

SUR LE RYTHME DU CHOU KING

Par

F. TÓKEI

Selon l'ancienne conception confucienne le *Chou king* a, de toute évidence, toujours fait partie de la littérature par excellence. Cependant, la relève successive des anciennes méthodes confuciennes par des méthodes européennes a eu pour résultat de voir le *Chou king* négligé en tant que produit littéraire, ou tout au plus mentionné brièvement par les littérateurs de la Chine moderne.¹ L'opinion publique considère le *Chou king* d'après son contenu et d'après sa forme comme de la prose ; tout au plus veut-elle bien y distinguer des fragments en vers. Grube et Wilhelm p. ex. sont d'un avis tout à fait différent : ils ont insisté sur le caractère poétique du *Chou king* et l'ont comparé à l'ancienne poésie hébraïque.² Mais ne pouvant pas étayer suffisamment leur opinion basée sur des suppositions, ils ont été obligés de chercher le poétique uniquement dans le contenu des textes. Ce sont les reconstructions des formes phonétiques de B. Karlgren qui nous ont permis pour la première fois de soumettre à un examen phonétique les textes de la littérature de l'époque Tcheou, de faire parler ces textes au sens littéral du mot. L'étude suivante cherche, au moyen des reconstructions de Karlgren, à fournir des contributions rythmiques en vue d'une désignation plus exacte du *Chou king* dans l'histoire de la littérature.

I

Les trois harangues

C'est dans les harangues du *Chou king* que Grube et Wilhelm ont en premier lieu senti le poétique, ce qui leur a servi de base pour supposer qu'à l'origine le *Chou king* n'était point une lecture, mais plutôt une tradition orale. C'est en partant de cette hypothèse que l'idée semble s'imposer avec le plus d'évidence. En ce qui suit, nous nous occuperons d'abord des trois harangues les plus anciennes.

¹ Cf. 林庚 Lin Keng, 中國文學簡史 *Tchong-kouo wen-hio kien-che*, Changhaï 1954, pp. 42—43.

² Cf. W. Grube, *Geschichte der chinesischen Literatur*², Leipzig 1909, pp. 41—46. — R. Wilhelm, *Die chinesische Literatur*, Wildpark-Potsdam 1930, pp. 11—16.

La citation suivante nous explique la fonction originale de ces harangues prononcées avant les batailles : «Les cloches et les pierres sonores résonnent sourdement, pour que l'on puisse pronocer les ordres. Les ordres sont destinés à susciter l'enthousiasme nécessaire au succès de l'entreprise belliqueuse.»³ Dans ce cas également, la harangue solennelle prononcée avant la bataille tire nécessairement son origine des moyens primitifs employées pour susciter l'enthousiasme : «charme» de la guerre, magie notamment. On suppose donc à juste titre que les harangues ont conservée au moins certains fragments des formules magiques ; étant donné l'excessive importance de la magie dans les cérémonies de l'époque Tcheou, on peut avancer l'hypothèse que la forme existante des harangues comportait également un sens magique. Mais au lieu de nous engager dans ces conjectures, laissons parler la première harangue, probablement la plus ancienne : le *Kan che*, généralement attribuée à K'i, fils de Yu (Mo tseu seul l'attribue à Yu).⁴ Le texte du *Kan che* dans sa forme phonétique archaïque, et mis en lignes selon le sens, est le suivant :⁵

1. *d'ád t'ian g'wo kám*
nəg d'ioŋ l'ók k'ǎng
2. *g'iwang g'iwăt*
tsia l'ók dz'ioŋ t'ioŋ n'ien
d'io d'iad k'óg n'io
3. *g'üŋ g'o d'ieŋ *i'wər m'iu ngo g'ǎng*
d'əŋ k'ieŋ səm t'ieŋ
t'ien d'ioŋ p'ioŋ dz'iwət g'ioŋ m'ǎng
g'üŋ g'iwăt
*n'iet t'ioŋ d'io z'io g'üŋ g'o d'ieŋ tsəŋ *i'et n'iet t'ioŋ m'ǎng*
ts'ia n'ia k'ǎng t'ád[d'ád] p'iwə s'iwəŋ n'ien
d'io p'iwər n'ia d'ien d'ia p'óg t'o t'ioŋ g'ük
k'iam d'io d'iwər k'ioŋ g'ǎng t'ien t'ioŋ b'iwăt
4. *tsá p'üŋ kung [k'óng] g'wo tsá*
n'io p'üŋ k'ioŋ m'ǎng
g'üŋ p'üŋ kung [k'óng] g'wo g'üŋ
n'io p'üŋ k'ioŋ m'ǎng
ngio [ngá] p'iwər g'ioŋ mǎ t'ioŋ t'ieŋ
n'io p'üŋ k'ioŋ m'ǎng

³ *Li ki, Yo ki* 15 (Couvreur, *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris 1950, t. II, pp. 92—93).

⁴ *Mo tseu* VIII, 31 (*Ming kouei*, hia).

⁵ Dans tous les cas, les formes phonétiques reconstruites sont tirées de la *Grammata Serica* de B. Karlgren, Stockholm 1940. Pour les caractères chinois nous considérons comme authentique le texte publié dans *The Book of Documents : BMFEA XXII*, d'où nous avons également pris la cadence du texte selon le sens.

5. *d̄iung m̄iǎng s̄iǎng ḡiwo tso*
p̄i wət d̄iung m̄iǎng gliók ḡiwo d̄iǎ
d̄iwo tsək no gliók n̄iwo

Les rimes finales des trois dernières lignes ont été constatées par Chavannes qui a pu risquer l'hypothèse que les trois dernières lignes ne sont rien d'autre qu'une ancienne malédiction rituelle.⁶ On se demande si toute la harangue peut être considérée comme des vers? Il ne suffit pas pour le prouver que les trois dernières lignes riment ni que quelques rimes reviennent à intervalles inégaux comme (*ḡǎng — m̄iǎng — m̄iǎng — m̄iǎng — m̄iǎng — m̄iǎng*) — qui, à l'exception de la première, sont des rimes en soi — ni qu'on rencontre quelques assonances incertaines, ces phénomènes étant, comme on le sait, très fréquents dans les textes chinois de tous genres. De plus, le nombre des syllabes dans la mise en cadence ci-dessus est absolument irrégulier, alors que dans tous les textes chinois on découvre en général une certaine régularité.

En vue de saisir le rythme de la harangue, nous proposons la méthode que nous avons déjà employée lors de l'examen de quelques chants de travail :⁷ nous établissons des formules pour l'alternance des mots à initiales sonore et sourde (selon la tradition chinoise, mots à intonation basse et à intonation haute) et nous essayons de prouver que c'est cette alternance qui produit l'effet d'égalité du temps, c'est à dire que nous devons la considérer comme l'élément le plus important dans la formation du rythme. En marquant les mots à initiale sonore par o, ceux à initiale sourde par x, nous obtenons la formule suivante :

- | | |
|--------------------------|--------------|
| 1. o x o x | 4. x x x o x |
| o o o x | o x x o |
| 2. o o | o x x o o |
| «x o o x o | o x x o |
| o o x o | o x o o x x |
| 3. o o o x o o o | o x x o |
| o x x x | 5. o o x o x |
| x o x o o o» | x o o o o o |
| o o | o x o o o» |
| «o x o o o o o x x o x o | |
| x o x x x x o | |
| [o] | |
| o x o o o x x x o | |
| x o o x o x x o | |

⁶ Éd. Chavannes, *Mémoires historiques*, I, pp. 165—166 (n. 2).

⁷ Cf. F. Tōkei, *Notes prosodiques sur quelques chants de travail chinois* : *Acta Orient. Hung.* VI, pp. 53—63.

