



# Notes du mont Royal

[WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM](http://WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM)

Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES  
Google Livres

# POÉSIES

DE L'ÉPOQUE DES THANG

(VII<sup>e</sup>, VIII<sup>e</sup> ET IX<sup>e</sup> SIÈCLES DE NOTRE ÈRE)

---

TYPOGRAPHIE ERNEST MEYER, RUE DE VERNEUIL, 22, A PARIS

---

# POÉSIES

## DE L'ÉPOQUE DES THANG

(VII<sup>e</sup>, VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles de notre ère)

TRADUITES DU CHINOIS

POUR LA PREMIÈRE FOIS

UNE ÉTUDE SUR L'ART POÉTIQUE EN CHINE

ET DES NOTES EXPLICATIVES

PAR

LE MARQUIS D'HERVY-SAINT-DENYS

唐詩



PARIS

AMYOT, ÉDITEUR, 8, RUE DE LA PAIX

M D C C L X I I I

280. a. 13.



1000 . . . 1000 . . . 1000 . . . 1000 . . . 1000 . . .

# L'ART POÉTIQUE

ET

## LA PROSODIE

CHEZ LES CHINOIS

---

### I.

« Lorsque, dans les études historiques, on cherche à examiner les mœurs, les détails de la vie sociale et le degré de civilisation d'un peuple à une époque déterminée, on trouve d'ordinaire peu de traits pour former ce tableau dans les chroniques régulières, que remplissent les récits des guerres et des batailles : on consulte avec plus de profit les légendes, les contes, les poésies, les chansons populaires, qui servent le caractère particulier de leur siècle. Souvent alors, entre deux époques éloignées, on retrouve la continuation d'usages singuliers dont la trace ne paraissait pas dans l'histoire (1). »

Je cite textuellement ce début d'un mémoire que M. Ed. Biot publiait, en 1838, sur le *Chi-king*, ou *Livre des vers*, l'un des textes sacrés de la Chine, parce qu'il est l'expression la plus juste et la plus exacte du sentiment qui m'a conduit

(1) *Revue du Nord*, 2<sup>me</sup> numéro.

moi-même à entreprendre les traductions que je publie aujourd'hui. J'ajouterai que si des études de cette nature peuvent offrir quelque part un intérêt puissant, c'est assurément dans le vaste champ de la littérature chinoise. Prenons l'Europe pour sujet de comparaison, ou, si l'on veut, afin de restreindre le tableau, prenons celle des parties de l'Europe dont les richesses poétiques, en raison même de leur origine très-reculée, ont fourni le plus de matériaux à l'histoire.

La Grèce, par sa position géographique, se trouvait en quelque sorte à portée de tous les peuples de l'ancien monde. Aussi les nations de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe lui envoient-elles des conquérants et des colons. Des émigrants que la tradition fait venir de Saïs apportent l'olivier dans l'Attique et agrandissent les douze bourgs dont la réunion devait former Athènes. Thèbes est bâtie par un Phénicien. Après eux, voici les Hellènes ; ceux-là sont partis du Caucase et s'avancent en conquérants. Les peuples primitifs disparaissent et se fondent avec les nouveaux venus. Plus tard nous assistons à l'invasion de Xerxès, battu à Salamine ; puis à celle des Macédoniens, vainqueurs à Chéronée. C'en est fait de la Grèce ; et la maison de Pindare, restée seule debout au milieu des ruines de Thèbes, atteste que la mort de Philippe ne lui a pas rendu son indépendance. Lors du démembrement de l'empire d'Alexandre, la guerre lamiaque ne l'a conduit qu'à de nouveaux désastres ; il faut qu'elle livre Démosthènes et qu'elle reçoive dans Athènes une garnison macédonienne. Cent soixante-seize ans plus tard, Corinthe succombe à son tour, cette fois devant le consul Mummius, et la Grèce devient province romaine sous le nom d'Achaïe.

Il est impossible que des révolutions si multipliées n'aient pas introduit beaucoup de confusion dans les traditions et par conséquent dans la poésie de l'Hellade. Tous les peuples

qui s'y succédaient y laissaient nécessairement quelque chose de leurs mœurs et de leur génie. Quant aux manifestations intimes de la pensée populaire qui devaient toutes se confondre dans un même cri de liberté, on conçoit que la conquête macédonienne, pas plus que la conquête romaine, n'ait favorisé leur expansion.

Le spectacle que nous offre la Chine est tout différent. Nous sommes en présence d'un peuple homogène dont on peut dire qu'il n'a jamais été ni renouvelé ni conquis. Pendant les quatre mille ans de son existence historique, des Huns, des Tartares, des Mongols ou des Mantchoux ont bien interrompu quelquefois la série des dynasties nationales, et régné, les uns dans les provinces du nord, les autres sur la totalité de l'empire (la maison aujourd'hui régnante est elle-même étrangère); mais jamais le Chen-si n'est devenu Tartare, pas plus que la Chine n'est devenue Mongole ou Mantchoue; ce sont les vainqueurs qui sont devenus Chinois.

C'est le propre des civilisations avancées de s'imposer à la force brutale, et de se venger, par la supériorité morale, des humiliations et des défaites. Il fallut que Rome se trouvât en contact immédiat avec la Péninsule hellénique, si polie et si savante; il fallut que le génie grec fit en quelque sorte invasion en Italie, pour réveiller les sens grossiers du soldat romain. N'avait-on pas vu, lors de la prise de Corinthe, les centurions de Métellus jouer aux dés sur les tableaux de Parhasius et d'Appelle? Si grande toutefois qu'ait été l'influence de la Grèce sur ses conquérants, elle fut loin d'égaliser celle qu'exerça la Chine sur ses maîtres étrangers et barbares. L'absorption est complète, la transformation radicale, l'assimilation presque immédiate. On voit arriver ces rudes cavaliers du nord, montés sur leurs petits chevaux que rien ne fatigue, traînant à leur suite leurs femmes et leurs enfants. Ils s'abattent, au milieu d'un nuage de poussière, sur les

fertiles vallées du Hoang-ho ou du Hoai-ho, quelquefois même du Yang-tseu-kiang; ils ravagent des provinces entières, incendient les villes et finissent par s'établir dans les contrées qu'ils ont conquises. Leurs chefs prennent possession des palais de Lo-yang ou de Tchang-ngan, et contemplent avec surprise toutes ces merveilles de l'art asiatique, réunies par tant de souverains, fruit d'une civilisation tant de fois séculaire. Il semble que la barbarie recommence et que la nuit se fasse en Asie comme elle se fit en Europe quand le monde romain s'éroula. Mais bientôt l'obscurité se dissipe; quelques années suffisent pour transformer les envahisseurs; ils ont dépouillé leurs mœurs sauvages pour adopter celles des vaincus. A peine les reconnaît-on sous leurs noms chinois, avec leurs vêtements de soie, devisant sur les livres sacrés, entourés de poètes et d'érudits. Le nomade s'est fait lettré.

Je mentionnais plus haut la position géographique de la Grèce, qui la plaçait en quelque sorte sur la grande route du genre humain. Située à l'autre extrémité du globe, en dehors du flux et du reflux des peuples, la Chine se présente à nous sous des conditions particulières d'existence et d'isolement. Ce n'est pas qu'elle soit demeurée sans aucun contact avec le reste du monde, on se tromperait beaucoup en admettant cette thèse toute faite que dément une étude un peu attentive des données de l'histoire. La Chine a eu ses périodes d'expansion et de conquête; ses armées se sont avancées jusqu'aux rives de la Caspienne; un de ses généraux a pu songer sérieusement à se mesurer avec les légions romaines. D'un autre côté, presque tous les peuples de l'Asie centrale que nous voyons tour à tour se jeter sur l'Europe ont commencé par entamer ses limites. Pour ne citer qu'un exemple, les prédécesseurs d'Attila avaient livré plus d'une bataille sur les confins de la Chine, avant que le fléau de Dieu ne se heurtât dans les plaines de Châlons contre les confédé-

rés de la Gaule. Seulement, comme elle ne barrait point le passage aux futurs dominateurs de l'Occident et que le mouvement se produisait en quelque sorte parallèlement à ses frontières, elle réussit presque toujours à repousser les invasions. Les Huns, les Tartares et les Niu-tché ne se sont jamais établis que dans ses provinces les plus septentrionales, et pour subjuguier les autres, il ne fallut rien moins que la formidable puissance des héritiers de Gengiskan.

Voilà donc un peuple qui a vécu de sa vie propre ; une société qui s'est développée en dehors de toute influence extérieure, capable de la modifier profondément ; non pas sans révolutions, mais sans aucun de ces bouleversements fondamentaux qui, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, ont si fréquemment altéré les conditions politiques des autres parties du globe. N'y aura-t-il pas un grand intérêt à étudier de près cette société, à chercher dans sa littérature les traits saillants de sa physionomie ?

Mais sur quel point fixer ses regards ? L'horizon est immense. Depuis les temps du *Chi-king*, de ces chants primitifs traduits en latin par le père Lacharme et commentés par Ed. Biot, trente siècles se sont écoulés ; trente siècles durant lesquels la Chine n'a cessé d'avoir des poètes, écrivant tous dans une même langue, qui s'est assurément modifiée d'âge en âge, mais non point cependant si profondément qu'un moderne lettré de cet empire ne puisse encore entendre les écrits de ses plus antiques devanciers. Si l'on ne cherche que des tableaux de mœurs ou des enseignements historiques dans les archives de la poésie chinoise, l'embarras sera grand pour choisir, entre tant de siècles, la période sur laquelle l'attention devra se concentrer. L'hésitation n'est plus permise si l'on veut donner également à son travail un intérêt littéraire, car les poètes ont eu leur grande époque dans le pays de Confucius comme dans l'empire des Césars. Cette époque nous

est désignée d'une seule voix depuis mille ans par tous les écrivains de la Chine ; c'est l'époque de la dynastie des Thang, l'époque de Thou-sou, de Ouang-oeï et de Li-tai-pé, poètes mieux traités peut-être par la renommée que ne le sont eux-mêmes Horace et Virgile, puisque leurs vers, trésors d'une langue toujours vivante, jouissent encore jusque dans les villages de leur antique patrie d'une véritable popularité.

Avant d'examiner quelles qualités distinguent les productions de ces génies tant vantés, avant d'aborder surtout la partie purement prosodique de cette étude, il sera bon, je crois, d'analyser rapidement le plus ancien monument de la poésie chinoise, de voir ce qu'est le Chi-king en lui-même, quels sujets ont inspiré surtout les poètes de la Chine, par quelles phases en un mot l'art poétique a passé, depuis ce précieux recueil jusqu'à l'époque des Thang, à laquelle il conviendra de nous arrêter.

Tout se tient, tout se lie, tout sent la tradition dans la littérature comme dans les mœurs de ce peuple homogène, et ce ne sera peut-être pas le trait le moins saillant de la revue que nous allons faire que de constater cette constante similitude, cette communauté héréditaire d'idées, de formes et d'intentions si remarquables, si constantes, qu'entre les antiques pièces du Chi-king et certaines compositions modernes, il existe assurément moins de dissemblances qu'entre les vers du *Roman de la Rose* et les élégies d'André Chénier.

Je citais au commencement de cette étude quelques considérations que M. Ed. Biot avait placées lui-même au début d'un premier mémoire sur le *Chi-king*, ou *Livre des vers*. J'emprunterai maintenant à ce savant si regrettable l'appréciation qu'il fit du même ouvrage dans un second travail plein d'intérêt.

« Cet ouvrage, » écrivait-il, « l'un des plus remarquables » comme tableau de mœurs que nous ait transmis l'Asie

» orientale, est en même temps l'un de ceux dont l'authenti-  
» cité saurait le moins être contestée. Ce *Livre des Vers*,  
» n'est pas, comme on pourrait le croire, un poème sur  
» un seul sujet historique, c'est un recueil où sont rassem-  
» blés sans beaucoup d'ordre des odes toutes antérieures  
» au VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, lesquelles se chantaient  
» dans les campagnes et villes chinoises comme les compo-  
» sitions des premiers poètes de notre Europe se chantaient  
» dans l'ancienne Grèce. Le style de ces odes est simple, le  
» sujet en est toujours varié, et elles nous représentent en  
» réalité les chansons populaires des premiers âges de la  
» Chine. Ce seul énoncé suffit pour faire comprendre le genre  
» particulier d'intérêt qui doit se rattacher à la lecture du  
» *Chi-king*, comme étude des mœurs anciennes des Chinois,  
» qu'il nous montre dans leur simple nature sans aucun  
» des ornements grandioses, sans aucune des exagérations  
» qu'on rencontre dans la plupart des poèmes épiques de  
» l'Orient (1).

Le *Chi-king* comprend quatre sections. La première est appelée *Koué-fong*, ou mœurs des royaumes. Elle se compose de chansons populaires recueillies par l'ordre des empereurs, durant les tournées qu'ils faisaient dans leurs propres domaines, ainsi que de celles qui étaient le plus en vogue parmi les royaumes feudataires et que les grands vassaux étaient tenus d'apporter à la cour, lorsqu'ils venaient renouveler leurs hommages à des époques déterminées. D'après la nature de ces chansons, le souverain jugeait de l'état des mœurs dans les diverses parties de son vaste empire et pouvait ainsi distribuer le blâme ou l'éloge aux délégués de sa puissance, considérés comme moralement responsables des populations gouvernées par eux.

(1) Recherches sur les mœurs des anciens Chinois d'après le *Chi-king*, par M. E. Biot. *Journal Asiatique*, novembre 1843.

Un haut dignitaire, ayant le titre de ministre préposé à la musique, était chargé de les examiner et de les conserver soigneusement. Cet usage, qui paraît remonter à la dynastie des Chang et qui fut consacré au XII<sup>e</sup> siècle avant notre ère par les institutions de la dynastie des Tcheou, tomba graduellement en désuétude, à mesure que les empereurs s'amollirent et que leur autorité alla décroissant. En 770 avant J.-C., les princes feudataires se rendirent à peu près indépendants; les tournées impériales cessèrent, et en même temps finit le recueil des chansons populaires.

La seconde et la troisième partie renferment des pièces d'un rythme plus grave. Ce sont des odes, toujours contemporaines des événements, où l'on célèbre les vertus et les hauts faits des premiers Tcheou, de quelques-uns de leurs descendants, des ministres et des généraux illustres. D'autres sont des chants adressés à l'empereur par des gouverneurs de province, ou composés à l'occasion des plus importantes solennités. On y rencontre parfois de sévères censures et de l'administration publique et de la conduite même du souverain.

La quatrième partie, enfin, contient des hymnes qui se chantaient en grande pompe, durant la célébration de certains sacrifices, et lorsqu'on procédait aux funérailles des empereurs. On y trouve, au ch. III, des fragments qui remontent à la dynastie des Chang, dont le fondateur a précédé Sésostris.

C'est à Confucius que l'on doit la conservation de tout ce qui a survécu de ce précieux recueil. Il contenait près de quatre mille pièces à l'époque où, redoutant déjà pour elles l'oubli qui les eût toutes englouties peut-être, il choisit et transcrivit lui-même les trois cent cinq morceaux que nous possédons encore aujourd'hui (1).

(1) Le Chi-king renfermait originairement trois cent onze pièces, mais six d'entre elles ont péri dans l'incendie des livres.

Pénétré, comme je le suis, de cette pensée que les annales poétiques d'une nation sont le plus fidèle miroir de ses mœurs, mais conduisant du reste ses recherches dans une voie purement archéologique, sans se préoccuper de la question littéraire, M. Ed. Biot a demandé au Chi-king le secret de l'antiquité chinoise. Pour me servir de ses propres expressions, « il a exploré ce vieux recueil comme un voyageur au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère eût pu explorer la patrie de Confucius. » Il nous fait assister aux premiers âges de la Chine, évoquant en quelque sorte une société qui n'est plus. Par lui, nous savons que les maisons étaient bâties en terre, suivant un mode de construction connu sous le nom de *pisé* dans le midi de la France ; que les poutres étaient en bois de bambou, en bois de pin ou de cyprès ; que la culture avec irrigation était déjà organisée dans cette vaste plaine qui forme la vallée inférieure du fleuve Jaune ; que les bœufs et les moutons constituaient la principale richesse des familles puissantes ; que les charries, la bêche, la faux et la faucille étaient, dès cette époque, en usage. Nous assistons avec lui aux moindres détails de la vie domestique, aux repas de la famille, et jusqu'à la préparation des aliments les plus usités. C'est un monde oublié qui sort de sa tombe, quelque chose d'analogue aux fouilles de Ninive, avec cette différence que les persévérants explorateurs de la vallée du Tigre ne mettent au jour que des ruines, tandis que nous voyons reparaître à l'appel du savant un peuple qui vit et qui s'agite.

S'il pouvait subsister des doutes sur la haute antiquité de ces mélanges, un examen attentif les dissiperait bientôt. Tout est primitif dans le Chi-king, le style, la versification, le choix des sujets. On y voit un peuple pasteur à l'aube de la civilisation. Quoi de plus simple, par exemple, de mieux fait pour nous reporter aux premiers siècles de l'histoire que l'ode 8 de la première partie (chap. VII.)?

Le coq a chanté, dit la femme; l'homme répond : On ne voit pas clair, il n'est pas encore jour. — Lève-toi et va examiner l'état du ciel. — Déjà l'étoile du matin a paru. Il faut partir; souviens-toi d'abattre à coups de flèches l'oie et le canard.

Tu as lancé tes flèches et tu as atteint le but. Buvons le vin et passons ensemble notre vie. Que la musique de nos instruments s'accorde; qu'aucun son irrégulier ne frappe nos oreilles.

Et ce chasseur qui doit pourvoir à coups de flèches aux besoins du ménage, n'est pas, comme on l'imaginerait peut-être, un pauvre montagnard condamné aux nécessités d'une vie de labeur; c'est un homme riche, car l'ode finit ainsi :

Offre des pierres précieuses à tes amis qui viennent. Il les emporteront suspendues à leur ceinture. Salue tes bons amis en leur offrant des présents.

L'ode 4 est des plus caractéristiques (chap. ix). Peut-être n'en trouverait-on d'analogue chez aucun autre peuple. C'est un soldat qui parle :

J'ai gravi la montagne aride, sans arbres et sans verdure, pour jeter les yeux sur la maison de mon père, et il me semble l'entendre dire : Hélas! mon fils est au service du prince; il ne peut se reposer ni le jour ni la nuit. S'il est prudent et sage, il cherchera à revenir et il ne tardera pas.

J'ai gravi la montagne garnie d'arbres et de verdure pour jeter les yeux sur la maison de ma mère, et il me semble l'entendre dire : Hélas! mon fils sert le prince, et il ne peut dormir ni la nuit ni le jour. S'il est soigneux et vigilant, il pourra revenir; il ne doit pas rester loin de nous.

J'ai gravi la montagne élevée pour jeter les yeux sur la maison de mon frère aîné, et peut-être il dit en ce moment : Hélas ! mon jeune frère s'acquitte de son devoir pour le service du prince ; jour et nuit il se fatigue. Il doit songer avant tout à revenir et à ne pas mourir loin de nous.

L'Iliade est le plus ancien poème de l'Occident, le seul qui puisse nous servir de comparaison pour juger les deux civilisations qui se développaient parallèlement, dans des conditions si différentes, aux deux extrémités de la terre habitée. D'un côté la vie guerrière, des sièges sans fin, des combattants qui se provoquent, le sentiment de la gloire militaire qui anime au même degré le poète et ses héros ; on se sent au milieu d'un camp. De l'autre les regrets du foyer domestique, la nostalgie d'un jeune soldat qui gravit la montagne pour tâcher d'apercevoir au loin la maison de son père ; une mère que Sparte eût rejeté de ses murs, un frère qui conseille à l'absent, non d'illustrer sa race, mais de revenir avant tout. On se sent dans un autre monde, dans je ne sais quel atmosphère de quiétude et de vie champêtre. La raison en est simple, je l'ai indiquée plus haut. Trois ou quatre fois conquise. au temps d'Homère, la Grèce devait être guerrière comme ses envahisseurs. Maitresse incontestée des plus magnifiques vallées du globe, la Chine devait rester pacifique comme ses premiers colons.

Si l'on joint au Chi-king plusieurs pièces de vers qui se trouvent dans le Chou-king aux chapitres de Yao et de Chun, et quelques chants transmis de bouche en bouche depuis la plus haute antiquité, on réunit environ quatre cents morceaux dont l'ensemble constitue chez les Chinois les premières archives de la poésie.

L'amour de la paix, du travail et de la famille, le respect pour le pouvoir absolu et la déférence pour les aînés, la

gravité dans les moindres circonstances de la vie, la résignation jointe à la persévérance, une volonté robuste plus apte toutefois à résister qu'à entreprendre, voilà ce qui semble résumer le caractère dominant de cette période, où les sentiments sont exprimés simplement dans un laconisme naïf, souvent plein d'énergie, qui contraste singulièrement avec le style recherché de la versification moderne.

L'esprit de la nation chinoise ne paraît guère s'être modifié à quelque phase de l'histoire qu'on se reporte, mais les mœurs publiques ont subi à diverses époques des modifications profondes que les poètes nous révèlent et qui, disons-le, ne justifient que trop le culte professé par les Chinois pour leur antiquité.

Des comparaisons attentives entre les productions des poètes qui vécurent peu après Confucius et celles que ce personnage célèbre nous a conservé de leurs devanciers, permettraient déjà de saisir des différences notables dans la manière de voir et de sentir. Je citerai surtout deux points importants à l'égard desquels le changement opéré m'a particulièrement frappé. L'un est relatif au sentiment religieux, l'autre à la condition des femmes.

L'idée de la divinité, qui revient souvent dans les poésies antiques, s'y montre constamment avec une grande noblesse. Il s'agit toujours d'un Dieu unique, le *Chang-ti* (souverain Seigneur), qui habite le ciel où il reçoit près de lui ceux qui ont pratiqué la vertu sur la terre, qui tient entre ses mains les destinées du monde, à qui tous les hommes ont recours comme au dispensateur des récompenses ou des peines. Point de demi-dieux ni d'influences secondaires, mais des invocations d'une grandeur si simple que les missionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle ont pu, non sans justesse, comparer la religion des anciens Chinois à celle des premiers Hébreux. Dans les hymnes que chantaient en l'honneur de leur premier

ancêtre les empereurs de la dynastie des Chang (qui régnèrent du XVIII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), on trouve des morceaux tels que celui-ci :

Nos ancêtres révéraient le souverain Seigneur;  
 (Aussi) dès que vinrent des temps favorables,  
 Le souverain Seigneur fit naître Tching-tang (notre illustre aïeul).  
 Par ses vertus, par sa piété, Tching-tang surpassait encore ses devanciers :  
 Chaque jour, l'éclat de ses mérites montait comme un hommage vers le ciel.  
 Le souverain Seigneur fut touché du culte que (notre aïeul) lui rendait,  
 Par un décret de sa volonté suprême, Tching-tang fut appelé à gouverner les neuf provinces (l'empire).

Une ode du Chi-king s'exprime ainsi en parlant du héros fondateur de la dynastie des Tcheou :

Ouen-ouang habite maintenant les demeures célestes; ô que sa gloire est grande dans les cieux!  
 . . . . .  
 Qu'il s'élève (au plus haut de ces régions sublimes) ou qu'il consente à s'abaisser (vers les régions terrestres), toujours il est auprès du souverain Seigneur.

Une antique chanson contient enfin cette belle idée :

Quand l'homme est malade, il appelle son père et sa mère;  
 quand il est triste, il invoque le Ciel.

A mesure qu'on s'éloigne des premiers âges, et surtout à partir du siècle de Confucius et de Lao-tseu, la manifestation

d'un véritable sentiment religieux devient de plus en plus rare chez les poètes ; on le voit remplacé par des sentences de pure morale dans les ouvrages des lettrés héritiers des doctrines du célèbre philosophe, ou bien par les vagues aspirations de la vie contemplative quand le poète appartient à l'école mystique de Lao-tseu.

Ces deux esprits éminents, et particulièrement Confucius qui voulait réformer les mœurs de son siècle, ont-ils professé leurs doctrines pour remplacer des croyances déjà perdues ? Ont-ils eux-mêmes altéré la pureté du déisme primitif en lui substituant les dogmes de leurs propres théories ? La question est trop grave et trop complexe pour que j'entreprenne de la décider. Constatons toutefois que de cette époque date la pluralité des cultes en Chine, comme aussi les premiers symptômes du scepticisme que nous verrons peu à peu se manifester.

Déjà les montagnes où se retirent les sectateurs du *Tao* vont se peupler de tous les êtres surnaturels que l'imagination peut enfanter sous l'influence du jeûne et de la solitude. Le peuple fera de ces solitaires eux-mêmes les héros d'une infinité de légendes. La langue s'enrichira d'un mot dont la représentation graphique porte avec elle son commentaire, composé de l'*homme* et de la *montagne*, il sert à désigner un *immortel*. Bientôt viendront les fées et les magiciens avec leur cortège ordinaire, et les génies de toute sorte habiles à se transformer de mille façons. Les poésies des Han seront remplies de ces merveilles auxquelles le fameux empereur Vou-ti ajoutait une foi si profonde, qui déjà sous les Tsin rencontrent de nombreux incrédules, et qui ne paraissent plus jouer, chez les poètes des Thang, qu'un rôle analogue à celui des fictions de la mythologie grecque dans les vers de Virgile et de ses contemporains.

Cependant on n'abandonne point des rites sacrés qui re-

montent au berceau de la monarchie, dans un pays où le principal culte est celui de la tradition. Aussi nous assistons depuis deux mille ans à ce curieux spectacle d'empereurs tao-sse ou bouddhistes, ayant à la fois une religion officielle et des croyances privées, sacrifiant au *Chang-ti*, comme grands pontifes, dans les solennités traditionnelles, sauf à porter sous leurs habits des amulettes consacrées par quelque bonze ou par quelque prêtre de Bouddha (1).

J'arrête cette digression pour arriver au second fait notable qui me paraît ressortir de la comparaison des pièces du *Chi-king* avec celles d'une époque moins reculée.

La femme des poésies antiques est la compagne d'un époux qui prend ses conseils et qui jamais ne lui parle en maître. Elle choisit librement l'homme à la vie duquel elle doit associer la sienne; le mariage ne la prive pas d'une raisonnable liberté; rien ne révèle encore la polygamie dans les chansons du *Koué-fong*, composées entre le XII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Si la tradition veut que Chun ait donné ses deux filles à Yu, en le choisissant pour lui succéder; si le *Tcheou-li* mentionne un grand nombre de concubines impériales, indépendamment de l'Impératrice en titre (2), on pour-

(1) Parmi les tristes trophées exposés l'hiver dernier aux Tuileries, en témoignage des actes de pillage et de vandalisme accomplis par l'Europe civilisée au palais d'été de l'empereur chinois, on voyait figurer plusieurs objets, et notamment une sorte de tabernacle doré rempli de symboles bouddhiques, qui ne pouvaient laisser aucun doute sur la religion particulière de Tao-kouang. M. Pauthier a publié, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un intéressant article au sujet d'une amulette provenant de la même source, et servant à constater le même fait. Enfin j'ai eu communication moi-même de nombreux petits livres recueillis dans les diverses chambres du palais; ils renferment presque tous des instructions ou des prières relatives au culte de Bouddha.

