

www.reseau-asie.com

**Enseignants, Chercheurs, Experts sur l'Asie et le Pacifique /
Scholars, Professors and Experts on Asia and Pacific**

Communication

Traquer un rythme

/

Tracking a rhythm

Chantal CHEN-ANDRO

Université Denis Diderot - Paris VII

3^{ème} Congrès du Réseau Asie - IMASIE / 3rd Congress of Réseau Asie - IMASIE

26-27-28 sept. 2007, Paris, France

Maison de la Chimie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,
Fondation Maison des Sciences de l'Homme

Thématique 7 / Theme 7 : Arts et littératures / Arts and literatures

Atelier 44 / Workshop 44 : Rythmes et jeux phoniques dans les poésies des pays d'Asie /
Rhythms and phonic interplay in poems from Asian countries

© 2007 – Chantal CHEN-ANDRO

- Protection des documents / All rights reserved

Les utilisateurs du site : <http://www.reseau-asie.com> s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 1er Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation autorisée pour un usage non commercial requiert cependant la mention des sources complètes et celle du nom et prénom de l'auteur.

The users of the website : <http://www.reseau-asie.com> are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 1st Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).

- Responsabilité des auteurs / Responsibility of the authors

Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Any opinions expressed are those of the authors.

TRAQUER UN RYTHME

Dans un précédent article rendant compte de mes recherches sur la poésie de Beidao, j'ai formulé l'hypothèse suivante à propos d'un rythme quaternaire que j'avais repéré : « Il s'agit d'une composante métrique de base de la poésie de Beidao, sa fonction est d'isoler. » Si on la retrouve dans de nombreuses structures déterminantes (déterminant quadrisyllabique + [*de 的*] (marqueur de la détermination) + nom), elle semblerait avoir, dans les poèmes où la fonction verbale l'emporte sur la fonction nominale, « une fonction de résistance au rythme discursif mis en place » par les verbes²

J'ai souhaité poursuivre les recherches ainsi commencées, « traquer » ce rythme, déployant différents pièges, différentes approches, pour essayer d'en saisir, sinon la signification, du moins le fonctionnement.

Une question se pose de prime abord : d'où vient ce rythme ?

Il est celui que privilégie la majorité des œuvres du très ancien *Classique des poèmes* (*Shijing* 诗经), il sera par la suite la mesure favorite des œuvres rituelles, des œuvres plus graves, régulièrement rythmées, avant d'être considéré comme archaïsant au I-II èmes siècles ap. J.C., lorsque le vers de cinq pieds prendra de plus en plus d'importance dans les schémas prosodiques. Dès lors, cette mesure archaïque va disparaître, on ne la retrouvera, de façon épisodique, que dans les poèmes irréguliers, dits « poèmes à chanter » (*ci* 詞) à la fin des Tang et au début des Song. En revanche, elle sera annexée par la prose artistique (*sanwen* 散文), prisée pour sa concision, et deviendra un critère du beau style, voire un tic d'écriture, encore en vigueur à notre époque.

Un autre emploi de ce rythme quaternaire peut être trouvé dans les formules proverbiales, expressions figées (*chengyu* 成语), formules lapidaires, venues parfois tout droit des textes classiques, elles fonctionnent comme un bloc indépendant possédant une valeur d'assertion très forte.

La poésie de Beidao, pendant la trentaine d'années qui courent depuis les débuts de ce poète dans l'écriture poétique, marque une évolution sur le plan de la musicalité. La visibilité de la ligne mélodique des premières œuvres, liée aux répétitions de mots, aux refrains, s'estompe au profit d'un rythme plus complexe, qui se livre rarement à la première lecture. « Mes poèmes ne sont pas faits pour être lus en public », affirmait Beidao, dès 1988, lors d'une lecture au Centre Georges Pompidou.

Qu'en est-il de la place de cette mesure quaternaire dans cette évolution ? Est-elle déjà présente dans les poèmes du début ? Fonctionne-t-elle de la même façon dans les dernières œuvres ?

Pour « traquer » ce rythme, j'ai déployé les pièges suivants :

I- Comment « traquer » un rythme : analyse des retours

1- Analyse au sein d'un même recueil composé sur une période courte.

