

# Regards croisés sur la poésie classique coréenne *sijo*, et les poésies chinoise et française

Maurice COYAUD

**A**u cours de ce bref exposé, j'évoquerai librement, à la fois et sans ordre rigide, des questions de contenu (les thèmes poétiques) et de forme (la versification).

J'ai puisé les *sijo* dans le dictionnaire de 朴乙洙 Pak Elsu 韓國時調字典 Séoul (1992).

Le *sijo* est une forme fixe, comportant 43 ou 45 syllabes. Le dernier vers a plus de 15 syllabes. Les deux premiers vers ont 14 ou 15 syllabes.

En plus du dictionnaire de Pak, j'ai consulté les ouvrages suivants :

- LI Jin-Mieung, *Erables rougis*, Paris, P.A.F. 1982
- LEE Peter H., *Pine river and lone peak*, Hawaï, 1991
- HOYT, James. *Song of the dragons*, Royal Asiatic society, 1971
- KIM Yong, 우리 고전 시가, 서울, 한마당, 1991
- KIM Jai-Hiun, *Gems of Korean Verse*, tome 2, Séoul, 1993

Les éditions de *sijo* n'offrent pas toujours des textes identiques. J'ai préféré, en cas de doute, les textes donnés par Pak dans son recueil. J'ai cependant modernisé la graphie, car, employé autrefois, une sorte de point se rend actuellement par des voyelles différentes : ㆁ, ㆁ. Un certain souci d'authenticité fait

préférer une édition avec des caractères chinois, indispensables, en tous cas pour des poètes ayant vécu avant l'invention du 한글 hankeul. Certaines éditions comme celle de Kim Jai-Hiun ne donnent que des signes alphabétiques, sans aucun doute inauthentiques par rapport aux originaux. Voici un exemple de *sijo*...

La neige couvre encore le sol  
 Les monts resplendissent comme un jade pâle  
 Les fleurs de prunier sont à demi ouvertes  
 Les pousses de bambou apparaissent  
 Viens mon garçon, remplis à ras-bord ma coupe  
 Cela sent le printemps  
 —Anonyme

Un lecteur cultivé reconnaîtra l'inspiration des chansons à boire de Li Po, mais aussi de poètes latins, comme Horace, et de ceux de la Renaissance, comme Ronsard.

L'influence des poètes chinois n'est pas niable, mais je la trouve relativement discrète. Par exemple, le poème numéro 2 de l'*Automne* de Yun Son-Do (2424) fait penser à Meng Haoran 孟浩然 689-740, dans son 洛中送奚三還揚州 avec l'expression 水國 = 江村 "pays d'eau," qui se réfère aux villages situés sur une rivière 水國無邊際 舟行共使風.

Ces pays d'eau semblent sans limites,  
 Les barques vont avec le vent

Kim Kwang-uk invoque nommément Tao Yuan-Ming 367-427, comme une sorte de divinité inspiratrice ou de muse masculine. Le poème numéro 7 de l'*Automne* (4733) de Yun Son-Do contient des allusions aux poètes Tang 唐 Li Po 李白 701-762, et Du Fu 杜甫 712-770. Ce dernier écrit :

天上秋期近  
人間月影清  
入河蟾不沒  
擣藥兔長生

où l'on retrouve le lapin 兔 envoyé dans la lune y broyer des herbes d'immortalité. De même chez Li Bo ou Li Bai 李白 dans 古郎月

小時不識月  
呼作白玉盤  
又擬瑤臺鏡  
飛在白雲端  
仙人垂兩足  
桂樹何團圓  
白兔擣藥成  
問言誰與餐

Li Bai est cité explicitement comme un ami du poète Kim Tok-lyong, qui est un précieux. L'hyperbolique comparaison que l'on trouve dans le *sijo* suivant nous rapproche de notre dix-septième siècle français.

春山에 불이 나니 못다 핀 꽃 다 불는다  
저 끼 저 불은 끌 물이나 있거니와  
이 몸의 내없는 불이 나니 끌 물없어 하노라

—金德齡 (1567-1596) 4207

Les feux sur les collines printanières  
Ont détruit les fleurs en bouton  
Nous avons de l'eau pour éteindre ces feux  
Mais le feu sans fumée qui brûle mon coeur  
Aucune eau ne peut l'éteindre

—Kim Tok-lyong

Un anonyme fait allusion à Li Tai-Po, connu pour avoir trinqué avec la lune.