(2) *Tcheou-li*, ou *Rites des Tchéou*, traduit pour la première fois du chinois par feu Ed. Biot. Tome I<sup>er</sup>, pages 154 et suiv.

rait croire que c'étaient là seulement de royales exceptions, en désaccord avec les mœurs populaires.

Lève-toi et va examiner l'état du ciel.

. . . . .  
Buvons le vin et passons ensemble notre vie. Que la musique de nos instruments s'accorde et qu'aucun son irrégulier ne frappe nos oreilles.

dit la femme à son mari, dans une ode que je citais plus haut. Plus loin, à l'ode 19 du même livre, c'est un mari qui chante :

A la porte orientale de la ville on voit des femmes si souples et si gracieuses qu'elles ressemblent à des nuages de printemps ; mais que m'importe à moi qu'elles aient la grâce et la souplesse des nuages. Sous sa robe blanche et sous son voile épais, ma compagne suffit pour me rendre heureux.

A la porte fortifiée de la ville on voit des femmes si fraîches et si jolies qu'elles ressemblent véritablement à des fleurs ; mais que m'importe à moi qu'elles aient l'éclat et la fraîcheur des fleurs les plus charmantes. Sous sa robe blanche et sous son voile épais, ma compagne suffit pour me rendre heureux.

Voyons encore ce dialogue naïf, qui peint la bonne harmonie entre deux époux :

Déjà la glace est fondue, déjà les eaux des fleuves Tchîn et Oueï recommencent à couler librement.

Le mari et la femme ont cueilli chacun la fleur de *Lân* (1) ; chacun d'eux la tient à la main.

(1) Le nom de cette plante se rencontre aussi souvent dans les poé-

Que n'irais-je voir (la fête)? dit la femme. Je l'ai vue déjà, répond l'homme, mais avec vous j'y retournerai.

Au delà du fleuve Oueï, il est un grand concours d'hommes et de femmes; on se réjouit, on s'amuse, on passe gaiement plusieurs jours. On s'offre mutuellement des pivoines.

Les fleuves Tchîn et Oueï ont des eaux profondes et limpides, les époux qui se promènent ensemble sur leurs rives, oh! combien le nombre en est grand!

N'irais-je pas voir (la fête)? dit la femme. Je l'ai vue déjà répond l'homme, mais avec vous j'y retournerai.

Les chants postérieurs au recueil de Confucius nous présentent de tout autres tableaux. L'amour ne s'exprime plus désormais que par la bouche des femmes, et quand il parle, c'est le plus souvent pour gémir, dans un langage sans dignité, ou de la longue absence d'un seigneur et maître, ou de sa superbe indifférence et de la triste longueur des journées, au fond de l'appartement intérieur.

Écoutez ces vers du poète Fan-yun. Il se fait l'interprète des pensées dont le cœur d'une jeune femme est agité.

Les herbes du printemps s'inclinent, tout éivrées de la tiède rosée;

Une jeune femme est couchée solitaire, au fond de l'appartement intérieur.

Hélas! pense-t-elle, la tristesse va faner mon visage;

Chaque jour, mon cœur se consume en de vains désirs.

Et cet autre fragment de Ouang-seng-jou, qui veut peindre

sies chinoises que ceux du lys ou de la rose chez les poètes européens. La plupart des dictionnaires le traduisent par *epidendrum*, mais le seul fait certain, c'est qu'elle appartient à la grande famille des Orchidées.

les impressions d'une jeune femme dont le mari voyage au loin.

La lune est haute et brillante; j'ai soufflé ma lampe; mille  
pensées s'élèvent du fond de mon cœur;  
Mes yeux laissent échapper d'abondantes larmes;  
Et ce qui rend ma tristesse plus amère encore,  
Hélas! c'est que vous ne la connaissez même pas.

Ailleurs l'épouse se compare à un éventail de soie pure dont l'indolent possesseur sait apprécier les charmes tant qu'une certaine température peut se maintenir; mais, hélas! s'écrie-t-elle, je redoute l'achèvement d'une saison si courte. Qu'il viendra vite le jour où l'éventail sera mis de côté!

On reconnaît la triste influence de la polygamie asiatique à laquelle le peuple chinois n'a point échappé. La jeune fille quitte maintenant la maison paternelle avant d'avoir conscience d'elle-même; elle est fiancée dès l'âge le plus tendre à l'homme auquel il a plu à ses parents de la destiner. La personnalité de la femme s'est amoindrie; elle appartient, elle ne se donne plus. Qu'il y a loin de ces fragments à l'ode 17 du Chi-king (part. I, ch. 3), que je demande à citer encore; elle respire un parfum de délicatesse qui rendra le contraste plus saisissant.

L'aimable jeune fille (ma fiancée), qu'elle est jolie!  
Elle m'a dit qu'elle viendrait me trouver au pied des remparts de  
la ville;  
Je l'attends plein d'une ardeur impatiente, mais je ne la vois  
pas apparaître.  
En vain je tourne et je penche la tête de tous côtés.

L'aimable jeune fille (ma fiancée), qu'elle est charmante!  
Elle m'a comblé de joie en me faisant un présent de couleur  
rouge.

Ce présent de couleur rouge brille assurément d'un éclat bien vif;  
Mais combien est plus séduisant encore l'éclat de celle qui me l'a donné!

Elle même, pour me l'offrir, a cherché la plante Y dans la campagne;  
C'est une fleur très-belle et très-rare que la fleur de la plante Y;  
Sa beauté ni sa rareté ne sont pourtant pas ce qui la rend à mes yeux si précieuse.  
Tout son prix vient pour moi de celle qui me l'a donnée.

Ces rapprochements significatifs nous montrent suffisamment que, dans la société chinoise, le rôle des femmes avait bien changé. Si l'on voulait juger du degré d'abnégation à peine croyable auquel elles en vinrent à se condamner elles-mêmes, on n'aurait qu'à lire l'étrange ouvrage composé vers l'an 95 de notre ère par la célèbre Pan-hoeï-pan. Les missionnaires l'ont traduit dans leurs mémoires concernant les Chinois.

Après les Tcheou vinrent les Thsin qui ne durèrent qu'un demi-siècle, mais dont le passage fut marqué par un de ces événements qui font époque dans l'histoire d'une nation. L'an 213 avant notre ère, trois ans après la bataille de Cannes, un homme venait de succéder aux descendants abâtardis de la dynastie fondée par Ouen-ouang. Cet homme trouvait la Chine divisée, démembrée, en pleine féodalité; il voulut la ramener à son unité première et il réussit. Ce fut le Louis XI de l'extrême Orient; mais comme le redoutable corps des lettrés s'opposait parfois à ses innovations envahissantes, en invoquant le respect pour certaines traditions, il conçut le plan tristement célèbre d'anéantir brusquement tout souvenir du passé; il ordonna l'incendie des livres.

Cette mesure, exécutée avec une extrême rigueur, amena la perte irréparable d'un très-grand nombre d'ouvrages précieux pour la littérature et pour l'histoire. Il ne faudrait point cependant s'en exagérer démesurément les conséquences et se figurer, par exemple, comme certains écrivains de l'Europe, que Thsin-chi-hoang-ti ait atteint son but au point d'anéantir tout ce qui était antérieur à lui. La Chine fut promptement délivrée de sa tyrannie. La proscription des livres ne dura guères plus de sept ans. Or, à supposer même, contre toute vraisemblance, qu'aucun exemplaire des livres répandus dans la totalité de l'empire n'ait échappé à cette proscription, imaginera-t-on que ce court espace de sept années ait suffi pour effacer de la mémoire de plusieurs millions d'hommes tout ce qu'ils devaient savoir par cœur des ouvrages et des auteurs les plus en renom? La vérité est qu'à la renaissance des lettres, sous la grande et libérale dynastie des Han, au commencement du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, la plupart des œuvres capitales furent reconstituées presque entièrement.

On conçoit, du reste, que les vers et les chansons célèbres, qui se gravent si nettement dans la mémoire, aient surtout traversé la crise sans subir de graves altérations. Ces faits ne sont mis en doute par aucun des écrivains de la Chine, et j'ajouterai qu'ils ne sauraient être contestés que par des personnes étrangères à l'étude du chinois. Entre les pièces du Chi-king de diverses époques, aussi bien qu'entre elles et les poésies postérieures à l'incendie des livres, il existe des nuances de style si parfaitement et si progressivement graduées qu'elles frappent immédiatement les yeux de tout sinologue, comme le témoignage le plus authentique de leur origine successive et de leur relative antiquité.

Aux dernières années de la dynastie des Thsin se rapporte la composition du *Li-sao*, poème trop célèbre en Chine pour

que je n'en fasse point mention. Son auteur, appelé Kiu-yuen, était tout à la fois le ministre et le parent d'un roi de Thsou, l'un des grands vassaux de l'empire, qui s'engagea dans une politique périlleuse et se vit bientôt dépouillé de ses États. Kiu-yuen avait essayé vainement de conjurer cette catastrophe, au moyen de sages conseils qui ne furent pas entendus. Plein de douleur et d'indignation, il écrivit alors ces chants dont le titre signifie à peu près : *dire ce qu'on a sur le cœur, épancher sa tristesse*; puis il alla se précipiter dans le Kiu-pan, rivière du Hou-kouang actuel, et s'y noya malgré les efforts que firent, pour le sauver, de nombreux bateliers. Sa mort fut un deuil public, et telle est la vitalité des traditions dans le pays où cet événement s'accomplissait, au second siècle avant notre ère, qu'en 1716, époque de la publication du livre chinois qui me fournit ces détails (1), l'usage subsistait encore de parcourir la rivière sur des bateaux pavoisés, le cinquième jour de la cinquième lune, en commémoration de la triste fin de Kiu-yuen, et comme pour rendre hommage à son patriotisme malheureux.

J'ai dit que les poésies de l'époque des Han abondaient en fictions merveilleuses, dont l'origine s'expliquait par l'influence des doctrines de Lao-tseu. Le bouddhisme, qui paraît s'être introduit à son tour dans l'empire chinois vers le commencement de notre ère, ne fit qu'augmenter la tendance des esprits à rêver un monde idéal. On vit se former une école littéraire qui s'adonna particulièrement à décrire les spectacles les plus étranges de la nature, les sites les plus sauvages et les plus pittoresques, les illusions produites par le clair de lune, l'aspect fantastique durant la nuit des bois et des rochers, des cavernes et des montagnes, des

(1) *Youei ling tsí yao* (Recueil des usages qui se pratiquent dans chaque mois).

nuages et des blanches vapeurs, et cela dans un langage nouveau, recherché, souvent obscur, bien éloigné de la simplicité d'autrefois. Cette école qui reçut le nom de *Kouai*, c'est-à-dire *adonnée à l'extraordinaire*, offre, par ses conceptions et pour son style, des analogies véritablement surprenantes avec notre école romantique moderne. Le goût qu'elle sut inspirer aux Chinois pour les promenades et les rêveries nocturnes, entra définitivement dans les mœurs. Ce n'est pas, aujourd'hui même, l'un de leurs traits les moins caractéristiques, et il est intéressant d'en constater le point de départ.

L'époque dominante de cette période est celle de Vou-ti (l'empereur guerrier), l'un des plus grands souverains de la Chine, qui refoula vers l'occident les peuplades barbares des Scythes et des Gètes, dont les ambassadeurs, sinon les armées, s'avancèrent jusqu'au cœur de la Sogdiane et de la Bactriane, et qui, durant un règne de cinquante-quatre ans (140-86 avant J.-C.), vit fleurir à sa cour plusieurs écrivains et poètes considérés encore aujourd'hui comme des illustrations de leur pays. De ce nombre furent Sou-vou et Li-ling, également célèbres par leur caractère et par leurs ouvrages (1). Vou-ti occupe une large place dans les traditions du peuple chinois; à sa personne, à son entourage ou à ses conquêtes se rattachent la plupart de ces fictions et de ces légendes qui cachent souvent des renseignements précieux pour l'histoire, et qui seront désormais, pour la poésie, une source inépuisable d'allusions.

Sous le règne de l'un de ses successeurs directs, Hiao-ho-ti, qui régna de l'an 89 à l'an 106 de notre ère, on voit apparaître un nouveau genre de compositions qui offrirait à l'archéologue une mine bien plus féconde encore à exploiter. Ce sont des poèmes de longue haleine, moitié historiques

(1) Voir les *Mémoires concernant les Chinois*, t. III, p. 316 et suiv.

moitié descriptifs, dont la seule origine démontrera l'importance. Ho-ti ayant manifesté l'intention de quitter Lo-yang et de donner une autre capitale à son empire ; un illustre écrivain, Pan-kou, prit la défense de cette cité fameuse ; il fit en langage poétique une énumération détaillée de ses souvenirs et de ses monuments. L'empereur abandonna son dessein, et le succès du poëme fut tel qu'on lui dut l'apparition de toute une série d'ouvrages composés sur le même modèle, sinon sous les mêmes inspirations : l'éloge de la capitale du Sud par Tchang-ping, celui de Si-ngan, etc.

Les derniers princes de la dynastie des Han furent loin de se montrer aussi dociles aux représentations de leurs conseillers. Nous trouvons dans les annales poétiques de leur époque une infinité de requêtes en vers, écrites du fond de l'exil par des serviteurs fidèles qui gémissent de leur disgrâce, et plus encore de l'aveuglement de leur souverain. M. Biot a signalé comme un fait notable, qu'aucun office servile n'existait à la cour des monarques chinois(1). On ne peut s'empêcher non plus de remarquer le ton de dignité qui règne toujours dans ces plaintes, et dans les suppliques même des exilés qui cherchent à rentrer en grâce, en faisant valoir leurs services méconnus. Pas un mot ne s'y rencontre qui avilisse le caractère de l'homme, pas une expression qui sente la basse adulation.

La dynastie des Han finit à peu près comme celle des Thsin qu'elle avait renversée, par les excès de son absolutisme, par la haine et l'indignation qu'engendrèrent ses sanglantes violences contre la classe des lettrés, gardienne des institutions antiques. Huit cents mandarins furent mis à mort le même jour sur le seul soupçon de se montrer hostiles à

(1) *Avertissement servant d'introduction à la publication du Tchéou-li*  
Paris 1851.

la politique impériale. Partout régnaient la terreur et la défiance, mais la fermentation des esprits allait croissant. On sentit le besoin de s'unir pour résister, et de se concerter pour agir. Des associations se formèrent d'abord, dont tous les membres se juraient un dévouement sans bornes, et dans lesquelles tous les degrés de l'échelle sociale étaient représentés. Ces premières associations en vinrent à se ménager entre elles de mystérieuses intelligences. De formidables sociétés secrètes étaient dès lors organisées; elles excitèrent de longues guerres civiles et entraînèrent la chute d'un pouvoir exécré.

A quelque point de vue qu'on l'envisage, c'est un fait assurément fort curieux que l'existence en Chine, au second siècle de notre ère, de ces sociétés secrètes qui n'ont jamais manqué de reparaître chaque fois qu'un gouvernement s'est jeté sur la pente fatale des révolutions. Le principe même de leur formation n'était point cependant un élément nouveau pour la société chinoise, où l'on aperçoit, dès la haute antiquité, les traces d'une sorte de fraternité adoptive déjà sanctionnée par les rites. Une vieille chanson, contemporaine du Chi-king, nous donne la formule de l'un de ces pactes indissolubles, et comme ferait une formule algébrique, elle représente par deux caractères cycliques les noms à remplir des contractants.

Par le ciel et par la terre, par leur père et par leur mère,  
En présence de la lune et en présence du soleil,  
A et B se sont juré une inébranlable amitié.

. . . . . , . . . . .  
Et maintenant si A, monté sur un char (élevé aux honneurs),  
Rencontre B, coiffé d'un chapeau de paille grossière,  
A descendra de son char pour marcher au-devant de B.

. . . . .  
Qu'un autre jour B, voyageant sur un beau cheval,

Vienne à rencontrer A, chargé d'un ballot de colporteur,  
B descendra de cheval, comme A était descendu de son char.

La solidarité parfaite, l'appui mutuel, le partage de la bonne et de la mauvaise fortune entre amis liés par une sorte de mariage; tel est le germe de cohésion puissante que, dès les premiers âges, la race chinoise a possédée. En modifiant la forme du pacte, les siècles n'en ont point altéré l'essence. Un roman très-célèbre du siècle dernier dont quelques peintures licencieuses ne sauraient détruire le mérite comme tableau de mœurs (1), nous montre, dans son prologue, douze compagnons d'enfance et de plaisir, signant tous ensemble un de ces indissolubles contrats. De nos jours encore, la coutume permet d'adopter quelqu'un pour son frère, ainsi qu'on put, suivant la loi romaine, et qu'on peut aujourd'hui, suivant la loi française, se donner un fils d'adoption.

Les pièces de vers attestant l'énorme place que tiennent les relations de l'amitié dans les mœurs chinoises sont innombrables, à toutes les périodes littéraires; soit qu'il s'agisse de camarades d'enfance ou d'études, soit que l'attachement naisse de la reconnaissance, ou bien que, sous l'influence de la musique, une sympathie mystérieuse vienne tout à coup à se révéler (2). Le voyageur regrette, à l'aspect d'un beau site, l'absence de ses compagnons favoris; l'exilé semble oublier sa famille pour ne songer qu'à ses amis, et nous voyons enfin les poètes de cette phase terrible de l'histoire chinoise, appelée l'époque des trois royaumes (qui s'étend de l'an 220 à l'an 265 de notre ère), célébrer surtout les amitiés fortes de quel-

(1) Le *Kin-ping-meï*, ouvrage qui parut pour la première fois sous le règne de Khang-hi (1665 de notre ère.) Il abonde en détails précieux sur les mœurs intimes de la Chine. J'en ai traduit plusieurs chapitres, et ne renonce pas à poursuivre ce travail afin de le publier.

(2) Voir, plus loin, la note 2, page 179.

ques chefs à demi-sauvages, comme nos bardes du moyen âge auraient chanté la constance d'un preux chevalier et la fidélité de sa noble dame.

Des généraux heureux s'étaient partagé l'empire et s'efforçaient mutuellement de se dépouiller, appelant autour d'eux tous les chefs des partisans, tous les solides champions célèbres par leurs exploits. C'était le règne des chercheurs d'aventures, l'époque d'une sorte de chevalerie errante dont parfois les héros ne manquent pas d'une certaine grandeur. Les uns sont recherchés pour la seule terreur que leur nom inspire, d'autres commandent de véritables armées, assez semblables à ces bandes de routiers et de malandrins qui devaient mille ans plus tard sillonner l'Europe. Tantôt gorgés d'or et de richesses, tantôt ne possédant plus qu'un cheval rapide et le sabre acéré qui ne les quitte jamais ; guerroyant à l'occasion pour leur propre compte, féroces ou généreux tour à tour, suivant que le caprice le leur dicte, ils usent de tout avec excès, ils se rassasient de tous les plaisirs dans la fortune prospère, incertains qu'ils sont toujours du lendemain. Les plus terribles de ces aventuriers sont quelquefois des lettrés qui ont jeté le pinceau pour saisir le sabre, au milieu de ces luttes continuelles où la science ne rapporte rien. Ceux-là, raffinés dans leurs habits comme dans leur langage, affectent de contraster avec leurs grossiers compagnons. Ils prennent un luth, durant les instants de halte, et savent adresser des improvisations galantes aux beautés que leur approche n'a pas effarouchées. Plusieurs de ces curieuses pièces nous sont conservées ; j'ai essayé d'en traduire une qui me semble porter assez bien l'empreinte de cette période transitoire, entre la simplicité antique et la manière des Thang dont nous nous rapprochons.

Oh ! la belle fille ! qu'elle a de charme et d'élégance ,

En cueillant ainsi des feuilles de mûrier sur le bord du chemin !

Les rameaux qu'elle agite rendent un bruissement plein d'harmonie ;

Et les feuilles qu'elle détache, voyez comme elles tombent prestement.

Sa manche, un peu relevée, laisse apercevoir une main blanche ;

Un bracelet d'or s'enroule autour de son poignet délicat ;

L'épingle qui retient ses cheveux est surmontée d'un passereau d'or ;

Sa ceinture est ornée de pierres bleues de forme arrondie, qui se balancent en frémissant.

Un collier de perles brillantes entoure son cou plus poli que le jade,

Un collier retenu par une agrafe de corail et de pierres de couleurs.

Le vent tourmente gracieusement les plis légers de sa robe de soie ;

On croirait voir flotter l'un de ces nuages qui servent de char aux Immortels.

Vous lance-t-elle un regard, il laisse après lui comme un trait de feu ;

Respire-t-on son haleine, on croit sentir le parfum de la fleur Lân.

Le voyageur qui passe arrête involontairement son cheval devant elle ;

Celui qui s'était assis pour réparer ses forces, oublie, en la voyant, le repas qu'il avait préparé.

Les pièces galantes se multiplient beaucoup depuis cette époque des trois royaumes, jusqu'à celle des Thang où elles deviendront d'une extrême rareté. Notons du reste que c'est à

peu près la seule période littéraire durant laquelle on les voit figurer dans une proportion sensible, parmi la masse des autres compositions poétiques. Assurément il ne faudrait pas y chercher des sentiments plus dégagés de matérialisme que ceux que l'on pourrait rencontrer chez les poètes grecs ou romains, et d'ailleurs un nombre considérable de morceaux analogues à ceux des Han que j'ai cités plus haut en parlant de la condition des femmes, sont là pour attester que les mœurs chinoises n'avaient rien gagné de ce côté. Mais on y trouve en général des pensées plus délicates et plus tendres qu'aux époques antérieures, les temps du Chi-king exceptés :

Une figure charmante captive tous les désirs de l'homme,  
Mais le parfum de la femme, c'est le parfum de la pudeur.

dit une chanson du iv<sup>e</sup> siècle. Une autre contient cette strophe qui rappelle la manière antique :

Il est quelqu'un à qui je pense.  
Dans le lointain, il est quelqu'un à qui je pense.  
Cent lieues de montagnes nous séparent,  
Cependant la même lune nous éclaire et le vent qui passe  
nous visite l'un et l'autre.  
Je pense au temps où nous étions ensemble. Oh ! combien  
alors nous étions heureux.

A mesure qu'on avance, toutefois, et quand on arrive aux six petites dynasties qui ont précédé celle des Thang, on remarque dans la versification comme dans le style une recherche qui va souvent jusqu'à l'affectation, témoin cette pièce composée sous les Soung du nord, en l'honneur des jeunes filles de la *Grande Digue*, localité dont j'ai cherché vainement à identifier le nom.

A leurs oreilles pendent de brillantes perles, moins précieuses  
cependant que les nœuds de leurs beaux cheveux ;  
Un doux parfum s'exhale de leurs robes de soie légère, où s'a-  
gitent, en chantant, des ornements de jade sonore.  
Ces jeunes filles de la *Grande Digue*.  
Une à une et toutes ensemble, elles respirent un air de prin-  
temps.

Se montrent-elles au milieu des fleurs, les fleurs perdent  
aussitôt leur éclat ;  
Passent-elles entre les saules, le saule est humilié dans la sou-  
plesse de ses rameaux.  
Le vent qui vient de l'Est se plaît à caresser leur gracieux  
visage ;  
Le vent lui-même ne peut s'approcher d'elles sans en être  
amoureux.

Cette phase littéraire, que je viens de signaler comme une  
ère d'expansion pour la poésie érotique, est également re-  
marquable par la soudaine apparition d'un genre bien diffé-  
rent, dont ce volume renfermera plus d'un spécimen. Je  
veux parler de ces professions de foi qu'un appellerait, en  
Europe, épicuriennes, qui, débutant le plus souvent par  
quelques plaintes sur l'amertume ou la brièveté de la vie, se  
terminent d'ordinaire par un éloge de l'ivresse et de ses  
bienfaits. Un exemple entre cent :

Il faut boire et il faut chanter.  
La vie de l'homme combien dure-t-elle ?  
A peine ce que dure la rosée du matin,  
Encore est-elle remplie de mille amertumes.  
Une affliction est aussitôt suivie d'une autre affliction  
Les pensées tristes sont difficiles à écarter.

Comment chasser le chagrin qui nous oppresse?

Le vin, le vin seul en a le pouvoir.

(*Chanson du royaume de Oueï; III<sup>e</sup> siècle de notre ère.*)

Qu'auraient pensé d'une telle école ces antiques souverains de la Chine, qui faisaient recueillir les chants populaires afin de connaître l'esprit de leurs sujets? Mais, à moins que Confucius n'ait supprimé du Chi-king, avec intention, tout ce qui pouvait porter ce caractère, jamais rien d'analogue ne leur fut mis sous les yeux. L'apologie de l'ivresse, ces recommandations de jouir avidement du présent sans se préoccuper de l'avenir, cette philosophie plus inquiète qu'insouciant, qui cherche à s'étourdir comme si elle craignait de s'éclairer, l'origine en appartient au dernier siècle des Han. Li-taï-pé sera bientôt son interprète le plus éloquent.

En attendant et durant les continuelles révolutions qui remplissent le VI<sup>e</sup> siècle, dans l'histoire chinoise, la littérature paraît se ressentir des incertitudes de la vie publique. Tout y est hésitation, tâtonnement, réminiscence. La plus grande anarchie règne dans la prosodie; tous les genres sont abordés, tous les sujets sont traités, mais toujours sans méthode et sans parti pris. Les auteurs semblent vouloir se dédommager de la hardiesse d'invention qui leur manque, par une prodigalité d'allusions et d'images aussi étranges pour nous que difficiles à saisir. De cette période, datent une infinité d'expressions figurées, passées à l'état de locution dans la poésie chinoise, et dont la plupart seraient vraiment intelligibles, si l'on n'avait un commentaire pour en donner la clef. J'aurai l'occasion d'en signaler quelques-unes, en exposant plus loin les ressources particulières de la prosodie.

Sous la courte dynastie des Liang, dont le chef compte parmi les poètes renommés de l'empire, on s'efforça de revenir à la manière antique; on imita le Chi-king, mais la sim-

plicité du style ne se retrouva plus. Chacun alors flotte indécis entre les innovations que sa verve lui inspire et les modèles qu'il admire dans le passé.

Les pièces empreintes de l'esprit bouddhique commencent à se montrer en assez grand nombre ; sans qu'on voie diminuer pour cela les compositions des tao-sse. Ceux-la même qui ne professent ni les doctrines de l'Inde, ni la philosophie de Lao-tseu ne laissent point que d'en ressentir parfois la double influence ; elle les conduit à ce vague quiétisme qui fait dire au poète Pao-tchao :

Aucune chose dans la vie ne mérite qu'on s'en mette en  
peine.

. . . . .  
Ne soyons donc ni tristes ni joyeux. . . . .

et l'on assiste à l'introduction d'expressions nouvelles, devenues nécessaires pour rendre des sentiments inconnus aux anciens Chinois.

Telle était la situation de l'art poétique en Chine, lorsque surgit cette fameuse dynastie des Thang sous laquelle il devait atteindre son apogée, suivant l'appréciation des écrivains chinois. L'arbre de la poésie, dit l'un d'entre eux, prit racine au temps du Chi-king ; ses bourgeons parurent avec Li-ling et Sou-vou ; les feuilles poussèrent en abondance sous l'influence des Han et des Oueï ; mais il était réservé aux Thang de voir ses fleurs et de goûter ses fruits.