Dans l'article déjà cité, l'analyse serrée des poèmes du recueil intitulé en chinois *Lingdu yishangde fengjing* (零度以上的风景 *Paysage au-dessus de zéro*), composé en 1993-1994, soulignait plusieurs points.

Ce recueil présente « deux types d'écriture, l'un régi par les noms, l'autre où les verbes tentent une percée significative. » Dans le second, on trouve peu de phénomènes de rejet ou d'enjambement, alors que ces derniers sont nombreux dans la série où l'emprise du nom est forte, car ils sont là pour donner l'élan au rythme à la place des verbes. Dans cette série nominale, le mètre quadrisyllabique, s'il est présent, n'est pas aussi lancinant que dans la série verbale. Le nom ayant fonction d'affirmation n'aurait pas besoin de cette composante du rythme, alors que l'emploi des verbes qui donne l'élan au poème serait pondéré par ce schéma répétitif qui pourrait être considéré comme autant de pauses.

Ces quelques remarques suffisent à montrer quelle alchimie est à l'œuvre dans la construction du rythme d'un poème. Tout est lié : dominance de la fonction nominale ou de la fonction verbale, rejets et enjambements, répétitions (de mots, de vers, de schémas prosodiques), emploi des métaphores, tout participe à l'architecture rythmique de l'ensemble.

L'article soulignait la nécessité d'appliquer l'analyse faite pour ce recueil à l'œuvre entière.

J'ai donc décidé de continuer sur cette voie avec le dernier recueil, intitulé en chinois *Kaisuo* (开锁 *Décodage*), écrit entre 1996-1999. Au cours du repérage de cette forme dans les seize premiers poèmes du recueil, une autre cellule rythmique s'est imposée : il s'agit d'un rythme pentasyllabique composé de deux binômes reliés par le marqueur de la détermination [*de* 的]. Le premier terme de cette nouvelle cellule rythmique est formé, soit d'un adjectif, soit d'un nom complément de nom, soit encore d'une structure relative constituant le déterminant, il est relié par [*de*] à un nom, le déterminé, le plus souvent bisyllabique. La question qui s'est posée immédiatement a été celle de rechercher si cette nouvelle forme ne fonctionnait pas comme une expansion plus discursive de la cellule au rythme quaternaire.

J'ai alors abandonné la poursuite de l'analyse des poèmes de ce recueil et décidé de recourir à une autre méthode pour traquer ces deux cellules rythmiques.

2- Repérage des emplois des mesures quadrisyllabiques et pentasyllabiques constituant des vers isolés dans l'œuvre entière (ou presque).

Ce repérage ne m'a pas paru très significatif à première vue, j'ai donc laissé provisoirement de côté le bilan de ce traçage et j'ai décidé de tendre mon troisième filet d'oiseleur : prendre ces rythmes au vol, tels que les lit le poète lui-même.

3- Ecoute des poèmes lus par Beidao.

Je dispose de 22 poèmes lus par l'auteur au cours de deux lectures publiques, la première datant de 1988, la seconde de 2004, ce qui représente seize ans d'intervalle entre les deux lectures, la dernière ne reprenant que deux poèmes très courts qui étaient déjà au programme de la première manifestation. Pour la moitié de ces poèmes, il s'agit d'œuvres relativement anciennes, il est dommage de n'avoir pu travailler sur l'écoute d'œuvres plus nombreuses. Malgré cet écueil, ce travail d'écoute s'est révélé bien plus performant dans la traque des rythmes, j'ai pu en tirer les remarques suivantes :

-Là où la simple lecture par les yeux du vers permettait de dégager à l'intérieur de la phrase des modules de 4 ou de 5 syllabes, l'écoute, souvent, confirme ces repérages.

-Le poète opère des pauses qui ne correspondent pas toujours à la logique grammaticale, il isole ainsi des cellules quadrisyllabiques, mais aussi pentasyllabiques là où on ne les attendait pas, ou bien il amalgame des syllabes de part et d'autre des rejets et enjambements pour recréer ces deux constantes rythmiques. Ceci montre la prégnance de ces cellules rythmiques.

-Il brouille parfois les pistes, cassant ces mêmes cellules là où on les avait repérées au sein d'un vers, ou dans des vers isolés.