Même ainsi la formule n'est pas tout à fait irrégulière, mais elle devient plus régulière si, après avoir obtenu un point d'appui, nous essayons de cadencer le texte de la manière la plus évidente et relativement la plus sûre, conformément à notre conception d'aujourd'hui : selon le sens. Cependant malgré l'évidence incontestable de la cadence selon le sens, l'examen du rythme ne peut point être commencé par celle-ci, vu que toutes les sortes de textes chinois, et surtout la prose, peuvent être cadencés selon leur sens. En principe c'est justement dans les vers qu'il peut arriver que la cadence selon le sens ne soit pas en conformité avec celle donnée par le rythme ou la mesure. C'est pourquoi nous ne nous y essayons qu'en deuxième lieu, veillant à ce qu'elle soit en harmonie avec l'alternance des mots à initiales sonore et sourde. D'ailleurs en jetant un coup d'oeil sur le texte, nous nous rendons compte que la cadence selon le sens n'est pas du tout facile ; pour être à même d'établir la place d'une particule ou d'un mot auxiliaire dans l'un ou l'autre membre de la mesure, on a souvent besoin d'un autre point d'appui. De notre part, nous nous sommes appuyés sur les régularités offertes par l'alternance des mots à initiales sonore et sourde. En cadencant la formule ci-dessus de cette façon, nous pouvons l'enrichir de la manière suivante :⁸

- | | |
|--------------------------|--------------|
| 1. o x o x | 4. x x x/o x |
| o o o x | o x x o |
| 2. o o | o x x/o o |
| «x/o o/x o | o x x o |
| o o x o | o x/o o/x x |
| 3. o o o/x o/o o | o x x o |
| o x x x | 5. o o/x o x |
| x o/x o/o o» | x o o/o o o |
| o o | o x/o o o» |
| «o x/o o/o o o/x x o/x o | |
| x o/x x x/x o | |
| [o] | |
| o x/o o o/x x/x o | |
| x o o/x o x/x o | |

Outre que cette formule a rendu convaincant le rôle porteur de rythme de l'alternance des mots à initiales sonore et sourde, elle permet de constater que le rythme de la harangue connaît deux sortes d'unités de mesure : celle

⁸ Dans la formule nous n'avons pas indiqué la cadence des lignes de quatre syllabes dont le rythme est toujours 2 + 2. — Dans nos formules nous avons placé entre guillemets les textes des harangues proprement dites, bien que — comme on le verra plus loin — les passages de caractère narratif, et ceux qui sont mis dans la bouche du roi ou d'autres personnages forment une unité au point de vue rythmique.

de deux et celle de trois syllabes. Dans la formule nous voyons une seule unité de mesure d'une syllabe, le mot *x* de la deuxième ligne de 2. qui cependant, au point de vue du rythme appartient à la première ligne de 2., ceci peut facilement être constaté par le fait que si nous l'enlevons de la deuxième ligne, celle-ci et la troisième ligne donneront une formule de rythme et de mesure identique *o o/x o*. La quatrième, cinquième, sixième et septième lignes de 3. ne figurant pas dans le texte traditionnel, Karlgren en admet l'authenticité à base du texte de Mo tseu. En relation avec l'interpolation de Karlgren, nous croyons pouvoir établir par la formule ci-dessus que les lignes empruntées au Mo tseu ne sont pas étrangères au rythme de la harangue, elles peuvent facilement y être insérées; pourtant à cause de la longueur des lignes, ce passage est tout de même le plus irrégulier. C'est pourquoi nous ne considérons pas ces lignes comme le seul texte sûr, comme le texte authentique, mais — ainsi qu'on l'a fait jusqu'ici — comme une des variantes.

En ce qui concerne les trois dernières lignes, la formule confirme l'hypothèse de Chavannes, mais, à côté des trois rimes, le facteur dont il faut tenir compte quant à l'efficacité de la formule de malédiction, c'est l'unité de mesure répétée *o o o* avec son intonation monotone (basse). Là, et dans tous les exemples suivants, nous considérons le rythme comme le facteur qui intensifie l'effet magique et qui peut-être même le crée.

Avant de passer à d'autres corrélations et à d'autres conclusions, nous reproduirons, à l'aide des reconstructions des formes phonétiques de Karlgren, la deuxième harangue: la harangue de *T'ang* (*T'ang che*):

1. *giwang giwăt*
klăk nia tšông sîwag
sîêt t'ienŋ d'iam ngiăn
piwər diəŋ siəŋ tsiəŋ kām g'ăŋŋ t'ienŋ lwán
giŋŋ g'ă tá dz'wəd
t'ien mǎŋŋ kǎk tšəŋ
2. *kiam nia giŋŋ tšông*
nio giwăt
ngá g'u piŋŋ sîwət ngá tšông
sîă ngá sǎk dz'ŋəŋ
nŋəŋ kát tšəŋŋ g'ă
dio diwər mǎwən nio tšông ngiăn
g'ă dšəŋŋ giŋŋ dz'wəd
*dio *iəwər điang tieŋ*
piŋŋ kām piŋŋ tšəŋŋ
3. *kiam nio g'ŋəŋ giwăt g'ă dz'wəd g'ŋəŋ nio đŋəŋ*
*g'ă giwang slŋwət *ăt tšông liək*
*slŋwət kát g'ă *iəp*

- giũg tĩông sliwət d'əg piwət g'iap*
giwət đĩəg nĩət g'ád sǎng
dĩo g'iap nĩo ker mĩwang
g'á tək nĩak tsǎg
kĩəm d'ĩəm piět giwang
 4. *nĩa đĩang b'ĩwo dĩo *iět nĩễn*
tĩəd t'ien tĩəg b'ĩwət
dĩo g'ĩəg đ'ád ləg nĩo
nĩa mĩwo piũg siễn
d'ĩəm piũg đ'ĩək ngiǎn
nĩa piũg dz'ĩung đĩad ngiǎn
dĩo tsək no gliók nĩo
mĩwang giũg dĩóg s'ĩǎg

La structure phonétique du *T'ang che* est visiblement «plus régulière» que celle de *Kan che* : les rimes finales et les assonances y sont plus fréquentes, nous y trouvons davantage de lignes de quatre syllabes. Le vrai rythme du texte ne se révèle cependant que lorsque nous examinons l'ordre de l'alternance des mots à intonation haute et à intonation basse dans le cadre de la cadence déterminable selon le sens :

- | | |
|-----------------|----------------------|
| 1. o o | 3. x o/o o/o o/o o o |
| «x o x x | o o/x x/x o |
| x x o o | x x o x |
| x o/x x/x o/x o | o x/x o/x o |
| o, o x o | o o o/o x |
| x o x x | o o o/x o |
| 2. x o o x | o x o x |
| o o | x o x o |
| o o/x x/o x | 4. o o/o o/x o |
| x o x o | x x x o |
| o x x o | o o/o o o |
| o o/o o/x o | o o x x |
| o o o o | o x o o |
| o x o x | o x o/o o |
| x x x x | o x/o o o |
| | o o o x» |

Nous avons cadencé la sixième ligne de 4. selon le sens, mais étant donné que dans la ligne précédente (cinquième ligne) la particule négative 不 *piũg* figure comme deuxième membre d'une unité de mesure de deux syllabes, nous aurions tranquillement pu l'écrire comme suit : o x/o o o, c'est à dire

comme la septième ligne. Même en admettant une pareille divergence dans la cadence, les rythmes d'intonation de la sixième et septième lignes seront en tout cas identiques : o x o o o . Ce phénomène prouve de toute évidence que, par son effet sonore, la sixième ligne prépare au point de vue rythmique la formule de malédiction de la septième ligne. De plus, la préparation rythmique de l'avant-dernière ligne — manifestement la plus importante de la harangue — est effectuée par la deuxième couple de mesure de la première ligne de 3. : o o/o o o, et, outre la sixième ligne déjà mentionnée de 4., très certainement par la troisième ligne de 4. : o o/o o o.

