



HAL
open science

Promenade dans la Chine poétique

Véronique Alexandre Journeau

► **To cite this version:**

Véronique Alexandre Journeau. Promenade dans la Chine poétique : Esquisse d'un florilège de la poésie chantée des Tang aux Song. Jin Siyan et Lise Bois. Promenade au cœur de la Chine poétique, Artois université presses, pp.95-110, 2013. hal-02005184

HAL Id: hal-02005184

<https://hal.science/hal-02005184>

Submitted on 3 Feb 2019

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

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

Promenade dans la Chine poétique *Esquisse d'un florilège de la poésie chantée des Tang aux Song*

Véronique Alexandre Journeau

La poésie possède déjà en elle-même une musicalité et son alliage de sons et de sens en fait une concurrente et une alliée de la musique qui porte moins de sens mais plus de sons. La relation entre poésie et musique a évolué, privilégiant l'une ou l'autre selon l'époque, y compris dans la poésie chantée : sous les Tang (618-907), le poème prime et la musique suit, puis, à l'apogée du genre régulier, en raison même des normes d'écriture contraignante de la forme 律詩 *lüshi* (quatrain ou huitain en cinq ou sept caractères), un certain renversement s'opère en sorte que la musique propose et le poète compose à son écoute. Ce genre de poésie chantée, né à la fin des 唐 Tang, connaît un essor remarquable sous les 宋 Song (960-1279) : c'est le règne du "詞 *ci*" poème chanté, genre populaire aussi bien que savant. Ces poèmes sont composés en relation avec une mélodie préexistante, poèmes sans autre titre que « sur l'air de ... ». Pourtant, les nombreux articles, ouvrages, anthologies – notamment celle, considérée comme une référence, réalisée par 唐圭璋 Tang Guizhang¹ – ne donnent aucune indication sur la musique elle-même bien que cette interaction entre composantes musicales et composantes poétiques soit d'excellence sous les Song.

En réalité, il s'avère que la transmission relative aux poèmes sur des airs à chanter a suivi deux voies parallèles : l'une, celle de la poésie, est directement accessible en tant que corpus écrit avec les caractères usuels de la langue chinoise et relève du domaine littéraire ; l'autre, celle de la musique, est réservée aux quelques initiés pouvant déchiffrer des tablatures. Or ce n'est pas le cas de tout instrumentiste puisque la transmission se fait oralement de maître à disciple, ce dernier se trouvant ordinairement dans la situation de ne pouvoir jouer que ce qu'il a appris avec son maître. Sur le seul XX^e siècle, on compte plus de 1 500 livres consacrés à la poésie chantée (詞 *ci*) des Tang aux Song et environ 700 articles dans des revues sur les seules décennies 1980 et 1990 (en se basant sur la bibliographie d'un ouvrage récent²). La compilation monumentale de Tang Guizhang³ recense près de 20 000 poèmes chantés, composés par près de 1 500 poètes pour les deux dynasties Song (967-1127). Le nombre d'airs à chanter est important, plus de 300 airs sans compter les quelques 600

¹ 全宋词 *Quan Song ci* (Anthologie des poèmes chantés des dynasties Song), 5 册 (5 volumes), 唐圭璋 Tang Guizhang (dir.), 中华书局 *Zhonghua Shuju*, 2009 (1^e ed. en 1940, révision en 1964 et réédition en 1977 à Hong-Kong).

² *Song ci da cidian — 20 shiji songci yanjiu zhuyao shumu* 宋词大辞典 (Anthologie des poèmes chantés des Song), 王兆鹏·刘尊明 (éds.), 江苏 (Province du Jiangsu), 凤凰出版社 (Éditions du phénix), 2003.

³ *Quan Song ci, ibid.*

variantes de titres. Les publications chinoises en la matière (詞 *ci*) sont surtout des dictionnaires des poètes, des sélections de poèmes à chanter par poète, des articles thématiques et des anthologies d'airs à chanter avec leurs structures prosodiques et leurs variantes mais sans l'air de musique associé, sans doute parce que la plupart des commentateurs analysent principalement la musicalité propre au poème, celle des mots, en raison de l'accès par nature restreint à la notation musicale. C'est la raison pour laquelle nous donnerons dans cet article les deux aspects de la musicalité d'un poème chanté : la prosodie, telle que transmise dans les ouvrages qui répertorient les airs à chanter, et la musique de l'air à chanter, la mélodie telle que transmise dans les manuels pour cithare 琴 *qin*, instrument du poète lettré et pour lequel une notation musicale élaborée a été conçue dès le VI^e siècle. Cette notation fut d'abord descriptive des gestes du musicien sous forme textuelle (celle de « 幽兰 *Youlan* (L'Orchidée solitaire) »), puis abrégée et codifiée et accessible par des manuels spécifiques rédigés puis compilés continuellement à partir de la dynastie des Song (à la différence des autres instruments, tels que le pipa et la flûte, sur lesquels pouvaient aussi être joués ces airs).

