

## A PROPOS DU REDOUBLEMENT DES MOTS DANS LA POESIE CHINOISE

PAR

F. TÓKEI

Dans le *Recueil des connaissances journalières* de Kou Yen-wou (1613—1682), père de la critique textuelle de l'époque Ts'ing, nous lisons la note suivante:<sup>1</sup>

«Employer le redoublement des mots (疊字) dans la poésie: chose très difficile. Dans les vers de Wei (on lit):<sup>2</sup>

L'eau du Fleuve est volumineuse (洋洋),  
Elle coule vers le Nord vivement (活活);  
On étend les filets: χwât-χwât (滅滅) !  
Les esturgeons (y font): pwât-pwât (發發) !  
Le jonc et la laïche poussent très haut (揭揭),  
Toutes les dames ont de hautes coiffures (孽孽) ...

Voilà six emplois successifs (連用) du redoublement des mots, et nous avons tout lieu de constater qu'ils sont (des mots) redoublés (複), sans nous ennuyer (不厭), ils sont mystérieux (蹊), sans être confus (不亂). Dans les *Vers anciens* (nous lisons):<sup>3</sup>

Combien verdissante (青青) l'herbe au bord du fleuve,  
Combien plantureux (鬱鬱) les saules dans le jardin !  
Combien attractive (盈盈) cette femme dans sa chambre,  
Combien elle est brillante (皎皎) là dans la fenêtre !  
Combien belle (娥娥) sa face poudrée de rouge,  
Combien délicates (纖纖) ses mains blanches ! ...

Ce sont (également) six emplois successifs du redoublement des mots, et en même temps ils sont tout naturels. Mais depuis lors presque personne

<sup>1</sup> *Je tche lou tsi-che* (Changhai 1924), k. 21, *Che-yong tie-tseu* (L'emploi du redoublement des mots dans la poésie).

<sup>2</sup> *Che king* 57, 22—27 (B. Karlgren, *The Book of Odes* [Stockholm 1950], p. 38).

<sup>3</sup> Souei Chou-chen, *Kou che che-kieou cheou tsi-che* (Pékin—Changhai 1957), No 2, pp. 21—22.

ne pouvait les continuer. Dans *Le tourbillon* du cycle *Neuf Discours* de K'iu Yuan (on lit):<sup>4</sup>

Dans cette confusion (容容) il n'y a aucune mesure,  
 Dans cette immensité (芒芒) il n'y a aucune ligne;  
 Tantôt pressée et enflée (洋洋), l'eau ne trouve pas son chemin,  
 Tantôt elle court droit, sans connaître d'arrêt.  
 Elle fluctue et ondoie (翻翻) en haut et en bas,  
 Elle se balance (遙遙) à gauche et à droite;  
 Elle coule en courants (滔滔), en avant et en arrière,  
 Elle divise la marée haute et basse en temps fixes.

Ce sont (également) six emplois successifs du redoublement des mots. Song Yu (écrit) dans son *Neuf Argumentations*.<sup>5</sup>

Je monte sur la Vapeur Primitive qui tournoie (摶摶),  
 Je concours avec les esprits qui sont innombrables (湛湛);  
 Je fais courir les arcs-en-ciel qui volent (習習),  
 Et je passe à travers les esprits qui sont nombreux (豐豐).  
 A ma gauche l'Oiseau Rouge s'élançe (斐斐),  
 A ma droite le Dragon d'Azur serpente (躍躍);  
 Derrière moi le Maître du Tonnerre gronde (闐闐),  
 Devant moi le Maître du Vent montre la voie (衙衙);  
 Par devant les chars légers tintent (鏘鏘),  
 Par derrière les chars lourds tonnent (從從).  
 Nous portons les drapeaux de nuage qui claquent dans le vent,  
 Et les troupes de cavalerie s'arrangent (容容).

Ce sont onze emplois successifs du redoublement des mots. Parmi les *ts'eu* et *fou* des poètes ultérieurs, il y en a déjà peu qui pourraient atteindre (ce niveau).»

La note de Kou Yen-wou concerne le problème, encore peu étudié, de la langue poétique dans la littérature chinoise de l'époque Tcheou: celui du redoublement des mots, la traduction desquels est toujours très difficile et même plus ou moins impossible sans l'appui des commentaires. On considère généralement ces redoublements comme des formes dérivées, le redoublement des mots étant l'un des modes les plus importants de la dérivation chinoises. G. A. Kennedy est de l'avis contraire: en parlant des redoublements du *Che king* il a fait remarquer à juste titre que dans le *Che king* les mots redoublés sont des mots très rares, et que, d'autre part, les mots fréquents

<sup>4</sup> *Tch'ou ts'eu tsi-tchou* (Pékin 1953), k. 4, *Pei houei-jong* 42—45 (D. Hawkes, *Ch'u Tz'ü, The Songs of the South*, London 1959, p. 80).