La troisième harangue dont nous voulons encore examiner le rythme est le *Mou che*, la harangue de Wou wang avant la bataille du champ de Mou entraînant la chute de la dynastie Chang-Yin. Wang Kouo-wei a établi un rapport entre cette harangue et la danse 大武 *Ta-wou* — formée de six scènes — bien connue du *Li ki* et il a prouvé la corrélation entre les six chants et les six scènes de la danse, tout en constatant que le *Mou che* figurait dans la deuxième scène de la danse, scène de la grande bataille livrée contre les Chang.⁹

La forme phonétique archaïque du *Mou che* est la suivante :

1. *điəg kap tsiəg mwəd siəng*
giwang tiəg tʰiəd giwo siəng kōg miók diā
nəg điad
giwang tsá dʰiəng ɡwáng giwăt
giŋg piəng bʰək mog zəg ɣmwia
giwăt
tʰiek zəg siər tʰo tiəg niən
2. *giwang giwăt*
tsia ngá giŋg pŋng tiung kiwən
ngio dʰiəg siəg dʰo
siəg mǎ siəg kʰung
**ǎg gliə zəər đięg*
tsʰien bʰiwo tiəng pək bʰiwo tiəng
3. *ɡiəp diung điak kʰiəng miók miwər lo bʰəng bʰuk niən*
4. *tʰiəng niə kwá*
piər niə kán
gliəp niə miók [mug]
diə ɡiəg điad
5. *giwang giwăt*
ko niən giŋg niən giwăt

⁹ Cf. H. Maspero, *La Chine antique*, Paris 1927, pp. 258—262.

b'ian[-r] kieg miwo d'ian [d'ian]

b'ian[-r] kieg t'æg d'ian [d'ian]

d'iwər kã t'æg sãk

6. *k'ëm s'iang g'iwang d'ióg d'iwər b'üŋ ngiän d'æg d'jung*
çmwən [= miën] k'ied k'iwät s'ied dz'æg p'iwət t'ap
çmwən [= miën] k'ied k'iwät giwəd g'iwang b'üwo mæg d'iar p'üŋ d'iók
næg d'iwər s'ied p'iwang t'æg tá dz'wəd p'wo d'og d'ieß dz'ióng d'ieß d'iang
d'ieß s'ien d'ieß s'liæg
d'ieß z'æg gwia f'ád p'üwo k'üŋg dz'æg
p'ieß b'og ngiok g'üwo p'äk s'üŋg
*z'æg kan k'iwæg g'üwo s'iang *iəp*
7. *k'ëm d'io p'iwät d'iwər k'jung g'äng t'ien t'æg b'iwät*
k'ëm n'iet t'æg dz'æg
p'üŋ k'ian g'üwo liók b'o ts'iet b'o
*næg t'æg dz'iar *ian*
p'üwo ts'æg ç'ük tsæg
8. *p'üŋ k'ian g'üwo s'ied b'iwät ngo b'iwät liók b'iwät ts'iet b'iwät*
*næg t'æg dz'iar *ian*
ç'ük tsæg p'üwo ts'æg
9. *d'iang g'wán g'wán*
úio ço úio b'iar úio g'ium úio pia
g'üwo s'iang k'ög p'iwət ngiok k'æk pwən
z'æg d'iek siər t'o
ç'ük tsæg p'üwo ts'æg
10. *n'ia s'io p'iwət ç'ük*
g'æg g'üwo n'ia k'ióng g'üŋ gl'ók

Il est facile de découvrir dans le texte les rimes, assonances et allitérations situées assez irrégulièrement. Et ce que nous considérons comme le plus essentiel parmi les éléments formant le rythme, l'alternance des mots à intonation haute et à intonation basse, dans le cadre de mesure déterminé suivant le sens, donne la formule suivante :

- | | |
|-----------------|------------------------|
| 1. o x x/o x | 2. o o |
| o x x/o x x/o o | «x/o o x/x x |
| o o | o o x o |
| o x o/o o | x o x x |
| o x/o o/o x | x o x o |
| o | x o x/x o x |
| «x o/x x/x o» | 3. o o/o x/o o/o o/o o |

4. x o x
x o x
o o o
o o o»
5. o o
«x o/o o o
o x o o
o x x o
o x x x
6. x x o/o o/o o/o o
x x/x x o/x x
x x/x o/o o/o o/x o
o o/x x x/x o/x o/o o/o o
o x o x
o o/o x x/x o
x o o/o x x
o x x/o x x
7. x o x/o x o/x x o
x o x o
x x/o o o/x o
o x o x
x x x x
8. x x/o x o/o o/o o/x o
o x o x
x x x x
9. o o o
o x/o o/o o/o x
o x x/x o/x x
o o x x
x x x x
10. o x x x
o o/o x/o o»

Comme il ressort de la formule, dans le *Mou che* également, l'impression d'égalité de temps est visiblement provoquée par l'alternance «régulière» des mots à intonation haute et à intonation basse dans le cadre des unités de mesure de deux et de trois syllabes. En ce qui concerne le caractère des deux différentes unités de mesure, nous pouvons supposer que l'unité de mesure de deux syllabes est peut-être plus calme, et celle de trois syllabes plus inquiète, plus rapide. Cela semble être indiqué par le fait que la strophe 4. du *Mou che* contenant les appels à la guerre du roi est formée de lignes de trois syllabes : «Levez vos lances, attachez vos boucliers, dressez vos longs pics. Je veux vous parler.»

Il ne sera peut-être pas dépourvu d'intérêt d'examiner le rythme des passages du *Che king* que Wang Kouo-wei a rattachés aux six scènes de la danse *Ta-wou*. La forme phonétique archaïque de ces chants est la suivante :

Che king 271.¹⁰ g'óg t'ien giüg d'ǐěng mǎng
niər g'u d'ǐóg t'ǐəg
d'ǐěng giwang piüg kám k'áng
sǐók zǐag kǐəg mǎng giüg miēt
*o ts'ǐəp ɣǐəg
tán kǐwǎt sǐəm
sǐəd g'ǐəg dz'ǐěng t'ǐəg

¹⁰ Nous avons emprunté le texte et le numérotage des chants du *Che king* à l'édition de Karlgren, *The Book of Odes*, Stockholm 1950.

- Che king* 285. *o g'wáng mǐwo gǐwang
 mǐwo g'ǎng dǐwər lǐat
 zǐwən mǐwən mǐwən gǐwang
 k'ək k'ər kǐwǎt g'u
 dzǐəg mǐwo dǐóg tǐəg
 sǐəng *ǐən *át lǐóg
 g'ǐer d'ienɡ nǐa kung
- Che king* 293. *o sǐòk gǐwang sǐər
 tsǐwən zǐang dǐəg ɣmwəg
 dǐəg dǐwən ɣǐəg zǐəg
 dǐəg dǐung d'ád kǎd
 ngá lǐung dǐóg tǐəg
 kǐog [g'ǐok] kǐog [g'ǐok] gǐwang tǐəg dz'óg
 tsəg [dz'əg] dǐung gǐǔg dzǐəg
 d'ǐət dǐwər nǐa kung zǐwən sǐər
- Che king* 294. snǐwər[?] mǐwǎn pǔng
 glǐu p'ǐəng nǐen
 t'ien mǎng pǐwər k'əg [g'ěg]
 g'wán g'wán mǐwo gǐwang
 p'óg gǐǔg kǐwǎt dz'ǐəg
 gǐwo zǐəg sǐəd pǐwang
 k'ək d'ienɡ [tieng] kǐwǎt kǎ
 *o tǐog [dǐog] gǐwo t'ien
 g'wáng zǐəg kǎn [g'ǎn] tǐəg
- Che king* 295. mǐwən gǐwang kǐəd g'ǐən tǐəg
 ngá *ǐəng dǐóg tǐəg
 p'ǐwo dǐəg dǐǎk sǐəg
 ngá dz'o dǐwər g'ǐóg d'ienɡ [tieng]
 dǐəg tǐóg tǐəg mǐəng
 *o dǐǎk sǐəg
- Che king* 296. *o g'wáng dǐəg tǐóg
 tǐək g'ǐəg kog sǎn
 d'wá sǎn g'ǐog ngǔk
 zǐwən zǐóg ɣǐəp g'á
 p'ǐwo t'ien tǐəg g'á
 b'ug dǐəg tǐəg [twəb>]
 dǐəg tǐóg tǐəg mǐəng

On peut immédiatement constater que ces passages appartiennent aux chants les plus «irréguliers» du *Che king*, leurs rimes ne sont qu'occasionnelles, ou bien les chants ne riment pas du tout, et les irrégularités dans la longueur des lignes contrastent fortement avec les chants à forme difénié et stricte

du *Che king*. Par la méthode employée jusqu'ici nous obtenons pour le rythme la formule suivante :

