrai des rameaux fleuris du prunier d'hiver,
18 je ne sais pas si tu pourras les recevoir.

Wang Yisun (王沂孙, date de naissance et date de décès incertaines)

A-129 : *Parfum céleste* (天香/Tian-xiang)

龙涎香(Note du poète : ambre gris)

1 孤峤蟠烟, 2 层涛蜕月, 3 骊宫夜采铅水。4 讯远槎风, 5 梦深薇露, 6
化作断魂心字。7 红瓷候火, 8 还乍识、冰环玉指。9 一缕萦帘翠影, 10 依稀
海天云气。

11 回辘娇半醉。12 翦春灯、夜寒花碎。13 更好故溪飞雪, 14 小窗深闭。
15 荀令如今顿老, 16 总忘却、樽前旧风味。17 漫惜余熏, 18 空篝素被。

1 Sur la mer se dresse un rocher solitaire s'obscurcissant dans la brume, 2 les
vagues projettent d'innombrables écailles teintées du clair de lune, 3 les pêcheurs
plongent dans les ténèbres pour tenter leur chance. 4 Poussé par la marée les
barques retournent au port chargé de l'ambre gris qui, 5 humecté de rosée, 6 se
transformera en encens en forme de cœur. 7 Conservés dans la boîte porcelaine
rouge, 8 ces blocs d'encens sont beaux comme des doigts délicats ou des anneaux
de glace. 9 Les traînées s'enroulent autour du rideau émeraude, 10 ce qui nous fait
penser au nuage sur la mer.

11 La belle grisée s'allonge nonchalamment sur le lit embaumé par l'encens.
12 Dans la nuit glaciale, elle coupe la mèche de la lampe. 13 La neige tombe sur le
ruisseau de son pays natal, 14 un moment propice pour brûler l'encens dans la salle
bien fermée. 15 Je suis vieux maintenant comme Xun Yu le connaisseur d'encens,
16 je ne me rappelle plus le bon vieux goût de l'alcool. 17 Je mets une couverture
blanche sur l'encensoir, 18 dans l'espoir de garder plus longtemps la fragrance de
l'encens.

Zhang Yan (张炎, 1248 - vers 1320)

A-130 : *Quai du Sud* (南浦/*Nan-pu*)

春水 (Note du poète : l'eau printanière)

1 波暖绿粼粼, 2 燕飞来, 3 好是苏堤才晓。4 鱼没浪痕圆, 5 流红去, 6 翻笑东风难扫。7 荒桥断浦, 8 柳阴撑出扁舟小。9 回首池塘青欲遍, 10 绝似梦中芳草。

11 和云流出空山, 12 甚年年净洗, 13 花香不了? 14 新绿乍生时, 15 孤村路, 16 犹忆那回曾到。17 余情渺渺, 18 茂林觞咏如今悄。19 前度刘郎归去后, 20 溪上碧桃多少。

1 L'air tiède réchauffe les ondes vertes, 2 les hirondelles reviennent, 3 à l'aube sur la digue de Su. 4 Les poissons dessinent des rondes sur la surface de l'eau, 5 qui emportent les pétales tombés vers le loin, 6 en se moquant le vent d'est qui n'a pas pu balayer toutes les fleurs. 7 Sous le pont qui relie les deux rives d'un confluent, 8 sort une barque qui traverse l'ombre des saules. 9 Partout dans le lac prospèrent des herbes, 10 comme le paysage féérique dépeint dans le poème.

11 Accompagné de nuages blancs la rivière traverse la montagne, 12 année après année l'eau lave les fleurs, 13 pourquoi leur parfum ne s'épuise-t-il pas ? 14 Les plantes germent, 15 au bord du chemin qui mène à un village retiré, 16 que je l'avais déjà visité avec des amis. 17 Les souvenirs émergent, 18 nous improvisons des poèmes en buvant dans le bois pittoresque. 19 Dans le site que nous avons visité, 20 les pêchers sur la rive du ruisseau donnent-ils encore de fruits ?

A-131 : *Terrasse de Gaoyang* (高阳台/*Gao-yang-tai*)

西湖春感 (Note du poète : printemps au bord du Lac de l'Ouest)

1 接叶巢莺, 2 平波卷絮, 3 断桥斜日归船。4 能几番游, 5 看花又是明年。6 东风且伴蔷薇住, 7 到蔷薇、春已堪怜。8 更凄然、万绿西泠, 9 一抹荒烟。

10 当年燕子知何处，11 但苔深韦曲，12 草暗斜川。13 见说新愁，14 如今也到鸥边。15 无心再续笙歌梦，16 掩重门、浅醉闲眠。17 莫开帘、怕见飞花，18 怕听啼鹃。

1 Les fauvelles confectionnent leur nid dans le feuillage épais, 2 les chatons flottent sur les ondes, 3 des bateaux s'amarrent près du Pont de Duanjiao. 4 Il nous reste peu de beaux jours cette année, 5 et il faut attendre toute une année pour revoir la floraison. 6 Je prie au vent d'est d'allonger le séjour près du rosier, 7 qui fleurit à la fin du printemps. 8 Ces jours-là, nous ne pouvons voir que la verdure et le Pont de Xileng, 9 s'attrister dans le brouillard désolé.

10 Je ne sais pas où sont passées les hirondelles, 11 se juchant auparavant dans ces résidences pompeuses qui, 12 sont couvertes de mousses maintenant et où pullulent des herbes. 13 On dirait que ce chagrin récent, 14 n'épargne même pas les oiseaux. 15 Ni la musique ni la promenade ne m'intéresse, 16 je m'enferme chez moi, m'abandonnant à l'alcool et au sommeil. 17 Je ne soulève pas le rideau, 18 car j'ai peur de voir des fleurs s'envoler, 19 et d'entendre des fauvelles gazouiller.