Les Thang montèrent sur le trône l'an 618 de notre ère. Ils s'éteignirent l'an 909. Pendant ces deux cent quatre-vingt-neuf ans, vingt empereurs se succédèrent. Presque tous furent dignes de régner. La Chine était du reste à l'apogée de sa puissance et de son expansion. Quand on jette un coup d'œil sur la carte et quand on y cherche, l'histoire à la main, les li-

mites exactes de l'empire, on éprouve sans doute quelques difficultés à les trouver ; mais le séjour des armées impériales dans la grande Boukharie, au delà de Samarcande et de Boukhara, les détails qui nous ont été conservés sur l'administration de ces contrées lointaines, les alliances contractées à diverses reprises avec les princes du pays, les secours demandés par eux au *Khan céleste* contre les invasions des Arabes, mille données incontestables et, je crois, incontestées, ne permettent pas de douter, comme l'a établi M. Abel Rémusat, que dans la dernière moitié du VIII<sup>e</sup> siècle et dans la seconde moitié du IX<sup>e</sup>, la sphère de la domination chinoise ne s'étendit jusqu'à la Caspienne. C'était assurément le plus grand empire du monde.

Un vaste mouvement religieux se produisait alors dans toute l'Asie. On sait que le christianisme avait fait des progrès en Chine, où, depuis longtemps déjà, les doctrines de Confucius et de Lao-tseu n'étaient plus seules à se partager la multitude. L'inscription syro-chinoise de Si-ngan-fou reste comme un monument curieux de l'histoire et du développement de l'église nestorienne (1). Le bouddhisme, venu de l'Inde, se vengeait des persécutions du brahmanisme en entraînant dans son orbite presque toutes les tribus campées au nord de l'Himalaya ainsi qu'une partie considérable des populations chinoises. Hiouen-tsang avait déjà fait son merveilleux voyage, le plus étonnant peut-être avec celui de Marco-Polo, pour aller chercher dans la presqu'île du Gange, aux sources mêmes de la foi, les principes de ce culte qui compte aujourd'hui plus d'adhérents que tous les autres. Les doctrines de Manès, également persécutées en Perse, se ré-

(1) Voir le *Mémoire sur l'inscription syro-chinoise de Si-ngan-fou*, par M. Pauthier (Paris, 1860) et l'inscription elle-même, publiée en 1858, par le même auteur.

fugiaient à l'autre extrémité du continent asiatique, attirées par la tolérance des empereurs, tandis que le Coran, propagé par une nation guerrière, s'imposait les armes à la main à 250 millions de croyants.

Pendant cette période de prosélytisme, la Chine ne pouvait rester complètement en dehors du mouvement général des esprits. Des passages nombreux nous montrent le bouddhisme déjà puissant et naturalisé de longue date sur son territoire :

. . . Je me dirigeai vers la demeure sainte,  
Où j'eus le bonheur qu'un bonze vénérable me fit un accueil  
bienveillant.

Je suis entré profondément dans les principes de la raison  
sublime,

Et j'ai brisé le lien des préoccupations terrestres.

Le religieux et moi nous nous sommes unis dans une même  
pensée ;

Nous avons épuisé ce que la parole peut rendre et nous de-  
meurons silencieux.

Je regardais les fleurs, immobiles comme nous ;

J'écoutais les oiseaux suspendus dans l'espace, et je compre-  
nais la grande vérité.

Ce morceau est de Song-tchi-ouen. Tchang-kien nous conduit, lui aussi, dans un monastère bouddhique; il nous le dépeint avec une grande fraîcheur de pinceau :

La lumière pure d'une belle matinée pénètre déjà dans le  
vieux couvent ;

Déjà la cime éclairée des grands arbres annonce le retour du  
soleil.

C'est par de mystérieux sentiers qu'on arrive à ce lieu solitaire,  
Où s'abrite la cellule du bonze, au milieu de la verdure et des  
fleurs.

Dès que la montagne s'illumine, les oiseaux, tout à la nature,  
se réveillent joyeux ;

L'œil contemple des eaux limpides et profondes comme les  
pensées de l'homme dont le cœur s'est épuré.

Les dix mille bruits du monde ne troublent jamais cette calme  
retraite ;

La voix harmonieuse des pierres sonores est la seule qui s'élève  
ici.

D'autres fragments, plus précieux encore, ne laissent aucun doute sur la fusion, je devrais dire la confusion, qui tendait alors à s'opérer en Chine entre la religion samanéeenne et les doctrines indigènes des disciples de Lao-tseu. Les immortels des Tao-sse ne se distinguent plus qu'imparfaitement des saints du bouddhisme. C'est un fait très-remarquable, qui voudrait un travail plus étendu pour être développé comme il le mérite, et que je ne puis ici qu'indiquer en passant. Tout cela ressort des diverses pièces dont les recueils poétiques des Thang sont formés ; mais il faut le reconnaître, si quelques-unes portent l'empreinte du mouvement religieux qui s'accomplissait en Asie, la plupart n'en donnent aucune idée. Considérée dans son ensemble, la Chine n'était pas plus bouddhiste qu'elle n'était mahométane ou chrétienne. Le scepticisme y régnait dès lors, comme il y règne universellement aujourd'hui. Cette absence presque générale de croyance se remarque à toutes les pages de ses auteurs en renom ; elle se traduit le plus souvent par la souffrance et le découragement.

« Je tombe dans une rêverie profonde. . . . .

s'écrie Thou-fou,

Combien durent la jeunesse et l'âge mûr ? et contre la vieillesse, que pouvons-nous ?

Ailleurs, il compare l'avenir à une mer sans horizon, et plus loin, devant les ruines d'un vieux palais :

Je me sens ému d'une tristesse profonde; je m'assieds sur  
l'herbe épaisse;

Je commence un chant où ma douleur s'épanche; les larmes  
me gagnent et coulent abondamment.

Hélas! dans ce chemin de la vie, que chacun parcourt à son  
tour.

Qui donc pourrait marcher longtemps! »

Souvent aussi le poète s'égaie, comme pour chasser une  
idée qui l'obsède malgré lui, l'idée de la mort, l'incertitude  
de la vie future. Song-tseu et Ngan-ki obtinrent l'immorta-  
lité dans l'âge antique. Ils ont pris leur essor, je veux le  
croire, dit Li-tai-pé, mais enfin, où sont-ils?

Le même poète dit encore :

Si la vie est comme un grand songe,  
A quoi bon tourmenter son existence?

Pour moi, je m'enivre tout le jour,  
Et le soir venu, je m'endors au pied des premières colonnes.

Mais ce qu'il faut lire surtout pour bien comprendre le vide  
énorme que laisse dans l'âme du poète cette absence de toute  
conviction religieuse, cette morale vague qui résume la reli-  
gion des lettrés, c'est la *Chanson du Chagrin*, qu'on trouvera  
plus loin, et dont les derniers vers surtout sont douloureu-  
sement caractéristiques :

. . . . .  
Combien pourra durer pour nous la possession de l'or et du  
jade?

Cent ans au plus. . . Voilà le terme de la plus longue espérance.

Vivre et mourir une fois, voilà ce dont tout homme est assuré.

Écoutez là-bas sous les rayons de la lune, écoutez le singe accroupi qui pleure tout seul sur les tombeaux ;  
Et maintenant remplissez ma tasse, il est temps de la vider d'un seul trait.

Le sentiment de l'immortalité de l'âme, l'idée de son existence indépendante de l'enveloppe matérielle se reproduisent pourtant sous mille formes dans les vers des plus incrédules, comme une protestation instinctive contre leur propre incrédu-  
lité. Tantôt c'est l'esprit d'un homme endormi qui met à profit le sommeil du corps pour voyager seul à travers l'espace, franchissant les distances avec la rapidité de la pensée, pénétrant les murs d'un gynécée ou d'un cachot, afin de revoir quelque jeune fille ou de consoler quelque prisonnier; tantôt c'est l'âme d'un ami défunt qu'on évoque, celle d'un soldat tué qui se lamente; ou bien encore celle d'une épouse dévorée de jalousie qui parvient, par un violent effort, à se dégager de la substance corporelle, pour voler sur les traces d'un époux en voyage et pour le surveiller à son insu.

La crainte de dépasser les limites de cette étude ne me permet guères ici de m'étendre davantage; mais il y aurait certainement d'intéressantes excursions à faire dans ce domaine pour qui voudrait extraire des poésies chinoises ce qu'on y rencontre à chaque pas touchant la mythologie Tao-  
sse, les légendes et les superstitions populaires, les aspirations vers une autre vie, le besoin de croire et d'espérer.

J'ai montré plus haut quelle expansion la Chine avait acquise sous les Thang, jusqu'où elle avait reculé, sinon ses frontières proprement dites, au moins les limites de son in-

fluence et de sa prépondérance politique. Evidemment ces agrandissements, dus à de longues guerres, supposent un changement dans les mœurs de ses anciens habitants, et il ne faut pas s'attendre à ce que les poèmes du VII<sup>e</sup> et du VIII<sup>e</sup> siècles nous offrent toujours les pacifiques tableaux des vieilles odes du Chi-king. Je trouve en effet dans les œuvres de Li-taï-pé quelques pièces d'un tout autre caractère, telle que celle intitulée *le Brave*, dont le héros tient à la fois du *Bravo* et du *Condottiere*. C'est une des rares compositions chinoises où l'homme d'épée soit exalté aux dépens de l'érudit. Il faut ranger dans la même catégorie le morceau qu'on trouvera sous le titre *A cheval, à cheval, et en chasse!* Ici encore le soldat a le beau rôle :

L'homme des frontières,

En toute sa vie n'ouvre pas même un livre ;

Mais il sait courir à la chasse ; il est adroit, fort et hardi.

.....  
 Quand il galope il n'a plus d'ombre. Quel air superbe et dédaigneux !

.....  
 Combien nos lettrés diffèrent de ces promeneurs intrépides !

Eux qui blanchissent sur les livres, derrière un rideau tiré,

Et, en vérité, pourquoi faire ?

Ces exemples sont remarquables et méritent d'être mis en lumière, mais il convient aussi de leur opposer les énergiques protestations, véritablement empreintes du génie chinois, contenues dans le *Chant du départ*, de Yang-khiong.

Voici donc revenu ce temps où le chef de cent soldats

Est tenu en plus haute estime qu'un lettré de science et de

talent !

Il faut lire aussi le *Recruteur et Départ des soldats et des chars*

*de guerre*, par le poète Thou-fou. La première pièce nous montre un village dépeuplé par un recruteur, « de ceux qui, pendant la nuit saisissent les hommes. » La seconde nous conduit sur le passage d'une colonne en marche.

*Ling ling*, les chars crient, *siao siao*, les chevaux soufflent.

Autour des soldats qui s'éloignent se pressent les pères, les mères, les femmes et les enfants. Ils s'écrient :

Insatiable dans ses pensées d'agrandissement,  
L'empereur n'entend pas le cri de son peuple.

. . . . .  
Partout les ronces et les épines ont envahi le sol désolé,  
Et la guerre sévit toujours et le carnage est inépuisable,  
Sans qu'il soit fait plus de cas de la vie des hommes que de  
celles des poules et des chiens.

. . . . .  
N'en sommes-nous pas revenus à tenir pour une calamité la  
naissance d'un fils ?

. . . . .  
Prince, vous n'avez pas vu les bords de la mer bleue,  
Où les os des morts blanchissent, sans jamais être recueillis.

Il y a là tout un poème.

Ces passages fussent-ils moins significatifs, moins précis dans leur énergie, on saurait déjà, rien qu'en assistant à la vie intime des Chinois telle que nous la retracent les poètes de l'époque des Thang, qu'alors, pas plus qu'aux siècles précédents, les rudes labeurs de la guerre n'étaient capables de les passionner. Quels sont leurs plaisirs? quelles sont leurs joies? Écoutez le poète Thou-fou :

Les feuilles bruissent agitées par le vent, la jeune lune est  
déjà couchée ;

La rosée répand sa fraîcheur bienfaisante ; accordons nos luths  
aux sons purs.

. . . . .

Entin l'air du pays de Ou se fait entendre, on chante ce qu'on  
a composé ;

Puis chacun regagne en bateau sa demeure, emportant un  
long souvenir.

Ces convives qui jouent du *kin* portent « une large épée »  
à leur côté : on était alors au milieu des troubles qui signa-  
lèrent la fin du règne Hiouan-tsong ; mais s'ils dérogeaient  
par exception à leurs pacifiques habitudes, leurs chants ne  
s'en ressentaient pas. Les arbres, la verdure, « les ruisseaux  
qui se glissent dans l'ombre caressant les fleurs de la rive » ;  
« les constellations silencieuses qui étendent sur leurs têtes  
un dais étoilé », voilà ce qui les charme et les inspire.

Les mêmes dispositions d'esprit ressortent plus vivement  
encore de cette petite pièce composée par Mong-kao-jen,  
sous le titre de *Visite à un ami dans sa maison de campagne* :

Un ancien ami m'offre une poule et du riz.

Il m'invite à venir le voir dans sa maison des champs.

. . . . .

Le couvert est mis dans une salle ouverte, d'où l'œil parcourt  
le jardin de mon hôte ;

Nous nous versons à boire ; nous causons du chanvre et des  
mûriers.

Attendons maintenant l'automne, attendons que fleurissent  
les chrysantêmes,

Et je viendrai vous voir encore pour les contempler avec vous.

Ne serait-il pas difficile d'imaginer un tableau plus calme  
que celui de ces deux amis qui se donnent rendez-vous à  
l'automne pour regarder des fleurs ?

Avec Tsoui-min-tong, la scène s'anime un peu; ce n'est plus la muette contemplation qu'on vient de voir; c'est un banquet auquel nous assistons, où le vin n'est pas ménagé, mais dont les fleurs sont toujours l'indispensable accessoire :

En cent années à peine se voit-il un homme de cent ans.  
Combien de fois nous sera-t-il donné encore de nous enivrer,  
comme aujourd'hui, au milieu des fleurs ?  
Ce vin coûterait son pesant d'or qu'il n'en faudrait pas regretter le prix.

On ne se réunit pas toujours dans la maison d'un ami; à côté des diners en plein air, il y a les parties de montagne, comme on en ferait en Suisse. Parfois aussi la promenade est plus solitaire et porte à un plus haut degré l'empreinte de ce sentiment d'indéfinissable langueur, particulière au peuple chinois :

Le soleil a franchi pour se coucher la chaîne de ces hautes  
montagnes ;  
Bientôt toutes les vallées se sont perdues dans les ombres du soir.  
La lune surgit du milieu des pins, amenant la fraîcheur avec  
elle ;  
Le vent qui souffle et les ruisseaux qui coulent remplissent  
mon oreille de sons purs.

Le bûcheron regagne son gîte, pour réparer ses forces épu-  
sées ;  
L'oiseau a choisi sa branche ; il perche déjà dans l'immobilité  
du repos.  
Un ami m'avait promis de venir, en ces lieux, jouir avec moi  
d'une nuit si belle ;  
Je prends mon luth et, solitaire, je vais l'attendre dans les  
sentiers herbeux.

Ainsi parlerait l'amour en Europe; mais l'amour tel que

nous l'entendons ne saurait exister en Chine, où les institutions l'étouffent, où l'amitié seule a droit de cité.

Après avoir vu les plaisirs des Chinois au VII<sup>e</sup> siècle de notre ère, il sera facile d'imaginer quels soucis ont pu les atteindre, quels chagrins durent les affecter le plus profondément. J'essaierai toutefois de mettre en lumière, parce que nulle part peut-être elle n'est aussi vivace, une disposition d'esprit particulièrement développée chez tous les membres de la grande famille chinoise. Je veux parler de l'attachement au pays natal, et des douleurs que l'absence peut causer.

Le Chinois n'est pas voyageur, et quand il se met en route c'est toujours avec un pénible serrement de cœur :

Ne pensons qu'à l'accord harmonieux de nos luths, tandis que  
nous sommes réunis dans cette charmante demeure,  
Je ne veux songer aux routes qui m'attendent qu'à l'heure où  
il faudra nous séparer.

Quand cette lune brillante aura disparu derrière les grands  
arbres,

. . . . .

Alors il sera temps de s'acheminer vers le lointain pays de  
Lo-yang ;

Mais ces doux instants passés ensemble, hélas ! quand pour-  
rons-nous les retrouver ?

S'il est en voyage, rien ne le distrait du souvenir de la patrie absente, et, pour lui, la patrie c'est le village même où il est né. Le lecteur trouvera plus loin quatre vers charmants de Li-tai-pé, qui n'ont à nos yeux que le défaut d'exiger un long commentaire. C'est un voyageur qui se réveille aux clartés de la lune. Il croit d'abord que le jour se lève et que l'heure est venue de repartir. « Il lève la tête et contemple la lune brillante ; il baisse la tête et songe à son pays. » Il serait diffi-

cile, je crois, de dire moins et de donner tout à la fois plus à entendre.

Chez un peuple aussi sédentaire, aussi invariablement attaché au foyer domestique, on conçoit que l'exil ait de cruelles amertumes. Aussi les poésies des Thang abondent-elles en lamentations arrachées par le mal du pays aux victimes des révolutions ou des intrigues de palais.

A l'heure où le soleil va se coucher à l'horizon, derrière les  
mûriers et les ormes,  
Je me mettais en marche, inondé de lumière par ses derniers  
rayons ;  
J'allais, parcourant le tableau changeant des montagnes et des  
rivières ;  
Et tout à coup je me suis trouvé sous un autre ciel.

Devant mes yeux passent toujours de nouveaux peuples et de  
nouvelles familles ;  
Mais, hélas ! mon pauvre village ne se montre pas !  
Tandis que le grand Kiang pousse vers l'Orient des flots rapides  
que rien n'arrête,  
Les jours de l'exilé s'allongent et semblent ne plus s'é-  
couler.

Ce fragment est de Thou-fou, qui mourut disgracié comme Ovide et qui, jusqu'à son dernier jour, ne cessa d'exhaler son chagrin. Mais ce qui peint mieux encore le sentiment chinois, c'est une pièce de Tchang-kien, improvisée près du tombeau de Tchao-kiun.

L'histoire de cette beauté célèbre est racontée avec détails dans une note de ma traduction (1). J'y renvoie le lecteur, me bornant à expliquer ici, pour l'intelligence de ce qu'on va lire, que Tchao-kiun, l'une des innombrables recluses du

(1) Page 54, note 6.

harem de l'empereur Kao-hoang-ti, devint, à la suite d'un traité de paix, la femme unique et légitime du redoutable khan des Tartares. Elle mourut au delà du Hoang-ho, adorée de son époux qui refusa de la rendre morte comme il avait refusé de la rendre vivante, au prix de cent chameaux chargés d'or. Partout ailleurs, le destin de Tchao-kiun eut inspiré moins de compassion que d'envie, car elle échangeait contre un trône et contre une affection profonde les misères et les bassesses du gynécée impérial. En Chine, tout le monde a déploré son sort, Li-taï-pé, Tchang-kien et bien d'autres avec eux : elle s'était éteinte loin de Tchang-ngan ; elle n'avait pas revu sa patrie ! C'était l'exil ! et le poète s'écrie douloureusement :

Elle n'eût point évité la mort en demeurant dans le palais des Hân;

Mais elle eût évité la douleur de mourir *seule* loin de son pays,  
Cette belle jeune fille que ne purent racheter cent chameaux chargés d'or,

Et dont il reste à peine aujourd'hui quelques ossements desséchés.

Puis, traduisant l'émotion qu'éprouvent ses compagnons et lui, en visitant le tombeau de cette beauté célèbre :

Le soir venu, nos chars furent retournés vers la frontière,  
Mais les chevaux demeuraient immobiles, personne ne se décidant à partir.

La lune nous surprit autour du tombeau ;  
Tous les yeux brillaient mouillés de larmes.

Le langage poétique perfectionné sous les Thang est encore aujourd'hui considéré, par les Chinois, comme un modèle qui ne saurait être surpassé. A part quelques complications prosodiques, imaginées pour rendre plus difficile l'épreuve

des examens littéraires, il n'a point subi de modifications sensibles; il porte toujours le nom de *kin-ti*, manière moderne, par opposition au terme *kou-chi*, désignant la facture antérieure. Thou-fou, Li-taï-pé, Ouang-oeï tiennent fermement le sceptre de la renommée; aucune école nouvelle n'a surgi pour les détrôner. Ce n'est point cependant que les poètes aient manqué durant ces dix derniers siècles : la seule époque des Youen en a fourni cent soixante-quinze, ayant mérité de figurer dans les bibliothèques impériales (1). Les Ming ont protégé tout particulièrement les lettres; plusieurs empereurs, et notamment le fameux Kien-loung, de la dynastie régnante, se sont fait gloire de leurs vers. Il existe enfin une série non interrompue de grands et petits poèmes, depuis la haute antiquité jusqu'à nos jours.

Quelque rapide, quelque imparfaite que soit cette esquisse historique de l'art poétique chez les Chinois, peut-être aura-t-elle suffi pour donner une idée générale du caractère de leurs poésies, et de l'intérêt puissant qu'elles doivent offrir. J'essaierai maintenant de montrer les lois de leur prosodie, en indiquant les modifications qu'elles ont graduellement subies, depuis les chants du *Chi-king* jusqu'aux formes actuellement en vigueur; et comme il serait à peu près impossible de saisir l'exposé qui va suivre sans connaître un peu le mécanisme et le génie tout particulier de la langue chinoise, je commencerai par tâcher d'en donner quelques notions précises au lecteur qui n'aurait pas eu jusqu'ici l'occasion de les acquérir.

---

(1) *Le siècle des Youen*, par M. Bazin. Paris, 1850.

## II

Tout, dans l'organisation de la société chinoise, semble tendre vers un même but, l'immutabilité. La langue chinoise, grâce à ses caractères, est assurément celle de l'univers qui a le moins changé. Peut-être est-ce la seule des premiers âges qui soit encore vivante.

Peu de personnes, parmi nous, se font une idée nette du mode de la transmission des pensées employé dans les livres chinois. Accoutumé qu'on est en Europe à des alphabets dont l'office est uniquement de reproduire les modulations de la parole, on n'imagine guère un système complet d'écriture combiné de manière à transmettre directement la pensée, sans passer par l'intermédiaire des sons. C'est cependant ce que l'on voit en Chine, où le signe 貝, par exemple, éveille immédiatement l'idée de *richesse*, sans porter en lui-même aucun élément de prononciation. L'unité du langage est dès lors assurée comme sa fixité. Les modifications que les siècles feront inévitablement subir aux formes de la langue parlée ne pourront atteindre que faiblement les monuments du langage écrit, et bien qu'il soit à peu près certain qu'un contemporain de Meng-tseu aurait quelque peine à se faire comprendre aujourd'hui dans une conversation *verbale*, les ou-

vrages de ce célèbre philosophe sont toujours entendus par des lettrés modernes sans de très-grandes difficultés (1).

Comment les sourds-muets que nous voyons lire couramment dans nos livres sont-ils donc parvenus à ce prodigieux résultat? Nos lettres et les groupes qu'elles forment ne peuvent avoir pour eux aucune valeur phonétique, puisqu'ils n'ont pas la moindre idée du son. Il faut qu'ils en retiennent les configurations diverses uniquement par la mémoire des yeux. Ils apprennent donc le français comme les Chinois apprennent leur langue écrite, avec cette différence toutefois qu'ils ont à surmonter des difficultés bien plus grandes; un langage combiné tout exprès pour la vue offrant naturellement à la mémoire des yeux mille secours qu'elle ne saurait trouver dans une langue formée pour les oreilles. Aussi le principal obstacle dans l'étude du chinois n'est-il pas celui qui frappe le plus vivement les imaginations européennes, à savoir l'existence d'autant de signes qu'une langue parlée peut avoir de mots. Les grandes difficultés sont surtout dans le tour des phrases, dans une concision extrême, dans le rôle élastique de certains caractères qui ne sont à proprement parler que des racines; quant à la multiplicité des signes, elle ne fait que remplacer la multiplicité des mots. C'est la mémoire des yeux substituée à la mémoire de l'ouïe.

(1) A part certains termes relatifs aux arts et aux sciences, la presque totalité des groupes graphiques, ou caractères, qui composent encore aujourd'hui la langue écrite, existait déjà du temps où les matériaux des *King* furent réunis par Confucius. Nourris de la lecture de ces livres sacrés, les lettrés chinois des siècles postérieurs ont toujours su se contenter des dix mille caractères, environ, qu'on y rencontre. Les néologismes même, auxquels on a dû recourir pour rendre des idées nouvelles, ne se sont point formés par la création de nouveaux signes, mais seulement au moyen de périphrases formées avec des caractères anciens. C'est ainsi qu'un télescope s'est appelé *thsien-li-yen*, un œil de dix mille li; le kaleïdoscope, *thsien-hoa-king*, le miroir des dix mille fleurs; une horloge *tseu-ming-tchong*, la cloche qui sonne d'elle-même, etc.

Voilà donc deux langues distinctes, la langue parlée et la langue écrite; c'est ce qu'il importe tout d'abord de bien constater. En politique, les conséquences d'un pareil système seront facilement saisies, savoir lire et écrire demeurant une science à part, et le pouvoir appartenant exclusivement à la classe des lettrés. Au point de vue littéraire, il résultera de ce double langage des beautés comme des défauts qu'on ne pourrait rencontrer ailleurs.

Examinons parallèlement les deux instruments, voyons quels sont leur mécanisme et leurs ressources, quelle influence ils ont exercé l'un sur l'autre, et quel rôle ils jouent respectivement, dans les productions littéraires.

Tous les mots de la langue parlée sont monosyllabiques; véritables racines indéclinables, ils doivent uniquement leur valeur relative à la place qu'ils occupent dans le discours.

Les signes de la langue écrite représentent directement des idées et non point des sons. Chaque signe forme un groupe isolé. Les groupes sont d'égale dimension, quel que soit le nombre de traits qui les composent.

Par la variété des tons et des accents, par l'aspiration dans certains mots qui ont pour initiales les consonnes K, T, P, CH, les monosyllabes de la langue parlée arrivent à former de 1400 à 1500 modulations bien distinctes (1). Cette variété de sons a dû suffire longtemps aux besoins d'un peuple agriculteur, puisqu'il est constant qu'au siècle où nous sommes, le nombre des mots usités dans la conversation entre gens instruits, (quand ils n'abordent point de questions techniques) ne dépasse guère trois ou quatre mille.

Les premiers signes de la langue écrite, devenus depuis

(1) Dans son *Essai sur la langue chinoise*, le père Cibot en compte 1445, et fait remarquer que chacun de ces monosyllabes, jouant tour à tour le rôle de verbe, d'adverbe, de substantif, etc., le nombre des mots est beaucoup plus considérable.

sous le nom de *pou*, ou radicaux, des chefs de famille derrière lesquels se sont successivement groupés tous les caractères de formation postérieure, furent originellement la représentation grossière des objets et des symboles les plus élémentaires, résumant les premières notions d'un peuple au berceau : le soleil, la lune, l'homme, la femme, l'eau, le feu, la montagne, le cœur, la hache, le couteau, etc. Ces caractères primitifs, remarquons-le bien, ne renfermaient encore aucun élément phonétique; ☉ devenu plus tard 日 figurait le soleil; ☾ plus tard 月 figurait la lune; 山 aujourd'hui 山 la montagne, etc.; mais rien n'indiquait le son correspondant à ces mots dans la langue parlée.

Quand les types primitifs, radicaux et élémentaires, atteignirent un nombre que M. Abel Rémusat croit pouvoir fixer approximativement à deux cents, d'après les recherches qu'il a faites (1), on commença à réunir ensemble, dans un même groupe, plusieurs radicaux dont la combinaison pouvait éveiller des idées nouvelles, soit que quelques-unes des images passassent directement du sensible au figuré pour exprimer par convention des choses intellectuelles et abstraites, soit qu'on eût recours aux relations qui naissent de l'analogie, de la métaphore et des allusions. Les premiers caractères de formation complexe furent ainsi composés d'après une méthode purement idéographique.