달 다려 물으려고 잔 잡고 窓을 여니  
두렵고 맑은 빛은 예론 듯 하다마는  
이제는 太白이 간후이니 알이 없어 하노라  
—無名

Une coupe à la main, j'ouvre la fenêtre  
Puis-je poser une question à la lune?  
Sa lumière ronde et claire  
Semble celle de jadis, authentique  
Mais depuis la mort de Li Tai-Po  
Personne n'en est certain

—Anonyme

Et d'autre part Li Tok-hyong cite nommément Li Bai ainsi

큰 盞에 가득 부어 醉토록 먹으면서  
萬古 英雄을 손꼽아 해어보니  
아마도 劉伶 李白이 내 벗인가 하노라  
—李德馨 4301

Je compte sur mes doigts  
combien de héros nous avons eu  
Parmi eux, Li Bai et Liu Ling  
Mes favoris!

—Li Tok-hyong

tandis que Kim Chon-thèk fait allusion aux célèbres poèmes de Li Bai sur la lune et l'ivresse.

웃 벗어 아희 주어 술집에 볼모하고  
青天을 우러러 달다려 물은말이  
어즈버 천고 李白이 날과 어떠하더뇨  
—金天澤 (1687-1758)

J'ôte ma veste et dis à mon valet  
 D'aller la gager pour de l'alcool  
 Je jette un coup d'œil au ciel  
 Je dis à la lune<sup>1</sup>  
 Alors, qu'en dirait ce vieux Li Po?  
 En ferait-il autant?

—Kim Chon-Thèk

La poésie française ne connaît pas de forme aussi brève que le *sijo*. A peine pourrait-on citer le madrigal et l'épigramme. Pour rester dans la préciosité, comment ne pas évoquer le sonnet d'Oronte, dans le *Misanthrope*, et l'adorable quatrain de l'un des valets déguisés, dans les *Précieuses ridicules*?

Hola hola, je n'y prenais pas garde  
 Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde  
 Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur  
 Au voleur! Au voleur! Au voleur! Au voleur!

Après ce madrigal, laissez-moi vous dire une épigramme qui me fait, chaque fois que j'y pense, mourir de rire. Il s'agit de fustiger un venimeux confrère de Voltaire.

L'autre jour, au fond d'un vallon  
 Un serpent piqua Jean Fréron  
 Que pensez-vous qu'il arriva?  
 Ce fut le serpent qui creva

La poésie française classique connaît une grande variété de mètres, comme le vers de quatre pieds, assez rare, l'octosyllabe, le décasyllabe, l'alexandrin, mais aussi les quintils et septains.

<sup>1</sup> Allusion à un poème célèbre, où Li Po interpelle la lune et l'invite à boire avec lui. Texte et traduction dans Coyaud, *Anthologie bilingue de la poésie chinoise classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 67.

Le *sijo* est à ma connaissance, à part le *kasa*, l'unique type de vers classique coréen. Et le rythme est strict, à l'intérieur des 45 syllabes admises. Cela me fait penser à la lutte traditionnelle 씨름 ssileum, où les lutteurs sont contraints de s'attraper par la bande qui leur entoure la cuisse droite et la taille. Ils sont étroitement encastrés l'un dans l'autre. D'où la difficulté à faire tomber l'adversaire. D'ailleurs, celui qui choisit fait choir l'autre presque inévitablement.

Après cela, à l'époque moderne, c'est le déchaînement, et le vers libre se donne large cours.

Le *sijo* a un vers plus long que les formes poétiques japonaises classiques, le *haiku* et le *tanka*. Le 短歌 *tanka*<sup>2</sup> ou 和歌 *waka* a trente et une syllabes. Les deux derniers vers du *tanka* ont sept syllabes chacun, soit quatorze. Si on supprime ces quatorze pieds, il reste ce qu'on appelle le 發句 *hokku*, c'est-à-dire le début, ou bien *haikai* ou 排句 *haiku*, avec dix-sept pieds.

Le *sijo*, forme nationale coréenne, avec quarante cinq pieds, est donc nettement plus long que le *waka*. Il permet de dire beaucoup plus de choses. Il se rapproche de la forme chinoise appelée 詞 *ts'eu* ou *ci* en transcription *pinyin*.

La poésie française ne recule pas devant les formes longues, voire très longues. C'est ce qui lui permet d'exprimer les sentiments ou les idées avec éloquence. Voilà, me semble-t-il, la notion fondamentale qui permet de différencier la poésie française, ou européenne en général, de la poésie coréenne ou chinoise. Prenons comme exemple un poème de Charles Baudelaire, fait de cinq quatrains et intitulé *Spleen*. Les trois premiers quatrains commencent par la conjonction *Quand*. La proposition principale ne pourra débuter qu'au treizième vers. L'auditeur est

---

<sup>2</sup> Sur la versification japonaise, on peut consulter Coyaud, *Anthologie bilingue de la poésie classique japonaise*, Paris, Les Belles lettres, 1996, p. 350.

donc soumis à un suspens, procédé essentiel de l'éloquence. Le suspens est aussi induit par l'attente du verbe, le sujet reste pendant, le verbe est rejeté dans le vers suivant

Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme. L'espoir

Au bout de ce vers, un grand silence. Après avoir été comme envoûté par le rythme ternaire du vers précédent—quatre fois trois syllabes—l'auditeur est suspendu dans le vide. L'espoir aura-t-il satisfaction? Angoissante interrogation. L'auditeur a le souffle coupé, attendant la suite. Or précisément,

L'espoir  
Vaincu, pleure, et l'angoisse, atroce, despotique,  
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir

Le suspens peut concerner l'objet direct, comme dans *Ma bohème* de Rimbaud,

Petit poucet rêveur, j'égrenais dans ma course  
Des rimes. Mon auberge était à la Grande Ourse

...