Jiang Jie (蒋捷, vers 1245 - vers 1305)

A-132 : *Voyage d'un jeune homme* (少年游/Shao-nian-you)

1 枫林红透晚烟青，2 客思满鸥汀。3 二十年来，4 无家种竹，5 犹借竹为名。

6 春风未了秋风到，7 老去万缘轻。8 只把平生，9 闲吟闲咏，10 谱作棹歌声。

1 Au crépuscule, un brouillard voile les érables dont les feuilles ont rougi, 2 l'îlot sur lequel se juchent les oiseaux me fait penser à mon pays natal. 3 Depuis vingt ans, je n'ai pas un jardin pour planter des bambous, 4 je ne mérite plus mon sobriquet : 5 Mont de bambous.

6 Le vent du printemps vient d'arrêter de souffler et le vent de l'automne arrive,

7 plus je vieillis moins le monde est attirant. 8 Ma vie touche à sa fin, 9 de temps en temps, je la revis, 10 et en fais des chants rustiques de pêcheurs.

A-133 : *Fraîcheur du soir* (贺新郎/*He-xin-lang*)

1 深阁帘垂绣。2 记家人、软语灯边，3 笑涡红透。4 万叠城头哀怨角，
5 吹落霜花满袖。6 影厮伴、东奔西走。7 望断乡关知何处，8 羨寒鸦、到着
黄昏后。9 一点点，10 归杨柳。

11 相看只有山如旧。12 叹浮云、本是无心，13 也成苍狗。14 明日枯荷
包冷饭，15 又过前头小阜。16 趁未发、且尝村酒。17 醉探枵囊毛锥在，18
问邻翁、要写牛经否。19 翁不应，20 但摇手。

1 Le rideau de ton boudoir aurait été baissé. 2 Je me rappelle que souvent dans
la nuit, nous nous parlions près de la lampe, 3 et tu souriais avec deux fossettes
rosées. 4 Maintenant je n'entends que le son du cor provenant de la fortification de
la montagne, 5 le givre emporté par le vent entre dans mes manches. 6 Sur le
chemin, je n'ai que pour compagnon mon ombre. 7 Maintenant loin de toi, 8 je suis
jaloux de voir les cordeaux rentrer dans leur nid au coucher de soleil. 9 L'un après
l'autre, 10 ils se juchent sur les saules.

11 Je crois que les montagnes n'ont rien changé au pays natal. 12 Je soupire
de mon destin inattendu, 13 qui me met dans un état misérable comme un chien
apeuré. 14 J'emballe le reste du repas refroidi dans une feuille morte de lotus pour
demain, 15 car je compte traverser la colline pour continuer le chemin. 16 Je veux
profiter de ce moment pour aller acheter une coupe d'alcool du village. 17 Grisé,
je sors de ma malle le pinceau, 18 avec lequel je demande au vieux père voisin s'il
a besoin que je lui fasse une copie manuscrite du Livre du Bovin. 19 Il me refuse,
20 par un signe de main.

Bibliographie

Sur le *ci*

Ouvrages modernes et contemporains :

- CARRE, Patrick, *Soûtra du Diamant et autres soûtras de la Voie médiane*, Paris, Éditions Fayard, févr. 2014.
- CHEN Xiao (陈晓), *Le yue-fu des Han et des Wei (汉魏乐府)*, Zhuhai : Éditions Zhuhai (珠海出版社), 2002.
- CHEN Fukang (陈福康), *Les Théories de la traductologie en Chine (中国译学理论史稿)*, Shanghai, Éditions Éducation des langues étrangères de Shanghai (上海外语教育出版社), nov. 1992.
- CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- DENG Qiaobin (邓乔彬), *Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song, vol.1 (唐宋词艺术发展史-上)*, Wuhu, Éditions Université normale de la province du Anhui (安徽师范大学出版社), août 2013.
- DENG Qiaobin (邓乔彬), *L'Histoire de l'évolution de l'art du ci des Tang aux Song, vol. 2 (唐宋词艺术发展史-下)*, Wuhu, Éditions Université normale de la province du Anhui (安徽师范大学出版社), août 2013.
- GERNET, Jacques, *Le Monde chinois, tome 1 : De l'âge de bronze au Moyen Âge*, Paris, Éditions Pocket, mars 2018.
- GERNET, Jacques, *Le Monde chinois, tome 3 : L'Époque contemporaine*, Paris, Éditions Pocket, mars 2018.
- Guo Moruo (郭沫若), « Mon enfance », dans XIE Tianzhen (谢天振), ZHA Mingjian (查明建), *L'Histoire de la littérature traduite en Chine du temps moderne 1898-1949 (中国现代文学翻译史 1898-1949)*, Shanghai, Éditions Éducation des langues étrangères de Shanghai, mai 2004.

-HAN Mei (寒梅), *Le ci des Tang aux Song et la vie quotidienne de la classe cultivée* (唐宋词与文人日常生活), thèse soutenue en 2007 à l'Université du Zhejiang.

-HU Yunyi (胡云翼), *Les ci de Jiang Jie* (蒋捷词钞), dans HU Yunyi, *Choix des ci des maîtres des Song, vol. 9* (宋名家词选-第九辑), Shanghai, Librairie de l'Éducation (上海教育出版社), 1947.

-JIN Wenda (金文达), *Histoire de la musique classique de la Chine* (中国古代音乐史), Pékin, Éditions Musique du Peuple (人民音乐出版社), avr. 1994.

-Jin Qianqiu (金千秋), *L'Histoire des échanges des danses musicales de la Route de la Soie* (古丝绸之路乐舞文化交流史), thèse soutenue en 2001 à l'Institut des recherches artistiques de Chine.

-JIN Yingkun (金滢坤), *Histoire générale du système de l'Examen impérial de la Chine - Les Sui, les Tang, les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes, vol. 1* (中国科举制度通史-隋唐五代卷-上), Shanghai, Éditions Peuple de Shanghai (上海人民出版社), avr. 2017.