On réunit le signe de l'œil 目 à celui de l'eau 氵 pour désigner, *des larmes* 泪. On associa l'image de la femme 女 à celle de l'enfant 子 pour symboliser l'idée de *bonté*, de *tendresse profonde*. Soleil 日 et lune 月 réunis signifèrent *lu-*

(1) Abel Rémusat, *Grammaire chinoise*, page 1. — Le dictionnaire de Khang-hi admet 214 radicaux pour la classification de tous les caractères de la langue écrite.

mière 明; bouche 口 et oiseau 鳥 chant d'oiseau 鳴. Placé entre deux portes 門 le cœur 心 signifia tristesse 悶; en présence d'un champ 田 il signifia penser 思. Clef rationnelle de toutes les passions, le cœur fut la racine graphique de presque tous les premiers caractères composés destinés à transmettre des idées métaphysiques, comme les caractères primitifs représentant l'eau, la terre, l'arbre, l'artisan, l'oiseau devinrent autant de radicaux, pour la multiplication des signes composés en rapport d'affiliation directe avec leur signification respective (1).

L'étymologie d'un très-grand nombre de ces composés nous échappe, car mille circonstances, depuis longtemps insaisissables, ont dû présider à leur formation; mais il en est beaucoup aussi dont l'esprit saisit rapidement les combinai-

(1) On lira peut-être avec intérêt la façon dont un écrivain chinois renommé, Han-fei-tseu, expose lui-même l'origine des caractères :

« L'homme, dit-il, voyant les objets sensibles, en conserva le souvenir par la représentation de leurs figures que son imagination lui retraçait, et qui les distinguait les unes des autres dans son esprit. Pour s'assurer la possession et la jouissance de ce souvenir, il dessina leur image, qui le lui rendait, quand il fixait les yeux sur elle. Comme les choses spirituelles, intellectuelles et abstraites n'ont point de figure, et qu'il est d'autant plus intéressé à s'en assurer un souvenir que rien autour de lui ne réveille directement, il y suppléa par les images des choses sensibles ou corporelles, préférant les images des choses qui avaient quelque analogie ou quelque rapport avec elles, et y ajoutant des traits particuliers pour avertir son esprit par les yeux, qu'elles n'étaient que des signes sensibles de choses invisibles. Une observation, une découverte, une addition conduisirent à une autre. Il assembla plusieurs de ces images et de ces signes, il les assortit, les combina, et vint peu à peu à lier par elles divers souvenirs, puis ses pensées, ses projets, et enfin à les communiquer aux autres. La convention en étendit et fixa l'usage. Les sages dirigèrent les progrès de cette invention et les conduisirent jusqu'au beau système de nos caractères. »

sons ingénieuses ; et, sans empiéter sur ce que j'aurai à dire plus loin du parti que les poètes en ont su tirer pour certains artifices de style, on comprend déjà que la seule physionomie d'un caractère puisse avoir en chinois une toute autre valeur que la consonnance d'un mot.

Dans la langue parlée, quand on eut épuisé, pour la multiplication des termes, toutes les ressources que la multiplication des sons et des accents pouvait produire, et qu'on fut arrivé au résultat d'avoir un grand nombre de mots se prononçant de même, bien que signifiant des choses très-différentes, on pratiqua dans le langage une infinité d'associations de mots, se spécifiant ou s'éclaircissant l'un par l'autre, tels que *kan-kien* (regarder-voir); *to-tao* (se sauver-fuir); *tou-chou* (lire (des) livres); *nân-jin* (une personne masculine), un garçon ; *niu-jin* (une personne féminine), une fille, etc. ; chacun des mots conservant du reste sa valeur individuelle, à peu-près comme dans les expressions françaises *clair-de-lune*, *pierre-à-feu*, *coup-de-fusil*, sans jamais se fondre en un seul mot comme dans *bonjour* ou *portefaix*.

Les romans, les pièces de théâtre, composés pour être lus à haute voix et compris de tout le monde, sont généralement écrits dans ce dernier style, qui n'emploie qu'un nombre assez restreint de caractères, et qui ne recherche point la concision.

Dans la langue écrite, au contraire, les ressources qu'offrait l'association des éléments graphiques étant infinies, on ne pouvait rencontrer le même écueil : trente mots différents se prononçant de même eurent chacun leur représentation distincte. Un signe fut toujours suffisant pour définir une pensée. Chaque nuance de la pensée eut sa peinture spéciale ; chaque mot eut sa physionomie et son individualité.

Je sais que le monosyllabisme absolu de la langue parlée est contesté par plusieurs sinologues, et notamment par

M. Davis. Bon nombre de prétendus monosyllabes chinois, *liang*, *oueï*, etc., sont, dit-il, de véritables dissyllabes analogues aux mots anglais *lion*, *fluid*, ou aux mots français *sien*, *mien*, *oui*, etc.; mais j'avoue qu'une pareille observation me semble un peu puérile, et faite plutôt pour prouver le monosyllabisme du chinois que pour le contester. Les sons qu'on vient de citer ne sont-ils pas considérés comme des monosyllabes par les prosodies anglaises et françaises? Verra-t-on quatorze pieds dans ce vers d'*Andromaque* :

*Dieux*, quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!

Pour nier le monosyllabisme du chinois, il faudrait y trouver un mot nettement formé de deux voyelles séparées par une consonne, et c'est ce qui ne s'y rencontre point. Ces mots *liang*, *kiang*, etc., ne comptent que pour un pied dans les vers chinois; ils sont parfaitement assimilés, pour la mesure, aux sons *li*, *chang*, *pé*, etc., si franchement monosyllabiques, absolument comme chez nous les mots *sien*, *mien*, *oui*, etc., par rapport aux monosyllabes *plein*, *dur*, *fort*. Ils sont indivisibles, représentés chacun par un seul caractère. A quoi bon chercher davantage à les disséquer?

En ce qui concerne le génie essentiellement idéographique des mots de la langue écrite, des objections non moins nombreuses se sont élevées de divers côtés. Un grand nombre de signes renfermant, à côté de leur symbole idéographique, des éléments phonétiques dont je montrerai plus loin l'origine, on a imaginé de ranger certains dictionnaires par ordre phonétique, en reléguant au second rang le principe idéographique; ce qui rend, pour un sinologue exercé, la recherche des mots plus rapide, tout en compliquant d'abord singulièrement les éléments de classification. Les partisans de cette méthode en ont vanté beaucoup les avantages; mais les

avantages d'une méthode ne sauraient altérer un principe originel; et, comme il n'existe aucun caractère absolument dépourvu d'élément idéographique, ceux-là même qui renferment une partie phonétique sont tous classés rationnellement par ordre idéographique, dans le grand dictionnaire de Khang-hi, qui représente assez exactement chez les Chinois notre dictionnaire de l'Académie.

A mesure que la nécessité de rendre des idées nouvelles se fit sentir, à mesure que les mots durent se multiplier dans la langue parlée comme dans la langue écrite, tandis que, dans la langue parlée, on procédait par les associations de monosyllabes indiquées plus haut, on imagina dans la langue écrite le nouveau mode de formation que voici : Tout son de la langue parlée avait nécessairement déjà son correspondant parmi les signes graphiques simples ou composés. On prit quelques-uns de ces signes, abstraction faite de leur signification propre, et les associant à un radical qui gardait sa valeur idéographique, on s'en servit pour indiquer le nom, dans la langue parlée, de l'objet que le nouveau groupe était appelé à représenter. Ce groupe se composait dès lors de deux parties distinctes : l'une, le radical, l'image, déterminant le sens et fixant le genre ; l'autre, sorte de *rebus* n'indiquant plus qu'un son, et caractérisant l'espèce. Ayant à composer, par exemple, un caractère destiné à représenter la *carpe*, poisson qui, dans la langue parlée, avait reçu le nom de *li*, on prit d'abord le radical déterminatif du genre, 魚 *poisson*, puis on y ajouta le caractère 里, autre radical signifiant *village*, lequel perdait ici sa signification propre pour n'apporter dans le nouveau groupe que le son *li*, caractéristique de l'espèce (un village s'appelant également *li* dans la langue parlée). 魚里 figura donc le *poisson li* ou la *carpe*.

Les caractères ainsi composés sont innombrables; mais on

voit que s'ils renferment un élément phonétique, cet élément additionnel n'empêche point l'idéographie de constituer la base même de leur formation. Peu importent quelques exceptions d'une origine relativement moderne. Le génie de la langue écrite est idéographique dans son principe; il l'est également dans ses conséquences. Quiconque ne se mettrait pas à ce point de vue, ne pourrait comprendre ni le mécanisme de la versification chinoise, ni l'admiration des commentateurs chinois pour tels ou tels passages de leurs poètes. Voilà ce qu'il me suffit de bien établir.

« On ne peut écrire un discours chinois avec nos lettres, de manière à être entendu, dit le père Cibot. Cela vient du génie de la langue, du petit nombre de ses mots, de la variété de ses tons, et surtout de son laconisme, qui ont besoin du secours des images et des symboles des caractères pour peindre les idées et les rendre sensibles. Combien de gens rient de l'opiniâtreté des Chinois à garder leurs caractères, sans soupçonner qu'il faudrait commencer par changer leur langue. Une page de chinois écrite avec nos lettres ne serait qu'une énigme (1). »

En résumé : le caractère, le génie de la langue parlée est donc essentiellement accentué, chanté, plein d'inflexions et de modulations variées; le caractère, le génie de la langue écrite : l'idéographie, la formation philosophique des signes composés par des associations de radicaux, symboles primitifs des idées simples.

On verra maintenant, et c'est le caractère particulier de la prosodie chinoise, qu'elle a cherché à s'approprier tout à la fois les deux genres de beauté qui pouvaient procéder de ces deux langages, la musique qui charme l'oreille et la peinture qui frappe les yeux. Tandis que les prosodies européennes se bornent à régler la partie mécanique du vers, sa char-

(1) *Essai sur la langue des Chinois*, page 144.

pente matérielle pour ainsi dire, les lois de la prosodie chinoise atteignent la partie intellectuelle, l'âme même de la composition, puisqu'indépendamment des exigences euphoniques, elles imposent certaines conditions de parallélisme aux caractères, considérés dans leur valeur idéographique et dans le rôle grammatical qui leur est assigné.

Cette individualité remarquable des mots et des caractères chinois, dans leur monosyllabisme ou dans leurs proportions uniformes, dans le langage de même que sur le papier, frappe d'autant plus vivement l'oreille et la vue que les mots, comme les caractères, sont également invariables et indéclinables, ainsi que je l'ai dit plus haut; devenant tour à tour verbes, substantifs, adjectifs, adverbes, suivant leur position relative.

On sent déjà que les inversions seront à peu près impraticables dans la langue chinoise; mais si l'on se représente des vers, tous parfaitement égaux, dont chaque mot est un pied comme chaque pied est un mot, dont chaque caractère se détache à sa place comme un soldat à son rang, on se figurera quel rôle peut jouer la physionomie de certains caractères au milieu d'une composition poétique; quels effets naîtront du parallélisme des phrases et de la correspondance des périodes; quelle force les oppositions ou les rapprochements pourront tirer de ce système graphique, sans analogue, je crois, dans aucun pays.

Pour reconnaître, dès leur origine, les premiers procédés de la prosodie chinoise, on doit soumettre à l'analyse divers morceaux qui se recommandent, les uns par l'authenticité parfaite de leur source, les autres par la haute antiquité que leur accordent les Chinois.

Les odes des Chang, dont il a été question plus haut en parlant du *Chi-king*, nous offrent les plus anciens vers auxquels une date certaine puisse être assignée. (Cette date, nous l'avons dit, remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) Les Chinois

toutefois ne les regardent point comme les plus antiques monuments de leurs poésies; ils estiment de beaucoup antérieurs les chants que le *Chou-king* met dans la bouche de Chun et de ses ministres, et deux chansons qui, selon le *Sse-ki*, seraient contemporaines du même empereur. Si la critique est en droit de contester l'authenticité de ces trois fragments, quant à leur origine historique, et de penser qu'ils ne reçurent que postérieurement aux souvenirs qu'ils retracent la forme poétique sous laquelle la tradition les a conservés, on ne peut cependant leur refuser une antiquité très-haute et l'opinion unanime à cet égard de tous les lettrés de la Chine doit être assurément d'un grand poids.

Il existe du reste de telles analogies dans la facture de ces divers morceaux, que la question de leur priorité relative n'est que d'une importance secondaire, au point de vue de l'analyse prosodique. Examinons-les donc suivant l'ordre qui leur est assigné par les Chinois eux-mêmes, toutes réserves étant faites sur le point que je viens de signaler.

La pièce du *Chou-king* se compose de six vers :

Kou kong hy tsai,  
 Youen cheou ky tsai,  
 Pe kong hy tsai (1).

L'empereur est supposé faire cette improvisation en présence de ses ministres. L'un d'eux lui répond sur le même rythme :

(1) Quand les jambes et les bras se meuvent bien,  
 La tête se maintient droite,  
 Et tout ce qui fonctionne fait son devoir.

Les bras et les jambes désignent ici les ministres; la tête représente l'empereur.

Youen cheou ming tsai,  
 Kou tsang leang tsai,  
 Chu sse kang tsai (1).

Deux choses seront tout d'abord remarquées :

1° L'égale quantité de mots ou pieds dont chaque vers est formé.

2° Le retour du monosyllabe *tsai* à la fin de chacun d'eux.

Les vers de quatre pieds, abandonnés presque entièrement depuis l'avènement des Thang, furent ceux dont les Chinois firent originairement usage. Ils sont en immense majorité dans le *Chi-king*, où les vers d'une mesure plus longue ou plus courte (on en rencontre de trois pieds seulement) ne se montrent guères qu'incidemment.

Quant au monosyllabe *tsai*, que nous aurons l'occasion de revoir souvent, son rôle est d'autant plus remarquable ici que, n'ayant pas lui-même d'autre valeur que celui d'une interjection euphonique, il trahit instinctivement le besoin de la rime dès les premiers essais de versification.

Les sons *hy, ky, hy*, placés à la pénultième des trois premiers vers sembleraient déjà, pour notre oreille, constituer une rime qui rendrait la particule *tsai* surabondante. Dans ce second tercet il y aurait bien aussi quelque rapport de consonnance entre les mots *ming, hang, kang*, grâce à la nasale *ng*; mais les Chinois n'en jugent pas ainsi; ils regardent cette pièce comme dépourvue de rimes, en ce qu'elle ne rime qu'au moyen de la particule *tsai*, et nous devons d'autant plus respecter leur opinion traditionnelle à cet égard que la prononciation d'un grand nombre de mots s'étant beaucoup modifiée depuis tant de siècles, les similitudes que nous remar-

(1) Si le chef est éclairé,  
 Les bras et les jambes s'acquittent bien de leurs fonctions,  
 Et toutes les affaires prospèrent.

quons aujourd'hui ont pu ne pas exister autrefois (1). Ce qui demeure nettement établi, c'est que la pièce considérée par les Chinois comme essentiellement primitive, la seule à laquelle ils ne trouvent point de rimes, offre cependant la trace évidente du désir de terminer chaque vers par un même son; il est donc certain que, régulière ou non régulière, la rime a fait de tout temps partie constituante des vers chinois.

De tout temps aussi la versification et la musique furent deux sœurs inséparables aux yeux des poètes de la Chine. Le *Chou-king* dit que l'empereur chanta les vers qu'il improvisait et que son ministre Kao-yao lui répondit en l'imitant. Ce sont également des chansons que le *Sse-ki* nous conserve; les odes des Chang et des Tcheou avaient leur musique sacrée. Thou-fou et Li-tai-pé chantaient leurs vers. La même coutume règne encore aujourd'hui chez les poètes modernes; certains airs nationaux, consacrés par l'usage à l'expression de tel ou tel ordre de sentiments et d'idées, se transmettent ainsi de générations en générations depuis l'antiquité (2).

(1) Cette intéressante et difficile question des prononciations antiques vient d'être, pour M. Léon de Rosny, le sujet d'un travail important, auquel l'Académie des Inscriptions a décerné le prix Volney. M. de Rosny a trouvé, dans l'étude de plusieurs langues de l'Asie orientale, des éléments de comparaison qui l'ont mis sur la voie de précieuses découvertes. Bien que l'ouvrage soit encore inédit, j'ai dû à l'obligeance de l'auteur de pouvoir y chercher plus d'une fois l'explication de certaines rimes anciennes, incompatibles avec les prononciations modernes, et les résultats obtenus m'ont paru très-remarquables. En voyant du reste, dans ce livre, quelles modifications radicales les prononciations antiques ont souvent subies, on appréciera mieux de quel avantage a été pour les Chinois cette immuable idéographie de leurs caractères, qui permet aux textes écrits de traverser des siècles durant lesquels la langue parlée s'altère et se transforme sans rien perdre pour cela de leur charme et de leur clarté.

(2) Voici le langage que le *Chou-king* fait tenir à Chun :

« L'empereur dit, adressant la parole à son intendant de la musique :  
 » Je vous charge de présider à la musique; enseignez-la aux fils des

Cette observation en appelle une autre qui se place trop naturellement ici pour que j'attende davantage à la produire, c'est que les vers chinois étant formés d'un certain arrangement de monosyllabes qu'on ne peut faire à volonté longs ou brefs, puisque le sens qu'on y attache dépend précisément de leur accentuation, il serait impossible de transporter comme chez nous les paroles d'un air sur un autre sans tenir compte de la valeur relative de chacune des notes musicales et de chacun des mots de la langue qui s'y trouveraient associés (1). Les Chinois rangent les nuances si délicates de leur prononciation en deux classes principales : le ton *ping*, *égal*, littéralement *uni* ; et le ton *tse*, *modulé*, qui tantôt veut que la voix traîne, tantôt exige au contraire qu'elle jette rapidement un son net et saccadé. Le sens de chaque monosyllabe n'étant déterminé que par l'accentuation qu'on lui donne, on comprend combien serait incompatible, par exemple, l'union musicale d'un mot bref avec une note d'une haute valeur. De cet accord indispensable il est résulté ce fait curieux qu'à diverses époques, et dans plusieurs provinces, certains airs populaires sont devenus tout à la fois des rythmes prosodiques et musicaux, de telle sorte qu'il suffit parfois d'analyser attentivement la structure d'une ancienne pièce pour reconnaître son origine ou l'air sur laquelle on a pu la chanter (2). Ce rôle

» grands, pour leur apprendre à allier la droiture avec la douceur,  
 » l'urbanité avec la gravité, la bonté avec le courage, la modestie avec  
 » le mépris des vains amusements. Les vers expriment les sentiments  
 » de l'âme; le chant passionne les paroles; la musique module le chant,  
 » l'harmonie unit toutes les voix et accorde avec elles les divers instru-  
 » ments. Les cœurs les moins sensibles sont touchés, les hommes vivants  
 » s'unissent alors aux esprits. »

( *Chou-king*, chap. Chun-tien, trad. du P. Ko, dans les *Mém. conc. les Chinois*, tom. I. )

(1) Il en est de même dans la langue siamoise.

(2) Le nombre des airs chinois est très-limité.

important des tons dans la poésie devant être développé plus loin, j'arrête une digression déjà bien longue et je reviens aux deux chansons antiques dont il a été question plus haut.

Elles sont composées de vers de quatre pieds disposés par strophes de quatre vers.

L'une de ces pièces, qui mérite particulièrement d'être citée, se termine par un cinquième vers d'une autre mesure que ceux de la strophe régulière, lequel correspondait probablement à quelque phrase musicale jetée à la fin du morceau sur un rythme différent. C'est un mode de composition qui se rencontre très-fréquemment dans les chansons de l'antiquité.

L'empereur Yao, dit le *Sse-ki*, se promenant un jour dans la campagne, aperçut des vieillards qui lançaient le *jang* (1) et qui chantaient joyeusement ce qui suit :

Ji tchu eul tso ;  
 Ji ji eul si.  
 Tso tsing eul yn ;  
 Keng tien eul chi ;  
 Ty li ho yeou yu ngo tsai ? (2).

La particule *tsai* avait-elle ici quelque relation d'euphonie avec la rime du quatrain, c'est ce que la difficulté de bien

(1) Le *jang*, ou *ki-jang*, était un très-ancien jeu, consistant en deux pièces de bois taillées en forme de soulier, dont l'une était placée par terre et l'autre demeurait entre les mains du joueur. Il fallait, d'une distance de trente à quarante pas, savoir lancer le *jang* qu'on avait gardé, avec assez d'adresse pour le faire entrer dans celui qui était resté par terre et qui servait de but.

(2) Quand le soleil se lève, je me mets au travail ;  
 Quand le soleil se couche, je me livre au repos.  
 En creusant un puits, je me suis procuré de quoi boire ;  
 En labourant mon champ, je me procure de quoi manger.  
 Pourquoi l'empereur se préoccuperait-il de moi ?

connaître les prononciations primitives ne permet guères d'établir; mais notre attention devra se fixer sur une particularité plus intéressante : la présence de la rime aux second et quatrième vers du quatrain avec une identité parfaite de ton et d'accent, du moins suivant la prononciation encore actuellement en usage, le même accord de ton et d'accent entre les deux vers dispensés de la rime, et enfin l'*alternance* des tons *ping* et *tse* dans les désinences successives des quatre vers.

L'ensemble de ces combinaisons prosodiques est précisément celui qui fut universellement adopté sous les Thang, après d'autres essais de toute sorte, et celui qui a définitivement prévalu. N'est-il donc pas étonnant de trouver ainsi réunis, dès le point de départ, tous les éléments essentiels de la versification chinoise ancienne et moderne? N'est-il pas curieux de pouvoir remarquer, au sujet de la prosodie des Chinois, ce qu'on a signalé si souvent à l'égard de leurs institutions et de leurs coutumes? une tendance instinctive à retourner toujours vers la source, à préférer toujours pour modèle ce que la tradition place le plus loin.

La construction des odes et de leurs strophes ne présente pas assez d'unité sous les Tchang et sous les Tcheou pour qu'on puisse y soupçonner l'observation de règles fixes. La même rime se montre parfois à la fin de chaque vers durant une assez longue tirade. Ailleurs, chaque strophe amène un changement de rime, ou bien c'est la répétition d'une sorte de refrain qui fait à elle seule tous les frais d'harmonie. La mesure de quatre pieds, qui domine, n'empêche point l'intercalation de vers plus longs ou plus courts. Quantité, facture, division des pièces, tout est irrégularité. Les chants populaires conservés dans le *Chi-king*, d'immenses recueils de poésies de tous les siècles postérieurs à celui de Thsin-chi-hoang-ti, offriraient d'inépuisables matériaux à qui voudrait connaître toutes

les combinaisons qu'imaginèrent successivement les poètes, afin d'utiliser les ressources prosodiques que l'on vient de voir; mais une analyse détaillée des procédés de versification de tant de siècles, durant lesquels la langue s'est modifiée sensiblement, de tant de provinces, où les prononciations ont varié sans que l'orthographe idéographique en porte la moindre trace, exigerait pour un Européen des recherches bien périlleuses, comme aussi des développements qui excéderaient assurément les bornes de cette étude. Je me bornerai donc à relater dans leur ordre chronologique les faits les plus saillants que j'ai pu recueillir sur l'histoire de la prosodie, depuis cette époque reculée jusqu'à celle à laquelle appartiennent les poésies dont je donne aujourd'hui la traduction.

La mesure de quatre pieds, la plus anciennement en usage, fut longtemps la seule adoptée pour les odes et les chants d'une forme régulière, ainsi que je l'ai dit plus haut. Les chansons du *Koue-fong* elles-mêmes offrent souvent des strophes entières composées sur ce rythme, mais elles fournissent plus fréquemment encore l'exemple de couplets où l'irrégularité règne aussi bien dans le nombre des vers groupés ensemble, que dans le nombre de syllabes dont chacun de ces vers est formé. Quelques pièces, pour la coupe ou pour les caprices de la rime, pourraient se comparer à certaines fables de Phèdre ou de La Fontaine. On y rencontre des vers de trois, de quatre, cinq, six, sept, huit et même neuf pieds, entremêlés et combinés de toutes façons. L'incendie des livres ayant fait disparaître, à l'exception de quelques chansons, les pièces de vers écrites sous les derniers Tcheou et durant les premières années des Thsin, il demeure à peu près impossible de constater à quelle époque les premières strophes en vers de cinq syllabes durent naître du besoin de composer régulièrement sur un rythme moins concis que celui de quatre pieds; nous voyons toutefois que le poème célèbre de Kiu-

youen (1), presque contemporain de ce grand désastre, contient déjà des fragments entiers ainsi disposés. Li-ling et Souvou devaient, un demi-siècle plus tard, mettre les vers de cinq mots en grande vogue; au temps des trois royaumes (III<sup>e</sup> siècle de notre ère), nous les trouvons en possession de la faveur universelle.

On comprend cette préférence qui toujours ira croissant, cette prédilection marquée des poètes chinois pour leurs vers de cinq mots. Certes, avec les habitudes et le mécanisme de nos langues, une mesure de cinq pieds semble d'abord bien précipitée. On entrevoit la pensée bien à l'étroit dans un espace aussi restreint; mais il faut se souvenir que la langue chinoise est monosyllabique, que chacun de ses mots est une idée, qu'elle n'a ni particules ni désinences, qu'elle vise toujours à la plus extrême concision. Si je prends au hasard quelques alexandrins de Molière et de Corneille, si j'en retire tout ce qui n'est pas strictement nécessaire à l'expression de la pensée, tout ce qui s'y trouve pour la grammaire plutôt que pour le sens rigoureux, combien restera-t-il de mots vraiment essentiels après un pareil dépouillement? Très-rarement davantage que n'en contient un de ces vers chinois. Peut-être même serait-il facile de démontrer qu'affranchis de l'emploi de nos auxiliaires et de tous nos termes parasites, les Chinois condensent parfois en cinq syllabes des phrases que l'on aurait peine à faire entrer dans un de nos plus longs vers (2).

La brièveté des vers de cinq mots n'est donc qu'apparente, et M. Davis est en désaccord avec plusieurs écrivains chinois,

(1) Voir page xxiv.

(2) La plupart des pièces chinoises que j'ai traduites, et notamment la première du recueil (A Nan-king), sont en vers de cinq mots, et c'est toujours vers par vers que j'en ai donné la substance; il sera donc facile au lecteur d'apprécier ce que renferme, en général, un vers chinois.

quand il regarde la mesure de sept pieds comme étant la plus favorable aux ressources de leur langue. « Les vers de quatre » mots sont les plus simples, dit Han-yu-ling, mais ils sont » trop serrés ; ceux de sept mots sont trop lâches et trop » délayés ; la confusion y est facile et le pléonasma à redou- » ter. Les vers de cinq mots sont les meilleurs ; aussi depuis » les Han jusqu'à nos jours ont-ils toujours été préférés (1). »

Les auteurs chinois que j'ai consultés s'accordent à regarder l'emploi régulier des vers de sept mots comme de beaucoup postérieur à celui des vers d'une mesure plus courte, sans préciser, non plus que pour ceux de cinq mots, l'époque à laquelle l'usage en peut remonter ; mais ils attribuent au roi de Tchou, Hiang-yu (2), la composition du premier quatrain, de ceux qu'on nomme *Tsué-keou*, et les vers de ce quatrain sont de sept syllabes. Vaincu par son compétiteur à l'empire dans une bataille décisive, poursuivi de près par ses ennemis et voyant tomber son cheval de lassitude, Hiang-yu, prêt à se couper la gorge avec son sabre, chanta lui-même, disent les chroniques, ce quatrain qu'il improvisait :

Li pa chan hy ! khi kaï chi ;  
 Chi pou li hy ! Tsu pou chi,  
 Tsu pou chi hy ! ko naï ho,  
 Yu hy ! yu hy ! naï jou ho (3) !