Pour revenir à Baudelaire, relevons un exemple de rejet du complément de lieu

Ma douleur, donne-moi la main, viens par ici  
Loin d'eux

Notons les procédés de type, harmonie imitative, comme ceci, dans *Spleen*. Les assonances en sifflantes s, as, os, es, dans les trois mots *angoisse*, *atroce*, *despotique*, et dans *sur*, qui vont relayer le s d'*espoir* produisent un effet saisissant. Si l'on

me permet d'insister sur un des procédés essentiels de la poésie, je ferai remarquer combien Baudelaire est soucieux de la musique, du phrasé poétique. Il utilise les rythmes avec une grande minutie. Pour exemple, je proposerais, en contraste avec le rythme ternaire (en dactyles) cité ci-dessus, un rythme ternaire dont les syllabes ont égale valeur :

Infini bercement de loisir embaumé  
(*La chevelure*)

un rythme binaire, haché, avec les mots *vaincu*, *pleure*, *angoisse*, *atroce*, et un rythme unaire, le vers étant fait uniquement de monosyllabes

Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts  
(*La cloche fêlée*)

A part le rythme, le poète emploie savamment les valeurs expressives des sons.

Les nasales qui forment la trame du vers cité plus haut ont pour effet de simuler une marche lourde et des pas étouffés

Défilent lentement dans mon âme.

Et là, le diseur doit observer un long silence, une pause, le plus long des silences en musique.

L'auteur des *Fleurs du mal* sait manier par les assonances l'expressivité de la substance phonique. Dans le fameux *Albatros*, ce vers, à la fin du premier quatrain

Les navires glissants sur les gouffres amers

est riche en liquides l, r, avec les fricatives f, v qui produisent l'effet de passage sur l'eau. Il a fourni le titre d'un article

de Nicolas Ruwet, dans un des premiers numéros de la défunte revue de chez Mouton, *Linguistics*. Une remarquable accumulation de liquides encore dans :

Où les vaisseaux, glissants dans l'or et dans la moire,  
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
 D'un ciel pur où frémir l'éternelle chaleur  
 (*La chevelure*)

L'allusion joue un rôle important dans les poésies des pays considérés ici. Nous en avons trouvé des exemples dans les *sijo*. Voyons la complicité entre Vigny et Baudelaire. Vigny écrit :

J'aime le son du cor le soir au fond des bois  
 Soit qu'il chante les pleurs de la biche aux abois  
 Soit l'appel du chasseur qu'un écho faible accueille  
 Et que le vent du nord porte de feuille en feuille

Baudelaire répond, dans *Les phares* :

Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois.  
 깊은 숲속에 길 잃은 사냥꾼들의 하나의 부름인 것을

Les allusions à la mythologie classique ou égyptienne sont la matière même des *Chimères* de Gérard de Nerval, incompréhensibles pour un lecteur ignorant de tous ces mythes. Il en va ainsi pareillement dans la poésie chinoise, dont la substance est allusive. Nerval vit dans ce mode chimérique où les utopies sont réalité, car

Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours!  
 Le temps va ramener l'ordre des anciens jours;  
 La terre a tressailli d'un souffle prophétique...  
 Cependant la sibylle au visage latin

Est endormie encore sous l'arc de Constantin  
Et rien n'a dérangé le sévère portique.

Les allusions finissent par contribuer au caractère stéréotypé de la poésie, dès qu'elles constituent un fondement inévitable de ce genre poétique. Ainsi, on n'est pas forcé d'aimer les clichés reproduits des centaines de fois, comme 緑水青山 eaux vertes et montagnes bleues!