-JIN Yingkun (金滢坤), *Histoire générale du système de l'Examen impérial de la Chine - Les Sui, les Tang, les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes, vol. 2* (中国科举制度通史-隋唐五代卷-下), Shanghai : Éditions Peuple de Shanghai (上海人民出版社), avr. 2017.

-JOURNEAU, Véronique Alexandre, « Cohérence(s) dans le genre du poème chanté chinois 词(*ci*) », dans *Arts, langue et cohérence*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 43-70.

-LI Jing (李静), *Collection et appréciation des shi des Tang et des ci des Song* (唐诗宋词鉴赏大全集), Pékin, Éditions Huawen (华文出版社), nov. 2009.

-LI Weiming (李伟明), *Histoire du commerce sur la Route de la Soie* (丝绸之路贸易史), Lanzhou, Éditions Peuple du Gansu (甘肃人民出版社), mars 1997.

-LIU Chongde (刘崇德), *Jiang Kui et la mélodie du ci des Song* (姜夔与宋代词乐),

-
- Nachang, Éditions Presses universitaires du Jiangxi (江西高校出版社).
- LIU Mo (刘默), *Collection et appréciation des ci des Song* (宋词鉴赏大全集), Pékin, Éditions Chinois d'outre-mer (中国华侨出版社), sept. 2012.
- LIU YangZhong (刘杨忠), *Histoire des courants du ci des Tang aux Song* (唐宋词流派史), Fuzhou, Éditions Peuple du Fujian (福建人民出版社), mars 1999.
- LIU Yangzhong (刘杨忠), *Histoire générale de la littérature chinoise- Littérature des Song, des Liao et des Jin* (中国文学通史-宋辽金文学), Nankin, Éditions Art littéraire du Jiangsu (江苏文艺出版社), févr. 2013.
- LIU Yu (刘瑜), *Ci complets de Li Qingzhao* (李清照全词), Jinan, Éditions Amitié (山东友谊出版社), 1998.
- LIU Yangzhong (刘杨忠), *Commentaires sur les ci de Zhou Bangyan* (周邦彦词选评), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), déc. 2003.
- LIU Zunming (刘尊明), *Histoire brève du ci des Tang et des Cinq Dynasties* (唐五代词史论稿), Pékin, Éditions Art et Culture (文化艺术出版社), oct. 2000.
- LUO Zongqiang (罗宗强), *Apprentissage mystérieux du néotaoïsme et la mentalité des shiren sous les Wei et les Jin* (« 玄学与魏晋士人心态 »), Hangzhou, Éditions Peuple du Zhejiang (浙江人民出版社), juill. 1991.
- LUO Genyi (罗根译), *Histoire de la littérature de yue-fu* (乐府文学史), Pékin, Éditions Orient (东方出版社), mars 1996, p. 18.
- PING Huishan (平慧善), *Li Qingzhao et ses œuvres* (李清照及其作品), Changchun, Éditions Art et Littérature du temps (时代文艺出版社), sept. 1985.
- QU Chaoli (屈超立), « La haute rémunération contre la corruption' et le changement du climat politique aux Song septentrionaux » (北宋 '厚禄养廉' 与政治风气转变), *Forum du peuple* (人民论坛), n° 34, déc. 2018, pp.142-144.
- REN Bantang (任半塘), « À propos de la discussion sur les *quzi* de la Dynastie des

Tang » (关于唐曲子问题的商榷), *Patrimoine de la littérature* (文学遗产), n° 2, sept. 1980, pp. 43-51.

-SHEN Songqin (沈松勤), *La sociologie culturelle et le ci des Tang et des Song* (« 唐宋词社会文化研究 »), Hangzhou, Éditions Université du Zhejiang (浙江大学出版社), janv. 2000.

-SHEN Fuwei (沈福伟), *Histoire des échanges culturels entre la Chine et l'Occident* (中西文化交流史), Shanghai, Éditions Peuple du Shanghai (上海人民出版社), juill. 2006.

-SHI Yidui (施议对), *Étude sur la relation entre le ci et la musique* (词与音乐关系史), Pékin, Éditions Sciences sociales de la Chine (中国社会科学出版社), juill. 1986.

-SHI Zhecun (施蜚存), *Nomenclature de l'étude du ci* (词学名词释义), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juin 1988.

-SUN Duoqi (孙多吉), *Histoire de la poésie chinoise* (中国诗歌史), Xi'an, Éditions Peuple du Shaanxi (陕西人民出版社), nov. 2005.

-SUN Guangren (孙广仁), ZHENG Hongxin (郑洪新), *Théories élémentaires de la Médecine chinoise* (中医基础理论), Pékin, Éditions Médecine et Médicaments chinois de Chine (中国中医药出版社), Juill. 2012.

-SUN Jiafu (孙嫁阜), *Étude sur le ci de Su Dongpo* (苏东坡词研究), Pékin, Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), mars 2010.

-TANG Ye (唐晔), ZHANG Ting (张婷), « Le prix des bœufs de trait sous les Song » (宋代耕牛价格水平蠡测), *Histoire de l'économie de la Chine* (中国经济史研究), n° 1, janv. 2016, pp. 107-113.

-TAO Erfu (陶尔夫) et ZHUGE Yibing (诸葛忆兵), *Histoire du ci des Song septentrionaux* (北宋词史), Harbin, Éditions Peuple du Heilongjiang (黑龙江人民出版社), janv. 2008.