<sup>5</sup> *Tch'ou ts'eu tsi-tchou* k. 6, *Kieou pien* 136—141 (Hawkes, *op. cit.* pp. 99—100).

sont introuvables dans les redoublements.<sup>6</sup> Kennedy en tire la conclusion que «the doublets are to be treated as primary forms and not as derivatives», et que «the doublets have been in most cases invented to suit a particular requirement in an Ode».<sup>7</sup> Mettant de côté les problèmes comme par ex. celui de la traduction, nous nous proposons maintenant de compléter cette remarque par une hypothèse relative au rôle prosodique du redoublement des mots.

W. A. C. H. Dobson, étudiant les réduplications dans les textes de l'époque Tcheou, distingue les fonctions distributive, fréquentative et itérative, intensificative, émotive, comparative et imitative de la réduplication.<sup>8</sup> Déjà le caractère de ces fonctions nous suggère l'idée que c'est avant tout la poésie qui ne peut se passer de ces redoublements. A ce point de vue nous considérons les mots de Kou Yen-wou comme très significatifs: les redoublements «sont (des mots) redoublés, sans nous ennuyer, ils sont mystérieux, sans être confus». «Mystérieux»: c'est évidemment l'effet poétique, impressionnant, qui est le but principal du redoublement des mots (peut-être même dans les textes écrits en prose). Or considérant le redoublement des mots comme «dérivation poétique» il sera déjà plus facile d'éliminer la contradiction apparente entre la rareté des mots redoublés et le rôle commun du redoublement dans la dérivation chinoise.

Un autre renseignement, encore plus important, de la note de Kou Yen-wou est que, d'après lui, «employer le redoublement des mots dans la poésie: chose très difficile». Il cite quatre exemples pour illustrer qu'à l'époque Tcheou ces redoublement n'étaient encore ni «ennuyeux» ni «confus». La question que nous nous posons maintenant est de savoir pourquoi Kou Yen-wou juge-t-il les redoublements de la poésie d'après Tcheou «ennuyeux» et «confus»? Peut-être est-ce parce que l'imitation est toujours plus faible que l'original? Nous croyons que, dans ce cas, Kou Yen-wou a des raisons beaucoup plus profondes.

S'il est vrai que le but principal du redoublement des mots est l'effet émotionnel, poétique, il est absolument nécessaire d'examiner son rôle rythmique. Un certain rôle prosodique des redoublements est depuis longtemps observé. Tchang Tcheng-ming remarqua que dans le *Che king* les redoublements se trouvent très rarement à l'intérieur des vers, et que «le redoublement médian ne se trouve jamais à l'intérieur des vers de quatre pieds», qui par contre «commencent très souvent par un redoublement initial ou se terminent par un redoublement final». D'après lui «c'est, sans doute, parce que les redoublements initiaux et finals conviennent particulièrement à la struc-

<sup>6</sup> George A. Kennedy, *A Note on Ode 220: Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata* (Copenhagen 1959), p. 196.

<sup>7</sup> Kennedy, *op. cit.* p. 197.

<sup>8</sup> Cf. W. A. C. H. Dobson, *Late Archaic Chinese, A Grammatical Study* (University of Toronto Press 1959), pp. 7—10.

ture parallélique des vers de quatre pieds, accouplés justement deux à deux (2 + 2); un redoublement médian (1 + 2 + 1) romprait la parfaite symétrie de leur organisation interne». <sup>9</sup> Il y a quelques années l'auteur de ces lignes a essayé de démontrer dans les vers du *Che king* et d'autres textes, l'existence d'un rythme beaucoup plus interne et plus profond: l'alternance «régulière» de l'initiale sonore/sourde, en supposant que dans le chinois archaïque ces initiales déterminaient les tons «bas» et «haut». <sup>10</sup> A la lecture de la note de Kou Yen-wou, puis de celle de G. A. Kennedy, l'auteur de ces lignes a l'idée de «faire sonner» quelques vers contenant des redoublements, avant tout les vers cités par Kou Yen-wou, «faire sonner» ces vers dans la forme phonique archaïque reconstituée par B. Karlgren dans le *Grammata Serica*. Voici les vers cités:

(*Che king* 57, 22—27:)

*g'á s'iwər ziang-ziang*  
*pək liōg kwāt-kwāt*  
*sia kwo ɣwāt-ɣwāt*  
*tian giwəg pwāt-pwāt*  
*kā t'ám g'iat-g'iat*  
*s'iwag kiang ngiat-ngiat*

(*Les 19 vers anciens* No 2, 1—6:)

*ts'ieŋ-ts'ieŋ g'á b'wán ts'óg*  
*·iwet·iwet giwǎn tiōng liōg*  
*diěng-diěng glu diang nio*  
*kiog-kiog táng ts'ung ziōg*  
*ngá-ngá g'ung piwən tsiang*  
*siam-siam t'iwət so siōg*

(*Kieou tchang, Pei houei-fong* 42—45:)

*p'iwən diung-diūt'ieg ming wo kieng*  
*m'iwang mwǎng-mwǎng (ɣmwǎng-ɣmwǎng) t'ieg miwo kiəg*  
*·ət ziang-ziang t'ieg miwo dz'ieung*  
*d'ia iwǎr dia t'ieg ·ian t'ieg*

<sup>9</sup> B. Tchang Tcheng-ming, *Le Parallélisme dans les Vers du Cheu King* (Changhai—Paris 1937), pp. 62, 63.