Serait donc à l'œuvre, dans l'exploitation de ces cellules rythmiques, un tissage complexe faisant jouer la répétition et la variation., ce jeu fera l'objet de notre deuxième partie.

Pour préciser ces premières constatations à chaud, j'ai décidé d'étudier le découpage métrique des vers de ce corpus, tel qu'il apparaît à l'écoute. Nous obtenons les résultats suivants :

4- Pauses dans les différents mètres

Les poèmes plus anciens du corpus (10) totalisent 190 vers, les récents (12), 172. Le décompte prend en considération toutes les cellules rythmiques de 4 pieds ; pour celles de 5 pieds, ne sont considérées que celles dont la structure a été donnée ci-dessus (2 [de] 2). Les pauses prises en compte sont uniquement celles perçues à l'écoute.

La longueur des vers de ce corpus varie de 2 à 13 pieds², avec une préférence des mètres courts dans les œuvres plus récentes.

La fréquence du mètre quaternaire en tant que vers isolé est faible (17 occurrences, dont 12 ne présentant pas de pause³ à l'intérieur du vers), celle du mètre pentasyllabique correspondant à la cellule rythmique qui fait également l'objet de cette étude est faible elle aussi (5 sur les 42 incidences des vers de 5 pieds).

Que deviennent ces deux cellules rythmiques dans les vers de six pieds ? Sur les 57 décomptés, on relève 17 vers qui ne sont pas coupés par une pause, 1 où apparaît la mesure de 5 et 24 comportant la mesure de 4 (coupés en 2/4, 19 occurrences ou 4/2), avec un emploi plus fréquent dans les poèmes moins anciens (15 contre 9). Mais une question se pose immédiatement : ne conviendrait-il pas de pondérer ces chiffres par l'importance de l'emprise en chinois moderne du bisyllabisme ?

Le cas des vers heptasyllabiques est intéressant, ils sont les plus nombreux (73). 15 vers ne sont pas coupés à la lecture. La mesure rythmique de 4 syllabes est présente 25 fois (avec 17 occurrences pour les vers coupés en 3/4 (5 en 4/3, 3 en 1/4/2). Quant à la mesure de 5 syllabes, elle apparaît 10 fois (avec une préférence pour une pause après la deuxième syllabe (9 occurrences pour 2/5). Là encore une question se pose : ne faut-il pas voir dans la fréquence du schéma 3/4 (pause après le troisième pied), l'influence des règles de la métrique classique concernant le vers heptasyllabique⁴, non pas tant pour la place de la pause, laquelle dans le vers classique s'opère après la quatrième syllabe, mais par le phénomène d'accentuation de la syllabe qui la précède et de celle qui la suit dans les mètres classiques. En effet, lors de l'écoute, j'ai pu repérer la présence des cellules rythmiques faisant l'objet de l'étude grâce à la perception d'accents.

Le vers de huit pieds (56 occurrences, dont 9 sans pause à l'intérieur du vers) est intéressant dans la mesure où son chiffre est le double de la cellule rythmique de 4 pieds. On décompte effectivement 19 occurrences du schéma 4/4, mais aussi 12 occurrences de schémas faisant intervenir la mesure rythmique de 5 pieds. (11 pour le schéma 3/5).

L'analyse des vers de 9 pieds (53 cas) est très complexe, le nombre plus élevé de pieds multiplie les schémas (23 possibilités), peu de vers ne présentent aucune pause à la lecture (7 occurrences). Pour ceux où l'on retrouve nos deux cellules rythmiques on obtient le décompte suivant : 13 vers comportent celle de 4, 11 celles de 5, 6 comportent les deux cellules (une occurrence pour le schéma 5 /4, cinq pour le schéma 4/5), ce qui fait un total de 30.

Le vers de 10 syllabes (29 occurrences, dont 2 sans pause) emploie 13 fois la cellule rythmique de 5 pieds, 8 fois celle de 4 pieds, une occurrence pour la combinaison des deux (1/5/4).

Dans les vers de 11 pieds (17 occurrences), on retrouve 5 fois la cellule rythmique de 4 pieds, 2 fois la combinaison des deux cellules. (4/5/2 et 4/2/5). Le décompte des vers de 12 et 13 pieds n'apporte guère à notre analyse.