Cependant, la musique n'est connue de nos jours que dans le cas où elle s'est perpétuée sans interruption de maître à disciple par la voie de la transmission orale car les tablatures correspondent à un archivage, une compilation pour mémoire des airs pour cithare *qin*, et leur déchiffrement n'est pas enseigné. Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, 查阜西 *Zha Fuxi* a compilé en 17 volumes (琴曲集成 *Qinqu jicheng*) 76 manuels publiés du XII^e siècle au tout début du XIX^e siècle et plus de 40 manuels ont paru postérieurement à cette date (1802). Cette monumentale compilation, parue en 1963, a favorisé l'accès et la connaissance du répertoire pour cithare 琴 *qin* mais peu d'interprètes ont tenté de restituer la musique originale par déchiffrement des tablatures (管平湖 *Guan Pinghu* fut l'un deux mais il a concentré son effort sur l'œuvre la plus ancienne connue : « 幽兰 *Youlan* (L'Orchidée solitaire) », VI^e siècle). Dès lors, reconstituer la musique des airs à chanter est un travail de longue haleine parce qu'il ne suffit pas de repérer de possibles tablatures d'airs à chanter, il faut aussi les déchiffrer et les transcrire afin de rendre possibles une interprétation musicale et une confrontation avec les poèmes repérés par l'autre voie.

Un texte musical au sein d'un manuel pour cithare 琴 *qin* est une notation abrégée des gestes à effectuer pour produire le son, la succession de gestes, de notes, formant composition

musicale au sens où sont notés, également sous forme abrégée, la façon de faire vivre le son d'une note (en soi) et d'une note à l'autre, les enchaînements en motifs et certaines ornementsations (en particulier des glissandos, des appoggiatures et de nombreuses variantes de vibratos). Des textes poétiques sont présents, au sein d'un répertoire d'œuvres par ailleurs purement instrumentales ; ils sont disposés en amont du texte musical ou en colonnes alternant avec celui-ci, présentation qui permet de faire correspondre un caractère-mot avec un caractère-doigté⁴. Ce dernier est constitué d'une note structurante (indiquée par la partie principale du caractère-doigté⁵), note qui peut être prolongée par des ornements tels que vibrato, broderie, glissando appuyé ou encore une combinaison de plusieurs ornements et la colonne textuelle présente alors des espaces non remplis en face de ces indications ornamentales, elles-mêmes condensées. C'est pourquoi la structure poétique et la structure musicale peuvent être comparées et les ornements étudiés pour l'accent qu'ils donnent à tel ou tel mot du poème.

Antérieurement au poème chanté 詞 *cí*, des compositions musicales ont été créées sur un poème existant, par exemple sur un quatrain de Wang Wei que nous allons étudier plus loin et qui a donné lieu à plusieurs variantes ; puis certains poètes ont créé des poèmes avec une mélodie associée, notamment Feng Yansi 冯延巳 dont on trouve un poème directement associé à une tablature (« 红满枝 *Hongman zhi* » sur l'air « 长相思 *Changxiang si* »), ou 姜夔 Jiang Kui (1155-1221) qui a contribué à l'élaboration de la notation musicale en tablature dans ce qui est le premier manuel parvenu jusqu'à nous (《白石道人歌曲》 *Baishi daoren gequ*, avec son poème : “古怨”, 1202) écrit en notation musicale abrégée (*jianzipu*) ; et, finalement, des airs de musique existants ont suscité la composition de nombreux poèmes, en particulier lors de joutes poétiques au gré de la circulation d'une coupe de vin, et par des personnalités telles que 歐陽修 Ouyang Xiu (1007-1072), 蘇軾 Su Shi (Su Dongpo, 1037-1101) ou la poétesse 李清照 Li Qingzhao (1084-1151). C'est en quelque sorte un jeu de société qui correspond – d'une certaine façon et antérieurement – à ce qu'on appelle « la pratique du timbre » en Occident, où la musique est indiquée par ce même type de titre « sur l'air de... ».

⁴ Cette notation qui est la concaténation en un caractère de plusieurs éléments qui sont parfois eux-mêmes des parties de caractères chinois d'écriture, devait être reproduite de façon manuscrite jusqu'en 2010. Il est à présent possible d'utiliser un logiciel conçu par 周昌乐 Zhou Changle avec son laboratoire de l'université de Xiamen (XMU MAC Lab : 厦门大学艺术认知与计算实验室).

⁵ Caractère abrégé indiquant les positions et types de frappe (main droite et main gauche) et induisant, dans certains cas, un nombre de notes ou un rythme afférent au geste.