(1) Han-yu-ling vivait à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. L'empereur Kien-loung, qui monta sur le trône en 1736, et qui écrivit plusieurs poèmes, composait surtout en vers de sept pieds. Son goût peut certainement avoir influé sur celui des lettrés modernes, dont M. Davis se fait l'écho.

(2) Hiang-yu périt l'an 202 avant notre ère. Son histoire est rapportée dans une note, page 250.

(3) J'étais de force à soulever une montagne, hélas ! (de force) à couvrir de mon souffle le monde entier.

Les temps sont devenus malheureux, hélas ! Tsu (A) ne peut plus courir.

(A) C'était le nom de son cheval.

J'exposerai plus loin les règles relatives aux quatrains appelés *tsué-keou*; ici, nous aurons d'abord à faire quelques remarques utiles touchant la rime, une césure nettement indiquée, et aussi l'emploi d'une particule euphonique, *hy!* qui fait rimer les hémistiches en marquant le repos du vers.

Cette façon de rimer par distiques et à *rimes plates*, comme nous dirions en français, sans l'intromission d'aucun vers blanc, constitua l'une des méthodes intermédiaires entre celle dont la plus haute antiquité nous fournit des exemples et celle qui fut définitivement adoptée sous les Thang, à l'imitation du monument primitif que nous avons cité. Durant cette longue période qui s'étend du v<sup>e</sup> siècle avant notre ère au vii<sup>e</sup> après J.-C., et qui est en quelque sorte le moyen âge de la poésie chinoise, on voit d'ordinaire les poètes s'attacher à la multiplicité des rimes plutôt qu'à leur parfaite justesse; tendance tout à fait opposée à celle qui devait prévaloir plus tard.

Dans le quatrain que nous examinons, le célèbre Hiang-yu ne se contente point de faire rimer tous ses vers; il jette encore au milieu de chacun d'eux une particule analogue, comme valeur, au *tsaï* que nous avons noté plus haut. Ne comportant même pas toujours l'expression de tristesse qui s'attache en français au mot *hélas*, puisqu'on la rencontre parfois à la fin d'une phrase dont la pensée n'a rien d'affligeant, cette particule avait pour principal objet de satisfaire l'oreille par son retour périodique. La césure qu'elle indique en outre, au quatrième pied, mérite d'autant plus d'être signalée qu'on la retrouvera constamment à la même place, sauf quelques rares exceptions, dans tous les vers chinois de cette mesure.

Une chanson, historique comme le chant de mort de Hiang-

Tsu ne peut plus courir, hélas! maintenant, que faire?

Yu (B), hélas! Yu, hélas! qu'allez-vous devenir!

(B) Yu était le nom de sa femme du premier rang.

yu, et d'une source non moins illustre, viendra confirmer cette remarque en même temps qu'elle fournira matière à de nouvelles observations.

L'empereur Vou-ti, de la dynastie des Han, sous le règne duquel j'ai dit que l'école chinoise du merveilleux s'était surtout développée, fut comme beaucoup d'autres empereurs chinois l'un des poètes les plus féconds de sa cour. Un jour qu'il traversait le fleuve Hoën, entouré de ses officiers et de ses ministres, revenant à sa capitale après avoir accompli dans le Ho-tong un sacrifice prescrit par les rites, il sentit naitre en lui la verve, et composa la chanson que voici, connue sous le nom de la *Chanson des rames* :

Tsieou fong ki, hy! pe yun feï;  
 Tsao mou ouang lo, hy! ngan nân koueï.  
 Lân yeou so, hy! ko yeou fang.  
 Hoay kiaï jin, hy! pou neng ouang.

Fan leou tchoen, hy? tsi Hoën ho;  
 Hoang tchong lieou, hy! yang san po,  
 Siao kou ming, hy! fa te ko.

Youan lo ki, hy! ngai tsin to.  
 Chao tchoang ki chi, hy! nai lao ho (1)!

- (1) Le vent d'automne s'élève, ha! de blancs nuages volent;  
 L'herbe jaunit et les feuilles tombent, ha! Les oies sauvages vers le midi s'en retournent.  
 Déjà fleurit la plante Lân, ha! déjà se répand le parfum des chrysanthèmes.  
 Moi je pense à la belle jeune fille, ha! que je ne saurais oublier.

Mon bateau flotte doucement, ha! traversant le fleuve de Hoën;  
 Au milieu de ses rapides eaux, ha! qui jaillissent en vagues écumantes,  
 Au bruit des flots et des tambours, ha! j'improvise la *Chanson des rames*.

Les quatre premiers vers de cette pièce sont rimés de la même manière que le quatrain qui précède. Les cinq derniers, divisés en deux strophes, sont pourvus tous d'une rime identique, de telle sorte que la pièce entière ne contient pas un seul vers blanc. Toutes les rimes sont du reste dans le même ton ; l'alternance des tons pour la rime, que nous verrons exigée plus tard, ne devait l'être d'une manière rigoureuse qu'à l'époque où, ne faisant plus rimer qu'un vers sur deux, on voulait du moins satisfaire l'oreille par une combinaison musicale renouvelée des anciens (1).

La coupe de cette chanson, en trois strophes ou couplets dont le nombre des vers va toujours diminuant, se rencontre assez souvent dans les poésies antérieures à l'époque des Thang. Le *Koue-fong* en offre déjà plusieurs exemples ; les poètes contemporains de Vou-ti en font un fréquent usage ; Thou-fou et Li-tai-pé l'ont également pratiquée dans plusieurs de leurs compositions à la manière antique. Mais alors ils devaient se soumettre à l'obligation de faire rimer tous leurs vers et surtout les deux derniers, car chaque couplet devant avoir isolément ses rimes, il est clair qu'il ne s'en trouverait point dans le dernier couplet, formé d'un seul dystique, si l'un de ses deux vers demeurait blanc.

L'examen d'un grand nombre de pièces composées sous les Han, les Soung et même sous les Tsin, du III<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècles de notre ère, ne me paraît point fournir d'autres éléments de facture que ceux que l'analyse de cette chanson fait ressortir. La quantité, la césure, la rime surtout, résument toutes les ressources de la versification. Pour la mesure : quatre, cinq ou

Plus vif a été le plaisir, ha ! plus profonde est la tristesse qui lui succède.

La force et la jeunesse, combien durent-elles, ha ! et contre la vieillesse que faire !

(1) Voir la chanson citée plus haut, page LXVI.

sept pieds, à de rares exceptions près; une tendance marquée à composer des morceaux entiers sur le même rythme, au lieu d'entremêler dans une même strophe des vers de toutes les dimensions. Pour la césure, le repos au quatrième pied dans les vers de sept mots, au cinquième dans les vers de huit pieds, peu usités d'ailleurs. Pour la rime, l'abondance préférée à la qualité; indifférence pour le ton, la consonnance étant suffisante. Liberté de composer des pièces entières sur la même rime; mais obligation pour chaque strophe de renfermer ses rimes en elle-même, quelles que soient d'ailleurs celles de la strophe qui précède ou qui suit.

Une dernière remarque qu'on aura pu faire dans la chanson de l'empereur chinois, c'est la mesure irrégulière du second et du dernier vers qui renferment chacun un pied de trop, huit pieds au lieu de sept. Ces licences sont assez fréquentes chez les poètes antérieurs à l'époque des Thang, et l'on trouve souvent, dans le nombre des vers qui forment les strophes, la même inégalité que dans celui des mots qui composent les vers.

Ce fut pourtant sous les Han, suivant Mo-y-siang, auteur chinois estimé, que se répandit la mode de ces quatrains appelés *tsué-keou*, dont la tradition voulait que l'origine fût liée si tragiquement à celle de la dynastie. On inventa pour eux des règles sévères, régissant tout à la fois le développement de la pensée, le choix des caractères et la structure des vers. Déjà les rhétoriciens exigeaient qu'on observât certaines méthodes, et qu'on distinguât nettement quatre périodes dans toute composition poétique; déjà s'introduisait en souverain le goût du parallélisme, soit entre les deux vers d'un distique, soit entre l'exorde et la conclusion d'un morceau. On en vint graduellement à rechercher ce parallélisme non plus seulement de vers à vers, mais de caractère à caractère, avec des exigences inouïes, et de là naquit la singulière

théorie des mots *pleins* et des mots *vides* dont il sera bientôt question.

Ces distinctions et ces préceptes occupent désormais une assez large place dans la prosodie pour qu'il convienne d'examiner avec quelque détail les théories chinoises à leur égard. L'esprit de méthode et de symétrie qu'on y rencontre aurait moins étonné nos pères, qu'il ne surprendra sans doute aujourd'hui.

Il y a quarante ou cinquante ans, on enseignait encore chez nous que tout discours, sous peine de ne rien valoir, devait renfermer trois ou quatre parties distinctes : l'*exorde*, l'*exposition*, l'*argumentation*, la *conclusion*, et, si je ne me trompe, on étudie encore dans les collèges un petit livre appelé *Conciones*, où les discours de Tacite et de Salluste sont ainsi nettement et méthodiquement divisés. Ce travail de dissection, cette décomposition méthodique, nous pourrions, je crois, l'opérer sur presque toutes les pièces chinoises, où l'observation de règles identiques se manifesterait invariablement. Un sujet, un titre étant donné, le poète chinois l'envisage, s'y attache et ne le quitte plus. « La pensée principale, » dit un écrivain chinois (1), « doit être en germe dans les premiers » vers. La conclusion doit correspondre rigoureusement au » début. Quand vous avez fait dix pas (dix vers), vous devez retourner la tête vers le titre de la pièce afin de ne pas » perdre de vue votre sujet. Encore cinq pas (cinq vers), et » vous vous arrêtez un peu pour examiner la route derrière » vous et pour en détailler les beautés; puis vous vous re- » mettez en marche, et vous conduisez ainsi le lecteur jus- » qu'au but, sans tourner trop court, et sans qu'il ait trouvé » non plus le chemin trop long. »

Ces rigoureux préceptes n'étaient point une lettre morte,

(1) Fan-koué.

un simple conseil de rhétoricien ; c'était une loi de plus en plus respectée, à mesure qu'augmentait la tendance prosodique à rechercher des cadres réguliers.

On distinguait d'abord trois méthodes, ou manières principales, dont le Chi-king lui-même renfermait, disait-on, les éléments : la première, appelée *fou* (littéralement *exposition claire*), consistait à suivre, sans s'en écarter, le développement d'une seule pensée, nettement définie par le titre qu'on avait adopté. La seconde, appelée *hing* (*verve*), étonnant au contraire le lecteur par une liaison d'idées inattendue, lui amenait un trait final qu'il eût été bien loin de pressentir. Procédant par allusion et par métaphores, la troisième, dont l'antiquité fournit surtout de nombreux exemples, cachait souvent des satires ou des remontrances sous une apparence inoffensive. Son nom significatif était *pi* (*comparer*).

Quelle que fût la manière adoptée, quatre périodes, nous l'avons dit, devaient se dérouler graduellement :

1° Le *ki* ou exorde, qui devait littéralement *fendre* le titre (*po*), c'est-à-dire l'ouvrir pour savoir ce qu'il contenait. Il fallait que le titre de la pièce y fût *réfléchi comme dans un miroir*, que ses principaux caractères s'y retrouvassent, qu'il y fût clairement paraphrasé.

2° Le *tchun*, ou *réponse*, que j'appellerais volontiers le développement.

3° Le *tchouen*, le *tournant*, c'est-à-dire le passage du sujet à la conclusion.

4° La conclusion qu'on appelle le *nœud*, *ho*, et qui doit toujours découler de l'exorde, directement ou indirectement.

Certaines gloses parlent aussi du *king*, la *perspective*, le *tableau*, et du *tsing*, l'*intention*, le *sentiment*, comme pouvant occuper facultativement la seconde ou la troisième place dans toute composition poétique ; mais il suffit de suivre avec atten-

tion quelques analyses de ces gloses mêmes, pour reconnaître que le *king* et le *tsing* ne sont que des synonymes du *tchun* et du *tchouen*, ou pour mieux dire l'exposition de ce que ces deux périodes ont à contenir.

Quant au parallélisme, terme qui s'entend de lui-même, il peut être de deux sortes : il peut exister entre les caractères et par conséquent entre les idées, dépendant ainsi de l'art poétique ; il peut s'établir entre les sons de la langue auxquels ces caractères correspondent ; c'est alors une ressource toute musicale.

Pour ne parler d'abord que du parallélisme des idées, nous voyons qu'il s'établit lui-même de deux manières : par similitude ou par opposition. Il s'établit par similitude, lorsque le second vers exprime la même idée que le premier, bien qu'en termes différents, lorsque chacun des caractères du premier vers semble trouver un synonyme dans le terme correspondant du vers suivant. Il se forme par opposition si le second vers, au lieu d'être le redoublement du premier, s'en montre précisément la contre-partie, et par le sens général qu'il présente, et par la disposition de tous ses pieds.

Dans nos langues européennes, composées surtout de polysyllabes, un parallélisme rigoureux, une symétrie parfaite entre les mots et les idées serait absolument impossible. Sur deux mille vers qui se suivent, il ne s'en trouverait peut-être pas deux où ce parallélisme se rencontrât. Au polysyllabe initial d'un premier vers correspondrait un monosyllabe dans le second, à un adjectif, un substantif ; tel vers composé de cinq mots seulement serait suivi d'un autre qui en contiendrait sept ou huit ; cette inégalité, ce contraste, effet du hasard, seraient inévitables. Les Chinois, au contraire, n'ayant à faire qu'à des monosyllabes, sachant que chacune de leurs idées, comme chacun de leurs mots, doit occuper une place certaine, égale, limitée, ainsi qu'une pièce sur un échi-

quier, les Chinois ont pu prescrire une opposition ou une similitude parfaite, un parallélisme rigoureux entre deux vers. Le seul instinct du poète paraît avoir déterminé d'abord les distinctions qui pouvaient constituer entre les mots la concordance ou l'antithèse. Le soleil et la lune, les montagnes et les rochers, la fleur et le parfum se présentèrent tout naturellement comme des termes correspondants pour le parallélisme par similitude ; tandis qu'on se plaisait à opposer la montagne à la vallée, l'éclat du soleil à l'obscurité de la nuit, etc., etc.

Ce mode de composition acquérant une faveur de plus en plus grande, on en vint à désirer des règles fixes pour déterminer, entre les mots, toutes les conditions d'un parallélisme parfait. Chez nous peut-être, en supposant des prémisses analogues, eût-on décidé qu'au verbe devrait correspondre un verbe, à l'adjectif un adjectif, et ainsi des autres parties du discours. En chinois, où ces distinctions grammaticales sont inconnues, on imagina de classer tous les mots de la langue en *mots pleins* et en *mots vides*. On appela *mots pleins* tous ceux qui représentaient des objets solides ou du moins appréciables par les organes de nos sens : la terre, l'eau, les nuages, le ciel lui-même pris dans l'acception du firmament. Parmi les mots vides entrèrent d'abord tous ceux que nous appelons *termes abstraits*, puis les adverbes, les conjonctions ; enfin toutes les expressions qui se rapportaient à des choses immatérielles (1) ; et comme première application de cette théorie, on convint que tout quatrain *tsué-keou*, régulièrement composé, devrait renfermer au moins deux vers d'une

(1) Un certain nombre de mots, et notamment de verbes, parurent difficiles à classer. On les appela *demi-pleins* et *demi-vides*, décidant que leur acception dans une phrase déterminerait la classe à laquelle ils devraient appartenir. Le verbe *s'écouler*, par exemple, fut un mot *plein* dans le sens de l'eau qui s'écoule, un mot *vide* quand on dit que le temps s'écoule rapidement.

si exacte correspondance à chacun de leurs pieds, que jamais un mot *plein* n'y fût en parallèle avec un mot *vide*.

Un exemple fera saisir l'effet de ces arrangements, que l'usage chinois d'écrire de haut en bas contribue naturellement à mettre en valeur (1).

山	in monte	池	in lacu
光	solis splendor	月	luna
忽	subitò	漸	gradatim
西	(versus) occidentem	東	(versus) orientem
落	labitur;	上	ascendit.

Le quatrain *tsué-keou* fut donc la première forme prosodique régulière en usage chez les Chinois. Son nom, qui signifie littéralement *vers coupés*, lui vient de la manière brusque dont l'écrivain doit nécessairement entrer en matière, obligé qu'il est de renfermer en quatre vers les *quatre parties essentielles* dont l'énumération a été donnée plus haut. Les auteurs chinois ne sont pas d'accord sur l'époque exacte à laquelle se manifesta cette première tendance à rechercher une rigoureuse symétrie dans les compositions poétiques; mais ils reconnaissent unanimement que le naturel eut beaucoup à en souffrir, et tout en admirant l'art avec lequel certains de leurs poètes ont soumis leurs inspirations à ces minutieuses exigences, on les voit souvent regretter les franches allures du *koue-fong*, louant toujours leurs auteurs célèbres quand ils ne craignent pas d'y revenir.

(1) Les Chinois écrivent aussi de droite à gauche, disposition qu'il ne m'a pas semblé nécessaire de conserver ici.

Mo-y-siang, l'un des écrivains qui paraissent avoir étudié davantage la question, dit que ce fut principalement sous les petites dynasties (420 à 618 de notre ère) que le goût des *tsué-keou* se généralisa. On en trouve un grand nombre déjà dans un recueil, intitulé *Yo-fo* ou *Grands concerts*, qui remonte à l'époque des trois royaumes (221—263) et qui contient notamment deux pièces connues de tous les lettrés de la Chine. L'une s'appelle la *Sortie des Frontières*, l'autre la *Chanson des fleurs de pêcheurs*.

Ce cadre de quatre vers était bien étroit. Une fois le principe admis d'adopter, comme pour nos sonnets et nos rondeaux, une sorte de moule prosodique dans lequel la pensée fût renfermée, on ne tarda point, sans renoncer pour cela aux *tsué-keou*, à composer aussi sur une mesure plus étendue. Le nouveau cadre fut de huit vers que l'on appela *lu-chi* (vers assujettis à des règles fixes); dès lors chacune des *quatre parties essentielles* put se développer en un dystique, au lieu de se condenser dans un seul vers. Cette innovation eut lieu sous les *Tsi*, vers la fin du v<sup>e</sup> siècle; elle se popularisa sous les *Liang*, au commencement du vi<sup>e</sup>, patronnée par le chef de la dynastie, l'empereur poète Liang-vou-ti.

Bientôt vinrent les *paï-lu-chi*, douze vers divisés en trois strophes (la strophe régulière est désormais de quatre vers); puis des arrangements de dix vers, où deux strophes régulières sont reliées ou couronnées par un dystique isolé. Les vers de quatre pieds sont à peu près abandonnés; on ne compose plus guère que sur le rythme de cinq ou de sept mots, et l'on s'accorde généralement à ne vouloir qu'une seule rime pour chacun de ces petits poèmes, mais, à l'égard de la rime, on voit régner la plus grande liberté. Tout poète en renom croit devoir imaginer quelque combinaison plus ou moins ingénieuse, dont les subtiles exigences sont souvent difficiles à saisir.

Cette absence de direction et d'unité ne fit qu'augmenter sous les Tch'in et les Souï (539—617) et même sous les premiers Thang, nous dit l'écrivain Fan-koué. L'anarchie prosodique était donc à son comble lorsque surgit la fameuse génération littéraire à laquelle appartiennent Thou-fou, Ouang-oueï et Li-taï-pé. Groupés autour d'un empereur ami des lettres, comme les poètes latins du siècle d'Auguste, vivant dans une intimité journalière qu'entretenait la communauté des goûts et des plaisirs, composant parfois tous ensemble, tantôt à la table du prince, tantôt parmi des bosquets en fleurs, ces esprits éminents, dont l'autorité ne s'est pas affaiblie depuis dix siècles, s'attachèrent surtout à perfectionner les procédés de versification employés par leurs devanciers. Arrêtant d'un commun accord certaines conventions que depuis leur époque on a religieusement respectées, ils imposèrent définitivement à la prosodie chinoise les lois sévères et précises qui la régissent encore aujourd'hui. Ce sera donc offrir un tableau complet de cette prosodie que d'analyser successivement et la facture des vers composés sous les Thang, et la structure des cadres où sont enfermées ces petites pièces fugitives, objet de toute leur prédilection. Mais ici devront se placer quelques éclaircissements préalables sur une particularité de la langue chinoise que je n'ai fait que mentionner au commencement de cette étude, me réservant d'y revenir quand il serait temps d'appeler sur elle l'attention du lecteur. Je veux parler des tons et des accents, qui modifient si complètement la signification des monosyllabes, et dont le rôle devient maintenant de plus en plus important.

Nous avons vu que les Chinois distinguaient deux tons principaux dans la prononciation, le ton *ping* ou *égal* et le ton *tse* ou *modulé*. Le père Lacharme compare les syllabes affectées des tons *ping* ou *tse* aux longues et aux brèves des Latins.

J'ignore jusqu'à quel point cette appréciation peut être juste pour l'oreille, mais elle manque assurément d'exactitude, en ce qui touche à la mesure des vers. Deux brèves ne valent qu'une longue, dans la prosodie latine; les trois syllabes du dactyle sont balancées par le dissyllabe d'un spondée. Peu importe au contraire, dans les vers chinois, la proportion des syllabes *ping* ou *tse* qui s'y rencontrent. Chacune d'elle compte indifféremment pour un pied. Le ton *tse* se subdivise du reste en trois classes (1) : il est *chang*, élevé, ou *kiu*, abaissé, ou *jou*, rentrant, distinctions que le père Cibot définit d'une manière pittoresque dans son *Essai sur la langue des Chinois* (2). « Dans le ton *chang*, dit-il, on élève » la voix en finissant, comme si quelqu'un ayant prononcé » un *non* qui offense, on lui repète son *non* en haussant la » voix; quand le ton est *kiu*, on la baisse, comme le fait un » enfant dans l'*i* d'un *oui* qu'il ne dit qu'à regret. Quand » il est *jou*, on retire sa voix; on l'avale en quelque sorte, » comme un homme qui s'interrompt sur une finale, ou » par surprise, ou par respect pour un supérieur qui prend la » parole. »

Fût-ce même à leur insu, les anciens ont dû sans aucun doute tenir compte dans leurs compositions poétiques de ces intonations si variées, qui ne pouvaient demeurer étrangères à l'harmonie générale d'un morceau. J'ai montré déjà que, pour être chantées sur certains airs, les pièces de vers devaient nécessairement offrir, dans la succession des tons, un arrangement qui ne fût pas en désaccord avec les séries de notes constituant le motif musical. Il ne paraît point cependant qu'avant l'époque des Thang aucune règle fixe ait régi les di-

(1) Le ton *ping* se subdivise aussi en deux classes, mais on n'en tient pas compte pour les lois de la versification.

(2) *Mémoires concernant les Chinois*, tome VIII, p. 133.

verses oppositions de tons et d'accents, et les écrivains chinois sont unanimes pour attribuer aux poètes contemporains de Ming-hoang le mérite d'avoir tout particulièrement étudié cette importante ressource de leur langage. En ce qui concerne le ton et l'accent, les pièces du Chi-king présentent en effet des combinaisons trop variées pour qu'on y puisse soupçonner l'application d'une méthode uniforme. Dans la chanson de l'empereur Vou-ti que j'ai donnée, tous les vers se terminent par le ton *ping*, et, de dystique à dystique, je ne remarque aucun arrangement particulier.

Les poètes des Thang semblent avoir décidé les premiers, qu'on ne se contenterait plus, pour la rime, d'une simple consonnance, mais qu'on observerait aussi l'identité parfaite du ton et de l'accent, de telle sorte qu'il ne suffirait plus, par exemple, qu'un mot se prononçant *lou* fût au ton *ji* ou au ton *chang* pour rimer avec un autre son *lou* appartenant au ton *kiu*, bien que les trois tons *ji*, *chang* et *kiu* appartenissent tous trois à la classe *tse*. Il faudrait trouver désormais un autre monosyllabe au ton *ji*.

En considération de cette rigueur nouvelle (1) on ne fit plus rimer qu'un vers sur deux; ce fut le second de chaque dystique. Deux dystiques devenaient nécessaires pour le retour de la rime; la forme prosodique la plus courte était désormais le quatrain. Dispensés de la rime, le premier vers et le troisième n'étaient point cependant affranchis de toute règle à observer dans leur désinence: le ton de leur dernier monosyllabe devait être en opposition avec celui de la rime. Si la rime appartenait au ton *ping*, il fallait qu'il fût lui-même un

(1) En tant qu'obligatoire, c'était une règle nouvelle; mais parfois déjà plus d'un poète l'avait pratiquée, et nous savons que, dès l'antiquité, certaines pièces avaient rempli ces conditions. On trouve aussi dans la partie *koue-fong* du Chi-king des morceaux où la rime est disposée de deux vers en deux vers.

ton *tse* (1). Cette *alternance* produit pour l'oreille une sorte de balancement qui n'est pas sans analogie avec l'effet des rimes masculines et féminines, revenant tour à tour dans nos vers.

De plus, et toujours afin de satisfaire l'oreille par des alternatives habilement ménagées des diverses inflexions de la voix, on voulut que, dans chaque dystique, chaque pied du premier vers fût en opposition de ton avec le pied correspondant du second vers. La distinction des classes *ping* et *tse* était alors suffisante, mais si les deux premiers mots du premier vers d'un dystique étaient, par exemple, au ton *ping* et le troisième mot dans le ton *tse*, il devenait nécessaire que les deux premiers mots du second vers fussent au contraire au ton *tse*, le troisième au ton *ping*, et ainsi des autres. Il fut permis néanmoins de déroger à cette règle pour le premier vers de chaque pièce, tantôt aux premier et troisième, tantôt aux premier et quatrième pieds, pourvu que l'on fît rimer exactement ce premier vers avec le second et le quatrième, la strophe étant supposée de quatre vers.

Le tableau d'un quatrain en vers de cinq mots fera saisir ces arrangements plus aisément que de longues phrases. J'écris en caractères romains les mots qui sont au ton *ping*, en italiques ceux qui sont affectés du ton *tse* (2) :

1	2	3	4
tchoang	y	<i>kiu</i>	ti
tsien	<i>che</i>	teou	<i>teou</i>
ming	<i>ti</i>	<i>ouang</i>	sse
<i>youé</i>	<i>chang</i>	ming	<i>kou</i>
kouang ;	choang.	<i>youé</i> ;	hiang.

(1) Une exception est souvent faite pour le premier vers de la première strophe, dans les petits poèmes. En ce cas il doit se terminer par une rime identique à celle des second et quatrième vers.

(2) Le quatrain dont je donne ici la prononciation est de Li-tai-pé. On en trouvera la traduction, page 44.

On voit qu'ici le poète s'est strictement conformé aux règles prescrites. Il était en droit de négliger l'opposition des tons, aux premier et quatrième pieds du premier vers de sa pièce, puisqu'il le faisait rimer avec les second et quatrième vers du quatrain.