-
- TONG Zhongliang (童忠良), *Manuel de Solfège* (基本乐理教程), Shanghai, Éditions Musique de Shanghai (上海音乐出版社), mai 2001.
- WANG Li (王力), *La versification du shi et du ci* (诗词格律), Pékin, Éditions Solidarité (团结出版社), mars 2018.
- WAN Minhan (宛敏灏), *Introduction sur l'étude du ci* (词学概论), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), mai 2009.
- WANG Chongmin (王重民), *Recueil des quzici de Dunhuang* (敦煌曲子词集), Pékin, Éditions Imprimerie commerciale (商务印书馆), déc. 1956.
- WANG Guowei (王国维, 1877-1927), *Du ci de ce monde* (人间词话), annoté par Zhou Xingtai (周兴泰), Pékin, Éditions Chinois d'outre-mer (中国华侨出版社), nov. 2015.
- WANG Zhaopeng (王兆鹏), *De l'histoire du ci des Tang aux Song* (唐宋词史论), Pékin, Éditions Littérature du peuple, janv. 2000.
- WU Xionghe (吴熊和), *Étude générale sur les ci des Tang aux Song* (唐宋词通论), Pékin, Éditions Imprimerie commerciale (商务印书馆), oct. 2003.
- XIA Chengtao (夏承焘), *Datation des ci de Jiang Baishi* (姜白石词编年笺校), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), mai 1985.
- XIE Taofang (谢桃坊), *Choix et annotations des ci de Liu Yong* (柳永词选评), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), oct. 2002.
- XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques, vol. 1* (中国古诗词三百首), Pékin, Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), avr.1999.
- XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques, vol. 2* (中国古诗词三百首), Pékin, Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), avr.1999.
- XUE Liruo (薛砺若), *Analyse générale du ci des Song* (宋词通论), Shanghai, Éditions Librairie de Shanghai (上海书店), juin 1985.

-
- YANG Mengliu (杨萌浏), *Panorama de l'histoire de la musique classique de la Chine, vol. 1* (中国古代音乐史稿-上), Pékin, Éditions Musique du peuple (人民音乐出版社), févr. 1981.
- YANG Wensheng (杨文生), *Manuel concis de cipo* (词谱简编), Chengdu, Éditions Peuple du Sichuan (四川人民出版社), mars 2004.
- YANG Haiming (杨海明), *Histoire du ci des Tang aux Song* (唐宋词史), Tianjin, Éditions Tianjin-Livres antiques (天津古籍出版社), déc. 1998.
- YANG Zhong (杨忠), *Choix des ci de Xin Qiji* (辛弃疾词选译), Chengdu, Éditions Bashu (巴蜀书社), oct. 1991.
- YAO Yingting (姚瀛艇), *Histoire de la culture de la Dynastie des Song* (宋代文化史), Kaifeng, Éditions Université du Henan (河南大学出版社), févr. 1992.
- YOU Biao (游彪), *Histoire des Song* (宋史), Pékin, Éditions Zhongxin (中信出版社), octobre 2017.
- YE Jiaying (叶嘉莹), Gu Zhijing (顾之京), *Nouveaux commentaires sur les ci de Liu Yong* (柳永词新释辑), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), janv. 2005.
- YE Jiaying (叶嘉莹), *Dissertations sur les maîtres de ci des Tang aux Song* (唐宋词名家论稿), Shijiazhuang, Éditions Éducation du Hebei (河北教育出版社), juill. 1997.
- YU Qiuyu (余秋雨), « Dix mille jin-shi et le champ de mandarinat » (十万进士与官场), *Collection des articles directeurs* (领导文萃), n° 1, avr. 1995, pp. 60-63.
- ZHAN Antai (詹安泰), *Traité de Zhan Antai sur le ci* (詹安泰词学论稿), Guangzhou, Éditions Peuple du Guangdong, janv. 1984.
- ZHANG Jiong(张炯), DENG Shaoji (邓绍基), LANG Ying (郎樱) (dir.), *L'Histoire générale de la littérature chinoise-Littérature des Yuan* (中国文学通史-元代文学), Nankin, Édition Arts littéraires du Jiangsu (江苏文艺出版社), févr. 2013.
- Zheng Linchuan (郑临川), *Études sur les ci de Xin Jiaxuan* (辛稼轩词纵横谈),

Chengdu : Éditions Bashu (巴蜀书社), juin 1987.

-ZENG Zhaomin, CAO Jiping, WANG Zhaopeng et LIUZunming (dir.) (曾昭岷, 曹济平, 王兆鹏, 刘尊明), *Les ci complets des Tang et des Cinq Dynasties* (全唐五代词), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), déc. 1999, p. 6-7.

Ouvrages anciens:

-Auteur inconnu, *Guanzi*, vol. 23 (管子, 卷二三), édition électrique de la société de *Technologie Zhangyue* (掌阅科技), basée sur l'édition 2019 de Librairie de Chine, sur l'application *Lecture* de Huawei.

-BAN Gu (班固, 32-92), *Livre des Han occidentaux* (汉书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), févr. 1962.

-CHEN Xun (陈洵), « Traités du Maître Haixiao sur le ci » (海绡说词), dans TANG Guizhang (dir.) *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934], pp. 4837-4839.

-CHEN Tingzhuo (陈廷焯, 1853-1892), *Traités sur le ci faits à salle de Pluie Blanche*, vol. 1 (白雨斋词话) annotées par Qu Xingguo (屈兴国), Jinan, Éditions Qilu (齐鲁出版社), mars 1983.

-CHEN Tingzhuo (陈廷焯, 1853-1892), *Recueil de Yunshao*, vol. 8 (云韶集-卷八), dans *Traités sur le ci faits à salle de Pluie Blanche* (白雨斋词话) annotées par Qu Xingguo (屈兴国), Jinan, Éditions Qilu (齐鲁出版社), mars 1983.

-CHEN Bangzhan (陈邦瞻, 1557-1623), *Événements détaillés de l'histoire des Song* (宋史纪事本末), Pékin, Éditions Librairie de Chine, mai 1977.

-CHEN Shidao (陈师道, 1053-1102), « Traités de Houshan sur la poésie » (后山诗话), dans HE Wenhuan (何文焕, de la Dynastie des Qing), *Les traités sur la poésie des dynasties passées* (历代诗话), Zhengzhou, Éditions Éléphant (大象出版社), mars 2002.