Le poème « 送元二之安西 *Song Yuan er zhi Anxi* » de Wang Wei 王維 (701-761) a inspiré plusieurs compositions musicales présentes dans plusieurs tablatures avec quelques variantes de titre⁶ : « 渭城曲 *Wei cheng qu* », « 陽關曲 *Yangguan qu* » ou « 陽關三疊 *Yangguan sandie* », 三疊 *sandie* indiquant trois variations sur l'air, celui-ci étant le quatrain de Wang Wei, ce qui se traduit donc par « Trois airs sur la passe Yang » ou « Trois airs sur la passe du soleil ». « 陽關三疊 *Yangguan sandie* » est ainsi donné dans 浙音釋字琴譜 *Zheyin shizi qinpu* (1491) en mode 蕤宾调 *ruibin diao* et le texte qui l'introduit sous le titre « 陽關曲 *Yangguan qu* (Chant sur la passe du soleil) », est le suivant⁷:

Xixian dit : c'est une composition de Wang Wei que ses successeurs ont rallongé. Ce chant n'existe pas dans les manuels anciens. On pense qu'au cours d'une vie, il y a beaucoup moins d'occasions de retrouvailles que de séparations : il faut boire en chantant trois fois qu'à l'ouest de la passe Yang [c'est-à-dire la passe du soleil], il n'y a plus d'amis.

Cette version, que j'ai transcrite, est en huit couplets (4 + 4) et très riche tant musicalement que poétiquement. Elle répond à « quand ? » et « où ? » (espace-lieu et temps-moment) dans son premier distique, puis à « qui ? » et « pourquoi ? » (interlocuteur et motif) dans son second distique. Elle est, à mon avis, musicalement la plus belle. Le mode-ton est esquissé dans le premier vers {sol ↗sib ↗do ↘sol ↗ré ↘do-do} puis précisé dans le quatrième sur un motif qui, prolongé en fin de 2^e couplet, devient le refrain de l'ensemble de la pièce {sol ↗sib ↗do ↗sol ↗ré ↘do-do-do-do-do-do, sib ↗do-do}. La pièce est en effet constituée de variations, tant musicales que poétiques, sur le double thème du cadre naturel mythique de la Chine (ancrage, plénitude) d'une part, et de la séparation (amour, guerre, exil, nostalgie, errance) d'autre part. La structure poétique respecte le standard de l'époque, 律詩 *lüshi*, ce qui donne selon le système 平仄 *pingze* : 平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平；仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

La structure musicale (postérieure) l'en émancipe quelque peu :

⁶ « 渭城曲 (*Wei cheng qu*) » correspond à l'appellation d'un 词 *ci* par le début de son premier vers (pour distinguer un poème d'un autre quand le titre est sinon commun car celui de l'air à chanter) « 阳关 (*Yangguan*) » dans *Fengxuan xuanpin* 風宣玄品 (1539), *Wuyin qinpu* 五音琴譜 (1579), *Wenhuitang qinpu* 文會堂琴譜 (1596) ; « 阳关曲 (*Yangguan qu*) » dans *Zheyin shizi qinpu* 浙音釋字琴譜 (<1491), *Xielin taigu yiyin* (1511), *Faming qinpu* 發明琴譜 (1530) ; « 陽關三疊 (*Yangguan sandie*) » dans *Chongxiu zhenchuan qinpu* 重修真傳琴譜 (1585), *Zhenchuan Zhengzong qinpu* 真傳正宗琴譜 (1589 et 1609), *Yangchuntang qinpu* 陽春堂琴譜 (1611), (*xin chuan*) *Lixing yuanyu* (新傳) 理性元雅 (1618), 樂仙琴譜 *Lexian qinpu* (1623), 古音正宗 *Guyin zhengzong* 古音正宗 (1634), *Hewen zhuyin qinpu* 和文注音琴譜 (<1676) et deux de ses annexes [annexe 1 : 明和本東皋琴譜 et annexe 2 : 大原止郎本東皋琴譜 (Japon)].

⁷ Le texte chinois est : 希仙曰是曲也王摩诘所作而後人增益之按祖譜无此曲想夫吾人之生会少离多临别之际酒而三唱阳关西出而无故人吴楚同愁之语何其 乎。

Couplet 1 «沙頭過雨 Après la pluie, à l'entrée du désert »



荷五 奕 甸 芭六 荷テ

渭城 朝雨 浥 輕 塵

A l'aube, dans Wei, la pluie imbibe la légère poussière



芭六 荷 芭 勻 荷 芭

客舍 青青 柳 色 新

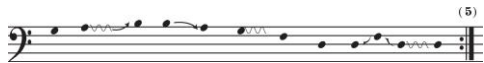
A l'auberge verdoyante, la couleur du saule est fraîche



甸五 荷 狷 芭 良 瓦 荃 甸 芭 狷

勸 君 更 盡 一 杯 酒

J'invite le maître à boire, boire encore, une coupe



荷七 狷 芭 良 荷 狷 芭 荷 荃 芭 荃

西 出 陽 關 (的 那) 無 故 人

Vers l'ouest, la passe Yang franchie, au-delà, plus d'amis...

Le refrain (fin du 2^e couplet) est le suivant :



荷五 六 四 芭 六 荷 狷 四 芭 荷 芭 荃 荷 芭

吳 山 高 聳 水 東 流 東 流 東 流 復 東 流

Des hauteurs du mont Wu, l'eau s'écoule, coule et coule vers l'est.