Notons toutefois que cette soumission parfaite à de si dures entraves ne se constate guère, en général, que dans les quatrains appelés *tsué-keou*. Dans les pièces d'un cadre plus étendu, des licences qui s'introduisirent bientôt eurent pour résultat de ne rendre l'opposition des tons rigoureusement obligatoire qu'aux second, quatrième et cinquième pieds dans les vers de cinq mots; aux second, quatrième, sixième et septième dans les vers de sept mots. On exigeait alors, en ce qui concerne ces derniers vers, que le sixième pied fût au même ton que le second.

Enfin l'on mit encore en pratique certains vers où, comme l'a fait remarquer M. Abel Rémusat, le troisième mot, dans la mesure de cinq pieds, et le cinquième, dans la mesure de sept, sont l'objet d'une attention toute particulière. Ce mot qui s'appelle alors *l'œil* du vers, est soumis à la condition d'être toujours *plein*, et aussi de rimer ou d'alterner de ton avec *l'œil* du vers suivant, selon la règle qu'on s'impose.

Je craindrais d'insister davantage sur ces détails très-arides pour qui ne s'est pas adonné spécialement à l'étude du chinois. Il serait du reste bien difficile de discerner clairement, dans cet ensemble, et ce qu'inventèrent les poètes des Thang, et ce qu'ils ne firent que renouveler de l'antiquité. Quelques écrivains chinois n'hésitent point à leur attribuer l'initiative d'une partie de ces lois prosodiques, constamment respectées depuis qu'ils les consacrèrent; d'autres soutiennent au contraire, en s'appuyant sur de nombreux exemples, que leur principal mérite fût d'avoir su trouver dans le *Chi-king* les meilleures formes à conserver; ces derniers étant d'ailleurs

ceux qui rendent aux poètes des Thang l'hommage de l'admiration la plus vive et la plus sincère. Qu'on n'oublie pas ce principe dominant de la société chinoise : mettre la gloire du présent dans l'imitation du passé.

De quelque façon qu'on juge ce mécanisme prosodique, si différent de ceux auxquels les langues européennes nous ont accoutumés, il est une remarque qu'on devra faire, un résultat qui mérite assurément de fixer l'attention : c'est l'intime solidarité qui s'établit dans une strophe chinoise entre tous les éléments dont elle est composée, les dystiques et les vers, les caractères et les sons. Tandis que, pied à pied, deux vers jumeaux contrebalancent leurs consonnances, indispensables l'un à l'autre, les deux dystiques sont liés, non-seulement par la rime, mais par la double *alternance* des tons qui forment leurs désinences. Si l'on ajoute à cet ensemble le parallélisme rigoureux des mots *pleins* et des mots *vides*, ou tout au moins le parallélisme des idées dont les Chinois font un usage si fréquent, on a sous les yeux vingt ou vingt-huit signes graphiques (1) tissés pour ainsi dire d'un seul morceau. « Le parallélisme des expressions doit enchaîner si étroitement les phrases, dit un écrivain chinois, qu'on ne puisse supprimer ni un vers, ni une strophe sans qu'on s'en aperçoive, sans que l'ensemble du morceau tout entier en soit altéré. »

Tels furent les procédés de versification popularisés, sinon imaginés, par les poètes des Thang. En ce qui touche les petits poèmes, nous avons dit qu'ils s'attachèrent à régulariser les anciens cadres plutôt qu'à les modifier profondément. Une revue des formes qu'ils conservèrent, avec les modifications qu'ils y ont apportées, nous donnera donc la dernière expression de cette prosodie, au temps où elle atteignit son apogée, suivant l'unanime opinion des Chinois.

(1) Vingt si ce sont des vers de cinq pieds, vingt-huit si les vers ont sept pieds.

**Quatrains appelés TSUÉ-KEOU.**

Quatre vers d'égale longueur, de cinq ou de sept pieds chacun.

La rime obligatoire au second et au quatrième vers.

Les deux vers qui ne riment pas, obligés de finir dans un ton opposé à celui de la rime; si la rime est un ton *ping*, ils se termineront par un ton *tse*. Permission toutefois de déroger à cette règle pour le premier vers du quatrain, à condition qu'il rime exactement avec les second et quatrième. Le quatrième offre en ce cas trois vers sur la même rime, et par conséquent sur le même ton.

Opposition des tons entre les deux pieds correspondants de chaque dystique, rigoureusement exigée pour tous les pieds, si l'on veut que la pièce soit irréprochable. Le premier vers du quatrain jouissant seulement de quelques licences, à la condition de rimer avec le second et quatrième vers.

Deux vers au moins sur les quatre doivent remplir, en ce qui concerne la distinction des mots *pleins* et des mots *vides*, les conditions de parallélisme qui ont été indiquées plus haut. Ce parallélisme peut s'établir entre les deux vers du premier dystique, entre les deux vers du second, ou bien encore entre le premier et le dernier vers de la pièce; mais non pas entre le second et le troisième vers. Le second et le troisième vers ne peuvent jamais rimer ensemble; on a jugé sans doute que l'opposition des tons dans la désinence nuirait au bon effet de ce parallélisme si recherché.

Voilà pour les règles prosodiques proprement dites. Ajoutons-y le précepte de l'art poétique, relatif aux quatre périodes essentielles dans toute composition en vers : l'*exorde*, la *perspective*, le *tournant* et la *conclusion*.

Un sonnet, sans défaut, vaut seul un long poème  
a dit Boileau. Les Chinois pensent de même à l'égard des  
quatrains *tsué-keou*.

**Vers appelés LIU-CHI.**

Huit vers sans changement de rime, ce qui veut dire que quatre d'entre eux, les second, quatrième, sixième et huitième, doivent se terminer par la même consonnance et dans le même ton. Ceux qui sont dispensés de la rime, obligés de finir dans un ton opposé à celui des vers rimants.

Exception facultative pour le premier vers seulement, s'il convient au poète de le faire rimer avec ceux où la rime est obligatoire.

Pour le premier vers de la pièce, toujours placé dans des conditions exceptionnelles, s'il plait au poète de le faire rimer avec les quatre vers où la rime est obligatoire, il en est libre. La pièce offre alors cinq désinences dans un même ton.

Pour chaque distique, opposition de ton entre les deux pieds correspondants, toujours obligatoire aux second, quatrième et cinquième pieds dans les vers de cinq mots, aux second, quatrième, sixième et septième pieds dans les vers de sept mots; sauf les libertés stipulées en faveur du premier vers, pourvu qu'il rime avec le second et le troisième.

Deux distiques, sur les quatre, y sont parfois soumis aux lois du parallélisme entre les mots *pleins* et les mots *vides*. La règle toutefois n'est pas obligatoire. Les poètes des Thang la négligent le plus souvent.

Un distique appartient naturellement à chacune des *quatre périodes*; mais on est toujours libre de resserrer une période pour donner à une autre plus de développement.

On voit que, sur une forme moins concise, le plan des vers *liu-chi* ne diffère pas beaucoup de celui des *tsué-keou*. Leur

cadre de huit vers, divisés en deux strophes, est généralement la forme préférée par les poètes des Thang, lorsqu'ils veulent s'étendre sur un sujet sérieux. Ces doubles quatrains qui se succèdent deviennent alors autant de stances dont la réunion forme un poème. C'est sur ce rythme qu'est composée la pièce intitulée *l'Automne*, qu'on trouvera parmi les poésies de Thou-fou.

#### Vers appelés PAÏ-LIU-CHI.

Leur cadre est de douze vers, assujettis à la même rime, qui revient par conséquent six fois, et se place toujours au second vers de chaque distique.

En ce qui concerne les licences accordées pour le premier vers, les exigences du parallélisme des termes et de l'*alternance* des tons, tout ce qui vient d'être dit au sujet des vers *liu-chi* leur est applicable.

Toutes les formes prosodiques régulières sont résumées dans ces trois cadres, auxquels on remarquera du reste que les poètes des Thang furent bien loin de se constamment assujettir. Plus de la moitié des compositions de Li-taï-pé sont en vers irréguliers, dits à la manière antique, où le poète n'a d'autre règle que sa fantaisie pour l'arrangement des rimes, aussi bien que pour la mesure et la longueur des vers.

Suivant le sujet qu'elles traitent, suivant les allures qu'elles prennent, ces pièces sont appelées *yn, ko, kio, yu, hing*, chant, chanson, verve, marche, noms significatifs qui n'ont pas besoin d'être expliqués; tantôt l'on y rencontre de longues tirades sur la même rime, tantôt de brusques changements de rythme, destinés à faire ressortir quelques rapides transitions; d'autres fois ce sont des refrains ou des répétitions périodiques, ou de petits vers jetés à la fin d'un morceau

dont ils lancent le trait principal, comme dans ce dystique de La Fontaine :

Mais qu'en sort-il souvent?

Du vent.

Les diverses sortes de chansons, comprises sous le nom générique de *ko-ching*, occupent une large place dans les traités comme dans les recueils de poésie chinoise, ce qui n'étonnera point chez un peuple où la musique et la versification sont des compagnes inséparables. Le *ko-ching* est l'objet de nombreux préceptes, dont quelques-uns, je crois, méritent d'être cités :

« Ce genre de composition offre trois difficultés capitales, » dit l'écrivain Ouang-tchèn,

« 1° La facture du premier vers.

» 2° La transition d'un couplet à un autre.

» 3° Le trait final pour lequel on se montre plus difficile dans une chanson que dans toute autre composition.

» Quand vous faites une chanson sur un sujet ordinaire, vous pouvez composer une pièce longue et tranquille, si cela vous convient; mais si vous traitez quelque sujet dramatique ou extraordinaire, il faut que vos vers se pressent et sautent comme un cheval au galop. Il faut qu'ils arrivent au but sans détours, et que ce but soit bien nettement tracé. »

Le parti que les Chinois savent tirer de la rime dans ces sortes de pièces mérite souvent d'être remarqué. Le retour d'une consonnance habilement ramenée supplée parfois à la trop grande concision de la langue, en éveillant l'attention sur certaines liaisons d'idées qu'on n'eût point saisi peut-être si l'oreille n'eût averti de les remarquer.

Les poètes des Thang cultivaient donc tout à la fois ces deux manières distinctes : celle où l'on doit se plier aux pro-

portions d'un cadre invariable, celle où l'inspiration se déploie dans un espace illimité.

J'ai dit que la prosodie chinoise avait fort peu changé depuis ces temps qu'on nomme en Chine la grande époque. Il n'y a guère plus de trois siècles que, pour rendre les concours littéraires plus difficiles, on imagina d'ériger en règles sévères des combinaisons qui n'avaient été jusque-là que des artifices accidentels. Ces règles nouvelles portent uniquement sur une série d'exigences et de distinctions subtiles, presque toutes relatives au parallélisme des mots *pleins* et des mots *vides*, ou bien à la stricte observance du principe qui veut que le choix de tous les caractères formant le titre d'une pièce se trouve successivement justifié dans le cours du morceau. De telles minuties ne méritent pas qu'on s'y arrête; il suffira de n'avoir point terminé cette revue sans les mentionner. Si les candidats sont forcés de les respecter, si quelques auteurs s'en amusent comme d'un jeu d'esprit, on peut constater, en parcourant les œuvres des poètes modernes les plus en renom (1), qu'ils jugent rarement à propos de s'y soumettre, et surtout de les observer dans toutes les parties d'un morceau.

Peut-être sera-t-il intéressant de signaler maintenant, dans la poésie chinoise, l'emploi de certains procédés, de certains tours, de certaines manières offrant quelque analogie ou quelque contraste avec les habitudes et les allures poétiques des autres langues. Nous avons eu déjà, par exemple, l'occasion de remarquer combien les inversions, si fréquentes et si recherchées par les poètes de Rome et de la Grèce, seraient impraticables avec cette écriture chinoise, où l'on ne peut déplacer un caractère sans changer aussitôt toutes les conditions de sa valeur. Il a été question aussi de la césure à l'oc-

(1) Pong-youen-choui et Ki-yun, entre autres, poètes célèbres presque contemporains.

casation des vers de sept pieds. Cette césure ne saurait naturellement ressembler à celle de la versification latine, puisque les caractères chinois sont indivisibles, de même que les monosyllabes correspondants ; c'est la césure française avec un repos bien marqué, comme dans ce vers célèbre :

Je le ferais encor, si j'avais à le faire.

Dès l'origine des vers de sept pieds, on y aperçoit ce repos très-nettement indiqué. La mesure semblait déjà trop longue pour être parcourue d'un seul trait, et c'était après le quatrième pied que l'on coupait le vers en deux hémistiches, usage qui s'est perpétué jusqu'à notre époque et qu'on observe encore aujourd'hui (1).

Où la césure est surtout marquée, c'est dans le vers de six

(1) M. Davis me paraît aller trop loin, quand il fait du repos après le quatrième pied une règle absolue et invariable. La césure est évidemment après le troisième pied, dans ces deux vers de Thou-fou qui commencent une pièce dont la traduction se trouve plus bas (page 48) :

Kiun pou kien Hoang-ho tchi chouï,  
Thien chang lai, pen lieou tao hai.

*Domine, nonne vides Hoang-ho (flavi fluminis) aquas?  
(De) cœlorum altitudine venientes, fugiendo defluunt ad mare.*

Il en est de même dans ce vers d'un poème moderne (le *Hoa-tsien*) qui me tombe sous les yeux :

Kin siao sse, tso hoang youen kio.

*Cette nuit ( je vais) mourir; je deviendrai de la fontaine jaune un hôte.*

Bien que ces exemples soient rares, ils ne sont point cependant si exceptionnels qu'on puisse les regarder uniquement comme des licences.

On remarque du reste presque toujours que si le poète a placé la césure au troisième pied, dans le premier vers d'un dystique, c'est également au troisième pied que la césure se retrouvera dans le second.

mots (qui est d'ailleurs d'un usage extrêmement rare). Elle le coupe alors en deux parties égales, si nettement, que, sans l'indication fournie par la rime, on aurait peine à distinguer parfois, dans une édition non ponctuée (1), si ce sont des vers de six, ou seulement des vers de trois mots qu'on a sous les yeux. Les vers de trois mots n'ont jamais de césure, comme on peut l'imaginer; ceux de quatre pieds sont dans le même cas. M. Davis indique une césure après le second pied dans les vers de cinq mots; mais j'avoue, en ce qui me concerne, ne l'avoir jamais perçue assez régulièrement pour la constater d'une manière certaine.

L'*enjambement* est-il ou n'est-il point pratiqué dans la versification chinoise? Si l'on entend seulement par enjambement, l'achèvement, au milieu d'un second vers, d'un sens qui demeurerait suspendu à la fin du premier, je crois, avec MM. de Rémusat et Davis, que les poètes chinois ne se le sont jamais permis; mais s'il suffit, pour qu'il y ait enjambement, qu'une même phrase occupe à elle seule un distique tout entier, sans repos appréciable entre les deux vers, des exemples n'en seront pas difficiles à rencontrer parmi les productions les plus estimées, témoin ces vers, empruntés encore au célèbre poète Thou-fou (2).

Pou tchi tsang haï chang  
Tien hien ki chi hoeï.

*Nescitur vastum mare super  
Cæli legatus quo tempore revertetur.*

La nécessité de se plier aux exigences de la rime et de la mesure crée nécessairement partout des difficultés analogues,

(1) Un grand nombre d'éditions chinoises ne sont pas ponctuées, ce qui rend parfois très-ardue l'intelligence d'un texte. Le pédantisme des lettrés se complait dans ce redoublement de difficultés.

(2) *Thang chi ho kiaï*, livre 6; chap. 12.

auxquelles on cherche à se soustraire par les mêmes moyens. On doit donc s'attendre à rencontrer aussi des *chevilles* en chinois. Pour apprécier le plus ou moins de naturel et d'à-propos avec lesquels une rime est amenée, le plus ou moins de bonheur avec lequel un terme est employé, il faut une connaissance si approfondie de la langue du poète, que je ne saurais juger, je l'avoue, si c'est ou non la consonnance qui, dans telle ou telle circonstance déterminée, a pu décider le choix d'un mot; mais il est un autre genre de chevilles plus facilement appréciables, et d'autant plus utiles à examiner, qu'elles feront pénétrer plus avant dans le mécanisme de la langue chinoise, ce sont les *chevilles* de mesure, pour satisfaire aux lois de la quantité. Nous savons que, simples ou compliqués, toujours égaux entre eux dans leurs formes invariables, prêts à jouer tous les rôles grammaticaux suivant le poste qu'on leur assignera dans la mêlée, les caractères chinois ont chacun leur individualité si complète, qu'un vers de sept pieds pourrait aussi s'appeler indifféremment vers de sept mots ou de sept idées.

Qu'on se représente donc, par exemple, une de ces pièces appelées *liu-chi*, en vers de cette mesure. Le poète a dû y faire entrer cinquante-six mots, ni plus ni moins, sans avoir, comme en français, et surtout en latin, pour parer aux exigences de la prosodie, la ressource d'une certaine élasticité entre les diverses parties du discours. Aura-t-il su se défendre toujours des mots inutiles et du pléonasme? Aura-t-il pu caser chaque racine à sa place sans le secours d'aucune soudure artificielle? Une pièce n'est réputée parfaite qu'autant que tous ses caractères se tiennent au point de n'en pouvoir soustraire un seul sans obscurcir le sens et nuire à la pensée. Cet amour des Chinois pour la concision est souvent l'écueil des vers de sept pieds. Il en est pourtant de Thou-fou et de Ouang-oueï qui excitent, sous ce rapport, au plus haut degré

l'admiration des commentateurs; d'autres, où sans amoindrir l'expression de la pensée par des termes parasites, l'auteur a mis à profit les chevilles particulières à l'instrument dont il se servait. Ce sont d'abord des particules euphoniques, relatives ou numériques, ou simplement exclamatives et finales, *ièn, ye, y, etc., yeh, et tsaï* que nous connaissons déjà, de ces petits mots dont parle madame Dacier, « qui, sans rien signifier, ne laissent pas d'ajouter parfois beaucoup de grâce et de force aux vers d'Homère, qui savent adoucir le choc des mots, cadencer les phrases, arrondir les périodes et plaire à l'oreille. » Viennent ensuite, comme dans toutes les langues, ces adjectifs qualificatifs, souples et commodes auxiliaires dont quelques-uns finissent par devenir les compagnons presque inséparables des mots auxquels on a l'habitude de les associer. *Ver novum, geniale, floridum; frigida, seva, sterilis hyems*; ces locutions toutes faites du *Gradus* ont leur correspondance exacte en chinois. Notons, enfin, l'agrégation de certains synonymes, qu'on réunit ou qu'on dédouble à l'occasion.

De toutes les chevilles, les plus excusables sont, aux yeux des Chinois, celles à qui leur insignifiance même assure la plus complète neutralité. En voici précisément un exemple dans un vers de Thou-fou cité plus haut :

Kiun pou kien hoang ho *tchi* chouï.

*Tchi*, qui est ici la marque du génitif, est tout à fait inutile avant le mot *chouï*, car il suffit que deux substantifs se suivent pour que le second se trouve au génitif par position. Le même poète nous le prouvera lui-même dans une pièce en vers de cinq pieds, où l'on rencontre cette phrase analogue :

Pou kien san kiang chouï.

*Il ne voit plus les eaux des trois fleuves.*

Ici, la mesure ne l'obligeait pas à s'étendre; la particule *tchi* a disparu.

Si les épithètes habituellement employées par les poètes de la Chine sont moins variées et moins fréquentes que celles dont les Latins se sont servi, le nombre des expressions figurées n'est peut-être dans aucune langue poétique aussi multiplié que chez les Chinois. La plupart sont tirées de l'histoire, de la mythologie, des usages populaires, des traditions ou des livres sacrés.

Un peintre célèbre pour la fougue avec laquelle il savait représenter des bêtes féroces, et surtout des tigres en furie, ayant eu également la réputation de boire beaucoup avant de saisir le pinceau, *hoa hou*, peindre le tigre, signifie s'enivrer à demi. Une pièce de vers devenue classique, renfermant, à propos d'un naufrage, des pensées de haute morale exprimées en style élevé, *choui ching*, le bruit des flots, a pris le sens de leçons de sagesse. Un roi de l'antiquité s'était conduit généreusement vis-à-vis d'une jeune femme. Courant, plus tard, de grands dangers dans une bataille décisive, il vit tout à coup surgir un vieillard, qui fit rouler sur le sol le plus acharné de ses adversaires, en nouant rapidement les grandes herbes entre les pieds de son cheval. Ce vieillard, dit la légende, lui apparut en songe la nuit suivante et lui apprit qu'il était le père de la jeune femme généreusement traitée par lui. *Nouer l'herbe*, signifia dès lors garder une longue reconnaissance. *Chercher la source des pêchers*, c'est chercher ce qui est introuvable (1). *Épouser Mo-tseou*, c'est contracter un mariage heureux (2). Je relève un assez grand nombre de ces expressions dans les notes placées à la suite des pièces que j'ai traduites. On conçoit que, sans le secours

(1) Voir page 258, note 1.

(2) Voir page 245, note 6.

des commentaires, elles seraient parfois tout à fait incompréhensible.

Quant aux comparaisons dont les poètes que nous étudions font usage, elles sont généralement beaucoup plus simples que celles des autres orientaux. L'esprit positif des Chinois veut des images qui ne placent point l'idéal trop au delà du possible. La différence de nos climats, celle des beautés que la nature expose à leurs regards ou aux nôtres, leur fait souvent saisir d'autres rapprochements que ceux qui nous frappent ; mais ils sortent rarement de certaines bornes que j'assimilerais volontiers à celles dans lesquelles nous demeurons. Ils compareront la souplesse d'une jeune fille à celle d'une jeune tige de bambou ; ils diront que son front ressemble à du jade, et ses petits pieds à des boutons de nénuphar ; mais ils n'imagineront jamais, comme les Persans ou les Arabes, de comparer ses flancs à ceux d'une montagne, ni ses cheveux à des rameaux touffus.

Dans leur simplicité pourtant, certaines comparaisons chinoises font réfléchir à tout ce qu'il y a parfois de singulièrement conventionnel dans la façon dont les hommes associent entre elles certaines impressions. Pourquoi l'oie et le canard sont-ils marqués chez nous d'une sorte de ridicule, tandis qu'ils sont pour les Chinois des symboles de persévérance et d'attachement ? Pourquoi le chant de la tourterelle, au contraire, ne pourrait-il figurer dans les strophes d'un poète chinois sans exciter la moquerie ? Il n'est point d'orientaliste qui n'ait redouté quelquefois l'écueil de ces anomalies, placé entre son respect pour un texte, et sa crainte de voir sourire le lecteur.

La langue écrite est extrêmement riche en synonymes et surtout en expressions graduées, qui permettent presque toujours de nuancer les pensées sans renoncer à la concision. Elle possède en outre, pour les peintures descriptives, une

forme grammaticale tenant à la fois du verbe et de l'adverbe, dont la construction rapide et facile est parfois d'un grand secours. Tantôt c'est un mot simplement redoublé qui prend le sens de : à la manière de... agir à la manière de... *kuèn kuèn*, à la manière des papillons, voleter à la manière des papillons ; *pièn pièn*, morceau par morceau, se détacher un à un, tomber un à un ; tantôt ce sont deux synonymes, ou plutôt deux expressions de signification voisine, qui se spécifient l'une par l'autre, et que l'addition d'une particule adverbiale réunit pour ainsi dire en un seul mot, exactement comme dans les constructions espagnoles *real y verdadera-mente, leal y fiel-mente*, avec cette différence toutefois, que la langue chinoise n'a jamais besoin de plus de trois sons ou de trois caractères pour arriver au même résultat.

Un grand nombre de ces composés produisent aussi des effets assez curieux d'harmonie imitative, très-fréquente et très-facile du reste dans une langue où la plupart des mots ne sont que des onomatopées. Des intentions analogues à celles de ces exemples connus :

*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*

ou bien

*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes.*

se rencontrent à toutes les pages d'un poème chinois. Constatons toutefois, en passant, que les gloses chinoises, si minutieuses dès qu'il s'agit d'appeler l'attention sur l'heureux emploi de quelque caractère, ne s'arrêtent jamais à signaler des artifices où l'oreille seule est mise en jeu. Est-ce parce que rien ne saurait avoir de prix, s'il manque le charme de la difficulté vaincue ? Est-ce par suite du véritable culte que professe tout lettré chinois pour les caractères, culte qui

lui fait regarder comme puéril tout ce qui n'en découle pas directement?

Les acrostiches de toute sorte, les jeux d'esprit où l'érudition joue son rôle, les énigmes produites par l'interversion des rimes ou des hémistiches furent au contraire et tout naturellement en usage dès l'antiquité. *La dive bouteille* de Rabelais existe, presque identique, en vers chinois. Enfin les bouts rimés, en grande vogue à l'époque des Thang, n'ont rien perdu de leur faveur dans la patrie de Li-tai-pé. On les pratique rarement, il est vrai, par l'adoption de rimes jetées au hasard, mais on voit fréquemment un auteur répondre sur les mêmes rimes à des vers qui lui sont adressés, ou bien encore composer un morceau tout entier sur les rimes de quelque pièce célèbre, avec laquelle il trouve ainsi moyen d'établir une relation tacite, très-délicate ou très-hardie parfois dans les pièces galantes, d'un grand effet surtout dans la satire, pour les allusions à provoquer.

Ces allusions sont toujours saisies, car jamais scholiaste européen ne posséda ses classiques, mieux qu'un lettré chinois ne connaît ses auteurs. L'amour de l'érudition va chez lui jusqu'à ennoblir le plagiat. Le poète qui emprunte habilement un hémistiche, ou même un vers tout entier à quelque chef-d'œuvre antique, est sûr de recueillir pour lui-même une partie de l'agréable impression qu'il a su réveiller. « C'est, dit Fan-koué, comme si, durant l'absence, on vous faisait respirer tout à coup le parfum d'une personne aimée. La joie que vous en ressentiriez ouvrirait certainement votre cœur au plaisir. »

Si l'admirable lucidité, qui est le génie particulier de notre langue, nous porte à désirer toujours une netteté parfaite dans les images qu'on met sous nos yeux, les Chinois, au contraire, ne craignent point d'exposer leurs tableaux sous un demi-jour qui laisse quelque chose à deviner. Cherchant

avant tout la concision, jaloux de serrer les pensées, ils sont heureux quand ils peuvent, au moyen de quelques caractères, évoquer par une sorte de mnémonique des impressions en rapport avec le sujet qu'ils ont abordé. Thou-fou et Li-taï-pé ont ainsi pillé les anciens ; les modernes pillent de même Li-taï-pé, Thou-fou et leurs meilleurs disciples, et chaque fois qu'une glose s'en aperçoit, elle vous le signale comme un mérite, jamais comme une faute à relever.