271.	o x/o o o	x o x o
	o o o x	[x]
	o o/x x x	o o o o
	x o x/o o o	x o x o
	x x x	o o x x
	x x x	x x x x
	x o o x	[o]
285.	x o o o	x o o x
	o o o o	[x]
	o o o o	o o x x
	x x x o	[o]
	o o o x	295. o o/x o x
	x x x o	o x o x
	o o o x	x o o x
293.	x x o x	o o/o o o
	x o o x	[x]
	o o x o	o x x o
	o o o x	x o x
	o o o x	296. x o o x
	x x/o x o	x o x x
	x o o o	o x o o
	o o/o x/o x	o o x o
294.	x o x	x x x o
	o x o	o o x x
		o x x o

Entre le *Mou che* et les six chants on peut découvrir une certaine parenté rythmique. Celle-ci consiste d'abord en ce que les lignes de longueurs différentes prêtent un rythme plus vif à quatre des six chants en entremêlant des unités de mesure de trois syllabes à celles de deux syllabes. Le rythme plus vif est assurément en connexion avec le fait que les six chants ont été exécutés comme chœurs accompagnant la même danse de guerre. Sous ce rapport l'examen du rythme des pièces confirme les recherches de Wang Kouo-wei. Parmi les six chants il n'y en a que deux dont toutes les lignes soient «régulières», donc leurs unités de mesure sont de deux syllabes : le chant 285, peut-être parce que c'est dans la même scène de danse (la deuxième) que figure le *Mou che* également «irrégulier», et le chant 296, peut-être parce que c'était le chœur accompagnant la sixième scène finale de la danse ; la grande consolidation après la lutte et le partage constitue le contenu fondamental de cette scène.

La parenté rythmique du *Mou che* et des six chants du *Che king* confirme l'opinion selon laquelle le *Mou che* inséré dans une des scènes de la danse était le texte du chant ou de la récitation du danseur personnifiant le roi (probablement le roi régnant). Et si c'est le cas, les autres harangues ont du remplir le même rôle dans le cadre des danses ou des autres cérémonies.¹¹ Par là l'hypothèse selon laquelle ces harangues seraient les produits d'une poésie primitive ancienne, devient vraisemblable.

II

Le Yu kong

L'analyse relativement la plus minutieuse du *Yu kong* a été fournie par Chavannes. Il a démontré que d'une part l'oeuvre comprend deux sections (la description des neuf provinces : 1—19 et la description des grands fleuves et marécages : 20—39), d'autre part que les deux sections sont constituées chacune de deux éléments : la première d'une sèche description administrative et d'une légende Yu, la deuxième d'une géographie physique et d'une autre légende Yu.¹² Cette opinion a aussi été adoptée par Granet et Maspero.¹³ Selon Chavannes, les fragments des légendes Yu sont écrits en vers, les autres parties en prose. C'est sur la base des critères suivants que Chavannes considère les parties légendaires comme des vers : 1. Ces lignes sont toujours formées de quatre syllabes (tandis que les parties « en prose » ne le sont pas toujours), 2. la particule 既 *kjød* prête un caractère narratif à ces parties.¹⁴ Ces tentatives de différenciation basées essentiellement sur le contenu ne sont guère appuyées par des critères formels, le deuxième des arguments ne disant absolument rien, et le premier tout au plus que certaines parties du *Yu kong* ressemblent par la forme aux chants du *Che king*. L'analyse de Chavannes fut tout de même acceptée, trouvée satisfaisante et le *Yu kong* ne fut pas examiné comme une oeuvre homogène et indépendante. L'analyse de Chavannes a permis d'ajourner la réponse à la question de savoir quelle sorte d'ouvrage est le *Yu kong*, une oeuvre homogène ou bien une compilation formée d'éléments hétérogènes ; est-il une oeuvre d'art ? au fait pourquoi a-t-il été écrit ?

La rythmicité du *Yu kong* a déjà été remarquée depuis longtemps, elle contrastait donc d'une manière flagrante avec le contenu que nous trouvons sec et ennuyeux.¹⁵ Les reconstructions des formes phonétiques de Karlgren

¹¹ Cf. Maspero, *La Chine antique*, p. 433.

¹² Chavannes, *op. cit.*, I, pp. 102—103.

¹³ M. Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris 1926, pp. 340, 420, 482. — Maspero, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ Chavannes, *op. cit.*, I, p. 103.

¹⁵ Cf. par exemple Grube, *op. cit.*, p. 46.

permettent pour la première fois de présenter d'une manière approximativement exacte cette oeuvre tant discutée et expliquée dans sa structure phonétique.¹⁶

1. *gìwo p'ìwo t'ò dzwia sǎn k'án muk*
d'ien kog sǎn d'ád t'iwǎn
2. *kìǎr t'ìóg*
kìǎd tsǎg g'ò k'u
d'ìǎg lìǎng g'ìǎp g'ìǎg
kìǎd s'ìóg t'ád ng'iwǎn
t'ìéd g'ìwo ng'ük d'ìǎng
d'əm g'wer t'ìǎr tsiek
t'ìéd g'ìwo g'ǎng t'ìǎng
3. *k'ìwǎt t'ò d'ìwǎr b'ǎk n'ìǎng*
k'ìwǎt p'ìwo d'ìwǎr d'ìǎng d'ìǎng ts'ák
k'ìwǎt d'ien d'ìwǎr t'ìóng t'ìóng
g'ǎng g'ìwad k'ìǎd dz'ìung
d'ád l'ìók k'ìǎd tsák
tóg d'ìǎr b'ia b'ìǎk
kǎp g'ìǎg g'iat d'ìǎk
n'ìǎp g'ìwo g'á
4. *tsiǎr g'á d'ìwǎr d'ìwan t'ìóg*
k'ìǎg g'á k'ìǎd d'óg
lwǎr g'ǎ k'ìǎd d'ǎk
**ìung ts'ìo [dz'ìo] g'wád d'ung*
sǎng t'ò k'ìǎd dz'əm
d'ìǎg k'óng [g'óng] k'ìǎg d'ǎk t'ò
5. *k'ìwǎt t'ò ǎmǎk b'ìwǎn*
k'ìwǎt ts'óg d'ìwǎr d'ìog
k'ìwat muk d'ìwǎr d'ìóg
k'ìwǎt d'ien d'ìwǎr t'ìóng g'á
k'ìwǎt p'ìwo t'ìeng tsák d'ìǎp g'ìǎg sǎm tsǎg nǎg d'ung
k'ìwǎt kung ts'ìét s'ìǎg
k'ìwǎt p'ìwǎr t'ìǎk [-g] m'ìwǎn
b'ìóg g'ìwo tsiǎr t'át[?]
d'át g'ìwo g'á
6. *ǎmǎg d'ǎg d'ìwǎr ts'ien g' t'ìóg*
ng'ìu d'ìǎr k'ìǎd g'ìǎk
d'ìwǎr ts'ìǎg k'ìǎg [g'ìǎg] d'óg

¹⁶ Le texte du *Yu kong* est également emprunté à l'édition de Karlgren. Pour l'emploi de la transcription suivante : nous avons souligné en pointillé les mots dont nous n'avons pu donner que la forme en «ancien chinois», Karlgren n'ayant pas reconstruit la prononciation «archaïque».

kɿwăt t'ɔ b'āk b'iwən
 ɣmæg piěn kwáng t'ĩāk
 kɿwăt d'ien dɿwər dɿang g'á
 kɿwăt piwo tɿóng dɿang

7. kɿwăt kung iem t'i
 ɣmæg mɿwət dɿwər ts'ák
 d'æg kiwən sɿəg sɿəg
 dɿwan dzɿung kweg dɿāk
 ləg dɿər tsák mɿók
 kɿwăt piwər *iam sɿəg
 b'ióg gɿwo mɿwən
 d'át gɿwo tsɿər
8. ɣmæg d'æg g'ɿəp g'wer dɿwər dzɿo tɿóg
 g'wer dɿad[?] g'ɿəg ngɿəd
 mung gɿwo g'ɿəg ngɿad
 d'ád dɿǎ kɿəd tɿo tung ngɿwǎn tɿər b'ɿəng
 kɿwăt t'ɔ t'ĩāk dɿək b'iwən
 ts'óg muk dz'iam p'óg
 kɿwăt d'ien dɿwər dɿang tɿóng
 kɿwăt piwo tɿóng tɿóng
9. kɿwăt kung dɿwər t'ɔ ngo sɿək
 gɿwo kiwən g'á d'ɿok
 dɿāk dɿang kwo d'ung
 sɿəd piěn b'ióg k'ɿeng
 g'wer dɿər b'ien tɿu g'ɿəd ngɿo
 kɿwăt piwər g'ɿwen sɿiam kog
 b'ióg gɿwo g'wer sɿəd
 d'át gɿwo g'á
10. g'wer ɣmæg dɿwər dɿang tɿóg
 b'ǎng liei kɿəd tɿo
 dɿang tɿóg dɿóg kɿo
 səm kǎng kɿəd nɿəp
 tɿən d'āk tɿər d'ɿeng
 sɿóg d'áng kɿəd. piwo
 kɿwăt ts'óg dɿwər *iog
 kɿwăt muk dɿwər g'ɿog
 kɿwăt t'ɔ dɿwər d'ɔ nɿər
 kɿwăt d'ien dɿwər g'á g'á
 kɿwăt piwo g'á dɿang dɿang ts'ák
11. kɿwăt kung dɿwər kɿəm səm p'liəm
 dɿog kwən sɿóg d'áng
 t'ɿəg kək gɿwo mog dɿwər muk