Le thème de l'errance est annoncé à la fin du premier couplet (début du 4^e vers avec « vers l'ouest, la passe du soleil franchie ») par {1 ton (*sol* *la* vibré), et aller-retour sur 1 ton (*si* *la*), puis *sol* de ponctuation} ; il est repris un ton en-dessous plusieurs fois. Le thème de l'errance se termine (fin du 4^e vers avec « plus d'amis ») par un petit motif de nostalgie sur tierce mineure et un petit motif de plénitude sur quarte. Tous ces motifs sont comme de petites vagues, mais de nombreuses autres symétries évoquent des flots : tout d'abord au 3^e vers du premier couplet, ceux que l'on boit au départ d'un être cher (« boire, boire encore, une coupe ») symbolisés par le prolongement des notes, la première en vibrato puis glissando ascendant et la seconde en glissando descendant, puis les séquences en notes doublées

{do ↘sib ↘sol ↗sib ↗do} qui précèdent les refrains des couplets intermédiaires (II, III, VI et VII). La cadence finale est sur *sib* pour bien marquer le mode, par sa différence avec le mode standard, et sans doute aussi pour évoquer l'exil, ce passage de l'autre côté.

Dès lors s'établit une relation qui va se parfaire entre poésie et musique, les formes de l'une comme de l'autre se complexifiant comme nous allons le voir à travers quelques exemples des Tang et Cinq dynasties aux Song du nord et du sud.

L'air « 长相思 *Changxiang si* (Longue pensée mutuelle) » est une pensée langoureuse sur le thème d'une séparation entre amoureux. C'est un air qui était en vogue des Tang aux Song du nord et l'empereur 徽宗 Huizong (趙佶 Zhao Ji, 1082-1135), lui-même, a composé un poème sur cet air. L'anthologie des poèmes de la dynastie Song⁸ donne 62 poèmes composés sur cet air par 52 poètes repérés et 7 anonymes⁹. La structure de l'air est en deux strophes de 36 caractères en tout répartis ainsi : 3/3/7/5 * 2 que la structure musicale incite à présenter en 6/7/5 en écrivant les 3/3 comme une séquence. Les structures prosodique et musicale sont encore relativement simples. La structure du poème est donnée notamment par deux ouvrages spécialisés¹⁰ et se résume, pour nos besoins dans cet article, à :

+ + - (韻), + + - (葉), + | - - + | - (韻), + - + | - (韻)¹¹

La structure de la musique est donnée dans des tablatures pour cithare *qin* et est accompagnée du poème « *Keman ting* » dans 抒懷操 *Shuhuai cao* (1682), 松聲操 *Songsheng cao* (1687) et 自遠堂琴譜 *Ziyuantang qinpu* (1802) ; du poème « 音音音 *yin yin yin* » de Su Shi (Su Dongpo) dans l'annexe 2 (大原止郎本東皋琴譜) de 和文注音琴譜 *Hewen zhuyin qinpu* (<1676) ; et du poème « 红满枝 *Hongman zhi* » de Feng Yansi dans 和文注音琴譜 *Hewen zhuyin qinpu* (<1676) et ses annexes¹². Les quelques variantes de notes ne changent pas la structure de l'air, elles correspondent à une ornementation plus ou moins développée (écrite) selon les manuels.

⁸ 全宋词 *Quansongci* (Anthologie des poèmes chantés Song) en 5 册 (5 volumes), 唐圭璋 Tang Guizhang (dir.), 中华书局 *Zhonghua Shuju*, 2009 (1965, 1^e éd)

⁹ Dont, représentatifs sur la période : 柳永 Liu Yong (987-1055), 欧阳修 Ouyang Xiu (1007-1072), 晏幾道 Yan Jidao (1030-1106), 周邦彥 Zhou Bangyan (1057-1121), 朱敦儒 Zhu Dunru (1081-1159), 呂本中 Lü Benzhong (1084-1145), 陸游 Lu You (1125-1210), 張孝祥 Zhang Xiaoxiang (1132-1169), 劉克莊 Liu Kezhuang (1187-1269), 劉辰翁 Liu Chenweng (1232-1297), 周密 Zhou Mi (1232-1298), 張炎 Zhang Yan (1248-1320), mais aussi bien d'autres.

¹⁰ Respectivement : (a) 龍榆生 Long Yusheng, 唐宋詞格律 *Tang song ci ge lü*, 上海古籍出版社 *Shanghai guji chubanshe*, 1980 (1978, 1^e éd.), p. 10 et (b) 詞律辭典 *Cilü cidian*, ouvrage collectif sous la direction de 潘慎 Pan Shen, 山西人民出版社 *Shanxi renmin chubanshe*, Taiyuan, 1991, p. 98-99. Ce deuxième ouvrage est plus détaillé sur les nuances à prendre en compte telle que préférence de tel ou tel poète pour *ping* ou *ze* lorsque le choix est libre.

¹¹ La codification est celle de l'ouvrage (a), voir note ci-dessus : "-" 平聲 (*ping*), "1" 仄聲 (*ze*) et "+" l'un ou l'autre.