Des considérations, qui sans être identiques, découlent pourtant d'un principe analogue, conduisent souvent les poètes de la Chine à rechercher les répétitions de mots au lieu de les éviter. Dans l'analyse que fait un commentateur chinois d'une pièce insérée dans ce recueil (1), il admire comme une sérieuse beauté que les caractères *kiang*, fleuve, et *youè*, lune, faisant partie du titre de la pièce, soient ramenés, le premier douze fois et le second quinze fois, dans le courant du morceau. C'est la conséquence du génie idéographique de cette langue écrite, dont les signes s'adressent à la vue avant même de s'adresser à l'esprit. Chacun d'entre eux étant une image, on comprend que le lecteur ne se lasse point de retrouver à chaque strophe celle du fleuve et celle de la lune, puisqu'elles forment toujours le fond du tableau. S'il s'agissait de quelque promenade à travers des bois touffus ou des régions montagneuses, une infinité de caractères renfermant les racines graphiques des arbres, des rochers, de la verdure avertiraient tout d'abord les yeux des fraîches descriptions en perspective. Ce genre de beauté comporte des raffinements qu'un lettré chinois peut seul apprécier, mais qu'un Européen doit pourtant connaître, s'il veut se faire une idée précise de toutes les ressources du vers chinois. L'attention des gloses se porte très-fréquemment sur l'heureux emploi de tel ou tel

(1) Page 253.

caractère, qu'elle a soin de marquer au passage par quelque gros point d'admiration. Tantôt ce caractère est pris dans un sens exceptionnel qui paraît doubler sa valeur ; tantôt il entraîne la réminiscence d'un ancien texte, et il évoque tacitement tout un cortège d'idées gracieuses, d'allusions délicates ou puissantes, dont le charme se répand sur tout le morceau.

On conçoit du reste que cet usage de puiser constamment aux sources antiques ait contribué beaucoup, pour sa part, à maintenir le style primitif dans sa pureté.

Le résumé que fait le père Cibot des principaux caractères de la langue chinoise me paraît terminer trop bien cette esquisse pour que je résiste à le citer textuellement.

« Ce qui distingue la langue chinoise, dit-il, c'est : 1° que » son laconisme ajoute aux figures les plus animées une vi- » vacité, une force, une énergie aussi difficile à expliquer à » l'Europe que le système musical à ceux qui ne connaissent » pas le plain-chant.

» 2° Que les caractères avec lesquels on écrit étant des » espèces de tableaux qui parlent aux yeux, ils donnent à la » symétrie des figures un air pittoresque qui en relève l'agré- » ment.

» 3° Qu'à raison de son génie, de sa syntaxe, de ses tours, » l'antithèse, la gradation, la répétition, qui sentent l'art dans » les autres langues, paraissent naturelles dans le Chinois.

» 4° Que cette langue a plusieurs sortes de répétitions in- » connues dans les autres langues. (Voir la note 74, page 264).

» 5° Que, dans les amplifications, descriptions et narrations » oratoires les plus pompeuses, il faut se plier à son laco- » nisme, de façon qu'on paraisse moins étendre les détails » que les resserrer dans un seul point de vue (1). »

(1) *Mémoires concernant les Chinois*, T. VIII, page 183.

Telles sont les ressources dont un Chinois dispose pour rendre poétiquement sa pensée, ressources très-différentes assurément de celles que nos langues européennes peuvent offrir. Cependant le sentiment poétique est le même dans le cœur de tous les hommes; s'ils suivent des chemins opposés, selon leur siècle et leur patrie, l'inspiration, qui les guide tous vers un même but, leur enseigne également des préceptes généraux qui ne varient guères. Écoutons ces fragments sur l'art poétique, écrits par des littérateurs et des commentateurs chinois.

Han-yu-ling, l'un d'entre eux, débute ainsi : « On a vu depuis » l'antiquité des formes et des méthodes très-différentes; on » peut cependant les ranger toutes en deux catégories bien » séparées : La manière sérieuse et naturelle, dont l'essence » est de peindre la joie, la tristesse, les passions vraies, » sans recherche et sans exagération. La manière fantastique » et exaltée, qui traite des esprits, des immortels, des choses » prodigieuses et extraordinaires. Chacun doit suivre libre- » ment ses inspirations, et quel que soit le genre qu'il préfère, » il trouvera moyen de s'y distinguer, s'il a du génie. L'essen- » tiel est de ne point forcer son talent.

Signalant les deux excès auxquels peuvent se laisser entraîner ces deux écoles, Yang-tseu ajoute ce qui suit :

« Si la pensée est à l'étroit dans les mots qui l'enferment, » l'élocution est sèche et dure; si la pensée est comme écrasée » sous le poids des mots et comme éclipsée par leur éclat, » l'élocution devient molle et lâche. C'est ce qu'on nomme » avoir une bouche d'or et une langue de bois. »

« Que vos strophes, dit Fan-koué, soient comme les vagues » qui se succèdent et se recouvrent, ou comme ces soldats » qui marchent par pelotons, sans qu'on sache d'abord où ils » se dirigent.

» Vos rimes doivent être claires et bien marquées. Vos

» vers doivent renfermer beaucoup d'idées. Il faut qu'on y  
 » rencontre de temps en temps quelques allusions histori-  
 » ques, quelques réminiscences de l'antiquité, toujours  
 » amenées naturellement. Sachez parler des choses les plus  
 » communes dans un style à la fois simple et relevé.»

J'ouvre un autre traité de poésie chinoise, et j'y rencontre ce même besoin d'harmonie et d'unité, ces mêmes maximes, ces mêmes règles de composition sévère, qu'on retrouve dans l'art poétique d'Horace, dans celui de Boileau, dans les écrits de Buffon ou de Longin.

« Pour faire de bons vers, dit Li-yang-vou, il faut que la  
 » pensée qu'ils renferment aille loin et profondément; que  
 » le travail ne se sente pas, mais que toutes les parties d'une  
 » composition soient liées naturellement et sans effort. La  
 » raillerie doit être fine et la louange délicate.

» Quand il s'agit de pièces un peu longues, il est nécessaire  
 » de bien couper le morceau, de choisir d'adroites transi-  
 » tions, d'établir une relation naturelle entre l'exorde et la  
 » conclusion. Il faut suivre l'idée principale sans jamais  
 » s'en écarter, et se bien garder aussi d'épuiser entièrement  
 » un sujet.

» Le poète doit diviser, autant que possible, la totalité de la  
 » pièce en périodes d'égale étendue, et prendre soin d'en-  
 » fermer dans chaque strophe un sens complet . . . .

. . . . .  
 » Il fera bien toutefois de ne pas terminer trop complètement  
 » une idée en même temps qu'une strophe, mais de l'achever  
 » au contraire au commencement de la strophe suivante, et  
 » d'en ébaucher aussitôt une autre, de manière à ne point  
 » passer d'une période à l'autre sans enchaînement. »

De pareilles citations suffiraient, je crois, pour réfuter une assertion très-erronée, que plusieurs sinologues, parmi lesquels je regrette de trouver M. Abel Rémusat lui-même, ont

mise en avant bien légèrement. Ils ont accusé les poésies chinoises d'offrir souvent, entre leurs diverses parties, un manque absolu de liaison, qu'on rencontre en effet dans la plupart des versions qu'ils en ont données, mais qu'on n'observe jamais, en revanche, dans les morceaux traduits par les missionnaires de Pé-king. Les transitions se font en chinois par des procédés tout différents des nôtres, d'autant plus délicats aux yeux d'un lettré que la trame en est plus subtile et moins apparente. Ne point la découvrir toujours ne saurait prouver qu'elle n'existe pas. Les conséquences tacites du parallélisme, le réveil d'une allusion historique, l'emploi d'une expression de signification complexe, telle que serait chez nous celle du fameux *quos ego*, ou de la phrase devenue proverbiale, *ils sont trop verts*, établissent des relations d'idées qu'un lecteur chinois a bientôt saisi. « Une manière de lier les périodes qui plaît constamment » aux gens de goût, dit Mo-y-siang, consiste à employer, » dans les premiers vers d'une strophe, des caractères qui » aient quelque analogie de formes et de racines avec ceux » qui terminent la strophe précédente, de telle sorte que » de cette parenté des caractères naisse aussi l'union des » phrases qui les renferment. Keng-tsan excellait dans ce genre » de beauté. L'œil du lecteur en était frappé tout d'abord. »

L'intelligence de ces artifices de style exige naturellement une connaissance approfondie du langage poétique, qu'on ne saurait acquérir sans une étude persévérante, et sans une habitude particulière des vers chinois. Il n'est donc pas surprenant qu'elle ait échappé parfois à l'illustre orientaliste. Je m'étonne seulement que son esprit si fin ne l'ait pas averti de ce qu'il y avait d'in vraisemblable à ce qu'un peuple minutieux et méthodique comme le peuple chinois, pût manquer quelque part à cet esprit d'ordre, qui fut, et qui sera toujours sans doute, son caractère dominant.

Il me reste à exposer rapidement comment j'ai pu moi-même aborder les textes que j'ai traduits, quelles ont été mes préférences en ce qui concernait les pièces à choisir, quelle indulgence particulière, enfin, je réclamerai pour mon travail.

Assez semblable à celles de nos anciens classiques, les bonnes éditions des poètes chinois sont pourvues de gloses et de commentaires, dont la prolixité minutieuse va bien souvent jusqu'à la naïveté. On y démêle toutefois des éclaircissements très-secourables, pourvu qu'on sache apprécier nettement la valeur relative d'une infinité de termes consacrés. C'est ici que l'occasion se présente pour moi de payer un juste tribut de gratitude à l'éminent professeur du Collège de France, M. Stanislas Julien, qui, familiarisé de longue date avec toutes les difficultés de la langue écrite, a bien voulu nous initier, sur ma demande, au style particulier des commentateurs.

Les éditions des poètes de l'époque des Thang, dont j'ai fait usage, sont au nombre de quatre : 1° *Thang chi ho kiaï* (poésies des Thang avec commentaires), édition impériale, grand in-4° en douze livres : Pé-king, 1726; 2° *Thang chi ho suèn tsiang kiaï* (poésies des Thang avec un choix des meilleurs commentaires), format in-12, en douze livres, édition récente; 3° *Li-tai-pé ouen tsi* (œuvres de Li-tai-pé, *cum notis variorum*), dix livres; 4° *Thou-fou tsiouen tsi tsiang tchou* (œuvres complètes de Thou-fou avec gloses et commentaires), in-8°, dix livres. On trouve ces ouvrages à la bibliothèque de la rue de Richelieu; ils m'ont permis de confronter parfois les textes ou leurs gloses, pour éclaircir des points douteux. J'en ai tiré toutes les légendes, tous les traits historiques, toutes les explications qu'on lira dans mes propres notes, sans que l'origine en soit indiquée d'une manière spéciale.

A quelque civilisation qu'elles appartiennent, les composi-

tions poétiques de tous les peuples me paraissent se diviser naturellement en deux classes bien distinctes :

Celles qui naissent spontanément du plus ou moins de grandeur et de sensibilité avec lesquels le poète s'est inspiré des grands spectacles de la nature, ou de ces sujets touchants communs à tous les hommes : l'amour, la brièveté de la vie, le printemps, l'orage, le calme de la nuit, etc.

Celles qui demeurent particulières à la littérature d'une nation ou d'une époque, parce qu'elles tiennent aux ressources de sa langue ou à l'influence de ses mœurs.

Parmi les premières, intéressantes comme élément de littérature comparée, j'ai choisi surtout quelques pièces des auteurs les plus estimés dans leur pays. La nature des sujets traités a dû nécessairement guider mon choix pour les autres, et j'en donne plusieurs qui n'eussent point figuré, peut-être, dans un recueil où le seul mérite littéraire eût exclusivement prévalu.

Ce serait assurément, de la part d'un auteur, une grande présomption que d'espérer qu'on le lira tout d'une haleine, sans sauter rapidement un bon nombre de pages. C'est cependant ce que je devrais demander avec instance à qui voudrait chercher dans ce volume ce que j'ai tâché d'y faire entrer.

La traduction littérale est le plus souvent impossible en chinois. Certains caractères expriment parfois, comme on l'a vu, tout un tableau qui ne peut être rendu que par une périphrase. Certains caractères exigent absolument une phrase tout entière pour être interprétés valablement. Il faut lire un vers chinois, se pénétrer de l'image ou de la pensée qu'il renferme, s'efforcer d'en saisir le trait principal et de lui conserver sa force ou sa couleur. La tâche est périlleuse; pénible aussi, quand on aperçoit des beautés réelles qu'aucun langage européen ne saurait retenir.

Si je n'espérais que le lecteur cherchera surtout dans ces

traductions un tableau d'ensemble, si je pensais qu'il voulût considérer isolément chacune d'entre elles à seul point de vue de sa valeur intrinsèque, je serais, je l'avoue, saisi d'un bien vif sentiment de crainte, ayant présente à l'esprit cette inquiétante réflexion du P. Cibot, à propos d'une version française qu'il avait essayée lui-même : « La difficulté d'entendre les » vers chinois n'est rien auprès de celle qu'on éprouve à les » rendre, écrivait le savant missionnaire, aussi ai-je traduit » cette pièce, à peu près comme on copierait une miniature » avec du charbon. »

---

**POÉSIES**  
**DE L'ÉPOQUE DES THANG**

**TRADUITES POUR LA PREMIÈRE FOIS**

**DU CHINOIS**



# Notes du mont Royal

[WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM](http://WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM)

Une ou plusieurs pages ont été volontairement omises ici.

# LI-CHANG-YN



Il était de Hoai-tcheou, dans le Ho-nân. Fils d'un lettré célèbre qui s'était fait recevoir docteur à l'âge de dix-neuf ans, il atteignit lui-même ce grade élevé la deuxième des années *kai-tching* (837 de notre ère). Sa renommée, comme érudit, précéda celle qu'il s'acquit plus tard comme poète, et l'un des hauts dignitaires de l'Empire lui donna sa fille en mariage, sur le seul bruit des succès littéraires qu'il avait obtenus.

Li-chang-yn occupa de nombreuses charges publiques ; il fut successivement gouverneur de plusieurs villes importantes. Il atteignit un âge très-avancé, et mourut à la fin du ix<sup>e</sup> siècle de notre ère, alors que la dynastie des Thang touchait à sa ruine, et qu'avec elle allait s'éteindre cette longue série de poètes, dont les œuvres jouissent toujours à la Chine d'une si grande faveur.

Li-chang-yn a laissé, outre ses poésies, plusieurs éloges funèbres très-estimés.



## MA-OEY <sup>(1)</sup>

---

Au delà des mers, on dit qu'il existe un autre monde ;  
Existe-t-il une autre vie ? on n'est vraiment certain que de  
la perte de celle-ci.

En vain les gardes frapperont-ils ensuite sur leurs bambous  
sonores <sup>(2)</sup> ;

En vain les veilleurs du palais régleront-ils la marche de  
leurs clepsydres <sup>(3)</sup>.

Ce jour où les six escadrons mutinés arrêterent, tous en-  
semble, leurs chevaux devant lui,

Que devinrent les vœux qu'il formait jadis, au milieu de la  
septième nuit, ce risible *pasteur* <sup>(4)</sup>

Qui, durant un demi-siècle, fut le maître de l'Empire <sup>(5)</sup>,

Et ne put même sauver d'une mort violente la femme qu'il  
aimait ici-bas <sup>(6)</sup> ?

---

## NOTES

(1) Ma-oeï était un relais de poste peu éloigné de Tchang-ngan, sur la route que suivit l'empereur Hiouan-tsong lorsqu'il abandonna cette capitale, fuyant devant la rébellion victorieuse de Ngan-lo-chan. Un drame affreux s'y est accompli, drame qui caractérise bien l'Asie, et dont la victime fut cette infortunée Tai-tsun, la belle favorite si souvent chantée par Li-tai-pé. Tai-tsun avait un frère appelé Yang-koué-tchong, lequel avait su profiter de sa parenté pour faire une fortune rapide, et captiver de son côté les bonnes grâces du souverain. Il était devenu premier ministre, servait du reste l'empereur avec zèle, et avait essayé de le mettre en garde contre des trahisons tramées de longue main ; mais on l'accusait d'être le premier auteur du mécontentement de Ngan-lo-chan, dont il s'était fait un ennemi personnel, et plus tard d'avoir été l'instrument des désastres de l'armée, en forçant les généraux à suivre un plan de campagne extravagant. L'irritation était donc grande contre lui, parmi les officiers et les soldats. Les murmures redoublèrent, en arrivant à Ma-oeï. Je laisse les annales chinoises raconter ce qui s'y passa :

« Comme la suite de l'empereur était nombreuse, et qu'on n'avait pas  
» eu le temps de faire les provisions nécessaires pour un si long voyage,  
» elles manquèrent bientôt. En arrivant à Ma-oeï, officiers et soldats  
» murmuraient hautement contre Yang-koué-tchong, l'accusant d'avoir  
» attiré tous les malheurs présents. L'ambassadeur du roi des Tou-fan  
» (les Thibétains), suivi d'une vingtaine de personnes, voyant passer le  
» premier ministre, l'arrêta pour lui demander des vivres. Les soldats  
» s'écrièrent qu'il complotait avec les étrangers, se jetèrent sur lui et  
» lui coupèrent la tête ; elle fut exposée sur un poteau, à la vue de  
» tous ; puis, tenant leurs piques hautes, ils se rangèrent en ligne de-  
» vant la tente de l'empereur, qui fit aussitôt demander la cause de ce  
» tumulte et de cette étrange démonstration. Alors les plus hardis prirent  
» la parole ; ils dirent qu'ils venaient de tuer Yang-koué-tchong parce  
» qu'il trahissait, qu'il fallait maintenant ordonner le supplice de la fa-

» vorite, sa sœur, pour apaiser l'irritation générale. L'empereur, qui ai-  
 » mait passionnément Tai-tsun, essaya d'abord de la défendre, représen-  
 » tant qu'elle était toujours demeurée complètement étrangère aux affaires  
 » publiques; mais la révolte, loin de se calmer, prenant un caractère  
 » de plus en plus menaçant, et les officiers de son entourage le pressant  
 » vivement de donner satisfaction aux soldats, qui tenaient alors entre  
 » leurs mains le sort de l'Empire, il se soumit au sacrifice. La favorite  
 » fut étranglée dans sa tente, et la sédition s'apaisa. »

Après cet acte de suprême lâcheté, le vieil empereur tomba dans une  
 profonde mélancolie. Il résigna le pouvoir entre les mains de son fils  
 auquel il remit les sceaux de l'État. Le souvenir de la malheureuse Tai-  
 tsun le poursuivait à toute heure, assiégeant désormais ses jours désolés  
 et ses nuits sans sommeil. Comme il s'était adonné, dès sa jeunesse, à la  
 pratique des sciences occultes, et qu'il avait grande foi dans la puissance  
 des magiciens tao-sse, il fit appel aux plus renommés pour évoquer l'esprit  
 de la morte, et lui communiquer son ardent désir de la retrouver du  
 moins dans une autre vie. Ce ne furent point les magiciens qui man-  
 quèrent comme on peut le penser. Je laisse encore parler la chronique :

« Il se rencontra un tao-sse, nommé Yang-che-mou, lequel vint au  
 » campement de l'empereur et durant trois jours et trois nuits fit des  
 » conjurations magiques. Ensuite il dit à l'empereur : J'ai cherché d'a-  
 » bord la favorite sur la terre et dans les îles, mais sans l'y rencontrer.  
 » Alors, j'ai franchi les mers d'Orient, et je l'ai trouvée sur le Pong-lai.  
 » (Voir la note 2, page 12.) Elle m'a dit : Assurez l'empereur que dans  
 » douze ans nous nous reverrons; mon désir est qu'en attendant il soigne  
 » mieux son corps qu'il ne le fait, et qu'il ne soit point, comme il l'est,  
 » uniquement préoccupé de moi. »

Ces épisodes, commentaires indispensables de la pièce que je donne  
 ici, m'ont paru de ceux qui font bien connaître un pays et une époque.  
 Les vers sceptiques qu'ils inspirent à Li-chang-yn et les réflexions des  
 éditeurs complètent le tableau.

(2) Le texte porte littéralement : *la troupe des tigres*. On désignait  
 ainsi la garde de l'empereur, parce que les soldats qui la composaient  
 étaient revêtus de peaux de tigre, la tête de l'animal recouvrant leur  
 casque. Ceux qu'on mettait la nuit en sentinelle frappaient de temps  
 en temps sur un bambou creux, pour indiquer qu'ils étaient à leur poste  
 et qu'ils veillaient avec soin.

(3) La glose nous apprend qu'il y avait toujours, à la résidence impé-

riale, des veilleurs appelés *ki-jin*, dont l'office était notamment de prendre soin des clepsydres, et d'annoncer l'heure aux sentinelles.

(4) Littéralement le *conducteur de bœufs* (*Kien-nieou*). L'intelligence de ce passage exige une double explication. Il faut savoir d'abord que les astronomes chinois ont donné ce nom à l'une des étoiles du groupe stellaire que nous appelons le *Capricorne*, et que, par une fiction mythologique, ils en font l'époux de *la tisseuse céleste* (l'étoile *véga*,  $\alpha$ ), de *la lyre* dont il a été question déjà plus d'une fois. Suivant eux, durant la septième nuit de la septième lune, le *Kien-nieou* traverse, tous les ans, le fleuve du ciel (la voie lactée) afin d'aller visiter sa femme.

« Or, dit un commentaire chinois, une année du temps passé, au milieu de cette septième nuit de la septième lune, la favorite étant seule auprès de Ming-hoang, et Ming-hoang étant appuyé sur son épaule, ils échangeaient de tendres paroles et se faisaient de doux serments. Puissions-nous, disait l'empereur, dans ce monde et dans toute autre vie, aussi longtemps que dureront les siècles, être toujours unis l'un à l'autre comme la tisseuse et le pasteur ! »

(5) Ming-hoang régna près de quarante-huit ans.

(6) Voici encore un vers dont la traduction littérale n'offrirait aucun sens pour un lecteur européen. Le texte dit : *et ne pouvoir, comme (l'homme de) la famille Lou, avoir (sa) Mo-tseou*. Mo-tseou était une femme qui vécut dans une grande union avec son mari appelé Lou. Ils ne se quittèrent jamais, dit la tradition, et jouirent d'une existence heureuse et tranquille jusqu'à la fin de leurs jours. Tel traducteur libre les nommerait Philémon et Baucis.

La construction des vers chinois, où le parallélisme des expressions joue parfois un si grand rôle, fait ressortir ici l'opposition entre ces sublimes hauteurs, où l'empereur élevait ses regards pour y chercher des exemples à suivre, et ce séjour terrestre, où son pouvoir n'alla pas même jusqu'à défendre d'une mort violente une simple mortelle comme lui. C'est pourquoi je n'ai pas craint d'employer les mots *ici-bas*, dans la traduction du vers final.





# Notes du mont Royal

[WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM](http://WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM)

Une ou plusieurs pages ont été volontairement omises ici.

# INDEX

---

- Acrostiches.** Page xcvi.
- Aliments froids** (Quel jour et en mémoire de quel événement on ne mangeait que des). Page 144, note 1.
- Alternance des tons** dans les vers chinois. Pages LXXX et suiv.
- Amitié** (l') joue un très-grand rôle dans les mœurs chinoises. Page xxix.
- Amour** (l') ne peut exister en Chine tel que nous le comprenons en Europe. Page XLV.
- Associations de mots** qui se pratiquent en chinois. Page LIV.
- Boissons glacées**, en usage à la Chine dès l'époque des Thang. Page 87, note 3.
- Bonnet du midi.** Page 182, note 3.
- Bouddhisme.** Son influence sur la poésie chinoise. Pages xxxv et suivantes.
- Brave** (le). Page 3. — Ce qu'il faut entendre par ce mot. Page 5, notes 1 et 2.
- Bruit des flots** (le) (*Choui-ching*). Sens de cette expression. Page xciii.
- Censeurs impériaux.** Page 153, note 7.
- Césure** (la) dans les vers chinois. Page LXXXVIII.
- Chanson des rames** (la). Page LXIX.
- Chansons chinoises** (quelles sont les plus anciennes). Pages LIX et suiv.
- Chao-ling** (le vieillard de), surnom que Thou-fou se donne à lui-même. Page 95, note 1.
- Chê**, instrument de musique. Page 179, note 2.
- Che-kao**, nom d'un village du Ho-nan. Page 98, note 1.
- Chercher la source des pêcheurs.** Sens de cette expression. Page xciii.
- Cheval de pierre**, sur le tombeau d'un prince. Page 142, note 3.
- Chevilles** dont les poètes chinois font usage. Page xci.
- Chi-king**, ou *Livre des vers*. Analyse de cet ouvrage. Pages xi et suivantes.
- Cigale** (idée des Chinois sur). Page 182, note 6.
- Cigognes jaunes.** Leur rôle dans la mythologie tao-sse. Page 9, note 4.
- Cinq collines** (les). Page 155, note 9.
- Comparaisons** (de quelles) les poètes chinois font usage. Page xciv.
- Concision** remarquable d'une langue écrite. Page LXVI.

**Conducteur de bœufs (le).** Voyez *Kien-nieou*.

**Croassement des corbeaux (le).** Sa signification en chinois. Page 69, note 2.

**Double enceinte (ville à).** Page 125, note 2.

**Écriture chinoise (système de l').** Pages XLIX et suiv.

**Enigme chinoise.** Page 278, note 1.

**Enjambement (de l') dans les vers chinois.** Page xc.

**Épithète** dont les poètes chinois font usage. Page xciii.

**Estrade rouge (l').** Page 132, note 7.

**Expressions figurées.** Page xciii.

**Fan-tseng,** conseiller du roi de Tchou, Hiang-yu. Page 251, note 1.

**Fard.** Les femmes les plus jeunes en font usage. Page 113, note 3.

**Fei-yen,** l'une des beautés les plus célèbres de la Chine, élevée au rang d'impératrice par Vou-ti, des Han. Page 27, note 6.

**Feuilles pliées,** dont les sentinelles se servent pour s'appeler. Page 153, note 5.

**Feux de guerre.** Page 168, note 1.

**Fifres.** Leur usage dans les armées chinoises. Page 264, note 1.

**Flèche d'honneur (la grande),** décoration chinoise. Page 132, note 5.

**Flours de pêcheurs (la légende des).** Page 258, note 1.

**Fleuve céleste,** l'un des noms chinois de la voie lactée. Page 179, note 3.

**Fleuve d'argent (yn ho),** l'un des noms chinois de la voie lactée. Page 179, note 3.

**Fleuve jaune.** Voyez *Hoang ho*.

**Fong-hoang,** oiseau de bon augure. Page 160, note 29.

**Fou-tchai,** l'un des anciens rois

du pays de Ou. Son histoire. Page 58, note 2.