Enfin, derniers chiffres de ce comptage, on trouve autour de 140 occurrences de la cellule de 4 pieds, une soixantaine d'occurrences de celle de 5 pieds et 12 occurrences de leur emploi conjoint dans un vers. Rappelons le total des vers de ces 22 poèmes : 362. Les vers comportant les deux cellules rythmiques qui font l'objet de notre étude représentent les 3/5 de la totalité des vers de ce corpus, la cellule de 4 pieds constituant à elle seule bien plus du tiers.

5-Fonction grammaticale des deux cellules rythmiques

Pour essayer de mieux cerner l'étude ultérieure des constantes et des variations, j'ai pensé qu'il pouvait être intéressant de repérer les emplois grammaticaux de ces deux cellules rythmiques dans la phrase (laquelle déborde le plus souvent le vers) où elle sont incluses.

L'analyse des fonctions grammaticales de la cellule rythmique de 4 pieds est complexe, ceci est lié au choix initial : accepter cette cellule comme un tout en soi avec la totalité de ses variantes, alors que tous les schémas pentasyllabiques n'ont pas été retenus dans l'analyse de la cellule rythmique de 5 pieds. Il s'agissait bien d'une hypothèse de départ, d'un parti pris qui considérerait cette dernière comme une expansion de la première. L'analyse des fonctions respectives de ces deux cellules permettra-t-elle de valider ce choix ?

Nous commencerons par le cas plus simple de la soixantaine d'emplois de la cellule rythmique de 5 pieds, la fonction de complément d'objet l'emporte sur celle de sujet (avec 43 occurrences). Dans ce décompte, on peut s'attacher aussi au cas où les deux cellules se côtoient dans le même vers (non dans la même phrase, soit 12 occurrences). Ici encore la fonction de complément d'objet l'emporte (8 occurrences). Notons au passage que l'emploi comme C.O.D. est plus nombreux dans les poèmes récents (24 occurrences contre 19). Par ailleurs, sur les cinq vers pentasyllabiques constitués par elle, on ne relève qu'un seul cas où cette cellule rythmique constitue à elle seule une énonciation indépendante au sein d'un même vers.

La cellule de 4 pieds est employée deux fois plus souvent (140 occurrences) avec un chiffre un peu supérieur pour les poèmes les plus anciens (76 occurrences). Les fonctions majeures de cette cellule sont : prédicat (56 occurrences, dont 27 pour la structure verbe+ C.O.D.), sujet (15 occurrences), sujet-prédicat (14 occurrences), alors que la fonction C.O.D. seule ne totalise que 11 occurrences. Des 17 vers quadrisyllabiques constitués par cette cellule rythmique, 8 constituent une énonciation autonome, la plupart du temps avec le schéma « sujet-prédicat ». Cela semble corroborer l'hypothèse de départ sur la fonction isolante ou assertive de cette forme.

Le cas du vers octosyllabique composé de deux cellules de 4 pieds (17 occurrences totalisant 34 cellules) concorde avec ces observations, puisqu'on ne relève dans cette série que cinq emplois de la cellule avec la fonction de C.O.D. seul, alors que les fonctions les plus fréquentes sont celles de sujet ou de prédicat. Remarque : cinq de ces vers quadrisyllabiques redoublés forment une énonciation autonome (2 sujet-prédicat, 2 sujet-verbe/ C.O.D., 1 sujet/verbe-C.O.D.). Paradoxalement, alors que l'allongement du vers à huit pieds aurait dû accroître la proportion par rapport au simple vers quadrisyllabique, il n'en est rien.

La question qui se pose alors, quant à la répartition des fonctions grammaticales entre les deux cellules rythmiques, est la suivante : peut-on considérer ces dernières comme des

ordres complémentaires ? Si oui, la proposition de départ s'en trouve quelque peu modifiée : la cellule de 5 pieds ne serait pas une expansion de celle de 4 pieds, elle serait plutôt son prolongement lorsqu'elle est employée comme C.O.D., les deux cellules constituant à elles deux une séquence grammaticale complète.

