



HAL
open science

Du yuefu au gexing : carrière d'une poésie chantée dans la Chine du haut Moyen Âge (III^e-VI^e s.)

Rui Zhang

► **To cite this version:**

Rui Zhang. Du yuefu au gexing : carrière d'une poésie chantée dans la Chine du haut Moyen Âge (III^e-VI^e s.). Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2022. Français. NNT : 2022INAL0014 . tel-04009088

HAL Id: tel-04009088

<https://theses.hal.science/tel-04009088v1>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

IFRAE

THÈSE

présentée par

Rui ZHANG

soutenue le 20 septembre 2022

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et civilisations

Du *yuefu* au *gexing* : carrière d'une poésie chantée dans la Chine du haut Moyen Âge (III^e-VI^e s.)

Thèse dirigée par :

M. Frédéric WANG
Mme Valérie LAVOIX

Professeur des universités, INALCO
Maître de conférence, INALCO

RAPPORTEURS :

M. Stéphane FEUILLAS
M. Stephen OWEN

Professeur des universités, Université Paris Cité
Professeur des universités émérite, Harvard University

MEMBRES DU JURY :

M. Stéphane FEUILLAS
Mme Isabelle GARNIER
Mme Valérie LAVOIX
M. Stephen OWEN
M. Frédéric WANG

Professeur des universités, Université Paris Cité
Professeur des universités, Université Jean-Moulin Lyon III
Maître de conférence, INALCO
Professeur des universités émérite, Harvard University
Professeur des universités, INALCO

Remerciements

Sept années ont été le temps nécessaire pour l'auteure de cette thèse à se repérer dans une nébuleuse absolue afin de cueillir quelques étoiles, et d'apprendre à les disposer. Si elle a su persévérer sans être engloutie ni par les doutes, ni par l'angoisse, ni par la solitude, c'est qu'elle a été guidée par l'astre polaire qui luit invariablement devant ses yeux levés :

Que Valérie Lavoix et Frédéric Wang veuillent bien dans ces mots trouver la gratitude la plus dévouée de leur disciple qui n'arrivera jamais à les remercier assez pour leurs lumières et leurs bienfaits. Avec la bienveillance infinie qui la caractérise tant, Valérie Lavoix a su supporter ma manie diabolique de me couper les cheveux en quatre dans la recherche des mots et relire mille fois mes pages quand je les modifie mille fois, sans jamais ménager ni son temps ni sa peine. De toute sa finesse et son érudition, elle m'a accompagnée à chaque pas dans mes tâtonnements, en me transmettant le goût de la rigueur et de la minutie. Frédéric Wang, maître longanime au grand cœur, m'a mise aussitôt sous son égide quand je l'ai sollicité pour une direction de thèse, sans hésitation aucune. Tous au long de ces années, il m'a dirigée avec sa hauteur de vue, et a su me mettre sur la bonne voie avec sagesse et perspicacité. Ma dette envers tous deux est aussi grande que les conseils avisés qu'ils m'ont prodigués sont abondants, et que leur bonté envers moi est généreuse et invariable. Sans leur confiance infaillible en mon potentiel, je n'aurais pas su sonder les limites de mes compétences pour les pousser toujours plus loin, et ce travail n'aurait pas vu le jour.

Je remercie les membres de mon jury, pour le temps qu'ils prendront à me lire ainsi que pour le temps qu'ils auront pris pour venir jusqu'à Paris pour ma soutenance. Merci au professeur Stephen Owen d'avoir accepté très tôt, et spontanément, d'être le juge de mon travail, ce même quand les conditions sanitaires étaient peu optimales et laissaient entrevoir des déplacements internationaux compliqués. Qu'Isabelle Garnier reçoive toute ma gratitude pour l'intérêt porté à mon travail en tant que spécialiste non-sinologue.

Je remercie de tout cœur Stéphane Feuillas, dont j'ai suivi fidèlement plusieurs séminaires pendant ces années, et qui, par son savoir, sa clairvoyance mais aussi avec humour et magnanimité, m'a dispensé en beaucoup d'occasions, des remarques sagaces et des conseils éclairés, et m'a maintes fois remonté le moral.

Je pense à Jean-Pierre Diény et à François Martin, les maîtres de mes maîtres, en qui je vois des modèles à suivre, même si je n'ai jamais eu la joie d'être auprès d'eux en tant qu'élève : je regrette qu'ils ne fussent plus de nôtres quand je me suis inscrite en thèse. Mais à travers leurs écrits, j'ai pu découvrir leurs lumières. Grâce au séminaire consacré à l'édition posthume de sa traduction des *Nouveaux chants pour les terrasses de jade*, j'ai reçu et continue à recevoir les bienfaits du génie de François Martin en tant que traducteur de la poésie chinoise du haut Moyen Âge.

J'en profite pour saluer chaleureusement tous les *arpenteurs* des Terrasses : Valérie Lavoix, Michel Vieillard-Baron, Julie Gary, Marie Bizais, Stéphane Feuillas, Phillippe Uguen, Hugo Dubois-Mouro, Zhang Chen. C'est à travers nos multiples échanges autour parfois d'un vers, d'un mot, que j'ai appris à mieux traduire les poèmes, à apprécier les nuances, la subtilité et les finesses de la langue française. Chaque « Adjugé ? Vendu ! » a été un fil d'Ariane pour que j'ajuste mes pas allant vers le secret de la fabrique à poème. Merci à Michel pour son goût raffiné de la langue française et pour avoir su le transmettre avec un enthousiasme communicatif ; merci à Julie pour sa délicatesse, sa sensibilité, son écoute attentive, pour nos longues causeries nocturnes, et pour s'être lancée à traquer les coquilles dans deux de mes chapitres ; à Marie de m'avoir initiée à sa méthode pour restructurer un texte, et m'avoir aidé à réviser une note de recherche pour *Études chinoises*. Je pense aussi à Alexis Lycas, à Arthur de France, à Pablo Balistein, à Damien Chaussende et à Béatrice L'Haridon, amis des *arpenteurs*.

Mes remerciements les plus sincères vont également à Alain Arrault. Le séminaire qu'il a animé avec ma co-directrice autour du *Mengxi bitan* fut une incitation à goûter les délices des recherches, et celui qu'il a animé avec Christian Lamouroux et Stéphane Feuillas n'en fut pas moins un régal ; je peux dire la même chose pour Rainier Lanselles avec son séminaire autour du *Taohua shang*. Je remercie aussi tant d'autres professeurs auprès de qui j'ai reçu des enseignements, de l'inspiration, des conseils

ou des encouragements, merci donc vivement à Vincent Durand-Dastès, à Anne Cheng, à Catherine Despeux, à Marie Laureillard...

Merci au Collège de France et à la BnF de m'avoir accordé leur confiance en acceptant de me recevoir en leur sein pour des recherches post-doctorales ; merci à Anne Cheng pour son soutien indispensable en faveur de ma candidature, à Cheng Pei, chef du projet Richelieu de la BnF, pour son accueil chaleureux.

À Muriel Détrie, mon ancienne directrice de recherche en littérature générale et comparée, qui m'a vivement encouragée à m'inscrire en thèse ; à Rémi Mathieu de m'avoir réorientée vers la sinologie, et surtout, d'avoir su me mettre entre des mains sûres.

À mes professeurs de français, en France comme en Chine. Je pense plus particulièrement à Alexis Lévrier, un de mes anciens professeurs en lettres modernes à l'Université de Reims, qui m'a offert son aide généreuse quand j'ai décidé de poursuivre mes études à Paris après une année d'étude rémoise.

Une pensée particulière au professeur Wu Xiangzhou qui nous a quitté il y a plus d'un an, je n'oublierai pas son extrême bienveillance et sa générosité envers les jeunes chercheurs ; au professeur Zhao Mingli de l'Université Normale de la capitale, pour avoir eu la grande gentillesse de m'inviter plusieurs fois à des conférences tenues au sujet du *yuefu* et de l'écriture dans la Chine antique.

À mes élèves de chinois classique qui sont devenus mes amis, à Pauline, à Laurent, à Huong, grâce à qui j'ai connu la joie de transmettre mes connaissances de la littérature classique. Pauline Seguin a vaillamment accepté de relire une grande majorité de la thèse, à elle va toute ma gratitude.

Ainsi qu'à mes professeurs de japonais, Makiko Andro-Ueda, Benjamin Giroux ; aux amis que j'ai rencontrés dans le monde de la japonologie, Caroline, Audrey, Samuel, merci à eux pour leurs encouragements, leur bonne humeur communicative qui m'ont beaucoup aidée à reprendre des forces.

Merci à Pierre Kaser et à *Impressions des Extrême-Orient* d'avoir accepté avec enthousiasme ma proposition d'un article en hommage à André Lévy, même si le chevauchement entre le délai du dépôt de la thèse et la date butoir de l'article m'a empêchée de compléter à temps les lacunes que j'avais laissées dans ce dernier et que j'ai dû finalement renoncer à sa publication. Je les remercie de l'honneur et du plaisir qu'ils m'ont gratifiés en témoignant d'un grand intérêt pour mon travail.

Mes remerciements vont aussi à l'École doctorale de l'Inalco et à la direction de l'IFRAE pour leurs multiples aides au cours de ces années. Merci à Marie Kraskovetz, à Oriane Frisa, à Estelle Bauer, à Barbora Chavel, à Cécile Corniquel et tant d'autres pour leur écoute et leur soutien.

Mes vives salutations à l'équipe de l'AFEC et d'*Études chinoises* ; à Gis Asie pour ses aides aux missions ; à la Bulac pour ses longs horaires d'ouverture ; merci à Langarts, et à Mei, à Véronique, à Na pour les *yaji* et les échanges autour de la cithare, de la musique et de la poésie.

Je remercie tous les amis qui m'ont soutenue durant ces années, amis doctorants comme compagnons de route : à Akiyo Kubo, à Li Hao ; à Simon Debierre pour ses suggestions et conseils, pour avoir partagé ses connaissances sur l'art de la cithare *qin* et sur la musicologie ; à Jules Millet, futur doctorant, pour sa relecture d'une partie de mon chapitre V quitte à sacrifier son sommeil.

Mais aussi amis hors de l'univers académique : merci infiniment à Alain à Bordeaux, ami obligeant et dévoué, pour se tenir prêt à tout moment à me prodiguer son aide sans jamais sourcilier ; à Tom à Nantes ; à Terry en Australie ; à Mina en Corée ; à Xiaoji en Chine.

Ce travail est le fruit d'un long pèlerinage au cours duquel j'ai été maintes fois aidée, encouragée et inspirée par beaucoup de gens que je n'ai pas pu tous citer ici. Je remercie aussi toutes les difficultés et les frustrations que j'ai connues au long de ce voyage, qui ont fini par enrichir mon être et fortifier mon cœur. Ce que j'ai cueilli et recueilli tout au long du chemin dépasse de loin la rédaction d'une thèse.

J'embrasse mon frère et ma sœur avant d'adresser mon amour à mes parents, qui ont su attendre l'achèvement de ce pèlerinage, attendre dans des contrées lointaines avec, je le sais, angoisse et inquiétude, mais avec une affection infinie et inébranlable pour leur fille rebelle qu'ils auraient préféré garder entre leur bras, mais qu'ils ont choisi de doter d'ailes. Même s'ils ne savent pas lire un mot de français, je leur dédie ce travail.

Résumé

Du *yuefu* au *gexing* : carrière d'une poésie chantée dans la Chine du haut Moyen-Âge (III^e-VI^e s.)

Cette thèse se propose d'étudier une poésie chantée dont la désignation même est empruntée à une institution musicale impériale, le Bureau de la musique (*Yuefu*), et qui, en tenant lieu de passerelle entre l'art du folklore et l'art des lettrés, de poésie de performance et de palimpseste renouvelé, a sous plusieurs perspectives modifié le cours de la poésie chinoise classique.

Au-delà d'une révision de la définition problématique du *yuefu*, cette étude ambitionne de dévoiler dans quelle mesure l'évolution de la musique ou, plus précisément, de l'esthétique musicale, a conditionné celle de la poésie dans la Chine du haut Moyen Âge, à travers, dans un premier temps, la collecte de chansons folkloriques dont fut chargé le Bureau, et dans un second temps, l'assimilation du folklore par les lettrés.

En amont vers les Han et jusqu'au début des Tang en aval, la recherche est guidée par la volonté d'entrer au cœur même de la « fabrique à poèmes », ce grâce au support idéal que constitue le corps poétique formé sous le nom du *yuefu* : de la métrique à la rhétorique, de la thématique à l'esthétique.

Le *gexing* se tient au point d'arrivée de l'examen, comme dérivé même du *yuefu* et comme poésie à la confluence des pratiques poétiques du haut Moyen Âge ; il est l'ultime manifestation de la dynamique de cette poésie chantée, en réminiscence d'un passé qu'il reçoit, recycle et reforme, en s'inscrivant dans le présent pour annoncer l'avenir.

Mots clés : Bureau de la musique ; *yuefu*-ballade ; folklore ; *persona* ; *contrafactum* ; palimpseste ; cercles lettrés ; joutes poétiques ; *gexing* ; Six Dynasties (haut Moyen Âge)

Abstract

From *Yuefu* to *Gexing* :

The Path of a Sung Poetry in Early Medieval China (3rd-6th Century)

This dissertation aims to study a specific pseudo-genre of sung poetry whose very name is borrowed from an imperial musical institution, the Music Office (Yuefu), and which, by acting as a bridge between folklore and the literati culture, as a poetry of performance and of renewed palimpsest, has in many ways influenced the course of Chinese classical poetry.

Through a review of the problematical definition of *yuefu*, this study attempts to reveal the extent to which the evolution of music or, more precisely, of musical aesthetic, has conditioned the development of poetry in Early Medieval China, firstly through the collection of folk songs with which the Bureau was entrusted, and secondly through the assimilation of folklore by the literati.

By going backwards to the Han Dynasty and moving forward to the beginning of the Tang Dynasty, this research analyses the core of “poem making”, with the ideal medium provided by the poetic body that is formed under the name of *yuefu*: from metrical to rhetoric, from thematic to aesthetic.

Gexing, a derivative of *yuefu* itself, but no less a form of poetry at the confluence of the literary practices of the Early Middle Ages, comes as the end point of this research. It is a demonstration of the dynamics of the *yuefu* poetry: through recalling a past which it inherits and reforms, it asserts itself in the present and projects a path towards the future.

Key words: Music office; *yuefu*-ballad; folklore; *persona*; *contrafactum*; palimpsest; literati circles; poetic jousting; *gexing*; Six Dynasties (Early Medieval Period)

Table des Matières

REMERCIEMENTS	3
RESUME	5
TABLE DES MATIERES	7
CHRONOLOGIE (DES QIN AUX TANG)	11
INTRODUCTION	13
Catégorisation du <i>yuefu</i> par Guo Maoqian	15
OBJECTIF DE LA RECHERCHE	17
ÉTAT DE L'ART	19
Travaux en français et en anglais.....	19
Travaux en langue chinoise	25
Travaux japonais et coréens	30
PROBLEMATIQUE DE LA THESE.....	32
SOURCES.....	38
1.1.1. Traités de la musique et anthologies.....	38
1.1.2. Critiques anciens.....	41
METHODES DE RECHERCHE ET STRUCTURE DU TRAVAIL	42
CHAP. 1. BUREAU DE LA MUSIQUE ET SONS NOUVEAUX	47
1.1. LES RITES, LA MUSIQUE ET LES SONS NOUVEAUX	47
1.1.1. Le pouvoir en chantant.....	52
1.1.2. Le goût pour la musique triste	62
1.1.3. Quel rôle joue la musique de Chu ?	66
1.2. LE BUREAU DE LA MUSIQUE : AUTRE TEMPS, AUTRE MUSIQUE	70
1.2.1. La rénovation du Bureau de la musique : quel enjeu ?	71
1.2.2. L'usage de nouveaux instruments	76
1.2.3. Le Bureau en faveur des sons nouveaux	80
1.2.4 Le <i>yuefu</i> à la mesure de Liu Xie.....	84
CONCLUSION	86
CHAP. 2. YUEFU ET NOUVEAUX METRES	89
2.1. LES METRES ET LEUR EMPLOI.....	89
2.1.1. Le tétramètre est-il donc LE mètre ?	89
2.2.2. Les mètres « se substituent au fil des époques »	93
2.2. DU TETRASYLLABE AU PENTASYLLABE.....	95
2.2.1. Aux origines (ambiguës) des pentasyllabes	97
2.2.2. L'essor des pentasyllabes : quels avantages ?	104
2.2.2.1. La saveur des pentasyllabes	106
2.2.2.2. L'efficacité des pentasyllabes	108
2.2.3. Les « Dix-neuf poèmes anciens » sont-ils des <i>yuefu</i> ?	113
2.3. LES PREMICES DES HEPTASYLLABES	128
2.3.1. « Quatre tristesses »	135
2.3.2. Cao Pi et la « Chanson de Yan »	138
2.3.3. Les hexasyllabes et autres mètres	144
CONCLUSION	147

CHAP. 3. POESIE DE PERFORMANCE : CARACTERES DITS ORIGINELS DU YUEFU	149
3.1. LA THEATRALITE DES YUEFU ANCIENS	150
3.1.1. « Les <i>yuefu</i> excellent à [...] narrer des histoires »	151
3.1.2. La narration par les jeux de voix	156
3.2. L'AMBIGUÏTE DU JEU	162
3.2.1. L'ambiguïté du « je »	163
3.2.2. L'ambiguïté du temps et de l'espace	169
3.3. L'INSTABILITE DES TEXTES	171
3.3.1. Irrégularité et incongruité	172
3.3.2. Variantes : cas de deux poèmes	184
3.4. DES YUEFU ANCIENS AUX YUEFU LETTRES	192
CONCLUSION	194
CHAP. 4 IMITATION ET SIMULATION	197
4.1. LA PREMIERE IMITATION : RETOUR (OU NON) AUX MODELES ANCIENS	197
4.1.1. De la citation à l'imitation	197
4.1.2. Imiter les anciens, <i>nigu</i>	203
4.1.2. Qu'est-ce qu'un <i>ni yuefu</i> : terminologie	208
4.1.3. De <i>ni</i> à <i>dai</i>	217
4.2. IMITATION ET INNOVATION	224
4.2.1. Quand l'imitation est peu heureuse	225
4.2.1. L'imitation comme transmission novatrice	226
4.2.3. Jusqu'où l'imitation peut-elle aller ?	229
4.3. LA SIMULATION, OU LA SECONDE IMITATION	233
4.3.1. Par la voix d'autrui	234
4.3.2. Par la voix d'une femme	236
4.3.3. Une voix fictive, déguisée ou dédoublée	240
4.3.4. La pratique <i>daiyan</i> prend son essor	245
CONCLUSION	253
CHAP. 5. UNE POESIE D'AGREMENT ?.....	255
5.1. LES SONS NOUVEAUX EN VOGUE	256
5.1.1. Les sons de Wu, dits « ensorcelants »	258
5.1.2. Les airs de l'Ouest, folkloriques ou lettrés ?	263
5.1.3. Airs du Nord... arrivés au Sud	277
5.2. LES NOUVEAUX CHANTS POUR LES TERRASSES DE JADE	282
5.2.1. Les nouveaux chants pour ELLE : qui est cette BELLE ?	282
5.2.2. Le « détachement » ou l'« affranchissement » : <i>fangdang</i>	289
5.2.3. Le jeu et la gratuité, <i>xi</i>	296
5.3. LA POESIE AU GOUT DU JOUR	306
5.3.1. Quand les sentiments (ou la sensualité) se chantent	307
5.3.2. Comment rivaliser avec les anciens ?	311
5.3.4. Dans l'entre-deux du classicisme et de la modernité	318
CONCLUSION	324

CHAP. 6. LA NAISSANCE DU GEXING : LA BOUCLE BOUCLEE.....	327
6.1. AUX PREMICES DU <i>GEXING</i>	329
6.1.1. Au nom de l'« ancêtre des longues pièces en longs vers ».....	329
6.1.2. Au pas de « Dur est le chemin ! »	334
6.1.3. Quelle postérité pour les « Chansons de Yan » ?	344
6.2. CHANSON « MARCHANTE », OU <i>ANDANTE</i>	358
6.2.1. Une chanson qui déambule	358
6.2.2. La chanson « marchante » ? : le terme <i>xing</i> dans <i>gexing</i>	365
6.2.3. À la lumière des <i>Fines fleurs du jardin des belles-lettres</i>	368
6.2.4. Quand <i>shi</i> , <i>yuefu</i> et <i>fu</i> confluent	371
6.3. CONFLUENCE AU « FLEUVE DU PRINTEMPS ».....	376
6.3.1. En guise de prélude : deux chansons de Liu Xiyi.....	377
6.3.2. Au gré du « Fleuve du printemps ».....	382
CONCLUSION	387
CONCLUSION	389
LE <i>YFSJ</i> , UN OUTIL PRECIEUX.....	390
RAPPEL DES LIGNES DE FORCE.....	393
OUVERTURE DE NOUVELLES PERSPECTIVES.....	401
BIBLIOGRAPHIE.....	403
SOURCES PRIMAIRES.....	403
Propos sur la poésie (<i>shihua</i>).....	408
SOURCES SECONDAIRES.....	410
ANNEXES	425
ANNEXE 1. QUELQUES-UNES DE NOS TRADUCTIONS NON INCLUSES DANS LE CORPS DE LA THESE.....	425
ANNEXE 2. <i>GEXING</i> DANS LE <i>HONGLOU MENG</i> (LE REVE DANS LE PAVILLON ROUGE)	429
ANNEXE 3. QUELQUES DES <i>YUEFU</i> ANCIENS NARRATIFS	432
INDEX	437
INDEX DES ANTHROPONYMES.....	437
INDEX DES TITRES DE POEMES.....	442

Chronologie (des Qin aux Tang)

Qin 秦 (221-206 av. J.-C.)

Han 漢 (206 av. J.-C.-220)

Han occidentaux 西漢 (206 av. J.-C.-9 apr. J.-C.)

Xin 新 (9-25)

Han orientaux 東漢 (25-220)

Trois Royaumes 三國 (220-266/280)

Wei 魏 (220-266)

Shu 蜀 (221-263)

Wu 吳 (222-280)

Jin 晉 (266-420)

Jin occidentaux 西晉 (266-317)

Jin orientaux 東晉 (318-420)

Dynasties du Sud et du Nord (420-589)

Dynasties du Sud

Liu Song 劉宋 (420-479)

Qi du Sud 南齊 (479-502)

Liang 梁 (502-557)

Chen 陳 (557-589)

Dynasties du Nord

Wei du Nord 北魏 (386-534)

Wei orientaux 東魏 (534-550)

Wei occidentaux 西魏 (534-557)

Qi du Nord 北齊 (550-577)

Zhou du Nord 北周 (557-581)

Sui 隋 (581-618)

Tang 唐 (618-907)

Introduction

La poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus grande importance que l'histoire.¹

Avec le *Shijing* 詩經 (Livre des poèmes)² et le *Chuci* 楚辭 (Chants de Chu)³, les ballades des Han connues sous l'appellation *yuefu* 樂府 (littéralement « Bureau de la musique ») ainsi que les poèmes anciens dits *gushi* 古詩 constituent les origines de la poésie chinoise classique. Si la part des deux premiers est depuis longtemps confirmée par l'histoire littéraire, et que les *gushi*, avec la gloire des « Dix-neuf poèmes anciens », sont aussi prisés comme « mère de la poésie » (*shimu* 詩母⁴), les *yuefu* restent quelque peu dans l'ombre⁵. Le présent travail a pour ambition de mettre en valeur cette poésie dont la désignation même est un nom d'emprunt et dont la définition reste problématique.

En guise d'incitation à cette aventure, intéressons-nous au poème suivant :

秋風入窗里，	Le vent d'automne entre par les croisées,
羅帳起飄颻。	Le rideau de gaze danse à son gré.
仰頭看明月，	Levant la tête, je regarde la lune,
寄情千里光。	Et confie mon cœur à sa clarté sur mille li. ⁶

¹ Aristote, *La Poétique*.

² Notre édition de référence est Mao Heng, Zheng Xuan, Kong Yingda, Li Xueqin (éd. sous la dir. de), *Shisanjing zhushu • Maoshi zhengyi*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1992.

³ Notre édition de référence est Hong Xingzu 洪興祖 (1090-1155), *Chuci buzhu* 楚辭補注 (Annotations complémentaires des *Chants de Chu*), Beijing, Zhonghua shuju, 1983.

⁴ Lu Shiyong 陸時雍 (actif entre 1628 et 1644), *Shijing zonglun* 詩鏡總論 (Traité général du *Miroir de la poésie*), dans Ding Fubao 丁福保 (éd.), *Lidai shihua xubian*, 歷代詩話續編 (Suite des Propos de différentes époques sur la poésie), Beijing, Zhonghua shuju, 1983, p. 1041.

⁵ Hormis quelques ballades narratives célèbres comme « Moshang sang » 陌上桑 (Le mûriers sur le sentier), « Kongque dongnan fei » 孔雀東南飛 (Le paon s'envole au sud-est) et « Mulan ci » 木蘭辭 (Ballade de Mulan).

⁶ Xu Ling 徐陵 (507-508), Wu Zhaoyi 吳兆宜 (ca 672 ; annoté par), MU Kehong 穆克宏 (éd.), *Yutai xinyong jianzhu* 玉臺新詠箋注 (Annotations des Nouveaux chants pour les terrasses de jade), Beijing, Zhonghua shuju, 1999 (édition de référence, ci-après *Yutai*), j. 10, p. 481.

Voir aussi Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), Qiao Xiangzhong 喬象鐘, Chen Youqin 陳友琴, *et al.* (présenté par), *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Collection des poèmes *yuefu*), Beijing, Zhonghua shuju, 1979 (édition de référence ; ci-après *YFSJ*), j. 44, p. 648.

Ce petit quatrain, intitulé « Ziye sishi ge • Qiuge » 子夜四時歌•秋歌 (Chanson de Ziye aux quatre saisons • Chanson d'automne) est une chanson anonyme dont la datation se situe entre le IV^e et le VI^e siècle. Il nous laisse entrevoir l'esquisse du poème sans doute le plus connu de Li Bai 李白 (701-762), lequel reste jusqu'à nos jours le plus souvent récité par les enfants chinois qui apprennent à lire : le célèbre « Jingye si » 靜夜思 (Pensée par une nuit calme)⁷, dont les deux derniers vers « Levant la tête, je contemple la lune, Baissant la tête, je pense à mon ancien pays » (舉頭望明月, 低頭思故鄉) ne sont autre qu'une réécriture – de génie, certes – de notre chanson.

Ceci invite à réfléchir sur l'héritage qu'ont reçu les poètes des Tang de la poésie antérieure, notamment de celle des Six Dynasties, période souvent considérée comme une parenthèse troublée entre deux grands Empires. Ce disant, nous ne considérons pas la dette bien connue du poème régulier « en style moderne » (*jinti shi* 近體詩) envers les fondateurs des règles de l'euphonie et du parallélisme ; nous souhaitons, par ce travail, nous interroger sur les apports de la poésie *yuefu* à l'art de la versification.

Originellement désignation d'une institution musicale de cour – dite « Bureau de la musique » – chargée de collecter des chansons folkloriques sous le règne de l'empereur Wu 武 des Han (r. 141-87 av. J.-C.), le terme *yuefu* se réfère par la suite aux compositions musicales recueillies, remaniées ou créées par le Bureau de la musique. Il faut attendre le *Wenxin diaolong* 文心雕龍 (Cœur de la littérature en dragon ciselé, ci-après *WXDL*) de Liu Xie 劉勰 (465-532)⁸ pour que le *yuefu* devienne pour la première fois la désignation d'une catégorie – pour ne pas dire un *genre* – littéraire. Outre les chansons collectées par le Bureau ou les hymnes composés par des musiciens et des poètes de cour, l'étendue du *yuefu* va jusqu'à couvrir les imitations des lettrés sur des timbres⁹ connus, voire des compositions sur de nouveaux timbres sans qu'elles soient réellement chantées ou orchestrées.

⁷ Li Bai 李白, *Li Taibai quanji* 李太白全集 (Recueil complet de Li Taibai), annoté par Wang Qi 王琦 (1796-1774), Beijing, Zhonghua shuju, 2011, j. 6, p. 300. Le poème est classé par Wang Qi comme un *yuefu*.

⁸ Notre édition de référence est Liu Xie 劉勰 (465-532), Zhan Ying 詹鏞 (annoté par), *Wenxin diaolong yizheng* 文心雕龍義証 (Annotations du Cœur de la littérature en dragon ciselé), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1994, ci-après *WXDL*.

⁹ Par timbre, on entend le schème mélodique d'un air sur lequel est composé un poème chanté.

La désignation implique un corpus poétique d'une nette hétérogénéité. Pour en donner un aperçu, nous citerons la catégorisation du *yuefu* par Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099) dans le *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Collection des poèmes *yuefu*, ci-après *YFSJ*)¹⁰, anthologie monumentale qui, malgré sa compilation relativement tardive par rapport à la période qui nous concerne, reste la référence incontournable des études du *yuefu*.

Catégorisation du *yuefu* par Guo Maoqian

Les *yuefu* rassemblés dans le *YFSJ* sont répartis par son compilateur en douze catégories comme suit :

- i) *Jiaomiao geci* 郊廟歌辭, Hymnes de sacrifices sur les autels des faubourgs et au temple ancestral (ci-après hymnes sacrificiels ou hymnes) (j. 1-12)
- ii) *Yanshe geci* 燕射歌辭, Chansons pour les cérémonies du tir à l'arc [à l'occasion de banquets impériaux] (ci-après chansons pour les banquets impériaux) (j. 13-15) ;
- iii) *Guchui quci* 鼓吹曲辭, Airs aux instruments à percussion et à vent (j. 16-20) ;
- iv) *Hengchui quci* 橫吹曲辭, Airs aux instruments à vent traversiers (j. 21-25) ;
- v) *Xianghe geci* 相和歌辭, Chansons répondant [à l'accompagnement des instruments à cordes et à vent] (j. 26-43) ;
- vi) *Qingshang quci* 清商曲辭, airs en mode clair¹¹ *shang* (j. 44-51) ;
- vii) *Wuqu geci* 舞曲歌辭, chansons à danser (j. 52-56) ;
- viii) *Qinqu geci* 琴曲歌辭, chansons sur des airs de cithare *qin* (j. 57-60) ;
- ix) *Zaqu geci* 雜曲歌辭, chansons sur des airs divers (j. 61-78) ;
- x) *Jindai quci* 近代曲辭, airs des temps modernes (j. 79-82) ;
- xi) *Zage yaoci* 雜歌謠辭, chants et chansonnettes divers (j. 83-89) ;
- xii) *Xin yuefu ci* 新樂府辭, nouveaux *yuefu* (j. 90-100).

¹⁰ Notre édition de référence est Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), Qiao Xiangzhong 喬象鐘, Chen Youqin 陳友琴, et al. (présenté par), *Yuefu shiji* 樂府詩集 [Collection des poèmes *yuefu*], Beijing, Zhonghua shuju, 1979, ci-après *YFSJ*.

¹¹ Le terme *qing* 清 est souvent traduit par « pur », mais il évoque plutôt une sonorité claire et cristalline dans l'expression *qingshang* 清商, voir chap. I.

Les critères de répartition auxquels recourt Guo Maoqian s'appuient sur la diversité des musiques d'accompagnement, mais sous des angles variés (circonstance de représentation, instrumentation, style ou mode musical, époque d'apparition...). Chaque catégorie inclut des chansons anonymes et des compositions (ou des imitations) de lettrés datant de différentes époques.

Comme les *yuefu* ne nous sont parvenus que sous forme littéraire, transmise par des éditions tardives, cette catégorisation fondée sur la mise en musique des textes est parfois contestée. Lorsque Hans H. Frankel envisage les *yuefu* dans une perspective littéraire, il propose de les répartir en sept catégories :

- i) Hymnes composés par le Bureau de la musique pour des usages rituels ;
- ii) Textes sélectionnés par le Bureau des œuvres des auteurs connus, orchestrés par le Bureau, et destinés également à des occasions cérémonielles ;
- iii) Chansons anonymes collectées par le Bureau de la musique de différentes régions de l'empire ou introduites de l'étranger¹² ;
- iv) Œuvres postérieures à l'abolition du Bureau de la musique (en l'an 6 av. J.C.), subdivisée en quatre types : 1) anciens titres, anciens timbres, nouvelles paroles ; 2) anciens titres, nouveaux timbres, nouvelles paroles ; 3) nouveaux titres, anciens timbres, nouvelles paroles ; 4) nouveaux titres, nouveaux timbres, nouvelles paroles.
- v) Imitations des lettrés datant de la fin des Han et des époques suivantes
- vi) Nouveaux *yuefu*
- vii) Poèmes à chanter *ci* et *qu*¹³

Ce classement montre l'amplification du corpus poétique qu'évoque le terme *yuefu* au fil des siècles. Une de ses différences majeures avec la répartition de Guo Maoqian consiste en l'inclusion dans le corpus du *yuefu* des poèmes à chanter *ci* 詞 et *qu* 曲. S'il existe, en effet, une ambiguïté entre ce qui est appelé *yuefu* et *ci* sous les Tang (au minimum un recouvrement partiel des poèmes pouvant être désignés comme l'un ou l'autre), la pleine floraison du *ci*, mais aussi celle du *qu* n'advient qu'à des époques beaucoup plus tardives par rapport à la période qui fait l'objet de nos considérations.

¹² Par de l'étranger (*from abroad*), H. H. Frankel désigne sans doute les airs nomades importés dans l'Empire des Han par Zhang Qian 張騫 (?-114) depuis les pays de l'Ouest (de l'Asie centrale), voir chap. I.

¹³ Voir H. H. Frankel, "Yuefu poetry", in Cyril Birch (ed.), *Studies in Chinese Literary Genres*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1974, p. 69-70.

Quant au nouveau *yuefu* (*xin yuefu* 新樂府), le terme tient son origine du mouvement poétique au milieu des Tang promu par Bai Juyi 白居易 (772-846) et Yuan Zhen 元稹 (779-831), et se rapporte à des poèmes composés sur des titres nouveaux, mais à la manière de *yuefu* anciens narratifs, sans que ces poèmes soient réellement chantés. Par ailleurs, il suggère que sous les Tang, le terme *yuefu* était bel et bien employé par les gens de lettres pour évoquer une poésie antérieure à leur temps.

Ainsi, il nous semble possible de cerner un contour plus restrictif du *yuefu*. C'est ce que propose par ailleurs Frankel lorsqu'il examine de près les poèmes qui peuvent être associés à cette appellation, en laissant de côté notamment les deux dernières catégories. Dans notre propre travail, nous jugeons pertinent de resserrer davantage le cercle : les hymnes de sacrifices et les chansons destinées à des occasions cérémonielles, d'une valeur littéraire moins considérable et dont le rôle eu égard à l'évolution de la pratique poétique est moins important, ne seront qu'incidemment pris en compte au cours de notre recherche.

Objectif de la recherche

L'objectif de notre recherche n'est pas de retracer une histoire littéraire du *yuefu*, ni de revisiter sa catégorisation, ni de parvenir à en donner une définition générique – une telle tentative nous paraît éminemment épineuse. Avec la mise en perspective de l'institution ainsi que des textes poétiques classés sous le nom du *yuefu*, notre intérêt prioritaire est d'observer comment une partie de ce corps poétique¹⁴, en engageant une rencontre entre le folklore et la sphère aristocrate et lettrée, a contribué à renouveler l'expression poétique dans la Chine du haut Moyen Âge.

Si les moyens nous manquent évidemment pour apprécier les mélodies d'accompagnement de ces poèmes (d'autant que s'y trouvent des textes qui n'ont été ni orchestrés ni chantés), il nous reste possible d'évaluer combien la mutation des goûts musicaux a pu marquer le cheminement du *yuefu*. Dans cette perspective, nous incluons sous le terme *yuefu* les chansons anonymes collectées par le Bureau ainsi que les imitations des lettrés composées sur leur exemple (ce qui implique les catégories III, IV et V dans la répartition de Frankel).

¹⁴ Nous reviendrons sur l'expression « corps poétique » lorsque nous discuterons de la possibilité de définir le *yuefu* (voir la section « Problématique de la thèse »).

Nous nous intéressons, comme évoqué plus haut, à l'héritage du *yuefu*, dans son aspect formel tout d'abord. Outre le rôle qu'ont joué le Bureau de la musique et la poésie éponyme dans l'essor des pentasyllabes au détriment des tétrasyllabes, leur part dans l'évolution d'autres formes métriques tels que l'heptasyllabe et l'hexasyllabe trouve également sa place dans notre réflexion.

La contribution du *yuefu* sur le plan rhétorique n'est pas moins digne d'intérêt. Pour Frankel, l'absence du pronom personnel est un dispositif poétique intentionnel (*a deliberate poetic device*¹⁵) établi sous les Tang, mais développé durant les siècles précédents : « In their treatment of the “I”, the Chinese poets developed subtle instruments for regulating the relationship between the poet and his audience¹⁶ ». Aussi, nos réflexions sur les *yuefu* anciens ainsi que sur les *yuefu* composés par les lettrés nous amènent à nous demander si ces textes ont favorisé, dans une certaine mesure, la rhétorique de l'absence ou de l'ambiguïté du sujet dans la poésie chinoise, d'autant que le *yuefu* était par définition une poésie de représentation qui mettait en regard le poète – ou l'artiste – et son public. L'examen de la carrière de cette poésie dont les liens avec la musique sont étroits nous mènera vers l'un de ses débouchés : le *gexing* 歌行 (*andante*¹⁷)

Avant d'énoncer notre problématique d'une manière plus précise, nous ne pouvons nous dispenser d'évoquer, même si assez longuement, les principaux travaux déjà réalisés autour de ce sujet. Certaines questions qui nous intéressent ont été évoquées voire brillamment traitées par nos prédécesseurs (sans que ce soit toujours par le truchement du *yuefu*), certains autres ont moins retenu l'attention des chercheurs. Notre étude s'inscrit

¹⁵ Hans H. Frankel, “The ‘I’ in Chinese Lyric Poetry”, *Oriens*, vol. 10, n°1 (Jul. 1957), p. 128-130, voir p. 128.

¹⁶ *Ibid.*, p. 130.

¹⁷ Nous sommes presque tentée – il s'agit sans doute d'une tentative audacieuse – de réserver le terme « ballade » au *gexing* plutôt qu'au *yuefu* d'une manière générale. En effet, l'homonymie entre « ballade » et « balade » en français constitue une coïncidence assez heureuse avec la polysémie du caractère *xing* 行 dans *gexing*, lequel est *a priori* un terme musical mais dont l'acception « marcher » n'est pas tout à fait dénudée de fondement. Sans doute la traduction *andante* proposée ici met-elle la puce à l'oreille d'un amateur de la poésie chinoise ; sa justification fera l'objet d'une discussion dans le Chap. VI.

Notons, d'autre part, que dans la traduction des titres de *yuefu* où le terme *gexing* (ou *ge... xing*) est présent, nous n'avons pas tenu à imposer une uniformité, mais avons traduit le terme en fonction des cas. Dans nombre de titres il est traduit par la solution la plus neutre « chanson » (comme « Chanson de Yan », « Chanson courte », etc.) ; dans d'autres cas, il arrive que nous le traduisions par « ballade », notamment quand les poèmes sont marqués par un tour narratif (comme « Ballade de l'orphelin », « Ballade de l'épouse malade ») ; il arrive aussi que nous choissions de ne pas traduire le terme, notamment quand sa présence dans les titres des poèmes en question est facultative (comme « J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille », « Rosée sur la ciboulette », etc.).

dans la continuité de ces travaux antérieurs, dont un panorama nous aidera à mieux définir nos propres pistes de réflexion.

État de l'art

Travaux en français et en anglais

James R. Hightower est sans doute le premier des sinologues occidentaux qui a témoigné de l'intérêt pour les *yuefu*, avec son *Topics in Chinese Literature (Outlines and Bibliographies)* paru en 1953. Dans le chapitre VII de l'ouvrage, intitulé "Ch'u Songs and Yüeh-fu", il propose de distinguer les « *yuëh-fu* hymns » et les « *yuëh-fu* ballads » – catégorisation aussi originale qu'intéressante – et accorde, avec justesse, de l'importance aux derniers :

This early ballad literature is much more intimately a part of the poetic tradition than the not dissimilar poems of the *Classic of songs*, by virtue of its use of a more modern form of the language.¹⁸

Le rapprochement que Hightower établit entre les chansons de Chu et les *yuefu* est aussi digne d'intérêt.

Dans les premières anthologies de traduction de référence, par Arthur Waley et Paul Demiéville, nombreux sont déjà les *yuefu* anonymes des Han. Mais il faut attendre **J. D. Frodsham** avec *An anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties* (paru en 1967), pour que les textes soient présentés sous la désignation *yuefu*¹⁹.

Dans l'introduction du recueil, après quelques observations sur les pentasyllabes et les heptasyllabes, Frodsham énonce une hypothèse sur les liens entre les premiers et la mutation de la musique. Un long passage du texte s'intéresse ensuite au Bureau de la musique, et remarque notamment :

The recording of these songs built a bridge between folk-poetry and courtly verse which had not been seen since the days of the *Shih-ching* [...] the development of the

¹⁸ James R. Hightower, *Topics in Chinese Literature (Outlines and Bibliographies)*, Cambridge, Harvard University Press, 1953, Chapitre VII. "Ch'u Songs and Yüeh-fu", p. 49-60, voir p. 51.

¹⁹ Deux sections y sont consacrées au *yuefu*, « Early yüeh-fu (anon.) » et « Yüeh-fu (period of the Six Dynasties) ». J. D. Frodsham, *An anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, Oxford, The Clarendon Press, 1967.

ballad proved a valuable corrective to that preciosity towards which so much lyric verse was rapidly tending.²⁰

Mais ce sont encore des réflexions fragmentaires ou des suggestions à caractère général. La première étude véritablement consacrée aux *yuefu* anciens le fut par **Jean-Pierre Diény**. L'ouvrage érudit de Diény intitulé *Aux Origines de la poésie classique en Chine. Étude sur la poésie lyrique à l'époque des Han* (paru en 1968), est salué par Frodsham, bien légitimement, comme une œuvre magistrale sur les *yuefu* anciens²¹. Après des observations richement documentées sur la distinction des deux musiques – la musique élevée (*yayue* 雅樂) et la musique d'agrément, Diény parle d'une « improvisation pathétique » qui caractérise la poésie des premiers souverains des Han, laquelle aurait servi d'assise à l'art des poètes du *yuefu*. Selon lui, le développement du *yuefu* a encouragé une expression poétique « plus impersonnelle » et « plus raffinée » à la cour, et le langage des poèmes anciens (*gushi* 古詩) aurait été une œuvre commune des poètes et des musiciens.

Les Dix-neuf poèmes anciens (paru en 1974)²² constituent avec le précédent une belle introduction aux origines de la poésie chinoise classique. Les commentaires riches et savants qui accompagnent sa traduction des poèmes anciens nous dévoilent les liens subtils qui existent entre les *yuefu* des Han et les *gushi* anonymes. Il faut aussi citer les *Pastourelles et magnanarelles : essai sur un thème littéraire chinois* (paru en 1977)²³, où Jean-Pierre Diény met en parallèle la pastourelle médiévale représentée par la pièce de Marcabru et sa version chinoise dont le témoin le plus ancien est la célèbre ballade de Luofu.

Outre ces ouvrages, quelques articles publiés par Diény dans le *T'oung Pao* portent également sur le *yuefu*, parmi lesquels « Contre Guo Maoqian : À propos des deux versions de certains poèmes des Han et des Wei »²⁴, dont l'esquisse de l'argumentation est déjà

²⁰ *Ibid.*, p. xxxvii-xxxviii.

²¹ J.D. Frodsham, "Reviewed Work: *Aux Origines de la Poésie Classique en Chine: Étude sur la Poésie Lyrique A L'Époque des Han*. by Jean-Pierre Diény", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 29, No. 4 (Aug., 1970), p. 913-914, voir p. 913.

²² J.-P. Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, Paris, Université Paris VII, Centre de publication Asie orientale, 1974, réédition Paris, Les Belles Lettres, 2010, ci-après J.-P. Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens* (1974), *Les Dix-neuf poèmes anciens* (2010).

²³ J.-P. Diény, *Pastourelles et magnanarelles : essai sur un thème littéraire chinois*, Genève, Paris, Droz, 1977, ci-après *Pastourelles et magnanarelles*.

²⁴ J.-P. Diény, « Contre Guo Maoqian : À propos des deux versions de certains poèmes des Han et des Wei », *T'oung Pao*, vol. 85, Fasc. 1/3 (1999), p. 65-113, ci-après, « Contre Guo Maoqian ».

perceptible dans un autre titre publié auparavant, à savoir « Les sept tristesses (Qi ai) »²⁵. Comme Diény l'indique lui-même, « c'est en effet le problème des rapports entre les *yuefu* et les *gushi* 古詩 qui se trouve posé dans cette affaire »²⁶.

Hans H. Frankel, est un autre précurseur des études du *yuefu* en Occident. Sa catégorisation du *yuefu*, que nous avons évoquée plus haut, figure dans le “Yuefu poetry” publié en 1974²⁷, avec lequel il offre une présentation éclairante du *yuefu* sous le rapport du « genre », illustrée par un choix de poèmes variés. Ses réflexions sur les procédés narratifs des ballades sont développées dans son analyse sur la célèbre ballade narrative « Le paon s'envole au sud-est »²⁸.

Dans son article intitulé “Cai Yan and the Poems Attributed to her” (paru en 1983)²⁹, Frankel propose une lecture fine des deux poèmes connus sous le titre « Beifen shi » 悲憤詩 (Poèmes d'affliction et d'amertume) ainsi que la célèbre ballade intitulée « Hujia shiba pai » 胡笳十八排 (Dix-huit stances à l'accompagnement de la flûte nomade) attribués à Cai Yan 蔡琰 (ca 177- ca 249), et y formule l'hypothèse que les trois poèmes puissent tous se classer comme des *yuefu* et appartenir à une littérature de représentation ou de simulation³⁰. Dans un autre article publié deux ans plus tard, il approfondit ses considérations sur ce sujet et propose de distinguer trois types de relation entre le narrateur et les personnages dans les *yuefu*³¹.

Donald Holzman apporte des réflexions sur la première manifestation des pentasyllabes avec « Les premiers vers pentasyllabiques datés dans la poésie chinoise »

²⁵ J.-P. Diény, « Les sept tristesses (Qi ai). À propos des deux versions d'un 'poème à chanter' de Cao Zhi », *T'oung Pao*, vol. 65, Livr. 1/3 (1979), p. 51-65.

²⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁷ Dans Cyril Birch (ed.), *Studies in Chinese Literary Genres*, p. 69-107.

²⁸ H. H. Frankel, “The Chinese Ballad ‘Southeast Fly the Peacocks’”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, n° 34, 1974, p. 248-271.

²⁹ H. H. Frankel, “Cai Yan and the Poems Attributed to Her”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 5, No. 1/2 (Jul., 1983), p. 133-156.

³⁰ Traduction imparfaite du terme *impersonation*. C'est l'authenticité des poèmes qui est en jeu dans les considérations de H. H. Frankel. Nous nous intéresserons à cette question dans notre chap. IV.

³¹ H. H. Frankel, « The Relation between Narrator and Characters in Yuefu Ballads », *CHINOPERL*, 13:1 (1985), p. 107-127. L'illustration des trois types de relation est rendue particulièrement intéressante avec une mise en parallèle des *yuefu* avec des ballades écossaises.

(paru en 1974)³². Son article intitulé « Songs for the Gods: The Poetry of Popular Religion in Fifth-Century China » (paru en 1998)³³ propose une étude savante sur un groupe de *yuefu* appelés « Shenxian ge » 神絃歌 (Chansons pour les divinités), lesquels ont été examinés comme un miroir des activités religieuses de l'époque concernée.

François Martin, avec sa thèse intitulée « Le *Yutai xinyong* et la nouvelle poésie : anthologie de la poésie galante en Chine au VI^e siècle » (soutenue en 1979)³⁴ ainsi que ses articles sur la pratique anthologique³⁵, sur les joutes poétiques³⁶ mais aussi sur les règles tonales et les vers couplés³⁷, offre un aperçu parlant du monde littéraire de l'époque des Qi et des Liang. Son analyse des deux chansons de Xie Lingyun 謝靈運 (385-433) constitue une belle illustration de l'influence du folklore sur la poésie lettrée³⁸.

L'ouvrage de **Anne Birrell**³⁹, *Popular Songs and Ballads of Han China* (paru en 1988), s'appuie sur un corpus de *yuefu* anonymes dont la majorité date des Han. Adoptant une classification tantôt formelle (« Hymnes », « Fables in Verse ») tantôt thématique (« The Elixir of Life », « Carpe Diem »), l'ouvrage est par essence un choix de poèmes traduits et commentés. Il est doté d'une longue introduction dans laquelle Anne Birrell retrace la définition du *yuefu* en tant que « genre » et présente le système du *YFSJ*.

Avec *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry* (paru en 1992), **Joseph R. Allen** apporte de nouvelles vues fort intéressantes sur le *yuefu*, malgré le choix risqué

³² *Mélanges de sinologie offerts à Monsieur Paul Demiéville* (Bibliothèque de l'Institut des hautes études chinoises, vol. XX), Paris, Presse Universitaires de France, 1974. L'article est inclus dans D. Holzman, *Chinese Literature in Transition from Antiquity to the Middle Ages*, Aldershot, Brookfield USA, Singapore, Sydney, Ashgate, 1998.

³³ D. Holzman, *Immortals, Festivals and Poetry in Medieval China*, Aldershot, Ashgate, 1998, p. vi 1-19.

³⁴ F. Martin, « Le *Yutai Xinyong* et la nouvelle poésie galante en Chine au VI^e siècle », thèse de III^e cycle Études extrême orientales, Paris VII, 1979, ci-après « Le *Yutai xinyong* et la nouvelle poésie ».

³⁵ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire : le cas de deux anthologies parallèles en Chine au VI^e siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1984, n°5, p. 49-74 ; « Les anthologies dans la Chine antique et médiévale : de la genèse au déploiement », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 2003, n° 25, p. 13-38.

³⁶ F. Martin, « Les joutes poétiques dans la Chine médiévale », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1998, n° 20, p. 87-109.

³⁷ F. Martin, « Système et prosodie : questions relatives aux tons et au contrepoint tonal dans la tradition chinoise (notes de recherche) », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1988, n° 10, p. 95-107 ; « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n° 11, p. 81-98.

³⁸ F. Martin, « Le poète, les grues, les filles de l'onde – Xie Lingyun entre folklore et littérature », *Études chinoises*, vol. XIX, n° 1-2 printemps-automne 2000, p. 271-310.

³⁹ Anne Birrell est la première à proposer une traduction intégrale du *Yutai* dans une langue occidentale, avec *New Songs from a Jade Terrace, an Anthology of Early Chinese Love Poetry* (paru en 1982).

qu'il fait de partir de la notion de « genre » pour son investigation. Dans le chapitre II qui est le cœur de son ouvrage, en démontrant les incohérences de la catégorisation du *YFSJ*, il met en cause la tentative d'une définition du *yuefu* par sa musicalité ; il conteste, en outre, l'association du « genre » *yuefu* à la dynastie Han établie par l'histoire littéraire et remarque que c'est seulement vers le V^e siècle que le « genre » *yuefu* gagne son autonomie vis-à-vis du *shi* 詩. Pour définir, ou redéfinir cette poésie chantée hétérogène qu'est le *yuefu*, il introduit la notion de *intratexte*. Les intratextes sont décrits comme un mode de relation différent de l'imitation et plus étroit que l'*intertexte*, permettant de relier thématiquement entre eux les poèmes de différents groupes que recouvre la désignation *yuefu*. Ce travail « hardi et brillant » comme le remarque Jean-Pierre Diény, en apportant une « solution inédite » à la définition générique du *yuefu*, n'est pas incontestable, à commencer par la notion d'*intratexte* qui constitue le fondement ses considérations⁴⁰.

Si la tentative d'établir une définition générique du *yuefu* à partir de la seule notion d'*intratexte* est sujette à discussion, l'ouvrage a le mérite d'accorder une grande importance aux « imitations » des *yuefu* par les lettrés qui constituent une majorité écrasante du corpus du *YFSJ*. Sur ce point, nous souscrivons au travail d'Allen, et pensons que lesdites « imitations » participent, d'une manière indispensable, à la formation de la poésie chantée qu'est le *yuefu*.

Dans son ouvrage intitulé *The Matrix of Lyric Transformation: Poetic Modes and Self-Representation in Early Chinese Pentasyllabic Poetry*⁴¹ (paru en 1996), **Cai Zong-qi**, après une présentation générale de la poésie pentasyllabique du I^{er} au III^e siècle, examine des *yuefu* des Han en prêtant un intérêt particulier à leurs modes dramatique et narratif avant de s'intéresser au *gushi* des Han pour parler de l'émergence du mode lyrique. Il parle d'une distinction « intergénérique » (*intergeneric distinction*⁴²) entre le *yuefu* et le *gushi*, mais aussi entre le *yuefu* folklorique (*Folk Yüeh-fu*) et le *yuefu* lettré (*Literati Yüeh-fu*). Tandis que les *yuefu* folkloriques se caractérisent par une présentation théâtrale, les œuvres de lettrés se caractérisent, selon Cai Zong-qi, par une présentation en solo.

⁴⁰ Voir la recension de Jean-Pierre Diény sur l'ouvrage de Joseph R. Allen le *T'oung Pao*, Vol. 79, Fasc. 4/5 (1993), p. 359, « L'auteur fournit lui-même des raisons de mettre en doute l'efficacité de ce facteur prétendument définitoire. Ses intratextes empiètent constamment sur de plus vastes intertextes, au point de s'y noyer et d'y perdre leur spécificité ».

⁴¹ Cai Zong-qi, *The Matrix of Lyric Transformation: Poetic Modes and Self-Representation in Early Chinese Pentasyllabic Poetry*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1996.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

Or le terme *intergeneric* lui-même suggère des frontières flottantes entre les *yuefu* folkloriques et les *yuefu* lettrés. Les caractères distinctifs sont donc, dans une certaine mesure, fluctuants, d'autant que les lettrés témoignent parfois d'une volonté d'imiter la manière du folklore, et qu'ils auraient participé au devenir des *yuefu* dits « folkloriques » parvenus à nos jours.

The Making of Early Chinese Classical Poetry (paru en 2006) de **Stephen Owen** constitue un autre ouvrage incontournable sur la genèse de la poésie chinoise classique. Réticent à considérer le *yuefu* comme un « genre », Stephen Owen met l'accent sur la manuscriptologie, ou plus exactement, sur la transmission manuscrite des matières poétiques ; il considère le corpus des *yuefu* comme un corpus fluctuant et sujet aux inexactitudes de transcription, et que les textes ne prennent leurs formes définitives que sous les Six Dynasties. Il propose de voir dans le *yuefu* une catégorie bibliographique, ou un « genre de manuscrit » (*genre of manuscript*) plutôt qu'un genre poétique en soi⁴³. C'est, selon lui, une sorte de pratique poétique dont l'origine est incertaine, mais qui est apparue dans la seconde moitié du III^e siècle comme une forme poétique informelle qu'empruntent les lettrés :

A truly « generic » distinction does indeed eventually come into being; but it is a slow process, beginning perhaps as early as the late third century (well before there was an idea of *yuefu* as genre in the later sense) and finally realized only in the Tang.⁴⁴

Ainsi, pour appréhender la « fabrication » de la poésie chinoise classique, Stephen Owen fonde sa thèse sur deux grands temps historiques (*historical centers*) : la première période allant du I^{er} siècle av. J.-C. à la fin du III^e siècle, la seconde est celle des Qi et des Liang, couvrant la période de la fin du V^e siècle jusqu'au milieu du VI^e siècle. Ceci nous a beaucoup inspirée sur le plan méthodologique, nous y reviendrons plus loin.

Dans un récent article paru en 2021 dans *Early Medieval China*⁴⁵, Stephen Owen prête attention aux *yuefu* des Dynasties du Sud et s'intéresse à la prise de voix féminine dans la création poétique de cette époque. Une voix qui, selon lui, prétend être naturelle et dévoile ce que les lettrés souhaitent entendre de la part des gens du commun. Cette prise de

⁴³ Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Asia Center, 2006, p. 8.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁵ Stephen Owen, "Southbound: Fantasies of the Plebeian in the Southern Dynasties", *Early Medieval China*, vol. 27, 2021, p. 75-89.

voix féminine constitue l'une des questions majeures qui nous intéressent dans le présent travail, et sur laquelle nous souhaitons proposer quelques pistes de réflexion.

Travaux en langue chinoise

Alors que dans leur ensemble, les travaux en français et en anglais s'intéressent à la définition (ou à l'impossibilité de la définition) générique du *yuefu*, les travaux en langue chinoise n'ont envisagé de remettre en cause la définition du *yuefu* ou de le redéfinir que durant la dernière décennie.

Huang Jie 黃節, avec son *Han Wei yuefu fengjian* 漢魏樂府風箋 (Poèmes *yuefu* des Han et des Wei), publié en 1923, ouvre la voie des recherches sur le *yuefu* au XX^e siècle. Par la suite, Hu Shi 胡適 et Zheng Zhenduo 鄭振鐸, en vue de mettre en avant la littérature en langue vernaculaire (*baihua wenxue* 白話文學) ou encore la littérature populaire (*su wenxue* 俗文學), ont tous témoigné un grand intérêt à l'égard du *yuefu*. Leur vision de la littérature étant imprégnée des idées issues du mouvement de la Nouvelle Littérature⁴⁶ ; ils considéraient le *yuefu* comme un corpus représentatif de la littérature dite populaire et l'assimilaient amplement aux chansons folkloriques (*min'ge* 民歌). **Luo Genze** 羅根澤 avec le *Yuefu wenxue shi* 樂府文學史 (Histoire littéraire du *yuefu*), paru en 1931⁴⁷ et **Xiao Difei** 蕭滌非 avec le *Han Wei Liuchao yuefu wenxue shi* 漢魏六朝樂府文學史 (Histoire littéraire des *yuefu* des Han, des Wei et Six Dynasties) paru en 1944, sont les premiers à mener des réflexions sur l'histoire littéraire du *yuefu*. Ces deux ouvrages restent de nos jours des références importantes pour les études du *yuefu*.

Le *Yuefu tonglun* 樂府通論 (Traité général sur le *yuefu*)⁴⁸ de **Wang Yi** 王易 paru en 1946 se présente sous la forme d'un *shihua* 詩話 (propos sur la poésie) en chinois classique, semblable à ceux des critiques anciens des Ming et des Qing. Il est peu cité par les

⁴⁶ *Xin wenxue yundong* 新文學運動, mouvement de la Nouvelle Littérature, connu aussi comme la Révolution littéraire (*Wenxue geming* 文學革命) ou encore le mouvement de la littérature vernaculaire (*Baihuawen yundong* 白話文運動), est un mouvement de réforme littéraire initié par des écrivains et des savants à la fin des années 1910 en Chine.

⁴⁷ Notre édition de référence est Luo Genze 羅根澤, *Yuefu wenxue shi* 樂府文學史 (Histoire littéraire du *yuefu*), Beijing, Dongfang chubanshe, 1996; ci-après *Yuefu wenxue shi*.

⁴⁸ Wang Yi 王易, *Yuefu tonglun* 樂府通論 (Traité général sur le *yuefu*), Wang Yi et al., *Minguo congshu* 民國叢書, Tome 4, vol. 75, Shanghai, Shanghai Shudian, 1946.

chercheurs du *yuefu* mais mérite, à notre avis, plus d'attention. On y trouve de nombreuses observations intéressantes, même si, à la manière d'un *shihua*, elles ne sont pas toujours argumentées.

Parmi les travaux parus durant la seconde moitié du XX^e siècle, il faut tout d'abord citer ceux de **Yu Guanying** 余冠英 avec *Yuefu shi xuan* 樂府詩選 (Choix des poèmes de *yuefu*) paru en 1953⁴⁹, et *Han Wei Liuchao shi luncong* 漢魏六朝詩論叢 (Recueil des traités sur les poèmes des Han, des Wei et des Six Dynasties) paru en 1956⁵⁰ ; mais aussi ceux de **Wang Yunxi** 王運熙 qui, avec son *Liuchao yuefu yu min'ge* 六朝樂府與民歌 (Les *yuefu* et les chansons folkloriques des Six Dynasties) paru en 1957, apporte des considérations minutieuses sur les sons de Wu (*Wusheng* 吳聲) et des airs de l'Ouest (*Xiqu* 西曲)⁵¹.

Le théâtre des recherches sur le *yuefu* est particulièrement dynamique ces deux dernières décennies. **Wu Xiangzhou** 吳相洲, fondateur de l'Association des études du *yuefu* (*Yuefu xuehui* 樂府學會)⁵², propose d'en faire une branche d'études à part entière. Son ouvrage intitulé *Yuefu xue gailun* 樂府學概論 (Discussion synthétique sur les études du *yuefu*)⁵³ trace les grandes lignes méthodologiques de ce qu'il appelle « les nouvelles études du *yuefu* » (*xin yuefu xue* 新樂府學).

Il propose d'examiner les *yuefu* à trois niveaux (*cengmian* 層面) : documentaire (*wenxian* 文獻), musicologique (*yinyue* 音樂), littéraire (*wenxue* 文學) ; et à partir de cinq éléments (*yaosu* 要素) : titre (*timing* 題名), sujet (*benshi* 本事), timbre (*qudiao* 曲調),

⁴⁹ Notre édition de référence est Yu Guanying, *Yuefu shixuan*, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2003 (1^{ère} éd. 1953), ci-après *Yuefu shixuan*.

⁵⁰ Notre édition de référence est Yu Guanying, *Hanwei Liuchao shi luncong*, Beijing, Shangwu yinshu guan, 2010 (le impr. 1957), ci-après *Hanwei Liuchao shi luncong*.

⁵¹ Il faut aussi mentionner son *Yuefu shi lunshu* 樂府詩論述 (Traité sur les *yuefu*) publié en 1996 qui se veut un recueil complet de ses études consacrées au *yuefu*. L'ouvrage est composé de trois parties, les deux premières reprennent respectivement le *Liuchao yuefu yu min'ge* et le *Yuefu shi luncong* 樂府詩論叢 (Recueil des traités sur les *yuefu*) paru en 1958, voir la bibliographie.

⁵² *Yuefu xuehui* 樂府學會 : l'Association des études du *yuefu*, est une institution fondée en 2013 sur l'initiative de Fu Xuancong 傅璇琮, sous la direction de Wu Xiangzhou.

⁵³ Wu Xiangzhou 吳相洲, *Yuefu xue gailun* 樂府學概論 (Discussion synthétique sur les études du *yuefu*), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2015

mode (*tishi* 體式), style (*fengge* 風格)⁵⁴. Sous sa direction ont été menés plusieurs grands projets concrétisés par des séries d'ouvrage : études sur les *yuefu* par catégories (*yuefu shi fenlei yanjiu* 樂府詩分類研究) ; études sur les *yuefu* par époques (*yuefu shi duandai yanjiu* 樂府詩斷代研究) ; études sur les éléments composants de la poésie *yuefu* (*yuefu shi goucheng yaosu yanjiu* 樂府詩構成要素研究)⁵⁵, etc.

Ces études spécifiques qui couvrent presque tous les aspects du *yuefu* sont d'une grande utilité d'un point de vue documentaire, mais la méthodologie, quoique séduisante, reste à nuancer. Prenons comme exemple le projet des études sur les éléments composants (*yaosu*) du *yuefu*, à l'origine de quatre ouvrages portant respectivement sur les quatre premiers des cinq éléments évoqués plus haut. Or la répartition des cinq (quatre en l'occurrence) éléments dans des travaux séparés nous paraît relever d'une approche arbitraire : on ne peut traiter les thèmes ou sujets (*benshi*) de *yuefu* séparément de leurs titres (*timu*), ou les titres (*timu*) séparément des timbres (*qudiao*), d'autant que la frontière entre titre et timbre est peu marquée. D'autre part, on ne peut étudier les styles (*fengge*) des *yuefu* sans s'appuyer sur des textes précis, en fonction de leur catégorie ou de leur époque, tant le terme *yuefu* se révèle un « fourre-tout ». C'est sans doute la raison pour laquelle un ouvrage consacré à l'élément « style » n'a pas été abouti⁵⁶. L'approche pourrait néanmoins nous servir dans l'analyse de poèmes précis.

Les limites du *yuefu* restent ambiguës : pour élucider la définition du *yuefu*, Wu Xiangzhou dans l'introduction du *Yuefu xue gailun* confronte *yuefu* avec d'autres termes comme poème-chant (*geshi* 歌詩)⁵⁷, chanson folklorique (*min'ge* 民歌), vers à chanter (*ciqu* 詞曲), *gexing* ou encore littérature musicale (*yinyue wenxue* 樂府文學). Ses observations ont cependant pour point de départ une hypothèse discutable : « Seuls les

⁵⁴ Cette méthodologie est initialement présentée dans son article intitulé « Guanyu goujian yuefu xue de sikao » 關於構建樂府學的思考 (Réflexions sur la construction [de la branche] des études du *yuefu*), publié en 2006.

⁵⁵ Travaux collectifs réalisés par de jeunes chercheurs dont la plupart ont été doctorants du professeur Wu Xiangzhou. Pour ne pas surcharger les notes, il est décidé de ne pas énumérer ici les titres des ouvrages (huit pour le premier projet, quatre respectivement pour le deuxième et le troisième. Pour le détail, le lecteur est invité à consulter la bibliographie.