- lóg djar xjwɛi b'ĩk*
kĩwăt pĩwər tĩək[-g] pád [pwád]
kĩwăt póg kĩwet d'óg siek kung
dĩwan gĩwo kũng xməg
d'át gĩwo g'wɛr s'əd
12. *kĩng g'jəp g'äng d'iang d'iwər k'ĩng t'óg*
kũng xán d'iog tsóng g'wo xməg
*k'ũg kũng k'ung *jən*
d'á dz'iem k'əd d'óg
g'wən d'o m'ũng [mung] tsák ngiäd
k'wat t'o d'iwər d'o niər
k'wăt d'ien d'iwər g'á t'óng
k'wăt p'wo d'iang g'á
13. *k'wăt kung g'wo mog t'jəg kək*
d'iwər k'əm səm p'liəm
t'iwən kán kwăt p'ək
liäd t'jər no tán
d'iwər g'iwən glág g'o
səm p'ũg t'jər kung
k'wăt m'ěng p'óg k'iwəg ts'ěng m'óg
k'wăt p'iwər g'iwən x'iwən k'jər tso
k'ũg kũng nəp siek d'ád k'iwəg
b'jóg g'wo kũng d'á dz'iem xán
d'ju g'wo glák
t'j'əd g'wo nəm g'á
14. *k'ĩng g'á d'iwər d'jo t'jóg*
**j'ər glák d'ian kan*
k'əd n'jəp g'wo g'á
g'wěng pwá k'əd t'jo
d'óg g'á[?] d'ăk
b'ia [p'ia] m'äng t'jo
k'wăt t'o d'iwər n'iang
g'á t'o b'iwən lo
k'wăt d'ien d'iwər t'óng d'iang
k'wăt p'wo ts'ák d'iang t'óng
15. *k'wăt kung ts'j'ět s'jəg t'j' d'jo*
k'wăt p'iwər s'iam k'wáng
siek kung k'ien ts'ák
b'jóg g'wo glák
d'át g'wo g'á
16. *g'wũ g'iang xmək s'iwər d'iwər liang t'jóg*
m'jən pwár k'əd ngiäd

- d'á dz'iem kɿəd d'óg
 ts'ád mung gliə b'ien[-g]
 g'wá dɿər tɿər tsiek
 kɿwát t'o ts'ienɡ liər
 kɿwát d'ien dɿwər g'á dɿang
 kɿwát pɿwo g'á tɿóng səm ts'ák
17. kɿwát kung g'lióg t'iet
 ngien glu no k'ienɡ
 giəm piə g'wo liəg
 tɿək [-g] b'ia siər k'ɿ[w]əng *iən g'wán diəg ləg
 b'ióg giwo dz'iem
 dɿu giwo miən
 nɿəp giwo giwəd
 lwán giwo g'á
18. ɣmək sɿwər siər g'á dɿwər *iung tɿóg
 nɿok sɿwər kɿəd siər
 kieng dɿuk [tɿuk] giwəd nɿwad
 ts'iet tsio [dz'io] kɿəd dz'itung
 p'ióng sɿwər dɿóg d'ung
 kiəng g'ieɡ kɿəd gliə
 tɿóng nəm twən miwət
 tɿəd giwo tióg sɿo
 ngiwán dziəp tɿər tsiek
 tɿəd giwo tɿo dɿá
 səm ngwia kɿəd d'ák
 səm miog p'ieɡ dzio
19. kɿwát t'o dɿwər g'wáng nɿang
 kɿwát d'ien dɿwər dɿang dɿang
 kɿwát pɿwo tɿóng g'á
 kɿwát kung dɿwər g'ióg gliəm láng kán
 b'ióg giwo tsɿək dɿák
 tɿəd giwo liung mwən siər g'á
 g'wád giwo giwəd nɿwad
 tɿək [-g] b'ia kwən lwən siek tɿəg g'io sɿióg [sug] siər nɿóng tsɿət dzio
20. d'óg k'ian g'iep g'ieɡ
 tɿəd giwo kiəng sən
 dɿu giwo g'á
 g'o k'u lwər sɿióg
 tɿəd giwo t'ád ngúk
 tɿər d'iu siek diəng
 tɿəd giwo giwang *uk
 t'ád g'áng g'əng sən

- t̃iəd g̃iwo g̃iat d̃iäk*
ñ̃əp g̃iwo ɣmæg
s̃iər k̃i[w]jəng t̃i u ng̃i o tióg s̃i o
t̃iəd g̃iwo t̃ád g̃wá
g̃i um ñ̃əg ngwád p̃i wang d̃ung pāk
t̃iəd g̃iwo b̃wæg m̃iwər
21. *d̃óg p̃wár t̃i ung*
t̃iəd g̃iwo k̃iəng s̃än
nwəb [-d] p̃i wang t̃iəd g̃iwo d̃ád [t̃ád] b̃iat [p̃iat]
m̃iə̃n [mien] s̃än t̃iəg d̃i ang
t̃iəd g̃iwo g̃äng s̃än
k̃wá k̃iŷg k̃ü̃ng
t̃iəd g̃iwo p̃iwo t̃s̃i an ng̃i wän
22. *d̃óg ñ̃iok s̃i wər*
t̃iəd g̃iwo g̃əp liər
d̃i o p̃wá ñ̃əp g̃iwo lióg sa
d̃óg ɣmək s̃i wər
t̃iəd g̃iwo səm ngwia
ñ̃əp g̃iwo nəm ɣmæg
23. *d̃óg g̃á t̃s̃iək d̃iäk*
t̃iəd g̃iwo liung mwən
*nəm t̃iəd g̃iwo g̃wá *iəm*
tung t̃iəd g̃iwo t̃iər d̃i u
g̃iŷg tung t̃iəd g̃iwo m̃äng t̃s̃iə̃n
tung k̃wá glák ñ̃i wəd
t̃iəd g̃iwo d̃ád p̃iəg
pək k̃wá k̃õng s̃i wər
t̃iəd g̃iwo d̃ád liók
g̃iŷg pək p̃wár gwia k̃iŷg g̃á
d̃ung gwia ng̃iäk [ʔ] g̃á
ñ̃əp g̃iwo ɣmæg
24. *p̃wár t̃i ung d̃óg z̃i ang*
tung lióg gwia ɣän
g̃iŷg tung gwia t̃s̃áng l̃äng t̃iəg s̃i wər
k̃wá səm d̃i ad
t̃iəd g̃iwo d̃ád [t̃ad] b̃iat [p̃iat]
nəm ñ̃əp g̃iwo k̃ü̃ng
tung g̃wər d̃äk gwia b̃äng liei
tung gwia pək k̃ü̃ng
ñ̃əp g̃iwo ɣmæg
25. *m̃iə̃n [m̃iə̃n] s̃än d̃óg k̃ü̃ng*
tung b̃iat [p̃iat] gwia d̃á