Les sonorités sont évidemment exploitées par les poètes coréens, auteurs de *sijo*. Mais il m'est difficile de détecter l'intention expressive dans l'emploi de rimes et d'assonnances comme dans le poème suivant, avec ses i et ses a

秋江에 밤이 드니 물결이 차노메라  
낚시 드리우니 고기 아니 무노메라  
無心한 달빛만 싶고 빈배 저어 오노라  
—月山大君 1454-88 (4281)

La nuit s'installe sur la rivière  
Les ondelettes sont froides  
J'envoie une ligne par le fond  
Ça ne mord pas  
Je rame au retour dans ma barque vide  
Sous une lune sans coeur<sup>3</sup>  
—Prince Wolsan

Pour revenir à la poésie française, je voudrais faire remarquer l'alternance entre la poésie monostichique et celle qui permet les enjambements. La première, qui s'entoure de pauses, longs silences, a pour effet d'alourdir, et par là, de permettre d'insis-

<sup>3</sup> Imitation d'un poème chinois. Le dernier vers a au début, dans l'original ceci 無心一片月 une lune sans coeur. (朴 4181). Les trois vers riment en a, et on voit plusieurs rimes internes en i.

浪足秋江夜 投竿漁不來 無心一片夜 空載釣船廻 (李民成)

ter sur ce qui est dit. Ce peut devenir très joli ou amusant, comme dans *Ma bohème*.

Mes étoiles au ciel avaient un doux froufrou.

Mon unique culotte avait un large trou.

Mais cela peut charrier des banalités, comme dans la *Nuit d'Octobre* d'Alfred de Musset

Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière;

Sur leurs restes sacrés, ne portons pas les mains.

(...)

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,

Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.

La seconde, plus souple, favorise d'autres effets, et en particulier ceux des rejets.

Le problème de l'intelligibilité se pose à partir du soi-disant "symbolisme." Si un poème comme le *Sonnet* de Mallarmé peut subir une traduction, celle-ci ne peut traduire que des mots, à défaut d'un sens global.

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre

Ce lac dur oublié que hante sous le givre

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui

Magnifique mais qui sans espoir se délivre

Pour n'avoir pas chanté la région ou vivre

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie

Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie

Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne.

Il s'immobilise au songe froid de mépris  
 Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

\*Traduit par Tchoe (Tché) Won-Pok, 崔完福『프랑스 詩選』, Séoul, 1985

Ce genre de poésie évoque irrésistiblement l'essai d'*Art Poétique* de Queneau :

Prenez un mot prenez en deux  
 Faites cuire comme des oeufs  
 Prenez un petit bout de sens  
 Puis un grand moment d'innocence  
 Faites chauffer à petit feu  
 Au petit feu de la technique  
 Versez la sauce énigmatique  
 Saupoudrez de quelques étoiles  
 Poivrez et puis mettez les voiles  
 Où voulez vous donc en venir?  
 A écrire  
 Vraiment à écrire?

Le sonnet de Mallarmé doit faire l'objet d'une longue réflexion avant qu'un sens, aussi problématique que l'on voudra, émerge. Certainement pas un sens discursif. Mais des ébauches de clefs. Le sonnet dans son ensemble est un tissu d'énigmes. Mais, si l'on s'en tient d'abord au ras du texte, on peut y repérer des rappels. Au lac *dur* répond le *pur* du début du second tercet : *vol*, *col*, *sol* se répondent, sortes de rimes intérieures au centre des vers, ou bien à la pénultième, comme *bel* : *aile*. Le premier quatrain fait penser à un volatile. Effectivement, le mot *aile* anticipe le cygne indéfini du second quatrain, un cygne commun, qui n'a sans doute rien de commun avec le *Cygne* avec majuscule du dernier vers, et qui serait, qui sait? celui de la constellation. A ce propos, une traduction en coréen manque

fatalement ce sens, puisque la majuscule manque à l'orthographe du coréen.

Supposons que Mallarmé ait voulu appliquer à ce sonnet la technique calligrammatique employée dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : on pourrait avoir une disposition mettant en relief les monosyllabes, qui alourdissent, comme des météorites les, vers où ils apparaissent. A titre purement hypothétique, proposons la vision suivante :

Le vierge, le vivace et le **bel** aujourd'hui  
 Va-t-il nous déchirer avec un coup d'**aile** ivre  
 Ce lac **dur** oublié que hante sous le givre  
 Le transparent glacier des **vols** qui n'ont pas *fui*!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est *lui*  
 Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre  
 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son **col** secouera cette blanche agonie  
 Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,  
 Mais non l'horreur du **sol** où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son **pur** éclat assigne,  
 Il s'immobilise au songe froid de mépris  
 Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Il est douteux qu'une traduction, aussi virtuose soit-elle, puisse rendre ces jeux à l'intérieur du vers. Voici celle de Tchoe, dont les lecteurs coréens pourront apprécier la pertinence. Paradoxe : un poème à la signification floue, et dont le principal intérêt réside dans les sonorités et les visions évoquées, risque d'avoir été traduit pour des significations fort aléatoires. La valeur du sonnet de Mallarmé gît dans cette sorte de *symphonie en blanc majeur* (pour reprendre le titre d'un poème de Théophile Gautier), produite par une accumulation fantastique de i

blancs (et non pas rouges comme dans le fameux sonnet de Rimbaud), où l'alternance de rimes féminines (ivre, givre, vivre, agonie, nie, assigne, cygne) et masculines donne le vertige. En réalité, on se demande si Mallarmé n'a pas cherché à refaire le poème de Gautier (inséré dans *Emaux et camées*), auquel je faisais allusion. Il suffit de le relire pour voir que les mots les plus importants du sonnet de Mallarmé y sont inclus : *col, cygnes, plumage, vêt, glaciers* (deux fois), *froids, ivre, givre, vierge* (deux fois), *hiver, ailes, lui(re)*.