⁵⁶ Même si, selon Wu Xiangzhou, l'absence d'un tel ouvrage s'explique par le fait que l'on n'ait pas pu repérer un chercheur convenable à qui confier la tâche.

⁵⁷ La première occurrence du terme *geshi* 歌詩 (littéralement « poème-chant ») se trouve, à notre connaissance, dans le « Yiwen zhi » (Répertoire des arts et des lettres) du *Han shu*, voir Ban Gu 班固 (32-92), Yan Shigu 顏師古 (581-645) (annoté par), *Han shu* 漢書 [Livre des Han], Beijing, Zhonghua shuju, 1962 (édition de référence, ci-après *Han shu*), j. 30, p. 1754.

poèmes-chants représentés par les institutions musicales et la cour peuvent être appelés *yuefu* » (只有朝廷音樂機構表演的歌詩才能稱為樂府⁵⁸). C'est sans doute une tentative de s'écarter des discours des spécialistes du siècle dernier qui identifiaient amplement les *yuefu* aux chansons folkloriques (*min'ge*), mais l'assimilation du *yuefu* aux chansons de cour (*gongting yuege* 宮廷樂歌) ne nous paraît pas une meilleure approche : elle va à l'encontre des idées de Guo Maoqian sur le *yuefu* suggérées par sa compilation, mais aussi de la réception du *yuefu* chez les critiques des Ming et des Qing.

En outre, une certaine oscillation se laisse constater dans sa position : s'il estime que seules des œuvres musicales qui ont été présentées à la cour ou qui étaient destinées à l'être (ce qui est encore plus difficile à juger) méritent d'être désignées *yuefu*, il affirme, en d'autres circonstances, que la majorité des poèmes de Li Bai relèvent du *yuefu*, ce qui laisserait penser que ceux-ci faisaient partie du répertoire musical de la cour des Tang, or il nous est difficile de souscrire à une telle supposition. D'autre part, en adoptant la définition du *yuefu* comme « chanson de cour », les chercheurs se voient obligés de recourir de plus en plus au terme *geshi* pour évoquer des textes que Guo Maoqian et les critiques des Ming et des Qing désignent pourtant par *yuefu*.

L'initiative de Wu Xiangzhou, les efforts qu'il a consacrés aux études du *yuefu*, et l'enthousiasme qu'il a su transmettre à ses collègues et à ses élèves pour s'intéresser à ce sujet n'en sont pas moins admirables. Outre une revue semestrielle intitulée *Yuefu xue* 樂府學 (Études de *yuefu*), on doit à l'Association des études de *yuefu* un colloque bisannuel consacré aux poèmes-chants qui réunit des chercheurs du domaine de la Chine continentale, mais aussi ceux de Taïwan, du Japon et de la Corée du Sud.

Zhao Minli 趙敏俐, connu pour ses travaux sur la littérature des Han, est co-initiateur de l'Association des études du *yuefu*. Il mène un projet sur l'évolution des institutions musicales sous les Han, les Wei, les Six Dynasties ainsi que son rapport avec la poésie *yuefu*, dont l'ouvrage publié en 2009, consacré à la période des Han, en est un fruit. Zhao Minli appuie sa thèse sur des réflexions théoriques qu'il résume en la

⁵⁸ Wu Xiangzhou 吳相州, *Yuefu xue gailun* 樂府學概論 (Traité général sur les études du *yuefu*), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2015, p. 7.

« production de l'art des poèmes-chants » (*geshi yishu shengchan* 歌詩藝術生產) attache de l'importance à la « professionnalisation » des musiques à partir des Han.⁵⁹

En dehors de la sphère de l'Association, **Qian Zhixi** 錢志熙 a consacré un chapitre aux sons de Wu et airs de l'Ouest et aux *yuefu* des Dynasties du Nord dans son étude sur l'histoire poétique de la période du haut Moyen Âge⁶⁰ ; **Xu Yunhe** 許雲和 dans son *Yuefu tuigu* 樂府推故 (Étude sur les poèmes *yuefu* des Han, des Wei et des Six Dynasties, paru en 2012⁶¹) s'intéresse principalement aux *yuefu* des Han.⁶²

Enfin, on remarque dans les travaux les plus récents un intérêt grandissant sur les *yuefu* des époques ultérieures aux Tang, qui, conséquemment, ne figurent pas dans le *YFSJ*. Le numéro n° 2-2020 de la revue *Yuefu xue* présente trois articles respectivement consacrés à des chansons diverses des Yuan, aux *yuefu* des Ming, voire aux poèmes sous le nom des nouveaux *yuefu* (*xi yuefu*) du début de la Chine républicaine. En sus de l'extension du corpus, on remarque aussi un élargissement de la perspective : l'attention est parfois accordée aux *yuefu* hors de Chine (*yuwai yuefu* 域外樂府), ou plus particulièrement, à ceux du Japon et de la Corée.

Les travaux en langue chinoise ont l'avantage d'être féconds, variés et spécifiques : leur lecture nous a amplement servi pour approfondir et enrichir nos connaissances sur les systèmes institutionnels ainsi que sur l'histoire littéraire du *yuefu*. Or certains travaux peuvent être compromis par des partis pris ou des stéréotypes datés. Dans son avant-propos pour le *Yuefu shixuan* (première édition en 1953), Yu Guanying laisse entendre, par

⁵⁹ Zhao Minli, *Handai yuefu zhidu yu geshi yanjiu* 漢代樂府制度與歌詩研究 (Étude sur le système du Bureau de la musique des Han et sur les poèmes-chants), Beijing, Shangwu yinshuguan, 2009.

⁶⁰ Qian Zhixi 錢志熙, *Wei Jin Nanbeichao shige shi shu* 魏晉南北朝詩歌史述 (L'histoire de la poésie des Wei, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2005. On lui doit aussi le volume sur les Wei, les Jin et les Dynasties du Nord et du Sud (*Weijin Nanbeichao juan* 魏晉南北朝卷) de la grande collection *Zhongguo shige tongshi* 中國詩歌通史 (Histoire générale de la poésie chinoise), parue en onze volumes en 2012 sous la direction de Zhao Mingli et de Wu Sijing 吳思敬, chez Renmin wenzue chubanshe.

⁶¹ L'expression *tuigu* 推故 signifie littéralement « enquête sur les origines », mais le titre de l'ouvrage est accompagnée d'un titre en anglais « Study on Yue-Fu Poems of the Han, Wei and Six Dynasties », d'où notre traduction. Xu Yunhe 許雲和, *Yuefu tuigu* 樂府推故 (Étude sur les poèmes *yuefu* des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012.

⁶² Le *Zhongguo shige yanjiu shi* 中國詩歌研究史 (Histoire des recherches sur la poésie chinoise) publié en 2020 sous la direction de Zuo Dongling 左東嶺 chez Renmin wenzue chubanshe, est un ouvrage bibliographique de neuf volumes et constitue un répertoire des travaux les plus importants réalisés sur la poésie chinoise au XX^e siècle (y figure essentiellement des travaux en langue chinoise).

exemple, que le jugement moral était un critère de choix de poème. Les *yuefu* des Dynasties du Sud sont considérés comme restreints dans le thème des sentiments amoureux et des poèmes jugés trop « galants » (*yan* 豔) sont laissés de côté⁶³.

Ils présentent aussi quelques lacunes que l'on peut imputer à une trompeuse commodité linguistique : en effet, la proximité de la langue de travail avec celle des textes anciens est un avantage, mais peut aussi être un piège, puisque dans l'interprétation des poèmes, il est possible de préserver la syntaxe ancienne sans trancher certains points ambigus, de telle sorte que des questions qui méritent d'être posées sont parfois négligées ou à peine esquissées. Dans les sources poétiques chinoises, l'ambiguïté du sujet démultiplie les possibilités d'interprétation : beaucoup d'aspects ne se manifestent que lorsque l'on tente de transmettre les textes dans une langue étrangère, la précision qu'exige le passage d'une langue à l'autre nous oblige – et nous aide – à avoir un œil neuf sur les textes.

Travaux japonais et coréens

Parmi les spécialistes japonais de la littérature des Six Dynasties, Shigeo Morino 森野繁夫, connu pour ses travaux sur Xie Lingyun, s'est beaucoup intéressé aux cénacles des Qi et des Liang en mettant avant une expression poétique personnelle au sein même des cercles lettrés⁶⁴.

Quant aux travaux consacrés spécifiquement aux *yuefu*, Takeshi Kamata 釜谷武志 a dirigé un projet de recherche sur les *yuefu* des Six Dynasties⁶⁵, et a été l'initiateur d'un projet de traduction annotée du « Yuezhi » 樂志 (Traité de la musique) du *Song shu* 宋書 (Livre des Song).

Avec son *Étude sur l'histoire littéraire des yuefu des Six Dynasties* (六朝樂府文学史研究) paru en 2003⁶⁶, Takeshi Sato 佐藤大志 prêche un intérêt particulier aux cercles

⁶³ Yu Guanying, *Yuefu shixuan*, p. 12.

⁶⁴ *Étude sur la poésie des Six Dynasties : cercles lettrés et littérature personnelle* (六朝詩の研究 「集団の文学」と「個人の文学」), Hiroshima, Daiichi Gakushusha, 1976.

⁶⁵ « Les *yuefu* des Six Dynasties et les poèmes *yuefu* » 六朝の樂府と樂府詩 (2002-2004).

⁶⁶ Sato Takeshi 佐藤大志 avec son « *Étude sur l'histoire littéraire des yuefu des Six Dynasties* » (六朝樂府文学史研究), Hiroshima, Keisuisha, 2003.

lettrés des Liang dans la partie du traité général (総論) et, dans la partie des traités spécifiques (各論), une place importante est accordée à Bao Zhao 鮑照 (ca 412-466).

Plusieurs projets de recherche ont été réalisés sous sa responsabilité, comme « Étude sur les *yuefu* des Dynasties du Nord et du Sud sous divers angles » 南北朝樂府の多角的研究 (2006-2009) ou « Étude élémentaire sur les *yuefu* de la période des Dynasties du Nord et du Sud jusqu'aux Sui et Tang » (南北朝から隋唐に至る樂府の基礎的研究 [2012-2015]).

Sous la responsabilité de Tsuyoshi Hasebe 長谷部剛 des projets sur les *yuefu* de la période des Sui et des Tang comme « Une étude à double approche littéraire et musicale sur les chansons pour les banquets des Sui et des Tang » (隋唐燕樂歌辞の文学的・音楽学的アプローチによる双方向的研究, 2015-2017) et « Une étude générale sur la littérature du *yuefu* des Sui et des Tang » 隋唐樂府文学の総合的研究 (2018-2021), on leur doit aussi la *Traduction annotée du « Traité sur la musique » du Livre des Sui* (『隋書』音楽志訳注), parue en 2016⁶⁷.

Dans les « Traductions et annotations des *yuefu* des Six Dynasties » (六朝樂府訳注)⁶⁸ de Tsuneo Ogawa 小川恒男, des *yuefu* sont traduits et présentés par groupes (sous un titre commun), et une grande importance est accordée au *Yutai*.

Dans l'ensemble, les travaux japonais sur le *yuefu* témoignent d'un intérêt marqué pour la période des Six Dynasties et des Tang. On y trouve des études caractérisées par des angles d'observation souvent précis et originaux⁶⁹.

Les travaux coréens se sont multipliés à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. Seo Kyung-bo 徐鏡普 est le premier à présenter un ouvrage consacré au *yuefu* des Han en 1972, An Dong-hwan 安東煥 a réalisé des travaux importants sur les *yuefu* des Dynasties

⁶⁷ Sato Takeshi, Takeshi Kamata *et al.*, *Traduction annotée du « Traité sur la musique » du Livre des Sui* (『隋書』音楽志訳注), Ōsaka, Izumi Shoin, 2016.

⁶⁸ Publiées dans *Études sur la littérature chinoise médiévale* (中国中世文学研究) et *Recueil des traités des études chinoises* (中国学研究論集).

⁶⁹ Citons, en guise d'exemple, l'article de Miyo Konishi 小西美代 intitulé « L'expression des émotions dans le 'Chant des cheveux blancs' de Bao Zhao : autour du 'rouge' et du 'blanc' » (鮑照「白頭吟」の心情表現 : 「赤」「白」対を中心に), *中國中世文學研究*, n° 62, p. 1-14.

du Sud. Dans une certaine mesure, les études se concentrent sur des pièces célèbres comme « Mulan ci », « Kongque dongnanfei » et « Moshang sang », ou encore sur des auteurs illustres comme les Trois Cao – Cao Cao 曹操 (155-220), Cao Pi 曹丕 (187-226) et Cao Zhi 曹植 (192-232) et Yu Xin 庾信 (513-581). On remarque aussi un intérêt particulier pour les *xin yuefu* ou encore sur des poètes des Tang comme Liu Yuxi 劉禹錫 (772-842), Zhang Ji 張籍 (768-830), Wang Changling 王昌齡 (689-756).

Par défaut de connaissance de la langue coréenne, nous n'avons pu exploiter ces travaux, parmi lesquels ceux sur la période des Six Dynasties se trouvent être relativement peu nombreux. Mais nous avons consulté avec profit la recension réalisée par Yu Youlan 于友蘭 : « Les études sur le *yuefu* en Corée du Sud (1948-2014) »⁷⁰.

La confrontation des travaux des chercheurs chinois et occidentaux nous a inspirée de nouvelles pistes de réflexion. Les travaux de Jean-Pierre Diény, de Hans H. Frankel, de Stephen Owen et de Joseph Allen nous ont amplement servi pour affiner notre problématique, mais aussi nous ont souvent éclairée sur le plan méthodologique. Du premier, la recherche solidement documentée sur la présence de deux musiques dans la Chine ancienne, ainsi que ses considérations minutieuses sur la part du *yuefu* aux origines de la poésie chinoise classique, ont inspiré le présent travail, qui se veut une continuité et un prolongement.

Enfin, notre silence au sujet du *gexing* dans cette section s'explique par la rareté des études qui lui sont consacrées⁷¹ – il se trouve souvent annexé au *yuefu*. Notre travail s'attache à mettre en lumière la poésie nommée *gexing* restée jusqu'à présent dans l'ombre, et espère attirer l'attention des chercheurs sur cette forme poétique qui mérite une place à part entière dans l'histoire de la poésie.

Problématique de la thèse

Comme évoqué plus haut, la présente étude vise **un corpus du *yuefu*** beaucoup plus **restreint** que celui du *YFSJ*. Elle s'intéresse en premier lieu aux *yuefu* les plus liés au

⁷⁰ « Hanguo jianguo hou yuefu xue yanjiu zongshu (1948-2014) » 韓國建國後樂府學研究綜述 (1948~2014), *Yuefu xue*, n°2-2015, p. 313-328.

⁷¹ On ne trouve que quelques articles consacrés au *gexing* ; voir la bibliographie.

folklore⁷². Si nous empruntons la terminologie de James R. Hightower, il s'agira des *yuefu*-ballades (par rapport au *yuefu*-hymnes).

Nous pensons, avant tout, aux *yuefu* relevant des catégories « chansons répondant [à l'accompagnement des instruments à cordes et à vent] » (*xianghe geci*) et « chansons en mode clair *shang* (*qingshang quci*) » selon la répartition de Guo Maoqian. Mais une partie des autres catégories retient également notre attention, dont les « airs aux instruments à percussion et à vent » (*guchui quci*), « airs aux instruments à vent traversiers » (*hengchui quci*) ou « chansons sur des airs divers » (*zaju geci*) et « chants et chansonnettes divers » (*zage yaoci*), dans lesquels se regroupent des chansons sur des airs d'inspiration nomade ou encore des airs de caractère folklorique.

Il reste à préciser que, par *yuefu*-ballades, nous ne désignons pas seulement des chansons anonymes, mais également des imitations de lettrés, par la reprise des timbres (ou plutôt des titres⁷³) anciens ou existants. C'est aussi par la pratique de l'imitation que les *yuefu* exercent leur influence sur la création poétique, et qu'une sorte d'interaction s'opère entre deux musiques et deux littératures.

Si la période qui nous intéresse s'étend de la fin des Han jusqu'au début des Tang, nous construisons nos réflexions autour de **trois temps clés** qui marquent l'évolution du *yuefu* : l'ère de l'empereur Wu sous le règne duquel le Bureau de la musique commence à prendre part dans l'orientation des goûts musicaux ; l'ère Jian'an 建安 (196-220) qui annonce une nouvelle phase dans la carrière du *yuefu* où les lettrés, avec la reprise des titres

⁷² On constate, parmi les chercheurs, une certaine hésitation entre les adjectifs « populaire » (*popular*) et « folklorique » (*folk*) pour qualifier les *yuefu* anonymes qui sont susceptibles d'être issus des milieux du commun des hommes. Le terme « folklore » (ou encore l'adjectif « folklorique ») est adopté par notre étude : nous sommes consciente que la notion est sujette à controverse dans l'histoire scientifique du fait de récupérations nationalistes, mais nous souhaitons recourir au sens premier et neutre du terme : le folklore est l'ensemble des traditions, usages, coutumes, fêtes, chants, instruments, décors de la vie populaire d'une région ou d'un pays. Nous préférons « folklorique » à « populaire » aussi parce que le premier, dans la mesure où l'oralité constitue un chapitre capital du folklore, évoque une transmission orale qui caractérisait évidemment dans un premier temps les ballades anonymes.

⁷³ Ce que l'on désigne par « titre » d'un air peut évoquer soit le titre du timbre ou le titre du texte poétique, et la frontière entre les deux n'est pas toujours limpide, d'autant qu'en reprenant le titre d'un air ancien, on ne respecte pas forcément la forme mélodique que commandait le timbre initial.

Nous utilisons « timbre » seulement quand il nous semble certain qu'il s'agit du timbre d'un air ; dans d'autres cas, nous préférons « titre » pour évoquer un intitulé qui peut se rapporter soit au timbre soit au titre du texte poétique. Pour plus de détails, voir le chap. IV et notamment la différence établie entre un *nidiao* 擬調 et un *nipian* 擬篇.

anciens, les imitations et les créations, contribuent à la fusion entre le folklore et la littérature lettrée ; et enfin, l'époque Qi-Liang où apparaissent les premiers grands traités de critique littéraire.

Si le premier temps est important pour une mise en perspective de l'institution dont la collecte des chansons était propice à la vogue des sons nouveaux, l'ère Jian'an et l'époque Qi-Liang constitue le véritable ressort de nos réflexions. En effet, comme le remarque judicieusement Stephen Owen, la poésie chinoise à ses origines est autant la création des lettrés des Qi et de Liang que celle de leurs prédécesseurs sous les Han, dans la mesure où ils en ont été les anthologistes, les éditeurs et les critiques⁷⁴.

La même réflexion régit notre travail : c'est en nous appuyant sur l'époque relativement tardive des Qi et des Liang que nous observons, d'une manière rétrospective, la trajectoire du *yuefu* en remontant jusqu'à sa source, à savoir l'époque des Han où le Bureau de la musique connut une rénovation importante sous le règne de l'empereur Wu. Cette approche s'explique d'autant plus par le fait que les textes anciens ne prennent une forme plus ou moins définitive qu'avec des anthologies comme le *Wenxuan* et le *Yutai*. Les désignations comme *gushi* 古詩 ou encore *gu yuefu* 古樂府 sont elles-mêmes des inventions des hommes des Qi et des Liang et dénotent le recul qui est le leur vis-à-vis de la poésie des époques antérieures.

Le fait qu'à ces deux époques, la scène littéraire était pareillement marquée par des cénacles lettrés patronnés par des princes voire des souverains qui témoignent de la faveur dans laquelle étaient tenus les belles-lettres et les arts, n'a pu que favoriser le regard des hommes de l'époque Qi-Liang sur les auteurs de l'ère Jian'an comme dans un miroir.

La problématique de notre thèse se résume en trois axes de recherche :

La définition ou la *dé-finition* du *yuefu*

La question du genre est un serpent de mer qui risque de nous égarer loin de nos visées, mais en même temps, certaines réflexions autour de la définition (ou la *dé-finition*) du *yuefu* sont nécessaires, car celui-ci se rapporte à une poésie marquée justement par un

⁷⁴ "The scholars of this latter period edited, anthologized, and offered critical judgments on the poetry of the first period. (...) They were the primary mediators through whom later ages received this poetry", *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, p. 4.

caractère fluctuant et composite, ouvert à modifications et à innovations. S'intéresser à la *dé-finition* du *yuefu* signifie ne pas voir en ce dernier une finitude, une idée arrêtée ou un point d'arrivée, mais le considérer au contraire comme un processus infini ou encore indéfini.

À ce sujet, quelques précisions terminologiques sont nécessaires : nous savons combien peuvent être problématiques en études littéraires les termes comme « genre » et « style ». Lorsque Joseph R. Allen définit le *yuefu* comme un « genre », le terme s'entend plutôt, comme le remarque Jean-Pierre Diény, un « système littéraire⁷⁵ ». Quant au « style », il s'applique moins bien à la description d'un ensemble qu'à des textes individuels, encore moins à un vaste « fourre-tout » tel que le *yuefu*. Le terme « forme » n'est pas idéal non plus, dans la mesure où l'on peut distinguer, sous des angles différents, des formes narrative ou lyrique, chantée ou déclamée, ou encore tétrasyllabique, pentasyllabique, heptasyllabique, etc., et qu'il arrive que, sous un même titre, figure un mélange de ces formes variées.

Nous proposons, à la place de « genre » ou de « forme », de voir en *yuefu* un « corps poétique ». Le terme est inusité, mais choisi pour rendre le terme chinois *ti* 體⁷⁶, et pour éviter « genre ». Il reste sans doute à préciser la nuance entre « corps » et « corpus » : si un croisement se présente entre les deux dans la mesure où ils se rapportent tous à un assemblage de textes, le mot « corpus » renvoie à un recueil plus ou moins défini : le *YFSJ* constitue, par exemple, un corpus des poèmes-chants que Guo Maoqian désigne comme *yuefu*, tandis que le mot « corps » évoque l'essence d'un ensemble poétique qui, quoique sa définition soit fluctuante et son étendue indéfinie, permet d'être considéré comme une poésie en soi.

En outre, il nous est possible de constater que, lorsque les gens de lettres des Qi et des Liang ou encore ceux des Tang évoquent le *yuefu*, ce ne sont guère à des hymnes sacrificiels ou à des chansons de cérémonies qu'ils se réfèrent, mais aux chansons anonymes des Han ou encore à des compositions des lettrés sur leur modèle. Ainsi, ce que nous prenons en considération dans ce « corps poétique » est plus restreint que le corpus du *YFSJ*. Ce qui nous intéresse est le processus par lequel le *yuefu* (ou plus exactement, le

⁷⁵ J.-P. Diény, “Reviewed Work(s): *In the Voice of Others*”.

⁷⁶ Il est à noter que le terme *ti* 體 lui-même est polyvalent et que, selon les contextes, il peut signifier forme, style, corps, etc.

yuefu-ballade) devient un corps poétique en soi. Sa trajectoire coïncide dans une large mesure avec le cheminement de la poésie lyrique au façonnement de laquelle il prend une part active.

De même que Joseph R. Allen, nous prêtons une attention particulière aux *imitations* des lettrés. Si l'imitation ainsi que la citation en tant que procédés courants de la littérature chinoise classique ont déjà fait objet de maintes considérations par, notamment, les chercheurs occidentaux⁷⁷, l'imitation comme une pratique typique – pour ne pas dire définitoire – du *yuefu* mérite des études supplémentaires. À la différence de Allen, nous ne reposons toutefois pas nos réflexions sur l'*intratexte*, même si nous ne négligeons naturellement pas l'intertextualité des poèmes couverts par un titre commun. Nous souhaitons examiner dans quelle mesure l'imitation s'assimile à un jeu de palimpseste et embrasse l'innovation. Outre la reprise des titres existants, nous accordons une attention particulière au glissement des titres, à l'apparition de nouveaux titres générés par l'imitation même et, conséquemment, à la parenté qui peut exister entre plusieurs titres. Un tel examen nous permet d'apprécier comment les lettrés de la fin des Six Dynasties reçoivent, ou plus tôt « recyclent » la poésie antérieure, tout en cherchant une expression poétique qui est la leur.

Mais enfin, comment aborder un corps poétique dont la définition même est fluctuante ? Tout en supposant, dans un premier temps, une définition indéfinie (cette tournure paradoxale atteste toute la difficulté de parvenir à une définition parfaite) du *yuefu*, nous nous intéressons aux nouveaux horizons ouverts par les « sons nouveaux » (*xinsheng* 新聲) lors de leur introduction à la cour.

Les apports du *yuefu* à la poésie chinoise classique

Sur le plan formel, nous nous intéressons aux apports métriques des « sons nouveaux » : le passage du tétrasyllabe au pentasyllabe dans la création poétique, l'évolution de l'heptasyllabe et son adoption par les lettrés, les prémices du *gexing*, voire la genèse de la poésie chantée *ci*.

⁷⁷ Au sujet de l'imitation dans la création poétique des Six Dynasties, il faut citer notamment Nicholas M. Williams, « The Brocade of Words : Imitation Poetry and Poetics in the Six Dynasties », thèse de doctorat soutenue en 2010 à l'Université de Washington, mais aussi son ouvrage, *Imitations of the Self: Jiang Yan and Chinese Poetics*, Leiden, Boston, Brill, 2014.

Sur le plan rhétorique, nous souhaitons nous interroger sur la part du *yuefu* (ou des poèmes-chants, car y sont impliqués aussi les chansons antiques et les airs de principautés) dans l'absence ou l'ambiguïté du *je* dans la poésie chinoise classique, et sur l'incertitude qu'elle pourrait engendrer entre plusieurs possibilités de lecture.

Dans les considérations de Frankel sur les relations entre le narrateur et les personnages dans les *yuefu*-ballades, le narrateur est identifié à l'artiste (*the singer*), mais nous savons que celui-ci (ou celle-ci) n'est pas toujours l'auteur des paroles d'une chanson : outre les *yuefu* anonymes, une grande majorité de *yuefu* conservés dans le *YFSJ* sont des poèmes de lettrés. Aussi une observation sur l'identification – ou non – du poète au narrateur mérite des réflexions supplémentaires. De même, nous allons envisager la dette de ce que Frankel appelle *a literature of impersonation* vers les *yuefu*-ballades.

Si pour Joseph Allen, le *yuefu* est une poésie « par la voix d'autrui » (*in the voice of others*), cette voix, que nous préférons qualifier de *déguisée*, n'est pas forcément une voix fictive. D'autre part, la prédominance d'une voix féminine dans l'expression lyrique des Six Dynasties mérite une attention soutenue. Nous souhaitons comprendre si, et dans quelle mesure, la simulation de la voix des chanteuses était propice à l'usage de cette rhétorique dans l'expression lyrique.

La tension entre musique et poésie, entre nouveauté (*xin* 新) et ancienneté (*gu* 古)

Nos observations sur le *yuefu* s'appuient sur la prise en considération d'un sujet plus large : la rivalité entre deux musiques et le dynamisme des « sons nouveaux » dont la vogue marque le parcours du *yuefu* et qui, à travers ce dernier, participent au devenir de la poésie classique. Même si l'antinomie entre la nouveauté et l'ancienneté, entre l'innovation et la tradition est décelable dans l'évolution de tout art, le *yuefu* nous offre un des meilleurs points d'appui pour observer combien l'hommage aux textes anciens est mêlé d'une volonté de renouveau et comment la mutation musicale peut s'avérer propice à l'évolution poétique.

La trajectoire du *yuefu* reflète aussi le changement de lexique adoptés par les critiques : ce qui était désigné comme « sons nouveaux » deviendrait des « *yuefu* anciens » ; ce processus est précisément celui par lequel la musique et la poésie appartenant à un registre censément « inférieur » reçoivent un caractère classique. Parallèlement, l'attitude

équivoque que témoignent les lettrés entre V^e et VI^e siècles envers « l'ancienneté » est en elle-même digne d'intérêt.

Sources

1.1.1. Traités de la musique et anthologies

Pour les poèmes cités et analysés dans ce travail, notre premier ouvrage de référence est, certes, le *YFSJ* qui reste à nos jours l'anthologie la plus complète consacrée aux poèmes *yuefu*. En réunissant plus de cinq mille poèmes en cent *juan*, l'ouvrage couvre la longue période s'étendant des Han antérieurs (202-8 av. J.-C.) jusqu'aux Cinq Dynasties (907-960).

La compilation de l'anthologie étant relativement tardive (XI^e s.), au cas par cas, nous préférons recourir à la source la plus ancienne des textes qui nous est parvenue, aussi les recueils évoqués ci-après sont régulièrement consultés.

Pour commencer, il faut citer, certainement, le « Yuezhi » du *Song shu* que nous devons à Shen Yue 沈約 (441-513), qui rassemble un nombre considérable de poèmes-chants datant des Han jusqu'aux Liu-Song 劉宋 (420-479), et peut être considéré comme la première collection de *yuefu*⁷⁸. Les textes qui y sont conservés laissent souvent voir la trace de leur forme musicale : y figurent, par exemple, des incisives euphoniques (*hesheng* 和聲), souvent dépourvues de sens, ou des passages incongrus dans la mesure où la sonorité prend le pas sur la sémantique (voir chap. III).

À l'instar du *Song shu*, d'autres histoires dynastiques ont aussi inclus dans leur « Yuezhi » des poèmes-chants, ainsi que l'indique Feng Ban 馮班 (1602-1671) :

Parmi les ouvrages anciens qui conservent des *yuefu*, le *Livre des Song* est le plus complet, suivi par le *Livre des Sui* et le *Livre des Qi du Sud*. Le « Traité sur la musique » du *Livre des Jin* ne leur est pas comparable. La *Collection des poèmes yuefu* de Guo Maoqian est consacrée à la poésie [elle-même], il a élagué plusieurs traités sur la musique pour composer ses avant-propos. L'ouvrage est d'une grande clarté, sans

⁷⁸ Le « Yuezhi » figure dans les *juan* 19-22 du *Song shu*, notre édition de référence est Shen Yue, *Song shu*, Beijing, Zhonghua shuju, 1974, ci-après *Song shu* ; mais aussi Xiao Lianzi 蕭煉子 et Su Jinren 蘇晉仁 (annoté par), *Song shu yuezhi jiaozhu* 宋書樂志校注 (Annotations du « Traité sur la musique » du Livre des Song), Jinan, Qilu shushe, 1982, ci-après « Yuezhi » *jiaozhu*.

Même si le *Han shu* 漢書 (Livre des Han) incorpore aussi des chansons dans son « Liyue zhi » 禮樂志 (Traité des rites et de la musique), il s'agit notamment d'hymnes de sacrifices. Tandis qu'avec le « Yuezhi » du *Song shu*, des chansons relevant des *xianghe ge* ou encore *qingshang qu* trouvent pour la première fois leur place dans l'historiographie officielle.

omission ni manquement. Ceux qui composent des *gexing* ou *yuefu* ne peuvent se dispenser de sa lecture.⁷⁹

古書敘樂府，唯《宋書》最詳整，其次則《隋書》及《南齊書》。《晉書·樂志》皆不如也。郭茂倩《樂府詩集》為詩而作，刪諸家樂志作序，甚明而無遺誤，作歌行樂府者，不可不讀。

Le *Wenxuan* 文選 (Sélection des textes littéraires) sous le patronage de Xiao Tong 蕭統 (501-531), même s'il n'incorpore qu'une petite proportion de poèmes-chants, est la plus ancienne anthologie littéraire transmise à dédier une section au *yuefu* au milieu du *shi*.

Quant au Le *Yutai xinyong* 玉臺新詠 (*Nouveaux chants pour les terrasses de jade*, ci-après *Yutai*), compilé par Xu Ling 徐陵 (507-583) sur l'ordre de Xiao Gang 蕭綱 (503-551) et que nous avons évoqué à plusieurs reprises précédemment, sa compilation est légèrement postérieure à celle du *Wenxuan*. Cette anthologie poétique couvrant la période de la dynastie Han jusqu'à l'époque des Liang 梁 (502-557) constitue une source majeure pour notre travail, notamment pour nos observations sur la création poétique de la période des Qi 齊 (479-502) et des Liang. On y recense soixante-quinze poèmes avec la mention *yuefu* et sept avec *ni yuefu* 擬樂府 (littéralement « imitation du *yuefu* » ou encore « en imitation du *yuefu* ») dans leur titre.

Mais nombreux y sont aussi les poèmes qui portent des indices comme *xing* 行 (chanson ou ballade) ou *qu* 曲 (air) dans leur titre, lesquels nous laissent penser qu'il s'agit de *yuefu*. Il existe encore dans le recueil un nombre fort important de poèmes sans ce genre d'indice et que l'on aurait facilement classés comme des poèmes *shi*, si leur titre ne figurait pas dans des répertoires musicaux. Tel est, par exemple, le cas de trois poèmes de Xiao Yan 蕭衍 (464-549) conservés dans le *juan* VII, à savoir « Fangshu » 芳樹 (Les arbres odorants), « Lin gaotai » 臨高臺 (De la haute terrasse) et « You suosi » 有所思 (L'objet de mes pensées). Le dernier *juan* de l'anthologie incorpore enfin un grand nombre de chansons en vogue à l'époque de sa compilation.

Ainsi, les poèmes-chants occupent une place importante dans l'anthologie. Rappelons, par ailleurs, que celle-ci se présente comme un recueil de nouveaux chants

⁷⁹ Feng Ban 馮班 (1602-1671), *Duyin zalu* 鈍吟雜錄 (Recueil de notes éparses de Dunyin), voir Ding Fubao 丁福保 (éd.), *Qing shihua* 清詩話 (Propos des [critiques des] Qing sur la poésie, ci-après *Qing shihua*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1978, p. 39.

(*xinyong* 新詠) et que le terme *yange* 艷歌⁸⁰ (chansons galantes) est employé par Xu Ling dans sa préface, ce qui suggère que l'ouvrage, sinon s'identifie à un répertoire de poèmes à chanter, du moins accorde de l'importance à la dimension musicale des textes.

Le mérite du recueil réside par ailleurs dans le fait qu'il met l'accent sur la nouveauté : un grand nombre de poèmes de l'anthologie sont signés par les contemporains de son compilateur. L'ouvrage constitue ainsi un miroir de la création poétique du temps des Qi et des Liang, et reflète le penchant littéraire et musical des lettrés de l'époque.

Le *yuefu* étant pendant longtemps un corpus ouvert à des modifications, il nous arrive de confronter deux versions d'un même texte dans des sources différentes. Entre le *Song shu* et le *Yutai*, par exemple, il nous est possible de déceler des traces de remaniement pour certains textes depuis la version musicale jusqu'à la version littéraire⁸¹.

Pour notre étude, l'ouvrage de Guo Maoqian, nourri d'une riche source de répertoires musicaux et des traités de musique, reste un outil indispensable. Même si plusieurs des sources auxquelles recourt Guo Maoqian ne nous sont pas parvenues, quelques mots de présentation sur ces ouvrages sont nécessaires.

Daming sannian yanyue jilu 大明三年宴樂技錄 (Répertoire des musiques pour banquets, en troisième année de l'ère Daming [457-464], ci-après *Jilu*) de Wang Sengqian 王僧虔 (425-485) ou encore le *Gujin yuelu* 古今樂錄 (Répertoire des musiques anciennes et modernes, ci-après *GJYL*) compilé par le moine Zhijiang 智匠 (VI^e s.) constituent les sources majeures du *YFSJ*. Les deux ouvrages nous sont parvenus par fragments grâce, justement, aux citations qu'en fait Guo Maoqian.

Parmi d'autres références importantes auxquels recourt assidument Guo Maoqian, il faut citer le *Gujin zhu* 古今註 (Notes sur les temps anciens et modernes, ci-

⁸⁰ *Yutai*, j. 1, p. 13.

⁸¹ Comme l'observe Stephen Owen, si les textes inclus dans le répertoire du *Song shu* révèlent souvent des manquements, des transpositions, des mots d'emprunt ou des passages incompréhensibles, un certain nombre de ces textes seront repris par le *Yutai*, avec les passages incongrus éliminés ou remaniés.

après *GJZ*) de Cui Bao 崔豹 (III^e-IV^e s.)⁸² et le *Yuefu jieti* 樂府解題 (Explications des titres de *yuefu*, ci-après *YFJT*)⁸³ qui apportent des lumières sur les origines des titres de *yuefu*.

Enfin, la grande collection de Lu Qinli 遼欽立, *Xian Qin Han Wei Jin Nanbeichao shi* 先秦漢魏晉南北朝詩 (Recueil des poèmes de l'ère préimpériale, des Han, des Wei et des Dynasties du Nord et du Sud, ci-après LQL)⁸⁴, pour ses textes richement documentés et mentions de variantes textuelles issues de différentes sources, est un outil précieux pour notre recherche.

1.1.2. Critiques anciens

Outre les traités musicaux et les anthologies, nous recourons aussi régulièrement aux observations des critiques anciens. En plus des sources critiques comme le *WXDLX*, le *Shipin* 詩品 (Classement des poètes) de Zhong Rong 鍾嶸 (ca 468-518)⁸⁵, ou encore le « *Wenxue zhuan lun* » 文學傳論 (Commentaires sur les biographies des gens de lettres) de Xiao Zixian 蕭子顯 (489-537) dans le *Nan Qi shu* 南齊書 (Livre des Qi du Sud)⁸⁶.

Nous recourons aussi régulièrement aux observations des critiques et des anthologistes des Ming et des Qing, époque marquée par l'apparition d'importantes collections poétiques comme le *Shiji* 詩紀 (Répertoire des poèmes) de Feng Weine 馮惟訥 (1512-1572) et le *Gushi yuan* 古詩源 (Source de la poésie ancienne) de Shen Deqian

⁸² Cui Bao 崔豹 (III^e-IV^e s.), *Gujin zhu* 古今註 (Notes sur les temps anciens et modernes), Beijing, Zhonghua shuju, 1985, ci-après *GJZ*.

⁸³ Aucun ouvrage de ce nom n'a pourtant été transmis, mais les passages cités par le *YFSJ* figurent souvent littéralement dans le *Yuefu guti yaojie* 樂府古題要解 (Explications essentielles des titres anciens de *yuefu*) attribué à Wu Jing 吳兢 (670-749) des Tang. Sous toute réserve, nous supposons que ces deux titres renvoient à un même ouvrage.

⁸⁴ Lu Qinli 遼欽立 (éd.), *Xian Qin Han Wei Jin Nanbeichao shi* 先秦漢魏晉南北朝詩 (Recueil des poèmes de l'ère préimpériale, des Han, des Wei et des Dynasties du Nord et du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, 2017 (1^{ère} impr. 1983).

⁸⁵ Ouvrage de critique poétique de Zhong Rong 鍾嶸 (468-518) consacré à l'appréciation des pentasyllabes. Notre édition de référence est Cao Xu 曹旭 (annoté par), *Shipin jizhu* 詩品集註 (Recueil d'annotations du Classement des poètes), Shanghai guji chubanshe, 1996, celle-ci est notre édition de référence, ci-après *Shipin*.

⁸⁶ Notre édition de référence est Xiao Zixian 蕭子顯 (487-537), *Nan Qi shu* 南齊書 (Livre des Qi du Sud), Beijing, zhonghua shuju, 1972, ci-après, *Nan Qi shu*.

沈德潛 (1673-1769)⁸⁷, mais aussi par la floraison des livres de critique poétique du genre *shihua* 詩話, littéralement « propos sur la poésie », dans lesquels les réflexions sur le *yuefu* se multiplient. Si nous considérons ces textes comme une partie de notre corpus plutôt que de les citer dans l'état de l'art, c'est que, d'une part, il s'agit souvent de remarques ou de réflexions ponctuelles sans qu'elles forment des thèses argumentées, et que, d'autre part, les textes ou les passages auxquels nous recourons sont pour la plupart inédits en langues occidentales, et participent, dans une certaine mesure, à la définition du *yuefu* et du *gexing*. Ces textes nous servent, plutôt que d'arguments, de points de départ pour proposer nos propres réflexions.

Outre le *Yuefu zhengyi* 樂府正義 (Sens correct du *yuefu*) de Zhu Qian 朱乾 (?-ca 1777) et le *Dunying zalu* 鈍吟雜錄 (Recueil de notes éparses de Dunying) de Feng Ban 馮班 (1602-1671) dont plusieurs passages portent spécialement sur le *yuefu*, nous nous référons aux commentaires de Hu Yinglin 胡應麟 (1551-1602) dans *Shisou* 詩藪 (Bosquet des poèmes)⁸⁸, de Shen Deqian dans *Shuoshi zuiyu* 說詩碎語 (Mélange de propos sur la poésie), de Lu Shiyong 陸時雍 (actif ca 1628-1644) dans *Shijing zonglun* 詩鏡總論 (Traité général du *Miroir de la poésie*), de Chen Zuoming 陳祚明 (1623-1674) dans *Caishu tang shixuan* 采菽堂詩選 (Choix de poèmes au Cabinet de la cueillette des fèves)⁸⁹, ou encore de Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692) dans *Gushi pingxuan* 古詩評選 (Choix et commentaires des poèmes anciens), etc.

Méthodes de recherche et structure du travail

Le sujet de notre recherche nous place constamment au croisement de plusieurs domaines : histoire littéraire, rites et musique, critique littéraire, esthétique musicale... si notre approche est commandée par un intérêt littéraire, nous n'hésitons pas à recourir à plusieurs champs de recherches afin d'affiner ou d'approfondir nos réflexions.

⁸⁷ Notre édition de référence est Shen Deqian 沈德潛 (1673-1769), *Gushi yuan* 古詩源 (Source de la poésie ancienne), Beijing, Zhonghua shuju, 1977, ci-après *Gushi yuan*.

⁸⁸ Notre édition de référence est Hu Yinglin 胡應麟 (1551-1602), *Shisou* 詩藪 (Bosquet des poèmes), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1979, ci-après *Shisou*.

⁸⁹ Notre édition de référence est Chen Zuoming 陳祚明 (1623-1674), Li Jinsong 李金松 (annoté par), *Caishu tang gushi xuan* 采菽堂古詩選 (Choix des poèmes à la salle de Cueillette de fève), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2019.

Lorsque la trajectoire du *yuefu* au *gexing*, ainsi que l'évolution des formes métriques comme le pentasyllabe et l'heptasyllabe nous obligent à envisager le *yuefu* sous la perspective de l'histoire littéraire, nous nous appuyons aussi, et notamment, sur des analyses philologiques dans notre observation de différentes terminologies – littéraires et musicales – afin de fournir les indices de leur définition. Une lecture suivie des poèmes s'avère nécessaire pour repérer les éléments novateurs apportés à un titre ancien par ses imitations (ou par de fausses imitations, voir le chap. IV), ou pour apprécier l'ambiguïté que peut embrasser un texte, laquelle découle parfois d'une séparation entre la poésie et la musique, entre le manuscrit et la représentation.

Cette approche s'explique aussi par le fait que nous nous référons à un choix de textes critiques datant de différentes époques – allant des Six dynasties jusqu'à l'époque des Ming et des Qing afin d'observer le développement des notions ou des esthétiques littéraires, suggéré parfois à travers un glissement de lexique (de *gu* 古 à *jiu* 舊, par exemple, voir chap. V). Ceci exige à la fois une vision de l'histoire littéraire et un sens philologique afin de saisir les nuances de différents concepts ainsi que leur mutation.

Enfin, la traduction d'un nombre considérable de poèmes inédits en français constitue un objectif majeur de ce travail. La méthode traductologique est sous-jacente, mais elle est omniprésente dans notre recherche. Les poèmes traduits ne servent pas seulement à illustrer nos argumentations, ils constituent une partie prenante de notre appareil d'analyses : c'est, par exemple, en traduisant certains poèmes que nous jugeons nécessaire de sonder la dette que nous devons au *yuefu* en ce qui concerne l'ambiguïté ou l'absence du sujet dans l'expression poétique chinoise.

Nos réflexions sont articulées en six chapitres :

Le premier chapitre, à travers une attention particulière portée au rôle que jouait la musique dans l'antiquité ainsi qu'à son évolution à partir de l'effondrement des Zhou occidentaux, s'intéresse au contexte historique où s'inscrit la rénovation du Bureau de la musique sous le règne de l'empereur Wu. Cette mise en perspective s'appuie sur une observation minutieuse de la tendance des sons nouveaux, *xinsheng* 新聲, dont la vogue est une des motivations majeures du renouveau du Bureau, lequel, en retour, favorise davantage l'essor de sons nouveaux.

Le deuxième chapitre s'inscrit dans la continuité du premier et envisage une des influences les plus importantes des sons nouveaux sur la création poétique : le renouvellement des formes métriques. Les pentasyllabes commencent à s'imposer dans la création poétique, les heptasyllabes voire les hexasyllabes laissent apercevoir leurs prémices... Si les origines de ces formes métriques pouvaient remonter à des sources encore plus anciennes, c'est grâce au Bureau de la musique en premier lieu et à la poésie qui porte la même désignation en second lieu que les diverses formes seront pratiquées avec ampleur jusqu'à renouveler l'expression poétique d'une manière générale.

Le troisième chapitre examine les caractéristiques dites originelles des *yuefu* anciens liées à la théâtralité et l'oralité de cette poésie de *performance*. Il s'intéresse de ce fait aux modes narratifs des *yuefu* anciens et à l'instabilité des textes, empreinte de leur transmission dans un premier temps orale. Le chapitre se termine en prêtant attention au passage des *yuefu* anciens anonymes aux *yuefu* lettrés, en mettant l'accent sur l'ère Jian'an et les Trois Cao.

Cet aperçu du *yuefu* en transition nous amène à notre **quatrième chapitre**, qui envisage d'observer le recyclage des *yuefu* anciens par les lettrés, et les nouvelles perspectives que ceux-ci ont ouvertes dans l'expression poétique à travers deux procédés d'*imitation* : la première est un processus assimilable au *contrafactum* et consiste à composer de nouveaux vers sur un air antérieur ; le second, la *simulation*, est un legs de la théâtralité des *yuefu* anciens, assimilé par les lettrés dans leur pratique poétique.

Le cinquième chapitre focalise notre attention sur la création poétique de l'époque Qi et Liang, où les spéculations littéraires fleurissent et où la définition même du *wen* 文 est revisitée. La poésie de cette époque est caractérisée par un charme qui la rapproche des chansons folkloriques en vogue. On s'intéresse à une nouvelle poésie qui revendique son droit de cité, et qui, en même temps, s'inscrit dans le cheminement du *yuefu*, notamment dans la musique du clair *shang* (*qingshang*).

Le sixième et dernier chapitre qui clôt cette étude observe un des points d'arrivée du *yuefu*, à savoir la poésie connue sous la désignation *gexing*. Par le biais de l'heptasyllabe, il entre en dialogue avec le chapitre II et, par le truchement de l'imitation, il entre en résonance avec les chapitres IV et V. Plusieurs aspects du *yuefu* examinés dans les chapitres précédents se trouvent repris au cours de notre étude sur la définition et les caractéristiques du *gexing*.

Chap. 1. Bureau de la musique et sons nouveaux

Si tu veux contrôler le peuple, commence par contrôler sa musique.⁹⁰

Nous savons que le *yuefu* désigne en premier lieu une institution musicale, dont l'instauration est attribuée par le *Han shu* 漢書 (Livre des Han) à l'empereur Wu des Han. Cependant, Du You 杜佑 (735-812) dans son *Tongdian* 通典 (Somme des institutions) indique que sous les Qin, il existait déjà une fonction appelée *Yuefu ling cheng* 樂府令丞, ce qui suggère que le Bureau de la musique aurait existé bien antérieurement au règne de l'empereur Wu⁹¹.

Dans ce chapitre, nous allons étudier le rôle qu'a joué ce dernier dans la carrière du Bureau de la musique. La mise en perspective de l'institution nous conduit à nous intéresser à l'antagonisme entre deux musiques dans la Chine ancienne, avant de nous intéresser à l'apport du Bureau de la musique dans l'évolution de l'esthétique musicale, avec l'introduction des sons nouveaux (*xinsheng* 新聲) à la cour et aux cérémonies de sacrifices.

1.1. Les rites, la musique et les sons nouveaux

La musique (*yue* 樂) et les rites (*li* 禮), qui « produisent dans le cœur de l'homme les mêmes effets d'ordre et d'harmonie que les mânes et les dieux produisent d'une manière invisible sur l'univers⁹² », occupent dans l'antiquité chinoise une place primordiale et incarnent, dans une certaine mesure, les lois du cosmos :

La musique est l'harmonie entre le ciel et la terre, les rites sont l'ordre du ciel et de la terre ; l'harmonie transforme les choses [par son influence], l'ordre permet de distinguer les choses [...] La grande musique partage la même harmonie que le ciel et la terre, les grands rites en partage le même ordre.⁹³

⁹⁰ Platon, *La République*.

⁹¹ Du You 杜佑 (735-812), *Tongdian* 通典 (Somme des institutions), Beijing, Zhonghua shuju, 1992, j. 25, p. 625.

⁹² Édouard Chavannes traduit et annotés par), *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, Paris, Ernest Leroux, 1898 (ci-après, Chavannes, *Mémoires historiques*), tome III, p. 525.

⁹³ *Liji* 禮記 (Livre des rites), notre édition de référence est Zheng Xuan 鄭玄 (127-200), Kong Yingda 孔穎達 (574-648, annoté par.), Li Xueqin 李學勤 (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu • Liji zhengyi* 禮記正義 (Notes

樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和故百物皆化，序故羣物皆別【……】大樂與天地同和，大禮與天地同節。

Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'une fonction régulatrice et édifiante leur soit conférée⁹⁴.

[Le sage] ne saurait un seul instant s'écarter de la musique ; s'il s'écartait de la musique pendant un seul instant, il n'y aurait plus au dedans que des actes de débauche et de perversité. Ainsi, les airs musicaux sont ce par quoi le sage entretient la justice.⁹⁵

不可須臾離樂，須臾離樂則姦邪之行窮內。故樂音者，君子之所養義也。

Le caractère *yue* 樂 à lui seul désigne la musique par excellence, connue également sous l'appellation de « musique élevée » (*yayue* 雅樂) ou « grande musique » (*dayue* 大樂). C'est la musique léguée par les anciens souverains mythiques, aussi est-elle également appelée la « musique des anciens rois » (*xianwang zhi yue* 先王之樂) ou encore la « musique ancienne » (*guyue* 古樂).

La désignation « musique ancienne » dénote un regard rétrospectif, et il reste à savoir quel est le repère temporel pour définir l'ancienneté. Le passage suivant du *Liji*, en citant une conversation entre Zixia 子夏 (?-?), disciple de Confucius, et le marquis Wen de Wei 魏文侯 (?-396 av. J.-C), nous donne quelques indices pour répondre à cette question.

Le marquis Wen de Wei demanda à Zixia : « Lorsqu'en tunique et bonnet de cérémonie j'écoute la musique ancienne, je n'éprouve rien d'autre que la crainte de m'endormir ; lorsque j'écoute les sons de Zheng et de Wei, j'ignore la fatigue. Permettez-moi de vous demander pourquoi la musique ancienne produit cet effet et la musique nouvelle cet autre » [...] Zixia lui répondit : « Ce dont vous vous engouez, est-ce donc des airs de perdition ! »⁹⁶

魏文侯問於子夏曰：「吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。敢問：古樂之如彼何也？新樂之如此何也？」【……】子夏對曰：「今君之所好者，其溺音乎？」

Parmi les grands seigneurs des royaumes combattants, le marquis Wen de Wei était connu comme le plus grand amoureux de l'antiquité (*zuiwei haogu* 最為好古), alors que même lui

et commentaires aux treize [Livres] Canoniques • Sens correct du *Livre des rites*), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999 (ci-après *Liji*), j. 37, p. 1087.

⁹⁴ Pour aller plus loin, voir Cédricia Maugars, *L'éducation musicale sous la Chine ancienne, d'après le Yueji (Mémoire de la musique)*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, 1999.

⁹⁵ Chavannes, *Mémoires historiques*, tome III, p. 210.

⁹⁶ *Liji*, j. 38, p. 1119-1120.

laisse entendre sa lassitude envers la musique ancienne – ou encore la musique de l’antiquité –, au bénéfice des sons de Zheng et de Wei qu’il appelait la « nouvelle musique » (*xinyue* 新樂).

À la musique exemplaire s’oppose la musique maudite. Trois des termes qui la désignent sont d’un usage fréquent : « sons de Tcheng » 鄭聲 (ou « sons de Tcheng et de Wei » 鄭衛之聲), « sons immodérés » 淫聲, « sons nouveaux » 新聲. Lorsqu’on prend ces termes à la lettre et qu’on se contente de les traduire par « musique des pays de Tcheng et de Wei », « musique licencieuse », « musique nouvelle », on donne l’impression qu’ils désignent des réalités indépendantes. J’estime pour ma part – et ce point me semble important – que ces termes sont devenus dans l’usage courant des appellations conventionnelles et équivalentes.⁹⁷

L’observation ci-dessus de Jean-Pierre Diény est fort judicieuse. Il reste à savoir pourquoi les fameux sons de Zheng et de Wei représentaient une « nouvelle musique ». Notre recherche sur les occurrences de l’appellation *xinsheng* 新聲 dans les sources les plus anciennes nous mènent à un passage du « Jinyu » 晉語 (Propos de Jin) dans le *Guoyu* 國語 (Discours des Royaumes) attribué à Zuo Qiuming 左丘明 (ca 556-ca 451 av. J.-C.), qui commence comme suit :

Le duc Ping [de Jin] se plaisait aux sons nouveaux. Le maître Kuang [lui dit] : « La cour de votre majesté va-t-elle donc entrer en décadence ? Voilà l’indice que votre clarté décline ! »⁹⁸

平公說（悅）新聲。師曠曰：“公室其將卑乎？君之明兆於衰矣！”

Si la remontrance que le maître Kuang 師曠 (VI^e s. av. J.-C.) adressa à son prince laisse entendre que les sons nouveaux sont annonciateurs de décadence, elle ne nous enseigne pas à quoi ceux-ci se rapportent précisément. Le passage suivant du *Han Fei zi* 韓非子 (Maître Han Fei) pourrait y servir de glose. Le récit commence avec le duc Ling de Wei 衛靈公 (ca 534-492 av. J.-C.) :

Autrefois, le Duc Ling de Wei allait au pays de Jin et arriva au bord de la rivière Pu [...] Dans la nuit, il entendit quelqu’un jouer des sons nouveaux et en fut réjoui [...] Aussi

⁹⁷ J.-P. Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine* (1974), p. 21.

⁹⁸ Wenhuabu wenxue yishu yanjiu yuan yinyue yanjiusuo 文化部文學藝術研究院音樂研究所 (éd.), *Zhongguo gudai yuelun xuanji* 中國古代樂論選輯 (Recueil d’un choix de traités sur la musique de la Chine ancienne, ci-après *Gudai yuelun*), Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1981, p. 9.

convoqua-t-il le [musicien] maître Juan et lui dit : « Il y a quelqu'un qui joue des sons nouveaux [...] vous allez les écouter et transcrire pour moi ».⁹⁹

昔者，衛靈公將之晉，於濮水之上【……】夜分，而聞鼓新聲者而悅之【……】乃召師涓而告之曰：「有鼓新聲者【……】子為我聽而寫之。」

À son arrivée au pays de Jin, le duc Ling demanda au maître Juan 師涓 d'exécuter les « sons nouveaux » qu'il avait notés. Avant que celui-ci ne puisse achever la représentation, le maître Kuang intervint :

Ce fut composé par le maître Yan. Le roi Zhou fit créer de la musique languissante¹⁰⁰. Lorsque le roi Wu entreprit une expédition punitive contre le roi Zhou, le maître Yan s'enfuit vers l'est et, sitôt arrivé à la rivière Pu, il s'y jeta. C'est pourquoi ceux ayant entendu ces sons étaient sûrement sur la rivière Pu. Les premiers qui les écoutent verront inévitablement leur État affaibli, il ne faut [donc] pas poursuivre [la représentation]. »¹⁰¹

此師延之作。紂為靡靡之樂，及武王伐紂，延東走，至於濮水而自投。聞此聲者，必於濮水之上。先聞者其國削，不可遂此。

Le dernier souverain de la dynastie Shang, le roi Zhou 紂 (?-1046 av. J.-C., r. ca 1075-1046 av. J.-C.) fut connu comme un tyran dissolu qui s'adonnait au vin et aux belles femmes. Le nom de sa capitale auxiliaire, Zhaoge 朝歌¹⁰², serait une allusion au fait que la cour se plaisait aux chants le matin et aux danses le soir (*zhaoge muwu* 朝歌暮舞), aux sons nouveaux et à la musique languissante (*xinsheng miyue* 新聲靡樂).

Rappelons-nous la fameuse scène de débauche que Sima Qian 司馬遷 (145 ? av. J.-C.- ?) décrit au sujet du roi Zhou :

⁹⁹ Han Fei 韓非 (ca 280-233 av. J.-C.), *Han Fei zi* 韓非子 (Maître Han Fei), voir Wang Xianshen 王先慎 (XIX^e-XX^e s.), *Han Fei zi jijie* 韓非子集解 (Recueil des explications sur Maître Han Fei), Beijing, Zhonghua shuju (ci-après *Han Fei zi*), j. 3, « Shiguo » 十過 (Dix torts), p. 62.

¹⁰⁰ L'expression *mimi* 靡靡 sera reprise aux époques ultérieures pour désigner la musique de décadence. Elle évoque une finesse excessive, mais aussi un effet languissant dans la mesure où le caractère *mi* 靡 dans sa valeur verbale signifie « être dispersé ou recourbé [sous le vent] » (voir chap. VI).

¹⁰¹ *Han Feizi*, j. 3, p. 63.

¹⁰² Dans l'actuelle province du Hebei.

Il réunit amplement des musiciennes et s'adonna à l'amusement à Shaqiu, où du vin formait un étang et de la viande suspendue un bosquet, il ordonna que des hommes et des femmes s'y poursuivissent nus, et y tenait des buveries toute la nuit durant.¹⁰³

大取樂戲於沙丘，以酒為池，懸肉為林，使男女裸相逐其間，為長夜之飲。

La musique composée par maître Yan serait, naturellement, une musique maudite. Ce qui nous intéresse particulièrement dans l'anecdote du duc Ling de Wei, c'est qu'il désignait par « sons nouveaux » une musique créée quelque cinq siècles auparavant. Plutôt que d'une musique véritablement « nouvelle », il s'agirait plutôt d'une musique « autre » que la musique rituelle des Zhou occidentaux : celle-ci fut établie, avec les rites, par le duc de Zhou 周公 (XI^e s. av. J.-C.), et se serait inscrite dans la continuité de la musique des rois mythiques comme, par exemple, le « Shao » légué par le roi Shun 舜, ou encore le « Xia » légué par le roi Yu 禹.

Le grand historien dit : si les rois éclairés de l'antiquité font jouer de la musique, ce n'est pas pour se distraire le cœur afin de se réjouir ou pour donner libre cours à ses désirs. Tout enseignement juste commence par les sons, la justesse des comportements dépend de la justesse des sons.¹⁰⁴

太史公曰：夫上古明王舉樂者，非以娛心自樂，快意恣欲，將欲為治也。正教者皆始於音，音正而行正。

La musique des anciens rois est censée conduire les gens vers le droit chemin, selon ce propos de Sima Qian. C'est une musique idéale, ou plutôt idéalisée, car, si la grande musique n'était pas conçue pour distraire, il faut admettre que la musique en tant qu'art, comme toute forme d'art, a une dimension de divertissement. Aussi, à l'opposé de la grande musique vénérable, il existe une musique autre, maudite pour son pouvoir redoutable d'égarer tout souverain qui ose y prendre goût et qui finira par mener son règne à la ruine.

Ainsi, lorsque le roi Shun jouait de la cithare à cinq cordes et chantait le « Vent méridional », le pays était bien administré, et quand le roi Zhou fit jouer des airs des régions frontalières au nord de Zhaoge, sa personne périt et son royaume fut anéanti.¹⁰⁵

¹⁰³ Sima Qian 司馬遷 (ca 145 av. J.-C.- ?), *Shiji* 史記 (Mémoire du Grand historien), avec les annotations de Pei Yin 裴駟 (ca 430), l'index de Sima Zhen 司馬貞 (679-732), et le « sens correct » (*zhenyi* 正義) de l'ouvrage proposé par Zhang Shoujie 張守節 (VII^e s.), Beijing, Zhonghua shuju, 1959 (notre édition de référence est celle-ci, réci-après *Shiji*), j. 3, p. 105.

¹⁰⁴ *Shiji*, j. 24, p. 1237.

¹⁰⁵ *Liji*, j. 38.

故舜彈五弦之琴，歌南風之詩而天下治；紂為朝歌北鄙之音，身死國亡。

Le dernier roi des Shang n'était pas le premier à s'adonner à la musique d'agrément. À la cour de Qi 启 (?-?, r. ca 1978-1963 av. J.-C.) de la dynastie Xia 夏, il apparut déjà des esclaves féminines destinées à divertir les aristocrates par leur chant et leur danse. Elles devinrent encore plus considérables sous le règne de Jie 桀 (?-?, r. 1818-1766 av. J.-C.), dernier souverain des Xia connu pour sa tyrannie et sa débauche.

Ces danseuses et chanteuses étaient appelées *nüyue* 女樂 littéralement « musiciennes » ou encore « artistes féminines ». Le terme est emprunté plus tard pour désigner la musique représentée par ces artistes de cour, laquelle pourrait ainsi être appelée, par jeu d'homonymie, la « musique féminine ».

En effet, la musique des anciens rois, puisqu'elle est, comme les rites, inscrite dans l'idéal de la piété filiale sur laquelle reposait la « voie du souverain » (*wangdao* 王道), rime avec une musique que nous aurons l'audace de qualifier de « masculine », tandis que la musique d'agrément, par son aspect attrayant, se voit souvent associée au dérèglement voire à la lascivité, de même que la beauté féminine était considérée comme ensorcelante et dangereuse.

1.1.1. Le pouvoir en chantant¹⁰⁶

Avec l'avènement des Zhou occidentaux, on assiste à l'instauration – ou plutôt à la restauration – de la musique rituelle, mais il ne faut pas croire que la musique d'agrément s'efface pour autant.

Au pays de Wei, sur les rives de la Pu et parmi les mûreraies, les hommes et les femmes multipliaient leurs rencontres, ainsi y apparurent des sons [immodérés] et [l'abandon à] la beauté féminine.¹⁰⁷

衛地有桑間濮上之阻，男女亦亟聚會，聲色生焉。

¹⁰⁶ Clin d'œil à l'ouvrage de Trebinjac, Sabine, *Le pouvoir en chantant*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2008.

¹⁰⁷ *Han shu*, j. 28, p. 1665.

La rivière Pu 濮 traversait le pays de Wei, lequel n'était autre que l'ancien chef-lieu des Shang¹⁰⁸, dont il était encore imprégné de la culture¹⁰⁹, tant sous l'aspect de ses mœurs que sous l'aspect de sa tradition musicale.

La dynastie Shang fut marquée par des cultes et des rites dits chamaniques, et ce fut sous le règne de son fondateur qu'apparut la cérémonie des sacrifices dans les mûreraies¹¹⁰. La coutume liée à cette cérémonie aurait été héritée par le pays de Wei¹¹¹, où la mûreraie ainsi que la rivière Pu devinrent les lieux préférés des jeunes gens pour se rencontrer et tisser des liens amoureux¹¹².

Ainsi, les sons nouveaux sur la rivière Pu n'évoquent pas seulement la musique que le maître Yan créa pour la cour du roi Zhou, mais aussi les airs folkloriques qui allaient voir cours au pays de Wei :

Les sons parmi les mûreraies et sur la rivière Pu sont ceux qui mène l'État à la ruine.¹¹³

桑間、濮上之音，亡國之音也。

Ce d'autant que la cour des Zhou perdit progressivement sa souveraineté. Avec le déclin du règne, la dégradation des rites et de la musique aurait été telle, que Confucius jugea nécessaire de « retrancher [des textes] des *Poèmes* et du *Livre des documents*, [et de] rajuster les rites et la musique », entreprise à laquelle il se livra après son retour, précisément, du pays de Wei¹¹⁴

¹⁰⁸ La capitale du pays de Wei, Zhaoe 朝歌, est l'ancienne capitale auxiliaire de la dynastie Shang.

¹⁰⁹ Administrer les [hommes des] Shang par les [hommes des] Shang (*yi shang zhi shang* 以商治商).

¹¹⁰ *Lü shi Chunqiu*, Lü Buwei 吕不韦 (?-235 av. J.-C.), Lu Jiu 陸玖 (interprété et annoté par), *Lü shi Chunqiu* 呂氏春秋 (Annales de Lü), Beijing, Zhonghua shuju, 2011, p. 253.

¹¹¹ Tel que démontre le poème « Sangzhong » 桑中 (Parmi les mûriers) du « Yongfeng » 鄘風 (Air de Yong). Le Yong étant une division du pays de Wei.

¹¹² Pour une étude éclairante de cette tradition, voir J.-P. Diény, *Magnanelles et pastourelles* : essai sur un thème littéraire chinois, Genève, Paris, Droz, 1977.

¹¹³ *Liji*, j. 37, p. 1080.