-CHEN Zhensun (陈振孙), *Catalogue de la collection des ouvrages de Zhizhai*, vol. 17

(直斋书录题解-卷十七), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), déc.1987.

-Confucius, *Les Entretiens*, édition électronique de la société de *Technologie Zhangyue* (掌阅科技) sur l'application *Lecture* de Huawei.

-CUI Lingqin, *Le Journal du Jiao-Fan* (教坊记笺订), annoté par REN Bantang, Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), 1962.

-DAI De (戴德, vers 99-vers37 av. J.-C.), DAI Sheng (戴圣, dates de naissance et de décès incertaines), *La Classique des Rites*, édition électronique de la société de *Technologie Zhangyue* (掌阅科技) sur l'application *Lecture* de Huawei.

-DU Wenlan (杜文澜, 1815-1881), « Traités faits au Jardin de Qiyuan sur le *ci* » (憩园词话), dans TANG Guizhang (dir.), dans TANG Guizhang (dir.) *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934], pp. 2790-2868.

-DUAN Anjie (段安节, de la Dynastie des Tang), *Recueil des poèmes de Yuefu* (乐府杂录), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), oct. 2015.

-FAN Ye (范曄, 398-445), *Livre des Han orientaux* (后汉书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), mai 1965.

-FENG Xi (冯熙, 1842-1927), *Traités de maître Hao'an sur le ci-traités du maître de Futang sur le ci-traité du maître de Jiecunzhai sur le ci* (蒿庵论词-复堂论词-介存斋), Pékin, Éditions Littérature du peuple (人民文学出版社), mai 1998.

-GONG Mingzhi (龚明之, 1091-1182), « Histoires du pays de Wu, vol. 6 » (中吴纪闻-卷六), dans *Grande collection des nouvelles des Song et des Yuan* (宋元笔记小说大观), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), mars 2007, pp. 2890-2976.

-HU Yinglin (胡应麟, 1551-1602), *Collection poétique* (诗薮), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques, (上海古籍出版社), oct.1958.

-HUANG Sheng (黄昇, de la Dynastie des Song méridionaux), *Choix des ci par maître Hua'an-Ci des grands poètes des Tang aux Song, vol. 5* (花庵词选-唐宋诸贤绝妙词选), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques, (上海古籍出版社), sept. 2007.

-HUANG Sheng (黄昇, de la Dynastie des Song méridionaux), *Choix des ci par maître Hua'an-Ci des grands poètes des Tangs aux Song, vol. 1* (花庵词选-中兴以来绝妙词选-卷一), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques, (上海古籍出版社), sept. 2007.

-KONG Yingda (孔颖达, 574-648), *Annotation du Classique des Documents, vol. 8* (尚书正义-卷八), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juill. 1982.

-KUANG Zhouyi (况周颐, 1859-1926), *Traité faits par maître de HuiFeng sur le ci, vol. 2* (蕙风词话-卷二), Pékin, Éditions Littérature du peuple (人民文学出版社), déc. 2005.

-LI Yanshou (李延寿, de la Dynastie des Tang) *Histoire des Dynasties du sud* (南史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juin 1975.

-LI Yanshou (李延寿), *Histoire des Dynasties du nord* (北史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), oct. 1974.

-LI Yu (李渔, 1611-1680), « Mes avis sur le ci » (窥词管见), dans LI Yu, *Œuvres complètes de Li Yu, vol. 2* (李渔全集-第二册), Hangzhou, Éditions Zhejiang-Livres antiques (浙江古籍出版社), août 1991.

-LIU Xizai (刘熙载, 1813-1881), *Introduction de l'art, vol. 4* (艺概 -卷四), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), déc. 1978.

-LIU Xu (刘昫, 887-946), *L'Ancien Livre des Tang* (旧唐书), dans la collection des *Vingt-cinq Livres* (二十五史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), p. 3612.

-LIU Yongji (刘永济, 1887-1966), *Brève explication sur les ci des Tang des Cinq Dynasties et des deux Song* (唐五代两宋词简析), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), mai 1981.

-LU You (陆游, 1125-1210), « Chronique des Tang septentrionaux, vol.3 :

Autobiographie du dernier souverain » (南唐书, 卷三, 后主本纪), dans LU You, *Œuvres complètes de Lu Fangweng* (陆放翁全集, *Fangweng* : sobriquet de Lu You), Pékin, Éditions Librairie chinoise (中国书店出版社), juin 1986, pp. 14-15.

-Mengzi, *Les Oeuvres de Mengzi*, édition électronique de la société de *Technologie Zhangyue* (掌阅科技) sur l'application *Lecture* de Huawei.

-PI Xirui (皮锡瑞, 1850-1908), *Histoire des recherches sur les Classiques* (经学历史), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), juill. 2004.

-QIAN Yueyou (潜说友), « Chroniques de la ville de Lin'an de l'ère de xianchun, vol. 66 » (咸淳临安志-卷六六), dans *Collection des chroniques régionales des Song et des Yuan* (宋元方志丛刊), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), mai 1990, pp. 3952-3969.

-SHEN Yue (沈约, 441- 513), *Livre des Song* (宋书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), otc. 1974.

-SIMA Guang (司马光 1019-1086), *Miroir compréhensif pour aider le gouvernement, vol. 211* (资治通鉴-卷二一一), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), 1956.

-TANG Guizhang (唐圭章, 1901-1990), *Brève interprétation des ci des Tang et des Song* (唐宋词简释), Pékin, Éditions Littérature du peuple (人民文学出版社), avr. 2010.

-TIAN Tongzhi (田同之, 1677-1756), « Traité de Xipu sur le ci » (西圃词说), dans TANG Guizhang (dir.), *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934], pp.1399-1421.