¹² [annexe 1 : 明和本東皋琴譜 et annexe 2 : 大原止郎本東皋琴譜 (Japon)]

Le poème d'une des tablatures est celui de 冯延巳 Feng Yansi (903-960), poète des Cinq dynasties qui s'adonnait volontiers au 詞 *ci* (connu notamment pour ceux qu'il a composé sur 清平樂 *Qingpingyue*) :



萄 芭 菊 甸 羞 芭 菊

红 满 枝 ， 绿 满 枝

De rouge branches garnies, de vert branches garnies



芭 菊 芭 菊 清 奠 芭 合

宿 雨 厌 厌 睡 起 迟

Pluie sur l'abri, obsédante, sommeil et éveil tardif



菊 甸 芭 菊 芭 合

闲 庭 花 影 移

Cour vide animée par les ombres des fleurs



老 芭 甸 甸 菊

忆 归 期 ， 数 归 期

Temps de réminiscence , temps de réitération



甸 甸 菊 立 昏 菊 芭 合

梦 见 虽 多 相 见 稀

En songe malgré la multiplicité s'apercevoir du rare



菊 甸 芭 芭 菊 止

相 逢 知 几 时。

En une rencontre qu'on sait opportune

C'est par un certain figuralisme musical que s'établit le plus clairement et le plus naturellement la relation entre le texte poétique et la musique. Selon le jeu de la variation sur un thème, les images poétiques diffèrent d'un poète à l'autre mais leur perception musicale est souvent proche : par exemple, la dichotomie du premier distique (résultant d'une ambiguïté entre modes) est traitée comme une même substance en deux composantes par Bo Juyi 白居易 (772-846) avec deux rivières distinctes en amont de leur confluence¹³ et par Feng Yansi avec deux couleurs différentes de branches. Des figuralismes sont présents dans chacun des vers qui suivent : au 3^e vers, le terme « obsédante » est associé à la répétition du *ré* et sa prolongation par le vibrato ; au 4^e, « sommeil et éveil tardif » sont associés à une descente vers le *la* (avec appoggiature) et une remontée marquée par une frappe sur le bois (*yan*) au niveau de la note (*do*) qui est ensuite vibrée puis glissée jusqu'à la quarte supérieure (*fa*) avant la cadence sur *ré* ; au 5^e, l'« ombre » est figurée par une montée en glissando au *mi* qui rompt la monotonie du *ré* ; au 6^e, le temps de « réminiscence » (de l'inconscient au conscient) est marqué par une oscillation entre le *si* et le *la* avec une variation autour de chacune des notes (le *si* approché par une appoggiature inférieure et suivi d'un glissando descendant vers le *la*, puis le *la* approché par une appoggiature supérieure) alors que le temps de la « réitération » l'est par deux effets sur le *sol* (retour au *sol* après passage au *mi* mais avec rebond, *sol* répété en rythme deux fois plus rapide).

Puis vient le 7^e vers où le jeu de Feng Yansi devient particulièrement subtil avec une texture musicale plus riche dans laquelle il distingue, par « malgré la multiplicité, s'apercevoir du rare » qu'il s'agit d'un pur énoncé de cinq notes (le pentatonique), structure de base sur laquelle se développe une ornementation qu'il ressent comme susceptible de variations infinies dont une possibilité est celle donnée ici : la structure est *mi* ↗ *sol* ↘ *la* ↗ *do* ↗ *ré*, à savoir une présentation des notes du mode pentatonique posé sur *do* {*do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la*}, la variation choisie consistant d'abord à répéter le *mi* et le *sol* avec le premier redoublé en rythme rapide avec broderie en saccade au second, puis à produire le *la* par tension-relâchement de la corde et à orner le *do* et le *ré* par appoggiatures, supérieure pour le premier et inférieure pour le second, puis ce dernier d'un glissando au *mi* avant retour sur lui-même, *ré* de la cadence. En quelque sorte, Feng Yansi semble dire qu'à la multiplicité de poèmes composés sur un air donné, pourrait répondre une multiplicité d'airs sur un poème donné. Son poème est d'ailleurs difficile à traduire en raison des possibilités multiples entretenues à dessein par le poète. Le dernier vers correspond à la coda, généralement en harmoniques, qui clôt une pièce pour

¹³ « Promenade au rythme de la cithare *qin* », dans *Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Nicolas Idier éd., Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2010, p. 649-654.

cithare *qin* et dont la fonction est d'élargir le contexte vers un espace plus vaste tant poétiquement (ou philosophiquement) que musicalement¹⁴ : poétiquement, « une rencontre qu'on sait opportune » n'est pas propre au poème mais plutôt à l'état d'esprit, en général, d'un poète ; musicalement, en énonçant quatre des cinq notes du mode (*la-do-ré-sol*), il ouvre vers une modulation (retrait du *mi* anticipant l'arrivée du *fa*).