¹¹⁴ *Lunyu* 論語 (Entretiens de Confucius), 9.15, notre édition de référence est He Yan, Xing Bing, Li Xueqin 李學勤 (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu • Lunyu zhushu* 十三經註疏 • 論語註疏 (Notes et commentaires aux treize [Livres] canoniques • Notes et commentaires des *Entretiens de Confucius*), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999, (ci-après *Lunyu*), voir p. 118.

Mais parmi les sons des époques de trouble, ou encore, les sons qui sèment des troubles au monde (*luanshi zhi yin* 亂世之音¹¹⁵), il faut compter aussi, voire particulièrement, les airs du pays de Zheng :

Je déteste le violet qui usurpe le rouge, les sons de Zheng qui perturbent la musique élevée et les beaux parleurs qui renversent le pays.¹¹⁶

惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。

Le pays de Zheng fut une principauté fondée vers la fin des Zhou occidentaux et a, conséquemment, reçu peu d'influence de leurs rites et de leur musique. Similairement au pays de Wei, il était traversé par les rivières Qin 溱 et Wei 洧, sur les berges desquelles les jeunes gens se donnaient rendez-vous et s'échangeaient des chansons d'amour.

Par ailleurs, son emplacement géographique fit du pays de Zheng un nœud de communications entre les principautés de ses alentours. Située entre les pays puissants de Chu 楚 et de Jin 晉 qui rivalisaient pour conquérir l'hégémonie, il jugeait nécessaire d'apporter à ses pays voisins des offrandes, dont des chanteuses et danseuses professionnelles, pour acheter la paix¹¹⁷. Ceci aurait également favorisé la vogue des airs de Zheng dans les différentes principautés du royaume.

En effet, le chapitre « Wei Lingong » 衛靈公 (Duc Ling de Wei) des *Entretiens* nous enseigne que le rajustement de la musique, pour lequel plaida Confucius, consistait notamment à « bannir les sons de Zheng » (*fang Zheng sheng* 放鄭聲¹¹⁸).

Les efforts du maître furent vains, puisqu'à l'époque du marquis de Wei, en pleine période des Royaumes combattants, les sons de Zheng et de Wei continuèrent à exercer leur charme, aussi est-il justifié le propos suivant du roi Xuan 宣 de Qi 齊 (?-301 av. J.-C.) :

J'écoute en ce jour les sons de Zheng et de Wei qui, par le chantonnement et le soupir affligeants, manifestent l'allure léguée par la « Fougue de Chu ». Moi [tout souverain que

¹¹⁵ *Liji*, j. 37, p. 1080.

¹¹⁶ *Lunyu*, 17.18, p. 240.

¹¹⁷ Yang Jie 楊潔, « Shijing Zheng Wei shige yanjiu » 《詩經》鄭衛詩歌研究 (Études sur les poèmes de Zheng et de Wei dans le *Livre des poèmes*), thèse de doctorat soutenue en 2015 à l'Université normale du Shandong.

¹¹⁸ *Lunyu*, 15.11, p. 210-211.

je sois], je ne suis pas capable d'apprécier la musique des anciens rois et je n'aime que la musique des gens du commun.¹¹⁹

寡人今日聽鄭衛之音，嘔吟感傷，揚激楚之遺風【……】寡人非能好先王之樂也，直好世俗之樂耳。

L'expression *shisu zhi yue* 世俗之樂 désigne ici la musique en vogue qu'étaient les sons de Zheng et de Wei. Il nous est possible d'aller jusqu'à traduire le mot *shisu* 世俗 par « mondain », dans la mesure où le terme décrit une musique opposée à la musique rituelle ou sacrificielle des anciens rois. Les sons de Zheng et de Wei sont présentés comme une musique chargée d'émotions, marquée par une tonalité triste.

Pour en apprendre davantage sur les sons de Zheng, on peut également se référer à un passage du *Zuozhuan* 左傳 (Commentaire de Zuo [aux Annales]), où l'on relate que Ji Zha 季札 (VI^e-V^e s. av. J.-C.)¹²⁰, envoyé du pays de Wu 吳, vint saluer le roi de Lu 魯, et demanda à voir exécuter les chants des Zhou (*guan Zhouyue* 觀周樂), et qu'au moment où furent chantés des airs de Zheng, il s'exclama :

Ces chants sont beaux ! On y voit un gouvernement minutieux au plus haut degré et insupportable au peuple. Il périra des premiers, je pense.¹²¹

美哉！其細已甚，民弗堪也，是其先亡乎？

L'adjectif *xi* 細 dans la traduction ci-dessus que propose Séraphin Couvreur est rapporté au plan politique – « un gouvernement minutieux » –, il n'en est pas moins révélateur du style des chants de Zheng, lesquels étaient probablement d'une minutie portée à l'excès (*shen* 甚).

¹¹⁹ *Mengzi*, voir Zhao Qi 趙歧 (108-201), Sun Shuang 孫爽 (962-1033), *Mengzi zhushu* 孟子註疏 (Annotations du Mencius), j.2 - première partie, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999, p. 30.

¹²⁰ 季札 Jizha (576-484 av. J.-C.), prince du royaume de Wu, quatrième fils du roi 壽夢 Shoumeng, ayant reçu Yangling 延陵 comme son fief, est appelé aussi Yangling Ji zi 延陵季子, littéralement « maître Ji de Yanting ». Il fut célèbre pour son érudition et sa culture. À l'occasion d'une mission diplomatique au royaume de Lu 魯, il assista à une représentation des airs musicaux des différentes principautés, et sut discerner, à partir de chaque air, les mœurs et la circonstance politique de la principauté concernée.

¹²¹ Zuo Qiuming 左丘明 (ca 556-ca 451 av. J.-C.), *Zuozhuan* 左傳 (Commentaire de Zuo [aux Annales]), voir Li Xueqin (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu • Chunqiu zuozhuan zhengyi* 十三經註疏•春秋左傳正義 (Notes et commentaires aux treize [Livres] Canoniques • Sens correct du Commentaire de Zuo aux Annales), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999.

Séraphin Couvreur, *Tch'ouen Ts'iou et Tso Tchouan. La chronique de la principauté de Lòu*, tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 381.

Un autre passage du *Zuozhuan* remarque que les sons excessifs et sophistiqués (*fanshou yinsheng* 煩手淫聲), en éblouissant les oreilles et l'esprit, sont propres à faire oublier la sérénité et l'harmonie. Ainsi, un homme de bien doit se défendre d'en écouter, de crainte qu'une maladie ne s'ensuive (*shengji* 生疾)¹²².

À en croire le musicien Ling Zhoujiu 泠州鳩 (VI^e s. av. J.-C.), la démesure de la musique ébranle le cœur, et l'ébranlement du cœur entraîne la maladie. Une cloche – même si elle est l'un des instruments principaux de la musique rituelle –, si sa taille excède la mesure normale, produira une sonorité insupportable pour le cœur d'un souverain (*wangxin fukan* 王心弗堪), qui risque de succomber sous peu (*qi neng jiu hu* 豈能久乎)¹²³. Ces expressions font écho à celles utilisées dans l'observation de Ji Zha sur les chants de Zheng : « [...] insupportable au peuple. Il périra des premiers [...] » (民弗堪也，是其先亡乎 ?).

Quant à l'expression *fanshou* 煩手, elle signifie, selon Kong Yingda 孔穎達 (574-648), une manière complexe de doigter, adoptée précisément dans l'exécution des sons de Zheng et de Wei¹²⁴. Que ce soit *xi* 細, « minutieux », ou *fan* 煩, « sophistiqué », tous deux évoque un certain degré d'excès.

Les sons de Zheng sont enclins au débordement et abusent la volonté [de l'homme], les sons de Song [invitent à] se plaire au commerce des femmes en absorbant la volonté, les sons de Wei, précipités, troublent la volonté, tandis que les sons de Qi, désinvoltés, altèrent la volonté. Tous quatre incitent à la sensualité et nuisent à la vertu, c'est pourquoi l'on ne s'en sert pas pour les cérémonies de sacrifices.¹²⁵

鄭音好濫淫志，宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志；此四者皆淫於色而害於德，是以祭祀弗用也。

Ainsi répondit Zixia lorsque le marquis Wen de Wei l'interrogea sur la provenance des « airs de perdition », ou encore de la « nouvelle musique » (*xinyue*) tels que les désignait le marquis. Non seulement les sons de Zheng et de Wei, mais aussi ceux de Song et de Qi sont mis en cause : tous sont susceptibles de soumettre à leur influence la volonté d'un auditeur.

¹²² *Zuozhuan*, j. 41, p. 1165.

¹²³ *Zuozhuan*, cité d'après le *Gudai yuelun*, p. 4.

¹²⁴ *Zuozhuan*, j. 41, p. 1165, annotation de Kong Yingda.

¹²⁵ *Liji*, j. 39, p. 1124-1125.

Si dans certains contextes, les sons nouveaux (*xinsheng*) s'identifient aux sons de Zheng et de Wei, ce passage laisse entendre que leur définition implique tous les sons vicieux incitant aux excès (*jiansheng yi lan* 奸聲以濫), qui vont à l'encontre de la grande musique harmonieuse et juste (*hezheng* 和正), et qui sont, conséquemment, exclus des cérémonies de sacrifices (*jisi fuyong* 祭祀弗用)¹²⁶.

En outre, les anecdotes autour des « sons nouveaux » laissent constater une rencontre de la musique de cour et du folklore dans leur définition : ils se réfèrent à la fois à la musique d'agrément héritée de la cour du roi Zhou, mais aussi aux airs apparus dans les principautés qui étaient les anciens chefs-lieux des Shang.

Le succès des sons nouveaux ne fit que s'affirmer davantage à l'époque des Royaumes combattants, c'est pourquoi Han Fei 韓非 (ca 280-233 av. J.-C.) compte le goût pour les sons (*haoyin* 好音) – à différencier de la musique, *yue* – parmi les dix torts (*shiguo* 十過) qui peuvent être reprochés à un souverain. Il postule le danger de « s'adonner aux musiciennes (ou encore à la musique féminine) » (*danyu nüyue* 耽於女樂) en citant l'histoire du duc Mu de Qin 秦穆公 (?-621 av. J.-C.) qui, pour troubler le règne d'un pays voisin, offrit à son rival une quinzaine de musiciennes. Ainsi, le roi du peuple Rong 戎, tenu pour un sage (*shengren* 聖人), finit par s'abandonner aux banquets et aux chants, en laissant s'acheminer vers la ruine son royaume qui sera bientôt annexé par celui de Qin¹²⁷.

Les musiciennes – ou encore la musique féminine – ont ainsi servi de stratagème pour défaire un pays ennemi : le pays nomade, reculé et barbare (*pilou* 僻陋), était ignorant des « sons du pays du milieu » (*zhongguo zhi sheng* 中國之聲), dont le charme saurait faire succomber un souverain sage. La tournure « sons du pays du milieu » attire l'attention puisqu'elle désigne une musique qui dans d'autres contextes sera dénigrée comme sons excessifs et licencieux. Si elle témoigne d'une attitude hautaine du royaume de Qin envers ses voisins nomades, elle n'évoque pas moins le pouvoir redoutable de la musique qui pourrait être utilisée comme une arme. Dans cette perspective, l'anecdote forme un contraste intéressant avec les Han où l'on introduisit sciemment de la musique « barbare » à la cour, comme nous allons démontrer plus loin.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Han Fei zi*, j. 3, p. 71-72.

À l'égard de l'influence qu'acquies la musique mondaine sur les gens du peuple durant cette période, on peut encore évoquer un passage du *Zhuangzi* 莊子 (Zhuangzi) dans le chapitre « Tiandi » 天地 (Ciel et Terre), selon lequel les grandes sonorités (*dasheng* 大聲) n'entraient pas aux oreilles des gens des venelles, tandis que des chansonnettes comme « Zheyang » 折楊 (Brisons un rameau de saule) ou encore « Huangfu » 皇琴 (Fleur auguste) les réjouissaient¹²⁸.

Une anecdote similaire est racontée par Song Yu 宋玉 (ca 298-ca 222 av. J.-C.) dans le « Dui Chuwang wen » 對楚王問 (Réponses aux questions du roi de Chu) : un hôte chanta à la capitale du royaume le « Xiali baren » 下里巴人 (Rustique et Barbare), une chanson agreste comme son titre suggère, et parmi son audience, plusieurs milliers de personnes chantèrent en réponse, mais lorsqu'il chanta le « Yangchun baixue » 陽春白雪 (Neige printanière) qui appartenait à un registre musical élevé, seules quelques dizaines de personnes chantèrent avec lui¹²⁹.

1.1.3. La reconquête de la note *shang*

Les découvertes archéologiques des cloches en série (*bianzhong* 編鐘) datant des Zhou occidentaux et de l'époque des Printemps et Automnes amènent les chercheurs à croire que la musique rituelle des Zhou ne se servait que de quatre notes¹³⁰. Mais avant d'aborder ce sujet, il nous faut proposer une brève présentation de la gamme pentatonique qui constitue l'assise de la musique chinoise traditionnelle.

¹²⁸ *Zhuangzi* 莊子, « Tiandi pian » 天地篇 (Ciel et terre), voir Wang Shumin 王叔岷 (rectifié et annoté par), *Zhuangzi jiaoquan* 莊子校詮 (Rectifications et explications du *Zhuangzi*), Taibei, Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo, 2007, p. 462. Les grandes sonorités font référence aux morceaux « Xianchi » 咸池 (Étang du Soleil) et au « Liuying » 六英 (Feurs à six pétales), le premier est associé à l'empereur Jaune 黃帝 ou encore à Yao 堯, le second à Zhuanxu 顓頊 : ce sont donc des morceaux de musique attribués aux anciens souverains mythiques.

¹²⁹ Song Yu 宋玉 (ca 298-ca 222 av. J.-C.), « Dui Chuwang wen » 對楚王問 (Réponses aux questions du roi de Chu), voir Wu Chucai 吳楚材 (1655-1719), Wu Diaohou 吳調侯 (xvii^e-xviii^e s.) (éd.), Han Xin 韓欣 (arrangé par), *Huiping xiangzhu* 匯評詳註《古文觀止》 (Commentaires réunis et annotations détaillées de [L'Anthologie des] proses anciennes à admirer), Tianjin, Tianjin guji chubanshe, 2010, p. 255.

¹³⁰ Yang Jie, *Zheng Wei shige yanjiu*, p. 152.

Les cinq notes en question sont dénommées *gong* 宮, *shang* 商, *jue* 角, *zhi* 徵, *yu* 羽¹³¹, chacune correspond à l'un des cinq agents et se voit dotée d'une fonction en accord avec l'ordre des choses¹³² :

Note	宮 <i>gong</i>	商 <i>shang</i>	角 <i>jue</i>	徵 <i>zhi</i>	羽 <i>yu</i>
Agent	土 terre	金 métal	木 bois	火 feu	水 eau
Associée à	君 souverain	臣 ministre	民 peuple	事 fait	物 chose

L'ensemble des cinq notes incarne ainsi l'ordre hiérarchique de la société. Leur bon emplacement représente un règne en paix et leur désordre un règne troublé :

Le *gong* est le seigneur, le *shang* est son sujet [...] Les cinq [notes] ne doivent pas être désordonnées. [...] Le désordre des cinq notes entraîne des envahissements mutuels entre elles, c'est ce que l'on désigne l'*infracion*¹³³. Dans ce cas, l'effondrement de l'État ne se fera pas attendre.¹³⁴

宮為君，商為臣... 五者不亂... 五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。

La note *gong*, en tant que note « souveraine », est ce sur quoi repose la musique élevée :

La musique *ya* relève toujours du mode *gong*. Les autres [modes] comme *zhi*, *yu* et *jue* s'utilisent naturellement dans la composition des chansons folkloriques [...] La musique *ya*, devenue rare, doit avoir comme appui principal la mode *gong*.¹³⁵

¹³¹ Ils correspondent approximativement aux notes *do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la* de la gamme occidentale.

¹³² *Liji*, j. 37, p. 1078.

¹³³ Le caractère *man* 慢 signifie dans ce contexte le désordre, ou le « brisement » du bon ordre des cinq notes, aussi pourrait-on faire appel au mot latin *infractio*, de *frangere* « briser ». Selon l'annotation de Zheng Xuan 鄭玄 (127-200) sur le mot *mansheng* 慢聲 dans le *Zhouli* 周禮 (Rites des Zhou), « les sons *man* sont nonchalants et irrespectueux » (慢聲，惰慢不恭), aussi le caractère *man* suggère-t-il une attitude insolente envers la loi de la grande musique.

¹³⁴ *Liji*, j. 37, p. 1078. Les cinq notes représentent sans doute la gamme originelle ou idéale de la musique, car, dans la pratique, deux notes supplémentaires, désignées comme « deux variantes » (*erbian* 二變), sont souvent ajoutées à la gamme pentatonique. Ces deux variantes se rapportent aux notes *bianzhi* 變徵 et *biangong* 變宮, dérivées respectivement des notes *zhi* et *gong*.

¹³⁵ Wei Zheng 魏徵 (580-643) *et al.*, *Sui shu* 隋書 (Livre des Sui), « *Yinyue zhi* » 音樂志 (Traité de la musique), *Zhonghua shuju*, 1982 (sauf indication contraire, notre édition de référence est celle-ci, ci-après, *Sui shu*), j. 15 p. 354.

雅樂悉在宮調。已外徵、羽、角，自爲謠俗之音耳【……】至如雅樂少，須以宮爲本。

« Dans les musiques du grand sacrifice, il n’y a pas la note *chang* [*shang*] » (大祭祀之樂無商¹³⁶), nous apprend ainsi le *Zhouli*, et, comme l’observe Chavannes, « la note *chang* [*shang*] était considérée comme la caractéristique des mauvaises passions » ; si elle se faisait entendre dans la musique qui représentait les sentiments d’un roi, « c’est que la bonne tradition a dû se perdre »¹³⁷.

Cependant, la note *gong* perd progressivement sa primauté dans l’expression musicale, et la note *shang*, qui était bannie de la musique rituelle des Zhou occidentaux, fait preuve d’un retour important à partir de l’époque des Printemps et Automnes. En outre, ce n’est peut-être pas un hasard si la note porte une désignation identique à celle de la dynastie Shang, de même que celle-ci fut anéanti par les Zhou, la note fut bannie de la musique sacrificielle ; rappelons-nous que la musique créée par le maître Yan pour divertir la cour du dernier souverain des Shang était appelée précisément « clair *shang* » (*qingshang* 清商), qui suggère sans doute que c’était une musique où prédominait la note *shang* :

Le duc Ping demanda : « Quelle est cette sonorité ? » « C’est ce que l’on appelle [la musique en] clair *shang*. » Le duc dit : « [La musique en] clair *shang* est-elle foncièrement triste ? » Le maître Kuang dit : « Moins que [la musique en] clair *zhi* » [...] Le duc Ping [...] dit : « Existe-t-il une sonorité plus triste que *qingzhi* ? » Le maître Kuang dit « [Celui-ci est] moins triste que *qingjiao* »...¹³⁸

平公曰：「此何聲也？」曰：「此所謂《清商》也。」公曰：「《清商》固宜悲乎？」師曠曰：「不如《清徵》。」【……】平公【……】曰：「音莫悲於《清徵》乎？」師曠曰：「不如《清角》。」

Les musiques au clair *shang*, au clair *jiao* (*qingjiao* 清角) et au clair *zhi* (*qingzhi* 清徵) évoquées dans ce passage pourraient être regroupées toutes sous l’étiquette de la musique claire (*qingyue* 清樂)¹³⁹.

¹³⁶ Texte tiré du *Zhouli* 周禮 (Rites des Zhou), cité dans une édition du *Liji* datant de l’époque de Qianlong, voir Chavannes, *Mémoires historiques*, p. 278.

¹³⁷ Chavannes, *Mémoires historiques*, p. 534.

¹³⁸ *Han Fei zi*, j. 3, p. 64-65 ; voir aussi Li Fang 李昉 (925-966) *et al.*, Ren Ming 任明 *et al* (annoté par), *Taiping yulan* 太平御覽 (Encyclopédie impériale de l’ère Taiping), annotée par., Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2000 (ci-après *TPYL*), j. 579, « Yuebu – XVII • Qin » 樂部•琴 (Section de la musique – XVII • La cithare *qin*), vol. 5, p. 569.

¹³⁹ L’apparition de la désignation est plus tardive.

À ce sujet, intéressons-nous aux cinq modes musicaux que distingue le « Yuezhi » du *Song shu* : mode plat (*pingdiao* 平調), mode clair (*qingdiao* 清調), mode à la cithare *se* (*sediao* 瑟調), mode de Chu (*Chudiao* 楚調) et mode incliné (*cediao* 側調)¹⁴⁰. Les trois premiers sont issus, selon le *Jiu Tang shu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), du « Fangzhong qu » 房中曲 (Chansons de gynécée) des Zhou. Il s'agit des chansons exécutées par des dames du palais (d'où l'intitulé *fangzhong* 房中, gynécée) à l'occasion des banquets impériaux tandis que le mode de Chu était celui suivi par les « Fangzhong yue » 房中樂 (Airs de gynécée) des Han, et que le mode incliné est dérivé du mode de Chu (*shengyu Chu diao* 生於楚調)¹⁴¹.

Hérités des chansons de banquet, ils constituent les trois modes principaux pour les airs où se répondent les instruments à cordes et à vent (*xianghe sandiao* 相和三調), parmi lesquels figurent le plus grand nombre des « chansons de venelles » (*xiangmo geyao* 巷陌歌謠), autrement dit des chansons folkloriques, datant des Han.

À en croire Chen Zhongru 陳仲儒 (VI^e s.), cithariste et théoricien de la cithare *qin*, le mode à la cithare *se* est dominé par la note *gong* (瑟調以宮為主), le mode clair est dominé par la note *shang* (清調以商為主), tandis que le mode plat est dominé par la note *jue* (平調以角為主).

Le mode à la cithare *se* est donc le seul parmi les trois modes *pingdiao*, *qingdiao* et *sediao* à dépendre principalement de la note *gong*, laquelle est considérée comme la note de la musique *ya* (élevée). Or il semble que ce mode, de même que la note *gong*, perdit son importance sous les Six Dynasties, puisqu'à l'époque de Shen Yue, la désignation « trois modes » (*sandiao* 三調) se rapportait plutôt aux modes clair (*qingdiao*), plat (*pingdiao*) et incliné (*cediao*). Le mode à la cithare *se* se vit ainsi remplacer par le mode incliné, et le mode *shang* serait devenu la note dominante dans l'expression musicale, dans la mesure où les nouveaux trois modes en vogue seront désormais connus sous l'appellation des « trois modes au clair *shang* » (*qingshang sandiao* 清商三調).

La musique au mode clair (*qing*) qui fait prédominer la note *shang* est la musique qui jouira du plus grand succès sous les Six Dynasties. Ce n'est pas un hasard si l'institution

¹⁴⁰ Cité par Li Shan dans une annotation sur le « Huiyin xing » 會吟行 (Ballade à chanter) de Xie Lingyun dans le *Wenxuan*, mais la citation ne figure pas dans l'édition du *Song shu* que nous lisons aujourd'hui, voir *Wenxuan*, j. 28, p. 1316-1317.

¹⁴¹ *YFSJ*, j. 26, p. 377.

musicale de la cour des Wei est appelée Qingshang shu 清商署. Les airs *qingshang*, inscrits dans la continuité des chansons *xianghe*, connaîtront un grand essor notamment dans le Sud de la Chine du haut Moyen âge (voir chap. v).

1.1.2. Le goût pour la musique triste¹⁴²

La musique au clair *shang*, connue pour sa belle sonorité, est *a priori* une musique triste, telle est peut-être aussi la raison pour laquelle la note *shang* est perçue comme « la caractéristique des mauvaises passions », dès lors qu'elle est la note dominante de la musique claire, propre à l'expression des (mauvais) sentiments.

Si dans la pensée confucéenne, la musique s'identifie avec la joie (夫樂者，樂也), on notera, cependant, que c'est une joie marquée de retenue qui ne va en aucun cas jusqu'au transport ou à l'allégresse. Car la grande musique avait justement pour vocation de tempérer les émois et d'adoucir les mœurs ; elle est marquée, dans une certaine mesure, par la « fadeur »¹⁴³.

Rappelons la célèbre anecdote selon laquelle Confucius, ayant écouté l'hymne « Shao » 韶 légué par Shun 舜, en oublia le goût de la viande pendant trois mois. Ceci suggère que la musique suprême (*zhiyue* 至樂) soustrait l'homme à ses désirs, et que, son cœur calmé, son souffle apaisé, il ne considère plus la chair comme un délice.

C'est parce que la grandeur de la musique ne consiste pas dans le plus grand déploiement des sons, ni les rites d'offrande aux ancêtres dans les plus riches saveurs. La cithare *se* qui exécutait le chant « Temple serein » était munie de cordes vermillon et de trous grand ouverts [sur son fond], un seul chanteur [exécutait le chant] et trois autres l'accompagnaient en réponse, il y avait [pourtant là] des sons de reste. Dans les rites de grandes offrandes, on privilégiait la liqueur sombre (l'eau) et présentait sur les plateaux [d'offrande] du poisson cru. Le grand bouillon était sans assaisonnement. Pourtant il y avait de la saveur de reste.¹⁴⁴

¹⁴² Ronald Egan, « The Controversy over Music and “Sadness” and Changing Conceptions of the Qin in the Middle Period China », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57 n°1, juin 1997, p. 5-56.

Voir aussi sa traduction d'un article de Qian Zhongshu, « Sadness as the Primary Value in Music » in *Qian Zhongshu: Limited Views : Essays on Ideas and Letters*, Cambridge & London, Harvard University Asia Center, 1998; et le texte original de Qian Zhongshu 錢鐘書, « Haoyin yi bei weizhu » 好音以悲哀為主 (La musique ont pour l'essence l'expression de la tristesse), dans *Guzhui bian* 管錘編 (Le Bambou et le Poinçon), Beijing, Zhonghua shuju, 1994, p. 946-951.)

¹⁴³ Voir l'ouvrage de François Jullien sur la « fadeur » dans l'esthétique chinoise. François Jullien, *Éloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991.

¹⁴⁴ *Liji*, j. 37 ; Traduction modifiée de François Jullien, *Éloge de la fadeur*, p. 48.

是故樂之隆，非極音也；食饗之禮，非致味也。《清廟》之瑟，朱弦而疏越，一倡而三嘆，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。

D'après le commentateur Zheng Xuan 鄭玄 (127-200), les cordes vermillon sont des cordes faites de soie décrue, propres à produire une sonorité « sourde » (*zhuo* 濁)¹⁴⁵. Plutôt que des sons clairs et sonores (*qing* 清) qui frappent par leur vigueur (*jin* 勁), on préférerait, au contraire, des sons graves et assourdis (*zhuo*) pour la grande musique ; de même que, plutôt que des mets exquis, on privilégiait l'eau, le poisson non cuisiné et le bouillon non assaisonné pour les grandes offrandes.

La mise en parallèle de la musique et des saveurs n'est pas futile : « L'instinct de manger et l'instinct sexuel sont innés de l'homme » (食色，性也¹⁴⁶). Il est donc naturel de parler des désirs à travers le sens du goût, afin de parvenir à la conclusion suivante :

Ainsi, les anciens rois n'ont pas établi la musique rituelle pour satisfaire les désirs de la bouche, de l'estomac, des oreilles ou des yeux, mais pour éduquer le peuple [afin qu'il] neutralise ses passions et aversions pour s'en retourner à la droiture de la voie humaine.¹⁴⁷

是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之慾也，將以教民平好惡而反人道之正也。

Autrement dit, plutôt que d'éveiller les plaisirs de sens, la musique des anciens rois avait pour vocation de délivrer l'homme de ses désirs afin de régulariser sa conduite. Dans sa glose d'un passage du *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋 (*Annales* de Lü) qui est presque une reprise littérale de la phrase ci-dessus, Gao You 高誘 (*ca* 212) remarque que « la disposition naturelle de la bouche est de désirer la saveur » (口之情欲滋味)¹⁴⁸, cependant que, rappelons-le, les « cinq notes sont sans saveur » (五聲無味) dans la musique des anciens rois¹⁴⁹.

¹⁴⁵ À ceci Chen Xiangdao 陳祥道 (1042-1093) ajoute que les cordes faites de soie brute sont aptes à produire une sonorité « claire » (*qing* 清).

¹⁴⁶ Meng Ke 孟軻 (*ca* 372-289 av. J.-C.), *Mengzi* 孟子 (Maître Meng), 11.4, voir 楊伯峻 (interprété et annoté par), *Mengzi yizhu* 孟子譯註 (Interprétations et annotations du Maître Meng), Beijing, Zhonghua shuju, 2013 (1^{ère} impr. 1960), p. 236.

¹⁴⁷ *Liji*, j. 37, p. 1081.

¹⁴⁸ Lü Buwei 呂不韋 (?-235 av. J.-C.), Zhong Shi 莊適 (annoté par), *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋 (*Annales* de Lü), Taibei, Shangwu yinshuguan, 1965.

¹⁴⁹ Pour aller plus loin, voir aussi Julie Gary, « ...À l'ataraxie taoïste : la musique sans saveurs rend l'homme sans désirs », dans Julie Gary, « Esthétique de la musique en Chine médiévale : idéologie, débats, et pratique chez Ruan Ji et Ji Kang », thèse de doctorat soutenue à l'École normale supérieure de Lyon, 2015 (ci-après « Esthétique de la musique en Chine médiévale »), p. 112-117.

De même que la musique est prisée pour sa dimension édifiante qui rejette la démesure, la poésie était aussi reliée aux rites : elle « advient avec les sentiments, et s’arrête là où les rites et la rectitude [le permettent] » (發乎情，止乎禮義). En effet, le principe premier du *Shijing* se résume en « être joyeux sans [que la joie soit] excessive, être triste sans [que la tristesse soit] affligeante » (樂而不淫，哀而不傷¹⁵⁰).

La tristesse – ou plutôt l’excès de tristesse – n’était pas encouragée dans l’expression musicale. Toutefois, depuis que l’idéal d’appuyer le règne sur les rites et la musique s’effondra avec l’écroulement des Zhou occidentaux, l’affliction commençait à se faire entendre :

彼黍離離，	Les millets avec leur tête pendante,
彼稷之苗。	Les sorghos avec leurs brins :
行邁靡靡，	Je traîne mes pas perdus,
中心搖搖。	Tant mon cœur est agité.
知我者，	Ceux qui me connaissent,
謂我心憂；	Diront que mon cœur est affligé,
不知我者，	Ceux qui me méconnaissent,
謂我何求。	Diront « À quoi vous aspirez ? »
悠悠蒼天，	Ô, l’azur qui est loin, si loin,
此何人哉！	[Dis-moi] qui est cet homme ! ¹⁵¹

Ces vers sont extraits du poème « Shuli » 黍離 (Le millet avec sa tête pendante), figurant parmi les « Wangfeng » 王風 « Airs du royaume » du *Shijing*. Il aurait été composé par un haut fonctionnaire de la cour des Zhou, et témoigne du chagrin que lui provoqua la vue des vestiges des anciens palais des Zhou occidentaux, désormais champs de millets.

Or les « Airs du royaume » présentent une particularité par rapport aux autres airs des principautés, puisqu’*a priori*, ils ne relèvent pas du folklore, mais s’inscrivent dans le registre des odes, *ya* 雅. Avec la chute des Zhou occidentaux, annoncée par le transfert de la capitale du royaume à Luoyi 洛邑¹⁵² sous le règne du roi Ping 周平王 (?-720, r. 770-720), ces odes, considérées comme n’étant plus dignes de la désignation *ya*, se voient appelées *wangfeng* ou encore *bianfeng* 變風, airs modifiés, voire altérés¹⁵³. Ils sont caractérisés par une sonorité triste et désolée (*ai yi si* 哀以思), et dénotent le déclin du règne des Zhou, ou encore, de la « voie du

¹⁵⁰ *Lunyu*, 3.20, p. 41. C’est initialement un commentaire sur le poème « Guanju » 關雎 (L’Aigle pêcheur qui crie), premier poème du *Shijing*.

¹⁵¹ *Shijing*, j. 4, p. 252-255.

¹⁵² Actuel Luoyang 洛陽, dans la province de He’nan 河南.

¹⁵³ Voir Liu Dongying 劉冬穎, *Shijing bianfeng bianya kao lun* 詩經「變風變雅」考論 (Traité sur les « airs altérés » et les « odes altérées » du *Livre des poèmes*), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2005.

souverain ». On considère dès lors que la musique qui présage la chute du pays (*wangguo zhi yin* 亡國之音) est souvent empreinte d'un sentiment d'affliction.

Ceci n'empêche pas que, dès l'époque des Printemps et Automnes, le goût pour la tristesse dans l'expression musicale devînt encore plus manifeste. Rappelons l'anecdote du duc Ling de Wei qui souhaitait découvrir des mélodies toujours plus tristes, et le maître Juan qui cherchait – en vain – à l'en dissuader, car, à l'en croire, l'écoute de ce genre de musique par un souverain insuffisamment vertueux attirait les malédictions sur l'État.

Le goût pour les sons tristes semble devenu encore plus marquant sous les Han. Intéressons-nous à ce passage tiré du *Huainan zi* 淮南子 (Maître Huainan), composé dans l'entourage du prince de Huainan 淮南, Liu An 劉安 (179-122 av. J.-C.) :

Les « Odes » et les « Hymnes » [du *Shijing*] trouvent leur expression dans les paroles et leur fondement dans les sentiments, créant ainsi des relations d'harmonie entre prince et ministre, et d'affection entre père et fils. La musique des [*Jiu*] *shao* et celle de Xia pénètrent le métal et la pierre et imprègnent les plantes et les arbres. Aujourd'hui, on prend des airs qui entretiennent le ressentiment et on les joue sur des instruments à cordes ou à vent. Ceux qui écoutent ces mélodies tombent dans la débauche ou bien dans l'affliction. La débauche entraîne la confusion dans la distinction entre hommes et femmes ; quant à l'affliction, elle est l'effet d'une bouffée de rancœur. Comment cela pourrait [*sic*] être considéré comme de la musique ? [...] Ainsi, ce genre d'airs qui tient lieu de musique et qu'on introduit dans le temple des ancêtres, comment aurait-il pu être considéré comme la musique rituelle dans l'Antiquité ?¹⁵⁴

今夫雅頌之聲，皆發於詞，本於情，故君臣以睦，父子以親。故《韶》《夏》之樂也，聲浸乎金石，潤乎草木。今取怨思之聲，施於弦管，聞其聲，不淫則悲。淫則亂男女之辨，悲則感怨思之氣，豈所謂樂哉？【……】因以此聲為樂而入宗廟，豈古之所謂樂哉？¹⁵⁵

L'expression *yuansi* 怨思 (traduite ci-dessus par « ressentiment ») signifie à la fois l'amertume (*yuan* 怨) et le chagrin (*si* 思). Les sons imprégnés d'amertume et de chagrin (*yuansi zhi sheng* 怨思之聲) ont été introduits dans les temples des ancêtres pour tenir lieu de musiques rituelles. Soulignons que le prince de Huainan était un cousin éloigné de l'empereur Wu des Han. La mise en perspective du passage invite à penser qu'il s'agissait peut-être, justement, d'une mise en cause du Bureau de la musique.

¹⁵⁴ Traduction de Anne Cheng, dans Charles le Blanc, Rémi Mathieu (texte traduit, présenté et annoté sous la dir. de), *Philosophes taoïstes II : Huainan zi*, Paris, Gallimard, 2003, chap. XX, p. 989-990.

¹⁵⁵ « Taizu xun » 泰族訓, voir *Gudai yuehün*, p. 67-68.

La tristesse en tant qu'émotion n'était pas bannie dans l'expression musicale. Elle était, comme d'autres sentiments, une réponse naturelle à l'ébranlement du cœur. Mais lorsque fut conférée à la musique une fonction régulatrice, toute démesure, tout excès y devinrent controversés, et la tristesse, ou plutôt l'affliction fut la première à devoir être mise en cause parce qu'elle est l'opposé même de la joie, *yue*, qui dans les pensées anciennes – taoïstes en particulier – s'identifie à la quiétude.

Contrairement à la grande musique qui se veut « fade », la musique d'agrément incite à l'appréciation des saveurs et, dans une certaine mesure, ne restreint pas l'expression des sentiments, voire des « mauvais » sentiments. Elle est, de fait, le plus souvent marquée par la tristesse ou l'affliction. Tandis que la musique cérémonielle qui, par souci de solennité ou de sérénité, pouvait être monotone et ennuyeuse au point de rendre somnolent un prétendu amoureux de l'antiquité comme l'était le Marquis Wen de Wei, la musique d'agrément, quelque maudite qu'elle soit, recourait aux nuances de couleurs et de tonalités afin de rendre l'expression musicale plus riche et plus plaisante.

Cette inclination pour la musique triste suggère une intention, non plus de se contenir tel que l'exigeait l'ancienne musique, mais de s'épancher. Elle connut une première manifestation importante pendant la période des Printemps et Automnes et prit son essor sous les Han, où des chants funèbres comme « Haoli xing » 蒿里行 (Haoli)¹⁵⁶ et « Xielu xing » 薤露行 (Rosée sur la ciboulette)¹⁵⁷ furent même exécutés à l'occasion des banquets pour divertir les convives¹⁵⁸.

1.1.3. Quel rôle joue la musique de Chu ?

S'agissant de musique marquée par la tristesse, faisons un petit écart et intéressons-nous à la musique de Chu (*Chuyue* 楚樂 ou encore *Chusheng* 楚聲) qui s'est développée pendant les Royaumes combattants et dont l'influence s'étend jusqu'au début des Han :

Dans la capitale du royaume de Chu, Nanying, et dans les régions entre les fleuves Yuan et Xiang, par coutume on croyait aux esprits et s'adonnait aux sacrifices. Pendant [les

¹⁵⁶ *YFSJ*, p. 27, p. 298.

¹⁵⁷ *YFSJ*, j. 27, p. 396.

¹⁵⁸ Cet engouement pour la musique triste à l'époque des Han est plus profondément étudié dans Zong Yigeng 宗亦耘, « Lun Handai 'yi bei weimei' de yinyue xinshang guanjian » 論漢代「以悲為美」的音樂欣賞觀念 (L'esthétique de la tristesse dans l'appréciation musicale de la dynastie Han), mais aussi Julie Gary, « Esthétique de la musique en Chine médiévale ».

cérémonies d’]offrandes, immanquablement on exécutait la musique chantée et la danse au tambour afin de réjouir les dieux.¹⁵⁹

楚國南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌樂鼓舞以樂諸神。

Selon le *Han shu*, « les gens de Chu, par leur croyance aux chamanes et aux esprits, attachaient une grande importance à des cultes abusifs » (楚人信巫鬼，重淫祀¹⁶⁰). Les cultes abusifs, *yinsi* 淫祀, consistent, selon le *Liji*, à faire des offrandes à ceux qui ne doivent pas les recevoir (非其所祭而祭之) : non seulement ils sont sans bénédiction (淫祀無福), mais aussi, selon Confucius, ils sont assimilables à des flatteries (非其鬼而祭之，諂也)¹⁶¹.

La musique de Chu est, à l’évidence, enracinée dans une tradition rituelle autre que celle défendue par le maître qui, lorsque l’un de ses disciples lui demanda comment servir les esprits et les dieux, répondit ainsi : « Vous ne savez pas encore servir les hommes, comment voudriez-vous servir les esprits ? » (未能事人，焉能事鬼 ?)¹⁶²

Les chants de Chu représentent de même une esthétique différente de celle du *Shijing*. Lorsque ce dernier apprécie la modération des expressions émotives, le *Chuci* – qui se voit même traduit en « Élégies de Chu¹⁶³ » – représente, « d’après son vocabulaire même, une littérature du cœur (*sin* 心) et des sentiments (*ts’ing* 情)¹⁶⁴ », une littérature qui surtout, à notre sens, donne libre cours à l’expression des sentiments marqués par l’amertume : « Je chante mes regrets, fais ouïr mon tourment ; J’exprime mon courroux, je dis mes sentiments » (惜誦以致愍兮，發憤以抒情)¹⁶⁵.

Il est aisé de constater une certaine résonance entre la musique de Chu et les sons nouveaux, d’autant que dans le « *Zhaohun* » 招魂 (Convocation de l’âme) du *Chuci*, se trouvent

¹⁵⁹ Wang Yi 王逸 (actif vers 114), *Chuci zhangju* 楚辭章句 (Couplets et vers des *Chants de Chu*), voir Hong Xingzu, *Chuci buzhu*, Beijing, Zhonghua shuju, 1983, p. 55. Les « *Jiuge* » 九歌 (Neuf chants) qui nous sont parvenus sous le nom de Qu Yuan font partie des sons de Chu, ils puisent leur origine dans les chants de sacrifices.

¹⁶⁰ *Han shu*, j. 28, p. 1666.

¹⁶¹ *Liji*

¹⁶² Traduction de Pierre Ryckmans, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987, p. 60.

¹⁶³ Selon une interprétation alternative du mot *ci*, adoptée notamment par Rémi Mathieu, voir Qu Yuan, Song Yu *et al.*, Rémi Mathieu (trad. et présenté par), *Élégies de Chu*, Paris, Gallimard, 2004, ci-après *Élégies de Chu*.

¹⁶⁴ Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han : Sseu-ma Siang-Jou*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 290.

¹⁶⁵ *Chuci*, « *Jiuzhang* » 九章 (Neuf chapitres), voir *Chuci*, p. 121 ; trad. de Rémi Mathieu, *Élégies de Chu*, Paris, Gallimard, 2004, p. 116.

des vers comme « [Les sons des] Zheng et Wei sont ensorcelants et plaisants, Qui viennent se disposer çà et là » (鄭衛妖玩，來雜陳些¹⁶⁶). Les sons de Zheng et de Wei, en raison de leur caractère enchanteur, sont empruntés par les gens du pays de Chu dans leur musique culturelle afin de « réjouir les dieux ».

Dans un passage du « Wu fu » 舞賦 (Rhapsodie sur la danse) de Fu Yi 傅毅 (?-90), le poète invente un dialogue entre Song Yu et le roi Xiang 襄 de Chu (?-263 av. J.-C.). Quand le premier propose de divertir les convives du banquet du roi par la danse des femmes du palais, le roi lui demande « Que fait-on alors du [caractère] Zheng [de la danse] ? » (其如鄭何)¹⁶⁷.

What troubles King Xiang here is « the music of Zheng and Wei, » the corrupting music of sensual excess against which the Confucian tradition sternly warned. Song Yu soothes the king's worries by citing examples of morally uplifting music and dance in the Confucian tradition. Then in conclusion Song Yu makes an odd turn: « The music of Zheng and Wei serves to give pleasure to those sitting close together and to join in delight. Such pleasing indulgences in surplus time is not for the purpose of influencing your people - what harm is there in it?¹⁶⁸

Même si la conversation entre Song Yu et le roi Xiang de Chu est fictive, elle n'en reflète pas moins la vogue des sons de Zheng et de Wei sous les Royaumes combattants, et plus particulièrement au pays de Chu, dont la musique aurait reçu une part de leur influence.

À la veille de l'avènement des Han, l'enseignement de la poésie s'est éteint (詩教已熄) et les sons de Chu se multiplient parmi les gens de peuple (民間多楚聲)¹⁶⁹. Lorsque, par exemple, Xiang Yu 項羽 (232-202 av. J.-C.) fut assiégé à Gaixia 垓下, les chants de Chu retentirent de tous côtés (*simian chuge* 四面楚歌) et menèrent le roi-hégémon au désespoir : croyant que son rival, Liu Bang 劉邦 (247-195, r. 202-195), s'était emparé de son royaume, il finit par se suicider. Si l'armée du futur fondateur des Han savait se servir des chants de Chu

¹⁶⁶ *Chuci*, « Zhaohun » 招魂 (Convocation de l'âme), voir *Chuci*, p. 211.

¹⁶⁷ Zhao Kuifu 趙逵夫 (éd.), *Lidai fu jianshang cidian* 歷代賦鑒賞辭典 (Dictionnaire d'appréciation des rhapsodies de différentes dynasties), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 2017, p. 221.

¹⁶⁸ Stephen Owen, «The Difficulty of Pleasure», *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n°20 (1998), p. 9-30, voir p. 12.

¹⁶⁹ Selon Lu Xun 魯迅, l'anéantissement des Six royaumes par le royaume de Qin, attira à ce dernier – désormais l'empire des Qin – rancœurs et haine, et le pays de Chu était le plus résolu à renverser les Qin, aussi la musique de Chu jouissait de la prédilection des hommes de volonté. Voir Lu Xun 魯迅, *Han wenxueshi gangyao* 漢文學史綱要 (Compendium de l'histoire littéraire des Han), dans *Lu Xun quanji* 魯迅全集 (Recueil complet de Lu Xun), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2005, p. 398.

comme d'un stratagème, c'est que ceux-ci étaient particulièrement en vogue et que Liu Bang en était lui-même un amateur¹⁷⁰.

Par la musique, on se réjouit de son origine, et par les rites, on n'oublie pas sa source. L'empereur Gaozu aimait les sons de Chu, aussi la « Musique du palais intérieur » fut-elle [composée] de sons de Chu. En deuxième année du règne de l'empereur Xiaohui, le chef du Bureau de la musique, Xiahou Kuan, fut chargé de l'orchestrer pour un accompagnement de flûtes, et on modifia le titre [de l'air] en « Musique de l'ère en paix »¹⁷¹.

凡樂，樂其所生，禮不忘本。高祖樂楚聲，故《房中樂》楚聲也。孝惠二年，使樂府令夏侯寬備其簫管，更名曰《安世樂》。

Ainsi, la musique de Chu fut apportée à la cour des Han par le souverain fondateur de la dynastie. À en croire le *Xijing zaji* 西京雜記 (Notes variées sur la capitale de l'Ouest, ci-après *XJZJ*)¹⁷², avec sa concubine favorite la dame Qi 戚, qui excellait à jouer des cithares *se* 瑟 et *zhu* 筑, Liu Bang exécutait souvent des chansons dans le style de Chu et finissait par verser des larmes. La chanson qu'il improvisa quand il retourna dans son pays natal en tant que fils du ciel, le célèbre « Dafeng ge » 大風歌 (Chanson du grand vent)¹⁷³ reste la plus connue :

Gaozu improvisa, lors de son passage à Pei, la pièce des Trois marquis¹⁷⁴, et ordonna aux enfants de la chanter. Après le décès de Gaozu, on ordonna [aux gens] de Pei de moduler [la chanson] et de danser [à son accompagnement] lors des rituels saisonniers du temple des Ancêtres. L'empereur Hui, l'empereur Wen et l'empereur Jing ne l'ont en rien augmentée ni modifiée, et on l'exécutait comme auparavant au Bureau de la musique.¹⁷⁵

高祖過沛詩三侯之章，令小兒歌之。高祖崩，令沛得以四時歌舞宗廟。孝惠、孝文、孝景無所增更，於樂府習常肄舊而已。

¹⁷⁰ Signalons aussi que Liu Bang était, comme son rival, originaire du pays de Chu.

¹⁷¹ *Han shu*, j. 22, p. 1043.

¹⁷² Le *Xijing zaji* est une collection de brefs récits semi-historiographiques sur la cour des Han occidentaux (206 av. J.-C.-8) dont la datation et l'attribution reste très discutée. Pour une traduction complète du recueil, voir *Notes [diverses] sur la capitale de l'Ouest*, introduction et notes de Jacques Pimpaneau, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

¹⁷³ Le poème sera examiné de près dans le chap. II.

¹⁷⁴ Autrement dit le « Dafeng ge » 大風歌 (Chanson du grand vent) de Liu Ban.

¹⁷⁵ *Shiji*, j. 24, p. 475, traduction modifiée de Sabine Trébinjac, *Le Pouvoir en chantant*, Tome 1. *L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000, p. 60.

Le « Qiufeng ci » 秋風辭 (Chanson sur le vent d'automne) composé par l'empereur Wu est aussi dans le style de Chu.

Ce passage témoigne aussi de ce que le Bureau de la musique existait déjà au début des Han, et qu'avant même le règne de l'empereur Wu, des sons nouveaux – la musique de Chu en l'occurrence – commençaient déjà à être introduits dans le répertoire des hymnes de sacrifices.

1.2. Le Bureau de la musique : autre temps, autre musique

Le *Han shu* nous apprend que sous les Han, des musiciens du clan Zhi 制 assuraient de génération en génération leurs fonctions au bureau de la Grande musique, mais que, même s'ils arrivaient à en transmettre la sonorité, la signification des mélodies anciennes leur échappait déjà. Ce détail est repris par Shen Yue dans le *Song shu* :

Le Marquis Wen de Wei, quoiqu'il aimât ce qui était antique, s'assoupit en écoutant de la musique ancienne. C'est ainsi que les sons immodérés firent fureur et que la musique élevée fut laissée à l'abandon. Lorsque les Qin firent brûler les canons et ouvrages, le *Classique de la musique* fut perdu, [si bien qu'à] l'avènement des Han, les musiciens du clan Zhi ne savaient que retranscrire les sons retentissants [de la musique élevée] sans pouvoir en expliquer la signification. Des mélodies des six dynasties [antiques] conservées par la cour des Zhou, ne restèrent que « Shao » et « Wu » sous les Qin. L'empereur Shihuang transforma la « Danse de Zhou » en « Cinq agents », l'empereur Gaozu des Han transforma la « Danse de Shao » en « Wenshi », pour marquer [leur volonté de] ne pas suivre [leurs prédécesseurs].¹⁷⁶

魏文侯雖好古，然猶昏睡於古樂。於是淫聲熾而雅音廢矣。及秦焚典籍，《樂經》用亡。漢興，樂家有制氏，但能記其鏗鏘鼓舞，而不能言其義。周存六代之樂，至秦唯餘《韶》、《武》而已。始皇改《周舞》曰《五行》，漢高祖改《韶舞》曰《文始》，以示不相襲也。

Ce passage laisse entendre que la tradition musicale subit un déclin important durant la période des Royaumes combattants, et qu'elle ne fut que plus détériorée encore sous les Qin avec la destruction des classiques. La grande musique léguée à la dynastie Han devint déjà peu intelligible pour les musiciens, d'autant que le fondateur des Han, par volonté de ne pas marcher dans le sillage des anciens (*bu xiangxi* 不相襲), fit renouveler la musique impériale.

Selon le *Liji*, une fois ses exploits accomplis, un souverain se devait d'établir les rites et la musique, mais puisque les Cinq empereurs régnèrent en des temps différents, la musique de l'un ne suivit pas celle de l'autre (*buxiang yanyue* 不相沿樂), et parce que les Trois souverains gouvernèrent en des époques différentes, les rites de l'un ne se conformèrent pas à ceux de l'autre (*buxiang xili* 不相襲禮). Cette référence du *Liji* pouvait fournir le prétexte idéal à

¹⁷⁶ *Song shu*, j. 19, p. 533.

l'empereur Wu dans son souhait de renouveler le répertoire musical de sa cour, avec l'innovation du Bureau de la musique.

1.2.1. La rénovation du Bureau de la musique : quel enjeu ?

Même si la création du Bureau de la musique pourrait remonter aux Qin, le règne de Wu marque un tournant important dans son évolution¹⁷⁷ :

Lorsque l'empereur Wu instaura les rites destinés aux sacrifices dans les faubourgs, des offrandes en l'honneur de l'Unité Suprême furent faites à Ganquan, au nord-ouest [de la capitale], et des sacrifices à la souveraine Terre furent réalisés à Fenyin, sur un terrain carré au milieu de la rivière. C'est alors que fut établi le Bureau de la musique. Des poèmes furent collectés pour être récités durant la nuit, parmi lesquels les chansons de Zhao, de Dai, de Qin et de Chu. Li Yannian fut nommé directeur de l'harmonie des tubes, et plusieurs dizaines de personnes dont Sima Xiangru, furent recommandées pour composer des poèmes (*shi*) et des rhapsodies (*fu*) ; ils discutèrent sommairement des douze gammes musicales (*lülü*), pour que les compositions se conforment aux tonalités des huit instruments, et composèrent ainsi les « Dix-neuf hymnes [pour les sacrifices aux faubourgs] ». ¹⁷⁸

至武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，就乾位也；祭后土於汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年為協律都尉，多舉司馬相如等數十人造為詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。

Présenté par le *Han shu* comme une institution musicale instaurée dans le souci d'honorer les cérémonies de sacrifices au Ciel et à la Terre, le Bureau est censé être inscrit dans la tradition rituelle des anciens rois, ce d'autant que la collecte de chansons folkloriques dont il est chargé prend l'aspect d'une continuité de la quête des « airs des principautés » à l'époque des Zhou dite *caifeng* 采風, littéralement « cueillir des airs ».

Le musicien Li Yannian 李延年 (?-101 av. J.-C.), nommé *xielü duwei* 協律都尉, littéralement « directeur de l'harmonie des tubes », était chargé de remanier les chansons collectées par le Bureau de la musique. Le contexte historique de la création – ou plutôt de la rénovation – de l'institution est présenté par Sima Qian comme suit :

Cette année-là [112 av. J.-C.], après avoir anéanti le royaume Nanyue¹⁷⁹, le favori de l'empereur Li Yannian fut reçu en audience en vertu de son talent musical. Le souverain

¹⁷⁷ Voir notamment J.-P. Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine*.

¹⁷⁸ *Han shu*, j. 22, p. 1045.

¹⁷⁹ Royaume fondé par Zhao Tuo 趙佗 (240-137 av. J.-C.) à la fin des Qin, anéanti par l'empereur Wu des Han en 112 av. J.-C.

l'apprécia et discuta ainsi avec ses ministres : « Parmi le peuple, même les temples vacants disposent de la musique des danses au tambour, alors que sur les autels des faubourgs [pour les sacrifices impériaux], point de représentation musicale : est-ce convenable ? » Les ministres lui répondirent : « Dans l'antiquité, les cérémonies de sacrifices au Ciel et à la Terre étaient toutes accompagnées de musique, c'est ainsi que les divinités étaient honorées. » [...] Aussi, après que fut subjugué le Nanyue, la musique et la danse furent introduites dans les cérémonies de sacrifices à l'Unité Suprême et à la souveraine Terre, et des chanteurs furent convoqués ; la musique à la cithare à vingt-cinq cordes et à la harpe *konghou* prospéra dès lors¹⁸⁰.

其年，既滅南越，上有嬖臣李延年以好音見。上善之，下公卿議，曰：「民間祠尚有鼓舞之樂，今郊祠而無樂，豈稱乎？」公卿曰：「古者祀天地皆有樂，而神祇可得而禮。」【...】於是塞南越，禱祠泰一、后土，始用樂舞，益召歌兒，作二十五弦及箏篪瑟自此起。

Il n'est pas sans importance que Sima Qian commence son récit par signaler les faveurs dont jouissait Li Yannian auprès de l'empereur Wu. Ne suggère-t-il pas le rôle équivoque du Bureau de la musique ? Celui-ci fut-il réellement créé pour reconstituer une tradition musicale interrompue ? Issu d'une famille de musiciens professionnels, Li Yannian était doué en matière de musique d'agrément. Selon le *Han shu*, il plut à son auditoire notamment par son talent dans la composition de sons nouveaux :

La dame Li¹⁸¹ de l'empereur Wu entra à la cour originellement en tant que danseuse [de banquet]. Au départ, le frère aîné de la dame Li, Yannian, qui était doué en musique et excellent en danse et en chant, fut apprécié par l'empereur. Chaque fois que [Yannian] composait des mélodies aux sons nouveaux, aucun de ses auditeurs ne pouvait y rester insensible. [Un jour,] alors qu'il servait l'empereur Wu, il se mit à danser, en chantant ceci :

Dans le Nord il est une beauté,
Unique, sans égale au monde entier.
Un regard sur elle : les remparts tombent,
Au second regard, les royaumes s'effondrent¹⁸².
[Ne savez-vous pas que] même si les remparts tombent
et que les royaumes s'effondrent,
Une telle beauté n'advient jamais deux fois !¹⁸³

¹⁸⁰ *Shiji*, j. 12, p. 466.

¹⁸¹ La sœur de Li Yannian, concubine favorite de l'empereur Wu.

¹⁸² Ou : Un regard d'elle renverse la cité, Un second regard renverse le royaume.

¹⁸³ C'est dans le *Han shu* qu'apparut pour la première fois ce poème, qui fut ensuite repris par Xu Ling dans le *Yutai*, et par Guo Maoqian dans le *YFSJ*, j. 84, p. 1181.

Dans l'avant-dernier vers du poème, il existe une incise (*chenzi* 襯字), *ning buzhi* 寧不知, dont la présence n'est pas indispensable du point de vue sémantique. Le recours à ce genre d'incise (mots insérés en dehors de la forme mélodique prescrite d'un poème), est assez fréquent. Dans la version du *Yutai*, l'incise est disparue, ce qui laisse supposer que le poème a été retouché, éventuellement, dans le souci de régulariser la forme poétique, voir *Yutai*, j. 1, p.21.

L'empereur poussa un soupir : « Merveilleux ! [Mais serait-il possible qu'] une telle personne existe sur la terre ? »¹⁸⁴

孝武李夫人，本以倡進。初，夫人兄延年性知音，善歌舞，武帝愛之。每為新聲變曲，聞者莫不感動。嘗侍武帝，起舞，歌曰：「北方有佳人，絕世而獨立，一顧傾人城，再顧傾人國。寧不知傾城與傾國，佳人難再得！」上嘆息曰：「善！世豈有此人乎？」

Sous son apparence d'avertissement au souverain sur la dangerosité d'une beauté fatale, la chanson réussit à susciter la curiosité de l'empereur, qui s'éprit de la charmante avant même de la rencontrer. La sœur de Li Yannian deviendra ainsi la concubine favorite du souverain.

L'anecdote, d'un caractère attrayant, n'est point banale : une chanson d'agrément qui célébrait la beauté féminine fut composée dans une forme métrique nouvelle – il s'agit d'un des premiers poèmes entièrement pentasyllabiques – par le commandant même du Bureau de la musique, et adressée directement au souverain.

Si l'empereur Wu sut apprécier (*ai* 愛) le talent de Li Yannian, c'était aussi parce qu'il avait pris goût pour les sons nouveaux, puisque « pour orner les cérémonies nouvelles que concevait son orgueilleux génie, Wouti voulut une musique capable de séduire les dieux et les hommes » Cette musique n'était pas destinée à honorer les dieux, mais à les « séduire », ce qui nous incite à penser, justement, à la musique de Chu – il est aisé d'imaginer que la musique élevée de l'antiquité n'eût pas été un choix privilégié, supposition confirmée par ce passage du *Han shu* :

En ce temps-là¹⁸⁵, le prince Xian de Hejian¹⁸⁶, doté d'une sagesse au-dessus du commun, pensait également que rien d'autre que les rites et la musique ne pouvait servir à l'art de gouverner, aussi offrit-il [à l'empereur] ce qu'il avait collectionné de la musique élevée. Le fils du Ciel confia [ces pièces] aux officiers de la Grande Musique, qui les pratiquaient en permanence afin de compléter le nombre [des compositions musicales] pour certaines occasions de l'année, mais l'empereur ne les entendait que rarement. Ni ce qu'il n'entendait couramment ni ce que l'on exécutait aux autels des faubourgs et au temple ancestral ne relevaient des airs de la musique élevée [...] De nos jours, les poèmes chantés dans les autels de faubourgs et au temple ancestral n'évoquent [plus] en rien les événements sacrificiels aux ancêtres [...] À l'intérieur, les femmes de talents¹⁸⁷ du palais Yeting¹⁸⁸ et à

¹⁸⁴ *Han shu*, j. 97, p. 3951.

¹⁸⁵ Au moment où l'empereur voulut restaurer la musique rituelle et ordonna à Li Yannian et Sima Xiangru de composer des hymnes pour les sacrifices aux autels des faubourgs.

¹⁸⁶ Liu De 劉德 (? - 129 av. J.-C.).

¹⁸⁷ L'expression *cairen* 材人 (ou encore 才人) est empruntée pour désigner les concubines de l'empereur.

¹⁸⁸ Le palais Yeting est la résidence des dames du palais.

l'extérieur, [les musiciens] du Bureau de la musique au parc impérial, pratiquaient tous les sons de Zheng à la cour.¹⁸⁹

是時，河間獻王有雅材，亦以為治道非禮樂不成，因獻所集雅樂。天子下大樂官，常存肄之，歲時以備數，然不常御，常御及郊廟皆非雅聲【...】今漢郊廟詩歌，未有祖宗之事【...】內有掖庭材人，外有上林樂府，皆以鄭聲施於朝廷。

La collection des airs élevée offerte à la cour par le prince Xian fut donc pratiquement mise de côté, tandis que les sons de Zheng (*Zhengsheng* 鄭聲) avaient du succès partout à la cour. Les « sons de Zheng » ne sont autres qu'un synonyme de la « mauvaise » musique dont l'étendue est vaste puisque tout ce qui s'oppose aux hymnes classiques peut y être inclus.

L'anecdote suivante relatée par Sima Qian pourrait illustrer dans quelle mesure « les poèmes chantés dans les aux autels de faubourgs et au temple ancestral n'évoquent [plus] en rien les événements sacrificiels aux ancêtres » : lorsqu'il obtint un cheval « surnaturel », l'empereur Wu fit composer « un chant en l'honneur de l'Unité suprême (*Taiyi zhi ge* 太一之歌), lequel n'était autre qu'un chant à la louange du coursier ; peu après, un autre chant fut composé pour honorer un destrier qu'il obtint en vainquant le royaume Dawan 大宛. Sur ce, le ministre Ji An 汲黯 (?-112 av. J.-C.) adressa à l'empereur une remontrance qui faillit lui coûter la vie :

Toutes les fois que des souverains ont institué certaines musiques, c'était pour honorer les supérieurs que sont leurs ancêtres, et pour réformer leurs inférieurs que constitue la multitude du peuple. O votre Majesté a trouvé un cheval et a composé (à son sujet) une ode dont on a fait un chant et qu'on associe (aux cérémonies) dans le temple ancestral. Comment les empereurs vos prédécesseurs et les cent familles (du peuple) pourraient-ils apprendre de tels airs ?¹⁹⁰

凡王者作樂，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得馬，詩以為歌，協於宗廟，先帝百姓豈能知其音邪？

Sur l'ordre de l'empereur Wu, Sima Xiangru 司馬相如 (179-117 av. J.-C.) et d'autres poètes de cour ont composé les dix-neuf « Hymnes de sacrifices » (《郊祀歌》詩十九章), lesquels seront représentés à l'occasion des sacrifices dans les cinq faubourgs. Parmi eux, figure effectivement un air intitulé « Tianma » 天馬 (Cheval céleste)¹⁹¹.

¹⁸⁹ *Han shu*, j. 22, p. 1070-1071.

¹⁹⁰ *Shiji*. Traduction de Édouard Chavannes (traduits et annotés par), *Mémoires Historiques de Se-Ma Ts'ien*, Paris, Ernest Leroux, 1898, p. 236-237.

¹⁹¹ *YFSJ*, j. 1, p. 5.

Outre ce genre d'airs qui se distinguent de la musique rituelle des anciens par leur thème, encore plus nombreux sont ceux qui s'en éloignent par leur sonorité. À ce sujet, revenons à Li Yannian, qui savait produire des sons nouveaux en transformant [les anciens] (*xinbian sheng* ou encore *xin biansheng* 新變聲) :

En ce temps-là, le souverain venait d'entreprendre les cérémonies de sacrifice au Ciel et à la Terre. Il voulait faire créer de la musique, et ordonna à Sima Xiangru et d'autres de composer des hymnes. [Li] Yannian allait au-devant des désirs de l'empereur en orchestrant les vers avec des instruments à cordes, et en composant des airs aux sons nouveaux.¹⁹²

是時上方興地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌。延年輒承意絃歌所造詩，為之新聲曲。

Ainsi, pour la composition de « Vingt-huit stances aux sons nouveaux » (*xinsheng ershiba jie* 新聲二十八解), Li Yannian « eut l'audace de s'inspirer de la musique barbare¹⁹³ ». Il les aurait créées à partir d'un air intitulé « Mohedoule » 摩訶兜勒 (Grande musique de l'Ouest), introduit depuis les contrées occidentales par Zhang Qian 張騫 (164-114 av. J.-C.)¹⁹⁴.

Selon un passage du *YFJT* cité par Guo Maoqian, seules dix des vingt-huit pièces furent transmises à l'époque des Wei et des Jin, parmi lesquelles « Huanghu » 黃鵠 (Oie sauvage jaune), « Longtou » 隴頭 (Longtou), « Chuguan » 出關 (Au sortir de la passe [frontalière]), « Ruguan » 入關 (Retour par la passe [frontalière]), le « Chusai » 出塞 (Au sortir de la forteresse), « Rusai » 入塞 (Retour par la forteresse) et « Zhe yangliu » 折楊柳 (Brisons un rameau de saule). Huit autres airs y sont ajoutés ultérieurement, parmi eux, « Guanshan yue » 關山月 (La lune sur les monts et les passes), « Luoyang dao » 洛陽道 (Les chemins de Luoyang), « Chang'an dao » 長安道 (Les chemins de Chang'an), « Meihua luo » 梅花落 (La chute des fleurs de prunus), « Ziliu ma » 紫驕馬 (Cheval bai), etc¹⁹⁵.

Ces airs, dont la source d'inspiration est une musique étrangère, seront inclus dans le répertoire de la musique militaire des Han, classés dans les catégories musicales *hengchui* 橫

¹⁹² *Han shu*, j. 63, p. 3725.

¹⁹³ Jean-Pierre Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine* (1974), p. 49.