-WANG Shizhen (王士禛, 1634-1711), « Cueillette des fleurs et des herbes » (花草蒙拾), dans TANG Guizhang (dir.), *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934]. pp. 670-677.

-WANG Zhi (王铨), « Notes silencieuses » (默记), dans *Grande collection des nouvelles des Song et des Yuan* (宋元笔记小说大观), Shanghai, Éditions Shanghai-

Livres antiques (上海古籍出版社), mars 2007, pp. 4536-4537.

-WEI Zheng (魏征, 580-643), *Le Livre des Sui* (隋书), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), août 1973.

-WU Chenquan (武承权), « Quelques questions sur le gouverneur Pei dans *La lettre gouverneur Pei d'Anzhou* » (《上安州裴长史书》中裴长史疑析), *Annales de l'Étude de Li Bai en Chine 2006-2007* (中国李白研究 2006-2007), oct. 2006, pp. 266-273.

-WU Mei (吴梅, 1884-1938), *Étude générale sur le ci* (词学通论), Shanghai, Éditions Université de Fudan (复旦大学出版社), mai 2005.

-XU Angxiao (许昂霄), *Commentaires sur le recueil de ci édité par Zhu Yizun* (词综偶评), dans TANG Guizhang (dir.), *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934], pp. 1510-1558.

-YANG Shi (杨澍), « Les traités sur le *ci* du passé au présent » (古今词话), dans TANG Guizhang (dir.), *Compilation des traités sur le ci* (词话丛编), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), nov. 1986 [1934], pp. 9-56.

-YE, Mengde (叶梦得, 1077-1148), « Journal d'un estivant, vol. 3 » (避暑录话-卷三), dans *Grande collection des nouvelles des Song et des Yuan* (宋元笔记小说大观), Shanghai : Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), mars 2007, pp. 2620-2634.

-YU Biyun (俞陛云, 1868-1950), *Choix et annotation des ci des Tang des Cinq Dynasties et des deux Song* (唐五代两宋词选释), Shanghai, Éditions Shanghai-Livres antiques (上海古籍出版社), sept. 1985.

-ZHANG Huiyan (张惠言, 1761-1802), *Choix de ci* (词选), Pékin, Éditions Librairie de Chine (中华书局), août 1957.

-ZHANG Tangying (张唐英, 1027-1071), « Les Tauwu du Royaume des Shu » (蜀梣杌), dans *Compilation complète des nouvelles des Song, tome 1, vol. 8* (全宋笔记, 第一编, 第八册), Zhengzhou, Éditions Éléphant (大象出版社), mars 2018. pp. 42-45.

-ZHANG Yan (张炎, 1248-vers1320), *Sources du ci* (词源) annoté par Xia Chengtao (夏承焘), Pékin, Éditions Littérature du peuple (人民文学出版社), sept. 1963.

-ZHOU Ji (周济, 1781-1839), *Choix des ci des quatre poètes des Song* (宋四家词选), Pékin, Éditions Imprimerie commerciale (商务印书馆), oct. 1959.

-ZHU Xiaozang (朱孝臧, 1857-1931), *Trois cents ci des Song* (宋词三百首), annotés par Cai Yijiang (蔡义江), Shanghai, Éditions Université de Fudan (复旦大学出版社), 2^e édition, août 2014.

-ZUO Qiuming (左丘明), *Les Discours des Royaumes* (国语), Pékin, Éditions Travailleurs (工人出版社), déc. 2017.

• **Sur le trobar et la théorie littéraire**

-ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

-ANGLADE, Joseph, *Les Troubadours, leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, Paris, Librairie Armand Colin, 1908.

-AUDIAU, Jean, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1923].

-BARET, Eugène, *Les Troubadours et leur influence sur la littérature du Midi de l'Europe*, Arles : Marcel Petit, 1980.

-BARTSCH, Karl, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, Friderichs, 1872.

-BATAILLON, Marcel, « Don Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) », *Bulletin Hispanique*, tome 71, n° 1-2, janv.-juin, 1969, pp. 441-451.

-BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Histoire de la littérature française – Moyen Âge 1050-1468*, Paris, Larousse-Bordas, août 1996 [1988].

-BEC, Pierre, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon, Éditions Aubanel, sept. 1970.

-
- BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles), vol. 1 : Études*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1977.
- BEC, Pierre, *Florilège en mineur*, Orléans, Éditions Paradigme, mars 2004.
- BEDIER, Joseph, « Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au Moyen Âge », *Revue des Deux mondes*, tome 135, mai 1896, pp. 146-172.
- BEZZOLA, Reto R, « Guillaume IX et les origines de l'amour courtois », *Romania*, vol. 66, n° 262, 1940-1941, pp. 145-237.
- BONNASSIE, Pierre, « Les inconstances de l'an Mil », *Médiévales*, n°37, automne 1999, *L'an mil en 2000*, pp. 81-90.
- BOUTIÈRE, Jean & SCHUTZ, A.-H., *Biographie des troubadours*, Paris, A.-G. Nizet, 1964.
- BROOKS Cleanth & WARREN Robert Penn, *Understanding Poetry*, Pékin, Éditions Foreign Language Teaching and Research Press & Thomson Learning, nov. 2004.
- CANAVAGGIO, Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1, Paris, Librairie Arthème Fayard, nov. 1993.
- CHAILLEY, Jacques, « Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine ». *Romania*, tome 76, n° 302, 1955, pp. 212-239.
- CHAILLEY, Jacques, *École musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Paris, Les livres essentiels, 1960.
- CLOT, André, *L'Espagne musulmane*, Paris, Éditions Perrin, 2004.
- COMBES, Jean, *Histoire de l'école primaire élémentaire en France, Que sais-je ?* Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- CORBELLARI, Alain, *Moyen Âge et critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2021.
- CORBELLARI, Alain, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris,

Éditions Klincksieck, 2011.