Nous avons évoqué plus haut le jeu entre les constantes et les variations. Il pourrait être intéressant, pour notre analyse, de relever les discordances que le poète introduit lors de la lecture orale par rapport à un horizon d'attente, celui qui est défini par la lecture visuelle, intellectuelle du poème. Notons dès à présent que ces altérations se produisent souvent au dernier vers, ménageant une surprise finale (7 occurrences sur les 22 vers du corpus). Dans la poésie de Beidao, d'une façon plus générale, le dernier vers accueille souvent un paradoxe ou une métaphore. Il serait intéressant de mesurer l'impact de ces convergences.

II Etude de variations

L'analyse qui précède est celle du retour de constantes rythmiques. Si le poète ne s'appuyait que sur ces retours, le poème tournerait comme une machine bien huilée. Certes, la présence de deux cellules rythmiques dont les structures et les fonctions diffèrent permet déjà d'instaurer une forme de dialectique. Mais, à la longue, l'alternance entre les deux structures peut finir par créer, à son tour, un mouvement perpétuel ne ménageant plus la surprise. La variété rythmique dans la diction va faire entrer, dans ce bel engrenage qui ronronne, le petit grain de sable, elle va lui donner ainsi un autre mouvement, et c'est cette dialectique du mouvement et du retour, tout comme celle qui régit la grammaire du nom et celle du verbe, ou la proportion des mots abstraits et des mots concrets qui donne vie au poème.

1-Cassure des rythmes :

Prenons l'exemple du poème intitulé « Accord » (*Hexian*, 和弦). Il s'agit du premier de la série des 22 enregistrés, il date des années 80. Comme de nombreux autres textes de cette période, il est très musical, composé de quatre strophes de six vers chacune, la longueur des vers est irrégulière, mais un refrain revient à la fin de chaque strophe sous la forme d'un vers de quatre pieds dont la fonction grammaticale est celle de sujet-prédicat : « *hai hen yaoyuan* » : « la mer très lointaine » (海很遥远). Or, quand il lit le poème, Beidao marque une pause au dernier vers de la première strophe et au dernier vers de la dernière strophe, le dernier vers des deux autres strophes intermédiaires étant lus, eux, en continu. Cela donne respectivement : « **hai** / *hen yaoyuan* » et « *hai hen yaoyuan* ». Notons en outre que dans les deux vers qui reçoivent la variante, le mot « *hai* » est accentué.

Citons à présent le même phénomène, moins l'accent, appliqué cette fois à la cellule rythmique de 5 pieds. Toujours dans le même poème, au vers 22, nous lisons : « *huicheng rouhede quxian* » : « unissent leur douce courbure » (汇成柔和的曲线). La logique intellectuelle, celle de la lecture par les yeux, demande une pause entre le verbe et le C.O.D., or Beidao marque une pause avant ce dernier. Ici, la cellule rythmique de 5 pieds est brisée.

Parfois c'est un accent affectif qui vient casser le rythme quaternaire, ainsi dans le poème « Fidèle et sincère » « *Zhongcheng* », le dernier vers : « *ni / zhuisui siwang* » « tu suis la mort », présente une coupure après le pronom, mais l'accentuation de la première syllabe du mot mort entraîne, de facto, sinon une pause, au moins un ralentissement du rythme. Le même vocable, accentué de la même façon au dernier vers du poème « Sons de cloche » (« *Zhongsheng* » 钟声) relève également de l'accent affectif : « *zheshi siwangde zhongsheng* » : ce sont les sons des cloches de la mort ». Pourtant, ici, à l'inverse, il met en évidence la présence d'une cellule rythmique de 5 pieds.

Il m'avait semblé difficile, voire hasardeux, de distinguer, à l'oreille seule, entre pause et accent. La relecture de l'ouvrage de A. Kibédi Varga est venue confirmer cette impression. L'auteur signale que ce phénomène a été repéré par Jean Mazaleyrat : « Ce qui donne l'impression d'un arrêt, c'est le fait que l'accent rythmique est un accent de durée. »⁵ Et encore : « Le sentiment de la coupe est donné par une prolongation de l'émission vocale (due à l'accent temporel), pas par un silence. »⁶

-Prégnance des rythmes :

Grâce à cette attention prêtée à l'accent, j'ai pu, en revanche, dégager la présence de nombreuses autres cellules rythmiques.