- gĩũg tung tĩəd gĩwo liər
 kwá kĩũg kũng
 tĩəd gĩwo tung liəng
 tung dia pək ɡ'wád gĩwo ɡ'wər
 tung gwia tĩóng kũng
 nĩəp gĩwo ɣməg
26. d'óg ḍiwan [ʔ] ṣiəwər
 tung lióg gwia tṣiər
 nĩəp gĩwo ɡ'á
 ḍiēt gwia ɡiwěng [ɡ'iwěng]
 tung t'iwət gĩwo d'óg k'ĩũg pək
 gĩũg tung tĩəd gĩwo ɡ'á[ʔ]
 gĩũg tung pək ɡ'wád gĩwo niwən
 gĩũg pək tung nĩəp gĩwo ɣməg
27. d'óg ɡ'wər
 dz'ĩ d'ung pāk
 tung ɡ'wád gĩwo ṣiəd ḍiad[ʔ]
 tung nĩəp gĩwo ɣməg
28. d'óg ɡiwəd
 dz'ĩ tióg ṣiə d'ung ɡ'iwet
 tung ɡ'wád gĩwo p'ióng
 gĩũg tung ɡ'wád gĩwo kieng
 gĩũg tung kwá ts'ĩēt tṣiə [dz'ĩə]
 nĩəp gĩwo ɡ'á
29. d'óg ɡlák
 dz'ĩ ɡiəm nĩəg
 tung pək ɡ'wád gĩwo kan d'ian
 gĩũg tung ɡ'wád gĩwo *iər
 gĩũg tung pək nĩəp gĩwo ɡ'á
30. k'ĩũg tĩóg ḍióg d'ung
 ṣiəd *óg ḳiəd d'āk
 k'ĩũg san k'án ɡliə
 k'ĩũg t'iwən d'iōk ngiwən
 k'ĩũg d'āk ḳiəd pia
 ṣiəd ɣməg ɡ'wád d'ung
31. liók piu k'ung ṣióg
 ṣiwag t'ə kóg ṭiəng
 ṭiər ḍiən dz'əg piwo
 ɡ'em tsək səm niang
 ḍiəng piwo
32. ṭióng p̄ng siek t'ə ṣiəng
 ṭiər ḍiəg tək siən

- pǐŋg g'io d'iam g'ang*
 33. *ngo pāk liəg d'ien b'ǐŋk*
pāk liəg pǐwo nəp tsung
nǐər pāk liəg nəp tǐət
səm pāk liəg nəp kat
b'ǐŋk
sǐəd pāk liəg sǐuk
ngo pāk liəg miər
 34. *ngo pāk liəg g'u b'ǐŋk*
pāk liəg ts'əg
nǐər pāk liəg nəm pǐng
səm pāk liəg t'io g'u
 35. *ngo pāk liəg snǐwər b'ǐŋk*
səm pāk liəg g'ǐwər mǐwən kōg
nǐər pāk liəg pǐwən mǐwo gǐwad
 36. *ngo pāk liəg *iog b'ǐŋk*
səm pāk liəg dǐər
nǐər pāk liəg ts'ád
 37. *ngo pāk liəg ɣmwáng b'ǐŋk*
səm pāk liəg mlwan
nǐər pāk liəg lǐóg
 38. *tung tsǐam gǐwo ɣməg*
sǐər b'ia [p'ia] gǐwo lǐóg sa
súk [!] nəm g'ǐəd sǐəng kōg
ɣǐət gǐwo sǐəd ɣməg
 39. *gǐwo siek g'iwən kiweg*
kóg [kók] kǐwət dǐəng kung

La forme phonétique archaïque du texte permet de constater que la formation du rythme du *Yu kong* est due à la coopération de nombreux facteurs. Il est manifeste que l'abondance des répétitions (rythme de la pensée) y revêt une grande importance, les rimes et assonances sont fréquentes, mais disposées d'une façon irrégulière, par endroit le texte est surchargé d'allitérations. La longueur des lignes varie, mais le nombre des syllabes oscille autour de quatre, nombre d'importance capitale. Et d'ores et déjà il y a lieu de constater que dans les parties divisées en deux par Chavannes, les éléments qui forment le rythme se comportent grosso modo d'une manière analogue ; le rythme entier du *Yu kong* semble homogène.

En examinant l'alternance des mots à initiales sonore et sourde, facteur que nous considérons le plus important du point de vue de la formation du rythme, nous obtenons la formule suivante :¹⁷

- | | |
|---------------------|------------------|
| 1. o o x/o x/x o | x x x x |
| o x x/o x | x x x o |
| 2. x x | o o x x |
| x x o x | o o o |
| o o o o | 6. x o o/x x |
| x x x o | o o x o |
| x o o o | o x x o |
| o o x x | [o] |
| x o o x | x x o o |
| 3. x x o/o o | x x x x |
| x x o/o o x | x o o/o o |
| x o o/x x | x x x o |
| o o x o | 7. x x o x |
| o o x x | x o o x |
| x o o o | o x x x |
| x o o o | o o x o |
| o o o | o o x o |
| 4. x o o/o x | x x x x |
| x o x o | o o o |
| o o x o | o o x |
| x x o o | 8. x o o/o o/o x |
| [o] | o o o o |
| x x x o | o o o o |
| o x x/o x | o o/x x/x o/x o |
| [o] | x x x/o o |
| 5. x x x o | x o o x |
| x x o o | x o o/o x |
| x o o o | x x x x |
| x o o/x o | 9. x x o/x o x |
| x x/x x/o o/x x/o o | o x o o |

¹⁷ Dans ce qui précède nous avons parlé des difficultés de la cadence selon le sens. Ces difficultés subsistant aussi pour le *Yu kong* ; dans la formule suivante nous considérons la cadence non pas comme le seul procédé correct, mais comme l'un de ceux qui entrent en ligne de compte. Le classement de la particule ㄎㄨㄛ *djwer* par exemple est problématique et il se peut qu'elle doive être prise comme la dernière syllabe de la première unité de mesure, de même qu'on peut la considérer comme la première syllabe de la deuxième unité de mesure, ou enfin (et c'est ce que nous tenons pour le plus probable) il est possible qu'il faille la placer une fois en position finale, une autre fois en position initiale.

- 0 0 X 0
 X X 0 X
 0 0 / 0 X / 0 0
 X X / 0 X X
 0 0 0 X
 0 0 0
 10. 0 X 0 / 0 X
 0 0 X X
 0 X 0 X
 X X X 0
 X 0 X 0
 X 0 X X
 X X 0 X
 X 0 0 0
 X X 0 / 0 0
 X 0 0 / 0 0
 X X 0 / 0 0 X
 11. X X 0 / X X X
 0 X X 0
 X X 0 / 0 0 0
 X 0 X 0
 X X X X
 X X / X 0 / X X
 0 0 X X
 0 0 0 X
 12. X 0 / 0 0 0 / X X
 X X / 0 X / 0 X
 X X X X
 0 0 X 0
 0 0 0 / X 0
 X X 0 / 0 0
 X 0 0 / 0 X
 X X 0 0
 13. X X / 0 0 / X X
 0 X X X
 X X X X
 0 X 0 X
 0 0 0 0
 X X X X
 X 0 / X X / X 0
 X X / 0 X / X X
 X X / 0 X / 0 X
- 0 0 / X 0 / 0 X
 0 0 0
 X 0 0 0
 14. X 0 0 / 0 X
 X 0 0 X
 X 0 0 0
 0 X X X
 0 0 0
 0 0 X
 [x]
 X X 0 0
 0 X 0 0
 X 0 0 / X 0
 X X X / 0 X
 15. X X / X X / X 0
 X X X X
 X X X X
 0 0 0
 0 0 0
 16. 0 0 / X X 0 / 0 X
 0 X X 0
 0 0 X 0
 X 0 0 0
 0 0 X X
 X X X 0
 X 0 0 / 0 0
 X X / 0 X / X X
 17. X X 0 X
 0 0 0 X
 0 X 0 0
 X 0 / X X / X 0 / 0 0
 0 0 0
 0 0 0
 0 0 0
 0 0 0
 18. X X / X 0 / X X
 0 X X X
 X 0 0 0
 [x]
 X X X 0
 [o]
 X X 0 0