¹⁹⁴ *YFSJ*, j. 21, p. 311. Sur l'air « Mohedoule », peu de choses sont connues. Le titre est une transcription phonétique de la langue des nomades, *mohe* signifiant probablement « grand » et *doule* « musique de l'Ouest ».

¹⁹⁵ *Ibid.*

吹, littéralement « Airs aux instruments traversiers à vent » ou encore *guchui* 鼓吹 (airs aux instruments à percussion et à vent)¹⁹⁶ :

Les airs aux flûtes traversières étaient, à l'origine, aussi dénommés [airs aux instruments] à percussion et à vent ; ils étaient exécutés à cheval, et relevaient de la musique militaire. Les nomades du Nord exécutaient tous de la musique à cheval, c'est pourquoi à partir des Han, les airs nomades du Nord sont rassemblés dans la section *guchui*. Celle-ci sera plus tard divisée en deux sections : les airs [dont les instruments d'accompagnement] incluent la flûte *xiao* et le tuyau *jia* sont des *guchui*, utilisés [pour accompagner] les banquets impériaux, le cortège ou encore en tant que récompenses octroyées [aux serviteurs du souverain] [...] Ceux [dont les instruments d'accompagnement] incluent les tambours et les tuyaux en corne sont des *hengchui*, utilisés dans les armées et exécutés à cheval.¹⁹⁷

橫吹曲，其始亦謂之鼓吹，馬上奏之，蓋軍中之樂也。北狄諸國，皆馬上作樂，故自漢以來，北狄樂總歸鼓吹署。其後分為兩部，有簫笛者為鼓吹，用於朝會、道路，亦以給賜【……】有鼓角者為橫吹，用之軍中馬上所奏者是也。

L'introduction de la musique étrangère est accompagnée, naturellement, de l'entrée de nouveaux instruments dans l'Empire des Han, parmi lesquels le *jia* évoqué ci-dessus. D'origine nomade, cet instrument à vent rappelle certainement les « Hujia shiba pai » 胡笳十八拍 (Dix-huit stances au tuyau nomade *jia*) de Cai Yan 蔡琰 (ca 177-ca 249), par lesquels la poétesse déplorait son sort infortuné¹⁹⁸. Le tuyau *jia* sera l'un des instruments principaux utilisés dans la musique *guchui* de l'époque des Han et des Wei.

Depuis que la cour des Jin se réfugia à Jiankang jusqu'à la fondation des Wei du Nord 北魏 (ou Wei postérieurs 後魏), le Nord de la Chine a vécu la période des Seize Royaumes (*Shiliu guo* 十六國) fondés par des ethnies non chinoises (dites « Cinq [populations] barbares), dont la musique a été, naturellement, introduite en territoire chinois. Ainsi, Guo Maoqian indique que dans le répertoire musical des Wei postérieurs figurent des chansons Xianbei 鮮卑¹⁹⁹.

1.2.2. L'usage de nouveaux instruments

Avant de nous intéresser au rôle des nouveaux instruments dans l'évolution musicale, disons quelques mots sur les instruments anciens. Le *Zhouli* 周禮 (Rites des Zhou) présente

¹⁹⁶ *GJZ* p. 11.

¹⁹⁷ *YFSJ*, j. 21, p. 309.

¹⁹⁸ Fille de Cai Yong 蔡邕 (ca 132-192), Cai Yan fut captive pendant douze ans chez les Xiongnu du Sud (Nan Xiongnu 南匈奴) et y eut deux fils qu'elle dut abandonner lorsqu'elle fut rachetée.

¹⁹⁹ *YFSJ*, j. 21, p. 309.

huit sortes d'instruments, dites *bayin* 八音, littéralement « huit sonorités », désignées par leur matière : métal (*jin* 金), pierre (*shi* 石), terre (*tu* 土), cuir (*ge* 革), soie (*si* 絲), bois (*mu* 木),alebasse (*pao* 匏) et bambou (*zhu* 竹), lesquels se réfèrent respectivement, selon Zheng Xuan 鄭玄 (127-220), à la cloche (*zhong* 鐘), au lithophone (*qing* 磬), à l'instrument à vent en porcelaine (*xun* 埴), aux tambours (*gu tao* 鼓鞀), aux cithares *qin* 琴 et *se* 瑟, aux instruments à percussion en bois *zhu* 柷 et *yu* 敔, à l'instrument à vent *sheng* 笙, au tuyau *xiao* (*guanxiao* 管簫).

Ces instruments constituaient, naturellement, le répertoire instrumental pour l'exécution de la musique élevée²⁰⁰, c'est pourquoi hormis leur fonction pratique, ils revêtent souvent une valeur symbolique. Les lithophones *qing* et les cloches *zhong* assuraient un rôle essentiel dans la musique rituelle²⁰¹, tandis que les cithares *qin* et *se* sont considérées comme des instruments dont un homme de bien ne pouvait s'écarter.

On croit, en effet, que les différents instruments, avec une sonorité propre à chacun, exercent sur l'homme des effets différents. Ainsi que le remarque Ji Kang 嵇康 (223-262) dans son traité célèbre intitulé « Sheng wu aile lun » 聲無哀樂論 (La musique est sans joie ni tristesse) :

Si un homme paisible écoute de la cithare *zheng*, de la flûte ou du *pipa*, son corps s'agitiera et ses esprits se disperseront ; s'il entend en revanche la musique de la cithare *qin* ou *se*, il sera serein et son esprit détendu²⁰².

今平和之人，聽箏笛琵琶，則形躁而志越。聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。

La cithare *qin* aurait été inventée, ainsi que nous le raconte la mythologie, par l'Auguste Shennong 神農²⁰³, et la cithare *se* par l'Auguste Fuxi 伏羲²⁰⁴. Les deux instruments incarnaient

²⁰⁰ Pour aller plus loin, voir François Picard : « Du bois dont on ne fait pas les flûtes : la classification en huit matériaux des instruments en Chine », *Études chinoises* XV, n° 1-2, 1996, p.159-181.

²⁰¹ Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, University of California Press, 1993, p. 9.

²⁰² Traduction de Julie Gary, « Esthétique de la musique en Chine médiévale », p. 433.

²⁰³ L'instrument possédait à l'origine cinq cordes qui correspondaient aux cinq notes *gong*, *shang*, *jue*, *zhi*, *yu*, et le roi Wen des Zhou y aurait ajouté deux cordes – *gong* mineur et *shang* mineur si bien que la cithare *qin* devint l'instrument à sept cordes que nous connaissons.

²⁰⁴ Selon le *Erya* 爾雅, l'instrument disposait initialement de cinquante cordes. Lorsque l'empereur Jaune 黃帝 écouta jouer de la cithare *se* par la déesse Sunü 素女, il jugea que la sonorité de l'instrument était d'une tristesse

ainsi naturellement la musique des anciens rois qui avait pour vertu de purifier le cœur de l'homme en le conduisant vers la quiétude, tandis que la cithare *zheng* 箏 et le *pipa* 琵琶 sont présentés comme ayant pour effet d'agiter le corps et de disperser l'esprit (形躁而志越) de l'homme.

Signalons que, par rapport au *qin* et au *se*, la cithare *zheng* était un instrument à cordes relativement récent : à l'origine, c'était un instrument en bambou muni de cinq cordes, dont l'utilisation devint fréquente à l'époque des Printemps et Automnes, notamment dans le pays de Qin. Au III^e siècle avant notre ère, le général Meng Tian 蒙恬 (?-210 av. J.-C.) le transforma en un instrument en bois à douze cordes²⁰⁵.

On pince les cordes de la cithare *zheng* et souffle dans les orgues à bouche, les sons nouveaux se font entendre. La « Complainte de la veuve », le chant triste du « Coq *kun* », font pousser à leurs auditeurs des sanglots de désolation, agitent leurs âmes et lèsent leurs essences vitales²⁰⁶.

彈箏吹笙，更為新聲。寡婦悲吟，鷓鴣哀鳴。坐者淒歎，蕩魂傷精。

Cet extrait du « Nandu fu » 南都賦 (Rhapsodie sur la Capitale du Sud) de Zhang Heng 張衡 (78-139) suggère que la cithare *zheng* était utilisée dans la composition de sons nouveaux²⁰⁷ et que l'instrument était sans doute apte à l'expression des sentiments tristes.

Quant au *pipa* il s'agit aussi d'un instrument d'origine nomade (批把本出於胡中), introduit en Chine entre les Qin et les Han.

trop pesante (*ai bu zisheng* 哀不自勝), et il fit enlever la moitié des cordes. Ainsi la cithare *se* ne possède que vingt-cinq cordes.

Les sorts contraires des deux instruments – l'un avec l'ajout de cordes, l'autre avec la suppression – méritent quelques réflexions : la seconde anecdote suggère, semble-t-il, qu'une échelle plus étendue de notes permettrait un langage musical plus riche et donc une expression plus intense des sentiments, elle démontre aussi le souci de modération dans l'esthétique musicale des anciens rois, tandis que l'ajout des cordes à la cithare *qin* démontre que la tendance d'enrichissement des notes musicales, et donc l'élargissement de la gamme, marque même l'évolution de la musique élevée. En outre, il existe possiblement un lien entre l'ajout des cordes à la cithare *qin* sous les Zhou et le glissement de la gamme pentatonique vers la gamme heptatonique.

²⁰⁵ *Sui shu*, j. 15, p. 375.

²⁰⁶ Traduction modifiée de Julie Gary, « Esthétique de la musique en Chine médiévale », p. 452.

²⁰⁷ Dans la tournure *gewei xinsheng* 更為新聲, littéralement « composer davantage de sons nouveaux », le caractère *geng* 更 que nous traduisons par « davantage » peut aussi signifier « transformer », aussi la phrase peut-elle laisser comprendre qu'en jouant la cithare *zheng* et la flûte *sheng*, on transforme des airs anciens en de sons nouveaux.

Les instruments tels que le *pipa* au cou incliné, la harpe *konghou* verticale que l'on connaît aujourd'hui, sont tous issus des contrées de l'Ouest, il ne s'agit pas d'anciens instruments chinois.²⁰⁸

今曲項琵琶、豎頭箏篥之徒，並出自西域，非華夏舊器。

Le *konghou* 箏篥, rappelons-le, était utilisé dans l'exécution des hymnes sacrificiels sous le règne de l'empereur Wu, « la musique à la cithare à vingt-cinq cordes et à la harpe *konghou* prospéra dès lors » (作二十五弦及箏篥瑟自此起)²⁰⁹. À en croire la glose de Pei Yin 裴駟 (ca 430), commentateur du *Shiji*, l'instrument fut inventé par un certain musicien Hou 侯 sur ordre de l'empereur Wu. Mais en l'occurrence, il s'agit peut-être de la harpe horizontale (*wo konghou* 臥箏篥), un instrument à sept cordes dont la forme ressemble à la cithare *se* ; tandis que la harpe verticale (*shu konghou* 豎箏篥 ou encore *shutou konghou* 豎頭箏篥) aurait été un instrument importé de l'étranger, muni de vingt-deux cordes. On ne sait lequel des deux était employé dans la représentation des hymnes de sacrifices, mais dans un cas comme dans l'autre, l'instrument représente une nouveauté et son usage dans la musique élevée n'est pas un fait insignifiant. À en croire le *Jiu Tang shu*, la harpe verticale – donc d'origine nomade – fut l'instrument préféré de l'empereur Ling 靈 des Han (156-189, r.).

Parmi les instruments nomades introduits pendant ce temps, on peut aussi citer la flûte traversière *bili* 觱篥²¹⁰, un instrument à vent en bambou, caractérisé par une sonorité affligeante. C'est pourquoi, par un jeu d'homophonie, il est aussi connu sous l'appellation *beili* 悲栗, littéralement « tristesse et effroi ». On raconte que les armées nomades Qiang 羌 s'en servaient dans leur musique militaire pour effrayer les chevaux chinois.

Ces instruments nomades, utilisés notamment dans des chansons militaires, semblent avoir été plus aptes à marquer la densité des sentiments. Outre le *bili*, le tuyau nomade *jia* semble aussi caractérisé par une tonalité triste. Si, aux élégies de Cai Yan, il faut ajouter d'autres preuves, citons les vers d'un poète des Tang, Cen Shen 岑參 (715-770), célèbre pour sa poésie dite frontalière (*biansai shi* 邊塞詩) : « N'entendez-vous pas la flûte nomade dont la sonorité

²⁰⁸ *Sui shu*, j. 15, p. 378.

²⁰⁹ *Shiji*, p. 446.

²¹⁰ Peut-être la flûte *naoguan* 篳管.

est la plus triste, Soufflée par des Hu aux barbes pourpres et aux yeux verts ? » (君不聞胡笳聲最悲，紫髯綠眼胡人吹)²¹¹.

L'introduction de ces nouveaux instruments a décidément apporté de nouveaux éléments dans la musique de cour des Han, notamment avec la composition des « Vingt-huit stances aux sons nouveaux », dont on peut supposer qu'ils employaient des instruments nomades puisque ces airs seront classés dans la catégorie *guchui*.

1.2.3. Le Bureau en faveur des sons nouveaux

Le Bureau de la musique, par la collecte des chansons depuis les différentes régions de l'empire, a permis d'introduire du folklore dans les cérémonies des cultes et à la cour impériale. Vers la fin des Han occidentaux, on lui imputa déjà le tort d'introduire les « sons de Zheng » à la cour :

Les sons de Zheng et de Wei ne prospèrent que lorsque les mœurs sont luxueuses et ostentatoires. Le luxe cause le manque de modestie des inférieurs, et par suite l'appauvrissement de l'État. [...] La prospérité des sons de Zheng et de Wei implique l'extension d'une moralité licencieuse et extravagante. [...] Que le Bureau de la Musique soit donc aboli !²¹²

惟世俗奢泰文巧，而鄭衛之聲興。夫奢泰則下不孫而國貧；鄭衛之聲興則淫辟之化流【...】其罷樂府官。

On était à la veille de l'effondrement des Han occidentaux. Ce fut l'empereur Ai 哀 (r. 7-1 av. J.-C.) qui ordonna la suppression du Bureau dès le début de son règne :

Le décret impérial dit : « Les sons de Zheng, immodérés, troublent la [grande] Musique. C'est ce qui fut rejeté par les rois sages. Que soit donc aboli le Bureau de la musique ! »²¹³

詔曰：「鄭聲淫而亂樂，聖王所放，其罷樂府。」

Une part de l'effectif du Bureau, qui était chargée de la musique des sacrifices des faubourgs ou de la musique militaire et non des sons de Zheng et de Wei, fut incorporée dans

²¹¹ Cen Shen 岑參, « Hujia ge song Yan Zhenqing shi fu Helong » 胡笳歌送顏真卿使赴河隴 (Chanson d'adieu au tuyau *jia* pour l'émissaire Yan Zhengqing qui se rend à Helong).

²¹² *Han shu*, j. 22, p. 1073.

²¹³ *Ibid.*

d'autres fonctions, pendant que plus de quatre cents musiciens furent renvoyés à l'agriculture. Ceci aurait permis une certaine vulgarisation du répertoire du Bureau parmi la population.

Conséquemment, l'abolition du Bureau n'empêcha pas que la musique favorisée par celui-ci continue d'exercer son charme, et ce extensivement :

Or les cent noms [de famille] avaient été longtemps imprégnés [de cette musique], et du fait que [la cour] n'avait pas créé une musique élevée pour la remplacer, les hommes puissants et riches, les officiers ainsi que les gens du peuple s'y adonnaient volontiers comme auparavant.²¹⁴

然百姓漸漬日久，又不制雅樂，有以相變，豪富吏民，湛沔自若。

Ces propos témoignent, d'une part, du pouvoir des sons nouveaux sur la cour et, d'autre part, de la réception des œuvres du Bureau par les gens du commun, par un mouvement de retour donc, de l'aristocratie vers le folklore.

Après son abolition par l'empereur Ai, le Bureau ne fut pas rétabli. Mais sous les Han orientaux, la structure musicale régie par la résidence du prince héritier²¹⁵, à savoir le secteur de « [la musique aux instruments] à percussion et à vent de la Porte jaune » (*Huangmen guchui* 黄门鼓吹), assurait un rôle similaire : son répertoire était destiné à divertir les banquets impériaux (天子宴群臣之所用焉)²¹⁶, et les mélodies inspirées des musiques nomades en constituaient une part essentielle.

Pour cette raison même, le secteur connaîtra le même sort que le Bureau de la musique, et sera aboli à son tour. L'impératrice douanière Deng 鄧 (r. 105-121)²¹⁷, qui « par nature n'éprouvait pas de sympathie pour les cultes abusifs » (性不好淫祀)²¹⁸, n'était pas non plus amatrice de la musique d'agrément, elle donna l'ordre suivant au département des affaires d'État :

[Le pouvoir de] l'État étant dispersé par suite des troubles, le grand édifice [de l'Empire] est encore peu stable, [alors que] par le secteur de [la musique aux instruments] à percussion

²¹⁴ *Han shu*, j. 22, p. 1074.

²¹⁵ Chenghua ling 承華令 (Office Chenghua).

²¹⁶ Voir *YFSJ*, j. 16, p. 223.

²¹⁷ Deng Sui 鄧綏 (81-121), impératrice de l'empereur He 和 (79-106, 88-106). Après la mort de celui-ci, Deng Sui a régné en tant qu'impératrice douanière jusqu'à sa mort.

²¹⁸ Liu Zhen 劉珍 (?-ca 126) et al., Wu Shuping 吳樹平 (annoté par), *Dongguan Hanji* 東觀漢記 (Notes au pavillon de l'Est), Beijing, Zhonghu shuju, 2008, j. 6, p. 205.

et à vent de la Porte jaune, on a l'intention de [se divertir par] la musique des banquets, comment cela se peut-il ? Je souhaite que le secteur soit aboli. »²¹⁹

國家離亂，大廈未安，黃門鼓吹，曷有燕樂之志。欲罷黃門鼓吹。

La Porte jaune était ainsi accusée d'encourager la complaisance vis-à-vis de la musique de divertissement. Le passage suivant, tiré du « Yuezhi » du *Han shu*, nous apprend que cette complaisance était telle, que certains musiciens de la porte Jaune jouissaient de fortune comme de renom, et que des aristocrates allaient jusqu'à se battre pour les musiciennes.

D'autre part, la collecte des chansons se poursuivit, ainsi que le montrent plusieurs passages du *Hou Han shu* 後漢書 (Livre des Han postérieurs) : « [On] cherchait à [se renseigner] amplement sur les peines de la population, en observant et recueillant des airs et chansons populaires » (廣求民瘼，觀納風謠)²²⁰ ; l'empereur He « chargea des émissaires qui, vêtus comme des gens ordinaires, se rendirent dans divers préfectures et districts afin d'observer et de recueillir des airs et des chansons populaires » (分遣使者，皆微服單行，各至州縣，觀采風謠)²²¹.

Ceci explique pourquoi les chansons d'origine folklorique qui nous sont parvenues de cette époque revêtent souvent un caractère narratif. Beaucoup d'entre elles sont, en effet, des récits pleins d'attrait qui décrivent d'une manière vive les malheurs et les souffrances des gens du commun²²².

Vers la fin des Han, le seigneur de guerre Cao Cao fit construire dans la capitale de son fief Ye 鄴 la célèbre terrasse du Paon de bronze (*Tongque tai* 銅雀臺), laquelle entrera dans la postérité comme une ancienne terrasse de chants, car, dans son édit testamentaire, Cao Cao demanda que des chansons et des danses fussent exécutées sur l'édifice, chaque premier et quinzième jour du mois, en sa mémoire.

Ceci illustre combien la musique d'agrément exerçait son emprise sur les hauts dignitaires. Rappelons combien la famille fondatrice des Wei a marqué de son empreinte non

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Fang Ye 范曄 (398-445), Li Xian 李賢 (655-684) *et al.* (annoté par), *Hou Han shu* 後漢書 (Livre des Han postérieurs), Beijing, Zhonghua shuju, 1965, j. 76, p. 2457.

²²¹ *Ibid.*, j. 82, p. 2717.

²²² Nous pensons notamment aux chansons comme « Fubing xing » 婦病行 (Ballade de l'épouse malade, voir Chap. III), « Gu'er xing » 孤兒行 (Ballade de l'orphelin, voir l'annexe), etc.

seulement l’histoire, mais aussi la littérature : les Trois Cao, tous éminents poètes, ont pris une part active dans l’évolution du *yuefu*.

Sous les Wei, fut créée à la cour une institution musicale appelée *Qingshang shu* 清商署 (Service de la musique au clair *shang*) qui, comme sa désignation le suggère, favorisa la vogue de la musique au clair *shang* parmi les gens de lettres. Les Trois Cao en sont reconnus comme les précurseurs :

Les airs au clair *shang* d’aujourd’hui tiennent leur origine de la terrasse de Paon en bronze. Les sons hérités des Trois ancêtres résonnaient à toutes les oreilles. Ils furent appréciés à l’envi à la capitale, et le furent plus encore à la gauche du Fleuve [sous les Jin orientaux]²²³.

又今之清商實由銅爵，三祖風流，遺音盈耳，京洛相高，江左彌貴。

La musique au clair *shang* connaîtrait en effet une pleine floraison sous les Six Dynasties. La cour des Jin hérita du *Qingshan shu* des Wei, tandis que sous les Liu-Song, les musiciennes au clair *shang* connurent une importance croissante.²²⁴ La cour des Liang posséda même des secteurs musicaux destinés spécialement à l’exécution des « sons de Wu » et des « airs de l’Ouest », à savoir des airs de caractère folklorique en vogue, relevant de la musique au clair *shang*.

Enfin, la compilation du « *Yuezhi* » du *Song shu* illustre l’importante valorisation qu’ont connue les chansons folkloriques sous l’époque des Qi et des Liang²²⁵. Pour la première fois, des chansons autres que des hymnes sacrificiels sont incorporées dans une histoire officielle commanditée par la cour.

La vogue de la musique au clair *shang* ainsi que son influence sont au cœur de nos réflexions sur la naissance d’une poésie d’agrément sous les Six Dynasties, aussi nous nous permettrons d’y revenir pour l’étudier plus minutieusement dans le chapitre V.

²²³ Xiao Zixian, *Nan Qi shu*, j. 33, p. 595.

²²⁴ Xu Jiqi 許繼起, « Wei Jin Nanbeichao qingshang yueshu kao lun » 魏晉南北朝清商樂署考論 (Traité sur le secteur de la musique du clair *shang* sous les Wei, les Jin, les Dynasties du Nord et du Sud), *Zhongnan minzu daxue xuebao*, vol. 36, n°6 (2016), p. 154-162.

²²⁵ La compilation du *Song shu* date du milieu de l’ère Yongming 永明 (483-493) des Qi, mais les divers traités (*zhi* 志) n’ont été achevés que plus tard.

1.2.4 Le *yuefu* à la mesure de Liu Xie

Le renouvellement musical ne suscita pas l'enthousiasme des critiques dans un premier temps. Quelques siècles plus tard, Liu Xie déplore encore le déclin de la musique des anciens rois au profit des sons de Zheng, et le Bureau de la musique semble en être accusé subrepticement²²⁶ :

Lorsque la musique élevée déclina progressivement, les sons de perdition s'animent, et le *Classique de la musique* fut brûlé sous les Qin. Lorsqu'au début des Han le règne fut restauré [...], les sonorités justes et équilibrées s'étaient perdues pour ne plus revenir.²²⁷

自雅聲浸微，溺音沸騰，秦燔樂經，漢初紹復【……】中和之響，闕其不還。

Ce passage ne prononce aucunement le nom du Bureau de la musique au sujet de la chute sans recours des « sonorités justes et équilibrées », cependant, ils sont tirés, précisons-le, du chapitre « Yuefu » du *WXDL*.

Tout en nous renseignant sur le contexte historique du rétablissement du Bureau, Liu Xie semble suggérer que celui-ci, s'il n'est pas responsable du déclin de la musique élevée, a du moins favorisé par la suite, dans une certaine mesure, l'emprise des sons de perdition.

D'un côté, Liu Xie affirme que l'instauration – ou plutôt la restauration – du Bureau par l'empereur Wu avait pour objectif de révéler les rites, de l'autre, il reste circonspect en notant que Li Yannian fut chargé d'« harmoniser les tubes en utilisant des sons doux et prolongés » (以曼聲協律), et que Sima Xiangru ainsi que d'autres poètes du palais composèrent des chansons dans le style du « Lisao », lesquelles étaient « belles sans être conformes aux normes » (麗而不經) et « délicates sans être canoniques » (靡而非典)²²⁸. C'est, par ailleurs, en s'appuyant sur les propos ci-dessus que Zhao Yi 趙翼 (1727-1814) va jusqu'à conclure que la musique régie par le Bureau ne relève tout naturellement pas de la musique élevée (然則樂府本非雅樂也)²²⁹.

²²⁶ *WXDL*, p. 267.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *WXDL*, ch. 7, 240-242.

²²⁹ Zhao Yi 趙翼 (1727-1814), *Gayu congkao* 陔余叢考 (Recueil de notes au reste du temps de service auprès de mon aïeul), dans *Zhao Yi quanji* 趙翼全集 (Recueil complet de Zhao Yi), Nanjing, Fenghuang chubanshe, 2009, j. 32, p. 400.

Lorsqu'il arriva le temps des empereur Yuan (48-33 av. J.-C.) et Cheng (33-7 av. J.-C.), les musiques excessives se multiplièrent peu à peu [...], jusqu'à ce que dans [les hymnes pour les] autels des faubourgs et le temple ancestral des Han postérieurs, les mélodies élevées n'étaient que disséminées ; quoique leurs paroles fussent des textes canoniques, les mesures musicales n'étaient plus celle de Kui et Kuang²³⁰.

邇及元成，稍廣淫樂【……】暨後漢郊廟，惟雜雅章，辭雖典文，而律非夔曠。

Sous le règne de l'empereur Cheng 成 (51-7 av. J.-C., r. 33-7 av. J.-C.), une collecte des chansons folkloriques à grande échelle fut entreprise par le Bureau dans différentes régions de l'empire. Dans le « Liyue zhi » du *Han shu*, Ban Gu indique déjà que « sous le règne de l'empereur Cheng [...] les sons de Zheng sévirent plus que jamais » (至成帝時……鄭聲尤甚)²³¹.

Ce n'est donc pas un hasard si, pour Liu Xie, « les mélodies immodérées se multiplièrent peu à peu » à cette époque. Leur influence était telle que sous les Han postérieurs, les mesures musicales (*lü* 律) des hymnes de sacrifices ne ressemblaient plus à celles des anciens, ce même si leurs paroles – les vers – en préservaient le raffinement. Cette observation laisse entendre que la mutation de la musique précède celle de la poésie.

Or pour Liu Xie, le poème est le « cœur » de la musique, tandis que la mélodie en est le « corps » (詩為樂心，聲為樂體). Le terme *yue* 樂 désigne dans ce contexte un art composite qui engage à la fois la musique (ou l'aspect sonore, *sheng* 聲) et la poésie (ou le texte versifié). Comme c'est dans cette dernière que réside le cœur du *yue*, « un homme de bien doit ajuster son texte » (君子宜正其文)²³², car les vers peuvent, en revanche, exercer de l'influence sur la mélodie :

Lorsque des vers excessifs garnissent la musique, comment les sons corrects peuvent-ils se former ? [...] Quand *et* les vers *et* le son sont Zheng, on aura dès lors que la dégradation !
²³³

淫辭在曲，正響焉生【……】詩聲俱鄭，自此階矣。

²³⁰ *WXDL*, ch. 7, p. 240-242. Kui et Kuang sont de grands musiciens des anciens temps.

²³¹ *Han shu*, j. 22, p. 1072-1073.

²³² *WXDL*, p. 251.

²³³ *Ibid.*, p. 253-255.

Ainsi, faute d'un texte qui soit « ajusté », des vers excessifs (*yinci* 淫辭, littéralement, « paroles licencieuses ») empêchent la composition d'une mélodie juste (*zhengxiang* 正響). Le mot *zheng* 鄭 fait référence aux sons de Zheng, devenus un synonyme de la musique décadente. Ces remarques suggèrent une influence mutuelle entre la musique et la poésie.

Le *yuefu* n'est certes pas irréprochable dans ce processus : d'une part, il favorise les sons nouveaux, d'autre part, comme la sonorité passe souvent avant le sens (voir chap. III), il impose moins aux gens de lettres de veiller sur la justesse ou la droiture (*zheng* 正) de leurs textes, et donc est susceptible de donner lieu à la multiplication de vers considérés comme licencieux.

Conclusion

Le Bureau de la musique, « fondement des cérémonies de prestige instituées par Wouti », a servi, comme l'écrit Jean-Pierre Diény, de « bastion de la musique des Tcheng au cœur même du palais »²³⁴. Grâce à la collecte des chansons dont il fut chargé, il se présentait comme un lieu de rencontre entre le folklore et l'écriture lettrée. C'est sur cette idée majeure que s'appuient nos observations des différents aspects du *yuefu* dans les chapitres à venir.

Les « sons nouveaux », même s'ils se rapportent à des réalités différentes selon les contextes ou les époques, peuvent être placés sous l'étiquette de la musique d'agrément, dans la mesure où ils représentent un corpus musical à l'encontre de la musique idéale, ainsi que témoigne le discours suivant de Guo Maoqian :

Sous les Han et les Wei, diverses chansons prospérèrent. Le cours de la poésie se répartissait sous huit noms : ballade (*xing*), prélude (*yin*), chant (*ge*), récitatif (*yao*), complainte (*jin*), aria (*yong*), romance (*yuan*) et cantilène (*tan*), qui sont tous héritiers des six arts des poètes du *Shijing*. Lorsque ces poèmes son accordés à la musique et transmis par les [instruments] [en] métal et [en] pierre, ils sont ensemble appelés airs (*qu*) [...] À cette époque-là, les textes littéraires composés par des gens comme Sima Xiangru, Cao Zhi étaient profonds et élégants, et renaient encore l'héritage des manières des anciens. Depuis que les Jin se transférèrent à gauche du fleuve [Yangzi], jusqu'au déclin des faveurs de la vertu des Sui et des Tang, [...] les sons sophistiqués se propagèrent de jour en jour, les airs galants se multiplièrent sous les Dynasties du Sud, des sons barbares naquirent parmi la population du Nord, des vers (paroles) tristes, licencieux et raffinés furent composés à l'envi [...] jusqu'à ce que [l'État] parvint à son déclin.

Si l'on en cherche la cause, c'est que de la musique élevée n'eût pu être créée en suivant le changement [des époques], et que, d'une manière générale, on s'adonnait aux sons de Zheng et de Wei, en sorte que les sons nouveaux firent fureur, tandis que les sons élevés

²³⁴ Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine*, p. 93.

furent abandonnés. Jadis, le duc Ping de Jin se plaisait aux sons nouveaux, et le maître Kuang sut que la cour du duc entrerait en décadence. Li Yannian excellait à créer de nouveaux sons, et personne parmi son auditoire ne pouvait y rester insensible. Plus tard, l'empereur Yuan composa lui-même des airs pour accompagner des chants, et le règne des Han en fut conséquemment affaibli. Cao Miaoda (actif au VI^e s.) et d'autres transformèrent [les airs anciens pour créer] de nouveaux sons sans que l'empereur Wen des Sui puisse y remédier. Hélas ! Les sons nouveaux étaient émouvants à tel point qu'ils étaient prisés par les gens du monde. Même si par moments apparaissaient des œuvres qui suivaient les sentiments, par leur sonorité et leur tournure elles étaient souvent frivoles et ardentes, et ressemblaient peu à celles des anciens. Ainsi, quand les Qi des Xiao allaient s'effondrer, on eut « Compagnons » ; quand les Qi des Gao allaient s'effondrer, on eut « Sans tristesse » ; quand les Chen allaient s'effondrer, on eut « Arbre de jade en fleurs dans l'arrière-cour » ; quand les Sui allaient s'effondrer, on eut « En laissant voguer le bateau-dragon ». C'est ce que l'on appelle les sons excessifs d'un doigté compliqué [par lesquels] on rivalise de nouveautés, et se plaint du déclin, c'est un autre défaut des sons nouveaux.²³⁵

漢魏之世，歌詠雜興。而詩之流，乃有八名，曰行，曰引，曰歌，曰謠，曰吟，曰詠，曰怨，曰嘆，皆詩人六義之餘也。至其協聲律，播金石，而總調之曲【……】當是時，如司馬相如曹植之徒，所為文章，深厚爾雅，猶有古之遺風焉。自晉遷江左下，逮隋唐德澤寢微【……】繁音日滋，艷曲興於南朝，胡音生於北俗，哀淫靡曼之辭迭作【……】以至凌夷。

原其所由，蓋不能制雅樂以相變，大抵多溺於鄭衛，由是新聲熾而雅音廢矣。昔晉平公說新聲，而師曠知公室之將卑；李延年善為新聲變曲，而聞者莫不感動；其後元帝自度曲被聲歌，而漢業遂衰；曹妙達等改易新聲，而隋文不能救。嗚呼！新聲之感人如此，是以為世所貴。雖沿情之作，或出一時，而聲辭淺迫少復近古。故蕭齊之將亡也，有伴侶；高齊之將亡，也有無愁；陳之將亡，也有玉樹後庭花；隋之將亡也，有泛龍舟。所謂煩手淫聲，爭新怨衰，此又新聲之弊也。

Il s'agit, certes, de considérations d'un ton orthodoxe dont beaucoup de formules sont empruntées aux sources classiques. Les exemples que cite Guo Maoqian pour démontrer les maux des sons nouveaux méritent aussi toute notre attention. Si l'anecdote célèbre du duc Ping de Jin laisse entendre que les aristocrates éprouvaient depuis longtemps – à partir des Printemps et des Automnes – de l'attrance pour les sons nouveaux, l'évocation de Li Yannian et de l'empereur Yuan suggère que ceux-ci prirent leur essor à la cour particulièrement à l'époque des Han. On évoque par la suite l'empereur Sui qui voulut contrecarrer (remédier à, *jiu* 救) cette tendance sans y parvenir. Les sons nouveaux ont donc « sévi » durant toute la période des Six Dynasties, dans le Sud de la Chine comme dans le Nord.

On ne peut s'intéresser à la musique, à la poésie voire à l'esthétique littéraire de cette période sans s'intéresser à ces dits sons nouveaux qui, avec une expression musicale plus

²³⁵ Dans l'introduction de la catégorie *zaju geci* 雜曲歌辭 (chansons sur des airs divers), *YFSJ*, j. 61, p. 884-885.

désinvolte et plus riche, insinuant, à travers les poèmes-chants, une certaine liberté dans l'expression poétique.

L'expression « rivaliser de nouveautés et se plaindre du déclin » (*zhengxin yuanshuai* 爭新怨衰) démontre la tension entre nouveauté et ancienneté, entre innovation et tradition qui marque la carrière du *yuefu* dès le début – la rivalité entre les sons nouveaux et la musique ancienne – : cette tension sera plus que jamais mise en avant sous les Qi et les Liang, où apparut véritablement une poésie qui méritait la désignation de « poésie d'agrément », favorisée également par les airs en vogue de l'époque qu'étaient les sons de Wu et les airs de l'Ouest.

Quant à l'expression « sons excessifs d'un doigté compliqué » (*fanshou yinsheng* 煩手淫聲), tirée du *Zuozhuan*, elle est reprise ici pour désigner l'ensemble des sons nouveaux qui se sont développés pendant la période des Han jusqu'aux Sui.

La manière complexe de doigter peut avoir favorisé une expression musicale plus riche et plus minutieuse²³⁶, et la vogue des sons nouveaux encouragée par le Bureau de la musique – ainsi que par d'autres institutions musicales inscrites dans sa continuité – joue un rôle non négligeable dans l'apparition de nouvelles expressions poétiques, que ce soit sur le plan de la forme ou sur celui du fond. On assistera, par exemple, à l'adoption de nouvelles formes métriques, ainsi que nous allons le démontrer dans le chapitre II, et à l'essor du lyrisme, question majeure que nous allons examiner notamment dans le chapitre V.

La vogue des sons nouveaux est un fil conducteur clé de notre travail. C'est la réception d'une nouvelle musique par la sphère des aristocrates et des lettrés qui aurait contribué au renouvellement esthétique de la musique, mais aussi de la poésie.

²³⁶ « Les trois modes rassemblent des sons sophistiqués » (三調佇繁音), comme indique un *yuefu* de Xie Lingyun 謝靈運 (385-433), voir *Wenxuan*, j. 28, p. 1316-1317. Ces trois modes renvoient aux modes de la musique au clair *shang*.

Chap. 2. *Yuefu* et nouveaux mètres

La poésie est si essentiellement musicale...²³⁷

Si nous préférons nous intéresser au sujet de la métrique, avant d'étudier les caractéristiques « originelles » des *yuefu* tel que le propose notre prochain chapitre, c'est, d'une part, car le passage du tétrasyllabe au pentasyllabe, qui représente une mutation majeure de l'expression poétique, a une dette considérable envers le Bureau de la musique ; et d'autre part, car une observation préliminaire des prémices d'autres formes métriques, qui se manifestent également vers la fin des Han, nous servira d'appui pour les chapitres suivants.

2.1. Les mètres et leur emploi

À l'époque du *Shijing*, les poèmes étaient essentiellement en tétrasyllabes. Il a fallu attendre l'époque des Han, où les pentasyllabes commençaient à défier la prééminence du tétramètre, pour que l'on accordât de l'intérêt à l'aspect métrique des poèmes²³⁸.

2.1.1. Le tétramètre est-il donc LE mètre ?

Zhi Yu 贛虞 (?-311), critique littéraire des Jin, est à notre connaissance le premier à s'intéresser à l'emploi des mètres dans la poésie chinoise. Son *Liubie ji* 流別集 (Recueil des genres)²³⁹ contient les plus anciennes réflexions sur la question des genres littéraires. L'ouvrage n'a pas pu, semble-t-il, survivre à son époque. Quand les lettrés des temps ultérieurs citent Zhi Yu, c'est à un traité reconstitué à partir des fragments du recueil qu'ils recourent – le « Wenzhang liubie lun » 文章流別論 (Traité sur les genres des textes

²³⁷ Alfred de Musset, *Poète déchu*, VIII- (1839).

²³⁸ Voir aussi Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521), homme de lettres, bouddhiste laïc et juge des poètes », thèse de doctorat soutenue en 1989 à l'Inalco (ci-après, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », « Histoires de mètres », chap. VIII p. 325-330.

²³⁹ Ce titre est présenté comme l'originel par le *Jin shu* j. 51, p.1427 et le « Jingji zhi » du *Sui shu* j.35, p.1081.

littéraires)²⁴⁰ –, lequel à son tour fut perdu et dont seuls quelques extraits nous sont parvenus grâce à des œuvres encyclopédiques. Le passage suivant est extrait du *Yiwen leiju* 藝文類聚 (Collection classifiée des arts et des lettres, ci-après *Yiwen*) :

Dans le cours de la poésie, il existe des vers de trois syllabes, de quatre syllabes, de cinq syllabes, de six syllabes, de sept syllabes et de neuf syllabes. Les poèmes antiques étaient généralement en forme tétrasyllabique, parfois un ou deux vers [non tétrasyllabes] s’y trouvaient dispersés çà et là, lesquels évolueraient avec les générations ultérieures qui en composèrent des pièces entières.²⁴¹

詩之流也，有三言四言五言六言七言九言。古詩率以四言為體，而時有一句兩句，雜在四言之間，後世演之遂以為篇。

Le terme *gushi* 古詩 que l’on traduit ici par poème antique plutôt que poème ancien, se rapporte notamment aux poèmes du *Shijing*, lesquels sont majoritairement composés de tétrasyllabes, entremêlés parfois de trisyllabes, de pentasyllabes et d’heptasyllabes.

Les poèmes trisyllabiques sont du type *zhen zhen lu/ lu yu fei* (Déployant leurs ailes, Les hérons s’envolent)²⁴² ; les pentasyllabes du type *shui wei que wu jiao/ he yi chuan wo wu* (Qui dit que les moineaux n’ont pas de cornes, Comment ont-ils percé mon toit ?)²⁴³ ; les hexasyllabes du type *wo gu zhuo bi jin lei* (Je remplis de liqueur cette coupe d’or)²⁴⁴ ; les heptasyllabes du type *jiao jiao huang niao zhi yu sang* (Les loriots qui gazouillent se juchent sur le mûrier)²⁴⁵ ; et les ennésyllabes du type *jiong zhuo bi hang liao yi bi zhu zi* (Porter au loin une coupe et la remplir de l’eau puisée au ruisseau)²⁴⁶. Encore que la poésie a pour fondement (*ben*, littéralement « racine ») les sentiments et les aspirations, et pour joint/conjonction (*jie*, « nœud », mais aussi « mesure ») la forme des sons, pour la prosodie de la musique élevée, le tétramètre est le mètre, et les autres, bien qu’ils possèdent tous une forme mélodieuse (littéralement « ondoyante »), ne font pas partie des sons canoniques²⁴⁷.

²⁴⁰ Voir Guo Shaoyu 郭紹虞, *Zhongguo lidai wenlun xuan* 歷代文論選 [Recueil des textes critiques littéraires de différentes époques], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2010, p. 190-205.

²⁴¹ Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641) et al. (éd.), Wang Shaoying 汪紹楹 (révisé par), *Yiwen leiju* 藝文類聚 (Collection classifiée des arts et des lettres), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1985 (ci-après *Yiwen*), j. 56, p. 1018-1019.

²⁴² Vers extraits de « Youbi » 有駟 (Cheval robuste), *Shijing*, j. 20, p. 1394.

²⁴³ Vers extraits de « Hanglu » 行露 (Rosée sur le chemin), *Shijing*, j. 1, p. 81.

²⁴⁴ Vers extrait de « Juan’er » 卷耳 (Céaiste des champs), *Shijing*, j. 1, p. 38.

²⁴⁵ Vers extrait de « Huangniao » 黃鳥 (Loriot). Il est possible de le considérer comme deux vers, comme propose notre édition de référence, à savoir *jiao jiao huangniao / zhi yu sang*, *Shijing*, j. 6, p. 429.

²⁴⁶ Vers extrait du poème « Jiongzhuo » 洞酌 (Puiser de l’eau au loin). Le vers est cité comme un exemple de l’ennésyllabe, tandis que notre édition de référence le présente comme deux vers, un pentasyllabe et un tétrasyllabe, à savoir *jiong zhuo bi hang liao/ yi bi zhu zi*, *Shijing*, j. 17, p. 1123.

²⁴⁷ *Yiwen*, j. 56, p. 1018-1019.

古詩之三言者，「振振鷺，鷺于飛」之屬是也，五言者，「誰謂雀無角，何以穿我屋」之屬是也，六言者，「我姑酌彼金罍」之屬是也，七言者，「交交黃鳥止於桑」之屬是也，九言者，「洞酌彼行潦挹彼注茲」之屬是也，夫詩雖以情志為本，而以成聲為節，然則雅音之韻，四言為言，其餘雖備曲折之體，而非音之正也。

Les exemples cités ci-dessus sont tous extraits du *Shijing*. Un ennéasyllabe est un vers de neuf syllabes, peu usité dans la prosodie classique. Dans le *Quan Jin wen* 全晉文 (Textes complets des Jin), « le tétramètre est le mètre » (四言為言) devient « le tétramètre est le canon » (四言為正), plus explicite sur la prédominance des tétrasyllabes dans la poésie de l'antiquité.

Le même texte, à quelques détails près, figure aussi dans le *Taiping yulan* 太平御覽 (Encyclopédie impériale de l'ère Taiping ; ci-après *TPYL*) :

Dans les poèmes anciens, les tétrasyllabes sont du type *zhen lu yu fei* (Les hérons s'envolent à tire-d'aile), le plus souvent utilisés dans les hymnes des sacrifices aux autels des faubourgs et au temple ancestral des Han ; les pentasyllabes sont du type *shui wei que wu jiao/he yi chuan wo wu* (Qui dit que les moineaux n'ont pas de cornes, Comment ont-ils percé mon toit ?), le Bureau de la musique aussi s'en sert ; les hexasyllabes sont du type *wo gu zhuo bi jin lei* (Je remplis de liqueur cette coupe d'or), le Bureau de la musique aussi s'en sert ; les heptasyllabes du type *jiao jiao huang niao zhi yu zhi* (Les loriots gazouillants se juchent sur le mûrier), sont communément utilisés dans la musique burlesque et d'agrément²⁴⁸ ; les ennéasyllabes du type *jiong zhuo bi hang liao yi ci zhu zi* (Porter au loin une coupe et la remplir de l'eau puisée au ruisseau), n'entrent pas dans les couplets de chansons, aussi sont-ils peu pratiqués en notre époque. Encore que le sentiment et l'ambition soient le fondement d'un poème, la forme des sons²⁴⁹ en constitue l'articulation²⁵⁰.

古詩之四言者，「振鷺於飛」是也，漢郊廟歌多用之。五言者，「誰謂雀無角，何以穿我屋」是也，樂府亦用之。六言者，「我姑酌彼金罍」是也，樂府亦用之。七言者，「交交黃鳥止於桑」是也，於俳諧倡樂世用之。古詩之九言者，「洞酌彼行潦挹此注茲」是也，不入歌謠之章，故世希為之。夫詩雖以情志為本，而以聲成為節。

La comparaison des deux textes nous permet de constater que les vers trisyllabiques *zhen zhen lu/ lu yu fei* 振振鷺，鷺于飛 (Déployant leurs ailes, Les hérons s'envolent),

²⁴⁸ L'expression *xiepai changyue* 偕俳倡樂 signifie littéralement la musique d'agrément des musiciens jongleurs.

²⁴⁹ L'expression *shengcheng* 聲成 rappelle la formule « Sheng chengwen, weizhi yin » 聲成文，謂之音 (Les sons se structurant en une [belle] forme, on appelle cela yin), voir *Liji*, j. 37, p. 1077.

²⁵⁰ *TPYL*, j. 586, vol. 5, p. 614.

cède leur place au vers *zhen lu yu fei* 振鷺於飛 (Les hérons s'en volent à tire-d'aile)²⁵¹, cité comme un exemple de tétrasyllabe. Malgré leur grande ressemblance, le premier est issu d'un poème dans les « Lu song » 魯頌 (Hymnes de Lu), tandis que le second est extrait d'un poème dans les « Zhou song » 周頌 (Hymnes des Zhou).

Zhi Yu aurait-il cité, pour illustrer et le trisyllabe et le tétrasyllabe, des vers d'une telle similitude qu'ils prêtent à confusion ? ou s'agit-il d'un glissement du texte dû au scribe ? Le *Beitang shuchao* 北堂書鈔 (Encyclopédie à la Salle du Nord, ci-après *BTSC*)²⁵², une autre encyclopédie où se trouvent des citations de Zhi Yu, ne peut pourtant pas nous éclairer là-dessus.

Quoiqu'il en soit, la version du *TPYL* a l'avantage de nous renseigner sur l'emploi de différentes formes métriques autour du VI^e siècle : les tétrasyllabes étaient les plus utilisés dans les hymnes des sacrifices aux ancêtres, les pentasyllabes et les hexasyllabes étaient utilisés par le Bureau de la musique (樂府亦用之) et les heptasyllabes dans les chansons des musiciens burlesques (偕俳倡樂). Quoique les ennéasyllabes ne relèvent pas de notre préoccupation, l'observation les concernant nous dévoile un aspect important : le défaut de la mise en pratique des ennéasyllabes est dû à leur inadaptation aux « couplets de chansons ». Autrement dit, la diffusion d'une forme métrique dépendait largement du chant, véhicule optimal pour la transmission des vers. Ceci suggère aussi que la musique participe à un certain *filtrage* des formes poétiques. Les ennéasyllabes, sans doute peu propices pour épouser des compositions mélodiques, auraient été ainsi éliminés de la création poétique. Déductivement, les pentasyllabes, les hexasyllabes et les heptasyllabes, appliqués par le Bureau de la musique et par des musiciens burlesques, ont pu se développer de telle manière qu'ils soient adoptés par les gens de lettres dans leurs compositions et donc participer aux prémices de la poésie chinoise classique. En effet, si les pentasyllabes et les heptasyllabes fleurissent au cours des Six Dynasties, leur association avec la musique aurait joué un rôle significatif.

²⁵¹ *Shijing*, j. 19, 1324.

²⁵² *Beitang shuchao* 北堂書鈔 (Encyclopédie à la Salle du Nord) est une encyclopédie compilée par Yu Shinan 虞世南 (558-638) lorsqu'il servait à la cour des Sui en tant que secrétaire d'État. L'œuvre n'a pas été conservée dans son intégralité au-delà de la dynastie des Tang, seule une partie mineure de l'ouvrage est parvenue à nos jours.

2.2.2. Les mètres « se substituent au fil des époques »

Dans le chapitre « Zhangju » 章句 (Couplets et vers) du *WXDL*, le plus célèbre traité de critique littéraire chinois, Liu Xie observe l'emploi de différents mètres de la manière suivante :

Si les phrases et les couplets [dans une composition littéraire] n'ont pas de nombre fixe, les caractères [dans une phrase] ont pourtant des règles. Les tétrasyllabes sont denses sans être serrés, les hexasyllabes sont modérés sans être relâchés, parfois on les transforme en trisyllabes et pentasyllabes pour s'adapter à des circonstances. Pour la forme majeure que sont les hymnes, le tétramètre est la norme. Seuls le « Ministre de la Guerre » (*Qifu*²⁵³) et le « Commencement des sacrifices » (*Zhaoyin*) sont composés de vers en dissyllabes. Les dissyllabes remontent au temps de l'empereur Jaune, avec la chansonnette « Lance-pierre en bambou » ; les trisyllabes prennent leur essor à l'époque de Yu, tel le poème « Souverain » ; les tétrasyllabes se répandent à l'époque des Xia, telle la « Chanson de la confluence du fleuve Luo [et le fleuve Jaune] » ; les pentasyllabes apparaissent sous les Zhou, telle la pièce « Rosée sur le chemin ». Les hexasyllabes et les heptasyllabes proviennent, çà et là, des *Poèmes* et de « La tristesse de séparation ». Quant à la composition des pièces dans ces deux formes (en hexasyllabes et en heptasyllabes), elle remonte aux Han occidentaux. [Les mètres] alternent selon les circonstances et se substituent au fil des époques.²⁵⁴

若夫章句無常，而字有條數，四字密而不促，六字格而非緩，或變之以三五，蓋應機之權節也。至于詩頌大體，以四言為正，唯《祈父》《肇禋》，以二言為句。尋二言肇于黃世，《竹彈》之謠是也；三言興于虞時，《元首》之詩是也；四言廣于夏年，《洛汭之歌》是也；五言見于周代，《行露》之章是也。六言七言，雜出《詩》、《騷》；兩體之篇，成于西漢。情數運周，隨時代用矣。

L'auteur cherche, semble-t-il, à faire coïncider l'apparition des différents mètres avec les différentes époques, et à insinuer une certaine correspondance entre la croissance du nombre des syllabes et l'évolution du temps.

En outre, le chapitre « Zhangju » s'intéresse non seulement au *shi*, mais aussi et surtout à la prose. Ceci explique pourquoi le texte commence par considérer les tétrasyllabes et les hexasyllabes, lesquels sont utilisés alternativement dans la prose parallèle (*pianwen* 駢文).

Pour les hymnes, les tétrasyllabes sont, encore une fois, présentés comme *la norme* des formes métriques. Mais il est parfois difficile de déterminer la limite entre deux dissyllabes et un tétrasyllabe, d'autant que ce dernier suit la cadence ○○/○○.

²⁵³ Littéralement « Chef de la garnison du domaine royal [durant les Zhou] ».

²⁵⁴ *WXDL*, ch. 34, p. 1270.

Pour les trisyllabes, l'exemple cité par Liu Xie mérite une attention particulière. Le poème, intitulé « Yuanshou » 元首 (Souverain), se présente comme suit : « Les ministres se réjouissent, le souverain s'élève et les cent métiers prospèrent » (股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉). La particule exclamative *zai* 哉 qui clôt chaque vers n'est apparemment pas prise en compte pour le nombre des syllabes.

Les réflexions de Liu Xie seront partiellement reprises par Jiaoran 皎然 (730-799 ?), moine poète des Tang, dans son « Shiyi » 詩議 (Discussions sur la poésie) :

Dans la poésie, les trisyllabes, les tétrasyllabes, les pentasyllabes, les hexasyllabes et les heptasyllabes se distinguent les uns des autres : essayons ici de les commenter brièvement. Les trisyllabes puisent leur origine dans la chanson « Souverain » du *Livre de Yu* ; les tétrasyllabes tirent leur source dans les « Airs de principautés », et se répandent durant l'époque des Xia, jusqu'à ce qu'ils parviennent à Wei Meng, leur littéarité commence à se manifester ; les hexasyllabes se trouvent çà et là dans la « Tristesse de séparation » et les « Odes » ; les heptasyllabes émergent sous les Han. Pour les pentasyllabes, dans la « Rosée sur le chemin » des « [Airs] du Sud de Shao », on remarque déjà leurs prémices. Sous le règne de l'empereur Wu, se multiplient les pièces entièrement [en pentasyllabes], ceux-ci ne trouvent donc pas leur source dans [l'œuvre de] Li Shaoqing [Ling]... Quand on arrive aux trois ancêtres [des Cao] et aux Sept lettrés de l'ère Jian'an²⁵⁵, les pentasyllabes commencent à croître en abondance, la franchise de leur style est incomparable.²⁵⁶

夫詩有三四五六七言之別，今可略而敘之。三言始於《虞典·元首》之歌，四言本《國風》，流於夏世，傳至韋孟，其文始具；六言散在《騷》、《雅》，七言萌於漢。五言之作，《召南·行露》已有濫觴。漢武帝時，屢見全什，非本李少卿也【……】建安三祖、七子，五言始盛，風裁爽朗，莫之與京。

Pareillement à son prédécesseur, Jiaoran considère le poème intitulé « Xinglu » comme l'origine des pentasyllabes. Il signale, en outre, une parution considérable de poèmes entièrement pentasyllabiques (*lü jan quanshi* 屢見全什) au temps de l'empereur

²⁵⁵ Les Sept lettrés de Jian'an ou encore la Pléiade de Jian'an (Jian'an qizi 建安七子), titre partagé par sept talents littéraires de l'ère Jian'an réunis autour de la famille Cao : Kong Rong 孔融 (153-208), Wang Can 王粲 (177-217), Chen Lin 陳琳 (189-217), Ruan Yu 阮瑀 (ca 165 -212), Xu Gan 徐幹 (170-ca 217), Ying Yang 應瑒 (?-217) et Liu Zhen 劉楨(?-217).

²⁵⁶ Jiaoran 皎然 (730-799 ?), « Shiyi » 詩議 (Discussions sur la poésie), voir Zhang Bowei 張伯偉 (éd.), *Quan Tang Wudai shige huikao* 全唐五代詩格匯考 (Recueil complets des discussions des Tang et des Cinq Dynasties sur les formes poétiques), Nanjing, Fenghuang chuban she, 2005, p. 202-203.

Wu, tout en précisant qu'elle n'est pas due à la création des gens de lettres comme Li Ling 李陵 (134-74 av. J.-C.)²⁵⁷.

Ces remarques invitent à observer le rôle de la période des Han dans l'évolution métrique de la poésie chinoise : les tétrasyllabes, avec Wei Meng 韋孟 (ca 228-156 av. J.-C.), prennent une nouvelle tournure, les heptasyllabes commencent à se former ; quant aux pentasyllabes, ils se multiplient dans des compositions isométriques et prennent essor à l'ère Jian'an.

2.2. Du tétrasyllabe au pentasyllabe

Le passage des tétrasyllabes aux pentasyllabes représente une mutation de grande importance dans l'expression poétique, et sa dette envers la musique est jusqu'à présent peu étudiée.

Pour apprécier l'essor des pentasyllabes, il faut connaître la gloire et le déclin des tétrasyllabes. Rappelons-nous que ceux-ci étaient vus par Zhi Yu – mais aussi ses successeurs – comme la forme métrique « juste » de la poésie :

Encore que la poésie [...] pour la prosodie de la musique élevée, le tétramètre est le mètre, les autres, bien qu'ils possèdent tous une forme mélodieuse (littéralement « ondoiyante »), ne font pas partie des sons justes.

夫詩【……】然則雅音之韻，四言為言，其餘雖備曲折之體，而非音之正也。

Le privilège des tétrasyllabes se justifie par sa prédominance dans le *Shijing*. Le tétramètre est, en effet, considéré comme la forme métrique de la musique juste et élevée. Il est, dans une certaine mesure, ce qu'est l'alexandrin pour la poésie française, avec son caractère solennel, voire parfois pompeux. Un millénaire plus tard, Lu Shiyong 陸時雍 (actif entre 1628 et 1644), affirme encore que « Les tétrasyllabes sont les sons des 'Odes majeures' » et donc « le souffle originel » de la poésie²⁵⁸.

Forme de noblesse et de solennité, le tétramètre non seulement domine le *Shijing*, mais continue à régner pendant plusieurs siècles dans les hymnes des sacrifices impériaux.

²⁵⁷ Contrairement à Zhong Rong, qui pense que les pentasyllabes prennent forme avec Li Ling, voir *Shipin*, p. 8.

²⁵⁸ Lu Shiyong, *Shijing zonglun*, voir Ding Fu bao, *Lidai shihua xubian*, p. 1402.

Quant à son usage par les gens de lettres à l'avènement des Han, Liu Xie observe ceci dans le chapitre « Mingshi » 明詩 (Illustration du poème) :

Au tout début des Han, le tétramètre fut pour la première fois entonné par Wei Meng ; par son propos d'amendement et remontrance, il poursuivait les traces des hommes de Zhou.²⁵⁹

漢初四言，韋孟首唱，匡諫之義，繼軌周人。

Wei Meng, Grand Tuteur du prince Yuan 元 de Chu 楚²⁶⁰ et maître des livres canoniques confucéens, est cité comme une figure représentative pour les compositions poétiques de l'époque. Seuls deux de ses poèmes nous sont parvenus, tous entièrement tétrasyllabiques. L'un d'eux, intitulé précisément « Fengjiang shi » 諷諫詩 (Poème de remontrance), est composé de cent huit tétrasyllabes, par lesquels le poète admoneste son seigneur pour ses dérèglements. La poésie de Wei Meng s'inscrit manifestement dans la tradition des odes, par son style allégorique, mais aussi par une aspiration édifiante.

La suite du texte semble ne plus s'intéresser au tétramètre, mais suggère, semble-t-il, le passage des tétrasyllabes aux pentasyllabes dans la création poétique :

L'empereur Xiaowu, épris de littérature, fit qu'à [la terrasse] Boliang on enfile des rimes [en un même poème]. Quant à Yan et [Si]ma [Xiangru] et d'autres encore, ils composaient des vers, mais ne respectaient point une forme constante. Vint l'empereur Cheng, et l'on classa les poèmes : il y avait alors trois cents et quelques pièces. Des morceaux de cour aux collections des pays, on sait que l'inventaire en fut complet ; pourtant, parmi les œuvres des poètes, il ne se trouve nulle part de pentamètre. C'est pourquoi [l'authenticité des œuvres de] Li Ling et dame Ban fut mise en doute dans les époques suivantes.²⁶¹

孝武愛文，柏梁列韻；嚴馬之徒，屬辭無方。成帝品錄，三百餘篇，朝章國采，亦云周備。而辭人遺翰，莫見五言，所以李陵、班婕妤見疑於後代也。

Les propos de Liu Xie laissent entendre que le règne de l'empereur Wu marque un tournant. L'enfilement des rimes sur la terrasse Boliang se réfère à des joutes poétiques que l'empereur Wu organisa entre ses ministres, où chacun composa tour à tour un vers heptasyllabique en respectant la même rime. Même si l'authenticité des vers conservés sous

²⁵⁹ *WXDL*, ch. 6, p. 182 ; traduction légèrement modifiée de Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », p. 317.

²⁶⁰ Liu Jiao 劉交 (?-187).

²⁶¹ *WXDL*, ch. 6, p. 182-185 ; traduction de Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », p. 317-320.

le nom du Boliang est contestable et contestée, l'anecdote reste vraisemblable. D'autant que, à l'ère de l'empereur Wu fut restauré le Bureau de la Musique, pour lequel des poètes comme Sima Xiangru – précisément – furent appelés à composer des vers, sans doute en « ne respectant point une forme constante » (*wufang* 無方). Ceci aurait probablement favorisé l'évolution des autres formes métriques, de telle manière que les tétrasyllabes perdent leur privilège dans la création poétique. Ainsi, la suite du passage évoque la collecte des poèmes sous le règne de l'empereur Cheng 成 (51-7 av. J.-C.)²⁶² ainsi que l'usage – ou l'absence d'usage – des pentasyllabes par les lettrés. Il y eut, semble-t-il, un certain déclin des tétrasyllabes dans la création poétique à partir du règne de l'empereur Wu, et cette tendance devint manifeste vers la fin des Han.

La contestation formulée sur l'authenticité des pentasyllabes de Li Ling et de la dame Ban n'est pas sans importance. Par l'insistance qu'il montre à ne trouver des preuves de l'ancienneté des pentasyllabes que parmi les seules chansons, Liu Xie ne suggère-t-il pas un lien existentiel entre la musique et l'évolution des pentasyllabes ?²⁶³

2.2.1. Aux origines (ambiguës) des pentasyllabes

Même si, comme Zhi Yu, Liu Xie se tourne vers le *Shijing* – vers le poème « Hanglu » 行露 (Rosée sur le chemin)²⁶⁴ qui est à moitié pentasyllabique pour être plus précis –, pour la première source des pentasyllabes, il recourt aussi, voire davantage, aux chansons antiques pour retracer leur carrière :

J'appelle en témoignage dans [les Airs] de « Shaonan », « Brume sur le chemin », dont la moitié des vers déjà [comptait cinq pieds] ; ainsi que la « Chanson de l'onde azurée » du garçonnet, qui tout entière est composée de [pentamètres]. La « Chanson de joie et oisiveté » de l'histriion parut aux temps lointains des Printemps et Automnes ;

²⁶² En l'an 26 av. J.-C., l'empereur Chen des Han, pour compléter la bibliothèque impériale, ordonna de collectionner des ouvrages et des documents à grande échelle à travers tout l'empire. Les activités de collection, d'édition et de relecture des livres durant cette période ont une influence considérable sur les sciences de la bibliographie et du collationnement des textes.

²⁶³ Voir aussi les réflexions de Valérie Lavoix sur ce jugement de « fausseté » que Liu Xie, par précaution, mentionne plutôt qu'affirme en son propre nom, Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », p. 322-325.

²⁶⁴ Cheng Junying 程俊英, Jiang Jianyuan 蔣見元, *Shijing zhuxi* 詩經注析 (Annotations du Livre des poèmes), Beijing, Zhonghua shuju, 1999, p. 40-42.

la ritournelle d'enfant « Chemin de travers » vint à l'époque plus récente de Chengdi. Dès lors, si l'on prend pour preuve les dates, le pentamètre est bel et bien ancien.²⁶⁵

按《召南·行露》，始肇半章；孺子《滄浪》，亦有全曲；《暇豫》優歌，遠見春秋；《邪徑》童謠，近在成世；闕時取證，則五言久矣。

Il cite ainsi des chansons telles que « Canglang ge » 滄浪歌 (Chanson de l'onde azurée)²⁶⁶ et « Xiayu ge » 暇豫歌 (Chanson de joie et oisiveté) qui remontent à la période des Printemps et Automnes (771-476 av. J.-C.), ou encore une chanson enfantine qui date du règne de l'empereur Cheng, intitulée « Xiejing » 邪徑 (Chemin de travers).

La première chanson, connue également sous le titre « Ruzi ge » 孺子歌 (Chanson de garçonnet) est conservée dans le *Mencius* :

滄浪之水清兮，	L'onde azurée étant limpide,
可以濯我纓；	J'y lave mes rubans de bonnet.
滄浪之水濁兮，	L'onde azurée étant troublée,
可以濯我足。	Je m'y lave les pieds. ²⁶⁷

La particule *xi* qui clôt les vers impairs n'est manifestement pas comptée au nombre des syllabes. Dans le chapitre « Zhangju » du *WXDL*, Liu Xie indique, en effet, que « le caractère *xi* va à l'extérieur du vers » (字出句外²⁶⁸), autrement dit, il ne fait pas partie intégrante du vers²⁶⁹. Le poème ci-dessus pourrait ainsi passer pour une composition pentasyllabique, même si avec des mots-outils comme *zhi* 之 ou encore *yi* 以, il se différencie assez des pentasyllabes des époques ultérieures.

Le « Xiayu ge » est conservé dans le *Guoyu* 國語 (Discours des Royaumes)²⁷⁰. Il fut chanté par un musicien professionnel appelé Shi 施, qui était un mignon du Duc Xian de Jin 晉獻公 (?-651 av. J.-C.) :

²⁶⁵ Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », p. 320-321. Les traductions des titres de poèmes ont été modifiées par nos soins pour ce soit cohérent avec la suite de l'analyse.

²⁶⁶ Canglang est aussi un autre nom de la rivière Han 漢水, l'affluent le plus important du fleuve Yangzi. La chanson est citée dans le *Mencius* comme étant chantée par un jeune garçon.

²⁶⁷ *Mengzi*.

²⁶⁸ *WXDL*, ch. 34, p. 1281. « Les poètes [du *Shijing*] introduisent le caractère *xi* à l'intérieur d'un vers. Lorsque les *Chants de Chu* s'en servent, le caractère se trouve à l'extérieur du vers. Réaliser un vers en recourant à *xi*, c'est compléter les sons à l'aide d'un mot vide ».