Le poème de Gautier est compréhensible, mais ennuyeux. Celui de Mallarmé est fascinant, mais obscur.

Voici la traduction par Tchoé :

순결하고 생기 넘치며 아름다운 오늘이야말로  
 그의 취한 날개를 한 번 쳐서  
 달아나지 못한 飛翔(비상)들의 투명한 얼음 덩어리가  
 흰 서리 아래 배회하는 이 얼어 붙고, 잊혀진 호수를 깨뜨려 줄 것인가.  
  
 지난 날의 한 白鳥(백조)는 회상한다. 그가 바로  
 황량한 겨울의 蒼愁(우수)가 찬란할 때  
 자기가 살아야 할 고장을 노래하지 않았기에  
 화려한 생물이나 이 구속에서 벗어날 희망이 없는 자임을.  
  
 그는 온 목을 혼들어 떨쳐 버릴 것이다  
 공간이, 이를 마다는 새에게 얹지로 과하는 이 백색의 임종의 고뇌는,  
 그러나 그의 날개를 붙잡은 대지에 대한 공포는 없앨 수 없다.  
  
 그는 순결한 광택이 이 장소에 부착시키는 幻影(환영)이 되다  
 백조는 무익한 유배 속에서 그가 스스로 감싸는  
 경멸의 차가운 꿈을 안고 寂然不動(적연부동)이다.

Quelques remarques sur les modifications subies par le texte original : un seul mot, 날개 traduit *aile* au second vers et *plumage* au onzième vers. *Col* au neuvième vers est sujet. Le voilà transformé en objet 목을 dans la traduction. Le Cygne 백조 à la fin du sonnet, a une place tout à fait inhabituelle, le mettant

en valeur de façon exceptionnelle. Dans la traduction, il occupe une place banale de sujet au début de la phrase. Les changements de place des propositions subordonnées, inévitables quand on traduit dans une langue où les subordonnées doivent se situer obligatoirement avant la principale, causent des bouleversements dans les valeurs expressives. *Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui*, quatrième vers du second quatrain, avec un sujet reporté en fin de proposition, se trouve traduit comme deuxième vers de la traduction. C'est dommageable pour l'effet voulu par Mallarmé, qui en fait, disparaît.

Finalement, le sonnet original, dont la signification n'est pas perceptible clairement (aboli bibelot d'inanité sonore) se trouve transformé en une chose sans nom, aux liens discutables ou évanescents avec la source. Cela n'empêche pas de savants interprètes d'avoir proposé la clé permettant de comprendre le poème en question. Jean-Pierre Richard (*L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*. Seuil, 1961, p.251-256) indique que "la glace n'est qu'une superposition d'ailes gelées, une accumulation de vols qui n'ont pas fui, une sédimentation d'échecs et d'impossibilités" (p.252). Il cite cette phrase de Mallarmé : "j'attends en m'abîmant que mon ennui s'élève" qui peut bien éclairer le sonnet. En 1870, le poète "aura tué l'azur et réglé son compte au vieux plumage" (p.57).

Le sens général est fourni par Richard dans la phrase suivante (p 179) "Le cygne nous apparaîtra comme le symbole d'une intérriorité prise à son propre piège, à ce point passionnée d'adhérence à elle-même, que l'espace spirituel en sera comme paralysé, sédimenté d'un glacier d'ailes immobiles, privé de toute puissance ultérieure d'ouverture ou de délivrance."

Les jeux de mots échappent naturellement au jeu de la traduction, et tout le sel d'un vers (comme le second vers de ce quatrain) disparaît intégralement.

Un jour je chanterai Ulysse ou bien Achille

Enée ou bien Didon Quichotte ou bien Pansa  
Un jour je chanterai le bonheur des tranquilles  
Les plaisirs de la pêche ou la paix des villas.

—Queneau

On peut constituer une botanique mythique chez certains poètes. Chez les Coréens, on connaît la valeur symbolique des feuilles rouges indiquant l'automne, et les poncifs des fleurs de poirier ou de prunier. Gérard de Nerval a lui aussi ses espèces végétales quasi paradisiaques, mentionnées comme lieu de nostalgie comme dans ces vers tirés des *Chimères* :

La connais-tu, Daphné, cette ancienne romance,  
Au pied du sycomore ou sous le laurier blanc,  
Sous l'olivier, le myrte ou le saule tremblant,  
Cette chanson d'amour qui toujours recommence?