Ainsi dans le poème « Feuilles d'érable et Grande ourse » (« *Fengye he qike xingxing* » 枫叶和七颗星星), au premier vers, l'accent sur « *jie* » met en évidence une cellule de quatre pieds : « *shijie/xiaode xiang yitiao jiedebujing* » « le monde est petit comme un décor de rue » (世界小得象一条街的布景) ; au huitième vers, l'accent mis sur « *zhuang* » exhume une cellule de 5 pieds : « *kankanba, fengye zhuangshide tiankong* », « Vois, le ciel orné de feuilles d'érable » (看看吧, 枫叶装饰的天空). L'arrêt dans le premier cas se fait juste après le spécifique (*tiao*), c'est une pause très fréquente chez Beidao ; dans le second cas, le déterminant quadrisyllabique de ciel (*tiankong*) : « de feuilles d'érable » (« *fengye zhuangshi* ») est coupé en deux. La volonté d'émergence de la cellule rythmique de 5 pieds provoque une discordance.

Un des cas les plus surprenants de ces cassures de rythme est celui repéré au vers 6 du poème « Retour de nuit » (« *Yegui* » 夜归) : « *heshang laomoushensuande zhongbiao* » (合上老谋深算的钟表) « refermer la montre cachottière ». L'expression correspondante en chinois constitue une locution figée de structure adv+v+adv+v et qui a ici une fonction déterminante (déterminant de montre). Or Beidao opère une coupe au beau milieu de ce bloc du déterminant

2-variantes des cellules :

Dans ce même poème, au vers 17 nous lisons : « *kuanshu er lengmo* » (宽舒而冷漠) : « doux et indifférent ». Sur le plan du rythme, cette structure rappelle la cellule de 5 pieds, 2-[de] 2, ici 2 [er] 2), elle pourrait passer pour une variante ; il en va de même pour cet autre rythme pentasyllabique : « *lieren yu liewu* » (猎人与猎物), « le chasseur et la proie » (poème « Conspiration », « *Tongmou* » 同谋, vers 10), ou bien pour celui-ci : « *fengkuangde shengzhang* » (疯狂地生长), « avec frénésie croît » (poème « Elégie » « *Wange* » 挽歌, vers 11). Ici le mot-outil ([de] 地), marque de l'adverbe est homophone du marqueur de la détermination présent dans la cellule rythmique de 5 pieds. Cette homophonie fonctionne comme un écho, *in absentia*, de cette cellule.

-Rejets et enjambements :

Dans mon précédent article sur le rythme dans la poésie de Beidao, j'avais souligné que les rejets et enjambements venaient pallier l'absence des verbes dans les poèmes livrés à l'emprise du nom, que, le plus souvent, ils dynamisaient le rythme. Il arrive parfois, chez Beidao, que cet élan soit stoppé par la prégnance des cellules rythmiques que nous étudions. C'est le cas dans le poème « Conspiration » (« *Tongmou* » 同谋). Les vers 7 et 8 sont les suivants :

huoxu /zhiyou mudi //gaibian zhelide
huangliang, zuchengle/ shizhen

或许只有墓地改变这里的
荒凉，组成了市镇

peut-être seul un cimetière changerait ce
désert, formerait une ville

Quel décompte opérer pour ces deux vers où le déterminé est rejeté au second vers ? La première écoute semblait indiquer une suspension après « *huoxu* », une pause nette après « *mudi* ». Une seconde écoute prêtant attention aux accents en distinguait un sur la syllabe « *zhe* » dans « *zheli* » et, par là, détachait une cellule rythmique de 5 pieds : « *zhelide huangliang* ». Un tel découpage correspond à la séquence syntaxique et atténue l'impact du rejet.

Un phénomène analogue se retrouve aux vers 16 et 17 du même poème, le verbe est à la fin du premier de ces deux vers, le C.O.D. est rejeté au début du second. Or, l'accent mis sur « *cheng* » dans « *chengwei* » implique une suspension et exhume une cellule rythmique de 4 pieds cette fois : « *chengwei tongmou* » :
zaoyi he jingzizhongde lishi chengwei
tongmou, dengdai nayi tian

早已和镜子中的历史成为
同谋，等待那一天

depuis longtemps avec le miroir de l'histoire devenus
complices, attendant le jour

Une fois encore le mouvement engendré par le rejet, qui devait donner une valeur particulière au mot « complices » rejeté au début du second vers, se transforme en un enjambement, lequel, au lieu de varier le rythme accentuel, fait le jeu du retour avec ce rythme quaternaire.