-CRAVAYAT, Paul, « Les origines du troubadour Jaufré Rudel », *Romania*, tome 71, n° 282, 1950, pp. 166-179.

-DAVENSON Henri, *Les Troubadours*, Paris, Éditions Seuil, mai 1961.

-DE CHABANNES, Adéma, *Chronique*, ch.44 ; tra. E. Pogan, *l'An Mille*, Paris, 1947, p. 193, dans RICHE, Pierre, *École et Enseignement dans le haut Moyen Âge, fin du V^e siècle-milieu du XI^e siècle*, Paris, Picard éditeur, 3^e édition, 1999, p. 393.

-DEJEANNE, Jean-Marie-Lucien, « Le troubadour Cercamon », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 17, n° 65, 1905, pp. 27-62.

-DEJEANNE Jean-Marie-Lucien, *Poésies complètes du Troubadour Marcabru*, New York/London, Johnson Reprint Corporation (Réimprimé avec l'autorisation des éditions Édouard Privat), 1971.

-DE LA RONCIERE, Charles, DE LASTEYRIE, Charles « *L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges* », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 62, 1901, pp. 650-653.

-DE ROUGEMENT, Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, sept. 2021 (1972), p. 71.

-DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, janv. 1991.

-DIEZ, Frédéric, *La poésie des troubadours*, traduit par DE ROISIN, Paris, Jules Labitte/ Lille, Librairie ancienne et moderne de Vanackere, 1845.

-DRAGONETTI, Roger, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise – Flamenca et Jofroi de Poitiers*, Paris, éditions du Seuil, 1982.

-FABRE, Paul, *Anthologie des troubadours*, Orléans : Éditions Paradigme, janv. 2011.

-FARAL, Edmond, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1910.

-FÉLIX, Bernard, *Guillaume le troubadour*, Sauveterre, Éditions Aubéron, 2002.

-
- FRAPPIER, Jean, « Vue sur les conceptions courtoises dans les littéraires d'oc et d'oïl au XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2^e année, n^o 6, avril-juin 1959, pp. 135-158.
- GAUTIER, Léon, *La chevalerie*, 3^e édition, Paris, Librairie Universitaire, 1895.
- GEROLD, Hilty, « L'énigme de l'Aube de Fleury est-elle déchiffrée ? », *Revue de linguistique romane*, 1998, pp. 321-330.
- GUIDÈRE, Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Louvain-la Neuve, De Boeck Supérieur, 2016.
- HILTY, Gerold, « L'énigme de l'Aube de Fleury est-elle déchiffrée ? », *Revue de linguistique romane*, 1998, pp. 321-330.
- JEANROY, Alfred, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1889.
- JEANROY, Alfred, *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse, Édouard Privat/Paris, Henri Didier, 1934.
- JEANROY, Alfred, « Poésies de Guillaume IX comte de Poitiers », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 17, n^o 66, 1905, pp.161-217.
- JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours XII^e-XIII^e siècles*, testes, notes, traductions par Jürgen Boelcke, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974.
- JEANROY, Alfred, « Sur la tençon 'Car vei fenir à tot dia' », *Romania*, tome 19, n^o 75, 1890, pp. 394-402.
- JEANROY, Alfred, « La tenson provençale », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 2, n^o 2, 1890, pp.81-304.
- JEANROY, Alfred, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*, Paris, Champion, 1916.
- LAROSE, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1989.

-
- LAVAUD, René, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- LEFREVRE, Yves, « Jaufré Rudel, professeur de morale », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 78, n°77-78, 1966, pp. 415-422.
- LEVY, Émile, *Petit dictionnaire provençal-français*, 3^e édition, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1961.
- LAFONT, Robert et ANATOLE, Christian, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, tome 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- LAFITTE-HOUSSAT, Jacques, *Troubadours et cours d'amour*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e trimestre 1970 [1950].
- LAZZERINI, Lucia, « À propos de l'Aube bilingue de Fleury », *Romania*, tome 107, n°428, 1986, pp. 552-553.
- LE GENTIL, Pierre, « La strophe 'zadjalesque', 'les khardjas' et le problème des origines du lyrisme roman » (deuxième article), *Romania*, tome 84, n°334, 1963, pp. 209-250.
- LEMAY, Richard, « À propos de l'origine arabe de l'art des troubadours », *Annales. Économie, Société, Civilisation*, 21^e année, n° 5, 1966, pp. 990-101.
- MARKALE, Jean, *Amour courtois ou le coupe infernal*, Paris, Éditions Imago, janv. 1987.
- MEJEAN-THILIER, Suzanne et NOTZ-GROB, Marie-Françoise, *Nouvelles courtoises*, Paris, Librairie Générale Française, sept. 2010 [1997].
- MEYER, Paul, « Les derniers troubadours de la Provence, d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque impériale par Mr Ch. Giraud, 2^e article », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1869, tome 30, pp. 461-531.
- MICHEL, Alain, « Poésie et sagesse chez Virgile », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, oct. 1992, pp. 307-319.
- NELLI, René, *Les Cathares*, Paris, Marabout université, 1972.