Sous les Song, la relation entre la musique et le texte atteint un niveau jamais égalé comme le montrent notamment trois airs représentatifs que j'ai étudiés d'emblée parce qu'ils ont pris corps sous les Song du nord et ont connu une vogue sans précédent sous les Song du sud. Deux de ces airs, « 鷓鴣天 *Zhegutian* (Le ciel du francolin perlé) » et « 水龙吟 *Shuilong yin* (Le chant du dragon des eaux) » ont été présentés dans un autre article¹⁵ ; le troisième est « 水調歌頭 *Shuǐdiào getóu* (Chant sur le thème de l'eau) », pour lequel l'anthologie des poèmes de la dynastie Song¹⁶ donne 357 poèmes composés par 202 poètes repérés et 38 anonymes¹⁷. Pour cet air et dans cette tablature (理性元雅 *Lixing Yuanya*, 1618), la mélodie est associée à un poème de 蘇軾 *Su Shi* (1037-1101) et il est précisé qu'elle est sur une seule corde (elle figure dans l'annexe du manuel). Il est possible que cet air de musique corresponde à un chant de flûte qui serait noté avec l'écriture musicale en tablature pour cithare *qin*, soit parce que, de fait, cela pouvait être joué aussi sur cet instrument, soit à défaut d'autre système de notation musicale à l'époque. En effet, outre le fait que le potentiel polyphonique de l'instrument ne soit pas exploité, l'intervalle de demi-ton est utilisé révélant que le système sous-jacent est le 工尺 *gongche*, système de notation musicale utilisé pour les instruments à vent.

Cette tablature donne le poème de 蘇軾 *Su Shi* avec deux caractères différents par rapport au poème tel qu'il est connu et diffusé de nos jours : 時常 à la place de 事長. Il s'agit de

¹⁴ Le propre du jeu en harmoniques est justement d'évoquer l'espace céleste.

¹⁵ « Cohérence(s) dans le genre du poème chanté en Chine », dans *Arts, Langue et cohérence*, Véronique Alexandre Journeau éd., Paris, L'Harmattan, Coll. L'univers esthétique, 2010, p. 43-70. Article traduit également en russe et en chinois.

¹⁶ 全宋词 *Quansongci* (Anthologie des poèmes chantés Song) en 5 冊 (5 volumes), 唐圭璋 *Tang Guizhang* (dir.), 中华书局 *Zhonghua Shuju*, 2009 (1965, 1e éd)

¹⁷ Dont ceux qui ont composés plusieurs poèmes sur cet air : 28 par 魏了翁 *Wei Liaoweng* (1178-1237), 9 par 林正大 *Lin Zhengda* (?-?), 7 par 京鏡 *Jing Tang* (?-?) et 韓澆 *Han Hu* (1159-1224), 6 par 辛棄疾 *Xin Qiji* (1140-1207), 吳潛 *Wu Qian* (1195-1262) et 李曾伯 *Li Cengbo* (1198-?), 4 par 李綱 *Li Gang* (1083-1140), 王千秋 *Wang Qianqiu* (?-?), 範成大 *Fan Chengda* (1126-1193), 趙長卿 *Zhao Changqing* (?-?), 張頌 *Zhang Wei* (ac.1205), 盧炳 *Lu Bing* (ac.1214) et 汪莘 *Wang Xin* (1155-1227), 3 par 朱熹 *Zhu Xi* (1130-1200), 陳亮 *Chen Liang* (1143-1194), 徐鹿卿 *Xu Luqing* (1170-1249), 葛長庚 *Ge Changgeng* (1194-1234) et 王奕 *Wang Yi* (?-?), 2 par 劉潛 *Liu Qian* (?-?), 蘇軾 *Su Shi* (1037-1101), 毛滂 *Mao Pang* (1055?-1130?), 向子諲 *Xiang Ziyin* (1085-1152), 呂渭老 *Lu Weilao* (?-?), 趙彥端 *Zhao Yanduan* (1121-1175), 程大昌 *Cheng Dachang* (?-?), 張孝祥 *Zhang Xiaoxiang* (1132-1169), 趙善扛 *Zhao Shankang* (1141), 石孝友 *Shi Xiaoyou* (ac.1166), 韓玉 *Han Yu* (1127-1189), 戴復古 *Dai Fugu* (1167-?), 李劉 *Li Liu* (1175-1245), 劉克莊 *Liu Kezhuang* (1187-1269), 夏元鼎 *Xia Yuanding* (?-?), 方岳 *Fang Yue* (1199-1262), 王義山 *Wang Yishan* (?-?), 馬廷鸞 *Ma Tingluan* (?-?), 牟巖 *Mou Xian* (?-?), 劉辰翁 *Liu Chenweng* (1232-1297), 陳德武 *Chen Dewu* (s.d.), 石麟 *Shi Lin* (?-?), et 1 poème par nombre de poètes.

caractères homophones, *shi chang*, et il peut s'agir d'une erreur de copie (même s'il y a des nuances liées aux tons de prononciation). Chacun de ces quatre caractères est également présent dans un autre passage du poème et il est difficile de décider sans approfondir l'étude du contexte. C'est l'exercice de traduction qui le révèle lorsqu'on aborde le distique « 我欲乘風歸去, 又恐瓊樓玉宇 » : il s'agit de la falaise rouge, lieu d'une célèbre bataille à l'époque des trois royaumes. Le second vers du distique se traduit mot-à-mot : aussi/craindre/agate/tour-étages/jade/porte-espace et l'interprétation repose sur le potentiel métaphorique de « tour d'agate » pour la falaise rouge et « espace de jade » pour le fond de ciel et de fleuve bleu-vert. Le premier vers du distique « je désire m'en retourner en chevauchant le vent », type d'énoncé apprécié des poètes parce qu'il évoque la randonnée céleste – en esprit – de Zhuangzi, suscite une remémoration de textes de Su Dongpo (蘇軾 Su Shi) lui-même dans le cadre d'excursions à la falaise rouge en 1082 dont les extraits ci-après contribuent à la compréhension du texte poétique (dans la traduction en français de Jacques Pimpaneau¹⁸) :