Conclusion

L'étude du fonctionnement des deux cellules rythmiques de 4 et de 5 pieds a débouché sur la dialectique du retour et du mouvement, des constantes et des variations, du même et de la différence, elle a mis le doigt sur toute la complexité de la formation du rythme. De nombreuses objections peuvent être mises en avant sur le plan de la méthode :

- Le corpus est trop restreint, 22 poèmes sur les quelques trois cents textes de Beidao publiés dans ses quatre principaux recueils parus en chinois, et qui se répartissent de la façon suivante : 10 poèmes pour les œuvres anciennes sur un total de 114, 12 sur les 180 textes publiés à partir 1989. Il s'agit donc tout au plus d'un échantillonnage qui n'a de valeur que celle d'un sondage, même si bon nombre d'observations semblent pertinentes.

- Il serait intéressant de comparer les cellules rythmiques telles qu'on peut les repérer à la lecture par les yeux, ce qui a été fait pour le recueil *Paysage au-dessus de zéro*, et celle que donnerait l'écoute orale de ces mêmes poèmes lus par le poète. Mais la matière manque, ainsi pour ce recueil, trois poèmes seulement sont inclus dans notre corpus. Et que dire du cas où l'on possède deux lectures différentes à seize ans d'intervalle, quand la seconde lecture fait ressortir une cellule rythmique absente de la première ! ⁷

- L'écoute à l'oreille reste très approximative, nous avons souligné la difficulté rencontrée à distinguer les ruptures de rythme liées à une pause, surtout quand elle est légère, et celles liées à l'accentuation.

Ces restrictions indiquent la voie à suivre désormais : il faudrait posséder l'œuvre entière de Beidao enregistrée par lui, et analyser ses lectures en laboratoire de phonétique. Cela permettrait de repérer de façon rigoureuse les pauses et les accents, la fréquence des retours des cellules rythmiques, et aussi la hauteur des syllabes (les tons), même si l'incidence de ce dernier paramètre m'a parue faible à première vue.

¹ « La grammaire du rythme dans la poésie de Beidao », *Neige d'août*, cahier n°7, 2002, p. 107.

² Deux pieds = 5 emplois ; trois = 3 ; quatre = 17 ; cinq = 42 ; six = 57 ; sept = 73 ; huit = 56 ; neuf = 53 ; dix = 29 (un tiers seulement pour les œuvres récentes) ; onze = 17 (dont un quart pour les œuvres récentes) ; douze = 5 (aucun dans les œuvres récentes) ; treize = 3 (même remarque)

³ J'emploie le mot pause, et non le mot césure, puisqu'il s'agit de coupes repérées à l'oreille.

⁴ Lequel, au milieu du 9^{ème} siècle, aura tendance à supplanter le vers de cinq pieds.

Pour les vers pentasyllabiques analysés ici, le schéma 2/3, qui correspond à la métrique de ce vers dans la poésie classique, présente 7 occurrences, contre 5 pour celui qui présente une pause après le troisième pied (3/2).

⁵ Notes prises par l'auteur de l'ouvrage *Les constantes du poème*, éditions Picard, Paris, 1997, p.101, au cours de Jean Mazaleyrat.

⁶ Citation de la thèse de Mazaleyrat *Le rythme de l'alexandrin moderne*, soutenue en Sorbonne le 20 novembre 1954, manuscrit, *in ibid.* p. 102.

⁷ C'est le cas pour le poème « Ce moment-là » (« *Ci ke* », 此刻). Au vers 6, la première lecture par le poète donnait « *he // zhushende/ shengyin* » (和诸神的声音), « et la voix des dieux », la seconde supprime la suspension avant les deux dernières syllabes, rétablissant ainsi la cellule rythmique « *zhushende shengyin* », en position de C.O.D. En règle générale, Beidao lit désormais sa poésie de façon plus neutre.