-
- NYKI, Aloïs Richard, « L'influence arabe-andalouse sur les troubadours », *Bulletin Hispanique*, tome 41, oct.-déc. 1939, pp. 305-315.
- PARIS, Gaston, « Deuxième article », *Journal des Savants*, déc. 1891, pp. 729-742.
- PARIS, Gaston, « Troisième article », *Journal des Savants*, mars 1892, pp.155-167.
- PARIS, Gaston, « Quatrième et dernier article », *Journal des Savants*, juill. 1892, pp. 407-429.
- PARIS, Gaston, *La poésie du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1899.
- PATERSON, Linda Mary, *Le monde des troubadours*, traduction de GOUIRAN, Gérard, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1999.
- PAYEN, Jean-Charles & WEBER Henri (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France, tome 1, Des origines à 1600*, Paris, Éditions sociales, 1965.
- RICHE, Pierre, *École et Enseignement dans le haut Moyen Âge, fin du V^e siècle-milieu du XI^e siècle*, Paris, Picard éditeur, 3^e édition, 1999.
- RICHE, Pierre, *L'enseignement au Moyen Âge*, Paris, CNRS, Éditions, oct. 2016.
- ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours anthologie bilingue*, Paris, Éditions Seghers, 1971.
- SALAGNAC, Georges Cerbelaud, *Histoire du Limousin*, Paris, France-Empire, 1996.
- SAVIOTTI, Federico, *L'énigme du senhal*, Università di Pavia. 2013.
- STERN, Samuel Miklos, *Les Chansons mozarabes*, Okford, Bruno Cassirer, 1965.
- TARDIEU, Jean, *Une Voix sans personne*, Paris, Gallimard, mai 1954.
- VACHON, Georges-André, « La poésie de l'aube », *Études françaises*, vol. 3, n° 4, nov. 1967, pp. 426-431.
- VAN TIEGHEM, Paul, *La littérature comparée*, Paris, Librairie Armand Colin, 1931.
- VILLARD, François, « Guillaume IX d'Aquitaine et le concile de Reims de 1119 », *Cahiers de civilisation médiévale*, 16^e année, n° 64, oct.-déc. 1973, pp. 295-302.

-
- VITALIS, Orderic, *The Ecclesiastic History by Orderic Vitalis*, cité dans Michel Zink, *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris, Éditions Perrin, oct. 2013, p. 39.
- WORDSWORTH, William, *Lyrical Ballads*, version électronique rédigée par *the English Department of The Pennsylvania State University*.
- ZINK, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris, Éditions Perrin, oct. 2013.
- ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, janv. 2014 [1992].
- ZINK, Michel, *La Pastourelle : poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris-Montréal, Bordas, 1972.
- ZUMTHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (VIe – XIVe siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 1954.
- ZUMTHOR, Paul, « Un trompe-l'œil linguistique ? Le refrain de l'aube bilingue de Fleury », *Romania*, tome 105, n° 418-419, 1984, pp. 171-192.

Table des matières

Résumé	2
Remerciement	3
Introduction	4
Chapitre I. Les origines	13
1.1. La poésie <i>ci</i>	13
1.1.1. Brève présentation du terme <i>ci</i> en tant qu'art poétique.....	13
1.1.2. La musique <i>yan-yue</i> et le <i>ci</i>	15
1.1.2.1. Les musiques <i>ya-yue</i> et <i>qing-yue</i> : sources vernaculaires	15
1.1.2.2. Les musiques empruntées : sources étrangères	27
1.2. La poésie des troubadours.....	42
1.2.1. Le problème de l'origine : les principales hypothèses	42
1.2.2. Un art né de la fusion des sources diversifiées.....	47
1.2.2.1. La langue latino-romane et l'art liturgique : base culturelle.....	48
1.2.2.2. Les éléments empruntés : catalyseurs culturels.....	57
1.3. Synthèse du chapitre	71
Chapitre II. Développement des techniques poétiques	74
2.1. L'art du <i>ci</i>	74
2.1.1. Notions élémentaires de métrique de la poésie chinoise	74
2.1.2. Du <i>shi</i> au <i>ci</i>	82
2.1.3. Le <i>ci-pai</i> et la classification du <i>ci</i>	88
2.1.4. La métrique du <i>ci</i>	107
2.1.5. Ponctuation, traduction et citation.....	126
2.2. L'art du <i>trobar</i>	137
2.2.1. Musique, manuscrits, <i>vidas</i> , <i>razos</i> , jongleurs, traduction et citation.....	137
2.2.2. Les genres	145
2.2.3. Le vers.....	164
2.2.4. La strophe et la rime.....	168
2.3. Synthèse du chapitre	186
Chapitre III. La contribution des premiers poètes	190
3.1. Les premiers poètes qui font des <i>ci</i>	190
3.1.1. L'examen impérial et la formation de la classe de lettrés-fonctionnaires.....	190
3.1.2. Les poètes de <i>ci</i> des Tang.....	197
3.1.3. Les poètes du <i>Parmi les Fleurs</i>	214
3.1.4. L'école des Tang méridionaux	247
3.2. La première génération des troubadours.....	266
3.2.1. Un début brillant : Guillaume IX	266
3.2.2. L'observation de Cercamon	279
3.2.3. L'esprit critique de Marcabru.....	287
3.2.4. L'amour lointain de Jaufré Rudel.....	298
	561

3.3. Synthèse du chapitre	300
Chapitre IV. Continuation, développement et chute.....	303
4.1. Le <i>ci</i>	303
4.1.1. Le <i>ci</i> des Song septentrionaux.....	304
4.1.2. Le <i>ci</i> des Song méridionaux	324
4.1.3. Le <i>ci</i> post-Song	335
4.2. Le <i>trobar</i>	349
4.2.1. Le <i>trobar</i> entre le milieu du XII ^e siècle et l’an 1209	349
4.2.2. Le <i>trobar</i> de 1209 à 1271	366
4.2.3. Le <i>trobar</i> post-croisade	373
4.3. Synthèse du chapitre	378
Chapitre V. Structuration d’un monde poétique.....	380
5.1. La naissance d’un art – une immobilisation dans la mobilité.....	380
5.2. La technique formelle – monologue et dialogue.....	384
5.3. L’identité des poètes – vision politico-sociale	398
5.4. Thèmes et images – étude thématologique	412
5.5. Deux esthétiques distinctes – sur la poésie comparée	421
5.6. Synthèse finale – mécanisme de la formation des genres poétiques.....	444
Conclusion	453
Annexe : Les <i>ci</i> de la Dynastie des Song.....	460
Bibliographie	543