Le seizième jour de la septième lune, à l'automne 1082, avec quelques compagnons, je suis allé en bateau jusqu'au pied de la falaise rouge. Soufflait lentement un vent frais qui ne soulevait aucune vague. J'ai levé ma coupe pour inviter mes compagnons à boire et j'ai récité un poème sur la lune qui brillait, chanson charmante. Peu après, la lune s'est levée au dessus des montagnes de l'Est [...]. [...] Nous chantions en battant le rythme le long du bateau. Notre chanson disait : « Mât de cannelier, rames de magnolia. Nous frappons une eau claire et transparente et remontons le courant qui brille. Mes pensées partent au loin et mon regard se tourne vers une belle femme dans un coin du ciel. » Un de nos compagnons nous jouait de la flûte. Sa musique mélodieuse contenait aussi comme du ressentiment et de la rancœur ; on aurait dit qu'il pleurait et se plaignait, et le son se poursuivait comme un fil qui se déroulait sans se casser...

Il s'ensuit une discussion avec le musicien qui fait comprendre que dans ce moment simple de plaisir partagé, il pense à Cao Cao et dit : « j'envie l'infini du long fleuve, je voudrais voler à la traîne des immortels, enlacer la lune et durer autant qu'elle. Mais je sais que cela est impossible à obtenir ». 蘇軾 Su Shi lui répond sur l'éternel recommencement du vide et du plein.

Cet événement, dans sa dualité simplicité-complexité d'un moment ordinaire catalyseur d'une interrogation existentielle sur l'impermanence de toute plénitude a sans doute inspiré 蘇軾 Su Shi. Celui-ci reprend l'idée en lui donnant une dimension philosophique par l'instrument (flûte) avec sa mélodie ; on observe en effet une séquence suggestive de la plainte (mouvement descendant continu avec oscillations au demi-ton sur le vers relatif aux

¹⁸ *Su Dongpo. Sur moi-même*, Arles, Editions Philippe Picquier, Coll. Poche, p. 53-56.

vicissitudes de la vie), et des figuralismes sur les expressions clés : un mouvement d'échappée vers les hauteurs pour le moment de plénitude (*do-sol*) qui succède à des allées et venues terrestres entre *la* et *do* et des passages en harmoniques pour ce moment et pour la lune figurant cette distance ; l'évolution à tâtons autour du *sol* inspire le « sans connaître » alors que les appoggiatures sur ce même *sol* suscitent l'idée d'une chevauchée du vent, le va-et-vient entre le *sol* et le *fa* un pas de danse, puis l'élargissement de l'ambitus mélodique à la septième (du *ré* au *do*), essentiellement en tierces et quintes, une vastitude d'ampleur céleste (la lune s'invitant sur terre), avec sa réponse en mouvement inverse quand le moment devient plénitude (quinte ascendante prolongée). Les mouvements conjoints des notes semblent refléter pour Su Shi la vie ordinaire comme en ce début de vers avant l'échappée vers la plénitude puis au vers suivant par une marche descendante suivant le pentatonique du mode (du *mi* au *sol*), avec ses aléas au gré du temps (petites broderies), chemin d'une vie naturellement déclinante. Mais un autre thème musical se déploie soudain, à partir du seul motif ayant précédemment été perçu comme une plénitude (atteinte d'un palier supérieur, à l'octave, de celui où l'avait figé la froidure des hauteurs), saut de quinte avec note supérieure répétée, et un développement de cette envolée esquissée précédemment se prolonge jusqu'à la fin du poème : c'est l'échappée de l'esprit du poète, avec la figure centrale de la lune, traditionnellement double évocation de distance féminine et d'aspiration spirituelle, par laquelle le poète peut émettre son rêve d'éternité : que le moment de plénitude ne soit plus unique ou rare. Les sauts ascendants de quinte et d'octave qui sont mêmes redoublés créent la dimension spatiale du poème et le poète y associe à cet effet la lune, mais il y ajoute aussi une dimension temporelle par son texte qui dévoile la succession de moments : « lune cachée ou claire, pleine ou partielle ». C'est ainsi que la relation entre le texte et la musique guide ma traduction¹⁹ :




明 月 幾 時 有 ？
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12


明月幾時有？
 Depuis quand la lune brille-t-elle ?

把酒問青天
 Vin à la main, j'interroge le ciel obscur ;

¹⁹ En raison d'une notation musicale sur une seule corde, atypique pour la cithare *qin*, j'ai transcrit de façon manuscrite cet exemple qui ne l'était pas aisément par le logiciel élaboré pour l'écriture en caractères-doigtés standard de cet instrument.