Reconnais-tu le temple au péristyle immense  
Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents  
Et la grotte fatale aux hôtes imprudents  
Où du dragon vaincu dort l'antique semence?

Pas moins de six espèces végétales sont citées, caractérisant un pays de songes, où se mélangent les visions de l'antiquité égyptienne et greco-latine.

Voici encore de quoi compléter la liste :

Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile  
Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile  
Le pâle hortensia s'unit au myrte vert.

La grenade (attribut de Perséphone ou Proserpine, souveraine des Enfers) est un thème traité à la fois par les poètes coréens, Mallarmé dans *L'après-midi d'un faune*

Tu sais, ma passion, que pourpre et déjà mûre  
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure

et Paul Valéry. Voici :

### 石榴

투박한 나의 얼굴 투툭한 나의 입술  
알알이 붉은 뜻을 내가 어이 이르리까  
보소라 임아 보소라 빠개 젖힌 이 가슴  
—조운 (1900- )

### La grenade

Mon visage ridé, mes lèvres épaisses  
Comment révéler la vérité de mon cœur  
Enserrée dans chaque transparence enflammée?  
Regarde, mon amour, mes seins déchirés ouverts  
—Cho Un

### Les grenades

Dures grenades entr'ouvertes  
Cédant à l'excès de vos grains  
Je crois voir des fronts souverains  
Eclatés de leurs découvertes!

Si les soleils par vous subis,  
O grenades entrebaillées,  
Vous ont fait d'orgueil travaillées  
Craquer les cloisons de rubis.  
  
Et que si l'or sec de l'écorce  
A la demande d'une force  
Crève en gemmes rouges de jus.

Cette lumineuse rupture  
Fait rêver une âme que j'eus  
De sa secrète architecture

—Paul Valéry

Pierre Guiraud<sup>4</sup> (p. 148) note un haut pourcentage de r clair et rude dans les *Grenades* de Valéry.

C'est l'occasion d'insister de nouveau sur les procédés impressifs, qui forment la substance de la poésie, à mon avis. Guiraud y consacre de longs développements.

Ses analyses servent à mieux comprendre l'importance des rimes intérieures, dont Mallarmé fait un subtil usage. L'homophonie de la rime et de la césure apparaît dans ce qu'on appelle vers léonins. Guiraud cite ceux de Valéry :

Et s'étendre en un **songe** en qui le soir se **change**  
 Tu vois du sombre **amour** s'y mêler la **tourmente**  
 Sur tes bords **accablés** d'ombre et de faiblesse  
 Ils respirent ce **vent**, marchant sans le **savoir**

Et il insiste sur les harmonies imitatives. Voici l'exemple du m :

L'heure est menteuse et molle aux membres sur la mousse

On atteint au comble avec le fameux poème de Piis, cité par Charles Bruneau :

Ici l'M à son tour sur ses trois pieds chemine  
 Et l'N à ses cotés sur deux pieds se dandine  
 L'M à mugir s'amuse et meurt en s'enfermant  
 L'N au fond de mon nez s'enfuit en résonnant  
 L'M aime à murmurer, l'N à nier s'obstine  
 L'N est propre à narguer, l'M est souvent mutine  
 L'M au milieu des mots marche avec majesté  
 L'N unit la mollesse à la nécessité

<sup>4</sup> Guiraud, P. *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953.

石榴

투명한 가을 바람

하늘은 青玉인데

고요한 움직임에

思素도 익는 季節

石榴들 그저 있으리

털어놓는 저 秘話

—고두동 (1903- )

**La grenade**

La pure brise automnale se lève

Le ciel s'étend vert jade

Mouvement calme

Mes pensées mûrissent

Comment la grenade peut-elle rester sans parler?

Regarde! elle révèle son secret.

—Ko Tu-dong

Sous une très épaisse et dure écorce, l'intérieur de la grenade, une fois révélé, suggère des images à connotation sans doute sexuelle, qui sont présentées sur un mode allusif.

Le poème de Valéry a été traduit par Tchoe.

나의 하많은 씨알의 힘에 못 이겨  
마침내 반쯤 벌어진 굳은 석류들이여  
스스로의 발견에 파열된  
고매한 이미들을 보는 듯

오, 반만 입을 연 석류들이여,  
그대들이 받아 온 일광\*들은  
자만심에 움직인 그대들로 하여금  
홍옥(紅玉)의 장벽을 무너뜨리고,  
그리고 금빛 메마른 껌질마저

어떤 힘의 욕구에 밀려  
 果汁(과즙)의 붉은 구슬되어 터진다 하면,  
 이 눈부신 파열은  
 일찍이 내가 가졌던 어느 영혼의  
 은밀한 구조를 봉상케 한다

\*日光(일광)들 “rayons de soleil” traduit simplement “soleils,” qui est beaucoup plus fort.