²⁶⁹ L'observation de Liu Xie vise le *Chuci*.

²⁷⁰ Recueil historique traditionnellement attribué à Zuo Qiuming 左丘明 (ca 556-451 av.), mais que les savants contemporains considèrent plutôt comme un ouvrage des Han.

暇豫之吾吾，
不如鳥鳥。
人皆集於苑，
己獨集於枯。

Celui qui jouit du loisir en se tenant à l'écart
Ne vaut pas les corbeaux.
Quand tous s'unissent aux branches touffues,
Lui seul s'arrête sur une branche morte.

Le deuxième vers du poème est un tétrasyllabe, brisant donc l'uniformité des pentasyllabes. D'autant que, comme le poème précédent, son vers initial contient le mot vide *zhi*.

La troisième chanson intitulée « Xiejing » est entièrement pentasyllabique, mais elle date d'une époque beaucoup plus tardive et on y reviendra plus loin. De fait, Liu Xie n'est pas le seul à évoquer les chansons antiques pour illustrer le fait que « les pentasyllabes ont une longue histoire » (則五言久矣). Zhong Rong dans la préface du *Shipin* 詩品 (Classement des poètes) donne à entendre une observation similaire :

De la chanson « Vent méridional » et de l'hymne « Nues propices » du temps jadis, la signification est profonde. La chanson des Xia dit : « Préoccupé est mon cœur », la chanson de Chu dit : « [On] me dénomme Zhengze ». Quoique la forme poétique n'y soit pas accomplie, ce sont *grosso modo* les sources lointaines des pentasyllabes.²⁷¹

昔《南風》之辭，《卿雲》之頌，厥義寔矣。夏歌曰：鬱陶乎予心。楚謠曰：名余曰正則。雖詩體未全，然略是五言之濫觴也。

Or il nous est difficile de percevoir dans le « Nanfeng » 南風 (Vent méridional) et le « Qingyun » 卿雲 (Nues propices) l'origine des pentasyllabes, puisque le second est composé de tétrasyllabes²⁷², tandis que le premier se présente comme suit :

南風之薰兮，
可以解吾民之慍兮。
南風之時兮，
可以阜吾民之財兮。

Le vent méridional est doux,
Propre à dissiper la rancœur de notre peuple.
Le vent méridional est propice,
Bon pour accroître la richesse de nos gens.

Il n'est possible de considérer ici les vers impairs comme des pentasyllabes que si la particule *xi* est prise en considération.

²⁷¹ *Shipin*, p. 5.

²⁷² Dont certains sont de *faux* tétrasyllabes comportant la particule *xi*.

Quant à ladite « Chanson des Xia », elle se réfère à un groupe de cinq poèmes connus sous le titre « Wuzi zhige » 五子之歌 (Chansons des cinq seigneurs)²⁷³, conservés dans le *Xiashu* 夏書 (Livre des Xia) du *Shangshu* 尚書 (Livre des documents). Les cinq chansons sont composées majoritairement de tétrasyllabes, seule la dernière contient deux pentasyllabes : « Préoccupé est mon cœur, Même sans scrupule, je me sens confus » (有陶乎予心，顏厚有忸怩).

Luo Genze 羅根澤 suggère même que, si les pentasyllabes ont connu un grand essor, c'est justement par une désaffection des gens de lettres pour la poésie dans le style du *Shijing* et du « Lisao »²⁷⁴. L'observation est, certes, un peu hardie, mais la vogue des pentasyllabes, devenue manifeste sous les Han, annonce effectivement une nouvelle ère dans la poésie chinoise.

Lorsque Xiang Yu 項羽 (232-202 av. J.-C.) fut assiégé à Gaixia 垓下 par les troupes de Liu Bang 劉邦 (256 ou 247-195 av. J.-C.), il improvisa une chanson pour exprimer sa détresse. Sur ce, sa concubine préférée, la belle Yu 虞姬, exécuta une danse et lui répondit par une autre chanson, connue plus tard sous le titre de « [Meiren] he Xiangwang ge » 【美人】和項王歌 (Chanson [de la belle] en réponse à l'hégémon Xiang) :

漢兵已略地，	L'armée de Han s'est emparée de notre terre,
四方楚歌聲。	En tout lieu s'élèvent des chants de Chu.
大王意氣盡，	Votre majesté est au bout de sa volonté,
賤妾何聊生！	Son humble servante, comment peut-elle subsister ?

Le poème est conservé dans le *Chu-Han chunqiu* 楚漢春秋 (Annales de l'époque Chu-Han), chronique historique relatant les combats entre Liu Bang et Xiang Yu et le début du règne des Han, attribué à Lu Jia 陸賈 (240-170 av. J.-C.), qui vécut lui-même cette époque²⁷⁵. L'ouvrage était d'une grande valeur historique, mais son authenticité devint

²⁷³ Les cinq seigneurs se rapportent aux cinq frères de Taikang 太康, troisième souverain de la dynastie Xia. Les cinq frères auraient composé ces chansons lorsque le souverain eut subi une défaite militaire pour exprimer leur repentir.

²⁷⁴ Luo Genze, *Yuefu wenxue shi*, p. 62.

²⁷⁵ L'ouvrage constituait une référence importante pour Sima Qian dans sa rédaction du *Shiji*. Seuls des fragments en sont conservés grâce à des citations par des ouvrages encyclopédiques comme le *TPYL*, le *Beitang*, et d'autres recueils historiques ou critiques. Le présent poème est cité par Zhang Shoujie 張守節 (VII^e s.) dans *Shiji zhengyi* 史記正義 (Sens correct des Mémoires du Grand historien), grâce auquel il nous a été transmis.

contestable quand il fut perdu pendant les Song Aussi le présent poème est-il rarement envisagé par les critiques lorsqu'ils parlent des premières manifestations des pentasyllabes, d'autant que le poème est absent du *Shiji* et du *Han shu*. Pourtant, lorsqu'il cite le chant du cygne de l'hégémon de Chu, Sima Qian précise effectivement que la belle Yu y répondit (*he zhi* 和之), possiblement par la présente chanson.

Wang Yinglin 王應麟 (1223-1296) fut le premier à repérer la chanson comme le plus ancien des poèmes en pentasyllabes²⁷⁶. Les critiques modernes ont toutefois tendance à contester la possibilité de l'apparition des poèmes entièrement pentasyllabiques au début, voire à la veille des Han.

Cependant, le poème suivant, attribué à la dame Qi 戚夫人 (224-194), confirme une évolution importante des pentasyllabes au début des Han :

子為王，	Le fils est roi,
母為虜。	La mère est esclave.
終日春薄暮，	Elle décortique le millet du matin au crépuscule,
常與死為伍。	À tout moment la mort est en sa compagnie.
相離三千里，	Nous sommes éloignés [l'un de l'autre] de trois mille <i>lis</i> ,
當誰使告女？	À qui puis-je me confier pour t'en faire part ? ²⁷⁷

Composé d'un mélange de trisyllabes et de pentasyllabes, le poème est conservé dans la catégorie « *Za geyao ci* » 雜歌謠辭 (Chants et chansonnettes divers) du *YFSJ*²⁷⁸ sous le titre « *Qi furen ge* » 戚夫人歌 (Chanson de la dame Qi)²⁷⁹. La dame Qi fut la concubine

Sous les Qing, il parut trois éditions du *Chu Han chungiu* reconstitué à partir des morceaux conservés dans divers recueils. La version que nous citons pour cette étude s'appuie sur Lu Jia 陸賈 (240-170 av. J.-C.), Wu Qingfeng 吳慶峰 (annoté par), *Chu Han chungiu* 楚漢春秋 (Annales de l'époque Chu-Han) du *Ershiwu bieshi* 二十五別史 (Vingt-cinq Histoires particulières), Jinan, Qilu shushe, 2000, p. 8.

²⁷⁶ Wang Yinglin 王應麟 (1223-1296), Weng Yuanqi 翁元圻 (1751-1826) *et al.* (annoté par), Yue Baoqun 樂保羣 *et al.* (rectifié par), *Kunxue jiwèn quanjiào ben* 困學紀聞全校本 (Annotations complètes des Mémoires des études ardues), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008 (ci-après *Kunxun jiwèi*), j. 12, p. 1399-1400.

²⁷⁷ Le fils de la dame Qi, Liu Ruyi 劉如意 (207-194 av. J.-C.), jouissait d'une affection partielle de Liu Bang, qui envisagea de le substituer à Liu Ying 劉盈 (210-188 av. J.-C.), fils de l'impératrice Lü 呂后 (241-180 av. J.-C.), comme prince héritier. La tentative tourna court et après la mort de Liu Bang, l'impératrice Lü fit confiner la dame Qi à Yongxiang 永巷, prison intérieure du palais, tandis que le prince Ruyi, circonscrit dans son fief à Zhao, était tenu éloigné de la capitale. La chanson s'inscrit dans ce contexte. Elle eut pour conséquence de provoquer la fureur de l'impératrice Lü, qui fit tuer, d'une manière extrêmement cruelle, son ancienne rivale.

²⁷⁸ *YFSJ*, j. 84, p. 1177.

²⁷⁹ Il est également conservé dans le *Shiji* 詩紀 (Répertoire des poèmes) sous le titre « *Chongge* » 春歌 (Chanson du décortilage) ou encore « *Yongxiang ge* » 永巷歌 (Chanson au palais de Ruelle éternelle).

favorite de Liu Bang. À en croire le *XJZJ*, elle excellait à jouer les cithares *se* 瑟 et *zhu* 筑 et à chanter des airs comme « Chusai » 出塞 (Aller sortir de la forteresse), « Rusai » 入塞 (Retour par la forteresse) ou encore « Wanggui » 望歸 (Attente du retour)²⁸⁰.

Après ces premières manifestations dans les chansons, les pentasyllabes connaîtront leur essor grâce au Bureau de la musique, dont le commandant en chef, Li Yannian, se voit lui-même attribuer une chanson entièrement pentasyllabique (voir chap. I.)²⁸¹, laquelle fera d'une humble danseuse – la sœur de Li Yannian –, la favorite du souverain. Le succès de la chanson aurait encouragé l'essor des pentasyllabes.

Le poème suivant, intitulé « Jiangnan ke cailian » 江南可采蓮 (À la rive sud du Fleuve, il est à cueillir des lotus), est conservé dans le « Yuezhi » du *Song shu* et, à en croire le *Jin shu*, il s'agit d'une chansonnette de venelle (*jiemo ouyao* 街陌謳謠²⁸²) datée des Han.

江南可采蓮，	À la rive sud du Fleuve, il est à cueillir des lotus !
蓮葉何田田。	Ô, combien touffues, les feuilles de lotus !
魚戲蓮葉間。	Les poissons jouent parmi les feuilles :
魚戲蓮葉東，	Ils jouent à l'est des feuilles de lotus,
魚戲蓮葉西，	Ils jouent à l'ouest des feuilles de lotus,
魚戲蓮葉南，	Ils jouent au sud des feuilles de lotus,
魚戲蓮葉北。	Ils jouent au nord des feuilles de lotus ! ²⁸³

Il aurait fait partie des quinze « Wu Chu Ru'nán geshi » 吳楚汝南歌詩 (Poèmes-chants de Wu, de Chu et de Ru'nán)²⁸⁴ collectés par le Bureau de la musique sous le règne de l'empereur Wu. Le caractère folklorique du poème est évident, notamment avec la répétition des cinq derniers vers qui renforce l'effet de résonance. Cette chanson, ainsi que celle de Li Yannian, sont parmi les poèmes purement pentasyllabiques les plus anciens qui nous sont parvenus.

²⁸⁰ De fait, selon le « Yuezhi » du *Jin shu*, les airs « Chusai » et « Rusai » ont été composés par Li Yannian, voir *YFSJ*, j. 21, p. 317.

²⁸¹ Le poème, avec l'avant-dernier vers en octosyllabe, et le reste en pentasyllabe, prend l'aspect trompeur d'un poème hétérométrique, mais la tournure *ning buzhi* 寧不知 est une incise (*chenzi* 襯字) – des mots insérés en dehors de la forme mélodique prescrite du poème –, dont la présence n'est pas indispensable. L'incise est, en effet, absente de la version du *Yutai*. Même si, selon Wu Zhaoyi 吳兆宜 (vers 1672), annotateur du *Yutai*, sa suppression est à regretter.

²⁸² *YFSJ*, j. 26, p. 376.

²⁸³ *YFSJ*, j. 26, p. 384.

²⁸⁴ *Han shu*, j. 30, p. 1754.

Elles nous enseignent que, d'une part, les pentasyllabes étaient utilisés dans les chansons folkloriques, et que d'autre part, ils ont pu gagner de l'influence à la cour grâce au Bureau de la Musique où Li Yannian assurait un rôle essentiel. Par ailleurs, ce ne doit pas être un hasard que ce soit sous le règne de l'empereur Wu que se multiplièrent des pièces entièrement pentasyllabiques (*lüjian quanshi* 屢見全什, selon la formulation de Jiaoran); rappelons-nous que c'est aussi à cette époque que le Bureau commençait à participer à l'orientation de l'esthétique musicale.

À en croire Liu Xie, parmi quelque trois cents poèmes recueillis sous le règne de l'empereur Cheng 成 (r. 33-7 av. J.-C.), ne se trouve aucun poème purement pentasyllabique composé par des gens de lettres. C'est pourquoi l'authenticité des vers attribués à Li Ling et à la dame Ban est contestée par les générations suivantes. Le poème entièrement pentasyllabique mentionné par Liu Xie comme étant daté du règne même de l'empereur Cheng est une chansonnette intitulée « Xiejing » 邪徑 (Chemin de travers) :

邪徑敗良田，	Un chemin de travers altère un bon champ,
讒口亂善人。	Une calomnie trouble un honnête homme.
桂樹華不實，	Le cannelier fleuri ne donne point des fruits,
黃鸝巢其顛。	Un loriot se niche sur sa plus haute branche.
故為人所羨，	Celui qui jadis fut admiré par tous,
今為人所憐。	Aujourd'hui n'inspire que la pitié. ²⁸⁵

Conservé dans le « Wuxing zhi » 五行志 (Traité sur les cinq agents) du *Han shu*, c'est un poème prophétique prédisant l'usurpation du trône des Han par Wang Mang 王莽 (45 av. J.-C.-23)²⁸⁶; présentée comme un *geyao* 歌謠, il aurait été une chanson « de venelles » sans accompagnement instrumental.

L'apparition des *yuefu* en pentasyllabes aura vraisemblablement, comme le remarque Xiao Difei 蕭滌非, précédé celle des *shi*²⁸⁷. L'abondance des vers pentasyllabiques dans les chansons folkloriques de l'époque incite à croire que cette nouvelle forme métrique était

²⁸⁵ *YFSJ*, j. 88, p. 1234-1235.

²⁸⁶ Le cannelier par sa couleur rouge incarne la cour des Han, le loriot représente Wang Mang 王莽 (45 av. J.-C.-23) qui usurpera le trône et fondera la dynastie éphémère 新 Xin (9-25). Le titre du poème, « Chemin oblique » ou encore « Chemin de traverse » dans un sens figuré signifie « égarement » « dérèglement » ou encore « inconduite ».

²⁸⁷ Xiao Difei 蕭滌非, *Han Wei Liuchao yuefu wenxue shi* 漢魏六朝樂府文學史 (L'histoire littéraire de *yuefu* sous les Han, les Wei et les Six Dynasties), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1984.

plus adaptée à la musique en vogue, et finit par entrer dans l’horizon des compositions poétiques des lettrés.

2.2.2. L’essor des pentasyllabes : quels avantages ?

Progressivement, les pentasyllabes remplaceront les tétrasyllabes pour devenir la forme métrique majeure de la création poétique. Avant de nous intéresser aux avantages qui ont pu leur être trouvés, revenons au chapitre « Mingshi » du *WXDL* :

Quant à la « Pièce en doléance » de Zhang Heng, fraîche, raffinée, elle donne à savourer ; « Poème de l’immortel(le) » et « Chanson nonchalante » font résonner des sons extrêmement nouveaux.²⁸⁸

至於張衡《怨篇》，清典可味；《仙詩》《緩歌》，雅有新聲。

En pleine observation sur l’essor des pentasyllabes, Liu Xie évoque, d’une manière un peu inattendue, des poèmes tétrasyllabiques de Zhang Heng. Il est possible que Liu Xie juge nécessaire d’évoquer rapidement Zhang Heng et un ou deux titres qu’il ne voulait pas omettre de mentionner s’agissant des Han avant de passer aux époques suivantes ; or cette parenthèse n’est apparemment pas sans importance.

Parmi les tétrasyllabes du poète, si le « Yuanpian » 怨篇 (Pièce de doléance) est particulièrement apprécié par Liu Xie, c’est pour sa fraîcheur et élégance (*qingdian* 清典), mais aussi sa saveur (*kewei* 可味) – or le caractère savoureux, comme nous allons le remarquer plus loin, est le plus souvent évoqué dans l’appréciation des pentasyllabes –, le poème se présente comme suit :

猗猗秋蘭，	Luxuriantes, luxuriantes les orchidées d’automne,
植彼中阿。	Qui poussent sur la colline.
有馥其芳，	Enivrant est leur parfum,
有黃其葩。	Ambre sont leurs fleurs.
雖曰幽深，	Malgré leur profonde retraite,
厥美彌嘉。	Elles en gagnent plus de joliesse.
之子之遠，	La personne loin s’en va...
我勞如何。	À quoi sert ma tristesse ?
我聞其聲，	Je [crois] entendre sa voix,
載坐載起。	Tantôt je m’assois, tantôt me relève.
同心離居，	Deux cœurs unis vivent séparés :
絕我中腸。	Cela me brise les entrailles ! ²⁸⁹

²⁸⁸ *WXDL*, ch. 6, p. 195 ; traduction de Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », p. 324-325.

²⁸⁹ *LQL*, p. 179-180.

Ces tétrasyllabes, quoiqu'inscrits – forcément – dans la tradition du *Shijing*, semblent marqués par une expression plus personnelle. Les deux derniers vers rappellent notamment les vers suivants d'un des « Dix-neuf poèmes anciens » : « À cœurs unis, mais vivant séparés : tristesse jusqu'à la fin de mes jours » (同心而離居，憂傷以終老).

Quant à « Xianshi » 仙詩 (Poème de l'immortel[le]) et « Huan'ge » 緩歌 (Chanson nonchalante), on se demande si ces deux titres ne pourraient se référer à une seule et même pièce. Le ou les poème(s) associé(s) à ce(s) titre(s) étant perdu(s), il nous est possible d'imaginer un lien entre « Huan'ge » et « Qian huansheng ge » 前緩聲歌 (Chanson antérieure à voix nonchalante), un titre de *yuefu* qui regroupe, outre un poème anonyme hétérométrique datant des Han, quatre poèmes composés par des gens de lettres des époques ultérieures, dont trois, entièrement pentasyllabiques, évoquent dès leur premier distique des immortels²⁹⁰. Ceci nous permet notamment de supposer que « Xianshi » et « Huan'ge » pourraient renvoyer le lecteur à une même composition, même si rien n'est plus risqué que d'affirmer qu'elle soit un « Qian huansheng ge » ou qu'elle soit en pentasyllabes.

Pour Valérie Lavoix, « Xianshi » et « Huan'ge » évoquent plutôt des poèmes tétrasyllabiques, « dans la mesure où Liu Xie considère cette forme comme la spécialité de Zhang Heng (quant au *shi*) et où il va mentionner aussitôt le grand essor du pentamère »²⁹¹. Elle a aussi démenti une éventuelle identification du « Xianshi » au « Sichou shi » 四愁詩 (Quatre tristesses), et du « Huan'ge » au « Tongsheng ge » 同聲歌 (Chant des voix unies)²⁹². En effet, on est parfois tenté d'établir une correspondance entre le « Sichou shi » et le « Tongsheng ge » d'un côté, et les nouveaux sons, *xinsheng* 新聲, de l'autre, puisque sous le premier titre se trouvent quatre poèmes entièrement heptasyllabiques (voir la section 2.3.1), et sous le second, un poème en pentasyllabes. Ceci pour dire que, même si « Xianshi » et « Huan'ge » se rapportent effectivement à des tétrasyllabes, il est probable

²⁹⁰ *YFSJ*, j. 65, p. 944-946 : Les *youxian* 遊仙 (« immortels voyageurs »), dans le poème de Lu Ji, *youxian* 遊仙, les immortels errants ; Kong Ningzi 孔寧子 (?-425), *zhongxian* 眾仙, les nombreux immortels ; Shen Yue, *yuren* 羽人, littéralement « les personnes ailées », signifie dans un sens figuré les immortels.

²⁹¹ Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », p. 320.

²⁹² *Ibid.*

que ceux-ci se différencient assez du *Shijing* pour qu'ils soient désignés nouveaux sons par Liu Xie.

Cette digression sur les tétrasyllabes de Zhang Heng, au cours même de considérations sur l'évolution des pentasyllabes, suggère peut-être une certaine influence de ces derniers dans la composition même des tétrasyllabes, lesquels prennent un aspect de nouveauté, comme nous l'avons pu le constater avec le « Yuanpian » de Zhang Heng. Les expressions qu'emploie Liu Xie pour apprécier ce poème – la fraîcheur (*qing* 清) et la saveur (*kewei* 可味) – sont aussi celles que l'on prête le plus souvent aux pentasyllabes.

2.2.2.1. La saveur des pentasyllabes

Si les pentasyllabes parviennent à jouir d'une faveur générale, c'est aussi parce qu'ils sont « savoureux » (*you ziwei* 有滋味) selon le *Shipin* :

Les pentasyllabes occupent une place essentielle dans les lettres versifiées, ils sont les plus savoureux parmi les nombreuses compositions, c'est pourquoi ils se rejoignent à la vogue du temps.²⁹³

五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也，故云會於流俗。

Il faut, certes, nous rappeler que l'ouvrage est consacré exclusivement à l'appréciation des pentasyllabes. Or un jugement littéraire qui fait valoir la « saveur » n'est pas gratuit, il marque une revendication de l'art pour son intérêt esthétique, plutôt que pour une ambition édifiante.

Rappelons-nous la célèbre anecdote au sujet de Confucius, selon laquelle le maître, ayant écouté l'hymne « Shao » légué par l'Auguste Shun, en oublia le goût de la viande pendant trois mois : la grande musique est tenue de soustraire l'homme à l'emprise des sens. Le même principe régissait la poésie. « Le Maître dit : Une seule phrase peut résumer les Trois cents poèmes et c'est 'penser droit'²⁹⁴ » (子曰：詩三百，一言以蔽之，曰「思無邪」). *Si wuxie* 思無邪, « penser droit » ou encore « ne jamais dévier dans sa pensée », c'est avant tout se garder de la démesure ou encore de la débauche, *yin* 淫, le plus souvent incitée par les plaisirs de sens.

²⁹³ *Shipin*, p. 36.

²⁹⁴ Trad. de Pierre Ryckmans, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987, p. 16.

Cette mise en contexte nous permet d'appréhender la mesure dans laquelle l'introduction de la « saveur » dans le vocabulaire de la critique poétique – et musicale – peut être comprise comme une audace. Même si, comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, dès la période des Royaumes combattants, les aristocrates témoignèrent d'un engouement croissant pour la musique d'agrément, et que celle-ci commença à exercer son influence dans la composition poétique avec les activités du Bureau de la musique.

Il faudra pourtant attendre l'époque de Zhong Rong et de ses contemporains pour que le terme « saveur » (*ziwei* 滋味 ou encore *wei* 味) soit invoqué pour apprécier des œuvres littéraires (l'essor de la poésie d'agrément durant cette période sera retracé dans le Chap. V). Quand Liu Xie juge que les tétrasyllabes de Zhang Heng « donne[nt] à savourer » (*kewei* 可味), il nous est encore possible d'interpréter son propos comme un commentaire sur la dimension évocatrice (*yiwei* 意味) du poème, tandis que l'expression *ziwei* qu'utilise Zhong Rong pour les pentasyllabes met l'accent sur l'aspect attrayant des vers qui invitent à s'en délecter.

Pour démontrer le caractère délectable des pentasyllabes, on ne saurait trouver de meilleures illustrations que les *yuefu* anciens anonymes comme « Moshang sang » 陌上桑 (Le mûrier sur le sentier)²⁹⁵, récit d'une belle magnanarelle qui rejeta les avances d'un officier galant, le « Kongque dongnan fei » 孔雀東南飛 (Le paon s'envole au sud-est)²⁹⁶, tragédie des deux amoureux qui renoncèrent à la vie suite à une séparation forcée, ou encore le « Mulan ci » 木蘭辭 (Ballade de Mulan)²⁹⁷, épopée de la vaillante Mulan qui, déguisée en homme, répondit au décret impérial et s'engagea dans l'armée à la place de son père âgé...

Ces quelques pièces sont parmi les *yuefu* anonymes les plus connus, et sont pareillement marquées par un trait narratif. En effet, à en croire Zhong Rong, si par rapport aux tétrasyllabes, les pentasyllabes « se rejoignent à la vogue du temps » (會於流俗), c'est qu'ils sont « les plus adéquats pour relater des événements, exprimer des sentiments et décrire des objets dans le plus grand détail » (指事造形，窮情寫物，最為詳切)²⁹⁸.

²⁹⁵ *YFSJ*, j. 28, p. 410, voir la traduction de Diény dans l'Annexe 3.

²⁹⁶ *Yutai*, j. 1, p. 42-54.

²⁹⁷ *YFSJ*, j. 25, p. 373, voir la traduction de François Martin dans l'Annexe 3.

²⁹⁸ *Shipin*, p. 36.

Cependant, on ne peut s'empêcher de penser aux poèmes du *Shijing* tel que le poème intitulé « Meng » 氓 (Homme [étranger]²⁹⁹), dont la représentation de la mésaventure d'une épouse abandonnée est pleine d'attrait.

Sans l'assumer explicitement, Zhang Rong laisse entendre que les pentasyllabes, puisque savoureux, s'avèrent les plus adéquats à la narration. Or il nous paraît autant possible d'affirmer l'inverse : c'est justement parce que les pentasyllabes étaient le plus souvent utilisés dans les *yuefu* anciens narratifs que se manifeste davantage leur aspect savoureux. L'emprunt du pentasyllabe par la poésie narrative est favorisé notamment par, nous semble-t-il, par un autre de ses avantages : son efficacité – une efficacité relative par rapport au tétrasyllabe – dans la description des faits et la narration des histoires....

2.2.2.2. L'efficacité des pentasyllabes

Les considérations suivantes de Zhong Rong suggèrent une certaine inefficacité des tétrasyllabes apparue avec leur évolution.

Les tétrasyllabes sont concis dans leur expression et denses dans leur signification, en imitant les « Airs de principautés » et la « Tristesse de la séparation », on en acquiert de nombreux. Mais nos contemporains, souffrant d'une surabondance de mots et d'une insuffisance de sens, les pratiquent peu.³⁰⁰

夫四言，文約意廣，取效《風》《騷》，便可多得。每苦文繁而意少，故世罕習焉。

Au premier abord, il paraît difficile de concilier deux observations apparemment contradictoires : la concision de l'expression et la densité de la signification (文約意廣) s'opposent à la surabondance de mots et à l'insuffisance de sens (文繁而意少). Ceci est sans doute la raison pour laquelle le caractère 易 (facile) se trouve à la place de 意 (signification) dans certaines éditions : la phrase se comprend ainsi dans le sens où les

²⁹⁹ Le caractère *meng* 氓 désigne des gens du peuple (venus des pays étrangers).

³⁰⁰ *Shipin*, p. 36. Nous avons choisi de suivre la version la plus courante du texte pour l'expression 文約意廣 (à la place de 文約易廣 proposé par notre édition de référence), voir Wang Shumin 王叔岷 (annoté par), *Zhong Rong Shipin jianzheng gao* 鍾嶸詩品鑒證稿 (Rectifications du *Classement des poètes* de Zhong Rong), Beijing, Zhonghua shuju, 2007 (ci-après *Zhong Rong Shipin jianzheng gao*), p. 69-70.

tétrasyllabes, par leur laconisme (約), sont faciles (易) à être déployés (廣)³⁰¹, autrement dit, la concision des tétrasyllabes facilite leur multiplication. Mais cette alternative ne nous semble pas convaincante. L'antithèse lexicale dans la considération de Zhong Rong est sans doute volontaire : l'alternance de deux natures contraires réside dans le même sujet.

Ses idées seront reprises par Hu Yinglin, selon qui les pentasyllabes concilient le mieux la prolixité et le laconisme (折繁簡之衷), et occupent une place essentielle [pour équilibrer] le fond et la forme [des belles-lettres] (居文質之要)³⁰².

Dans le *Yuefu shihua* 樂府詩話 (Propos sur la poésie *yuefu*), Yang Shen 楊慎 (1488-1559) cite, outre Zhong Rong et Liu Xie, des observations de poètes des Song comme Ye Shi 業適 (1150-1223), selon qui « pour les vers de cinq syllabes et au-delà, les gens du monde [peuvent] y exploiter l'intégralité de leur talent ; cependant que pour les tétrasyllabes, même un géant des belles-lettres n'arrive pas à en accomplir avec virtuosité » (五言而上，世人往往極其才之所至，而四言詩，雖文辭巨伯，輒不能工)³⁰³.

En cherchant à tirer une conclusion des considérations de ses prédécesseurs, Yang Shen pense que la facilité des tétrasyllabes réside dans le fait qu'il est facile d'en composer (*yicheng* 易成), et leur difficulté dans le fait qu'il est difficile d'en accomplir (*nangong* 難工). Pour illustration, il cite plusieurs exemples de tétrasyllabes datant des Han et des époques suivantes pour les confronter à ceux du *Shijing*, selon lui :

« La lune est claire et les étoiles peu nombreuses » de Cao Mengde [Cao], et « Je suis des yeux le retour des oies sauvages » de Ji Shuye [Kang] [...], tout accomplis qu'ils soient, comparés aux *Trois cents poèmes*, ils en sont encore quelques pieds de loin.³⁰⁴

曹孟德「月明星稀」，稽叔夜「目送歸鴻」【……】工則工矣，比之《三百篇》，尚隔尋丈也。

Dans la poésie de Cao Cao, les tétrasyllabes occupent une place importante, c'est sans doute le dernier grand poète de l'ère Jian'an à être considéré comme ayant redonné de

³⁰¹ Selon Wang Shumin, la variante *yi* 易 tire son origine d'une édition du *Shipin* conservée dans le *Longwei mishu* 龍威秘書 (Répertoire des écrits secrets) que l'on doit au bibliophile Ma Junliang 馬駿良 (XVIII^e s.), voir *Zhong Rong Shipin jianzheng gao*, p. 70.

³⁰² *Shisou*, p. 22.

³⁰³ Yang Shen 楊慎 (1488-1559), *Sheng'an shihua* 升庵詩話 (Propos de Sheng'an sur la poésie), dans *Lidai shihua xubian*, p. 682.

³⁰⁴ *Lidai shihua xubian*, p. 682-683.

la dynamique à la forme tétrasyllabique ; tandis que Ji Kang 嵇康 (223-263), avec Ruan Ji 阮籍 (210-263), ont contribué à une renaissance passagère des tétrasyllabes à l'ère Zhengshi 正始 (240-249). Mais les tétrasyllabes étaient sur un déclin irréversible, même s'ils parsèment encore les compositions des lettrés, ils perdent leur avantage, comme le suggère Hu Yinglin :

Les tétrasyllabes tels que la « Rectification de l'aspiration » du marquis de Linzi (Cao Zhi) ressemblent aux maximes, la « Réponse à une offre » de Handan [Chun]³⁰⁵ ne diffère pas des correspondances officielles, l'« Offrande au souverain » de Xue Ying (ca 209-282) est dans le style du mémorial, le « Chant du courant solitaire » des Jin est d'un style hérité des *yuefu*... Aucun de ceux-ci ne révèle la vraie nature des tétrasyllabes. Comme il est difficile d'en obtenir, [des tétrasyllabes] conformes aux règles !³⁰⁶

【四言……】臨淄《矯志》，大類箴銘。邵鄆《答贈》，無殊簡牘。薛瑩《獻主》，章疏之體。晉人《獨流》，樂府遺風，皆非四言本色，甚矣合作之難矣。

De même, selon Lu Shiyong, parmi les tétrasyllabes des lettrés, seuls ceux de Wang Can sont doux et élégants (既溫且雅) et conformes au canon et au modèle (亦典亦則), autrement dit inscrits dans la continuité du *Shijing*, tandis que tous les autres sont des vers parallèles et ornés (駢儷語) dans le style des apologies ou des éloges (讚頌體), donc ne mérite pas de mention. S'il faut une exception, ce sera le « Yingyun » 停雲 (Nuages arrêtés) de Tao Yuanming 陶淵明 (365-427), quoique son style soit jugé « crépusculaire » (氣格亦晚)³⁰⁷ : le caractère *wan* 晚 donne à entendre le déclin des tétrasyllabes auxquels l'on n'arrive plus, semble-t-il, à redonner leur pleine vigueur³⁰⁸.

En effet, le tétrasyllabe étant fondé sur une structure bisyllabique 00//00, sa cadence est limitée, tandis que le pentasyllabe permet une variation de rythme sémantique 00//00/0 青青河畔草 (Vertes, si vertes les herbes sur les rives), 0//0//000 客從遠方來 (Un visiteur venant de loin), ou 00//0/00 明月照高樓 (La lune claire luit sur la haute tour), ou encore 00//000 贈我雙鯉魚 (M'offre une double carpe). On utilise // pour marquer une pause

³⁰⁵ 邯鄲淳 (ca 132-221).

³⁰⁶ *Shisou*, p. 9.

³⁰⁷ Lu Shiyong, *Gushi jing* 古詩鏡 (Miroir des poèmes anciens), « Fanli » 凡例 (Advertisement).

³⁰⁸ Pour aller plus loin sur la composition poétique en tétrasyllabes durant la période du haut Moyen Âge, voir David Zebulun Raft, *Four-syllable Verse in Medieval China*, PhD diss., Harvard University, 2007.

sémantique plus accentuée, les différentes formes indiquées ci-dessus pourraient ainsi toutes s'identifier à ○○//○○○).

Même si un pentasyllabe ne comporte qu'une syllabe de plus dans sa composition, grâce à un heureux assortiment de syllabes paires et impaires, son rythme est beaucoup plus riche, et sa structuration beaucoup plus souple qu'un tétrasyllabe.

Selon Ge Xiaoyin 葛曉音, la structure du tétrasyllabe se renouvelle à partir des Qin et des Han, plus précisément : la disparition progressive des mots vides favorise l'indépendance sémantique de l'expression à phrase unique. Autrement dit, dans le *Shijing*, l'abondance des mots monosyllabiques faisait qu'il fallait recourir aux mots vides et aux reduplications (*diezi* 疊字) pour former le rythme ○○/○○ ; conséquemment, souvent deux tétrasyllabes étaient nécessaires pour former une séquence sémantique. Entre les Qin et les Han, apparut progressivement une tendance au remplacement des mots vides par des mots pleins, de telle manière qu'un seul vers tétrasyllabique puisse former une unité sémantique. La conséquence est que, selon Ge Xiaoyin, le tétrasyllabe perd la variété structurale qui le caractérisait dans le *Shijing*, mais que, paradoxalement, un usage excessif des phrases parallèles (*dui'ou* 對偶) entraîne la multiplication des redondances et l'accumulation des termes creux, et limite davantage les tétrasyllabes à des compositions qui n'exigent pas de continuité sémantique entre les vers, tels que les hymnes, les éloges, les apologies, les sermons, etc³⁰⁹.

Ces considérations, si elles ne sont pas dépourvues de pertinence, présentent pourtant quelques contradictions : la tendance à remplacer des mots vides par des mots pleins témoigne sans doute, justement, de la recherche de l'efficacité de la part des lettrés dans l'expression poétique, comme nous pouvons le constater avec les tétrasyllabes de Cao Cao et Ji Kang. Ce renouvellement des tétrasyllabes heurte pourtant le goût de critiques comme Yang Shen qui juge que la forme juste des tétrasyllabes reste celle du *Shijing*. C'est pourquoi Liu Qianfu 劉潛夫 (XII^e-XIII^e s.) observe que « les tétrasyllabes sont particulièrement difficiles [à réussir], car ils ont les *Trois cents poèmes* comme prédécesseurs » (四言尤難, 《三百篇》在前故也). Ce culte du *Shijing* aurait empêché l'innovation en tétrasyllabes et refroidi l'enthousiasme des lettrés dans leur création.

³⁰⁹ Voir Ge Xiaoyin 葛曉音, « Han Wei liang Jin siyan shi de xinbian he tishi de chonggou » 漢魏兩晉四言詩的新變和體式的重構 (L'évolution des tétrasyllabes et la reconstruction de leurs formes durant la période des Han, des Wei et des Jin), *Beijing daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 43, n° 5, 2006, p. 70-79.

L'usage des vers parallèles est-il réellement coupable de la prolixité des tétrasyllabes ? Ce n'est pas la symétrie qui restreigne les tétrasyllabes à la composition des hymnes, des éloges ou des apologies ; c'est, au contraire, parce que la forme tétramétrique en tant que forme « juste » était privilégiée pour la composition de ce genre de vers, qu'elle recourt davantage aux vers parallèles afin de créer un effet solennel et cérémonieux, quitte à multiplier des expressions ornementales et creuses.

Mais il ne faut pas croire que le tétrasyllabe, une fois passé son âge glorieux, était voué à se réduire à une prolixité inefficace. Pour illustration, il suffit de citer certains *fu* dit « vernaculaires », *sufu* 俗賦, découverts durant les dernières décennies. On peut notamment évoquer le « Wangji fu » (ou encore « Wuji fu ») 妄稽賦 (Rhapsodie de l'aberrante) censément daté du règne de l'empereur Wu des Han. La rhapsodie est entièrement tétrasyllabique et raconte l'histoire d'une épouse à la laideur repoussante qui, en proie à la jalousie, veut empêcher son mari de prendre une belle concubine³¹⁰.

Une autre rhapsodie un peu plus tardive, datant de la fin des Han occidentaux, intitulée « Shenwu fu » 神烏賦 (Rhapsodie du corbeau légendaire) est également dominée par les tétrasyllabes. Elle relate l'infortune d'un corbeau femelle qui s'est battu contre un oiseau agresseur et qui, en mourant, presse son mari de prendre une nouvelle épouse et de bien s'occuper de leurs enfants.

Marquées par une description vivante et une narration dynamique, ces rhapsodies nous donnent accès à une autre dimension – ou un autre potentiel – des tétrasyllabes et nous permettent de supposer que c'est quand le tétrasyllabe fut élevé à un registre soutenu qu'il perdit une part de sa dynamique et de sa richesse.

En effet, lorsque le *Shijing* fut vénéré comme l'un des Cinq classiques (*wujing* 五經) sous les Han, la forme tétramétrique fut, dans une certaine mesure, sacralisée. L'usage du tétrasyllabe commença dès lors à se restreindre à la composition des hymnes et des odes

³¹⁰ Le texte est conservé dans Beijing daxue wenxian yanjiusuo 北京大學文獻研究所, *Beijing daxue cang xihan zhushu, Tome IV* 北京大學藏西漢竹書〔肆〕 (Les lamelles de bambou de la Dynastie Han conservées à l'Université de Pékin), Shanghai guji chubanshe, 2015, p. 59-75.

Pour une meilleure compréhension de l'aspect narratif de la rhapsodie, voir aussi Liao Qun 廖群, « 'Sujiang' yu Xi-Han gushi jian 'Wangji' 'Shenwu fu' de chuanbo » « 俗講與西漢故事簡《妄稽》《神烏賦》的傳播 » (« Récits populaires » et transmission des récits des Han occidentaux sur lamelles de bambou – « Rhapsodie de l'aberrante » et « Rhapsodie du corbeau légendaire »), *Minsu yanjiu*, 2016 (n°6), p. 90-96.

pour les sacrifices impériaux, ou dans l'expression de hautes aspirations politiques ou morales.

Parallèlement, la collecte des chants folkloriques par le Bureau de la musique favorisa l'enrichissement des formes métriques. Les pentasyllabes, notamment, prirent leur essor dans ces circonstances, et à partir de l'ère Jian'an, ils se substituèrent aux tétrasyllabes pour devenir la forme métrique majeure empruntée par les gens de lettres :

Au commencement de l'ère Jian'an (196-220), le pentamètre s'élança fougueusement : l'empereur Wen et [le prince] Chensi lâchèrent bride [à leur talent] pour mieux déployer sa foulée ; Wang [Can], Xu [Gan], Ying [Chang], avec Liu [Zhen] contemplaient le même horizon tout en rivalisant d'allure.³¹¹

暨建安之初，五言騰踊。文帝、陳思，縱轡以騁節；王、徐、應、劉，望路而爭驅。

Mais pour apprécier cet « élan fougueux » (*tengyong* 騰踊) des pentasyllabes, on ne peut rester silencieux sur les « Dix-neuf poèmes anciens » qui marquent notamment les premières gloires du pentamètre, et qui sont souvent considérés comme « une étape intermédiaire entre les créations de la poésie orale et l'épanouissement de la littérature poétique à l'époque Kien-ngan 建安 »³¹².

2.2.3. Les « Dix-neuf poèmes anciens » sont-ils des *yuefu* ?

La distinction entre les *gushi* et les *gu yuefu* est un vieux sujet. Les « Dix-neuf poèmes anciens » sont un ensemble de dix-neuf poèmes anonymes conservés dans le *Wenxuan*. Ils s'inscrivent dans un corpus plus large des « poèmes anciens » (*gushi* 古詩), dont la datation ainsi que les auteurs restent incertains. Salués comme la « couronne des pentasyllabes » 五言之冠冕 (ou « le parangon du poème de cinq pieds ») par Liu Xie, et l'« ancêtre des pentasyllabes pendant des millénaires » 千古五言之祖 par Wang Shizhen 王世貞 (1526-1590)³¹³, les « poèmes anciens » sont couverts d'éloges par les critiques de différentes époques.

³¹¹ Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) » p. 331-332.

³¹² Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, « introduction », p. XIII-XIV.

³¹³ *Shipin*, p. 75.

Ils sont placés en tête de la première classe (*shangpin* 上品) du *Shipin*, selon lequel les quatorze poèmes sur lesquels Lu Ji 陸機 (261-303) a composé des imitations « remuent le cœur et l'âme » (*jingxin dongpo* 驚心動魄) et « un seul caractère [en] vaut mille onces d'or » (*yizi qianjin* 一字千金), tandis que quarante-cinq autres poèmes sont assez hétérogènes (*zongza* 總雜)³¹⁴. À en croire Zhong Rong, ses prédécesseurs se doutaient que ces poèmes aient été composés par Cao Zhi et Wang Can 王粲 (177-217) à l'ère Jian'an (舊疑是建安曹、王所製)³¹⁵, tandis que le compilateur du *Yutai* attribue huit des « Dix-neuf poèmes anciens » à Mei Sheng 枚乘 (?-140 av. J.-C.). Cette attribution, quoique peu certaine, est aussi évoquée par Liu Xie :

[Ils] sont par certains attribués à Mei Shu (Mei Sheng), mais parmi eux la pièce « Bambou solitaire » est un écrit de la manière de Fu Yi. Si l'on compare leurs couleurs, on peut déduire qu'ils sont assurément les œuvres des deux Han.³¹⁶

或稱枚叔，其《孤竹》一篇，則傅毅之詞。比采而推，兩漢之作也。

Mei Sheng et Fu Yi 傅毅 (?-90), tous célèbres pour leur composition de *fu*, étaient parmi les gens de lettres les plus connus des deux Han, il n'est donc pas étonnant que leur soient associés les « poèmes anciens », d'autant que pour Liu Xi, ceux-ci par leurs couleurs (*cai* 采) « sont assurément les œuvres des deux Han ».

L'anthologiste du *Wenxuan* aurait choisi dix-neuf poèmes parmi les « poèmes anciens » qu'il jugeait les meilleurs. Ceux-ci ont ainsi pu être transmis aux générations suivantes, et appréciés par les critiques en tant que formant un ensemble.

[Les Dix-neuf poèmes anciens] ne sont pas forcément des vers d'un seul auteur, ni ont-ils été composés à une même époque. La plupart sont [le témoin] des sentiments sur un ministre banni ou une épouse délaissée, sur de longues séparations entre amis, sur des voyageurs dans un pays autre [que le leur], sur la vie ou la mort, sur les nouvelles rencontres ou les anciennes connaissances... [exprimés] tantôt à travers l'allégorie, tantôt à travers des propos explicites, tantôt à travers des refrains. Au premier aspect, il n'y a point de pensées originales ou étranges ni de propos surprenants, mais les anciens poèmes des Han occidentaux y sont tous inférieurs.³¹⁷

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *WXDL*, ch. 6, p. 189 ; traduction de Valérie Lavoix, « Liu Xie (ca 465-ca 521) », p. 322.

³¹⁷ Shen Deqian, *Shuoshi zuiyu*, voir *Qing shihua*, p. 530.

不必一人之辭，一時之作，大率逐臣棄婦，朋友闊別，遊子他鄉，死生新故之感，或寓言、或顯言、或反覆言。初無奇闢之思，驚險之句，而西京古詩，皆在其下。

Ces considérations de Shen Deqian 沈德潛 (1673-1769) sont largement reçues par les critiques modernes. D'une manière générale, on pense que ces poèmes datent des Han orientaux plutôt que des Han occidentaux.

Néanmoins, les débats autour de l'origine des « Dix-neuf poèmes anciens » n'ont jamais cessé. Tandis que les critiques anciens les considèrent comme descendant du *Shijing*, les critiques modernes croient y remarquer une dette considérable au folklore. Plutôt qu'à leur origine, Jean-Pierre Diény propose de s'intéresser à leur originalité, puisque les « Dix-neuf poèmes anciens » représentent « une force originale de renouvellement³¹⁸ ».

Ils plongent de profondes racines dans le passé, non seulement vers le *Che king*, mais aussi vers les *Tch'ou ts'eu*. Ils appartiennent à leur temps, non seulement par les formes de la chanson populaire, mais aussi par leur philosophie. Or, réussissant la synthèse de tous ces rapports, ils créent un genre poétique de style et d'esprit nouveaux.³¹⁹

À en croire Jean-Pierre Diény, les « Dix-neuf poèmes anciens » n'eussent pas mérité leur renom de « mère de la poésie » (*shimu* 詩母) s'ils n'avaient été « qu'un prolongement du *Che king* [...] ou une adaptation des chansons vulgaires »³²⁰. Certes, les « Dix-neuf poèmes anciens » ne sont pas une simple adaptation du folklore, mais auraient-ils été chantés ?

Il existe, d'une manière foncière, un conjonction entre *shi* 詩 (poème), *yue* 樂 (musique) et *ge* 歌 (chant). « Les paroles d'une mélodie sont ce qu'on appelle poème ; les sons d'une déclamation sont ce qu'on appelle chant » (凡樂辭曰詩，詠聲曰歌)³²¹.

Qian Daxin 钱大昕 (1728-1804) partage cet avis, voir Sui Shusen 隋樹森, *Gushi shijiu shou jishi* 古詩十九首集釋 (Recueil de commentaires sur les « Dix-neuf poèmes anciens »), Beijing, Zhonghua shuju, 2018, j. 3, p. 123.

³¹⁸ Diény, *Les Dix-neuf Poèmes anciens*, p. XIV.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, « Introduction », p. XIV.

³²¹ *WXDL*, ch. 7, p. 257. Le terme *yue* 樂, littéralement « musique », désigne ici une combinaison du *ci* (paroles) et du *sheng* (résonance, mélodie), qui se rapproche en effet de la définition du mot « chanson ». Nous maintenons pourtant la traduction littérale, par souci de cohérence, mais aussi et surtout pour éviter une

Autrement dit, le poème *shi* n'est autre qu'une chanson non orchestrée ou dépourvue d'accompagnement instrumental.

Les *Trois cents poèmes* étaient présentés aux temples ancestraux au faubourg, ils étaient orchestrés et chantés. Ainsi, les *shi* étaient des *yuefu*, et les *yuefu* étaient des *shi*, comme si les officiers [de réserve] se trouvaient parmi les paysans et ne faisaient qu'un avec eux, ils n'ont jamais été deux [catégories distinctives].³²²

《三百篇》薦郊廟，被弦歌，詩即樂府，樂府即詩，猶兵寓於農，未嘗二也。

Pour Hu Yinglin, les poèmes du *Shijing*, puisqu'orchestrés et chantés, pouvaient aussi se placer sous l'étiquette du *yuefu* – même si le Bureau de la musique n'existait pas encore ; le terme dans ce contexte prend plutôt le sens du poème-chant (*geshi*).

La poésie fut perdue³²³, la musique fut rejetée, [les œuvres de] Qu [Yuan] et Song [Yu] connurent successivement leur essor, les « Neuf chants » furent orchestrés pour [accompagner] les offrandes, les « Neuf pièces » furent conçues pour exprimer des sentiments, les trajectoires commençaient à diverger. À l'arrivée des Han, quand les « Dix-neuf pièces pour les sacrifices des ancêtres » et les « Dix-neuf poèmes anciens » avaient des fonctions différentes qui ne se substituaient pas l'une à l'autre, le *shi* et le *yuefu* commencèrent à se distinguer comme deux catégories, mais leurs formes n'étaient pas si éloignées l'une de l'autre. Par exemple, « Vertes, si vertes les mauves dans le jardin » est-il différent d'un [vers de] poème ancien ? « Gracieuse est la fille dans le pavillon » n'est autre qu'un [vers de] *yuefu*. L'empereur Wen des Wei et son frère (Cao Pi et Cao Zhi) surgissent, les lettrés de l'ère Jian'an imitent les modes des anciens, et suivent majoritairement l'exemple du *yuefu*. Ils répondent à une chanson par une nouvelle chanson, à un poème par un nouveau poème, en écrivant des pentasyllabes dont la prosodie est différente, et dont le style l'est encore plus. Depuis, il y a ceux qui se spécialisent en poèmes anciens (*gushi*) et ceux qui se montre plus habiles à [composer] des *yuefu*.³²⁴

詩亡樂廢，屈、宋代興，《九歌》等篇以侑樂，《九章》等以抒情，途轍漸兆。至漢《郊祀十九章》，《古詩十九首》，不相為用，詩與樂府，門類始分，然厥體未甚遠也。如「青青園中葵」，曷異古風；「盈盈樓上女」，靡非樂府。魏文兄弟崛起，建安擬則前規，多從樂府。唱酬新什，更創五言，節奏既殊，格調夔別。自是有專工古詩者，有偏長樂府者。

Même si la cour des Han, avec la remise en activité du Bureau de la musique avait pour ambition de restaurer la tradition musicale – Jean-Pierre Diény parle d'une

confusion éventuelle avec le *ge*, que nous traduisons par « chanson ». Quant au terme verbal *yong* 詠, souvent traduit par « déclamer », dans certains contextes, il signifie tout simplement le fait de « chanter ».

³²² *Shisou*, p. 13-14.

³²³ Par l'expression *shiwang* 詩亡, on doit sans doute comprendre la perte de la tradition poétique du *Shijing* plutôt que des poèmes mêmes.

³²⁴ *Shisou*, p. 13-14.

restauration de « l’alliance antique de la musique et du verbe » sous l’impulsion de Wudi³²⁵
– on croit apercevoir, au contraire, une séparation entre la musique et la poésie durant la période des Han, favorisée justement et paradoxalement par le Bureau de la musique.

Sous les Han, on avait les pentasyllabes de Su [Wu] et Li [Ling], ainsi que les diverses compositions de Mei Sheng, or le *Répertoire musical* de Wu Jing inclut des « Poèmes anciens », et dans les annotations du *Wenxuan*, Li Shan cite souvent des *yuefu* de Mei Sheng dont les vers figurent [pourtant] tous dans les « Poèmes anciens ». Je suppose que toutes les compositions en pentasyllabes étaient disposées au chant, et que la distinction entre *ge* (chanson) et *shi* (poème a priori non chanté) date approximativement d’entre les Han et les Wei. Ceux qui étaient exécutés par les musiciens étaient appelés *yuefu*, [cependant que] parmi les compositions des lettrés, il existait sans doute des *shi* qui n’étaient pas accompagnés de musique.³²⁶

漢時有蘇、李五言，枚乘諸作，然吳兢《樂錄》有古詩，而李善注《文選》，多引枚乘樂府，詩文皆在古詩中，疑五言諸作，皆可歌也。大略歌詩分界，疑在漢、魏之間。伶倫所奏，謂之樂府；文人所制，不妨有不合樂之詩。

Feng Ban, de même que Hu Yinglin, en vient à constater une hésitation dans le classement de certains *yuefu* et poèmes anciens. L’hypothèse que « toutes les compositions en pentasyllabes étaient disposées au chant » (五言諸作，皆可歌也) n’est peut-être pas sans fondement.

On a vu Hu Yinglin citer deux exemples pour illustrer l’ambiguïté des frontières entre *shi* et *yuefu*. Le premier est le vers initial d’un *yuefu* des Han intitulé « Chang’ge xing » 長歌行 (Chanson longue).

青青園中葵，	Vertes, si vertes les mauves dans le jardin,
朝露待日晞。	La rosée patiente après le soleil du matin.
陽春布德澤，	Le printemps répand sa grâce lumineuse,
萬物生光暉。	Dix mille choses par lui resplendent.
常恐秋節至，	Une crainte persiste : que l’automne advienne,
焜黃華葉衰。	Et que feuilles et fleurs se flétrissent.
百川東到海，	Cent fleuves s’écoulent vers l’est pour s’unir à la mer,
何時復西歸？	Quand vers l’ouest vont-ils s’en retourner ?
少壯不努力，	Ceux qui épargnent leurs efforts dans la force de l’âge,
老大徒傷悲。	Dans la vieillesse vainement vont le regretter. ³²⁷

³²⁵ Diény, recension de l’ouvrage de Joseph R. Allen, *T’oung Pao*, 1993, p. 356-362, voir p. 361.

³²⁶ Feng Ban, « Lun yuefu yu Qian Yizhong » 論樂府與錢頤仲 (Discussion sur le *yuefu* avec Qian Yizhong), dans *Duyin zalu*, voir *Qing shihua*, p. 40.

³²⁷ Pour le vers final, on suit la version du *YFSJ*, puisqu’il est plus communément connu ainsi. La version du *Wenxuan* donne le caractère *nai* 乃 au lieu du *tu* 徒.

D'abord paru dans le *Wenxuan*, le poème est présenté comme un *yuefu* ancien anonyme (*yuefu guci* 樂府古辭). Il est classé par Guo Maoqian dans la catégorie *xianghe geci* du *YFSJ* comme un air en mode plat (*pingdiao qu* 平調曲), et est communément considéré comme un *yuefu* des Han.

Ce n'est pourtant pas sans raison que Hu Yinglin l'assimile au *gushi* : d'une part, plusieurs des « Dix-neuf poèmes anciens » possèdent un vers initial semblable à celui du présent poème, par exemple « Vertes, si vertes les herbes sur les rives, Touffus, si touffus, les saules au jardin » (青青河畔草，鬱鬱園中柳), « Verts, si verts les cyprès sur les tombeaux, Amoncelés, combien amoncelés ! les cailloux dans les ravins » (青青陵上柏，磊磊澗中石) ; d'autre part, en sus du rapprochement thématique – l'état de conscience douloureux causé par la fuite du temps, récurrent dans les poèmes anciens –, le style du poème, plus lyrique que narratif, le rapproche également du *gushi* plutôt que du *yuefu*.

Le second vers cité par Hu Yinglin est extrait du deuxième des « Dix-neuf poèmes anciens »³²⁸ :

青青河畔草，	Vertes, si vertes, les herbes sur les rives,
鬱鬱園中柳。	Touffus, si touffus, les saules au jardin ;
盈盈樓上女，	Gracieuse, si gracieuse, la femme sur la tour,
皎皎當窗牖。	Pure et radieuse, est penchée vers sa fenêtre.
娥娥紅粉妝，	Maquillée bellement de poudre vermillon,
纖纖出素手。	Elle découvre sa blanche main fine, si fine.
昔為倡家女，	Jadis chanteuse aux maisons de musique,
今為蕩子婦。	Aujourd'hui épouse d'un homme errant.
蕩子行不歸，	L'errant est parti et point ne s'en retourne ;
空床難獨守。	Quelle peine de garder, seule, une couche vide ! ³²⁹

La mise en parallèle des deux poèmes nous permet de constater que le premier revêt davantage l'aspect d'un *shi* avec sa forme épurée, tandis que le deuxième, avec un recours assidu aux réductions (*diezi* 疊字 ou *dieci* 疊詞) et marqué par son effet sonore, se rapproche davantage d'un chant folklorique.

Selon Zhong Xing 鍾惺 (1574-1624), « ce qu'il y a de merveilleux dans un *yuefu*, c'est qu'il surprend ; ce qu'il y a de merveilleux dans un *gushi*, c'est qu'il incite la

³²⁸ Les « Dix-neuf poèmes anciens » sont anonymes et sans titre, pour faciliter la citation, on a coutume de les désigner par leur vers initial. « Vertes, vertes sont les herbes sur les rives » est le deuxième des « Dix-neuf poèmes anciens » suivant l'ordre du *Wenxuan*. On se réfère ci-après aux dix-neuf poèmes par cette même numérotation.

³²⁹ *Wenxuan*, j. 29, p. 1344.

réflexion » (樂府之妙，在能使人驚；古詩之妙，在能使人思³³⁰). Mais à l'égard des deux poèmes ci-dessus, l'observation perd sa pertinence.

Le premier texte se rapproche davantage de ce à quoi on s'attend d'un *gushi* : s'ouvrant par la description du paysage naturel doté d'une valeur évocatrice (*xing* 興), il s'achève sur les maximes de l'ambition. Tandis que le second est saillant pour son aspect sonore : par des reduplications sont introduits six de ses vers, tandis que son dernier distique, s'il n'était pas destiné à « surprendre », intrigue par son caractère suggestif.

Du fait de son vers initial, le second poème est souvent rapproché du célèbre « Yinma changcheng ku xing » 飲馬長城窟行 (J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille, ci-après « Yinma ») :

青青河邊草，	Vertes, si vertes sont les herbes sur les rives,
綿綿思遠道。	Infinies, infinies sont mes pensées aux longs chemins.
遠道不可思，	Les chemins longs sont impensables,
宿昔夢見之。	Chaque nuit je vous vois en rêve.
夢見在我傍，	Je rêve que vous êtes à mes côtés,
忽覺在他鄉。	Et m'avise soudain que vous êtes dans une autre contrée.
他鄉各異縣，	Dans différents bourgs des terres étrangères,
展轉不相見。	Vous passez de lieu en lieu : je vous perds de vue.
枯桑知天風，	Le mûrier desséché connaît la violence de la bise,
海水知天寒。	Les eaux de la mer connaissent la froideur du temps.
入門各自媚，	Chacun rentre chez soi pour plaire aux siens,
誰肯相爲言？	Qui veut à moi adresser des paroles ?
客從遠方來，	Un visiteur venant de loin,
遺我雙鯉魚。	M'offre une double carpe.
呼兒烹鯉魚，	J'appelle le garçon à trancher la carpe,
中有尺素書。	Là-dedans une lettre de soie blanche.
長跪讀素書，	Agenouillée, me redresse pour lire cette lettre,
書中竟何如？	Qu'y lis-je enfin ?
上有加餐食，	Il est dit au début : nourrissez-vous bien,
下有長相憶。	Il est dit à la fin : à vous mes éternelles pensées. ³³¹

Présenté comme un air sur le mode de la cithare *se* (瑟調曲), classé également dans la catégorie *xianghe geci* par le *YFSJ*, le poème figure aussi parmi les trois *yuefu guci*

³³⁰ Zhong Xing 鍾惺 (1574-1625), *Gushi gui* 古詩歸 (Somme des poèmes anciens), voir Wu Wenzhi 吳文治 (éd.), *Ming shihua quanbian* 明詩話全編 (Recueil complet des propos des [critiques des] Ming sur la poésie, ci-après *Ming shihua*), Nanjing, Jiangsu guji chubanshe, 1997, p. 7327.

³³¹ *Wenxuan*, p. j. 27, p. 1277-1278; *YFSJ*, p. 555-556. Le poème ainsi que seize autres sous le même titre, composés par des poètes allant des Han jusqu'au Tang, sont étudiés par Joseph R. Allen dans *In the Voice of Others*, « Chap. 3 Threads : Thematic Lines », p. 69-102.

conservés par le *Wenxuan*. Anonyme dans l'une comme dans l'autre anthologie, il est pourtant attribué à Cai Yong 蔡邕 (ca 132-192) par le *Yutai*. Malgré son origine controversée, l'inspiration folklorique du poème semble certaine : l'hypothèse se justifie, selon Jean-Pierre Diény, par « la prédominance du tour narratif », « la mollesse de la composition », « l'abondance des répétitions » et « notamment le retour dans le premier vers de chaque distique des derniers mots du distique précédent »³³².

Ce poème mérite toute notre attention, car plusieurs des « Dix-neuf poèmes anciens » le rejoignent et présentent avec lui des similitudes³³³. Citons par exemple les vers initiaux du poème dix-sept :

客從遠方來，	Un visiteur venant de loin,
遺我一書札。	M'offre une lettre.
上言長相思，	Il est dit au début : à vous mes pensées éternelles,
下言久別離。	Il est dit à la fin : trop longuement sommes-nous séparés.

Ou encore ceux du poème dix-huit :

客從遠方來，	Un visiteur venant de loin,
遺我一端綺。	M'offre une toise de soie façonnée...

Leurs ressemblances avec le « Yinma » laissent supposer qu'ils sont tirés de la même source d'inspiration. Pour Jean-Pierre Diény, « le négligé de la chanson populaire, sensible dans le *yue-fou*, a disparu du *kou-che* » ; « autant la composition du premier paraît lâche, autant l'ordonnance du second est soignée et rigoureuse »³³⁴.

Mais la composition du « Yinma » est-elle réellement marquée par la lâcheté et la mollesse ? La pièce est, certes, moins concise que les « poèmes anciens », elle est pourtant loin d'être décousue. Dans les commentaires des critiques anciens sur ce poème, une expression apparaît à plusieurs reprises, la « sinuosité ».

L'ingéniosité de ce poème est hors pair pendant des millénaires. Les vers y semblent entrecoupés or le sens se poursuit. La sinuosité est plus que marquée et la valeur allusive qui y est confiée est infinie. Même dans les œuvres de Su [Wu] et Li [Ling], on trouve rarement [cette manière].³³⁵

³³² Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens* (1974), p. 153.

³³³ *Ibid.* p. 152-153, note de bas de page.

³³⁴ *Ibid.*, p 153.

³³⁵ *Shishou*, j. 2.

此詩之妙，獨絕千古。語斷而意屬，曲折有餘而寄興無盡，即蘇、李不多見。

Les propos d'une épouse pensive traversent tout le poème, les vers sont touchants (*chanmian*) et sinueux (*wanzhe*), leur composition est ingénieuse. Tout au long de la première moitié du poème, les rimes changent [à chaque distique], [les vers] s'enchaînent tout en faisant des détours, le rythme en est très rapide. [Jusqu'au] distique commencé par « Le mûrier desséché », où soudain s'enchaîne un parallélisme. Tempérer ce qui est précipité, c'est ce qu'il y a de merveilleux chez les anciens.³³⁶

通首皆思婦之詞，纏綿宛折，篇法極妙。前面一路換韻，聯折而下，節拍甚急。枯桑二句，忽用排偶承接。急者緩之，最是古人神妙處。

Le style sinueux suggère des changements – entre la continuité et la rupture, le réel et l'imaginaire, la rapidité et la lenteur – qui enrichissent la pièce en lui donnant plusieurs visages. Cette sinuosité est rendue possible par une apparente rupture entre les vers, lesquels s'enchaînent pourtant entre eux grâce notamment à la figure *dingzhen* 頂真 que l'on peut traduire par anadiplose. La répétition des mots mis en gras dans le texte renforce l'enchaînement des idées, mais aussi crée un effet de résonance³³⁷.

Notons, par ailleurs, que les *yuefu* occupent une faible proportion dans le *Wenxuan*. Seuls y sont conservés deux hymnes de sacrifices, trois *yuefu* anciens dits *guci*, et trente-sept pièces attribuées à des gens de lettres. Ceci s'explique par une certaine réticence de Xiao Tong 蕭統 (501-531) à l'égard de la musique d'agrément, mais aussi par le fait que l'anthologie se voulait être un choix de belles-lettres exemplaires. Les *yuefu* anciens, dont l'origine était *a priori* folklorique et dont la plupart étaient considérés comme peu soignés ou peu nobles, n'ont donc été que rarement incorporés dans le recueil.

D'autre part, les trois *yuefu guci* inclus dans l'anthologie semblent dépourvus des défauts classiques que l'on impute aux *yuefu* anciens comme la lâcheté de composition ou la redondance d'expressions. Ils paraissent régis par le même esprit que les « Dix-neuf poèmes anciens » et démontrent une constance esthétique du compilateur du *Wenxuan* dans son choix de poèmes.

Le troisième et dernier *yuefu guci* conservé par le *Wenxuan* est le « Shangge xing » 傷歌行 (Chanson d'affliction). Présenté comme un air sur le mode incliné (*cediao qu* 側調

³³⁶ Shen Deqian, *Gushi yuan*, j. 3, p. 57.

³³⁷ Une anadiplose consiste en la reprise du dernier mot d'une proposition à l'initiale de la proposition qui suit, afin de marquer la liaison entre les deux. Voir aussi l'usage de la figure du style pour l'« Air de l'île d'Ouest » dans Chap. VI.