<sup>10</sup> Cf. *Notes prosodiques sur quelques chants de travail chinois*: *Acta Orient. Hung.* VI (1956), pp. 53—63; *Sur le rythme du Chou king*: *Acta Orient. Hung.* VII (1957), pp. 77—104; *Deux notes au Kouo-chang de K'iu Yuan*: *Archiv Orientalní* XXVI (1958), pp. 621—625.

*p' iog b' iwǎn-b' iwǎn (p' iwǎn-p' iwǎn) g' iəg d' iang g' ǎ*  
*g' iək d' iog-d' iog g' iəg tsá g' iǔg (g' iəg)*  
*b' iwǎm kiwət-kiwət g' iəg dz' ian g' u*  
*b' wán tiang s' ia t' iəg s' iən g' iəg*

(*Kieou pien*, 136—141:)

*d' iəng ts' iəng k' iəd t' iəg d' wán-d' wán*  
*m' iung t' iə d' iěn t' iəg d' ǎm-d' ǎm*  
*ts' ǎm b' ǎk ngieg t' iəg dziəp-dziəp*  
*liək g' iwǎn lieng t' iəg p' ióng-p' ióng*  
*tsá t' iu t' siok t' iəg b' wát-b' wát*  
*g' iǔg ts' ǎng l' iung t' iəg g' iwo-g' iwo*  
*t' iuk lwər s' iər t' iəg d' ien-d' ien*  
*t' ung piwər gliam t' iəg ngio-ngio*  
*dz' ian k' iəng gliang t' iəg ts' iang-ts' iang*  
*g' u ts' iəg d' iəng t' iəg ts' iung-ts' iung*  
*tsəg g' iwǎn g' iəg t' iəg i' wǎr dia*  
*g' o d' wǎn g' ia t' iəg d' iung-d' iung*

L'alternance des initiales sonores et sourdes (marquée par o et x) donne les formules suivantes:

(*Che king* 57, 22—27:)

o x o — o  
 x o x — x  
 x x x — x  
 x o x — x  
 x x o — o  
 x x o — o

(*Les 19 vers anciens* No 2, 1—6:)

x — x o o x  
 x — x o x o  
 o — o o o o  
 x — x x x o  
 o — o o x x  
 x — x x x x

(*Kieou tchang, Pei houei-fong* 42—45:)

x o — o x o x  
 o o — o x o x  
 (x — x)

X O — O X O O  
 O X O X X X  
 X O — O O O O  
 (X — X)  
 O O — O O X O  
 O X — X O O O  
 O X X X X O

(*Kieou pien*, 136—141:)

O X X X O — O  
 O X O X O — O  
 X O O X O — O  
 O O O X X — X  
 X X X X O — O  
 O X O X O — O  
 X O X X O — O  
 X X O X O — O  
 O X O X X — X  
 O X O X X — X  
 X O O X X O  
 O O O X O — O

Un coup d'oeil sur ces formules suffit à nous convaincre du rôle sérieux que jouent les redoublements dans le rythme supposé de l'initiale sonore et sourde. Et ce qu'il importe de noter ici, c'est que ce rythme de la poésie de l'époque Tcheou, supposé par l'auteur, n'est que d'une part un rythme tonal, d'autre part il est de caractère allitératif, ou au moins beaucoup plus allitératif que le rythme de la poésie des époques ultérieures, rythme basé sur l'alternance des tons *p'ing* et *tsö*. De l'autre côté: le redoublement des mots est également de caractère allitératif, ou plus exactement, tout redoublement n'est qu'une allitération. Si l'hypothèse de l'auteur, selon laquelle la base du rythme de vers dans la poésie de l'époque Tcheou est l'alternance de l'initiale sonore/sourde, se justifie et se voit confirmée à tous les points de vue, il sera également évident que la méthode du redoublement des mots ne peut être bien appliquée que dans un rythme allitératif. Ce n'est que le changement fondamental du caractère allitératif du rythme qui a rendu le redoublement des mots «ennuyeux» et «confus», et c'est pourquoi seulement les exemples de l'époque Tcheou peuvent être considérés par Kou Yen-wou comme vraiment «mystérieux».