Pour finir, j'aimerais évoquer le problème du sublime. La littérature, et en particulier, la poésie, n'ont-elles pas pour but d'élever le cœur du lecteur-auditeur? Je ne pense pas que le sublime se trouve là où Longin le place. Il ne s'agit pas d'en-tasser Oeta sur Pélion<sup>5</sup> ou Olympe. Si l'on me demande de citer un vers sublime, je prononcerais cette simple phrase, qui peut apparaître dans un contexte absolument familier et banal :

Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs

Nous sommes sur le plan de la vie quotidienne, celui que ne quitte pas le sublime Yun Son-do, qui, avec son *Almanach du pêcheur*, a produit les plus beaux vers de la poésie coréenne et mondiale.

Le sublime ne consiste pas dans le contenu, ni dans les artifices de versification. Le sublime n'est pas emberlificotement, complications syntaxiques, énigmes, tels qu'on les trouve trop souvent dans la poésie abstraite française (Char, du Bouchet, Jacottet, à la suite de Mallarmé et Valéry). Pour moi du moins, le sublime tient à la place que les mots les plus simples peuvent prendre dans un contexte émotionnel. Une servante est morte, oubliée. Elle était aimée, elle aimait “l'enfant couvé,” toujours en retrait :

<sup>5</sup> Voir la note de la page 330 dans Coaud, M. *Anthologie bilingue de la poésie chinoise classique*, Les Belles lettres, 1997.

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse  
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,  
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs  
Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs.

Le sublime, ce n'est pas les répliques follement exorbitantes citées habituellement, comme le fameux "Qu'il mourût!" du Vieil Horace (en réponse à "Que vouliez-vous qu'il fit, contre trois?", dans l'*Horace* de Corneille), ou le "Qui te l'a dit?" d'Hermione à Oreste dans *Andromaque* de Racine). C'est par contre un ou deux vers paisibles dans un contexte atroce ou sarcastique. Dans *La charogne*, c'est

Ce beau matin d'été si doux

dans le contexte satanique des *Fleurs du mal*, c'est soudain ce bloc erratique que représente la vision du bonheur calme de

Je n'ai pas oublié, voisine de la ville  
Votre blanche maison, petite mais tranquille

ou bien ces aperçus revigorants :

Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes

ou des évocations intimes dans la pénombre des "chaudes soirées" :

Et je tenais tes pieds dans mes mains fraternelles  
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles  
Et je buvais ton souffle, o délices! o poison!

*Le balcon*

La question

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis  
 Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes?

nous invite à nous renforcer dans le devoir de mémoire, car seule la mémoire fait (re)vivre les morts et les moments parfaits. Un prisonnier ayant passé de longues années dans une prison italienne (mentionné par Leonardo Sciascia dans un de ses romans) avait pu résister au désespoir et survivre grâce à la *Divine Comédie*, qu'il savait par cœur, et se récitait patiemment. Il faut savoir que des pans entiers de la littérature mondiale ont pu subsister du fait que certains aïdes (pas seulement le mythique Homère) savaient par cœur des dizaines de milliers de vers. Actuellement, un aïde kirghise récite encore les dizaines de milliers de vers de l'épopée nationale (pour ne citer que cet exemple étudié par Rémy Dor).

夜宿峰頂寺 Nuitée. Sur un pic, un temple  
 舉手捫星辰 Je lève la main, frôle les étoiles  
 不敢高聲語 N'osant parler à haute voix  
 恐驚天上人 De peur d'effrayer les habitants du ciel

Ce petit quatrain de Li Bai me paraît bien représenter le sublime dans la poésie chinoise : extraordinaire économie de moyens, sobriété, concision? Pour accompagner Li Bai, je dirais encore avec le grand Arthur :

Mes étoiles au ciel avaient un doux froufrou!

한국인은 그들의 문화를 전파하는 데에 적극적인 자세를 보이고 있다. 예술, 문학, 철학 등 다양한 분야에서 활동하고 있으며, 특히 전통 예술과 현대 예술의 융합을 추구하는 경향이 있다. 예술 분야에서는 전통 무용과 현대 무용의 혼합, 전통 음악과 현대 음악의 혼합 등 다양한 혼합 예술 작품들이 등장하고 있다. 문학 분야에서는 전통 시와 현대 시의 혼합, 전통 소설과 현대 소설의 혼합 등 다양한 혼합 문학 작품들이 등장하고 있다. 철학 분야에서는 전통 철학과 현대 철학의 혼합, 전통 철학과 현대 철학의 혼합 등 다양한 혼합 철학 작품들이 등장하고 있다.