曲) par Guo Maoqian, il est classé dans la catégorie *zaqu geci* 雜曲歌辭 (chansons sur des airs divers).

昭昭素明月，	Brillante, brillante la lune pure !
輝光燭我床。	Ses lumières éclairent mon lit.
憂人不能寐，	Un esprit chagrin ne trouve point le sommeil,
耿耿夜何長。	La nuit lumineuse, comme elle est infinie !
微風沖閨闥，	Une brise légère pénètre le gynécée,
羅帷自飄揚。	À son gré flottent les rideaux de soie.
攬衣曳長帶，	Je trousse mon habit en trainant la longue ceinture,
屣履下高堂。	Chausse mes souliers et descends du haut salon.
東西安所之，	Où aller ? À l'est, à l'ouest ?
徘徊以彷徨。	Je déambule, à pas perdus.
春鳥翻南飛，	Un oiseau printanier volète vers le sud,
翩翩獨翱翔。	Avec légèreté, tournoyant seul.
悲聲命儔匹，	Par son gazouillis triste, il appelle un compagnon,
哀鳴傷我腸。	Combien ce chant éploré afflige mon cœur !
感物懷所思，	Ému[e], je songe à l'objet de mes pensées.
泣涕忽沾裳。	Mes pleurs soudain mouillent mes habits
佇立吐高吟，	Longuement debout, je déclame à haute voix des vers,
舒憤訴穹蒼。	À la voûte azurée, j'épanche toute mon amertume. ³³⁸

Le poème est attribué à Cao Rui 曹叡 (ou encore 曹睿, 206-239) et présenté comme un *yuefu* par le *Yutai*. Il présente, sous plusieurs aspects, des similitudes avec le dernier des « Dix-neuf poèmes anciens » :

明月何皎皎，	Le clair de lune est si brillant,
照我羅牀幃。	Qui luit à mon chevet sur les rideaux de soie !
憂愁不能寐，	Dans mon cruel chagrin, j'ai perdu le sommeil,
攬衣起徘徊。	Je trousse mon habit, me lève et déambule.
客行雖云樂，	S'en aller en voyage est peut-être un plaisir,
不如早旋歸。	Mieux vaut encore un prompt retour chez soi.
出戶獨彷徨，	Je sors et marche seul, à pas perdus,
愁思當告誰！	À qui confier les pensées qui m'attristent ?
引領還入房，	J'épie, le cou tendu... puis rentre dans la chambre,
淚下沾裳衣。	Versant des pleurs qui mouillent mes habits. ³³⁹

Pour Wu Qi 吳琪 (actif *ca* 1644-1661), le premier est une adaptation du second : les deux ont pour thème commun l'insomnie et les pensées nocturnes, avec la même

³³⁸ *Wenxuan*, j. 29, p. 1278-1279.

³³⁹ *Wenxuan*, j. 29, p. 1350. Trad. de Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens* (1974), p. 45.

introduction évoquant la claire lune, et partagent des expressions comme « à pas perdus » (*panghuang* 徬徨), « déambule » (*paihuai* 徘徊)³⁴⁰, etc.

Il est difficile de décider lequel des deux est antérieur à l'autre. Si l'attribution du premier à Cao Rui est pertinente, on peut supposer que le poème ait été composé sur l'exemple du second. Mais s'il est, comme laisse croire le *Wenxuan*, un *yuefu* ancien anonyme, il se peut, au contraire, que le second s'en soit inspiré, ou que les deux textes soient des variantes d'une même œuvre.

What survives is certainly only a small fraction of all the poems actually composed and of different realizations of the texts that survive. We have textual variants, texts given as « variant versions » of the « same » poem, and poems considered « different » but which have lengthy passages in common. When we think of this as a spectrum of variation, we realize there is not absolute boundary separating another version of the « same » poem from a « different » poem. When we imagine the variations that no longer survive and segments combined in different ways, we begin think of this as « one poetry », as a single continuum rather than as a corpus of texts either canonized or ignored.³⁴¹

Ce passage de Stephen Owen va manifestement dans le sens de la dernière hypothèse. Les deux poèmes peuvent ainsi appartenir à ce qu'il appelle *a spectrum of variation*, autrement dit, ils puisent à une même source. Stephen Owen propose d'imaginer, dans nos considérations sur la poésie chinoise du haut Moyen Âge, un continuum poétique qui embrasse toutes les variantes, existantes ou perdues.

D'une manière nuancée, Yi Xiaowen 易曉聞, présume l'existence d'un système lexical en commun (*gongtong de yuhui xitong* 共通的語彙系統), partagé par les *yuefu* et les « Poèmes anciens »³⁴² ; Pour Daniel Hsieh, les « Dix-neuf poèmes anciens » sont eux-mêmes des chansons :

Are they literary poems or are they actual song lyrics-words originally set to music ?
[...] I will suggest that the “Nineteen Old Poems” are the lyrics to popular songs of

³⁴⁰ Wu Qi 吳琪 (actif ca 1644-1661), *Liuchao xuanshi dinglun* 六朝選詩定論 (Jugements définitifs sur un choix des poèmes des Six Dynasties), Yangzhou, Guangling shushe, 2009. j. 4.

³⁴¹ Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, p. 73.

³⁴² Yi Xiaowen 易曉聞, « Yuefu guci yu gushi shijiu shou guanxi kaobian » 樂府古辭與古詩十九首關係考辨 (Étude critique sur les liens entre les yuefu guci et les « Dix-neuf poèmes anciens ») dans *Shifu yanjiu de yuyong benwei* 詩賦研究的語用本位 (Le particularisme pragmatique des études poétiques), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2015, p. 81-82.

the Eastern Han Dynasty and that they were created by professional singers and musicians.³⁴³

Par *popular songs*, Daniel Hsieh désigne des chansons ayant été composées par des musiciens ou des chanteurs professionnels. Les « Dix-neuf poèmes anciens » auraient été, selon lui, parmi les *popular songs*, qui représentent une étape intermédiaire entre « simple folk song » et « sophisticated literary verse », donc reflètent les aspects de deux niveaux littéraires³⁴⁴.

La poésie chinoise classique était, en effet, durant une longue période un corpus ouvert – disponible aux modifications et aux retouches – où fusionnent deux poétiques, l'une du folklore, l'autre des lettrés. Mais la désignation *popular songs* nous paraît problématique, car les chansons relevant du folklore pouvaient être elles-mêmes des chansons en vogue, et il est difficile de définir *simple folk song* et *popular song* comme deux catégories distinctes.

D'autre part, l'hypothèse que les « Dix-neuf poèmes anciens » aient été composés par des chanteurs et des musiciens professionnels nous paraît aussi hardie. Les arguments font défaut pour approuver cette supposition, même si les poèmes auraient été probablement retouchés par des musiciens ou des chanteurs pour s'adapter aux représentations musicales.

D'autant que plusieurs des « Dix-neuf poèmes anciens » se rapportent directement à la musique. Voici quelques exemples :

上有弦歌聲，	Là-haut résonne un chant accompagné de cordes,
音響一何悲！	Combien triste est la sonorité !
誰能為此曲，	Qui est capable de produire cet air ?
無乃杞梁妻。	Nulle autre que l'épouse de Qi Liang.
清商隨風發，	Le pur/clair <i>shang</i> se diffuse dans le vent,
中曲正徘徊。	La mélodie arrive à son milieu en fluctuant.
一彈再三嘆，	Aux vibrations des cordes se joignent des soupirs,
慷慨有餘哀。	Et s'exalte plus qu'assez de chagrin. ³⁴⁵

Le texte est extrait du cinquième des « Dix-neuf poèmes anciens », connu par son vers initial « Au nord-ouest est une haute tour » (西北有高樓). Les vers décrivent une triste mélodie retentissant sur la haute tour, prétendument composée par l'épouse de Qi Liang 杞

³⁴³ Daniel Hsieh, "The Origin and Nature of the 'Nineteen Old Poems'", p. 3.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Wenxuan*, j. 29, p. 1345.

梁 (ou encore 杞殖 ; ?-550). Celui-ci fut un haut fonctionnaire du royaume de Qi à l'époque des Printemps et Automnes, trépassé dans un combat militaire. À en croire le *Lienü zhuan* 列女傳 (Biographies des femmes exemplaires)³⁴⁶, l'épouse de Qi Liang, rongée par l'affliction, déplora la mort de son mari au pied des remparts du royaume qui finirent par s'effondrer, puis elle mit fin à ses jours en se jetant à l'eau. Selon le *GJZ*, la sœur de la défunte, émue par cette tragédie, composa une chanson nommée d'après celle-ci. Le présent poème pourrait être lui-même une chanson marquée par la tristesse, en hommage à l'épouse de Qi Liang.

Le texte suivant est extrait du quatrième des « Dix-neuf poèmes anciens » et semble décrire les circonstances même de la composition du poème :

今日良宴會，	Aujourd'hui à cet excellent banquet,
歡樂難具陳。	Les joies et les plaisirs, il est difficile d'en dire assez.
彈箏奮逸響，	Le jeu de la cithare laisse jaillir de jolies résonances,
新聲妙入神。	Merveilleux, ces sons nouveaux qui enchantent.
令德唱高言，	Un esprit vertueux chante de nobles paroles,
識曲聽其真。	De la mélodie on entend l'authenticité. ³⁴⁷

Ces quelques vers représentent un banquet convivial où l'on exécute de nouveaux airs (*xingsheng* 新聲) à l'accompagnement de la cithare *zheng*. Il est possible de supposer que le présent poème fait partie des nouveaux chants composés à cette occasion. Encore un exemple du même genre :

被服羅裳衣，	Habillée de sa robe de soie,
當戶理清曲。	Elle joue une mélodie pure auprès de la porte.
音響一何悲！	Combien triste est la sonorité
弦急知柱促。	[La vibration des] cordes étant pressée, et les chevalets serrés. ³⁴⁸

Ceci explique pourquoi, malgré le regroupement des dix-neuf pièces sous l'appellation *gushi*, il arrive qu'elles soient considérées par les anthologistes des époques suivantes comme des poèmes chantés. Le troisième d'entre eux, dont le vers initial est « Verts, verts sont les cyprès sur les tombeaux » est, par exemple, considéré par le compilateur du *BTSC* comme un *yuefu* ancien. De même le treizième et le huitième, dont les vers initiaux sont respectivement « Conduire le char vers la porte de l'Est » (驅車上東

³⁴⁶ Ouvrage attribué à Liu Xiang 劉向 (77-6 av. J.-C.).

³⁴⁷ 4^e des « Dix-neuf poèmes anciens », *Wenxuan*, j. 29, p. 1344-1345.

³⁴⁸ 11^e des « Dix-neuf poèmes anciens », *Wenxuan*, j. 29, p. 1347-1348.

門) et « Le bambou solitaire et luxuriant » (冉冉孤生竹) sont rangés par le compilateur du *YFSJ* sous la catégorie *zaju geci* (chansons sur des airs divers)³⁴⁹.

Ceci étant, les « Poèmes anciens » reflètent aussi la séparation entre la musique et la poésie. S'ils n'ont pas été composés par des gens de lettres, ils auraient été au moins retouchés par quelques mains lettrées. Tel est aussi le cas d'un nombre considérable de *yuefu* – même si les *yuefu* dit anciens sont le plus souvent d'origine folklorique. Il arrive donc aussi que des *yuefu* soient vus comme des *gushi*, comme le « Chang'ge xing » 長歌行 (Chanson longue) dans les considérations de Li Shan 李善 (ca 630-689)³⁵⁰, ou encore le « Longxi xing » 隴西行 (Chanson à l'ouest de Long)³⁵¹ ou le « Yan ge xing » 豔歌行 (Chanson galante)³⁵² dans la classification du *Yiwen*

Enfin, les intitulés de quelques poèmes de Fu Xuan 傅玄 (217-278) dans le *Yutai* méritent notre attention : dans les titres tels que « 'Kuxiang' pian • Yuzhang xing » 苦相篇• 豫章行 (« Mine triste » sur l'air « Yuzhang »), « 'Younü' pian • Yuzhang xing » 有女篇• 豔歌行 (« Il y a une fille » sur l'air « Prélude (ou encore Chanson galante) »), « 'Zhaoshi' pian • Yuan'ge xing » 朝時篇• 怨歌行 (« Au moment de l'aube » sur l'air « Chanson d'amertume »), la partie régie par le caractère *pian* 篇, « pièce », indique probablement la thématique du poème, autrement dit, il s'agit du véritable titre, tandis que la partie régie par le terme *xing* 行, « ballade », indique le timbre sur lequel le poème est composé. Aussi les titres comme « 'Qingqing henbiancao cao' pian » 青青河邊草篇 (« Vertes, si vertes les

³⁴⁹ *YFSJ*, p. 889, p. 1044. Dans le *YFSJ*, « Le bambou solitaire et luxuriant » est indiqué comme un *guci*, tandis que le titre de l'autre poème devient « Quche shang dongmen xing », avec le terme supplémentaire *xing* 行 qui marque bien qu'il s'agit d'une chanson. Sur la signification du terme *xing*, nous mènerons une observation avec celle du *gexing*.

³⁵⁰ Les annotations de Li Shan seront reconnues comme la référence la plus importante du *Wenxuan* pour les lettrés candidats aux examens impériaux.

³⁵¹ Le *yuefu* le plus ancien portant ce titre commence par le vers « Qu'y a-t-il dans les cieux ? » 天上何所有, voir *YFSJ*, p. 542-543.

³⁵² On distingue deux sortes de « Yan ge xing » parmi les *yuefu*. Les poèmes sous le titre « Yange xing » 豔歌行 ne sont pas tous du même genre (*feiyi* 非一) : comme l'indique le *GJYL*, certains s'intitulent simplement « Yange », comme le présent poème ; d'autres pièces comme « Luofu » (également connu sous le titre « Moshang sang »), « Hechang », etc., sont également désignés par « Yange ». La différence entre les deux types de *yange* ne réside pas seulement, semble-t-il, dans le supplément du titre, mais aussi, dans la signification de *yange* dans les deux cas. Pour le premier, le terme porte davantage sur le thème du poème, et signifie « chanson galante ». Dans le deuxième cas, *yan* est plutôt un terme musicologique, et signifie « prélude ». Ici, ce titre se rapporte à la « Chanson galante » dont le vers initial est « Les hirondelles en vol devant la salle » 翩翩堂前燕 que nous allons étudier dans le chapitre III. pour lequel nous jugeons plus pertinent de comprendre *yange* dans le sens de « chanson galante ».

herbes sur les rives ») « ‘Mingyue’ pian » 明月篇 (Pièce « La claire lune ») suggèrent-ils peut-être aussi que les poèmes étaient chantés³⁵³, mais que les timbres sur lesquels ils étaient représentés échappaient au compilateur de l’anthologie. Prêtons attention, par exemple, au poème « ‘Zhaoshi’ pian • Yuan’ge xing » et au poème « ‘Mingyue’ pian », lesquels se rapprochent de par leur style :

昭昭朝時日，	Brillant, brillant est le soleil au moment de l’aube,
皎皎晨明月。	Pure, pure est la lune du petit matin.
十五入君門，	À l’âge de quinze ans, je m’en suis venue chez vous,
一別終華髮。	Une fois séparés, serait-ce jusqu’à l’âge chenu ? ³⁵⁴
【……】	[…]

皎皎明月光，	Pur, pur est l’éclat de la lune,
灼灼朝日暉。	Radieux, radieux est le soleil du matin.
昔為春繭絲，	Moi qui jadis étais la soie des vers du printemps,
今為秋女衣。	Me voilà la robe d’une femme en automne. ³⁵⁵
【……】	[…]

Ceci nous amène à l’hypothèse que le « Mingyue pian » pourrait être une chanson sur le timbre de « Yuan’ge xing » ou encore de « Shang’ge xing ». Il en est de même pour son « ‘Qingqing hepan cao’ pian ». Il est possible, en effet, que les « Dix-neuf poèmes anciens », aient été des *pian*, autrement dit des textes poétiques ou des paroles, sur des airs les plus en vogue des Han dont les timbres ont été perdus.

Les limites entre les « poèmes anciens » et certains *yuefu* sont, en effet, difficiles à déterminer, d’autant que la définition du *yuefu* comme genre poétique est rétrospective, sa définition s’affine avec les critiques des Six Dynasties. De même que, comme indique judicieusement Stephen Owen, l’évidence que nous avons des variantes textuelles des textes n’arrive que tardivement, à l’époque où les pentasyllabes eussent déjà remporté leur statut et leur sérieux dans la création poétique³⁵⁶.

Ceci étant, il n’est sans doute pas sans importance de s’interroger sur la conséquence due à la préservation primaire de ces textes, et de prêter attention à la dette des pentasyllabes envers la vogue de chansons folkloriques ou « populaires » des Han. D’autant que les

³⁵³ Ces quelques poèmes font partie de sept pièces regroupées dans le juan II du *Yutai* en tant que « yuefu » de Fu Xuan, voir *Yutai*, j. 2, p. 71-78.

³⁵⁴ *Yutai*, j. 2, p. 76.

³⁵⁵ *Yutai*, j. 2, p. 71.

³⁵⁶ Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, p. 26.

heptasyllabes, dont les premières prémices se manifestèrent à peu près à la même époque, ne connaîtront pendant une longue période qu'une évolution assez timide. Encore une fois, la musique ou encore les goûts musicaux semblent avoir orienté le devenir de cette forme métrique.

2.3. Les prémices des heptasyllabes

Dans *Ancient and Early Medieval Chinese Literature*, David R. Knechtges énumère onze origines possibles des heptasyllabes discutées par les critiques des temps anciens jusqu'au temps moderne³⁵⁷, et avec son article consacré à cette forme métrique, Zhao Mingli signale un emploi grandissant des heptasyllabes dans la vie courante des gens du commun³⁵⁸.

Cette section n'a pas pour but de réviser les origines supposées des heptasyllabes, mais de sonder la part du *yuefu* ou encore des poèmes-chants, dans leur évolution.

La dette envers les chansons de Chu

Par les chansons de Chu, nous n'entendons pas spécifiquement le *Chuci*, mais les chansons folkloriques de Chu d'une manière générale. Il ne manque pas de critiques qui associent la genèse des poèmes heptasyllabiques à la musique du Chu et à ses chansons, comme l'observe Hu Yingling :

La désignation du *ge* (chant) est ancienne. Le « Vent du Sud », « Frapper le sol » virent le jour avant les Trois Dynasties ; la « Chanson de la rivière Yi » et la « Chanson de Yue » furent créés à l'époque des Royaumes combattants ; et quant à l'abondance des vers [en heptasyllabes], rien n'est comparable aux « Neuf chants » dans les *Chants de Chu*. Ils constituent tous la source des heptasyllabes.³⁵⁹

歌之名義，由來遠矣。《南風》、《擊壤》興於三代之前，《易水》、《越人》作於七雄之世，而篇什之盛，無如《騷》之九歌，皆七言古所自始也。

³⁵⁷ David R. Knechtges, « Qiyán shī 七言詩 (Seven-syllable line poem) », David R. Knechtges & Taiping Chang, *Ancient and Early Medieval Chinese Literature*, Leiden • Boston, Brill, 2010, p. 728-732.

³⁵⁸ Zhao Minli, « Lun qiyánshī de qiyuan jī qī zài hàn dài de fazhān » 論七言詩的起源及其在漢代的發展 (Discussions sur l'origine des heptasyllabes et leur évolution sous les Han), *Wenshizhe*, 2010 (n°3), p. 24-43.

³⁵⁹ *Shisou*, p. 41.

La citation commence par s'intéresser à la dénomination du *ge*, et finit par discuter de l'origine de l'heptasyllabe. La chanson « Jirang » 擊壤 (Frapper le sol), considérée comme l'un des premiers chants folkloriques dans l'histoire, est essentiellement en tétrasyllabes, et ne contient qu'un seul vers heptasyllabique³⁶⁰. Quant à la chanson « Nanfeng » 南風 (Vent du Sud), elle se présente comme suit :

南風之薰兮，	Le vent du sud est doux,
可以解吾民之慍兮。	Propre à dissiper le ressentiment du peuple,
南風之時兮，	Le vent du sud est opportun,
可以阜吾民之財兮。	Propre à multiplier la richesse du peuple. ³⁶¹

Une raison éventuelle pour laquelle Hu Yinglin mentionne ce titre est sans doute qu'il ne compte pas le mot *xi* au nombre des syllabes. Conséquemment, les vers pairs du poème qui sont *a priori* octosyllabiques, peuvent passer pour des heptasyllabes.

Le « Yishui » 易水 ([Chanson de] la rivière Yi) est attribué à Jing Ke 荆轲 (? -227 av. J.-C.), héros tragique haut en couleur, réputé pour sa tentative d'assassinat ratée du roi de Qin³⁶². Le poème ne contient que deux vers, l'un en sept syllabes, l'autre en huit, tous les deux étant caractérisés par la présence du mot vide *xi* au milieu du vers :

風蕭蕭兮易水寒，	Le vent mugissant, le fleuve Yi devient glacial,
壯士一去兮不復還。	Le brave homme, une fois parti, ne reviendra jamais plus. ³⁶³

Le « Yueren ge » 越人歌 (Chanson de Yue) est composé de six vers. Comme la chanson précédente, elle est marquée par l'existence de la particule *xi* à l'intérieur de chaque vers. Le dernier distique est heptasyllabique à condition que *xi* soit compté au nombre des syllabes.

山有木兮木有枝，	Sur les monts sont des arbres, et sur les arbres, des branches.
心悅君兮君不知。	Vous êtes en mon cœur, mais vous n'en savez rien. ³⁶⁴

³⁶⁰ Encore faut-il prendre en compte la version conservée dans Shen Deqian, *Gushi yuan* 古詩源, p. 1. De fait, si la version proposée par le *Gushi yuan* contient un heptasyllabe à la fin du poème, 帝力於我何有哉 (En quoi le pouvoir souverain pourra-t-il m'atteindre !), la version conservée dans le *YFSJ* se termine sur un vers de six pieds comme suit : 帝何力於我哉 (Quel pouvoir l'empereur pourra-t-il exercer sur moi ?), voir *YFSJ*, j. 83, p. 1165.

³⁶¹ Shen Deqian, *Gushi yuan*, p. 3.

³⁶² À savoir le futur Qin Shi Huangdi, « Premier empereur » des Qin.

³⁶³ LQL, p. 24-25, sous le titre « Jing Ke ge » 荆軻歌 (Chanson de Jing Ke).

³⁶⁴ *Ibid.*

La chanson serait due à une batelière de Yue 越 (région voisine du celle de Chu), qui épanchait son cœur auprès d'un seigneur du royaume de Chu. Le style du poème rappelle naturellement les « Neuf chants ». En effet, il est à remarquer que, si la particule *xi* figure souvent à la fin des vers impairs du « Lisao »³⁶⁵, il paraît d'une manière générale à l'intérieur des vers des « Neuf chants »³⁶⁶. Une mise en parallèle des titres cités par Hu Yinglin nous permet de constater que le commentateur a tendance à compter la particule *xi* au nombre de syllabes quand elle figure à l'intérieur d'un vers en assurant une fonction euphonique plus ou moins importante, mais à l'ignorer lorsqu'elle clôt un vers.

Si Hu Yinglin semble vouloir remonter aux sources les plus anciennes des heptasyllabes, Wang Shizhen 王士禎 (1634-1711) situe leur évolution à partir des Han :

Le « Grand vent », le « Gaixia » dérivent des sons des Han. Avec le « Vent d'automne » par l'empereur Wu et la « Terrasse Boliang », [les heptasyllabes] prennent approximativement forme. La « Chanson de Yan » de Cao Zihuan (Pi), « Abreuver son cheval aux grottes de la Grande Muraille » de Chen Lin et de Kong Zhang sont les modèles que suivront les lettrés des Tang. Sous les Six Dynasties, seul[es les œuvres de] Bao Zhao témoigne[nt] le plus de la force et de la désinvolture, l'art de la composition en heptasyllabes est accompli.³⁶⁷

《大風》《垓下》，肇自漢音；至武帝《秋風》、《柏梁》，其體大具。曹子桓《燕歌行》、陳琳、孔璋《飲馬長城窟行》，皆唐作者之所本也。六朝唯鮑明遠最為適宕，七言法備矣。

Sont également citées les œuvres des deux rivaux, le « Dafeng ge » 大風歌 (Chanson de grand vent) de Liu Bang, et le « Gaixia qu » de Xiang Yu, l'une comme l'autre laissant voir l'influence des chansons folkloriques de Chu (voir le chap. i) :

大風起兮雲飛揚，	Depuis qu'un grand vent s'est levé,
威加海內兮歸故鄉，	Les nuées se sont envolées :
安得猛士兮守四方！	Mon pouvoir pèse entre les mers,

³⁶⁵ Citons par exemple les deux distiques : « Le soleil et la lune se relaient sans arrêt, Comme le printemps et l'automne s'alternent. À la pensée des herbes et arbres dépéris, je crains que la beauté ne touche à son crépuscule » (日月忽其不淹兮，春與秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之遲暮), voir *Chuci*, p. 6.

³⁶⁶ Pour une étude minutieuse sur l'évolution de l'usage de *xi* dans la poésie ancienne, voir Liang Wenqin 梁文勤, « 'Xi' de yanjian » 「兮」的演進 (L'évolution de *xi*), *Zhongguo yunwen xuekan*, vol 35, n°2 (2021), p. 7-p. 13.

Voir aussi Dai Weihua 戴偉華, « Chuci ti yinyuexing tezheng xintan – yinyue fuhao 'xi' de queli » 楚辭體音樂性特徵新探——音樂符號「兮」的確立 (Les caractéristiques musicales des [vers en] style de *Chuci* – l'établissement de *xi* en tant que marqueur musical), *Wenyi lilun yanjiu*, vol 37, n°4 (2017).

³⁶⁷ Wang Shizhen 王士禎 (1634-1711), *Daijingtang shihua* 帶經堂詩話 (Propos sur la poésie au Pavillon Daijing), Beijing, Renmin wuxue chubanshe, 1963, p. 94.

Je reviens au pays natal.
Où trouver féroces soldats,
Pour garder mes quatre contrées ?³⁶⁸

Comme nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre, Liu Bang était originaire du pays de Chu et témoigne d'un attachement à la musique de sa terre d'origine. La chanson fut improvisée par Liu Bang en état d'ivresse, lors d'un festin organisé pour honorer son retour à son ancien fief. Les trois vers, un heptasyllabe et deux octosyllabes, contiennent tous une particule *xi* marquant une césure. C'est sans doute pourquoi Rémi Mathieu juge bon de transformer chaque vers en deux dans sa traduction, en considérant la particule comme une suspension.

Le poème de Xiang Yu est composé de quatre vers, également avec une particule *xi* médiane. Il s'agit du chant de cygne du roi-hégémon lorsqu'il fut encerclé par l'armée de Liu Bang à Gaixia :

力拔山兮氣蓋世，	Ma force arracherait les montagnes, mon allure sait ombrager le monde,
時不利兮騅不逝。	Mais le moment étant contre moi, mon cheval ne galope plus,
騅不逝兮可奈何，	Mon cheval ne galope plus, que puis-je faire,
虞兮虞兮奈若何。	Ô Yu ma belle, avec vous, que dois-je faire !

Parmi les vers possédant le caractère *xi* dans les chants de Chu, on distingue quatre schémas susceptibles d'être la source de l'heptasyllabe : ○○○兮○○○, ○○○○兮○○○, ○○○○○兮, ○○○○○○兮. Parmi eux, ce sont les deux premiers qui méritent une plus grande attention, car le rôle euphonique du *xi* y est plus considérable. Le premier donne des vers comme 大風起兮云飛揚, et le deuxième 威加海內兮歸故鄉, dans les deux cas, la particule *xi* ne dénote pas forcément un silence, mais peut-être la prolongation de la dernière syllabe qui la précède.

En matière d'efficacité, la suppression de *xi* dans le premier vers transforme le vers en deux trisyllabes, tandis que dans le deuxième, elle donne un heptasyllabe plus proche d'un heptasyllabe que l'on peut dire « accompli ». Prenons l'exemple de la « Chanson du grand vent » : si l'on supprime le *xi* des deux derniers vers, on obtiendra deux vers heptasyllabiques – 威加海內歸故鄉, 安得猛士守四方 – comparables aux heptasyllabes des époques plus tardives.

³⁶⁸ Traduction de Rémi Mathieu, *Anthologie de la poésie chinoise*, p. 61.

Comme les pentasyllabes, les heptasyllabes (sans particule *xi*) ont également connu une évolution importante sous les Han, mais ils figuraient surtout dans les proverbes, dans les maximes gravées sur les miroirs en bronze, ou encore dans les inscriptions sur stèles...³⁶⁹ Quand les pentasyllabes furent amplement employés à partir de l'ère Jian'an, « les heptasyllabes [...] étaient communément utilisés dans la musique burlesque et d'agrément » (七言者【……】於俳諧倡樂世用之), si l'on en croit Zhi Yu. Ce qui suggère qu'ils ont, en premier lieu, suscité l'intérêt des musiciens burlesques, et que leur évolution est redevable à la musique.

Les heptasyllabes figurent, en effet, dans plusieurs chansons dites enfantines datant des Han. Le poème suivant, intitulé « Xiaomai yao » 小麥謠 (Ballade du blé), est, par exemple, conservé dans le « Wuxing zhi » 五行志 (Traité sur les cinq agents) du *Han shu*. Il est aussi inclus par Guo Maoqian dans le *YFSJ* sous le titre « Hou Han Huandi chu xiaomai tongyao » 後漢桓帝初小麥童謠 (Chanson enfantine sur les blés au début du règne de l'empereur Huan des Han postérieurs) :

小麥青青大麥枯，	Les blés sont verts et les orges desséchées,
誰當獲者婦與姑。	Qui les récolte ? Belles-mères et brus.
丈夫何在西擊胡。	Les époux sont à l'Ouest pour combattre les Hu.
吏買馬，君具車。	L'officier s'achète des chevaux, le seigneur des chars,
請為諸君鼓隴胡。	Pour vous, messieurs, je ravale mes mots ³⁷⁰ .

Le poème est hétérométrique, mais les heptasyllabes y sont prédominants. Les vers sont monorimes et d'un langage vernaculaire. Il en est de même pour le poème suivant de la même époque :

城上烏，尾畢逋。	Les corbeaux sur les remparts agitent leur queue,
公為吏，子為徒。	Le père est officier et le fils son suivant.
一徒死，百乘車。	Le décès d'un suivant [mobilise] cent chars.
車班班，入河間。	Les chars à grand fracas entrent à Hejian.
河間姪女工數錢，	À Hejian est une belle habile à compter l'argent ³⁷¹ ,
以錢為室金為堂，	De l'argent elle fait son gynécée et de l'or son pavillon.
石上慊慊舂黃粱。	Or insatisfaite, [elle fait] piler des millets sur la pierre.

³⁶⁹ Zhao Minli 趙敏俐, « Lun qiyán shī de qiyuan jī qī zài handai de fazhan » 論七言詩的起源及其在漢代的發展 (Sur l'origine des heptasyllabes et leur évolution sous les Han), *Wenshizhe*, n° 3, 2010, p. 24-33.

Voir aussi Yu Guanying 余冠英, « Qiyán shī qiyuan xinlun » 七言詩起源新論 (Nouvelle discussion sur les origines des heptasyllabes), dans Yu Guanying, *Hanwei Liuchao shi luncong*, p. 95-118.

³⁷⁰ Sans oser les prononcer. LQL, p. 219.

³⁷¹ Allusion à l'impératrice douairière Dong 董 (?- 189), la mère de l'empereur Ling 靈 (156-189, r. 168-189), réputée pour sa passion des richesses.

梁下有懸鼓， Sous la poutre est un tambour suspendu :
我欲擊之丞卿怒。 Je voudrais le frapper, mais le seigneur en sera fâché.³⁷²

L'intention du poème nous échappe. Il s'agit peut-être d'une satire sur l'injustice des destinées des gens du commun. Ces chansons remontent à la fin des Han orientaux. Il se peut que des chansons de ce genre aient déjà existé sous les Han occidentaux, mais qu'elles ne nous soient pas parvenues. Cette hypothèse n'est pas gratuite, dans la mesure où le jeu d'« enfilage des rimes » (*lieyun* 列韻) sur la terrasse Boliang, initié par l'empereur Wu des Han, est souvent évoqué comme l'occasion où pour la première fois les heptasyllabes – sans la particule *xi* – furent employés dans la composition poétique.

Selon le *Yiwen*, l'empereur Wu accorda les places d'honneur à ses ministres capables de composer des heptasyllabes et lança une joute en déclamant lui-même le premier vers – « Le soleil, la lune et les étoiles s'harmonisent avec les quatre saisons » (日月星辰和四時)³⁷³ –, puis ses courtisans composèrent chacun un heptasyllabe en reprenant la même rime.

L'authenticité de la composition, connue désormais sous l'appellation de « Poème Boliang » (*Boliang shi* 柏梁詩), reste douteuse, et sa valeur littéraire est discutée, car les vers ainsi improvisés, quoique rimés entre eux, ne s'enchaînent pas les uns avec les autres d'un point de vue sémantique.

L'anecdote a néanmoins pour mérite de nous suggérer plusieurs choses : les heptasyllabes commençaient à jouir d'une faveur certaine à l'époque des Han, possiblement déjà sous les Han occidentaux, et ce même parmi les cercles aristocratiques ; d'autre part, ils étaient souvent utilisés à l'occasion des banquets et des réunions conviviales, d'où leur association à l'idée d'agrément.

De même, l'authenticité des deux poèmes suivants, attribués à Sima Xiangru, qui était le plus éminent poète du temps de l'empereur Wu, est aussi contestée :

³⁷² LQL, p. 219.

³⁷³ Ouyang Xun *et al*, *Yiwen*, j. 56, p. 1003 ; Sheng Deqian, *Gushi yuan*, p. 40.

鳳兮鳳兮歸故鄉，
 遨遊四海求其凰。
 時未遇兮無所將，
 何悟今夕升斯堂。
 有艷淑女在閨房，
 室邇人遐毒我腸。
 何緣交頸為鴛鴦，
 胡頡頏兮共翱翔。

Phénix, ô, phénix rentre à son ancien pays,
 Il a parcouru les quatre orientes pour trouver sa mie.
 N'ayant pas rencontré son moment, il ne sut où aller,
 Comment aurait-il imaginé monter ce soir à ce palais !
 Une charmante demoiselle est dans son gynécée,
 Sa chambre si proche, sa personne si loin : ce me blesse les entrailles.
 Comment s'enlaceraient nos cous comme les canards mandarins ?
 Ô, comment nous élever au ciel pour voltiger ensemble ?³⁷⁴

鳳兮鳳兮從我棲，
 得托孳尾永為妃。
 交情通體心和諧，
 中夜相從知者誰。
 雙翼俱起翻高飛，
 無感我思使余悲。

Phénix, ô, phénix !³⁷⁵ Suivez-moi pour vous reposer dans mon nid.
 Accouplons-nous, que vous soyez ma compagne à tout jamais !³⁷⁶
 Notre amour partagé, nos corps unis et nos cœurs accordés.
 Au milieu de la nuit, poursuivez-moi, qui le saurait ?
 À tire-d'aile, élançons-nous ensemble pour loin nous envoler.
 Si à mes vœux vous restez insensible, combien je serai affligé !³⁷⁷

Les deux poèmes suivants, connus sous le titre « Feng qiu huang » 鳳求凰 (Le phénix cherche sa compagne) sont aussi composé des vers de sept pieds. Les deux poèmes sont attribués par le compilateur du *Yutai* à Sima Xiangru, l'une des plus éminentes figures littéraires de l'époque des Han, et sont étroitement liés à son histoire d'amour avec la poétesse Zhuo Wenjun 卓文君 (II^e s. av. J.-C.). Leur authenticité est pourtant souvent mise en cause, puisqu'ils ne figurent ni dans le *Shiji* ni dans le *Han shu*, même si les deux ouvrages consacrent une page de roman à l'aventure de Sima Xiangru³⁷⁸. C'est pourquoi la plupart des critiques les considèrent comme des œuvres plus tardives, et donc les évoquent rarement lorsqu'ils étudient les prémices des heptasyllabes.

Si l'on regarde de près ces deux textes, ils diffèrent assez des heptasyllabes des époques suivantes, par notamment la présence – quoique mineure – de la particule *xi*, laquelle est souvent vue comme une trace du style du *Chuci*. En outre, le fait que ces deux poèmes sont monorimes permet d'esquisser un certain rapprochement avec l'enfilage de

³⁷⁴ *Yutai*, j. 9, p. 389.

³⁷⁵ Le poème laisse entendre un énonciateur masculin, par « phénix », on se désigne soi-même et non la personne à qui l'on s'adresse.

³⁷⁶ L'expression *ziwei* 孳尾, en parlant des animaux, unir un mâle et une femelle en vue de la reproduction, accoupler, est assez crue, ce même dans la perspective allégorique du poème.

³⁷⁷ *Yutai*, j. 9, p. 389. L'expression *xiehang* 頡頏 signifie littéralement voler vers le haut et voler vers le bas.

³⁷⁸ Le *Han shu* reprend l'anecdote relatée par Sima Qian dans le *Shiji*, voir la bibliographie de Sima Xiangru dans *Shiji*, j. 117, p. 3000-3002.

rimes sur la terrasse Boliang. Dans cette perspective, on ne peut exclure la possibilité que Sima Xiangru en soit l'auteur.

Mais un autre lettré des Han que nous avons évoqué plus haut, Zhang Heng, est plus communément considéré comme l'un des premiers lettrés à employer les heptasyllabes dans la composition poétique. Ainsi l'observe Xiao Zixian :

La forêt d'Osmanthe et la rivière Xiang sont les beaux écrits de Pingzi (Zhang Heng), les pavillons suspendus et les étangs de jade portent le sceau splendide de l'empereur Wen des Wei. À qui d'autre que les deux devanciers peut-on [attribuer le mérite] d'avoir composé en heptasyllabes ?³⁷⁹

桂林湘水，平子之華篇，飛館玉池，魏文之麗篆，七言之作，非此誰先？

La suite de notre texte, en prenant pour appui cette remarque, discute du rôle qu'ont joué Zhang Heng et Cao Pi dans l'évolution des heptasyllabes.

2.3.1. « Quatre tristesses »

La « forêt d'Osmanthe » et la « rivière Xiang » dans la citation ci-dessus renvoient au deuxième des quatre poèmes de Zhang Heng rassemblés sous le titre « Sichou shi » 四愁詩 (Quatre tristesses), composés essentiellement d'heptasyllabes.

Sous le titre « Sichou shi » sont assemblées quatre stances de Zhang Heng, essentiellement en heptasyllabes. D'une structure identique (chaque strophe est composée de sept vers, dont les trois premiers respectent une rime identique et le reste une autre rime) et d'un langage similaire, ils prennent l'aspect de quatre strophes d'une même œuvre plutôt que de quatre poèmes indépendants :

我所思兮在太山，
欲往從之梁父艱，
側身東望涕沾翰。
美人贈我金錯刀，
何以報之英瓊瑤。
路遠莫致倚逍遙，
何為懷憂心煩勞。

Celle à qui je pense est au mont Tai,
Je voudrais la suivre, le mont Liangfu est difficile [à grimper] !
Je contemple vers l'est, mes pleurs mouillent ma lettre.
La belle m'a offert un sabre ciselé,
Que lui donner en retour ? Un jade, une pierre précieuse.
Le chemin étant long, trop long pour que je les lui adresse.
Affligé est mon cœur, quelle tristesse !

³⁷⁹ Xiao Zixian, *Nan Qi shu*, j. 52, p. 908.

我所思兮在桂林。
欲往從之湘水深，
側身南望涕沾襟。
美人贈我琴琅玕，
何以報之雙玉盤。
路遠莫致倚惆悵，
何爲懷憂心煩傷。

Celle à qui je pense est aux forêts d'Osmanthe,
Je voudrais la suivre, le fleuve Xiang est profond !
Je contemple vers le sud, mes pleurs mouillent ma veste.
La belle m'a offert une cithare ornée de bijoux,
Que lui donner en retour ? Une paire de plats en jade.
Le chemin étant long, trop long pour que je la lui adresse.
Affligé est mon cœur, quelle tristesse !

我所思兮在漢陽。
欲往從之隴阪長，
側身西望涕沾裳。
美人贈我貂襜褕，
何以報之明月珠。
路遠莫致倚踟躕，
何爲懷憂心煩紆。

Celle à qui je pense est à Hanyang,
Je voudrais la suivre, le mont Long est haut !
Je contemple vers l'ouest, mes pleurs mouillent mon habit.
La belle m'a offert une robe de zibeline,
Que lui donner en retour ? Une perle brillante comme la lune,
Le chemin étant long, trop long pour que je les lui adresse.
Affligé est mon cœur, quelle tristesse !

我所思兮在雁門。
欲往從之雪雰雰，
側身北望涕沾巾。
美人贈我錦繡段，
何以報之青玉案。
路遠莫致倚增嘆，
何爲懷憂心煩惋。

Celle à qui je pense est à la Porte de l'Oie sauvage,
Je voudrais la suivre, les flocons de neige voltigent.
Je contemple vers le nord, mes larmes mouillent mon mouchoir.
La belle m'a offert une toise de brocart,
Que lui donner en retour ? Un plateau de verte jadéite,
Le chemin étant long, trop long pour que je les lui adresse.
Affligé est mon cœur, quelle tristesse !³⁸⁰

Même si le poème nous est transmis comme un *shi* ainsi que le suggère son titre, la possibilité mérite d'être prise en considération qu'il soit à l'origine une chanson, ou au moins qu'il ait puisé son inspiration dans des chansons. La tournure « celle à qui je pense est à... » (我所思兮在...) qui commande les strophes rappelle, en effet, un *yuefu* anonyme connu précisément sous le titre « You suosì » 有所思 (Celui à qui je pense)³⁸¹ :

有所思，	Celui à qui je pense，
乃在大海南。	Est au sud de la mer.
何用問遺君？	Que puis-je lui offrir pour transmettre mes vœux ?
雙珠瑇瑁簪，	Une épingle d'écaille, ornée de doubles perles，
用玉紹繚之【……】	Que j'entoure d'anneaux de jade [...] ³⁸²

³⁸⁰ *Yutai*, j. 9, p. 393-395.

³⁸¹ Le poème sera étudié plus minutieusement dans la section 3.3.2.

³⁸² LQL, p. 159-60, le poème sera examiné au chap. III.

En outre, l'échange de gages d'amour invite à penser au poème « Mugua » 木瓜 (Coing) du *Shijing* : « À celui qui m'offre un coing, je donne une belle pierre de prix *kiu* » (投我以木瓜，報之以瓊玖)³⁸³.

Pour la présence de la particule *xi* au seul premier vers de ses strophes, le poème se voit le plus souvent rapproché de la poésie de Qu Yuan 屈原 (343-227 av. J.-C.). Mais à notre sens, leur rapprochement réside dans une affinité rhétorique : de la même manière que dans le « Jiuge » 九歌 (Neuf chants), l'insuccès de la poursuite amoureuse est une métaphore des aspirations politiques inassouvies. La préface du poème précise que Zhang Heng le composa lorsqu'il fut contrarié dans sa vie politique (鬱鬱不得志³⁸⁴) et qu'à l'instar de Qu Yuan, il évoque la belle pour représenter le souverain ; les bijoux pour figurer la vertu et la justice ; les eaux profondes, la neige et le brouillard pour représenter les calomnies qu'il craignait de subir de la part des hommes de peu.

Les heptasyllabes avec ou sans la particule *xi* revêtent, semble-t-il, des valeurs différentes. La présence du *xi* marque un registre plus ou moins soutenu ; tandis que les heptasyllabes sans *xi* figuraient abondamment dans les proverbes, les maximes ou les devises, inscrits sur des objets d'usage quotidien comme les miroirs en bronze, autrement dit, ils représentaient peut-être un registre courant. Pour Fu Xuan, les « Quatre tristesses » de Zhang Heng sont d'une forme « mineure et triviale, relevant de la catégorie des heptasyllabes » (體小而俗，七言類也³⁸⁵).

Cette appréciation peu flatteuse n'empêcha pas que Fu Xuan ait écrit lui-même des imitations en reprenant le même titre, ce qui témoigne d'une part que les heptasyllabes occupaient une place inférieure par rapport aux tétrasyllabes et aux pentasyllabes, et que, de l'autre, cette nouvelle forme métrique suscita l'intérêt des lettrés³⁸⁶.

C'est souvent avec une certaine réserve que les critiques évoquent les « Quatre tristesses » comme étant les premiers heptasyllabes composés par des lettrés, toujours à

³⁸³ Trad. de Séraphin Couvreur, *Cheu King. Texte chinois avec une double traduction en français et en latin*, Ho Kien Fou, 1896, p.75.

³⁸⁴ *Yutai*, j. 9, p. 394.

³⁸⁵ Dans la préface de son imitation, voir *Yutai*, « Ni 'Sichou shi' sishou » 擬《四愁詩》四首 (Quatre stances (ou littéralement « pièces ») en imitation des « Quatre tristesses »). Par ce titre, le compilateur de l'anthologie considère sans doute l'œuvre de Zhang Heng comme quatre poèmes distincts l'un de l'autre.

³⁸⁶ Lu Xun 魯迅 a composé un poème de plaisanterie sur le modèle des poèmes de Zhang Heng (sans respecter la forme heptasyllabique) intitulé « Wo de shilian » 我的失戀 (Mon chagrin d'amour).

cause de la présence (pourtant minime) de la particule *xi* dans le poème, cependant qu'ils saluent unanimement Cao Pi comme l'un des ancêtres de la poésie lettrée en heptasyllabes pour ses deux poèmes regroupés sous le titre « Yan'ge xing » 燕歌行 (Chanson de Yan).

2.3.2. Cao Pi et la « Chanson de Yan »

Le Yan 燕 fut un royaume vassal des Zhou. Situé aux confins du royaume, il fut depuis la période des Royaumes combattants une terre de conflits qui subit de nombreuses invasions des tribus nomades du Nord. Sous les Qin et les Han, d'innombrables hommes y furent envoyés pour défendre les frontières. Sous le règne même du Premier Empereur des Qin, apparurent des chansons anonymes révélant la peine et l'amertume engendrées par la construction de la Grande Muraille. Selon le le *Yuefu guangti* 樂府廣題 (Un répertoire étendu des titres de *yuefu*)³⁸⁷, « Pour parler des époux soumis aux corvées militaires dans le Yan, cet air fut composé » (言良人從役於燕, 而為此曲)³⁸⁸. Les poèmes les plus anciens sous ce titre qui nous sont parvenus sont ceux de Cao Pi.

秋風蕭瑟天氣涼，	Le mugissement du vent d'automne apporte la froidure,
草木搖落露為霜，	Les arbres se dénudent et la rosée se fait le givre.
群燕辭歸鵠南翔。	Par nuées, hirondelles et oies sauvages s'en retournent vers le sud.
念君客游思斷腸，	Vous imaginer loin de moi me déchire le cœur :
慊慊思歸戀故鄉，	La tristesse doit aiguïser votre mal du pays,
君何淹留寄他方？	Pourquoi êtes-vous retenu en ces contrées lointaines ?
賤妾斃箜守空房，	Quand votre humble épouse garde seule cette maison vide !
憂來思君不敢忘，	Affligée par votre souvenir, comme vous oublierai-je ?
不覺淚下霑衣裳。	À mon insu, mes larmes mouillent mon habit.
援琴鳴弦發清商，	Faisant vibrer la cithare, je fais jaillir une musique limpide,
短歌微吟不能長。	Et chuchote une chanson brève qui ne peut durer.
明月皎皎照我床，	Le clair de lune inonde mon lit,
星漢西流夜未央。	Le Fleuve étoilé ³⁸⁹ coule vers l'est, la nuit est infinie.
牽牛織女遙相望，	Le Bouvier et la Tisserande de loin se contemplant,
爾獨何辜限河梁。	Pour quel crime êtes-vous ainsi empêché, par le Fleuve ? ³⁹⁰

Conservé dans le « Yuezhi » du *Song shu*, puis repris par des anthologies comme le *Wenxuan*, le *Yutai*, mais aussi et surtout le *YFSJ*, le poème est, à en croire Guo Maoqian, « interprété sur une mélodie des Jin » (*jinyue suozou* 晉樂所奏) en sept couplets (*jie* 解) :

³⁸⁷ Ouvrage perdu attribué à Shen Jian 沈建 (?-?, actif à l'époque des Song), cité d'après le *YFSJ*.

³⁸⁸ *YFSJ*, j. 32, p. 469.

³⁸⁹ Littéralement « par le pont du Fleuve ».

³⁹⁰ *YFSJ*, j. 32, p. 469., voir aussi *Wenxuan*, j. 27 et *Yutai*, j. 9.

six couplets de deux vers, puis un couplet de trois vers. Mais il nous semble que le poème sera plus naturellement cadencé en six unités sémantiques : trois tercets puis trois distiques, ainsi que nous l'avons ponctué.

Les premiers vers évoquent le commencement du « Jiubian » 九辯 (Neuf dissertations), attribué conventionnellement à Song Yu :

悲哉秋之為氣也！ 蕭瑟兮 草木搖落而變衰。	Ce qu'il est triste, l'air de l'automne ! Mugissant, mugissant... Herbes et arbres laissent choir leurs feuilles et se flétrissent.
...	
燕翩翩其辭歸兮，	Les hirondelles voltigeant font leurs adieux,
...	...
雁靡靡而南遊兮[...]	Les oies sauvages par nuées voyagent vers le sud [...] ³⁹¹

La superposition d'images entre les deux pièces est évidente : le sifflement du vent, le dessèchement de la végétation, la migration des hirondelles et des oies sauvages, voire, plus loin, le voyageur, les roseaux, le givre, la lune, les étoiles, ainsi qu'une nuit interminable. Cao Pi a évidemment puisé son inspiration dans le chef-d'œuvre de Song Yu. Sachant de surcroît que, entièrement traversé par la tristesse de l'automne, le « Jiubian » est salué comme la première des œuvres littéraires consacrées au thème de la mélancolie automnale, thème qui sera repris inlassablement par les générations suivantes.

Mais par le « Jiubian », Song Yu déplore l'aspiration contrariée d'un lettré malheureux (« Un lettré pauvre privé de poste éprouve de l'indignation » 貧士失職，而志不平³⁹²), tandis que Cao Pi emprunte les yeux d'une épouse délaissée pour observer le paysage désolé de l'automne. La dimension allusive est sensiblement atténuée, le poème revêt un aspect plus universel. Aussi Guo Maoqian, en citant le *YFJT*, dit-il que les deux pièces de Cao Pi chantent l'alternance des saisons, le retour incertain du bien-aimé du service militaire, et les plaintes d'une épouse esseulée³⁹³.

Les deux premiers vers du poème ont une grande ressemblance avec le début du « Ganli fu » 感離賦 (Rhapsodie sur les pensées de la séparation) du même Cao Pi, lequel, par son titre, rend évidemment hommage au « Lisao » :

³⁹¹ *Chuci*, p. 182.

³⁹² *Ibid.*, p. 183.

³⁹³ *YFSJ*, j. 32, p. 469.

秋風動兮天氣涼， Le vent automnal mugissant, l'air devient froid,
 居常不快兮中心傷。 Ce séjour sans entrain afflige mon cœur.³⁹⁴

Le premier vers est un heptasyllabe avec la particule *xi*, sous condition que celle-ci soit prise en considération pour le nombre des syllabes. Son rapprochement avec le vers initial du « Yan'ge xing » cité plus haut est évident, « Le mugissement du vent d'automne apporte la froidure » (秋風蕭瑟天氣涼), mais il nous est difficile de juger si Cao Pi considère lui-même *xi* comme une syllabe, ce qui rend moins certaine l'hypothèse qu'il existe forcément une parenté entre les deux textes.

Dans la deuxième strophe, « Vous imaginer loin de moi me déchire le cœur : La tristesse doit aiguïser votre mal du pays, Pourquoi êtes-vous retenu en ces contrées lointaines ? », l'épouse esseulée se figure l'époux voyageur qui souffrirait de l'éloignement de sa terre natale, tandis que le retard de son retour l'amène à s'interroger : pourquoi en ces contrées lointaines êtes-vous donc retenu ?

Le second poème est dans la même tonalité que le premier, il est conservé en deux versions dans le *YFSJ* qui le présente comme étant composé de six strophes (*jie*). Voici la version dite « texte original » (*benci* 本辭), qui est également celle conservée dans le *Yutai* :

別日何易會日難，	Faciles sont nos séparations et difficiles nos retrouvailles,
山川悠遠路漫漫。	Lointains sont les monts et les fleuves, et long le chemin !
鬱陶思君未敢言，	Tourmentée, je pense à vous, mais n'ose le dire,
寄聲浮雲往不還。	Aux nuages je confie ce chant qui s'en va sans retour.
涕零雨面毀容顏，	Un déluge de larmes dévaste mon visage,
誰能懷憂獨不嘆？	Qui, empli de tristesse, peut retenir ses soupirs ?
展詩清歌聊自寬，	Déployant un poème, je le chante pour m'apaiser,
樂往哀來摧肺肝。	La joie sitôt passée, vient la détresse qui me brise le cœur.
耿耿伏枕不能眠，	Soucieuse sur mon oreiller, je ne peux m'endormir,
披衣出戶步東西。	Un habit sur les épaules, je sors, de l'est à l'ouest me promener,
仰看星月觀雲間，	Je lève les yeux vers les étoiles, la lune et les nuées :
飛鶴晨鳴聲可憐，	Combien affligeant, le chant des loriots dès l'aube,
留連顧懷不能存。	Qui, tournoyant au ciel, nullement ne peut me consoler. ³⁹⁵

Quant à la version dite « exécutée sur un air de Jin » (*Jin yue suozou* 晉樂所奏), elle se présente comme suit :

³⁹⁴ Fu Yashu 傅亞庶 (annoté par), *San Cao shiwen quanji yizhu* 三曹詩文全集譯註 (Collection complète des poèmes et des proses des Trois Cao avec annotations), Changchun, Jilin wenshi chubanshe, 1997 (ci-après *San Cao shiwen quanji*), p. 323-324.

³⁹⁵ *YFSJ*, j. 32, p. 469.

別日何易會日難，
 山川悠遠路漫漫。
 鬱陶思君未敢言，
 寄書浮雲往不還。
 涕零雨面毀形顏，
 誰能懷憂獨不嘆。
 耿耿伏枕不能眠，
 披衣出戶步東西。
 展詩清歌聊自寬，
 樂往哀來摧心肝。
 悲風清厲秋氣寒，
 羅帷徐動經秦軒。
 仰戴星月觀雲間，
 飛鳥晨鳴聲可憐。
 留連顧懷不自存。

Faciles sont nos séparations et difficiles nos retrouvailles,
 Lointains sont les monts et les fleuves, et long le chemin !
 Tourmentée, je pense à vous, mais n'ose en parler.
 Aux nuages je confie mes lettres sans qu'elles ne soient retournées.
 Un déluge de larmes dévaste mon visage,
 Qui, empli de tristesse, peut retenir ses soupirs ?
 Soucieuse sur mon oreiller, je ne peux m'endormir,
 Un habit sur les épaules, je sors, de l'est à l'ouest me promener.
 Déployant un poème, je le chante pour m'apaiser,
 La joie aussitôt passée, viennent la détresse, et mon cœur brisé.
 Le vent triste est pénétrant et l'air d'automne glacial,
 Les rideaux s'agitent doucement au couloir de l'ouest.
 Je lève les yeux sur les étoiles, la lune et les nuées :
 Combien affligeant, le chant de loriots dès l'aube,
 Qui, tournoyant au ciel, nullement ne peut me consoler.³⁹⁶

Comparée à la version *benci*, celle-ci, probablement une adaptation musicale, comporte deux vers supplémentaires (11-12) : « Le vent triste est pénétrant et l'air d'automne glacial, Les rideaux s'agitent doucement au couloir de l'ouest » (悲風清厲秋氣寒，羅帷徐動經秦軒). En outre, l'ordre de certains vers est inversé. Dans la version *benci*, la personne qui s'épanche cherche à se consoler de sa peine par le chant d'un poème, avant qu'elle ne sorte déambuler à pas perdus, tout en contemplant les astres et en écoutant les oiseaux dans les cieux. La logique de l'espace-temps semble brouillée dans la présente version : l'insomnie la pousse à une promenade nocturne, et c'est alors qu'elle déploie un poème pour le chantonner. Les vers suivants, avec l'évocation des rideaux de gaze (*luowei* 羅帷), ramènent nos regards vers le gynécée, tandis que les astres et les gazouillis des oiseaux suggèrent une continuité de la promenade en extérieur.

Cette version porte sans doute plus de traces de la représentation musicale qui privilégie l'effet sonore au détriment parfois de la cohérence narrative. Il n'est pas étonnant dès lors que ce soit elle – plutôt que la version dite *benci* – qui figure dans le « Yuezhi » du *Song shu*³⁹⁷.

Ces deux « Yan'ge xing » de Cao Pi sont intégralement en heptasyllabes monorimes. Or ils reproduisent, nous semble-t-il, la musicalité et l'élégance des « Dix-neuf poèmes anciens ». Sans recours à des allusions difficiles ou à des tournures sophistiquées, ils plaisent justement par leur naturel et leur simplicité. Les expressions et les images

³⁹⁶ *YFSJ*, j. 32, p. 470.

³⁹⁷ À une nuance près : dans la version du *Song shu*, l'avant-dernier vers devient deux tétrasyllabes, « Les loriots gazouillent à l'aube, Leurs cris sont affligeants » 飛鳥晨鳴，聲氣可憐.

invoquées n'ont rien d'extraordinaire, elles sont pourtant propres à faire ressortir la sincérité du sentiment, une sincérité touchante, mais difficile à rendre en traduction, au risque d'une apparence de joliesse qui peut paraître fade et mièvre.

Les deux poèmes jouissent d'une haute appréciation pour leur rôle dans l'évolution des heptasyllabes. Ils sont couverts d'éloges par Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692), historien et philosophe de la fin des Ming, selon qui le premier poème de Cao Pi est une œuvre de perfection que ce soit sur le plan de l'expression des sentiments, de la mesure rythmique, de l'élégance des expressions, ou encore de l'harmonie sonore, il est « hors pair dans le passé comme au présent » (傾情傾度，傾色傾聲，古今無兩)³⁹⁸ ; tandis que le deuxième poème est « une mise en œuvre ingénieuse des *Trois cents poèmes* » (乃《三百篇》之妙用)³⁹⁹.

Ce n'est pas un hasard si Cao Pi est parmi les premiers des lettrés – s'il n'est pas le premier – à composer des poèmes entièrement en heptasyllabes, lesquels figuraient notamment dans les chansons des musiciens burlesques et négligés par les gens de lettres. Fils d'un seigneur de guerre et futur souverain des Wei, il n'hésitait pourtant pas à s'inspirer du folklore et le faisait sciemment. C'est sans doute pourquoi selon Zhong Rong, les poèmes de Cao Pi sont « tous rustiques et dépourvus d'ornement comme des causeries » (率皆鄙質如偶語), autrement dit, ils sont d'une simplicité et d'un naturel qui s'approchent de ceux de la langue parlée, de telle manière qu'ils paraissent peu soignés, voire rustiques (*bi* 鄙). Cette manière dite rustique de la poésie de Cao Pi est évoquée par d'autres commentateurs comme Hu Yinglin :

[Quant à] l'empereur Wen des Wei [...] quoique ses *yuefu* émanent de sa personnalité naturelle, ils sont parsemés d'expressions vulgaires, à la différence de Cao Zhi qui ne se sert que de son propre ton (ses propres expressions). En effet, le langage des hommes des Han est proche d'un langage vulgaire, ceci est le plus difficile à percevoir et à apprécier.⁴⁰⁰

魏文【.....】樂府雖酷是本色，時有俚語，不若子建純用己調。蓋漢人語似俚，此最難體認處。

³⁹⁸ Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692), *Gushi pingxuan* 古詩評選 (Choix et commentaire des poèmes anciens), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2011, p. 18.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰⁰ *Shisou*, p. 30.

Le terme *li* 俚 n'est autre qu'un synonyme du *su* 俗 ou encore *bi* 鄙, et dénote un registre populaire. Si Cao Pi recourt à des expressions « triviales » pour son expression poétique – notamment pour ses *yuefu* –, c'est justement parce qu'il s'approprie d'un langage hérité des *yuefu* des Han, et que la plupart de ceux parvenus jusqu'à nos jours ont une origine folklorique :

Les *yuefu* anciens, quoique riches en expressions triviales, sont pleins de saveur et d'intérêt. Les gens des générations ultérieures les considèrent comme grossiers, mais sorties [de la main] des anciens, ils sont naturellement fins, c'est pourquoi l'on dit que la grande subtilité paraît proche de la maladresse.⁴⁰¹

古樂府多俚言，然韻甚趣甚。後人視之為粗，古人出之自精，故大巧者若拙。

Ainsi observe Lu Shiyong qui sait mieux apprécier Cao Pi en disant que « [la poésie de] Zihuan est aisée et se rapproche des Airs [des principautés] » (子桓逸而近風). Ce qui peut apparaître comme une digression nous permet de supposer que Cao Pi se serait inspiré du folklore pour la composition de ses deux chansons entièrement heptasyllabiques. D'une « plénitude structurale » (*tiaoda* 條達) et d'une « harmonie mélodieuse » (*xiehe* 諧和)⁴⁰², celles-ci sont saluées par Wang Fuzhi comme l'ancêtre des poèmes heptasyllabiques (七言初祖). Leur importance se manifeste à travers tout un héritage qu'elles laissent aux générations suivantes, ainsi que l'observe Chen Zuoming :

Ce sont des heptasyllabes dont chaque vers est porteur de rime, mais différents du style Boliang. Pour ce dernier, chaque vers constitue une idée, tandis que [les vers du] présent poème se suivent et se poursuivent l'un l'autre. Quand les gens des générations ultérieures composent des heptasyllabes en style ancien en appliquant la [même] rime à chaque vers, il leur faut imiter ce procédé.⁴⁰³

此七言一句一韻體，又與《柏梁》不同。《柏梁》一句一意，此連緒相承。後人作七古，句句用韻，須仿此法。

En effet, les « Chansons de Yan » de Cao Pi sont importants dans le cours de l'histoire des heptasyllabes aussi parce qu'elles feront l'objet d'imitations, notamment sous les

⁴⁰¹ Lu Shiyong, *Shijing zonglun*, voir *Lidai shihua xubian*, p. 1404.

⁴⁰² Wang Fuzhi, *Gushi Pingxuan*, p. 17-18.

⁴⁰³ Chen Zuoming, *Caishu tang shushi xuan*, p. 143.

Liang, l'époque où cette forme métrique connaîtra un nouvel élan. Une attention particulière sera apportée à ces imitations dans le chapitre VI.

2.3.3. Les hexasyllabes et autres mètres

Nous ne pouvons quitter tout à fait la question du mètre sans évoquer quelques autres formes métriques, notamment les hexasyllabes⁴⁰⁴ dont les prémices sont presque contemporaines de celles des heptasyllabes.

Quand Zhi Yu remarque que les hexasyllabes étaient, comme les pentasyllabes, le plus souvent employés par les *yuefu*, on ne sait s'il fait référence aux hexasyllabes qui parsèment certains *yuefu* hétérométriques, étant donné que les poèmes entièrement hexasyllabiques conservés dans le *YFSJ* restent assez peu nombreux.

Kong Rong 孔融 (153-208), l'un des Sept lettrés de Jian'an, est parfois considéré comme le premier à composer des poèmes purement hexasyllabiques. Ainsi sont signés de son nom trois poèmes en vers de six syllabes qui décrivent les grands événements à la fin des Han et chantent, notamment, les exploits de Cao Cao. Ils revêtent un caractère presque vernaculaire, pour n'en citer qu'un :

郭李分爭為非，	Guo et Li rivalisent par leurs méfaits,
【從洛到許巍巍，】	[De Luo à Xu, quelle ampleur !]
遷都長安思歸，	La capitale est transférée à Chang'an, mais on pense au retour.
瞻望關東可哀，	On contemple de loin l'Est du Passage avec tristesse,
夢想曹公歸來。	On rêve que Messire Cao revienne bientôt. ⁴⁰⁵

Kong Rong aurait possiblement puisé son inspiration dans le folklore. Nous pensons notamment au « Dong tao xing » 董逃行 (Ballade de la fuite de Dong [Zhuo]) ou encore « Dong tao ge » 董逃歌 (Chanson de la fuite de Dong [Zhuo]), un air inventé, selon le *GZJ*, par des enfants errants (*youtong* 遊童) sous les Han postérieurs. Le poème le plus ancien sous ce titre remonte à la fin du règne de l'empereur Ling 靈 (r. 168-189), et est conservé dans le *Hou Han shu*. Un poème essentiellement trisyllabique qui prédit la défaite de Dong Zhuo 董卓 (ca 141-192), le seigneur de guerre qui, d'un tempérament tyrannique et cruel,

⁴⁰⁴ Voir David R. Knechtges, « Liuyan shi » 六言詩 (Hexasyllabic verse), David R. Knechtges & Taiping Chang (éd.), *Ancient and Early Medieval Chinese Literature*, Leiden • Boston, Brill, 2010, p. 601-603.