- x o x o
 x o x o
 x o x x
 o o x x
 x o x o
 x o x o
 x o x o
 x o x o
 19. x x o/o o
 x o o/o o
 x x x o
 x x o/o o/o x
 o o x o
 x o/o o/x o
 o o o o
 x o/x o/x x/o x/x o/x o
 20. o x o o
 x o x x
 o o o
 o x o x
 x o x o
 x o x o
 x o o x
 x o o x
 x o o o
 o o x
 x x/x o/x x
 x o x o
 o o/o x/o x
 x o o o
 21. o x x
 x o x x
 o x/x o/o o
 [x][x]
 o x x o
 x o o x
 x x x
 x o/x x o
 22. o o x
 x o o o
 o x/o o/o x
 o x x
 x o x o
- o o o x
 23. o o x o
 x o o o
 o x o/o x
 x x o/x o
 o x/x o/o x
 x x o o
 x o o x
 x x x x
 x o o o
 o x/x o/x o
 o o o o
 o o x
 24. x x o o
 x o o x
 o x/o x o/x x
 x x o
 x o o o
 [x][x]
 o o o x
 x o o/o o o
 x o x x
 o o x
 25. o x o x
 x o o o
 [x]
 o x x/o o
 x x x
 x o x o
 x o/x o/o o
 x o x x
 o o x
 26. o o x
 x o o x
 o o o
 o o o
 x x o/o x x
 o x x/o o
 o x x/o o o
 o x x/o o x
 27. o o
 o o x

- | | | | |
|-----|-------------|-----|-------------|
| | X O O/X O | 33. | O X O/O O |
| | X O O X | | X O X/O X |
| 28. | O O | | O X O/O X |
| | O X X/O O | | X X O/O X |
| | X O O X | | O |
| | O X O/O X | | X X O X |
| | O X X/X X | | O X O O |
| | [O] | 34. | O X O/O O |
| | O O O | | X O X |
| 29. | O O | | O X O/O X |
| | O O O | | X X O/X O |
| | X X O/O X O | 35. | O X O/X O |
| | O X O/O X | | X X O/O O X |
| | O X X/O O O | | O X O/X O O |
| 30. | X X O O | 36. | O X O/X O |
| | X X X O | | X X O O |
| | X X X O | | O X O X |
| | X X O O | 37. | O X O/X O |
| | X O X X | | X X O O |
| | X X O O | | O X O O |
| 31. | O X X X | 38. | X X O X |
| | X X X X | | X O O/O X |
| | X O O X | | [X] |
| | O X X O | | X O O/X X |
| | O X | | X O X X |
| 32. | X X X/X X | 39. | O X O X |
| | X O X X | | X X O X |
| | X O O O | | |

On peut constater que l'alternance des mots à initiales sonore et sourde a lieu dans un ordre «régulier». Les formules (strophes) se répétant ne figurent que rarement, mais la disposition des mots à deux inflexions différentes est si nette que (ensemble avec les autres éléments formant le rythme) cela a créé un rythme «impeccable». Ici également l'alternance d'intonation a lieu dans le cadre d'unités de mesure de deux et trois syllabes. Il serait difficile de dire quelque chose de notable sur le rapport, sur la connexion régulière entre les deux différentes sortes d'unités de mesure. Dans les formules reproduites on retrouve les types de mesures suivants : 2 + 2, 3 + 3, 3 + 2, 2 + 3 + 2, 2 + 3, 2 + 2 + 2 etc. À base de la formule de rythme du *Yu kong*, nous croyons pouvoir déclarer qu'en ce qui concerne les formes de la combinaison des deux différentes sortes de mesure, le type 3 + 2 est apparemment le plus fréquent,

celui de 2 + 3 par contre est très rare.¹⁸ L'important pour nous, c'est que d'après la formule il n'y a pas de différence rythmique entre les deux parties divisées par Chavannes ; quant à son rythme, le *Yu kong* forme une unité indivisible. Les énumérations d'impôts et les cadastrages des terres si scientifiques et si sûrs en apparence présentent une rythmicité tellement frappante, qu'il est impossible de les considérer comme réellement scientifiques et sûrs.

Sans aucun doute, l'oeuvre produisit un grand effet lors de sa représentation. C'est en tenant compte de cette supposition que nous devons répondre à la question : le *Yu kong* est-il de la poésie ou de la prose dépourvue de poésie ? A-t-il été créé pour obtenir un effet poétique ou analogue, ou bien n'est il rien d'autre qu'un registre administratif, comme on l'avait supposé avant Chavannes ? À base de la rythmique unie et forte de l'oeuvre, il nous faut considérer tout le *Yu kong* comme une oeuvre poétique. À côté des considérations ayant trait à la forme, les critères portant sur le contenu nous en convainquent. En examinant le contenu de l'oeuvre nous sommes obligés de constater qu'une seule idée fondamentale émane de chacune de ses lignes, à savoir : l'éloge de la grandeur des réalisations et de l'empire de Yu. La grandeur de Yu n'y est pas exaltée par des moyens lyriques directs, mais d'une manière épique indirecte. Dans les parties appelées fragments légendaires, le poète relate les exploits de Yu et il est évident qu'il désire nous donner une image de la grandeur de Yu. Les parties dites administratives sont en réalité des énumération interminables de noms, objets, catégories de terre etc. : représentation (également de caractère épique) de la richesse, de l'ordre et de l'étendue de l'empire de Yu. Quant à la fonction esthétique des énumération des grandes épopées de la littérature mondiale, il a été constaté que ces listes et registres — pour nous secs et ennuyeux — suscitaient chez les auditeurs l'impression de grandeur, de puissance et de richesse. Les épopées avaient recueilli et conservé ces catalogues en tant qu'accessoires, car selon les lois du genre, de tous les monuments poétiques primitifs c'est précisément de ceux-ci qu'elles avaient le plus besoin pour donner l'impression de grandeur et pour s'élever sur le plan de l'intérêt du peuple. L'ethnographie a découvert maints catalogues de ce genre dans le folklore ancien de beaucoup de peuples et l'effet magique en est attribué justement à leur monotonie, à l'excessive longueur de leurs énumérations. De toute évidence l'effet magique obtenu par le rythme monotone est en parenté avec l'effet poétique, il en est le prédécesseur immédiat.

C'est par la narration que les parties légendaires du *Yu kong* expriment le contenu fondamental de toute l'oeuvre, qui est l'exaltation de la grandeur de Yu, tandis que les parties dites administratives le font par les énumérations.

¹⁸ Il est vrai que dans le *Yu kong* c'est le plus souvent la disposition d'une particule qui détermine si la mesure est de 3 + 2 ou de 2 + 3, mais dans les premières lignes et dans les parties finales, la forme 3 + 2 étant certaine, nous avons été amenés à choisir la forme 3 + 2, lorsque cela dépendait de la particule.

Par là, l'oeuvre peut être considérée comme absolument homogène même quant à son contenu. À base d'un élément ayant trait au contenu, Granet a également observé l'unité des parties divisées en deux par Chavannes, il a constaté que dans les parties dites légendaires et dans celles dites administratives on retrouve une description géographique *légendaire*.¹⁹

Il est impossible de donner des renseignements exacts sur les circonstances de la représentation de l'oeuvre. Il se peut que le *Yu kong* ait aussi été une sorte de scénario de cérémonies. Dans le *Tso tchouan* nous lisons que Tcha, député de la principauté de Wou ayant été une fois visiter Lou, on lui présenta sur sa demande les «musiques» Tcheou, c'est à dire des danses et des chants, entre autres le *Ta-wou*, et finalement l'autre grande danse royale : le *Ta Hia*. Tcha en fit l'éloge comme il l'avait fait des autres, ensuite il dit : «Qui d'autre que Yu aurait été capable de pratiquer une telle (vertu)»²⁰ Il est permis de supposer que le *Yu kong* joua un rôle dans la célèbre danse *Ta Hia* — inconnue de nous — et qu'il fut représenté dans le cadre de celle-ci.

Selon Biot il n'est pas absolument certain que le *Yu kong* se rapporte à Yu et à son oeuvre, le nom de Yu ne figurant qu'au commencement et à la fin de l'ouvrage ; si nous faisons abstraction de ces lignes, le tout peut facilement se rapporter par ex. à l'histoire de l'expansion des Chinois en général.²¹ Aux réfutations d'autres auteurs nous n'ajoutons qu'une petite remarque visant également à accentuer le caractère poétique du *Yu kong*. La particule 于 *giwo*, un des porteurs importants du rythme monotone de l'oeuvre est un mot qui, répété d'innombrables fois, ne cessait de faire retentir le nom 禹 *Giwo* (Yu) aux oreilles des auditeurs.