**Grand docteur (le).** Surnom que les Chinois donnent à Li-tai-pé. Page cxii.

**Habitant du nid (l').** Page 177, note 3.

**Haï-tang,** *pyrus japonica* (suivant Bridgman). Page 284, note 2.

**Han-kouan (la porte).** Page 149.

**Han-ouo.** Extrait de ses poésies. Page 283.

**Han-pong (histoire de),** maître maçon qui vécut du temps des Soung. Page 40, note 7.

**Han-you-ti (Vou-ti des Han).** Voyez *Vou-ti*.

**Harmonie imitative (l')** est très-fréquente et très-facile dans la versification chinoise. Page xcv.

**Heou-hing,** conseiller du prince de Sin-ling. Page 5, note 2.

**Hiang-yu (histoire de).** Page 250, note 1. — Son chant de mort. Page LXVI.

**Hiè-kè,** littéralement : *intrépide voyageur*. Voir le mot *brave*, et la note 1, page 5.

**Hien-kiun-ping,** astronome. Page 271, note 1.

**Hien-vou,** gouverneur du Ssetchouen; recueilli Thou-fou dans son exil. Page 79.

**Hien-yang (pont de),** à la sortie de Tchang-ngan. Page 90, note 2.

**Hiouan-tsong.** Voyez *Ming-hoang*.

**Hirondelles de jade.** Nom qu'on donne à des épingles de coiffure. Origine de cette expression. Page 41, note 11.

**Hoang-ho,** ou fleuve jaune. Page 49, note 1.

**Hoa-ngo,** nom d'un palais. Page 157, note 18.

**Hoan-peï,** ornements qui se portent à la ceinture. Page 252, note 3.

**Ho-tchi-tchang**, ministre et poète chinois. Pages cviii; 116, note 1.

**Hu-youen**, gouverneur de Kouei-te-fou, qui se rendit célèbre par une défense opiniâtre. Page 264, note 1.

**Idéographie** des caracteres chinois. Pages lii et suiv.

**Immortel qui aimait à boire (l')**. Surnom que les Chinois donnent à Li-tai-pé. Page cxii.

**Immortels** (le bateau des). Page 271, note 1.

**Immortels** (les huit) dans le vin. Page 116, note 1.

**Ivresse** (l') est souvent célébrée par les poètes chinois. Page xxxiii.

**Jang** ou **Ki-jang**. Très-ancien jeu. Page lxiii.

**Jour de l'homme** (le) est le septième jour de l'année. On le consacre à ses amis. Page 195, note 1.

**Jo-yeh**, rivière qui alimente le lac King-hou. Page 16, note 2.

**Kao-chi**, poète. Sa biographie. Page 187. — Extrait de ses poésies. Pages 189 et suiv.

**Kao-king**, ancien nom de Lo-yang. Page 22, note 8.

**Kao-li-ché** (comment l'eunuque) devint l'ennemi personnel de Li-tai-pé. Page cix.

**Kheng-tsin**. Extrait de ses poésies. Page 285.

**Kiang** (le grand). Page 256, note 2.

**Kiang** (le village de), patrie de Thou-fou. Page 108, note 1.

**Ki-chan**, montagne du Ho-nân. Page 186, note 1.

**Kien-niéou** (le conducteur de bœufs), nom d'une étoile de la constellation du Capricorne. Page 245, note 4. — Légende relative au *Kien-niéou*. Page 272, note 1.

**Ki-jang**. Voy. Jang.

**Ki-jin**, veilleurs de nuit. Page 244, note 3.

**Ki-kouey**, nom d'un oiseau. Page 176, note 1.

**Ki-lang** (la femme de). Page 40, note 7.

**Kin**. Instrument de musique. Son origine et sa forme. Page 72, note 2.

**Kin-chan**. Nom d'une montagne célèbre. Page 23, note 9.

**King-hou** (le lac), célèbre à plus d'un titre. Page 16, notes 2 et 3.

**Kin-ping-meï**. Roman célèbre. Page xxix.

**Kin-ti**. Nom que les Chinois donnent à la poésie moderne par opposition au terme *kou-chi*, désignant la manière antique. Page xlviii.

**Kio-ping**, surnom de Kiu-yuen, auteur du *Li-sao*. Page 9, note 5

**Kiu-yuen**. Personnage célèbre, auteur d'un poème appelé le *Li-sao*. Page xxv.

**Kobi** (désert de). Pages 52, 62 et 64.

**Ko-sien**, personnage célèbre. Page 220, note 2.

**Kouân**, nom d'une résidence de l'empereur Vou-ti. Page 160, note 27.

**Kouang-heng**, censeur impérial. Page 153, note 7.

**Kouen-ming** (lacs des), où ils sont situés et d'où leur vient leur nom. Page 158, note 22.

**Kou-sou** (la tour de). Page 57.

**Kou-tcho**, montagne du Kiang-nân. Page 46.

**Lân** (la plante) est de la famille des Orchidées. Page xx, note 1.

**Langue parlée** (la) et la **langue écrite des Chinois**. Examen de leur mécanisme et de leurs ressources. Pages li et suiv.

**Leou-lân**, prince tartare, célèbre pour sa cruauté. Page 61, note 4.

**Li**, mesure chinoise. Page 109, note 2.

**Liaison dans les idées** (le rapproche de manquer de) qu'on a fait

- aux Chinois n'est point un reproche fondé. Page ci.
- Liang** (le roi de). Page 192.
- Li-chang-yn**, poète. Sa biographie. Page 241. — Extrait de ses poésies. Pages 242 et suiv.
- Lieou-hiang**, lettré célèbre. Page 155, note 8.
- Lieou-pang**, fondateur de la dynastie des Han. Episode de son histoire. Page 250, note 1.
- Li-kouai-nien**, ministre de l'empereur Ming-hoang. Page 25.
- Li-sao**, poème célèbre. Page xxiv.
- Li-tai-pé**, poète célèbre. Sa biographie. Page cvii. — Extrait de ses poésies. Pages 1 et suiv.
- Li-ti-chi** (le ministre). Page 114.
- Liu-chi** (vers appelés). Pages lxxxv, et 182, note 1.
- Li-y**. Extrait de ses poésies. Page 274.
- Lo-foh**, héroïne d'une historiette populaire à la Chine. Page 15, note 1.
- Lo-pin-ouang**, poète. Sa biographie. Page 180. — Extrait de ses poésies. Pages 181 et suiv.
- Lou** (l'homme de la famille). Page 245, note 6.
- Lo-yang**. Page 2, note 2.
- Luth**. Ce qu'il faut entendre par le luth des Chinois. Page 72, note 2.
- Ma-occy**, lieu célèbre dans l'histoire chinoise. Page 243, note 1.
- Meï-peï** (le lac). Page 84, note 1; et page 151
- Meou**, mesure agraire. Page 267, note 1.
- Mer bleue**. C'est le nom que les Chinois donnent au lac Khou-khou-noor. Page 91, note 7.
- Mesure des vers chinois**. Pages lxxv et suiv.
- Méthodes** (les Chinois distinguent trois) en matière de composition. Page lxxxiii.
- Ming-hoang** ou *Ming-hoang-ti*, empereur de la dynastie des Thang, également appelé *Hiouan-tsoung*. Vers composés pour lui par Li-tai-pé. Pages 21 et 24.
- Miroir magique** de Thsin-chi-hoang-ti. Page 41, note 13.
- Mo-ling**, ville renommée pour la beauté de ses femmes. Page 37.
- Mong-kao-jên**, poète. Sa biographie. Page 205. — Extrait de ses poésies. Pages 207 et suiv.
- Monosyllabisme** (examen du) de la langue chinoise. Pages liv et suiv.
- Montagnes sacrées** (les cinq). Page 9, note 6.
- Monts célestes** (les). Page 61, note 1.
- Mo-tseou**, nom d'une femme qui vécut dans une grande union avec son mari. Page 245, note 6. — Quel est le sens de l'expression *épouser Mo-tseou*. Page xciii.
- Mots pleins et mots vides**. Quelle valeur les Chinois attachent à ces expressions. Page lxxv.
- Nan-chan** (le mont). Page 21.
- Nan-king**. Successivement la capitale de six royaumes. Page 1.
- Neuf enceintes** (les). Page 132, note 8.
- Neuvième jour du neuvième mois**. (Quelle cérémonie on observe). Page 140, note 1.
- Ngan-ki**, célèbre tao-sse. Page 12, note 2.
- Ngo-kiao** (impératrice). Page 39, note 4.
- Nouer l'herbe**. Sens de cette expression. Page xciii.
- Œil du vers** (ce que les Chinois appellent l'). Page lxxxii.
- Oey-kan**, peintre chinois. Page 130.
- Oey-tching**, poète. Sa biographie. Page 170. — Extrait de ses poésies. Pages 171 et suiv.
- Oey-yng-voé**, poète. Sa biographie.

- Page 221. — Extrait de ses poésies. Pages 222 et suiv.
- Ou** (le royaume de) eut Nan-King pour capitale. Page 1. — Célèbre par les armes qu'on y fabriquait. Page 3. — Le palais du roi de Ou. Page 5.
- Ou** (l'air du pays de). Page 119, note 3.
- Ouang-leng-jên**. Extrait de ses poésies. Page 270.
- Ouang-oeï**, poète. Sa biographie. Page 197. — Extrait de ses poésies. Pages 199 et suiv.
- Ouang-po**, poète. Sa biographie. Page 161. — Extrait de ses poésies. Pages 162 et suiv.
- Ouang-tchang-ling**, poète. Sa biographie. Page 224. — Extrait de ses poésies. Pages 225 et suiv.
- Ouang-tsaï**, peintre célèbre. Page 120.
- Ouang-tsun**, personnage dont il est question dans le *Li-sao*. Page 238, note 2.
- Ouang-yeou**, calligraphe célèbre. Page 128.
- Ouên-kiun**, femme du poète *Sse-ma-siang-jou*. Page 38, note 1.
- Ou-yo**, les cinq montagnes sacrées. Page 9, note 6.
- Pa**, lettré, ami de Thou-fou. Page 99.
- Paï-liu-chi** (vers appelés). Page LXXXVI.
- Parallélisme** (théorie du) exigé par la prosodie chinoise. Pages LXXIV et suiv.
- Particules euphoniques**. Pages LXVII et suiv.
- Peindre le tigre**, *Hoa-hou*. Sens de cette expression. Page XCIII.
- Peinture** (la) chez les Chinois. Page 121, note 2.
- Peï-y-tchi**. Extrait de ses poésies. Page 249.
- Pé-kiu-y**, poète. Sa biographie. Page 235. — Extrait de ses poésies. Pages 237 et suiv.
- Pe-lo-yé**. Extrait de ses poésies. Page 280.
- Perspective**. (Si les Chinois connaissent les lois de la). Page 121, note 2.
- Pe-ti-tching** (forteresse de). Page 152, note 2.
- Phonétisme** (quel rôle joue le) dans les caractères chinois. Page LVI.
- Pièces galantes** (les) sont rares parmi les poésies chinoises. Page xxxi. — Quel fut leur caractère en Chine à diverses époques. Pages xxxii et suiv.
- Pierres sonores**. Page 22, note 2.
- Pivoine**, *Mo-cho-yo*, *Pæonia mou-tan* des botanistes. Propriété que lui attribue les Chinois. Page 27, note 7.
- Plagiat** (opinion des Chinois sur le). Page xcvi.
- Plumes** (dépêches garnies de). Page 155, note 11.
- Po-chan**, montagne du Kiang-nân. Page 216, note 1.
- Poisson de pierre** (le) du lac des Kouên-ming. Page 150, note 24.
- Pong et Yng**, noms de deux montagnes célèbres, donnés à des îles situées au milieu d'un lac, dans une résidence impériale. Page 22, note 4.
- Pong-laï**, montagne imaginaire, sorte d'Olympe chinois. Page 12, note 2. — (la déesse du). Page 135, note 4.
- Pong-laï**; nom d'un palais. Page 155, note 12.
- Porte d'azur** (la). Page 156, note 16.
- Porte de jade** (la), (*Yu mén*) Page 65, note 3.
- Porte du Phénix**. Page 168, note 3.
- Po-yang** (le lac), dans le Kiang-si. Page 163, note 1.
- Prince de la poésie** (le). Titre que les Chinois donnent à Li-tai-pé. Page cxii.

**Quantité (la)** dans les vers chinois. Pages LXIV et suiv.

**Répétitions de mots recherchées** quelquefois par les écrivains chinois. Page xcvii.

**Rime** (antiquité de la) dans les vers chinois. Page lx. — Règles auxquelles elle est assujétie. Pages LXIII et suiv.

**Route orientale (la)**. Ce que signifie cette expression. Page 182, note 2.

**Serviteurs méritants** (la galerie des). Page 131, note 4.

**Siang-jou**, voyez *Sse-ma-siang-jou*.

**Siang-ouang**, empereur de la dynastie des Tchou, est visité en songe par une fée. Page 26, note 5.

**Si-chy**. Beauté célèbre. Son histoire. Page 58, note 2.

**Sin-ling** (le prince de), frère cadet d'un roi de Oey, qui vécut au III<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne. Son histoire. Page 5, note 2.

**Si-ouang-mou** (la mère du Roi d'Occident). Ancienne légende. Page 156, note 14.

**Sociétés secrètes**. Leur existence en Chine remonte à une haute antiquité. Page xxviii.

**Songe** (idée que les Chinois se font de l'état de l'esprit en). Page 190, note 3.

**Song-tchi-ouên**. Sa biographie. Page 183. — Extrait de ses poésies. Page 185 et suiv.

**Song-tseu**, bouddhiste placé au nombre des immortels. Page 12, note 1.

**Source des immortels** (légende de la). Page 258, note 1.

**Source du printemps**, fontaine du Chen-si. Page 165, note 1.

**Source du vin** (le pays de la), est dans un district du Chen-si. Page 116, note 3.

**Sou-tsin**, compagnon de Li-tai-pé. Page 115.

**Ssé-ma-siang-jou**, poète célèbre. Page 38, note 1.

**Sse-tsong**, lettré qui obtint l'immortalité. Page 136, note 7.

**Synonymes et expressions graduées**. La langue chinoise en est très-riche. Page xciv.

**Tablette d'ivoire**, appelée *Ya*. Voir la note 1, page 63.

**Tai-cho-lun**, extrait de ses poésies. Page 287.

**Tai-pé**. Surnom de *Li-tai-pé*. Sa signification. Page cvii.

**Tai-tsun**, titre que portait la célèbre Yang-fei, favorite de l'empereur Ming-hoang. Voyez Yang-fei.

**Tai-yun-king**, ouvrage d'érudition dont l'auteur est Hiang-yong. Page 7, note 9.

**Ta-leang**. Page 7, note 8.

**Tan-cha** (cinabre ?) transformé en or par les alchimistes chinois. Page 23, note 9.

**Tao-sse** (poésies des), sectateurs de la doctrine de Lao-tseu. Page xxxviii.

**Tchang-hio**, compagnon de Li-tai-pé. Page 115.

**Tchang-ho** (le long fleuve), l'un des noms chinois de la voie lactée. Page 179, note 3.

**Tchang-jo-hou**. Extrait de ses poésies. Page 253.

**Tchang-kien**, poète. Sa biographie. Page 210. — Extrait de ses poésies. Pages 211 et suiv.

**Tchang-mên** (palais de). Page 34.

**Tchang-ngan**, aujourd'hui *Singan-fou*. Capitale de l'empire chinois sous les Thang; est souvent mentionnée dans ce Recueil.

**Tchong-nân**, montagne sur le bord du lac Mei-peï. Page 151.

**Tchang-oey**. Extrait de ses poésies. Page 276.

- Tchang-sin.** Extrait de ses poésies. Page 263.
- Tchang-tsi,** poète. Sa biographie. Page 232. — Extrait de ses poésies. Pages 233 et suiv.
- Tchao-fou,** lettré célèbre. Page 135, note 1.
- Tchao-kiun,** beauté célèbre; son histoire. Page 54, note 6.
- Tchao-yang** (palais de). Résidence de Vou-ti et de la belle Fei-yen. Page 29.
- Tchin-tseu-ngan,** poète. Sa biographie. Page 173. — Extrait de ses poésies. Pages 175 et suiv.
- Tchong-nân** (le mont). Page 43, note 1.
- Tchu-haï;** son histoire. Page 5, note 2.
- Tchu-kouang-hi.** Extrait de ses poésies. Page 265.
- Tchu-ouan.** Extrait de ses poésies. Page 257.
- Tchu-youen,** auteur du *Li-sao*. Page 9, note 5.
- Teng** (le roi de). Page 163, note 1.
- Teou,** mesure chinoise. Page 252, note 2.
- Thang-tou.** Ville près de laquelle on croit que Li-tai-pé fut enterré. Page cxi.
- Thao-han,** poète. Sa biographie. Page 217. — Extrait de ses poésies. Pages 218 et suiv.
- Theng-hiang-ting** (jardin de). Page cix.
- Thong-han-king.** Extrait de ses poésies. Page 268.
- Thou-fou.** Sa biographie. Page 73. — Extrait de ses poésies. Pages 82 et suiv.
- Thoung-ting** (le lac). Page 121, note 1.
- Thsin** (dynastie de). Page 2, note 5.
- Thsin** (pays de). Page 2, note 2. Page 13.
- Thsou** (le roi de). Page 228, note 1.
- Tien-tcho,** couvent bouddhiste. Page 220, note 1.
- Tigre de bambou, ou tigre d'ivoire.** Page 63, note 1.
- Tigres** (troupe des). Page 244, note 2.
- Ting-tong,** ami du poète Mong-kao-jen. Page 209.
- Tisseuse céleste** (la). Nom que les Chinois donnent à l'étoile *Wega* de la constellation *la Lyre*. Elle avait une statue sur les bords du lac des Kouen-ming. Page 150, note 23.
- Tisseuse céleste** (légende de la). Page 269, note 1.
- Tombeau de Yu** (le). Page 136, note 8.
- Tong-ta,** ami du poète Kao-chi. Page 196.
- Tong-tai,** ou *Tong-tien-tai*, monument construit par Vou-ti. Page 155, note 13.
- Tons** (importance des) dans la prononciation chinoise. Pages LXII et suiv.
- Transitions** (mode de) particulier à la langue chinoise. Page ci.
- Trépieds de bronze,** fondus par Hoang-ti sur le mont Kin-chan. Page 23, note 9.
- Trois allées** (les) de Tsiang-hu. Page 240, note 2.
- Tsao-pa,** général chinois, descendant de Vou-ti. Page 128.
- Tseu-meï,** surnom de Thou-fou. Page 73.
- Tsiang-hu,** lettré célèbre. Page 240, note 2.
- Tsiao-soui,** compagnon de Li-tai-pé. Page 116.
- Tsien,** monnaie chinoise. Page 117, note 4.
- Tsien-ki.** Extrait de ses poésies. Page 277.

- Tsin** (dynastie de). Page 2, note 5.
- Tsing-lo** (la tour). Page 40, note 7.
- Tsin-tsan**, poète, ami de Thou-fou. Sa biographie. Page 229. — Extrait de ses poésies. Pages 230 et suiv.
- Tsou** (roi de). Page 8.
- Tsouï-hao**. Extrait de ses poésies. Page 261.
- Tsouï-min-tong**. Extrait de ses poésies. Page 282.
- Tsoug-tchi**, compagnon de Li-tai-pé. Page 115.
- Tsué-keou** (quatrains appelés). Page LXXXIV.
- Vieillards du mont Kiang-chan** (les neuf). Page 236.
- Vin chinois** (ce que c'est que le). Page 109, note 3.
- Vin sage et vin saint** : ce qu'il faut entendre par ces expressions. Page 117, note 5.
- Vou-chan** (les monts). Page 152, note 1. — Légende de la fée des monts Vou-chan. Page 26, note 5.
- Vou-ti**. Nom commun à plusieurs empereurs de la Chine. Le plus célèbre et celui dont il est souvent fait mention dans ce Recueil est *Hiao-vou-ti*, de la dynastie des Han, qui régna de l'an 140 à l'an 186 avant J.-C. — Il envoya une expédition à la recherche des sources du fleuve jaune. Page 271, note 1.
- Vou-yen**, femme d'un roi de Tsi. Page 54, note 5.
- Yang** (l'oiseau). Page 39, note 2.
- Yang-che-mou**, magicien tao-sse. Page 244, note 1.
- Yang-fei tai-tsun**, favorite de l'empereur Ming-hoang. Vers composés devant elle par Li-tai-pé. Page 24. Sa fin tragique. Page 243, note 1.
- Yang-khiong**, poète. Sa biographie. Page 166. — Extrait de ses poésies. Pages 167 et suiv.
- Yang-koué-tchong**, personnage historique. Page 243, note 1.
- Yang-ping**, neveu de Li-tai-pé, chez lequel on croit que le poète mourut. Page cxi.
- Yang-tseu-kiang** (le fleuve). Page 2.
- Yao** (le lac). Page 156, note 14.
- Yao-tai** (la tour). Page 26, note 4.
- Yng**, nom de montagne. Voir *Pong*.
- Yong-ngan**, nom d'un palais. Page 155, note 12.
- Youé** (le roi de). Page 16, note 4. — Page 58, note 2.
- Youen** (l'oiseau). Page 39, note 2.
- Youen-pa**, ami du poète Pé-kiu-y. Page 239.
- Yu-chan**, montagne habitée par des immortels. Page 26, note 4. — L'empereur Siang-ouang y fait un songe. Page 26, note 5.
- Yu-chi**, personnage célèbre. Page 220, note 2.
- Yu-mên**, l'une des portes fortifiées de la grande muraille. Page 65, note 3.
- Yu-tien**, ancienne dénomination du pays de Kho-tan. Page 53.
- Yu-yang** (le prince de), compagnon de plaisir de Li-tai-pé. Page 116, note 2.

# TABLE

	PAGES
L'ART POÉTIQUE ET LA PROSODIE CHEZ LES CHINOIS.....	I-CIV
<i>Poésies de l'époque des Thang.</i>	
<b>Li-tai-pé</b> (notice sur).....	CVII
A Nan-king.....	1
Le Brave.....	3
En bateau.....	8
En face du vin.....	11
La chanson des Quatre-Saisons.....	13
Sur les bords du Joh-yeh.....	18
Le retour des beaux jours.....	20
Strophes improvisées.....	24
Le palais de Tchao-yang.....	29
Un jour de printemps, le poète exprime ses sentiments au sortir de l'ivresse.....	32
Sur la chanson des Têtes blanches.....	34
Le poète descend du mont Tchong-nân et passe la nuit à boire avec un ami.....	42
Pensée dans une nuit tranquille.....	44
La perdrix et les faisans.....	46
Chanson à boire.....	48
A cheval! à cheval et en chasse!.....	51
Quand les femmes de Yu-tien cueillaient des fleurs.....	53

	PAGES.
A l'heure où les corbeaux vont se percher sur la tour de Kou-sou.....	57
Chanson des frontières.....	60
Même sujet.....	62
Pensée d'automne.....	64
Offert à un ami qui partait pour un long voyage.....	66
Le cri des corbeaux à l'approche de la nuit.....	68
La chanson du chagrin.....	70
<b>Thou-fou</b> (Notice sur).....	73
Promenade sur le lac Meï-peï.....	82
Avec de jeunes seigneurs et de galantes jeunes filles, le poète va respirer la fraîcheur du soir.....	86
Le départ des soldats et des chars de guerre.....	88
La pluie de printemps.....	92
Le vieillard de Chao-ling.....	93
Le recruteur.....	96
Offert à Pa, lettré retiré du pays de Oey.....	99
Une belle jeune femme.....	102
Le village de Kiang.....	105
La nouvelle mariée.....	111
Les huit immortels dans le vin.....	114
Une nuit de loisir dans la maison de campagne d'un ami...	118
Vers impromptus écrits sur une peinture de Ouang-tsaï....	120
Le fugitif.....	123
Au coucher du soleil.....	126
Au général Tsao-pa.....	128
A Tchao-fou qui, prétextant une maladie, se retirait vers les régions de l'Orient.....	133
Le poète voit en songe son ami Li-taï-pé.....	137
Le neuvième jour du neuvième mois, en montant aux lieux élevés.....	139
Devant les ruines d'un vieux palais.....	141
En bateau, la veille du jour des aliments froids.....	143
Chant d'automne.....	146
<b>Ouang-po</b> (Notice sur).....	161
Le pavillon du roi de Teng.....	162

## TABLE.

299

	PAGES.
Partie de plaisir dans la montagne , près d'une source appelée la <i>Source du printemps</i> .....	164
<b>Yang-khiong</b> (Notice sur).....	166
Chant du départ.....	167
Le vieux pêcheur.....	169
<b>Oey-tching</b> (Notice sur).....	170
Le poète expose ses sentiments.....	171
<b>Tchin-tseu-ngan</b> (Notice sur).....	173
Quand on porte une pensée dans son cœur on la loge dans ses yeux, et si les sentiment veulent s'échapper on les confie à la parole.....	175
Le poète prend congé d'un ami.....	178
<b>Lo-pin-ouang</b> (Notice sur)....	180
En prison, le poète entend chanter la cigale.....	181
<b>Song-tchi-ouên</b> (Notice sur).....	183
La pluie venue du mont Ki-chan.....	185
<b>Kao-chi</b> (Notice sur).....	187
Le retour dans les montagnes.....	189
Tristesse.....	192
Impression d'un voyageur loin de son pays.....	193
Au poète Thou-fou.....	194
A Tong-ta, lettré célèbre, qui partait pour un voyage lointain.....	196
<b>Ouang-ocy</b> (Notice sur).....	197
A un ami absent.....	199
En se séparant d'un voyageur.....	201
Adieux au printemps.....	203
La montagne n'est que silence et solitude ( <i>fragment</i> )..	204
<b>Mong-kao-jên</b> (Notice sur).....	205
Visite à un ami dans sa maison de campagne.....	207
Le poète attend son ami Ting-tong, dans une grotte du mont Nié-chy.....	209
<b>Tchang-kien</b> (Notice sur).....	210
Une nuit dans la montagne.....	211
Le tombeau de Tchao-kiun.....	213

	PAGES
Le lever du soleil au couvent du mont Po-chan.....	215
<b>Thao-han</b> (Notice sur) .....	217
Le poète passe la nuit au couvent de Tien-tcho.....	218
<b>Oey-yng-voé</b> (Notice sur).....	221
La solitude.....	222
<b>Ouang-tchang-ling</b> (Notice sur).....	224
Méditation.....	225
La chanson des nénuphars.....	227
<b>Tsin-tsan</b> (Notice sur).....	229
Improvisé devant les fleurs.....	230
Un songe de printemps.....	231
<b>Tchang-tsi</b> (Notice sur).....	232
Une femme fidèle à ses devoirs.....	233
<b>Pé-kiu-y</b> (Notice sur).....	235
L'herbe.....	237
En annonçant à Youen-pa qu'il va devenir son voisin.....	239
<b>Li-chang-yn</b> (Notice sur).....	241
Ma-oeuy.....	242
<b>Peï-y-tchi.</b>	
Les mesures de jade.....	249
<b>Tchang-jo-hou.</b>	
Le printemps, le kiang, la lune, les fleurs et la nuit.....	253
<b>Tchu-ouan.</b>	
Le poète découvre la retraite d'un lettré de ses amis qui vivait retiré dans la montagne.....	257
<b>Tsouï-hao.</b>	
Sur la rivière de Jo-yeh.....	261
Au départ pour les frontières.....	262
<b>Tchang-sin.</b>	
Le bruit des fibres ..	263
<b>Tchu-kouang-hi.</b>	
L'étudiant.....	265
La maison des champs.....	266

<b>Thong-han-king.</b>	
La statue de la <i>Tisseuse Céleste</i> .....	268
<b>Ouang-leng-jên.</b>	
Sur un vieil arbre couché, au bord de l'eau, sur le sable du rivage .....	270
<b>Li-y.</b>	
Le poète passe une nuit d'été sous les arbres.....	274
<b>Tchang-oey.</b>	
En bateau et la tasse à la main.....	276
<b>Tsien-ki.</b>	
Souvenir de l'antiquité évoqué par une longue nuit d'automne.....	277
<b>Pe-lo-yé.</b>	
L'isolement.....	280
<b>Tsouï-min-tong.</b>	
S'enivrer au milieu des fleurs .....	282
<b>Han-oue.</b>	
Imitation de Tsouï-koue fou.....	283
<b>Kheng-tsin.</b>	
Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent....	285
<b>Tai-cho-lun.</b>	
Dans une hôtellerie, le dernier soir d'une année qui s'accomplit.....	287
<b>INDEX</b> .....	289