ପ୍ରକାଶକ

나를 고집하는 그들이 있다. 그들이 고집하는 것은 그들이 고집하는 그들이 고집하는 것이다.

지/ 결과가 어떻게 되었냐고?/ 죽은 건 뱘이었어”를 들 수 있다. 프랑스 시는 4음절, 8음절, 10음절, 12음절 뿐만 아니라 4행시, 5행시, 7행시, 14행시 등 다양하며 근대에 이르러서는 산문시, 자유시가 널리 퍼져나간다. 프랑스 시는 감정과 생각을 유장하게 표현하는 데 적합한 아주 긴 형식도 과감하게 취한다. 내가 보기에는 바로 여기에 프랑스 또는 유럽 시를 한국 또는 중국 시와 구별짓는 근본 관념이 있는 듯하다. 게다가 프랑스 시에서 는 리듬이 섬세하게 활용된다. 가령 비슷한 소리가 한 시행에 반복됨으로써 그러한 소리의 되풀이가 의미를 밀받침하는 경우가 빈번하다. 예를 들자면 보들레르의 유명한 「알바트로스」 첫 4행절 마지막 시행에서 반복되는 유음과 마찰음이 바다 위로 지나가는 배의 효과를 낸다. 말하자면 음성적 실체가 표현성을 배가시킨다. 이러한 언어 작용은 한 시행의 범위를 넘어 한 편의 시 전체로 확대될 수 있다.

이해 가능성 또는 난해성의 문제는 이른바 상징주의에서부터 제기되기 시작한다. 가령 말라르메의 <백조 소네트>는 전체적으로 수수께기들의 조작이다. 그러나 텍스트를 자세히 들여다보면 *dur*와 *pur*, *vol*과 *col*과 *sol*, *bel*과 *aile* 등으로 이루어지는 내부운(内部韻)을 감지할 수 있다. 또한 첫 4행절이 어떤 새를 생각하게 하고 날개라는 날말이 보통의 백조를 예측하게 한다. 이 백조는 마지막 시행의 대문자 백조와 아무런 공통점이 없다. 이 대문자 백조는 아마 백조좌의 백조일 것이다. 시행 내부의 음성 작용은 여기에 그치지 않는다. 특히 테오필 고티에의 어느 한 시를 활기시키는 하얀 모음 *i*의 축적, 백조와 기호 사이의 동음이의 현상, 대문자 백조의 위치가 마지막 시행의 끝이라는 사실 등을 들 수 있다. 그러므로 최완복의 번역을 포함하여 어떤 한국어 번역도 아주 우발적인 의미만을 옮길 수 있을 때이다. 당연한 사실이지만 말장난은 번역의 노력으로 포착하기 힘들다.

어떤 시인들의 경우에는 신화적 식물지를 구성하는 것이 가능하다. 한국 시인들의 경우 단풍잎, 배꽃이나 매화의 상징적 가치는 아주 명백하다. 제라르 드 네르발의 식물들은 거의 낙원의 식물에 가깝다. 특히 지옥의 여왕 페르세포네의 상징인 석류는 말라르메, 폴 발레리, 조운, 고두동 등 프랑스 와 한국의 여러 시인들에 의해 노래된다. 대체로 석류의 내부는 두껍고 딱

딱한 껍질로 써여 있지만 일단 드러나면 필시 성적일 의미를 내포하고 있다.

마지막으로 송고미는, 내용에 있는 것도 작시법의 기교에 있는 것도 아니다. 송고미는 감언이설도, 복잡하게 뒤얽힌 문장도, 수수께끼도 아니다. 나로서는 가장 단순한 말들이 감정의 맥락에서 차지하는 자리에서, 달리 말하자면 감정을 움직이게 하는 단순한 말들에서 송고미가 생긴다고 생각 한다. 어조를 높여 유장하게 말한다고 송고미가 생겨나는 것은 아니다. 송고미는 오히려 참혹하거나 냉소적인 문맥에 놓인 잔잔한 한두 시행에서, 가령 윤선도의 「어부사시사」, 보들레르의 「망골(亡骨)」이나 「발코니」 등의 소박한 한두 시행에서 솟아난다. 이백의 다음 사행시 “夜宿峰頂寺/ 舉手捫星辰/ 不敢高聲語/ 恐驚天上人”는 표현 수단의 특별한 절약, 절도, 간결함에 힘입어 중국시의 송고미를 대표하는 것으로 보인다. 나는 이 4행시에 맞추어 위대한 아르튀르와 더불어 다음 시행을 읊조리고 싶다. “나의 별들이 하늘에서 부드럽게 살랑거리고 있었네!”

[요약 : 이규현 (불문학 박사)]