⁴⁰⁵ Selon les éditions, le vers entre crochets est parfois absent, mais il figure bel et bien dans les deux autres poèmes qui sont un quintil et un sizain. Voir Yu Shaochu 俞紹初 (éd.), *Jian'an qizi ji* 建安七子集 (Recueil des Sept lettrés de Jian'an), Beijing, Zhonghua shuju, 1989, j. 1, p. 4.

usurpait le pouvoir impérial et s'attira l'hostilité d'autres seigneurs de guerre comme Cao Cao.

L'air fut repris et pratiqué par les générations suivantes et incorporé dans le répertoire du Bureau de la musique. Or il est à noter que, les poèmes des lettrés qui nous sont parvenus sous le titre « Dong tao xing » sont majoritairement hexasyllabiques. Parmi eux, le plus ancien est celui de Cao Pi, conservé dans le *TPYL* mais absent du *YFSJ*.

晨背大河南轅，	Au matin, s'opposant au grand fleuve, on s'achemine vers le sud,
跋涉遐路漫漫。	Traversant herbes et eaux, sur le chemin long et lointain.
師徒百萬嘩喧，	Les soldats par millions produisent de grands brouhahas,
戈矛若林成山，	Les hallebardes et lances forment des monts et des forêts,
旌旗拂日蔽天。	Les bannières et étendards dissimulent le soleil et le ciel. ⁴⁰⁶

Le poème décrit, de toute évidence, une marche militaire. Certains chercheurs le considèrent comme *le* poème hexasyllabique le plus ancien⁴⁰⁷, ce qui laisse entendre que les hexasyllabes de Kong Rong sont plus tardifs. Mais la datation de ces textes reste problématique et il nous est impossible de déterminer l'ancienneté de l'un ou de l'autre. D'autre part, leur rapprochement thématique – ils racontent tous les grands événements qui marquaient l'histoire à la veille des Trois Royaumes – nous amène à concevoir l'hypothèse que les poèmes de Kong Rong auraient été aussi composés sur l'air « Ballade sur la fuite de Dong [Zhuo] ».

Mais les frères Cao jouent certes un rôle non négligeable dans la réception de nouvelles formes métriques par les gens de lettres. Comme son aîné, Cao Zhi était parmi les premiers à composer des *yuefu* entièrement dans les prémices des hexasyllabes avec ses deux pièces intitulées « Qie boming » 妾薄命 (J'ai piètre destin), dont l'une est un huitain et l'autre, beaucoup plus longue, est composée de vingt-neuf vers. Contentons-nous de ne citer que le premier :

攜玉手喜同車，	Tenant sa main de jade, joyeux, je l'accompagne dans le char,
比上雲閣飛除。	Ensemble on monte le pavillon aérien aux marches envolées.
釣臺蹇產清虛，	La terrasse de pêche s'élève sinuosement dans le pur éther,
池塘靈沼可娛。	L'étang et le marais féériques sont là pour nous distraire,
仰泛龍舟綠波，	La tête levée, on laisse flotter le bateau-dragon sur les ondes vertes,
俯擢神草枝柯。	Les yeux baissés, on cueille des herbes divines depuis leurs rameaux.
想彼宓妃洛河，	
退詠漢女湘娥。	

⁴⁰⁶ Fu Yashu (annoté par), *San Cao shiwen quanji*, p. 287.

⁴⁰⁷ Jia Bing 賈兵, Cao Pi « Dongtao xing » kao lue 曹丕《董逃行》考略 (Bref examen de la « Ballade de la fuite de Dong [Zhuo]), *Yuefu xue* 樂府學 (Études de yuefu), n° 2, août 2007, p. 157-168.

Je pense à la princesse Fu du fleuve Luo⁴⁰⁸,
En reculant, je chante la promeneuse de la Han et la déesse de la Xiang⁴⁰⁹.

La forme classique d'un hexasyllabe, comme nous pouvons le constater avec les poèmes précédents, suit le schéma prosodique 〇〇/〇〇/〇〇, avec la possibilité d'envisager une liaison étroite parfois entre les deux premiers dissyllabes, parfois entre les deux derniers dissyllabes, à savoir 〇〇-〇〇/〇〇 comme « La capitale est transférée à Chang'an, mais on pense au retour » (遷都-長安/思歸), ou encore 〇〇/〇〇-〇〇, comme « On rêve que Messire Cao revienne bientôt » (夢想/曹公-歸來).

C'est pourquoi ce poème de Cao Zhi présente une singularité, avec son vers initial sous forme 〇〇〇/〇〇〇 (攜玉手/喜同車). Il se peut qu'il s'agisse d'un distique de trisyllabes et que le poème soit, conséquemment, un *yuefu* hétérométrique.

Cette variation de structure, si elle n'était pas volontaire, suggère peut-être une certaine contrainte de la forme hexamétrique, avec laquelle, selon Chen Zuoming, il est facile de produire de la vigueur (易得矯勁) mais difficile de produire une sonorité légère et mélodieuse (難為曼聲)⁴¹⁰, et qu'il est ardu de les rendre conformes à la juste mesure (極難合度)⁴¹¹.

Il n'est pas difficile de se prononcer en faveur de cette observation si nous pensons aux premiers hexasyllabes – de Kong Rong ou encore de Cao Pi – qui sont des poèmes de caractère historique et d'allure épique. Dans une certaine mesure, l'hexasyllabe, avec sa structure reposant sur l'unité du bisyllabe, est propre à créer une impression d'emphase et de vigueur comme le tétrasyllabe, mais la contrainte de composition est peut-être aussi similaire à celle du tétrasyllabe, à savoir le risque de glisser vers la prolixité au moment où le texte se prolonge⁴¹². Ceci explique peut-être la relative rareté des hexasyllabes dans la composition poétique.

⁴⁰⁸ Selon la mythologie, la princesse Fu 宓妃 fut la fille de Fu Xi 伏羲, l'un des trois auguste souverains de l'antiquité, elle devint la déesse du fleuve Luo après sa noyade.

⁴⁰⁹ Les rivières Han et Xiang.

⁴¹⁰ Le caractère *man* 曼, une attention particulière y sera apportée lorsque nous observons les heptasyllabes dans le Chap. VI, avec une mise en relation avec le caractère *mi* 靡 (référence).

⁴¹¹ Chen Zuoming, *Caishu tang gu shixuan*.

⁴¹² Il n'est donc pas un hasard que la prose parallèle, *pianwen* 駢文 fasse prédominer les tétrasyllabes et les hexasyllabes, d'où la désignation *siliu* 四六, littéralement « quatre-six ».

Toutefois, avec cette forme peu usuelle, on peut s'attendre à des poèmes très réussis, comme l'illustre bellement ce *yuefu* de Yu Xin 庾信 (513-581), intitulé « Yuan'ge xing » 怨歌行 (Chanson d'amertume) :

家住金陵縣前，	J'habitais un district de Jinling,
嫁得長安少年。	Fus épousée par un jeune de Chang'an.
回頭望鄉淚落，	De mes yeux tournés vers mon pays, tombent mes pleurs :
不知何處天邊？	Je ne sais où est l'extrémité du ciel.
胡塵幾日應盡，	Les poussières barbares ⁴¹³ , quand se dissiperont-elles ?
漢月何時更圓？	La lune des Han, quand redeviendra-t-elle pleine ?
為君能歌此曲，	Pour vous j'ai pu chanter cet air,
不覺心隨斷弦。	À mon insu, avec les cordes se brise mon cœur.

Le génie que témoigne Yu Xin dans ce poème réside justement dans le fait qu'il parvient, avec des hexasyllabes, à produire une sonorité délicieusement sinueuse qui n'est point marquée par un rythme précipité. Rappelons-nous, en outre, que le « Yuan'ge xing » est un air ancien des Han sous le titre duquel sont regroupés notamment des pentasyllabes dont la plupart sont des plaintes de gynécée. Ce poème nous a permis d'apercevoir l'innovation des lettrés dans la reprise des titres anciens (cette question sera étudiée plus attentivement dans le chap. IV), mais suggère également une évolution importante des hexasyllabes sous l'époque Qi-Liang.

Conclusion

D'une manière générale, nous pensons que les *yuefu* ont contribué à l'enrichissement des formes métrique de la poésie chinoise. Lorsque Zhi Yu commente les différents mètres en citant les vers du *Shijing*, il suggère déjà l'importance de la musique dans l'usage des pentasyllabes, des hexasyllabes, mais aussi des heptasyllabes.

Le Bureau de la musique nous a fourni un point d'entrée idéal pour sonder l'apport des sons nouveaux dans l'essor des pentasyllabes. Le rapprochement entre les dix-neuf poèmes anciens et certains *yuefu* des Han nous a permis d'apprécier combien ils appartenaient à un corpus commun plus large. L'entrecroisement des images et des expressions, la similitude stylistique et thématique, les traces de la représentation musicale dans certains poèmes anciens... tout ceci met à l'épreuve la tentative de marquer des limites claires entre le *yuefu* et le *shi*.

⁴¹³ Poussière provoquée par des combats ou des expéditions militaires.

Le rôle de la musique s'est avéré décisif dans l'orientation du choix des formes métriques : La substitution des pentasyllabes aux tétrasyllabes dénote le succès des « sons nouveaux » sur les « sons justes ». Le pentamètre, qui dans un premier temps était majoritairement appliqué dans les poèmes de caractère narratif, connaîtra un essor allant pourtant de pair avec la floraison du lyrisme. Il finira par dominer la poésie du haut Moyen Âge. Les heptasyllabes n'auront leur succès que vers la fin des Six Dynasties. Ce relatif retard s'explique par le fait que l'heptamètre était davantage associé à la musique dite burlesque et considéré comme étant trivial et mineur. Les hexasyllabes, censés être peu propices à la production des sonorités mélodieuses, n'ont connu qu'une évolution timide. Quant aux vers dont le nombre de syllabes dépasse sept, comme l'observe Zhi Yu au sujet des ennéasyllabes, ils étaient peu usités car ils s'adaptaient mal au chant.

Si jusqu'ici, nous avons peu évoqué les *yuefu* hétérométriques, ce n'est pas qu'ils soient d'un nombre insignifiant ou d'une importance moindre, au contraire. Mais nous avons décidé de nous intéresser aux apports du *yuefu* dans l'enrichissement des formes métriques, et il nous a paru important d'accorder une priorité aux pentasyllabes et aux heptasyllabes qui domineront la poésie classique – d'autant que nous aurons l'occasion de revenir à l'hétérométrie lorsque nous examinerons d'autres aspects du *yuefu* : la « Ballade de l'épouse malade » (voir chap. III) par exemple, une ancienne ballade hétérométrique, nous servira de matière dans nos analyses du caractère narratif des *yuefu* anciens anonymes ; et la longue pièce hétérométrique de Cao Pi intitulée « Ballade des armoises sur les grands murs » (voir chap. VI) sera une belle illustration de l'héritage qu'a reçu le *gexing* des *yuefu* antérieurs, etc.

Chap. 3. Poésie de *performance* : caractères dits originels du *yuefu*

En Chine comme ailleurs, la poésie et le chant ne faisaient qu'un et les chansons les plus anciennes s'imprègnent plus ou moins profondément du folklore. Le *Shijing* serait une anthologie disparate où se mêlent de vieilles chansons d'inspiration populaire et une poésie de cour qui « vint relayer la poésie populaire » et qui « reçut de sa devancière les règles de l'art poétique »⁴¹⁴.

Dans les veilles chansons relevant des « Guofeng » 國風 (Air des principautés), qu'il désigne comme « un recueil de chansons locales classées par pays⁴¹⁵ », Granet croit déceler « un air d'impersonnalité », où « tout individualité est absente », et dont le « le décor lui-même est aussi peu varié que possible »⁴¹⁶. Cette remarque et même son lexique confèrent à ces chansons anciennes une certaine *théâtralité* : elles donnent à voir des portraits de personnages plutôt que représenter des individus.

Au sujet de l'aspect théâtral du *Shijing*, Marie Bizais-Lillig pense que cette première anthologie poétique « inclut des représentations de la scène à la cour » et conserve « des sources locales de la performance scénique ritualisée »⁴¹⁷. L'hypothèse que les textes aient été représentés sur la scène palatine peut être discutable, mais les réflexions menées sur la théâtralité de certains poèmes du *Shijing*, en s'appuyant sur « trois dimensions fondamentales » que sont « la mise en scène, le dialogue et l'intrigue » nous paraissent à la fois judicieuses et inspirantes.

Cette [...] anthologie contient des poèmes qui s'appuient sur le dialogue, sur la narration, ou qui combinent les deux, à la manière de petites scénettes [*sic.*] ou de petites mises en scène. Ces jeux de voix apparaissent notamment dans le cadre de rencontres amoureuses.⁴¹⁸

⁴¹⁴ Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 235-236.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁴¹⁷ Marie Bizais-Lillig, « Effets de renforcement de la théâtralité par la traduction : Le *Shijing* 詩經 (Odes confucéennes selon Ezra Pound (1885-1972) », <https://bowushi.hypotheses.org/50>, consulté le 05/09/2020.

⁴¹⁸ *Ibid.*

En effet, même si les chansons n’ont pas été réellement représentées sur la scène, elles s’inscrivaient dans un espace-temps délimité souvent par un événement ou par une circonstance, ce qui leur confère une dimension diégétique.

Cependant, la manifestation de la théâtralité est encore assez timide dans les chansons anciennes telles que les textes du *Shijing*, elle devient plus remarquable dans les *yuefu* des Han, époque où une certaine professionnalisation du chant et de la danse⁴¹⁹ favorise les représentations scéniques des poèmes à chanter. Le Bureau de la musique, même s’il se voulait – réellement ou prétendument – une continuité de la tradition des anciens où des fonctionnaires étaient chargés de parcourir le pays pour recueillir des chansons afin que le souverain puisse se renseigner des mœurs de sa population, n’en eut pas moins pour mission d’établir un répertoire musical afin de divertir la cour et l’aristocratie.

Dans ce chapitre, on s’intéresse aux caractères originels des *yuefu* liés à leur nature en tant que poésie de *performance*⁴²⁰, déterminés non seulement par la représentation – la théâtralité, la narration, les jeux de voix –, mais aussi par la transmission – l’ambiguïté, l’incongruité ou encore l’irrégularité qui marquent un certain nombre de textes qui nous sont parvenus.

3.1. La théâtralité des *yuefu* anciens

« L’affamé chante sa nourriture, le laboureur son labeur » (飢者歌其食，勞者歌其事)⁴²¹. Les chansons les plus anciennes ont pour source le quotidien du commun des hommes, elles auraient été improvisées dans des circonstances précises et reproduisent des séquences du récit de la vie même, à l’instar du poème « Nüyue jiming » 女曰雞鳴 (La femme dit : Le coq chante...)⁴²², constitué d’un échange de propos entre un couple.

⁴¹⁹ Voir Zhao Minli 趙敏俐, *Handai yuefu zhidu yu geshi yanjiu* 漢代樂府制度與歌詩研究 (Étude sur le système du Bureau de la musique et la poésie-chant des Han), Beijing, Shangwu yinshuguan, 2009.

⁴²⁰ L’emploi de cet anglicisme est conscient. Le mot anglais *performance* nous paraît plus efficace dans la mesure où, plus que le mot représentation, il suggère l’idée que le *yuefu* était un art composite, destiné souvent à un auditoire.

⁴²¹ Gongyang Shou 公羊壽 (?-?), He Xiu 何休 (129-182), Li Xueqin 李學勤 (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu* • *Chunqiu Gongyang zhuan zhushu* 十三經註疏 • 春秋公羊傳註疏 (Notes et commentaires aux treize [Livres] Canoniques • Annotations du Commentaire de Gongyang aux *Annales*), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999, j.15, 321.

⁴²² *Shijing*, j. 4, p. 294.

Dès lors que les chansons folkloriques des quatre orientes de l'empire des Han furent collectées par le Bureau de la musique, et qu'elles entrèrent dans le répertoire musical de la cour, une poésie de *performance* qui mérite ce nom peut dès lors être évoquée : les poèmes auraient été réellement représentés devant un public palatin.

Dans sa traduction de Bao Zhao, l'un des plus grands auteurs de *yuefu*, Michel Kuttler va jusqu'à rapprocher le *yuefu* et la tragédie de Shakespeare :

Les *Yuefu* sont des poèmes écrits sur des airs connus en entretenant des rapports analogiques avec un archétype (le premier poème écrit sur l'air dont ils s'inspirent) [...] Le moi qui s'exprime dans un *Yuefu* n'est pas le moi historique du poète, mais celui d'un acteur qui rejoue la scène de l'archétype. Les *Yuefu* prennent dans la Chine de cette époque la place du théâtre absent et nombre d'entre eux évoquent la saynète que fait jouer Hamlet à la cour du Danemark.⁴²³

Si ce rapprochement nous semble un peu trop osé, la pertinence n'est pas absente lorsque le traducteur remarque que le *moi* qui s'exprime dans un *yuefu* ne saurait être *a priori* le moi historique du poète. En effet, que ce soit les chansons d'origine folklorique collectionnées par le Bureau de la musique, ou les pièces composées par des musiciens professionnels, elles étaient souvent destinées à être interprétées par des chanteurs ou, le plus souvent, des chanteuses du palais.

Or, du fait qu'un grand nombre de *yuefu* datant des Han sont des poèmes narratifs qui relatent des récits, on est amené à se demander dans quelle mesure cela les dispose particulièrement à être représentés.

3.1.1. « Les *yuefu* excellent à [...] narrer des histoires »

Les *yuefu* (présentés comme) les plus anciens ne nous sont parvenus que sous forme littéraire, mais ils laissent voir parfois plus ou moins les traces d'une origine orale et non lettrée. Même si leurs frontières avec les *gushi* sont loin d'être tranchées, les *yuefu* se caractérisent davantage par un tour narratif.

Dans les pentasyllabes se distinguent nettement deux genres : les poèmes échangés par Su Wu et Li Ling et les Dix-neuf poèmes anonymes sont du genre *gushi* ; « Épouse du petit fonctionnaire de Lujiang » « Officier de la garde impériale » « Le mûrier sur le sentier » sont du genre *yuefu* [...] Les *yuefu* excellent à tourner les phrases et narrer des histoires.⁴²⁴

⁴²³ Bao Zhao, Michel Kuttler (traduit et présenté par), *Sur les berges du Fleuve*, Paris, La Différence, 1992.

⁴²⁴ Shen Deqian, *Shuoshi cuiyu*, voir Ding Fubao (éd.), *Qing shihua*, p. 530.

就五言中，較然兩體。蘇李贈答、無名氏十九首，古詩體也。廬江小吏妻、羽林郎、陌上桑之類，樂府體也【……】措詞敘事，樂府為長。

Si des poèmes qui s'appuient sur le dialogue ou sur la narration parsèment déjà le *Shijing*, ils y restent relativement peu présents. C'est en effet dans les *yuefu* des Han que la narration connaît un véritable essor : non seulement les récits y sont plus circonstanciés, mais le déroulement des actions plus sinueux et les personnages plus vivants. Ainsi, pour les critiques des époques ultérieures, la narrativité constitue l'un des facteurs les plus importants qui permettent de distinguer le *yuefu* du poème *shi*, tel que Xu Zhenqing 徐禎卿 (1478-1511) avance dans son *Tanyi lu* 談藝錄 (Propos sur les arts) que « Les *yuefu* sont le plus souvent narratifs, c'est pourquoi ils diffèrent des poèmes *shi* » (樂府往往敘事，故與詩殊⁴²⁵).

Les quelques titres cités ci-dessus par Shen Deqian pour illustrer ce qu'il désigne comme forme *yuefu* (*yuefu ti* 樂府體⁴²⁶) sont parmi les *yuefu* narratifs les plus connus : l'« Épouse du petit fonctionnaire de Lujian » n'est autre que le « Gushi wei Jiao Zhongqing qi zuo » 古詩為焦仲卿妻作 (Poème ancien composé pour l'épouse de Jiao Zhongqing)⁴²⁷, plus connu sous le titre « Kongque dongnan fei » 孔雀東南飛 (Le paon s'envole au sud-est). Ce poème est salué, avec le « Mulan ci » 木蘭辭 (Ballade de Mulan)⁴²⁸, comme « une paire de jades » (*shuangbi* 雙璧) des *yuefu*, marquant un apogée de l'art de la narration dans la poésie chinoise classique.

Les deux autres pièces, « Yulin lang » 羽林郎 (Officier de la garde impériale) et « Moshang sang » 陌上桑 (Le mûrier sur le sentier)⁴²⁹, comptent également parmi les *yuefu* les plus appréciés. La première raconte l'histoire d'une vendeuse de vin qui repoussa les privautés

⁴²⁵ *Lidai shihua*, p. 769.

⁴²⁶ Ici, il serait possible d'aller jusqu'à traduire *ti* 體 par « genre ».

⁴²⁷ Conservé dans le *Yutai*, le poème est précédé d'une préface : « Sous l'ère Jian'an de la fin des Han, Liu, l'épouse de Jiao Zhongqing qui était alors un petit fonctionnaire de Lujiang, fut répudiée par la mère de Zhongqing. Malgré son serment de ne plus se remarier, sa famille la força [à le faire], et elle se jeta dans les eaux pour mettre fin à sa vie. Zhongqing, ayant ouï dire, se pendit à un arbre dans la cour. Les gens de ce temps s'en affligèrent et composèrent le poème pour raconter [l'histoire]. » (漢末建安中，廬江府小吏焦仲卿妻劉氏為仲卿母所遣，自誓不嫁，其家逼之，乃投水而死。仲卿聞之，亦自縊於庭樹。時人傷之，為詩云爾。) Voir *Yutai*, j. 1, p. 42.

⁴²⁸ Chanson conventionnellement considéré comme d'origine du nord, datant des Six Dynasties (la datation précise fait débat). Pour une traduction intégrale du poème accompagné d'une présentation savante sur sa datation et son caractère narratif, voir Hans H. Frankel, *The Chinese Ballad "Southeast Fly the Peacocks"*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1974, vol. 34 (1974), p. 248-271.

⁴²⁹ Les deux poèmes sont présentés par Diény dans *Pastourelles et magnanarelles*, p. 197, pour la traduction du « Moshang sang », voir Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine*, p. 128-135.

galantes d'un suivant de la noblesse, la seconde relate l'anecdote d'une magnanarelle qui frustra la tentative d'un préfet coureur. Par leur similitude thématique, elles sont parfois considérées comme des œuvres jumelles.

Outre les *yuefu* purement pentasyllabiques cités par Shen Deqian, plus nombreux encore sont les *yuefu* hétérométriques de caractère narratif, dont certains revêtent même l'aspect d'une fable, tels « Jiadie xing » 蛺蝶行 (Ballade de belle-dame), « Kuyu guohe qi » 枯魚過河泣 (Le poisson séché pleure en traversant la rivière), ou encore « Wusheng » 烏生 (Un corbeaux donne naissance [à huit ou neuf petits])⁴³⁰.

Par ailleurs, les chansons collectées par le Bureau de la musique de différentes régions de l'empire des Han étaient censées être « les manifestations d'un cœur ému par la joie ou par la tristesse, suite à des événements » (皆感於哀樂，緣事而發), à travers lesquelles « il est possible d'observer les mœurs [de la population] et de connaître la consistance ou la ténuité [de leur vertu] » (可以觀風俗，知薄厚)⁴³¹. Dans cette perspective, ces chansons constituent une mise en récit de la vie des gens du commun. Nombre de ces poèmes-chants collectés par la cour racontent de fait les souffrances des couches inférieures de la société, comme « Fubing xing » 婦病行 (Ballade de l'épouse malade)⁴³², « Gu'er xing » 孤兒行 (Ballade de l'orphelin)⁴³³, « Dongmen xing » 東門行 (Ballade de la Porte de l'Est) ou encore « Zhan chengnan » 戰城南 (Combat au sud des remparts)⁴³⁴, « Shiwu congjun zheng » 十五從軍征 (À quinze ans, je suis parti à la guerre)⁴³⁵, etc.

Une analyse plus serrée de ces poèmes-chants nous permet de constater que les procédés narratifs qui marquent les *yuefu* anciens peuvent être un legs de leur aspect théâtral : le récit est porte souvent l'empreinte de la représentation de quelques scènes clés, avec un changement de décor qui peut parfois être inattendu, comme l'observe Frankel :

Considered from the vantage point of world literature, the *yüeh-fu* may be called a ballad, predominantly narrative in nature, with occasional lyric overtones, but without the

⁴³⁰ *YFSJ*, j. 28, p. 408.

⁴³¹ *Han shu*, j. 30, p. 1756.

⁴³² *YFSJ*, j. 38, p. 566

⁴³³ *Ibid.* Voir aussi l'Annexe 3.

⁴³⁴ *YFSJ*, j. 16, p. 228.

⁴³⁵ *YFSJ*, j.

personal, egocentric thrust of the typical lyric poem. The narrative tends to focus on one or more key episodes, with abrupt changes of time and location.⁴³⁶

Citons, par exemple, le « Combat au sud des remparts », présenté comme l'un des dix-huit *naoge* 鐃歌 (littéralement « chansons aux cymbales ») des Han. Le terme *naoge* évoque initialement des chansons militaires, mais les *yuefu* réunis sous ce titre ne se limitent pas aux chants de combats ou d'expéditions. Le « Zhan chengnan » y est même le seul dont la thématique est militaire.

戰城南，	Combattants au sud des remparts,
死郭北，	Morts au nord des faubourgs,
野死不葬烏可食。	Morts dans les champs sans sépulture, exposés aux rapaces.
為我謂烏：	Que l'on dise aux corbeaux de ma part :
且為客豪。	« Pour un instant, criez donc pour ces étrangers ! ⁴³⁷
野死諒不葬，	Mort dans les champs, ils se savaient privés de sépulture :
腐肉安能去子逃？	Leurs chairs gâtées, comment pourraient-elles vous échapper ? »
水深激激，	Les eaux profondes s'écoulent, tumultueuses.
蒲葦冥冥。	Les acores et les roseaux sont, eux, silencieux. ⁴³⁸
梟騎戰鬥死，	Les soldats intrépides ont trépassé au combat,
驚馬徘徊鳴。	Les chevaux usés, en hennissant, traînent leurs pas.
梁築室，	Sur les ponts ont été construits des remparts :
何以南？	Comment aller dans le sud ?
何以北？	Comment aller dans le nord ?
禾黍不獲君何食？	Sans les récoltes de riz et de millet, de quoi sa majesté se nourrit-elle ?
願為忠臣安可得？	Ceux qui aiment être vos loyaux serviteurs, le peuvent-ils ?
思子良臣，	Aimez vos bons serviteurs,
良臣誠可思：	Ces bons serviteurs, ô, méritent bien votre affection :
朝行出攻，	Au matin partis au combat,
暮不夜歸！	Au soir, ils ne sont point rentrés... ⁴³⁹

L'œuvre est un reflet du sentiment antiguerre des soldats frontaliers. Aucune description n'est pourtant consacrée au déroulement du combat. Les deux premiers vers, d'une concision extrême, représentent d'emblée la scène d'après une bataille manifestement violente : « Combattants au sud de la cité, Morts au nord des faubourgs », avec le changement prompt de l'espace s'opère le passage subit de la vie à la mort. Le vers « Que l'on dise aux corbeaux de ma part » 為我謂烏 est intrigant : on a l'impression que les perspectives d'un soldat mourant

⁴³⁶ H. H. Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese poetry*, New Haven & London, Yale University Press, 1978 (1st ed. 1976; ci-après *The Flowering Plum and the Palace Lady*), "Appendix 1: Poetic Forms", p. 217.

⁴³⁷ Crier de douleur, déplorer.

⁴³⁸ *Jiji* 激激 (limpide) décrit aussi le bruit de l'écoulement des eaux, et *mingming* 冥冥 (sombre) peut aussi désigner quelque chose d'impénétrable.

⁴³⁹ *YFSJ*, j. 16, p. 228.

et celle de son contemplateur – ce peut être le poète, le chanteur de la ballade, voire le spectateur – se confondent. Le dernier entre dans la peau du soldat – quoique déjà trépassé – en imaginant sa dernière parole, adressée non pas à un être cher puisqu’il était un étranger 客 éloigné des siens et abandonné sur le champ de bataille, mais aux corbeaux qui s’empresstent déjà de dévorer son cadavre. Ces quelques vers constituent le noyau du poème. Les quatre vers suivants décrivent une vue d’ensemble du champ de bataille et renforcent l’aspect lugubre du paysage ?

Jusqu’ici, le poème revêt plus ou moins un caractère narratif. Mais au lieu de relater le combat, il se focalise sur une scène imaginaire de dialogue entre un soldat à l’agonie et les rapaces qui guettent leur proie. La suite du poème va au-delà du récit : ce sont des remontrances adressées directement, semble-t-il, à un seigneur voire au souverain. Cette partie du poème se relie à la précédente par les plaintes – même si quelque peu voilées – sur la guerre.

Un tel procédé narratif est désigné par Zhao Minli 趙敏俐 comme une « narration en séquences » ou « narration fragmentée » (*pianduan xushi* 片段敘事⁴⁴⁰), dont l’objectif est de rehausser l’effet dramatique de la représentation et de soumettre le texte à l’exécution musicale. Autrement dit, la narration peut être cadencée dans une certaine mesure par la longueur de la mélodie, les pauses entre les couplets, etc.

Le terme de chaque couplet marque la fin d’une partie des paroles [...] Les intervalles entre les couplets marquent non seulement une articulation musicale, mais suggèrent aussi la transposition de la scène, le tournant de l’intrigue ou le commencement d’un [nouveau] récit. Chaque couplet est relativement indépendant et complet [en lui-même], semblable à ce qu’est un acte ou un épisode dans les pièces théâtrales du monde moderne.⁴⁴¹

每一“解”結束，就是一段歌詞唱完【……】每解之間的時間隔並不僅僅是音樂的轉換，同時也提示著故事場景的變化，情節的轉折，或者是又一段敘事的開始。每一“解”有相對的獨立性和完整性，近似於後世戲曲中的一折或一場。

Ces considérations fort intéressantes dévoilent l’intention de voir en ces *yuefu* une véritable « poésie de *performance* ». Ceci explique pourquoi Zhao Minli préfère les désigner comme des « poèmes de *performance* à caractère de récit » (*gushi xing yanchang shi* 故事性演唱詩) plutôt que comme des « poèmes narratifs » (*xushi shi* 敘事詩).

⁴⁴⁰ Zhao Minli 趙敏俐, *Handai yuefu zhidu yu geshi yanjiu* 漢代樂府制度與歌詩研究 (Étude sur le système du Bureau de la musique et la poésie-chant des Han), Beijing, Shangwu yinshu guan, 2009, p. 362-366.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 364.

L'accent mis sur le terme *jie* 解, « couplet » est tout aussi juste, même si parmi les *yuefu* qui nous sont parvenus, peu sont ceux qui portent des indices de section rythmique. Il faut par ailleurs préciser qu'un *jie* ne correspond pas forcément à une unité sémantique, aussi faut-il se garder de vouloir les assimiler aux actes (*zhe* 折) ou épisodes (*chang* 場) dans les théâtres des époques beaucoup plus tardives.

Mais ces termes appartenant à la terminologie musicale qui s'applique aux *yuefu* anciens méritent certainement toute notre attention. Le terme *luanyue* 亂曰 (littéralement « ainsi dit la coda »), qui normalement conclut une mélodie, est par exemple utilisé, dans un poème que nous allons étudier plus loin, pour marquer un tournant dans le déroulement de l'histoire et pour relier deux temps clés du récit.

Pour Ge Xiaoyin 葛曉音, les *yuefu* dits narratifs, quoiqu'ils s'appuient sur la narration, sont, par essence, lyriques. Ce dans la mesure où, plutôt que de dépeindre une histoire dans son déroulement intégral, on privilège souvent des scènes clés pour condenser le récit : l'intérêt est focalisé sur un épisode de la vie, une action ou un fragment d'un événement, tandis que le déroulement de l'intrigue est « audacieusement abrégé » (*dadan luequ* 大膽略去). Ni l'intégralité de l'histoire, ni sa localisation dans un arrière-plan plus large n'est recherchée. Ces techniques narratives favorisent, à en croire Ge Xiaoyin, la transformation du style narratif au lyrisme lorsque les gens de lettres prennent part à la création de *yuefu*⁴⁴².

Si ses réflexions sur le procédé narratif des *yuefu* anciens s'avèrent judicieuses, la conclusion qu'il en déduit nous semble hardie et discutable. Il sera plus pertinent, à notre sens, d'observer dans quelle mesure l'art de la narration légué par les *yuefu* anonymes des Han laisse son empreinte sur l'expression lyrique – la dislocation du temps ou de l'espace, l'alternance des perspectives, etc. – plutôt que de chercher à repérer dans les *yuefu* narratifs une essence lyrique.

3.1.2. La narration par les jeux de voix

Un des traits importants des *yuefu* anciens de caractère narratif est qu'ils se construisent souvent autour des discours. Ceci fait sans doute partie des techniques narratives visant à

⁴⁴² Ge Xiaoyin 葛曉音, « Lun Han yuefu xushi shi de fazhan yuanyin he biao xian yishu » 論漢樂府敘事詩的發展原因和表現藝術 (Sur les raisons d'évolution et le mode de manifestation de la poésie narrative dans les *yuefu* des Han), *Shehui kexue*, n°12, 1984, p. 64-69, voir p. 66.

l'efficacité et à l'expressivité de la représentation, que les dialogues ou les monologues mettent idéalement en valeur.

Le poème suivant en est une excellente illustration.

婦病行

婦病連年累歲，
傳呼丈人前一言。
當言未及得言，
不知淚下一何翩翩。
「屬累君兩三孤子，
莫我兒飢且寒，
有過慎莫筮答，
行當折搖，
思復念之！」
亂曰：
抱時無衣，
襦復無里。
閉門塞牖，
舍孤兒到市。
道逢親交，
泣坐不能起。
從乞求與孤兒買餌，
對交啼泣，
淚不可止：
「我欲不傷，
悲不能已。」
探懷中錢持授交。
入門見孤兒，
啼索其母抱。
徘徊空舍中，
「行復爾耳，
棄置勿復道！」

Ballade de l'épouse malade

L'épouse est malade depuis des ans et des années,
Elle appelle son mari, pour lui adresser quelques mots,
Sur le point de parler et n'ayant rien dit encore,
À son insu ses larmes coulent continûment.
« Je confie à vos soins nos pauvres orphelins⁴⁴³,
Ne laissez mes enfants souffrir ni du froid ni de la faim !
S'ils commettent des fautes, ne les fouettez point !
[Je crains que] bientôt ils ne meurent avant l'heure⁴⁴⁴.
Pensez-y et souvenez-vous-en !
Ainsi dit la *coda* :
Dans mes bras, ils sont souvent sans veste,
Ou encore, leur veste est sans doublure.
Je ferme la porte, clos les fenêtres,
Laisse mes orphelins, me rends au marché.
Sur le chemin, je croise un ami proche,
Et pleure assis sans pouvoir me relever.
Je le prie d'acheter des galettes pour mes orphelins,
Devant cet ami, je sanglote,
Mes larmes, je ne puis les retenir :
« Je voudrais ne plus me chagriner,
[Mais] ma détresse, comment y mettre fin ! »
Je sors de mon sein quelques sous et les lui donne,
Puis rentre chez moi et retrouve mes orphelins,
En sanglots, ils réclament le giron maternel,
Je marche de long en large dans la maison vide.
« Bientôt ils seront tout comme [leur mère],
Mais laissons [ce sujet], et n'en parlons plus ! »⁴⁴⁵

Si le premier vers « L'épouse est malade depuis des ans et des années » sert la mise en contexte de l'événement, déjà dès le deuxième vers « Elle appela son mari, pour lui passer un mot », on entre dans l'action. Les éléments introductifs sont réduits au minimum, le récit se déploie au fil de l'avancement du jeu – de la *performance* –, notamment à travers le jeu des voix.

⁴⁴³ Littéralement deux ou trois orphelins.

⁴⁴⁴ Il est aussi possible de traduire ce vers par « Je vais bientôt mourir », mais l'expression *zheyao* 折搖 est possiblement l'équivalent de *zheyao* 折夭, « mourir prématurément », et se rapporte plutôt aux enfants pour qui la mère mourante anticipe les maux qui les menacent.

⁴⁴⁵ *YFSJ*, j. 38, p. 566 ; *LQL*.

La première moitié de l'histoire est racontée du point de vue de l'épouse malade qui, mourante, exprime ses dernières volontés. La précision selon laquelle elle verse des pleurs sans avoir mot prononcé crée un effet de suspens, et fait ressortir davantage ce qu'elle va dire. Au seuil de la mort, elle se soucie du bien-être de ses enfants, et défend son mari de les punir par crainte qu'ils ne meurent prématurément.

Le terme *luanyue* 亂曰 (littéralement « ainsi dit la *coda* »), qui habituellement advient à la fin d'un morceau musical pour le conclure, se présente ici comme une transition qui sert à relier deux parties du poème et annonce le changement de scène.

La seconde partie prend notamment l'aspect d'un monologue intérieur de l'homme, devenu veuf. Même si seuls les deux vers « J'espère ne plus me chagriner, [Mais] ma détresse, comment l'empêcher ! » relève nettement du discours direct, on a l'impression que dès le premier vers qui suit « ainsi dit la *coda* », le personnage rapporte sa condition malheureuse à un auditeur muet, d'où notre traduction du texte à la première personne.

En outre, la seconde partie fait écho aux derniers vœux de la femme : à défaut de pouvoir procurer aux enfants des vêtements plus chauds, l'homme les laisse à la maison quand lui se rend seul au marché pour acheter de la nourriture – ce qui répond au souhait de la mère « Ne laissez mes enfants souffrir ni du froid ni de la faim ! ». Mais son grand dénuement l'amène à croire que « Bientôt ils seront tout [comme leur mère] » (行復爾耳), ce qui rejoint aussi l'inquiétude de la défunte : « [Je crains que] bientôt ils ne meurent avant l'heure » (行當折搖).

Par ailleurs, le poème est ponctué différemment d'un recueil à l'autre. Pour la traduction ci-dessus, nous avons suivi la version rectifiée par Lu Qinli 逯欽立. Les vers « Je ferme la porte, clos les fenêtres, Laisse mes orphelins, me rends au marché » (閉門塞牖，舍孤兒到市), se présentent dans le *YFSJ* de la manière suivante « [Je] ferme la porte et clos les fenêtres, Mes orphelins se rendent au marché » (閉門塞牖舍，孤兒到市). Cette dernière lecture s'accorde décidément mal avec le contexte. Pour les derniers vers du poème, Yu Guanying 余冠英 propose une interprétation différente en les ponctuant de manière à ce que l'ami (*jiao* 交), au lieu d'être le complément d'objet du verbe donner (*chishou* 持授), soit le sujet du vers qui suit, à savoir :

探懷中錢持授。
交入門，
見孤兒啼索其母
抱徘徊空舍中。

Il sort de son sein quelques sous et me les donne,
Puis mon ami entre chez moi,
Trouve mes orphelins qui sanglotent et réclament leur maman.
Les prenant dans ses bras, il marche de long en large dans la maison vide.

Il est néanmoins étrange que l'homme confie ses enfants aux soins d'un ami rencontré en chemin, tandis qu'il va lui-même chercher de la nourriture. Cette lecture résulte sans doute d'une compréhension différente du vers « Je le prie d'acheter des galettes pour mes orphelins » (從乞求與孤兒買餌), compris dans le sens où l'homme quémande de l'argent à son ami : « Je lui demande de quoi acheter des galettes pour mes enfants ».

Si l'on s'attarde sur ces détails, c'est pour montrer combien la transmission *a priori* orale des *yuefu* dans un premier temps se lit « en creux » dans un bon nombre de textes transmis par des éditions bien ultérieures : une certaine ambiguïté peut surgir quand les textes sont dissociés de leur contexte de représentation, d'autant qu'ils sont également sujets à des erreurs ou des lacunes de transcription. Pour le vers « Dans mes bras, ils sont souvent sans veste » (抱時無衣), on pourrait imaginer qu'à la place de *bao* 抱, « embrasser, porter dans ses bras », se trouvait originellement le caractère *pao* 袍, robe, ce qui formerait un parallélisme avec le vers suivant : « Leur robe est souvent sans veste, Leur veste encore sans doublure » (袍時無衣, 襦復無里).

Le vers « Laissons [ce sujet] et n'en parlons plus » 棄置勿復道, est l'une des formules usuelles (*taoyu* 套語) auxquelles recouraient les chansons en vogue de l'époque. À un caractère près, il figure dans l'un des « Dix-neuf poèmes anciens », et montre, en effet, le croisement des deux catégories poétiques :

思君令人老，	L'amour de vous m'amène à la vieillesse,
歲月忽已晚。	Soudain j'arrive au crépuscule de mes jours.
棄捐勿復道，	Abstenons-nous et n'en parlons plus,
努力加餐飯。	Efforcez-vous de bien vous nourrir ! ⁴⁴⁶

Pour illustrer l'art de la narration des *yuefu* anciens favorisé par les séquences clés et les jeux de voix, on pourrait encore citer des pièces comme « Gu'er xing » 孤兒行 (Ballade d'un orphelin), « Dongmen xing » 東門行 (Ballade de la porte de l'Est). Mais il serait peut-être plus intéressant d'examiner un *yuefu* composé par un homme de lettres, Chen Lin 陳琳 (189-217), l'un des Sept lettrés de Jian'an, qui s'est certainement inspiré des manières des *yuefu* anciens anonymes :

飲馬長城窟行	J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille
飲馬長城窟，	J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille,
水寒傷馬骨。	Et l'eau froide a blessé le coursier jusqu'aux os.
	Je suis allé parler au prévôt du Long Mur :

⁴⁴⁶ 1^e des « Dix-neuf poèmes anciens ». *Wenxuan*, j. 29, p. 1343.

往謂長城吏，
慎莫稽留太原卒！

官作自有程，
舉築諧汝聲！

男兒寧當格鬥死，
何能怫郁築長城。
長城何連連，
連連三千里。
邊城多健少，
內舍多寡婦。

作書與內舍，
便嫁莫留住。
善侍新姑嫜，
時時念我故夫子！
報書往邊地，
君今出語一何鄙？

身在禍難中，
何為稽留他家子？
生男慎莫舉，
生女哺用脯。
君獨不見長城下，
死人骸骨相撐拄。

結髮行事君，
慊慊心意關。
明知邊地苦，
賤妾何能久自全？

« Veuillez à tout prix ne plus retenir le[s] soldat[s] de Taiyuan ! »

(Le prévôt)

« Les travaux officiers suivent les plans prévus,
Enlevez donc le pilon et accordez votre chant ! »

(Le soldat)

« Un homme aimerait mieux périr à la bataille,
Comment supporter, dans la détresse, de bâtir la Grande Muraille ! »
Longue, longue, la Grande Muraille continue,
Qui s'allonge, tout au long de ses trois mille *li*.
Aux portes du pays, que de garçons robustes !
Mais au fond des maisons, combien de femmes veuves !

Alors j'ai rédigé une lettre à ma femme :

« Remariez-vous sans plus tarder !
« Servez honnêtement vos nouveaux beaux-parents ;
De temps en temps, souvenez-vous de moi, votre premier époux... »
La réponse est venue jusqu'aux marches lointaines :
« Comment pouvez-vous me tenir un langage aussi vil ? »

(Le soldat)

« Environné de maux,
Ai-je le droit de vous garder, fille d'une autre lignée ?
Si vous avez des fils, ne les élevez point,
Mais les filles, nourrissez-les de bonne viande !
Ma mie, êtes-vous seule à ne pas voir, au pied de la Grande Muraille,
Les corps des trépassés ? Leurs os enchevêtrés se dressent tout debout !»

(La femme)

« J'ai noué mes cheveux pour vous servir ;
Jamais cette pensée n'a pu quitter mon cœur.
Toute consciente des maux des frontières,
Votre humble servante peut-elle pour longtemps se préserver ? »⁴⁴⁷

Le poème est hétérométrique, mais les pentasyllabes y occupent une place prédominante. Les dialogues constituent l'essentiel du récit et la présentation des successions de voix rappelle aisément celle du théâtre, c'est sans doute pourquoi Jean-Pierre Diény choisit de présenter sa traduction sous la forme d'un dialogue théâtral, en explicitant la distribution des voix entre parenthèses qui désigne les énonciateurs.

Comparé au *yuefu* ancien du même titre (chap. II), le poème dû à Chen Lin est encore plus marqué par un style narratif et théâtral. Si le *yuefu* ancien peut être considéré comme le long monologue d'une épouse esseulée, pour le présent poème, l'arrière-plan de l'histoire est

⁴⁴⁷ Traduction légèrement modifiée de Diény, dans Paul Demiéville (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 146-148.

transporté du gynécée aux contrées frontalières où se trouve l'époux – retenu par les corvées militaires – dont la perspective domine cette fois le récit.

Plutôt que du *yuefu* ancien, il paraît plus vraisemblable que Chen Lin s'inspire d'une autre chanson dite populaire (*min'ge* 民歌), laquelle fut citée par Yang Quan 楊泉 (III^e s.) dans son *Wuli lun* 物理論 (Sur les principes des choses) :

生男慎莫舉，	Si vous avez des fils, ne les élevez point,
生女哺用脯。	Mais les filles, nourrissez-les de bonne viande !
不見長城下，	Ne voyez-vous pas qu'au pied de la Grande Muraille,
屍骨相支柱。	Les os et les dépouilles, enchevêtrés, se dressent tout debout ! ⁴⁴⁸

La citation de ces quatre vers est précédée de la remarque suivante : « L[’empire d]es Qin firent construire la Grande Muraille, les victimes se succédèrent » (秦築長城，死者相屬)⁴⁴⁹, mais au vu de la forme métrique de la chanson, il est peu probable que celle-ci date d'une époque antérieure aux Han. Les derniers vers prêtés au soldat dans le poème de Chen Lin auraient été directement empruntés à cette chanson, laquelle amène l'auditeur à une scène au pied de la Grande Muraille.

Si le vers initial de Chen Lin reprend fidèlement le titre du *yuefu* ancien, « J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille », le vers suivant en est un prolongement teinté déjà d'imaginaire, « Et l'eau froide a blessé le coursier jusqu'aux os ». Le troisième vers introduit la réclamation du soldat auprès du prévôt et donc déjà un dialogue – et une discordance – entre les personnages.

Par l'épisode de l'échange épistolaire, le poème semble rappeler le *yuefu* ancien, où une lettre est remise dans la main de l'épouse pensive, dont le contenu clôt le récit. Dans le présent poème, les lettres du soldat ne se restreignent plus à des pensées amoureuses, elles suggèrent, par les conseils apparemment insolites de la part d'un mari à sa femme – « Remariez-vous sans plus tarder, Servez honnêtement vos nouveaux beaux-parents » –, la cruauté des corvées frontalières et la misère du temps.

Construit autour du dialogue entre le soldat et le préfet et des échanges épistolaires entre le soldat et son épouse, l'ensemble du poème est traversé par des propos de personnages, lesquels rendent le récit à la fois efficace et saisissant. Même si, contrairement à la traduction citée ci-dessus, le poème original ne donne pas de repère évident pour la répartition des voix –

⁴⁴⁸ D'après *YFSJ*, j. 38.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

« Aucune trace de question-réponse » (無問答之痕)⁴⁵⁰ indique Shen Deqian –, il est aisé de distinguer les voix de différents personnages suivant le changement de tonalité et de perspective.

Le narrateur fait parler ses personnages en mettant en sourdine sa propre voix. Seuls les deux premiers vers – « J’abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille, Et l’eau froide a blessé le coursier jusqu’aux os » – peuvent être considérés comme l’observation d’un narrateur externe, mais il n’en est pas moins possible d’y lire un monologue intérieur du soldat. Ainsi que le constate Fang Dongshu 方東樹 (1772-1851) :

Quand il raconte l’histoire en empruntant la voix d’autrui, l’intention de l’auteur réside au-delà des propos. Tel est l’esprit hérité des *Trois cents poèmes* – de « Mont de l’Est » comme de « Cueillir des osmondes ». Dans les huit vers initiaux, les trois modes – narration, commentaire, description – ne font qu’un. Le vers « Longue, longue, la Grande Muraille continue » est aisé, quand [le poème] arrive au vers « La réponse est venue jusqu’aux marches lointaines », il est plus aisé encore. Les quatre vers à partir de « Si vous avez des fils, ne les élevez point » se retiennent cadencés, [l’effet est] intense. Le vers final clôt [le poème] d’une manière inattendue, l’auteur lui-même, certes, n’a plus de mots.⁴⁵¹

藉口敘事，作者意在言外。此亦《三百篇》遺旨，《東山》、《采薇》是也。起八句，敘、議、寫三法為一。「長城何連連」句，縱。至此「報書往邊地」句，更縱。「生男慎勿舉」四句，停蓄頓挫，切也。收句竟止，作者自己無言。

Cette observation de Fang Dongshu aborde déjà une autre question importante sur laquelle nous ne manquerons pas de revenir plus loin : le procédé d’« emprunt de la voix d’autrui » (*jiekou* 藉口), qui n’est autre que de « prêter la voix à un[e] autre » ou « parler à la place d’une autre », *daiyan* 代言, procédé majeur sur lequel des réflexions plus approfondies seront menées dans le prochain chapitre.

3.2. L’ambiguïté du jeu

Par le mot *jeu*, on souhaite mettre l’accent sur le fait que les *yuefu* anciens recueillis par le Bureau de la musique étaient souvent *joués*, c’est-à-dire représentés devant un public. Néanmoins, lorsque ces poèmes furent transmis sous forme écrite (avant d’être réunis dans telle

⁴⁵⁰ Shen Deqian, *Gushi yuan*, j. 6, 129.

⁴⁵¹ Fang Dongshu 方東樹 (1772-1851), *Zhaomei zhanyan xulu* 昭昧詹言續錄 (Suite des Propos divers sur le vrai et le faux), j. 13, 補遺 (addendum), cf. Lü Qingfei 呂晴飛, *Han Wei Liuchao shige jianshang cidian* 漢魏六朝詩歌鑑賞辭典 (Dictionnaire des appréciations des poèmes des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 1990, p. 93.

ou telle forme de recueil), la perte du contexte scénique pourrait avoir entraîné des ambiguïtés, et en premier lieu, l'ambiguïté du sujet de l'énonciation.

3.2.1. L'ambiguïté du « je »

La question de savoir « qui parle » se pose continuellement dans la poésie chinoise classique. L'absence ou l'ambiguïté du sujet est perceptible déjà dans les chansons les plus anciennes, marqué par un « air d'impersonnalité » selon Granet. Cette ambiguïté du « je » qui multiplie parfois les possibilités d'interprétation, n'est peut-être pas sans lien avec la tradition musicale qui a laissé son empreinte sur l'écriture poétique.

La *performance* aurait, en effet, servi à inscrire les poèmes-chants dans un contexte précis en distribuant les rôles à différents acteurs, alors que la répartition des rôles devait s'estomper ou s'embrouiller dans les manuscrits, de telle manière que le sujet – ou les sujets – du poème devint équivoque.

Frankel propose de voir dans les *yuefu* trois types de relation entre le narrateur et les personnages : A. Le narrateur observe les personnages à distance et relate leur apparence, actions et discours d'une manière objective, à la troisième personne ; B. Le narrateur adopte la première personne et s'identifie à un[e] personnage ou, tour à tour, à plusieurs personnages ; C. Mélange des types A et B, à savoir, le narrateur oscille entre narration objective et imitation (*impersonation*) des personnages.⁴⁵²

Une telle typologie constitue certes une répartition idéale, mais le plus souvent, c'est le type C qui l'emporte : le glissement d'une relation à une autre est souvent libre et subtil, si bien qu'il est souvent difficile de décider s'il s'agit d'une narration objective ou d'une simulation qui décrit le point de vue d'une *persona*, à savoir une personne fictive ou stéréotypée. Le mot *persona* tire sa source du verbe latin *personare* (*per-sonare*, « parler à travers »), qui signifiait à son origine le masque que portaient les acteurs du théâtre romain (utilisé auparavant dans le théâtre grec sous l'appellation *prosopon*).

Le poème suivant ne figure pas dans le *YFSJ*, mais se trouve en tête du premier *juan* du *Yutai*, présenté comme un *shi* ancien anonyme et désigné communément par son vers initial.

⁴⁵² H. H. Frankel, « The Relation between Narrator and Characters in Yuefu Ballads », *CHINOPERL*, 13:1 (1985), p. 107-127. Les types A et B correspondent aux focalisations respectivement externe et interne.

La grande encyclopédie *TPYL* le considère toutefois comme un *yuefu* ancien anonyme, et ce n'est pas sans raison :

上山采蘼蕪， 下山逢故夫。 長跪問故夫： 新人復何如？ 新人雖言好， 未若故人姝。 顏色類相似， 手爪不相如。 新人從門入， 故人從閣去。 新人工織縑， 故人工織素。 織縑日一匹， 織素五丈餘。 將縑來比素， 新人不如故。	M'en vais sur la montagne cueillir des livèches, En descendant, rencontre mon ancien mari. Agenouillée, me redresse ⁴⁵³ et lui demande : – Comment est-elle, votre nouvelle épouse ? – Si bonne soit la nouvelle, Elle n'est pas aussi belle que l'ancienne. Son visage vous ressemble certes un peu, Mais ses doigts ne valent pas les vôtres. – [Pourtant] la nouvelle épouse entra par le portail, Quand l'ancienne sortit de l'huis latéral. – La nouvelle sait bien tisser le taffetas ⁴⁵⁴ , L'ancienne excellait à tisser la soie fine ⁴⁵⁵ . L'une tisse chaque jour une pièce de taffetas, L'autre tisse, elle, plus de cinq toises de soie fine. Si l'on compare le taffetas à la soie fine, La nouvelle épouse ne vaut point l'ancienne ! ⁴⁵⁶
--	---

Le poème représente une scène de rencontre entre une épouse répudiée et son ancien mari. Le récit progresse au fil d'un dialogue entre les deux personnages, et laisse imaginer qu'à son origine, le poème était possiblement chanté par deux artistes, une femme et un homme⁴⁵⁷.

Les trois premiers vers peuvent être compris comme la présentation d'un narrateur neutre, qui observe les personnages à distance et relate le contexte des actions, mais aussi comme un monologue rétrospectif de la *persona* : une épouse abandonnée. La traduction à la première personne est donc facultative, il est possible de considérer le début du poème comme une narration objective et de traduire les vers à la troisième personne :

Elle s'en va sur la montagne cueillir des livèches,
En descendant, rencontre son ancien mari.
Agenouillée, se redresse et lui demande

Le verbe *wen* 問, demander, annonce un tête-à-tête qui traverse la suite du poème. « Comme est-elle, votre nouvelle épouse ? », demande la femme, qui ouvre la conversation. « Si

⁴⁵³ L'expression *changgui* 長跪 signifie « se redresser en étant agenouillé », c'était la posture naturelle pour converser dans la Chine ancienne (il faut croire que l'homme et la femme sont tous les deux à genoux).

⁴⁵⁴ Selon le *Shuowen*, il s'agit du tissu de soie (de couleur jaune pâle) tissé à double fils, dont le tissage est potentiellement plus facile et rapide.

⁴⁵⁵ Littéralement, la soie blanche, dont le tissage est sans doute plus fin et la couleur plus pure.

⁴⁵⁶ *Yutai*, j. 1, p. 1-2.

⁴⁵⁷ Un scénario possible, sous toute réserve.

bonne soit la nouvelle, Elle n'est pas aussi belle que l'ancienne », telle est la réponse de l'ancien mari. Éprouve-t-il du regret ? Mais avant que la question puisse se poser, il poursuit : « Son visage vous ressemble certes un peu, Mais ses doigts ne valent pas les vôtres. ». Une réponse assez intéressante en effet : puisque les visages (*yanse* 顏色) des deux femmes se ressemblent, elles sont, sans doute, semblablement belles (*shu* 姝). Ce pourquoi l'homme y voit une supériorité de l'ancienne épouse, c'est qu'elle est d'une plus grande adresse, donc plus habile pour le tissage.

Si le sujet des propos pouvait être bien défini lors de la représentation du scénario, lorsque le contexte scénique se perd, le jeu de duo peut devenir parfois ambigu et le texte équivoque. Aussi, pour ce poème, les avis divergent sur le locuteur des deux vers suivants « [Pourtant] la nouvelle épouse entra par le portail, Quand l'ancienne sortit de l'huis latéral ». Conventionnellement, ces deux vers, ainsi que les vers suivants, sont considérés comme étant la réponse de l'homme à l'interrogation de la cueilleuse de livèches.

Cependant, l'interprétation des deux vers par le personnage féminin assurerait une meilleure cohérence du récit. Malgré la beauté et le doigté de votre ancienne épouse, ne l'avez-vous pas tout de même renvoyée par la porte latérale pour recevoir la nouvelle par le portail ? Telle pourrait avoir été la réponse de l'héroïne à son ancien mari, pour lui rappeler l'injustice qu'il lui avait fait essuyer, étant entendu que la mise en parallèle du portail (*men* 門) et du portillon (*ge* 閤) n'est pas gratuite : les rites de mariage exigeaient que seule une épouse en justes noces pût être introduite à la maison par l'entrée principale, et qu'une épouse secondaire ou une concubine ne puisse prendre que les portes latérales. Non seulement sa répudiation, mais aussi sa sortie par le passage latéral lui aurait été un déshonneur.

Ces propos font toutefois preuve d'une telle retenue qu'ils ne se laissent pas entendre comme des plaintes. Il est peu étonnant dès lors que les deux vers se voient attribuer par certains à l'ancien mari, d'autant qu'une légère ironie y est plus présente qu'un sentiment d'amertume. Mais ces deux vers seraient avantageusement déclamés par la jeune femme pour dynamiser le duo et pimenter davantage le scénario. L'avis est partagé par Yu Guanyin 余冠英, (*youwei* 有味) : en réponse aux propos complaisants de son ancien mari, qui admet que la nouvelle épouse ne la vaut ni en beauté ni en savoir-faire, elle ressent le besoin d'exposer ses griefs pour sonder la sincérité de l'homme⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Yu Guanying, *Yuefu shixuan* (éd. 1954), p. 58.

C'est aussi pourquoi l'homme, plutôt que de s'excuser, poursuit sa comparaison des deux femmes. Les vers finaux « Si l'on compare le taffetas à la soie fine, La nouvelle épouse ne vaut point l'ancienne » renforcent l'effet d'ironie : l'homme n'éprouve aucun repentir pour son inconstance. Ce qu'il regrette, c'est que le taffetas lui soit moins avantageux que la soie fine. Le poème se clôt ainsi au point culminant du récit. La suite de l'histoire est laissée en suspens. La réaction de l'héroïne intrigue par son absence. Mais peut-être le non-dit, plus suggestif qu'aucun propos, est-il volontaire : malgré ses mérites, elle fut abandonnée. Sa répudiation n'est donc due à aucun défaut de sa part, mais à l'inconstance de son ancien mari.⁴⁵⁹

À part les trois premiers vers, le poème s'appuie entièrement sur un échange de propos. Aucun jugement extérieur – parce que superflu pour la mise en scène du récit –, n'est porté sur les personnages. Quoiqu'absent du *YFSJ*, le poème illustre excellemment le style narratif des *yuefu* anciens, dont l'inscription dans un contexte précis dépend non seulement du déroulement du récit, mais aussi, semble-t-il, du jeu, c'est-à-dire, de la représentation des acteurs.

Le poème suivant, « Yange xing » 豔歌行 (Chanson galante)⁴⁶⁰ prend l'aspect d'une scène quasi comique. Il montre dans quelle mesure l'ambiguïté du jeu nous donne la possibilité d'interpréter la pièce de plusieurs manières :

豔歌行

翩翩堂前燕，
冬藏夏來見。
兄弟兩三人，
流蕩在他縣。
故衣誰當補，
新衣誰當綻。
賴得賢主人，
覽取為吾綻。
夫婿從門來，
斜柯西北眄。
語卿且勿眄，
水清石自見。

Chanson galante

Les hirondelles en vol devant la salle,
Se cachent en hiver et paraissent en été.
Quelques compères, par deux, par trois,
Vagabondent dans une autre contrée.
Leurs vieux habits, qui pour eux rapiécera ?
Leurs habits neufs, qui pour eux reprendra ?
Heureusement une hôtesse⁴⁶¹ bienveillante
Veut bien les prendre et reprendre pour nous.
Son mari s'en revient par la porte,
Incliné vers le nord-ouest, nous regarde de travers.
Veuillez, monsieur, ne pas regarder de travers !
Les eaux étant claires, les cailloux se montrent tout seuls.

⁴⁵⁹ Certains présentent le *miwu* comme une plante médicale susceptible d'améliorer la fertilité des jeunes femmes, ce qui laisserait soupçonner que l'ancienne épouse fut répudiée à cause de sa stérilité. L'hypothèse est pourtant peu fondée, d'autant que la plante, désignée comme *xiongqiong* 芫藶, est présentée par le *Bencao gangmu* 本草綱目 (Compendium de *materia medica*), célèbre traité de botanique et de pharmacologie de Li Shizhen 李時珍 (1518-1593) comme une herbe médicale utilisée pour tester la grossesse...

⁴⁶⁰ Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, le titre « Yange xing » pour ce poème prend plutôt le sens de « chanson galante ».

⁴⁶¹ Littéralement « maîtresse de maison ».

石見何累累，
遠行不如歸。

Les cailloux se montrent, combien ils s'entassent !
Mieux vaut retourner [chez soi] que voyager au loin !⁴⁶²

Par notre traduction, nous proposons de comprendre le récit de la manière suivante : quelques vagabonds errent dans un pays autre que leur terre natale. Les saisons s'alternent, sans qu'ils aient les moyens de soigner leur tenue. Une femme a l'obligeance de les accueillir – ou d'accueillir l'un d'entre eux, on ne peut en être sûr – sans doute à sa demeure, et de raccommo­der leurs habits. Le mari de la jeune femme rentre par le portail et la scène du rapiéçage lui inspire apparemment des suspicions : il jette à son épouse et à l'inconnu (aux inconnus) des regards lourds de dédain et de mécontentement (*mian* 眄)⁴⁶³.

Mais l'intrigue peut ne pas paraître aussi limpide, malgré l'apparente simplicité du poème du fait de son langage presque vernaculaire et de l'absence de toute allusion, et ce notamment en raison de l'ambiguïté de la relation entre le narrateur et ses personnages. Ainsi, tout en remarquant que « l'interprétation de Birrell et de Uchida ne rend pas compte de l'intrigue⁴⁶⁴ », François Martin comprend l'histoire d'une autre manière que la nôtre : « Le voyageur n'a pas confiance dans la fidélité de son épouse à lui. Peut-être a-t-il été trop près de ses fins pour y croire, car l'arrivée du mari a peut-être été fort opportune. Thème du chevalier errant, séducteur⁴⁶⁵ ». Il nous semble cependant que le poème n'a pas pour effet de présenter ces vagabonds comme des séducteurs et que la dimension galante du poème, annoncée par son titre, se trouve plutôt dans les soupçons du mari, dans le contretemps des circonstances qui crée presque un effet comique.

Quant à la relation entre le narrateur et les personnages, il se peut que les trois premiers distiques soient rapportés par un narrateur omniscient qui observe de loin ses personnages, ainsi que dans notre traduction. Tandis que le quatrième distique, « Heureusement une hôtesse⁴⁶⁶ bienveillante, Veut bien les prendre et reprendre pour nous » (賴得賢主人，覽取為吾綻) marque un changement de focalisation et dévoile l'intériorité d'un vagabond (ou des

⁴⁶² *Yutai*, j. 1, p. 13-14.

⁴⁶³ La traduction de Stephen Owen propose la même interprétation de l'intrigue, voir Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Poetry*, p. 119.

⁴⁶⁴ Tiré des manuscrits de François Martin non publiés. Pour la traduction de Anne Birrell, voir p. 36.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Littéralement « maîtresse de maison ».

vagabonds) en suivant son (ou leur) point de vue, par l'usage du pronom à la première personne *wu* 吾⁴⁶⁷.

Le distique suivant, « Son mari s'en revient par la porte, Incliné vers le nord-ouest, nous regarde de travers », peut être relaté par le narrateur-observateur, mais il peut aussi être vu à travers les yeux du vagabond (des vagabonds). Quant à l'avant-dernier distique, le narrateur ou encore le sujet du verbe *yu* 語 « dire », est encore moins déterminé : il est possible que le propos soit adressé par la femme à son mari, dans la mesure où le terme d'adresse *qing* 卿 est souvent utilisé dans un couple avec une nuance affective. Mais ce même terme peut également être une adresse respectueuse envers un homme, et il n'est donc pas impossible qu'il soit employé par l'un des vagabonds qui s'adresserait au mari d'un air défiant.