不知天上宮闕，今夕是何年？
 Sans connaître la porte du palais céleste,
 Ni de quelle année est cette nuit ;




我欲乘風歸去，又恐瓊樓玉宇
 Je désire repartir par chevauchée du vent,
 Et crains tours d'agate et espace de jade ;




高處不勝寒
 Sur les hauteurs, ne supportant pas le froid,




起舞弄清影，何似在人間？
 Je me mets à danser, animant l'ombre pure,
 Comment se sentir de ce monde ?



轉朱閣，低綺戶，照無眠
 La lune contourne le pavillon vermillon,
 S'incline à la croisée de la porte,
 Éclairant la nuit sans sommeil ;



不應有恨，何事長向別時圓？
 Ne pas consentir aux regrets, Comment
 un moment ordinaire devient-il plénitude ?



人有悲歡離合
 L'homme a peines et joies, unions et séparations,



月有陰晴圓缺

Lune cachée ou claire, pleine ou partielle ;



此事古難全，但願人長久

Ce phénomène de l'incomplétude dure,
Pourtant je souhaite l'éternité aux hommes,



千里共嬋娟。

Ensemble avec, à mille lis, cette belle lune.

Ainsi, un premier coup d'œil sur la relation entre le texte poétique et le texte musical dans la poésie chantée des Tang aux Song, à partir de ces quelques exemples et de ceux donnés dans d'autres articles, confirme que le poète joue avec son écoute de l'air de musique pour enrichir son jeu sur les sons et les sens des mots chinois – pratiqué dans le contexte purement poétique – d'un jeu avec la structure mélodique : relation harmonieuse et subtile qui explique la fascination que le genre a suscitée durant des siècles, près d'un millénaire.

Un air de musique est adaptable, comme Feng Yansi le suggère dans son poème chanté et comme il est possible de le constater par les variantes de l'air dans les tablatures de différents manuels compilées successivement des Song aux Ming et Qing. En conséquence, une même séquence musicale peut correspondre à un distique poétique qui varie soit comme indiqué pour « 水龙吟 *Shuǐ lóng yín* (Chant du dragon des eaux) » avec 辛棄疾 *Xin Qiji*²⁰, soit comme ici, pour 水調歌頭 *Shuǐdiào gētóu* (Chant sur le thème de l'eau), entre 6/5 et 4/7. La comparaison des structures prosodiques de quelques poètes ayant composé sur cet air donne :

Mao Pang	5/5/4/7//6/6/5/5/5//3/3/3/4/7//6/6/5/5/5
Zhou Zizhi	5/5/6/5//6/6/5/5/5//3/3/3/6/5//6/6/5/5/5
Su Shi	5/5/6/5//6/6/5/5/5//3/3/3/4/7//6/6/5/5/5
He Zhu	5/5/5/6//6/6/5/5/5//3/3/3/4/7//6/6/5/5/5
Wang Zhidao	5/5/4/4/5//6/6/5/5/5//3/3/3/4/7//6/6/5/5/5
Zhang Xiaoxiang	5/5/6/5//6/6/5/5/5//3/3/3/4/4/5//6/6/5/5/5

²⁰ Voir Véronique Alexandre Journeau, « Cohérence(s) dans le genre du poème chanté en Chine », *op.cit.*

Liu Yin 5/5/6/5//6/6/5/5//3/3/6/3/3//6/6/5/5/5
Chuan Gong 5/5/4/7//6/6/5/5//5/3/4/7//6/6/5/5/5

La musicalité des poèmes chantés de cette époque est traditionnellement étudiée sous l'angle de la musicalité du texte alors qu'il nous semble que le comparatisme sur le contenu poétique pourrait, devrait, être plus riche de la prise en compte de la dimension musicale dans la mesure où elle est connue. Or les sources se sont perpétuées selon deux filières parallèles et peu appariées. Pourtant, 姜夔 Jiang Kui (1155-1221) est un des poètes pour lequel une certitude est établie quant à la relation établie par lui-même entre le texte et la musique : c'est l'auteur du manuel 《白石道人歌曲》 et du poème chanté y figurant²¹. Mais ceci sera l'objet de présentations ultérieures et d'abord techniques sur la notation musicale car le cadre de notre propos ici ne permet pas d'aller plus loin qu'une brève esquisse d'un florilège de la poésie chantée des Tang aux Song (ouvrage à venir).

Il paraît alors important de conclure sur l'idée qu'à cette époque la musique a paru le lieu propice pour sortir du cadre normatif constituant l'excellence sous la dynastie Tang, sans doute parce que la musique a, comme la poésie, la capacité d'exprimer un indicible, le vide, l'éphémère ou l'impermanence dans leur dualité avec le plein, le durable ou l'éternel et qu'elle requiert le même discernement pour en découvrir toute la saveur.

²¹ Ces aspects font l'objet d'un article spécifique préparé pour la conférence 2012 à Rome de la Société internationale de musicologie.