III

Poésie ou prose ?

Dans le *Tchao houen* faisant partie du *Tch'ou ts'eu*, nous lisons : «Et quand les hommes sont à bout de force, ils récitent des vers d'un coeur unanime [同心賦些]. Pour combler leur joie ils boivent du vin et célèbrent les anciens (exploits) des aïeux [樂先故些]». ²² Ce passage permet d'établir assez exactement, de quelles oeuvres il est ici question. On constate tout de suite qu'il ne s'agit pas de danses puisque «ils sont à bout de force» et

¹⁹ Granet, *op. cit.*, p. 575 (n. 1).

²⁰ *Tso tchouan* IX, 29 (Legge, *The Chinese Classics* V, p. 546).

²¹ Cité : Chavannes, *op. cit.*, I, p. 102.

²² *Tch'ou ts'eu*, *Tchao houen* : dernière strophe.

c'est justement de la fatigue des danses qu'ils se reposent par la récitation. Les vers récités n'étaient certainement pas du type 詩 *che*, celui-ci accompagnant généralement différentes danses et même s'il y a lieu de douter de l'exclusivité de cette règle, dans le cas du *Tchao houen* nous ne pouvons pas en douter, puisque d'un vers précédent (ainsi que du *Tong kiun*) il ressort sans équivoque que dans ces pièces *che* signifie chant en vers pour la danse. Il y a lieu de supposer en outre que les vers récités (ou les oeuvres poétiques d'une autre forme mais se prêtant bien à la récitation ou au chant) étaient de caractère épique, puisqu'ils relataient les exploits des ancêtres et étaient récités à la fin des grands festins, ce qui signifie de toute façon qu'ils seraient divertissement. Tout cela confirme l'hypothèse qu'à l'époque Tcheou il existait à coté du *Che king* (et de la poésie formée sur le modèle de celui-ci) et de la poésie du *Tch'ou ts'eu*, une autre poésie de genre épique dont les oeuvres ne furent pas interprétées comme les chants de choeurs des danses, mais comme des oeuvres indépendantes.

Dans la littérature de l'époque Tcheou nous trouvons ailleurs aussi des références à une poésie de caractère différent. P. ex. : 大功誦可也 «Pendant le deuil de 8 mois la récitation est admise.»²³ Dans le *Che king* les auteurs désignent par le même mot 誦 *dzjung* (*song*) les chansons artistiques moralisantes et les admonestations qui de toute évidence n'étaient pas interprétées comme choeurs mais comme oeuvres indépendantes (éventuellement elles n'étaient même pas chantées mais récitées).²⁴

Loin de conjecturer l'existence d'une poésie épique développée à l'époque Tcheou, comme l'avait fait Maspero,²⁵ nous supposons au contraire que dans les circonstances du despotisme patriarcal de l'époque Tcheou les conditions préalables sociales nécessaires à l'éclosion d'une poésie épique faisaient défaut. C'est pourquoi nous nous sommes fixés comme but d'éclaircir, par la mise au jour de différentes oeuvres et fragments de caractère épique, les facteurs qui empêchaient la naissance de la grande poésie épique de la Chine antique et le processus de dépérissement ou de déformation de ses débuts existants.

Par les pièces du *Chou king* examinées ci-dessus nous croyons avoir pu saisir quelques souvenirs de cette poésie antique de caractère épique. Nous avons déjà exposé nos arguments en ce qui concerne le caractère épique du *Yu kong*. Nous considérons également comme épiques les harangues, puisque mises dans la bouche des rois légendaires, les allocutions donnent

²³ *Li ki*, *T'an kong* 2 (Couvreur I, p. 133).

²⁴ Cf. *Che king* 191, 259 et 260.

²⁵ Maspero, *op. cit.*, pp. 581 et suiv., suppose l'existence des romans d'aventures, biographiques, philosophiques, politiques à l'époque Tcheou. Il le fait parce qu'il n'examine pas les oeuvres existantes par l'analyse esthétique ; en outre il prétend que certaines oeuvres supposées n'ont pas subsisté.

à l'oeuvre un caractère essentiellement narratif.²⁶ En même temps nous considérons les pièces examinées comme revêtant une importance fondamentale également au point de vue de la forme : la forme des discours, de même que celle des catalogues ont marqué de leur empreinte la littérature de la Chine antique. La forme de discours, élargie en forme de dialogue, conduit déjà dans le *Chou king* pas tellement à la forme du dialogue qu'à celle de la révélation de la philosophie chinoise. La plupart des discours et des dialogues du *Yao tien*, du *Kao-yao mo* et du *P'an Keng* sont encore de caractère poétique et épique, mais ils assurent déjà une place à la prose scientifique philosophique, tandis que dans le cas du *Kao tsong yong je*, du *Si po k'an Li*, du *Wei tseu* etc. nous nous trouvons en face de la forme caractéristique de la philosophie chinoise, la prose didactique. Dans celle-ci le rythme n'est plus qu'accessoire, il n'est pas au service de l'expression poétique, mais de la didactique : il rend la compréhension plus facile.

La forme catalogue de la poésie primitive ne se perd pas non plus. D'une part il s'en développe les systèmes des catégories interminables de la philosophie chinoise (des catégories de terre du *Yu kong*, il n'y a qu'un pas jusqu'à la systématisation absolument prosaïque de *Hong fan*), d'autre part elle crée des oeuvres poétiques particulières : le *T'ien wen* qui, par une énumération infinie représente la complexité infinie du monde, le *Mou tien tseu tchouan* qui exalte la grandeur du roi même par les méthodes du catalogue monotone, le *Chan hai king* qui plongé dans la richesse du monde fabuleux, est également une des oeuvres les plus importantes de la poésie épique spécifique de la Chine antique.²⁷

Les chapitres du *Chou king* analysés ou mentionnés ci-dessus sont (à l'exception du *Mou che*) les chapitres des trois premières parties traditionnelles du texte authentique. Selon notre analyse la majorité des chapitres des trois premières parties traditionnelles du *Chou king* sont donc des oeuvres poétiques, les chapitres de la quatrième partie (à l'exception du *Mou che*) sont plutôt de la prose avec certains traits poétiques. Cette répartition est naturelle si nous pensons que les thèmes des trois premiers chapitres remontent aux âges précédents : leurs auteurs étaient obligés de s'appuyer sur les traditions légendaires ou de recourir à leur imagination (poétique) pour donner à leurs oeuvres le force de raviver le passé.

²⁶ Nous rappelons ici que du point de vue rythmique les lignes narratives et celles rappelant les instructions de scénarios des harangues faisaient corps avec les textes d'allocutions proprement dits, elles étaient donc également interprétées, *narrées* par le récitant ou chanteur au cours des danses.

²⁷ Il va sans dire que le *T'ien wen* n'est épique cataloguisant qu'en ce qui concerne le fond de son genre, son modèle formel, l'oeuvre-même est de la poésie lyrique philosophique.

Nous devons donc soulever la question : les pièces conservées dans le *Chou king* de cette poésie primitive sont-elles écrites en vers ou en prose poétique rythmique? Pour la poésie primitive du même genre ce problème est toujours difficile à résoudre, puisque'il s'agit d'un stade de développement de la langue poétique qui a précédé la poésie et la prose littéraire, issues toutes deux de la poésie primitive. La langue de cette poésie diffère de celle des vers du *Che king* avant tout par le rythme plus libre. Partant de la comparaison avec les six chants du *Che king* au rythme également plus libre, et de quelques autres considérations théoriques nous proposons la dénomination : *vers primitif*. Cependant cette question — tant soit peu importante — exige d'autres recherches.

La conclusion qui, à base de ce qui précède, semble s'imposer, c'est que les textes épiques-poétiques du *Chou king* appartiennent à l'histoire de la poésie chinoise, — étant donné les considérations relevant de l'histoire du développement de la poésie et les points de contact, — ils ne doivent pas être négligés quant à l'histoire de la versification chinoise. Si nous consacrons assez d'attention à la tradition poétique épique au rythme plus libre, l'origine du rythme plus libre des vers de K'iu Yuan sera mise sous un nouveau jour et nous approcherons peut-être de la solution du problème tant discuté de la forme *fou* au rythme libre.