De fait, il se peut que le récit, d'un bout à l'autre, soit narré par l'un des vagabonds, ainsi que le propose la traduction révisée de François Martin :

Les hirondelles volettent devant la maison :
Tout l'hiver sont cachées, mais à l'été se montrent.
Nous sommes frères, nous sommes deux ou trois,
Qui menons vie errante dans une autre contrée,
Mes vieux vêtements, qui va les réparer ?
Et mes habits neufs, qui va les repriser ?
Par bonheur, vous voici, gente hôtesse
Qui voulez bien les prendre pour me les repriser.
Le mari s'en revient par la grand'porte ;
Tête penchée, il nous toise au nord-ouest.
- Cesse donc de nous toiser ainsi, lui dit-elle.
Quand claire est l'eau du ru, les pierres s'y voient bien,
Les pierres s'y voient bien, et comme elles s'amoncellent !
Plutôt que voyager, mieux vaut rentrer chez soi.⁴⁶⁸

Les deux derniers vers accrochent l'attention par un changement de rime. Apparemment, ils constituent la *leçon* conclusive du récit, et peuvent donc être vus comme les propos d'un narrateur extradiégétique. Néanmoins, il est tout aussi possible qu'ils soient déclamés par les vagabonds, qui, ayant essuyé des conjectures dédaigneuses, s'exclament sur la sévérité d'une vie d'errance. D'autre part, si l'on se figure que le mari est lui-même rentré d'un voyage – d'où sa mauvaise interprétation du scénario du rapiéçage –, les deux vers qui closent le poème peuvent être prononcés par la jeune femme, contrariée par la méprise de son époux, voire par

⁴⁶⁷ Même s'il est possible, dans certains contextes, de traduire un pronom de la première personne par « soi-même » plutôt que par « moi/nous ».

⁴⁶⁸ Traduction inédite de François Martin, révisée dans le cadre d'un séminaire consacré à l'édition posthume de sa traduction de l'anthologie *Yutai xinyong*, et animé par Valérie Lavoix et Michel Vieillard-Baron (IFRAE).

le mari jaloux lui-même pour s'excuser de son indiscretion : s'il n'était pas parti en voyage, il n'y aurait pas eu ce malentendu.

Ce genre d'ambiguïté du sujet est assez fréquente dans les *yuefu*. Les jeux de voix ne font que renforcer l'ambiguïté dès lors que le contexte scénique nous est inaccessible. On peut par ailleurs se demander si la poésie lyrique reçoit une part de ces influences : on retrouve parfois dans certains poèmes *shi* l'entrecroisement de deux voix et de deux perspectives.

3.2.2. L'ambiguïté du temps et de l'espace

Comme le récit dans un *yuefu* ancien narratif porte souvent les traces, à travers quelques séquences clés, du fait qu'il était représentait, le changement de décor entraîne un changement d'espace-temps assez libre voire « abrupt », pour reprendre le mot de Frankel⁴⁶⁹.

En tant que poésie de *performance*, on pourrait s'attendre à ce que les *yuefu* s'inscrivent *toujours* dans le *présent*, autrement dit dans le moment même de la représentation, où l'audience assiste au déroulement d'une histoire au fur et à mesure du *jeu* des acteurs. Le passé comme le futur ne pourraient paraître qu'à travers une introspection des acteurs dans le présent. Mais la limite entre le présent, le passé et le futur se fait parfois fluctuante, dans la mesure où les deux derniers temps sont régis plus par l'imaginaire que par le *réel* et où la frontière entre le *réel* et l'imaginaire, ou encore entre le *réel* et le rêve est parfois floue.

Citons par exemple quelques vers de la fin de « Moshang sang », dans la traduction de Rémi Mathieu :

À quinze ans, il était serviteur de préfet,
À vingt ans, il devint grand dignitaire en Cour,
À trente ans, il était gentilhomme du Palais,
À quarante, il a rang de gouverneur de bourg.⁴⁷⁰

Pour Jean-Pierre Diény, tout se passe dans le passé :

Il était à quinze ans commis de préfecture,
Il était à vingt ans officier à la cour,
Il était à trente ans gentilhomme d'honneur,
À quarante, il avait poste de gouverneur.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ H. H. Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, p. 217.

⁴⁷⁰ Rémi Mathieu (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, 2015, p. 155.

⁴⁷¹ Voir l'Annexe 3.

Et enfin, pour comparaison, citons encore la traduction de Yves Hervouet :

À quinze ans petit clerc dans les bureaux,
Il est à vingt ans lieutenant des gardes ;
À trente, il sera conseiller du Prince,
À quarante, il gouvernera la ville.⁴⁷²

Yves Hervouet a pris soin d'ajouter une note justifiant son choix du temps futur pour les deux derniers vers :

Vers la fin du poème, alors que les interprétations les plus fréquentes donnent au mari plus de quarante ans et le poste important dont il est question pour cet âge, on a mis ces deux vers au futur. Cela paraît mieux correspondre à la psychologie et aux situations réciproques des personnages.⁴⁷³

Pour comprendre le raisonnement d'Yves Hervouet, ajoutons quelques mots sur un possible contexte de création du poème concerné. À en croire Cui Bao, l'auteur du *GJZ*, la pièce aurait été composée par Luofu elle-même : Luofu était une fille du clan Qin à Handan, mariée à un certain Wang Ren qui deviendrait l'intendant du prince de Zhao. Un jour, alors qu'elle était sortie cueillir des feuilles de mûrier, le prince qui la vit depuis une terrasse s'éprit d'elle et voulut l'enlever. Maline, Luofu improvisa cette pièce, qu'elle chanta tout en jouant de la cithare *zheng*, et sur ce, le prince renonça à sa tentative⁴⁷⁴. On ignore évidemment dans quelle mesure l'anecdote est fiable. Même si le poème y trouve son origine, il aura probablement été retouché par une main lettrée : la première partie du poème, en particulier, livre une esquisse parfaite de la beauté envoûtante de Luofu – il est peu vraisemblable que ces vers soient dus à l'héroïne elle-même pour vanter ses propres charmes.

Si l'on place le poème dans un tel contexte pseudo-historique, il est vrai que la traduction au futur des deux derniers vers sied mieux aux situations réelles des personnages. Cependant, si, selon Cui Bao, l'homme à la recherche d'une aventure galante était un prince, dans le poème, un préfet (*shijun* 使君) prend sa place. Luofu n'est plus exactement ce qu'elle aurait été dans l'histoire – si elle a réellement existé –, mais prend une dimension fictionnelle. Aussi nous est-il permis d'imaginer que l'époux tant vanté par la magnanarelle n'est qu'une invention astucieuse de celle-ci pour contrarier le dessein de son soupirant. Dans cette perspective, le

⁴⁷² Traduction de Yves Hervouet, voir Paul Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, p.123.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ Cui Bao, *Gujin yuelu*, cité par Guo Maoqian, voir *YFSJ*, j.28, p. 410.

temps du présent se montre tout aussi adéquat – voire plus – à la psychologie du personnage, à supposer que notre héroïne veuille en imposer au préfet pour le faire reculer.

On peut encore supposer que le changement du temps et de l'espace était suggéré par les changements de décor pendant la représentation – donc plus perceptible au moment même du *jeu* –, marquant un tournant ou un avancement dans l'intrigue. Cependant le lecteur a – comme autrefois le spectateur avait – l'impression que les actions se déroulent toujours dans le présent. Ainsi en va-t-il par exemple dans « Bingfu xing », entre la scène des derniers vœux de l'épouse malade et celle du mari accablé de détresse, où il existe certainement un écart temporel. Si le poème est raconté entièrement du point de vue de l'homme, la première partie devrait se présenter comme une scène dominée par un regard rétrospectif – donc une séquence dans le passé. Mais l'expression *luanyue* 亂曰 (ainsi dit la *coda*), en séparant deux parties du poème, annonce non seulement un changement de perspective, mais aussi le changement d'espace et de temps, et donne la possibilité de traduire le poème tout entier au présent – qu'il soit ou non de narration.

Il existe néanmoins des changements de temps et d'espace plus *abrupts* comme l'indique Hans Frankel, tels que les deux vers problématiques « [Pourtant] la nouvelle épouse entra par le portail, Quand l'ancienne sortit de l'huis latéral » : ceux-là sortent d'une manière un peu inattendue du temps présent pour évoquer le passé, sans qu'il y ait aucune marque explicite du temps passé. C'est plutôt le contexte qui confère cette temporalité, et là encore, il a fallu ajouter l'adversatif « pourtant » à notre traduction afin de marquer un tournant dans le raisonnement. Si le débat continue concernant l'attribution de ces deux vers – au personnage féminin ou au personnage masculin –, ce n'est pas sans raison du fait du changement radical du temps et de l'espace – d'un tête-à-tête à la mi-pente d'une montagne, la scène se transporte au passé dans la demeure de l'ancien couple.

3.3. L'instabilité des textes

La définition du *yuefu* en tant que poésie de *performance* nous permet d'embrasser un champ de réflexion qui implique non seulement la représentation, mais aussi la transmission des textes. Sur ce dernier aspect, nous pouvons revenir à l'expression « le chant prolonge la parole » (歌永言), dont une autre compréhension, proposée par exemple par Christopher M. B. Nugent, nous paraît tout aussi admissible et non moins intéressante : « song makes language

last »⁴⁷⁵. L'accent est, dans ce cas, mis sur le rôle du chant dans la préservation – mais aussi la transmission – des textes littéraires.

L'ouvrage de Christopher Nugent, quoique consacré à la poésie des Tang, nous inspire dans plusieurs perspectives, du moment où la production et la circulation des poèmes constituent aussi le ressort de nos réflexions sur la poésie des Six Dynasties :

Printed texts, in Gerald Bruns's formulation, are closed. That is, they have reached a final form as "print closes off the act of writing and authorizes the results" [...] Manuscripts, instead, follow what Bryan characterizes as Roland Barthes's model of the "open, unendingly processual text". Under such a model the author loses control at what may be an early point in the life of a work. Others can add, delete, and alter. In doing so they establish claims of their own on a work's meaning.⁴⁷⁶

Y aurait-il de meilleurs représentants que les *yuefu* s'agissant de textes ouverts, continûment disposés à l'évolution ? Si l'instabilité textuelle caractérise la littérature du haut Moyen Âge d'une manière générale, elle est d'autant plus avérée pour les *yuefu*, dont les textes se transformèrent possiblement au cours de représentations, où des ajouts ou des suppressions de vers se produisirent au fil de l'évolution d'une mélodie.

3.3.1. Irrégularité et incongruité

La tradition orale des *yuefu* – dans leur création comme dans leur transmission – fit que les textes étaient, dans une certaine mesure, ouverts et disposés à des modifications, que celles-ci soient intentionnelles ou non : les scribes pendant leur transcription, les musiciens pendant leur orchestration ou les acteurs pendant leur représentation, peuvent tous être considérés comme les co-auteurs de la transformation d'un poème.

Conséquemment, les textes de *yuefu* pouvaient rester, pendant un certain temps, assez fluctuants. Cette fluctuation s'aiguise quand la cohérence sémantique d'un texte fut – comme il se pouvait parfois – sacrifiée à l'effet sonore. Même si la majorité des *yuefu* anciens qui nous sont parvenus auraient été retouchés ou raffinés par le pinceau des lettrés, la trace de la prépondérance sonore demeure – révélée souvent par une incongruité textuelle –, si bien que le

⁴⁷⁵ Christopher M. B. Nugent, *Manifest in Words, Written on Paper: Producing and Circulating Poetry in Tang Dynasty China*, Cambridge (Massachusetts) & London, Harvard University Asia Center, 2010, p. 126.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 8.

traducteur se trouve parfois obligé d'élucider des passages obscurs en proposant un enchaînement cohérent d'idées qui pouvait néanmoins faire défaut dans le texte original.

Un des aspects qui favorise l'incongruité est la présence de *taoyu* 套語, ces formules usuelles qui closent certains *yuefu* sans qu'ils soient forcément attachés au reste de la pièce du point de vue du thème ou de la tonalité.

Les vers 幸甚至哉，歌以詠志, « C'est le summum, le comble de la chance ! Par les chansons disons notre idéal⁴⁷⁷ », apparaissent, par exemple, à quatre reprises dans une série de *yuefu* de Cao Cao, regroupés sous le titre « Jieshi pian » 碣石篇 (Promontoire) par le *YFSJ*⁴⁷⁸.

La plus célèbre des quatre pièces est la suivante :

神龜雖壽，	Tortue divine a beau vivre longtemps,
猶有竟時。	Pour elle aussi le dernier jour viendra.
騰蛇乘霧，	Serpent grimpeur escalade les brumes.
終為土灰。	Pour finir il devient poussière et cendre.
驥老伏櫪，	Du vieux coursier, couché dans l'écurie,
志在千里。	L'idéal se situe à mille <i>li</i> ,
烈士暮年，	Quand le héros touche au soir de la vie,
壯心不已。	Son cœur vaillant n'a pas fini de battre.
盈縮之期，	Le moment de l'essor ou du déclin
不但在天。	Ne dépend pas uniquement du Ciel.
養怡之福，	Heureux celui qui prend soin de soi-même,
可得永年。	Il obtiendra de prolonger ses jours.
幸甚至哉，	C'est le summum, le comble de la chance !
歌以詠志。	Par les chansons disons notre idéal. ⁴⁷⁹

L'enchaînement paraît naturel : la formule usuelle fait suite à des vers où le poète – le narrateur – chante son ambition majestueuse malgré l'approche du crépuscule de sa vie, et les clôt d'une manière aussi opportune qu'elle paraît aller de soi. Or ce n'est pas le cas pour toutes les pièces de la même série ; un décalage dans la tonalité est perceptible, par exemple, dans une autre pièce dont on se permet de ne citer que les vers finaux :

心常歎怨，	Le cœur sans fin soupire et se révolte,
戚戚多悲。	Affligé de peine et de tristesse immense.
幸甚至哉，	C'est le summum, le comble de la chance !
歌以詠志。	Par les chansons disons notre idéal.

⁴⁷⁷ Trad. de J.-P. Diény, *Les Poèmes de Cao Cao (155-220)*, 2010, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises (ci-après *Les Poèmes de Cao Cao*), p. 140.

⁴⁷⁸ Sur le timbre « Bu chu xiamen xing » 步出夏門行 ([Je] pars de la porte Xia en marchant) dans le *Song shu*, où les quatre pièces sont précédées d'un prélude (*yan* 豔).

⁴⁷⁹ Trad. de J.-P. Diény, dans *Les Poèmes de Cao Cao*, p. 152.

Les deux vers qui précèdent la formule traduisent une douleur, une peine, et ne suggèrent en aucun cas « le comble de la chance ». Des formules de ce genre peuvent avoir été reprises par le poète lui-même pour la composition d'un *yuefu*, mais peuvent aussi avoir été des ajouts par les musiciens chanteurs lors de la représentation des poèmes.

L'une des formules usuelles les plus courantes est « Aujourd'hui, de cette joie faisons une fête » (今日樂相樂) ou encore « Puisse la vie durer dix millénaires ! » (延年萬歲期) qui figure dans plusieurs chansons⁴⁸⁰, comme la suivante, intitulée « Tangshang xing » 塘上行 (Ballade au bord de l'étang) :

蒲生我池中，
蒲生我池中，
其葉何離離。
傍能行人儀，
莫能縷自知。
眾口鑠黃金，
使君生別離。
(一解)

Les acores poussent dans mon étang,
Les acores poussent dans mon étang,
Combien leurs feuilles sont touffues !
Envers autrui on se montre bienveillant,
Mais on ne peut à fond se connaître soi-même.
Une foule de bouches fait fondre l'or⁴⁸¹,
De telle sorte que vous êtes de moi vivant séparé.
(Premier couplet)

念君去我時，
念君去我時，
獨愁常苦悲。
想見君顏色，
感結傷心脾。
今悉夜夜愁不寐。
(二解)

Quand je pense au jour où vous m'avez quitté[e],
Quand je pense au jour où vous m'avez quitté[e],
Seul[e], je m'afflige, et ma douleur se perpétue.
Lorsque je pense à votre visage,
Accablé[e] de chagrin, mon cœur est affligé.
À chaque nuit, chaque nuit triste et sans sommeil.
(Deuxième couplet)

莫用豪賢故，
莫用豪賢故，
棄捐素所愛。
莫用魚肉貴，
棄捐蔥與薤。
莫用麻枲賤，
棄捐菅與蒯。
。

Ne faut pour qui a du renom,
Ne faut pour qui a du renom,
Abandonner l'ancien[ne] aimé[e].
Ne faut puisque viande et poisson sont chers,
Abandonner ciboule et échalote,
Ne faut puisque chanvre et lin sont vulgaires,
Abandonner chaume et scirpe.
(Troisième couplet)

(三解)

倍恩者苦枯，
蹶船常苦沒。
教君安息定，
慎莫致倉卒。

Les oublieux des bienfaits souffriraient des entraves,
Les navires précipités sont victimes de naufrage.
Je vous prie de vous apaiser,
Prenez garde d'agir en hâte.
Je pense qu'une fois vous et moi séparés,
[Qui sait] quand nous nous retrouverons assis l'un devant l'autre ?

⁴⁸⁰ Dans la version longue du « Baitou yin » 白頭吟 (Chanson des cheveux blancs), 今日樂相樂, 延年萬歲期; dans les deux versions du « Yange 'Hechang xing' » 豔歌何嘗行 (Prélude « Jamais »), 今日樂相樂, 延年萬歲期; ou encore dans les deux versions du « Tangshang xing » 塘上行 (Ballade « Au bord de l'étang ») 今日樂相樂, 延年壽千秋 pour la version *jinyue suozou*, et 從君致獨樂, 延年壽千秋 pour la version *guci*; voire dans un « Yanshi » 怨詩 (Complainte) de Cao Zhi, 我欲竟此曲, 此曲悲且長。今日樂相樂, 別後莫相忘。

⁴⁸¹ Un bruit répété, une accumulation de calomnies finit par troubler, par ébranler même les plus solides.

念與君一共離別，
亦當何時共坐復相對。
(四解)

出亦復苦愁，
出亦復苦愁，
入亦復苦愁。
邊地多悲風，
樹木何蕭蕭。
今日樂相樂，
延年壽千秋。
(五解)

(Quatrième couplet)

Le chagrin me pèse quand je sors,
Le chagrin me pèse quand je sors,
Il ne m'épargne point quand je rentre.
La bise lugubre souffle tant sur les frontières,
Comme les arbres frissonnent !
Aujourd'hui, de cette joie faisons une fête,
Puisse la vie durer mille automnes !
(Cinquième couplet)⁴⁸²

Le poème est rangé sous le nom de Cao Cao dans le *YFSJ*, mais plusieurs recueils anciens, dont le *Yutai*, l'attribuent à l'impératrice Zhen 甄 (183-221), épouse de Cao Pi⁴⁸³. Il est conservé en deux versions dans le *YFSJ*. Le texte cité ci-dessus est la version longue, présentée comme « interprétée sur une mélodie des Jin » (*jinyue suozou* 晉樂所奏) par Guo Maoqian, donc il s'agit possiblement d'une adaptation musicale.

Comparé au *benci*, le texte est marqué par plusieurs répétitions et des vers irréguliers comme le vers final du deuxième couplet qui est un heptasyllabe, et les vers finaux du quatrième couplet qui constituent un heptasyllabe et un ennéasyllabe. La répétition du premier vers dans presque chaque couplet représente possiblement des résonances (*hesheng* 和聲) ou la simultanéité de deux hauteurs de sons.

Dans la version courte, nulle irrégularité ni redondance n'est apparue, et le poème est entièrement pentasyllabique. Le quatrième couplet, qui s'écarte du reste du poème tant par sa forme que par son sens, est également absent de la version courte.

De fait, les différentes versions des textes de *yuefu* dépendent avant tout des choix des anthologistes dans leurs manières de conserver les textes : la version longue nous est parvenue par le registre musical qu'est le « Yuezhi » du *Song shu*, et laisse voir les traces d'une représentation musicale, tandis que la version courte, conservée par le *Yutai*, est plus régulière, plus concise ; c'est une version (sans doute) retouchée qui paraît plus littéraire.

L'incongruité du texte résulte parfois du fait que les musiciens ou les chanteurs ont pu assembler artificiellement deux pièces ou des extraits de deux pièces pour en fabriquer une

⁴⁸² *YFSJ*, j. 35, p. 522.

⁴⁸³ *Yutai*, j. 2, p. 56.

nouvelle. Afin d’observer l’empreinte de l’« assemblage » dans le *yuefu*, on peut citer le « Yange hechang xing », dont une version courte portant le titre « Shuang baihu » 雙白鵠 (« Un couple d’oies blanches ») est conservée dans le *Yutai*, tandis que la version longue est conservée dans le *Song shu* et reprise par le *YFSJ*.

飛來雙白鵠， 乃從西北來。 十五五， 羅列成行。 妻卒被病， 行不能相隨。 五里一反顧， 六里一徘徊。 吾欲銜汝去， 口噤不能開。 吾欲負汝去， 毛羽何摧頹。 樂哉新相知， 憂來生別離。 躊躇顧群侶， 淚下不自知。 念與君離別， 氣結不能言。 各各重自愛， 遠道歸還難。 妾當守空房， 閉門下重關。 若生當相見， 亡者會黃泉。 今日樂相樂， 延年萬歲期。	Un couple d’oies blanches arrive en volant : Elles sont venues du nord-ouest. Par dix, par cinq, Par rangées, par files. La femelle soudain tombée malade, Ne peut plus suivre le cortège. Tous les cinq <i>li</i> [son ami] retourne la tête, Tout les six <i>li</i> , tournoyant, il hésite à avancer. « J’aimerais t’emporter dans ma bouche, Mon bec est scellé, et je ne peux l’ouvrir. Je voudrais t’emporter sur mon dos, Mes plumes tant sont élimées ! Qu’il est heureux de faire une nouvelle rencontre, Et combien triste, en étant vivants, d’être séparés ! » Hésitant, il se retourne vers ses compagnons : Ses pleurs ruissellent à son insu. « À la pensée de notre séparation, Suffoquée, je ne peux mot prononcer. Que chacun de nous prenne soin de son bien-être ! Le chemin est long, votre retour sera difficile ; Votre humble épouse gardera cette maison vide, En verrouillant la porte à double tour. Si nous vivons, comptons sur nos retrouvailles ; Morts, rejoignons-nous aux sources jaunes. » Aujourd’hui, de cette joie faisons une fête, Puisse la vie durer dix millénaires ! ⁴⁸⁴
--	--

À en croire le *Nanshi* 南史 (Histoire des Dynasties du Sud), le poème est un assemblage de deux pièces intitulées respectivement « Jamais » (« Hechang » 何嘗) et « Oies blanches » (« Baihu » 白鵠)⁴⁸⁵. Un changement de point de vue est détectable vers la fin du poème jusqu’à créer une certaine rupture avec les vers précédents : dans une grande moitié du poème, c’est une oie sauvage mâle qui s’exprime, même si la voix est personnifiée – tel que montre le vers « La femelle soudain tombée malade » 妻卒被病, où *qi* 妻 signifie littéralement « épouse » –, tandis qu’à partir du vers dix-sept, « À la pensée de notre séparation », c’est une véritable femme – plutôt qu’une femelle d’oie sauvage personnifiée –, qui prend la parole, pour énoncer

⁴⁸⁴ *YFSJ*, j. 39, p. 576-577.

⁴⁸⁵ Li Yanshou 李延壽 (VII^e s.), *Nanshi* 南史 (Histoire des Dynasties du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, 1975 (sauf indication contraire, notre édition de référence est celle-ci), j. 75, p. 1867, dans la biographie de Dai Yong 戴顓 (377-441).

notamment « Votre humble épouse gardera cette maison vide, En verrouillant à la porte à double tour ».

La ressemblance thématique – la séparation d’un couple – a sans doute permis de relier deux pièces, quoiqu’une certaine discordance persiste. La mise entre guillemets des vers nous semble nécessaire pour camoufler un peu la rupture.

Le *Song shu* fournit une autre explication de la discordance des deux moitiés du poème, en précisant qu’à partir du vers dix-sept commence un *ququ* 趨曲, composant nécessaire d’une mélodie majeure (*daqu* 大曲), dont Wang Sengqian explique la construction de la manière suivante :

Les différentes mélodies possèdent des paroles et des sons, les mélodies majeures (*daqu*) se composent d’un *yan* (morceau en guise d’ouverture), d’un *qu* (autrement dit *ququ*) et d’un *luan* (morceau conclusif). Les paroles sont les poèmes chantés, les sons sont ceux du genre *yang-wu-yi* ou *yi-na-he*. Le *yan* précède la mélodie [principale], le *qu* et le *luan* succèdent à la mélodie [principale], tout comme les sons de Wu et les airs de l’Ouest⁴⁸⁶ possèdent des *he[sheng]* (sons harmonisants)⁴⁸⁷ au début et des *song[sheng]* (littéralement sons d’envoi) à la fin.⁴⁸⁸

又諸調曲皆有辭、有聲，而大曲又有艷，有趨、有亂。辭者其歌詩也，聲者若羊吾夷伊那何之類也，艷在曲之前，趨與亂在曲之後，亦猶吳聲西曲前有和，後有送也。

Il est alors possible de supposer que le *qu* 趨 ou le *ququ* 趨曲 est un morceau sémantiquement indépendant du morceau principal. Il en est de même pour le *yan* 豔 et le *luan* 亂. À propos du *yan*, il s’agit probablement d’un ou plusieurs morceaux instrumentaux, jouant le rôle d’ouverture dans une mélodie majeure, d’où sa traduction par « prélude ». Dans l’introduction de la catégorie « Chudiao qu » 楚調曲 (Mélodies de Chu), Guo Maoqian cite

⁴⁸⁶ Les sons de Wu et les airs de l’Ouest se réfèrent aux chansons folkloriques de la région de Wu, nous allons nous y intéresser dans le chapitre v.

⁴⁸⁷ L’expression *hesheng* en tant que terme musical n’est pas facile à appréhender. Selon le *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau depuis le ruisseau du Rêve), le *hesheng* constitue ce qui relève du *qu*, mélodie, mais se trouve « à l’extérieur » du poème, autrement dit, il ne fait pas partie du texte poétique. L’auteur Sheng Gua 沈括 (1031-1095) précise que les *yuefu* anciens possèdent tous des sons (*sheng* 聲) et des paroles (*ci* 詞 soit le texte poétique en lui-même), dont les transcriptions se succèdent. Pour illustrer le *hesheng*, il cite des réduplications comme *hè-hè-hè* 贺贺贺 et *hé-hé-hé* 何何何, et semble ainsi assimiler *hesheng* au *sheng*, qui se réfère aux unités phonétiques ajoutés à la mélodie principale dans un objectif euphonique, tout comme *yang-wu-yi* 羊吾夷 *yi-na-he* 伊那何 cités plus haut par Guo Maoqian. Voir Sheng Gua, Hu Daojing 胡道靜 (annoté par), *Mengxi bitan jiaozheng* 夢溪筆談校證 (Notes au fil du pinceau depuis le ruisseau du Rêve rectifiées et annotées), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1987, j. 5, p. 232.

⁴⁸⁸ *YFSJ*, j. 26, p. 376-377.

Zhang Yong 張永 (410-475)⁴⁸⁹, en précisant qu'un *xian* 弦 (morceau pour instruments à cordes) précède le chant, et que lui-même est précédé par un ou plusieurs *nong* 弄 (probablement morceau pour instruments à vent, puisque le terme est souvent associé aux morceaux joués à la flûte)⁴⁹⁰.

On peut se demander dès lors si le *yan* dans une mélodie majeure n'équivaut pas à l'ensemble du *xian* et du *nong*, lesquels relèvent souvent de la musique d'accompagnement de la région de Chu⁴⁹¹, ajoutée à la mélodie principale lors de la représentation.

Il se trouve que le *Yutai* propose une version plus courte du poème, où les vers qui paraissent disparates sont justement absents. Ainsi, sous le titre de « Shuang baihu », le poème se présente comme suit :

飛來雙白鷗，	Un couple d'oies blanches arrive en volant,
乃從西北來。	Elles sont venues du nord-ouest.
十十將五五，	Par dix, par cinq,
羅列行不齊。	Par rangées irrégulières.
忽然卒疲病，	Soudain [l'une d'elles], fatiguée, tombe malade,
不能飛相隨。	Et ne peut plus suivre le cortège.
五里一反顧，	Tous les cinq <i>li</i> [son ami] retourne la tête,
六里一徘徊。	Tous les six <i>li</i> , tournoyant, il hésite à avancer.
吾欲銜汝去，	« J'aimerais t'emporter dans ma bouche,
口噤不能開。	Mon bec est scellé, et je ne peux l'ouvrir.
吾欲負汝去，	Je voudrais t'emporter sur mon dos,
羽毛日摧頹。	Mes plumes sont chaque jour plus élimées.
樂哉新相知，	Qu'il est heureux de faire une nouvelle rencontre,
憂來生別離。	Et combien triste, en étant vivants, d'être séparés ! »
峙躡顧羣侶，	Hésitant, il tourne la tête vers ses compagnons,
淚落縱橫垂。	Et ses larmes ruissellent.
今日樂相樂，	Aujourd'hui, de cette joie faisons une fête,
延年萬歲期。	Puisse la vie durer dix millénaires ! ⁴⁹²

Par rapport à la version longue, celle-ci est apparemment plus cohérente non seulement sur le plan sémantique, mais aussi sur le plan formel : il est entièrement pentasyllabique,

⁴⁸⁹ Zhang Yong 張永 (410-475) est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Yuanjia zhengsheng jilu* 元嘉正聲技錄 (Répertoire des arts musicaux : résonances correctes de l'ère Yuanjia [424-453]). L'ouvrage est partiellement conservé dans le *Gujin yuelu* 古今樂錄 (Répertoire des musiques anciennes et modernes) du moine Zhijiang 智匠 (actif sous la dynastie Chen du Sud : 557-589), cité par Guo Maoqian dans le *YFSJ*.

⁴⁹⁰ *YFSJ*, j. 41, p. 599.

⁴⁹¹ Le terme *yan*, qui habituellement signifie « galant » lorsqu'il définit un poème ou une chanson, se comprend autrement dans ce contexte. Il se réfère éventuellement aux mélodies de Chu, connues également sous l'appellation *jingyan* 荆艷 ; l'expression se trouve dans le « Wudu fu » 吳都賦 (Rhapsodie de la capitale de Wu) de Zuo Si 左思 (250-305), et désigne, selon l'annotation de Li Shan, les chants de Chu. (voir *Wenxuan*, j. 5, p. 231).

⁴⁹² *Yutai*, j. 1, p. 15-16.

contrairement à la version longue dont l'uniformité métrique est rompue par trois vers tétrasyllabes.

Aussi, le vers « La femelle soudain tombée malade » (妻卒被病), littéralement « L'épouse soudain tombée malade », se transforme en « Soudain [l'une d'elles], fatiguée, tombe malade » (忽然卒疲病), le caractère problématique *qi* 妻 qui ne s'utilise que pour les humains est éliminé. Néanmoins, on ne peut être certain que la version courte soit postérieure à la version longue, même si elle répond à la tendance de l'évolution poétique sous les Qi et les Liang, marquée par une prédilection grandissante pour les poèmes réguliers.

Lorsque l'auteur du *Nanshi* affirme que la version longue du poème est une combinaison des deux pièces, il se range sans doute à l'avis de Wang Sengqian, selon qui les poèmes en question sont « Hechang » (Jamais) et « Baihu » (Oies blanches ; ce titre renvoie probablement au « Shuang baihu » cité plus haut) qu'il attribue tous deux à Cao Pi. Néanmoins, le poème « Jamais » sous le nom de Cao Pi ne permet pas un rapprochement avec « Yange 'Hechang xing' » ni sur le plan métrique ni sur le plan thématique, si ce n'est par le vers « Moi, à mi-chemin, suis de vous séparé » 吾中道与卿共别离⁴⁹³, alors qu'une autre pièce du poète, intitulé « Lin gaotai » 臨高臺 (Ascension de la haute terrasse) présente un paysage qui permet d'établir un lien avec le poème en question :

臨臺高，
高以軒。
下有水，
清且寒，
中有黃鵠往且翻。

Je monte sur la haute terrasse,
Haute et aérienne.
En bas coule de l'eau,
Claire et froide.
Des oies jaunes s'envolent en tournoyant.

行為臣，
當盡忠，
願令皇帝陛下三千歲，
宜居此宮。

Votre humble sujet dans son comportement,
Doit faire preuve de loyauté.
Puisse votre auguste majesté vivre trois mille ans
En séjournant en ce palais !

鵠欲南遊，
雌不能隨。
我欲躬銜汝，
口噤不能開。
【我】欲負之，
毛衣摧頹。
五里一顧，
六里徘徊。⁴⁹⁴

L'oie sauvage va migrer vers le sud,
Sa femelle ne peut l'accompagner.
« J'aimerais te tenir par la bouche,
Mon bec est scellé, et je ne peux l'ouvrir.
Je voudrais te porter sur le dos,
Mes plumes sont élimées. »
Tous les cinq *li* il retourne la tête,
Tous les six *li* il hésite à avancer.⁴⁹⁴

⁴⁹³ *YFSJ*, j. 40, p. 577.

⁴⁹⁴ *YFSJ*, j. 18, p. 258-259.

Encore une fois, on constate une rupture sémantique, c'est dans doute pourquoi le *Shi ji* 詩紀 (Répertoire des poèmes) divise le poème en trois stances⁴⁹⁵. La deuxième est peut-être une incise, elle s'écarte du reste du poème et constitue une sorte de parenthèse. Ceci est manifestement un propos adressé directement au dédicataire – le souverain –, et pourrait résulter de la retouche d'un musicien professionnel.

La dernière partie du poème rappelle évidemment le « Yange 'Hechang xing' », dont, à en croire Hu Shi 胡適, Cao Pi aurait emprunté des vers en retranchant certains éléments pour les placer à la fin de son poème⁴⁹⁶. Ces vers correspondent, par ailleurs, à ce que Wang Sengqian désigne comme « Baihu », un *yuefu* dit ancien, mais qu'il attribue à Cao Pi.

L'authenticité du poème « Lin gaotai » reste donc douteuse. Il est difficile de croire que l'un des plus éminents poètes de l'ère Jian'an ait composé un poème si manifestement décousu – sauf si cette incohérence fut volontaire : éventuellement dans l'objectif de rapprocher le poème d'une mélodie majeure, constituée *a priori* de plusieurs morceaux.

Le poème tire sans doute son origine d'un *yuefu* ancien portant également le titre « Lin gaotai », rangé dans la catégorie *guchui quci* 鼓吹曲辭 (airs aux instruments à percussion et à vent), autrement dit présenté *a priori* comme un air militaire :

臨臺高以軒，	Je monte sur la terrasse haute et aérienne ⁴⁹⁷ ,
下有清水清且寒。	En bas coule de l'eau claire et froide ;
江有香草日以蘭，	Herbes parfumées sur les rives, orchidées sous les yeux.
黃鵠高飛離哉翻。	Des oies jaunes s'envolent haut et tournoient.
關弓射鵠，	Que l'on bande l'arc pour les tirer,
令我主壽萬年。	Et que votre majesté vive dix millénaires ! ⁴⁹⁸

Ce poème est, de toute évidence, le modèle de la première stance – si on reprend l'expression de Feng Weine – du poème attribué à Cao Pi, dont la dernière stance se rapproche toutefois du « Yange 'Hechang xing' », connu également sous le titre de « Feihu xing » 飛鵠行 (Ballade sur les oies en vol).

⁴⁹⁵ Feng Weine 馮惟訥 (1512-1572), *Shi ji* 詩紀 (Répertoire des poèmes), voir l'annotation du poème par Xia Chuancai 夏傳才, Tang Shaozhong 唐紹忠, *Cao Pi ji jiaozhu* 曹丕集校注 (Annotations du recueil de Cao Pi), Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2013, p. 40.

⁴⁹⁶ Hu Shi 胡適, *Baihua wenxue shi* 白話文學史 (Histoire de la littérature vernaculaire), voir *Hushi quanji* 胡適全集 (Recueil complet de Hu Shi), Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe, 2003, j. 11, p. 297.

⁴⁹⁷ Qui a l'air de s'envoler.

⁴⁹⁸ *YFSJ*, j. 18, p. 258-259.

L'image des oies sauvages en vol – même si elles sont de couleur blanche dans un cas et de couleur jaune dans l'autre – a peut-être permis de relier deux *yuefu* anciens séparés, pour constituer la pièce attribuée, faussement, semble-t-il, à Cao Pi.

Selon Zhu Qian 朱乾 (?-ca 1777), le poème de Cao Pi est composé de deux couplets (*jie* 解) : le premier reprend le « Lingao tai », un air aux cymbales, et le second reprend le « Yange 'Hechang xing' », une mélodie en mode *se* 瑟. À lui en croire, Cao Pi a composé la pièce avant son départ en expédition ; en se comparant à une oie jaune, il présente ses vœux à son seigneur dans le premier couplet, et déplore son sort dans le second.

L'interprétation nous semble un peu forcée. Si l'oie sauvage s'envolant vers le sud est une image métaphorique de Cao Pi qui allait partir en expédition, qu'incarne alors la femelle malade des oies ? Si Cao Pi pleurait sur son sort, il nous semble plus vraisemblable que c'était à la femelle délaissée qu'il s'identifiait⁴⁹⁹.

Il est plus plausible que l'assemblage de ces textes hétérogènes résulte du jeu des acteurs-musiciens, qui auraient représenté successivement deux pièces – ou des extraits des deux pièces. À en croire Feng Ban, les pièces musicales des Wei et des Jin étaient orchestrés par des musiciens (由伶人協律), par qui les airs furent parfois raccourcis ou prolongés (聲有短長損益) ; les textes s'y accommodaient (以文就之). Il arrive que deux pièces soient fusionnées en une (往往合二為一), de telle manière que le texte manque de cohérence (首尾都不貫, littéralement « la tête et la queue ne correspondent pas »), ou qu'il ne soit pas tout à fait intelligible, car les [marqueurs des] sons et les paroles se mélangent (聲詞混填)⁵⁰⁰.

« La musique y était souveraine et autorisait les combinaisons les plus illogiques de refrains ou de chansons fragmentaires⁵⁰¹ », observe judicieusement Jean-Pierre Diény. En effet, il arrive souvent que la place prioritaire soit cédée à la sonorité :

Hélas ! [L'essence] d'un poème réside dans son effet sonore et non dans sa signification.
Ainsi des nouvelles mélodies qui circulent à la capitale : si les gens des venelles les chantent

⁴⁹⁹ En la seizième année de l'ère Jian'an, Cao Cao alla faire campagne dans l'Ouest ; Cao Pi, qui n'était pas encore désigné héritier présomptif, resta à Ye 鄴, tandis que sa mère et son frère Cao Zhi accompagnèrent Cao Cao pour l'expédition. Laisse seul, il composa un *fu* intitulé « Ganli fu » 感離賦 (Rhapsodie sur le chagrin de la séparation).

⁵⁰⁰ Feng Ban, dans *Duyin zalu*, voir *Qing shihua*, p. 40-41.

⁵⁰¹ J.-P. Diény, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], « *yuefu* (*yue-fou*) », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/yuefu-yue-fou/>, consulté le 23 août 2021.

à l'envi, est-ce pour la belle signification des paroles [de ces chansons] ? Ce n'est que parce qu'ils sont des sons nouveaux !⁵⁰²

嗚呼！詩在聲而不在義，猶今都邑有新聲，巷陌競歌之。豈為其辭義之美哉，直謂其聲新耳！

Cette observation de Zheng Qiao 鄭樵 (1104-1162) révèle une différence majeure entre *yuefu* et *shi* : le *yuefu* étant avant tout destiné à l'agrément de l'ouïe, la musique préside aux paroles, et non le contraire. Il ne s'agit pas d'une poésie vouée *a priori* à la lecture, mais créée pour la *performance*. Aussi arrive-t-il que des fragments d'un poème s'accordent assez maladroitement entre eux, notamment parmi les *yuefu* anciens anonymes : « Il suffisait apparemment que les éléments qu'il assemblait fussent apparentés à un même grand thème », constate Jean-Pierre Diény, « la musique sauvait tout »⁵⁰³. Les propos suivants, extraits du *WXDL*, témoignent aussi de la prééminence de la musique dans les *yuefu* :

Les sons sont [orchestrés] pour revêtir les paroles, que leur prolixité rend difficiles à cadencer. C'est pourquoi le Prince Chensi dit que Zuo Yannian excellait dans le rallongement et l'abrègement des paroles [des chansons] anciennes ; celles qui étaient trop longues devaient être abrégées, preuve que l'on attachait de l'importance à la concision.⁵⁰⁴

聲來被辭，辭繁難節。故陳思稱左延年閒於增損古辭。多者則宜減之，明貴約也。

Zuo Yannian 左延年 (III^e s.) était musicien et poète à la cour de Cao Pi lorsque ce dernier régna comme empereur des Wei, et jouissait de la faveur impériale pour sa maîtrise des nouveaux chants (以新聲被寵)⁵⁰⁵.

Même si « les sons sont [orchestrés] pour revêtir les paroles » 聲來被辭, ce n'est pas le texte qui domestique la musique, mais les mots qui sont abrégés (減之) pour l'épouser. Zuo Yannian rallongea ou abrégé les paroles des chansons anciennes, car la mélodie commandait la longueur des vers. Peu de poèmes de Zuo Yannian nous sont parvenus, mais le suivant permet de nous en faire une idée :

⁵⁰² Zheng Qiao 鄭樵 (1104-1162), « Yuefu zongxu » 樂府總序 (« Préface synthétique sur les yuefu ») dans la grande encyclopédie *Tongzhi* 通志 (Annales générales), cité d'après Mei Dingzuo 梅鼎祚 (1549-1615), *Guyue yuan* 古樂苑 (Jardin des mélodies anciennes), Chengdu, Dianzikeji daxue chubanshe, 2017, vol 5, p. 211-212.

⁵⁰³ Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine*, p. 145.

⁵⁰⁴ *WXDL*, ch. 7, p. 257.

⁵⁰⁵ Fang uanling 房玄齡 (579-648) *et al.*, « Yue zhi » 樂志 (Traité sur la musique) dans le *Jin shu* 晉書 (Livre des Jin), Beijing, Zhonghua shuju, 1974, j. 22, p. 679.

從軍行

Expéditions militaires

苦哉邊地人，
 一歲三從軍。
 三子到敦煌，
 二子詣隴西。
 五子遠門去，
 五婦皆懷身。

Quelle misère vivent les habitants aux frontières !
 Trois fois par an sont appelés en expédition militaire.
 Trois fils sont partis pour Dunhuang,
 Deux autres à Longxi.
 Tous les cinq combattent dans des contrées lointaines,
 Alors que leur épouse attend chacune un enfant.⁵⁰⁶

Dans un style lapidaire, le poème ne donne que les grands traits des événements, cependant que la concision pourvoit l'expression d'une grande vigueur. Le dernier distique du poème est particulièrement saisissant : la souffrance de la séparation, les tourments de l'éloignement, la joie d'attendre un enfant, l'angoisse de la perte du bien-aimé... tout est passé sous silence. Pour faire ressortir le déchirement intérieur de ces victimes des tumultes frontaliers, il suffit d'esquisser les circonstances qui leur sont imposées : les jeunes hommes de la famille sont tous partis en expédition militaire, ne laissant au foyer que les vieillards et les femmes enceintes.

Certains critiques jugent ce poème « incomplet », en s'appuyant, sans doute, sur une compréhension différente des vers trois et quatre : « Le troisième fils est parti pour Dunhuang, Le deuxième fils à Longxi ». Cette interprétation, non sans fondement, rend le texte lacunaire sur les situations des trois autres jeunes hommes, et laisse supposer que le poème a été abrégé. Bien que la dimension musicale du poème nous échappe pour sa plus grande part, le rythme précipité renforce en revanche la vivacité et l'effet de « surprise »⁵⁰⁷. Cette prédominance de la dimension musicale sur la dimension textuelle permet parfois de distinguer le *yuefu* du *shi*.

Précisons que, lorsque nous parlons de l'efficacité du *yuefu*, cela ne contredit pas nécessairement notre observation sur la redondance qui marque parfois les *yuefu* anciens – dans de bonnes circonstances, la redondance elle-même peut s'avérer efficace sous l'angle de l'expressivité. Et l'expressivité, justement, est souvent le souci premier d'une poésie de *performance*.

⁵⁰⁶ Désigné également par les premiers mots du vers initial, « 'Kuzai' pian » 苦哉篇 (Pièce 'Quelle misère'), YFSJ, j. 32, p. 475.

⁵⁰⁷ Zhong Xing, *Gushi gui* dans *Ming shihua*, p. 7327.

3.3.2. Variantes : cas de deux poèmes

Dans nos considérations précédentes, nous avons rencontré des variantes de certains *yuefu* comme « Tangshang xing » ou encore « Yange ‘Hechang xing’ ». Dans cette section, la question sera plus minutieusement étudiée à travers deux poèmes : « Baitou yin » 白頭吟 (Chanson des cheveux blancs) et « You suosi » 有所思 (Celui à qui je pense). Ce choix n’est pas gratuit : ces deux textes nous permettront d’examiner une voix féminine plus ou moins *authentique* dans l’expression des sentiments amoureux de l’époque des Han, et de les confronter plus loin avec ceux représentés dans des *yuefu* composés par des lettrés majoritairement masculins.

Le premier poème, « Baitou yin », est conventionnellement attribué à la poétesse Zhuo Wenjun 卓文君 (II^e s. av. J.-C.). Selon une anecdote relatée par le *XJZJ* dont la valeur historique n’est pas assurée, la poétesse composa ses vers après avoir appris que son mari, le talentueux Sima Xiangru, avait l’intention de prendre une concubine⁵⁰⁸. Le poème nous est transmis en deux versions. Les vers signalés ci-dessous par une police de taille inférieure ne figurent que dans la version longue :

皚如山上雪， 皎若雲間月。 聞君有兩意， 故來相決絕。	Pure comme la neige sur la montagne, Brillante comme la lune entre les nuages. J’apprends l’inconstance de votre cœur, Me voici venue rompre à tout jamais.
平生共城中， 何嘗斗酒會。	<i>Toute la vie dans une même cité, Jamais réunis autour d’un boisseau de vin.</i>
今日斗酒會， 明旦溝水頭。 躑躅御溝上， 溝水東西流。	Aujourd’hui unis autour d’un boisseau de vin, Demain matin [séparés] au bord du canal ⁵⁰⁹ . Nous irons à petit pas le long du canal impérial, Ses eaux s’écoulent à l’est, à l’ouest.
郭東亦有樵， 郭西亦有樵。 兩樵相推與， 無親為誰驕？	<i>À l’est de la cité un bûcheron, À l’ouest de la cité un bûcheron Deux bûcherons qui se cèdent le pas, Mais sans amour de quoi s’enorgueillir ?</i>
淒淒復淒淒， 嫁娶不須啼。 願得一心人， 白頭不相離。	Tristesse, tristesse, que de tristesse, Mais sur ses noces, à quoi bon sangloter ? ⁵¹⁰ J’espérais de vous un cœur indivis, Et que même chenus, nous resterions unis.
竹竿何裊裊，	Combien souple est la canne à pêche,

⁵⁰⁸ *XJZJ*, j. 3, p. 115.

⁵⁰⁹ L’idée de séparation n’est pas explicite, mais elle est suggérée par l’écoulement des eaux dans deux directions opposées.

⁵¹⁰ On pleure de quitter ses parents.

魚尾何蕩蕩。
男兒重意氣，
何用錢刀為。

Et fréillante la queue des poissons !
Si l'homme prise la noblesse de son âme,
À quoi lui servent les monnaies-couteaux ?

𩇛如（五）馬噉其，
川上高士嬉。
今日相對樂，
延年萬歲期。

*Craquements des (cinq) chevaux croquant les joncs
Au bord de l'eau les seigneurs se distraient.
Pour aujourd'hui partageons nos plaisirs,
Que votre vie dure dix mille années !*⁵¹¹

La version courte, composée de seize vers, est conservé dans le *Yutai* qui le présente comme un poème ancien anonyme, *gushi*. Elle est reprise par le *YFSJ* qui la considère comme le « texte original » (*benci* 本辭) de l'air, et ce par rapport à la version longue « interprétée sur une mélodie des Jin » (*jinyue suozou* 晉樂所奏). Comparée au prétendu *benci*, la version longue comporte dix vers en supplément.

Si les deux premiers vers « supplémentaires » s'accorde plutôt bien avec le *benci*, grâce notamment à la reprise de l'expression *doujiuhui* 斗酒會 qui crée un effet de résonance, l'incise du quatrain sur les deux bûcherons nous intrigue par son éloignement du contexte. Il en est de même pour le dernier quatrain qui ne figure que dans la version longue. Si le dernier distique « Pour aujourd'hui partageons nos plaisirs, Que votre vie dure dix mille années ! » peut relever d'une formule usuelle, l'intention des deux vers qui les précèdent nous échappe, une hypothèse – sans doute osée de notre part – est qu'ils décrivent la circonstance de la représentation de l'air : une sortie conviviale des gentilshommes qui se rassemblent sur une plaine...

L'incongruité apparente du texte pousse Jean-Pierre Diény à contester l'avis de Guo Maoqian dans la chronologie des deux textes : selon lui, la version courte, plus concise et plus cohérente, est une version plus tardive, tandis que la version longue sera plutôt le supposé *benci*, à savoir une version plus « brute »⁵¹².

Certes, la version courte est plus soignée du point de vue littéraire, mais peut-on pour autant s'assurer de sa postériorité ? Un aperçu général des quatorze poèmes qui nous sont parvenus en deux versions – version *benci* et version « interprétée sur une mélodie des Jin » – permet de constater que, dans l'ensemble, la version marquée comme une adaptation musicale des Jin est presque toujours plus longue que la version *benci*. Mais la version courte serait-elle

⁵¹¹ La version courte est conservée dans le *Yutai*, j. 1, p. 14-15, sous le titre du « Pure comme la neige sur la montagne ». Les deux versions se trouvent dans le *YFSJ*, j. 41, p. 600.

⁵¹² Voir J.-P. Diény, « Contre Guo Maoqian : à propos de deux versions de certains poèmes des Han et des Wei », *T'oung Pao*, vol. 85, 1/3 (1999), p. 65-113.

forcément une version raffinée ultérieurement où des éléments incongrus auraient été éliminés ? Se peut-il, au contraire, que la version longue soit une version rallongée ? Les deux hypothèses nous semblent tout aussi plausibles, dans la mesure où le texte peut être conditionné par l'effet sonore attendu.

Or si elle l'emporte par sa concision, la version courte n'est pas dépourvue de difficultés. L'évocation de la canne à pêche et du poisson dans la dernière strophe paraît abrupte, même si elle peut jouer le rôle d'une incitation allusive (*xing*) : « Combien souple est la canne à pêche, Et frétille la queue des poissons ! » Il est possible que la capture du poisson soit une métaphore de la poursuite amoureuse ou du mariage, et que le poisson se rapporte à la femme.

Cependant, selon le *GJZ* de Cui Bao, « Diaogan » 釣竿 (Canne à pêche) est à l'origine le titre d'une chanson improvisée par l'épouse d'un certain messire Bochang 伯常, lequel, pour se dérober à ses adversaires, se fit pêcheur ermite. Poussée par l'envie de retrouver son mari, l'épouse esseulée se rendait souvent au bord de la rivière en modulant la chanson. Sima Xiangru aurait composé plus tard un poème sous le même titre, mais qui ne nous est pas parvenu. Les deux vers figurent pourtant littéralement dans un poème de Cao Pi de même titre. Voici alors quelques hypothèses sur l'origine des deux vers : soit ils ont paru pour la première fois dans le poème attribué à Zhuo Wenjun, et Cao Pi les a repris dans le sien ; soit ils ont paru premièrement dans le poème de Cao Pi, et le « Baitou yin » tel que nous le lisons aujourd'hui serait une version tardive retouchée par une main lettrée et ne daterait pas des Han ; soit encore, les vers prennent leur source dans le poème perdu de Sima Xiangru, ce qui n'est point sûr, mais dans ce cas-là, la question de l'attribution distinctive entre les deux époux peut se poser.

La dernière hypothèse n'est pas impossible. Les deux vers, s'ils tirent effectivement leur origine d'un poème de Sima Xiangru, ne font que renforcer l'allusion anecdotique de la pièce attribuée à Zhuo Wenjun. Toujours selon cette hypothèse, le recyclage des vers provenant d'une chanson existante, tout comme la reprise de formules toutes prêtes, n'est pas toujours dicté par la thématique d'une œuvre.

L'anecdote associée au poème peut ne pas être crédible : elle n'empêche pas que le poème puisse être de la main de Zhuo Wenjun, et en ce cas, il nous est possible de parler d'une expression féminine *authentique* ; mais il se peut aussi que l'anecdote ait été forgée pour qu'un tel poème fût transmis sous son nom. Contrairement aux plaintes de gynécée des époques postérieures marquées par les pleurs et l'amertume – le plus souvent sous le pinceau d'un poète masculin –, ce poème témoigne d'une rare vigueur d'esprit, par des expressions comme *juejue*

決絕, « rupture », par aussi, et notamment, le dernier distique : « Si l'homme privilégie la noblesse de son âme, À quoi lui servent les monnaies-couteaux ? »

Lu Shiyong, qui semble n'éprouver aucun doute à l'égard de l'authenticité du poème, place Zhuo Wenjun sur le même plan que Su Wu 蘇武 (140-60 av. J.-C.) et Li Ling 李陵 (134-74 av. J.-C.) qui ont parfois été tenus pour les premiers auteurs de poèmes pentasyllabiques. Selon lui, la poétesse a témoigné d'une grande virtuosité dans cette chanson dont la composition a été favorisée par les coutumes (*fenghui* 風會) de son temps, ce bien qu'elle « ne fût qu'une femme » (*yi nü er* 一女耳) – donc forcément dépourvue d'éloquence poétique (胸無繡虎, 腕乏靈均)⁵¹³.

On croit en effet reconnaître dans le poème « Baitou yin » un esprit semblable à ce que manifestent certaines chansons folkloriques des Han comme « You suosi » 有所思 (Celui à qui je pense)⁵¹⁴, où l'héroïne détruit son gage d'amour lorsqu'elle apprend l'inconstance de son aimé. Cette force de caractère fera défaut dans la majorité des plaintes des épouses – délaissées ou non – des temps ultérieurs.

Anonyme, le poème « You suosi » figure parmi les dix-huit *naoge* des Han qui désignaient initialement des chansons militaires – comme « Zhan chengnan » que nous avons vu plus haut –, mais vont finalement au-delà des chants de combats. Voici l'une de ces chansons sur les déboires d'une femme dans sa vie affective :

有所思，	Celui à qui je pense,
乃在大海南。	Est au sud de la mer.
何用問遺君？	Que puis-je lui offrir pour transmettre mes vœux ?
雙珠瑇瑁簪，	Une épingle d'écaille, ornée de doubles perles,
用玉紹繚之。	Que j'entoure d'anneaux de jade.
聞君有他心，	J'ai ouï dire que votre cœur a changé,
拉雜摧燒之。	[Cette épingle], je l'ai tordue, brisée, et brûlée.
摧燒之，	[L'ayant] brisée et brûlée,
當風揚其灰。	Dans le vent je répands ses cendres !
從今以往，	Que dorénavant
勿復相思！	Je ne pense plus à vous !
相思與君絕！	Si je pense à vous, c'est pour vous quitter à jamais !
雞鳴狗吠，	Le coq crie, le chien aboie,
兄嫂當知之。	Frère aîné et belle-sœur seront au courant...
妃呼豨！	Hélas !

⁵¹³ Lu Shiyong, *Shijing zonglun*, voir *Lidai shihua xubian*, p. 1402. Les remarques de Lu Shiyong suggèrent l'influence des chansons folkloriques sur la création poétique des lettrés. Le poème est, en outre, conservé comme un air ancien anonyme dans le *Gujin yuelu* et le *YFJT*.

⁵¹⁴ Voir aussi notre commentaire sur ce poème dans la section 2.3.1 « Quatre tristesse ».

秋風肅肅晨風颯，
東方須與高知之。

Le vent d'automne siffle, ô, aigre ! la bise du matin.
Sous peu l'aube poindra à l'orient : on sera au courant...⁵¹⁵

Le changement brutal de l'état émotionnel de l'héroïne est mis en lumière par son attitude envers une épingle à cheveux, dont elle voulait faire présent à son aimé, mais qu'elle détruit et brûle en apprenant son inconstance.

Cette version du poème est conservée dans le *Song shu*, selon lequel les dix-huit *naoge* des Han ont été conservés par le *GJYL* d'une manière qui n'est pas aisément intelligible du fait que *sheng* 聲 (sons euphoniques), *ci* 辭 (paroles) et *yan* 艷 (prélude) y sont entremêlés (*xiangza* 相雜), au point de devenir indistincts les uns des autres (*bufu kafen* 不復可分). Cependant, une version dite *guci* (texte d'origine) nous est transmise par le *YFJT* comme suit :

有所思，
乃在大海南。
何用問遺君？
雙珠玳瑁簪。
聞君有他心，
燒之當風揚其灰。
從今已往，
勿復相思而與君絕！

Celui à qui je pense,
Est au sud de la mer.
Que puis-je lui offrir pour transmettre mes vœux ?
Une épingle d'écaille, ornée de doubles perles.
J'ai ouï dire que votre cœur a changé,
Je brûle [l'épingle] et répands dans le vent ses cendres.
Que dorénavant
Je ne pense plus à vous : à jamais je vous quitte !⁵¹⁶

Ledit *guci* est évidemment plus concis que la version longue qui possède plusieurs vers supplémentaires et présente quelques reduplications comme *cuishao zhi* 摧燒之 et *xiangsi* 相思. Il est probable que ce *guci* soit une version dépouillée des éléments servant à marquer les effets sonores, *sheng* 聲, comment les redondances, ou encore de l'interjection.

Si la version courte l'emporte en concision et en cohérence, elle paraît moins expressive que la version longue, dont la description plus fine et plus colorée permet de nuancer davantage l'état affectif de l'héroïne et de rendre le récit plus prégnant : les attentions délicates dont elle fait preuve dans la finition du présent – « Que j'entoure d'anneaux de jade », vers absent de la version longue –, laissent entrevoir la tendresse vive que l'amoureuse prodigue à son aimé. Celle-ci cède aussitôt la place à un élan de dépit douloureux lorsqu'elle apprend son infidélité. « [Cette épingle], je l'ai tordue, brisée, et brûlée. [L'ayant] brisée et brûlée, Dans le vent je répands ses cendres ! » Les expressions sont d'une force impérieuse, faisant ressortir le tumulte

⁵¹⁵ LQL, p. 159-160.

⁵¹⁶ YFSJ, j. 16, p. 230.

intérieur du personnage. L'articulation à deux reprises consécutives de la tournure « brisée et brûlée » (*cuishao zhi* 摧燒之) dévoile la tempête qui s'élève dans son sang.

Une autre différence majeure entre les deux textes réside dans les derniers vers de la version longue, sur la compréhension desquels les avis divergent :

Le coq crie, le chien aboie,
Frère aîné et belle-sœur seront au courant.
Hélas !
Le vent d'automne siffle, ô, aigre ! la bise du matin !
Sous peu l'aube poindra à l'orient : on sera au courant...

S'agit-il de la réminiscence d'un passé ou de la prévision d'une conséquence compromettante pour la jeune femme, donc une scène dans un futur imaginé ? Pour Luo Genze 羅根澤, ces vers sont « incompréhensibles », et les deux vers finaux « incongrus »⁵¹⁷.

Si le premier vers se réfère à un scénario passé – une rencontre secrète entre les deux amants –, l'enchaînement avec le vers suivant paraît effectivement assez forcé, de sorte qu'une rupture se fait sentir dans le déroulement du récit. Mais si les cris des animaux annoncent le point du jour – comme les premières lueurs à l'orient –, ils suggèrent que la jeune femme s'est tourmentée durant toute une nuit sans sommeil, rongée d'inquiétude pour ce qui l'attendait : que sa mésaventure soit dévoilée en plein jour ?

Quoique contestés pour leur « incongruité », ces vers présentent donc un temps fort dans la narration. De la tendre espérance à l'amère désillusion, c'est l'angoisse plutôt que la douleur qui prend le dessus : les autres apprendront son malheur. Malgré son agitation, aucun pleur ne se laisse entendre. Un seul gémissement lui échappe : « Hélas ! » (*feihuxi* 妃呼豨) ! L'expression est plutôt une incise qu'un vers à proprement parler. À la lettre, elle est peu intelligible – le premier caractère est la désignation d'une concubine impériale ; le deuxième indique un cri ou une exclamation ; le troisième signifie initialement « cochon » –, c'est pourquoi, selon Xu Zhenqing 徐禎卿 (1478-1511), l'expression n'a aucun sens :

Dans les *yuefu* se trouvent des tournures comme *fei-hu-xi* ou *yi-a-na*, qui en elles-mêmes ne sont pas porteuses de sens, mais sont seulement [utilisées] pour compléter les unités phoniques de la mélodie.⁵¹⁸

⁵¹⁷ Luo Genze, *Yuefu wenxue shi*, p. 25.

⁵¹⁸ Xu Zhenqing 徐禎卿 (1478-1511), *Tanyi lu* 談藝錄 (Propos sur les arts), voir He Wenhuan, *Lidai shihua*, p. 769.

樂府中有「妃呼豨」「伊阿那」諸語，本自亡義，但補樂中之音。

Mais selon Chen Benli 陳本禮 (?-1818), l'expression mérite de pas être considérée seulement comme un simple élément euphonique : exclamative, elle insinue un souffle dynamique en reliant les vers précédents et le texte qui suit⁵¹⁹. En effet, il n'est pas improbable que la tournure en question soit un quasi homonyme de 悲呼歔 (*beihuxi*), donc une interjection de douleur, que l'on peut traduire par « Hélas ! » ou « Quelle affliction ! »

Il est à noter que des incises ou des tournures dépourvues de sens – ou dont la signification nous échappe – ne se rencontrent pas moins dans les *yuefu*. Un exemple tout prêt nous est offert ci-dessus par Xu Zhenqing : l'unité euphonique *yi-a-na* 伊阿那, dont la provenance reste inconnue.

On assiste ainsi à deux types de variations. Le poème attribué à Zhuo Wenjun présente deux versions entre lesquelles existe un possible écart chronologique : la version longue est possiblement une adaptation musicale des Jin, tandis que la version courte date probablement des Han. Quant au poème « You suosi », la variation est due essentiellement à différents modes de conservation : tandis que la version longue laisse voir davantage comment le poème a pu être représenté avec des éléments *sonores*, la version courte serait plus ou moins une version *textuelle*.

Le dernier poème cité ci-dessus nous amène à en examiner un autre, lequel, d'après Zhuang Shuzu 莊述祖 (1751-1816), constitue de même que « You suosi », un dialogue entre deux amants :

上邪！	Ô cieux !
我欲與君相知，	J'espère, avec vous, nouer un attachement mutuel,
長命無絕衰。	Au long de la vie, qu'il ne cesse, ni ne décline !
山無陵，	[Seulement quand] les monts perdent leurs cimes,
江水為竭，	Les fleuves tarissent,
冬雷震震，	Les tonnerres retentissent en hiver,
夏雨雪，	La neige tombe en été,
天地合，	Le Ciel et la Terre s'unissent,
乃敢與君絕！	J'oserais vous dire adieu ! ⁵²⁰

⁵¹⁹ 陳本禮 (?-1818), *Hanshi tongjian* (Recueil des annotations des poèmes des Han), cité dans Yu Xianhao 郁賢皓 (éd. sous la dir. de), *Zhongguo gudai wenxue zuopin jianbian* 中國古代文學作品選簡編 (Édition simplifiée de la Sélection des œuvres littéraires de la Chine ancienne), Beijing, Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004, p. 198.

⁵²⁰ *YFSJ*, j. 16, p. 231 ; *LQI*, p. 160-161.

Pour le commentateur, si « You suosi » présente le monologue d'une jeune femme, ce poème-ci est la réponse de son aimé, et conséquemment, ils n'appartiennent qu'à une seule et même pièce.

Mais l'intention dialogique (en question-réponse, *wenda zhiyi* 問答之意) est, selon Wen Yiduo 聞一多, absente des deux poèmes, qui devraient plutôt tous deux s'entendre comme les propos d'une femme (*nüzi zhici* 女子之辭)⁵²¹. Cette lecture nous paraît plus plausible, dans la mesure où le second texte ressemble moins à la réplique d'un amant accusé d'inconstance et de trahison qu'à la déclaration spontanée d'un amoureux – ou plutôt une amoureuse – qui s'épanche sous l'emprise de la passion.

La première personne (*wo* 我) préside le poème. Le locuteur s'adresse directement à son ami[e] de cœur, désigné par le terme d'adresse respectueuse et typiquement amoureuse « vous » (*jun* 君). Tant la tonalité que la manière de s'exprimer donnent à croire qu'il s'agit d'une femme qui s'épanche.

Peu communs sont dans la poésie ancienne les épanchements amoureux pareillement hardis et directs, sans réserve aucune. Ce *yuefu* anonyme des Han prend tout l'aspect d'un monologue théâtral : dès le premier effort, l'interjection (*shangye* 上邪) projette sur le lecteur un état de transport ; les vers suivants évoquent plusieurs circonstances impossibles pour manifester la résolution de ne jamais se séparer de l'être aimé.

Pareillement à « Celui à qui je pense », le présent poème est l'un des dix-huit *naoge*, classés sous la catégorie *guchui quci* (airs aux instruments à percussion et à vent). Le *Huangmen guchui* 黃門鼓吹, littéralement « instrument de percussion et à vent à la Porte jaune », est la désignation d'un organisme musical des Han orientaux jouant un rôle presque équivalent au Bureau de la musique des Han occidentaux, et qui régit des musiciens professionnels dans l'exécution d'une musique d'agrément pour accompagner les banquets impériaux⁵²². La représentation des *yuefu* lors d'un banquet impérial par des musiciens-chanteurs, ou plus vraisemblablement, des musiciennes-chanteuses, aurait sans doute renforcé leur aspect théâtral.

⁵²¹ Wen Yiduo 聞一多, *Wen Yiduo quanji : Chuci bian • Yuefu shibian* 聞一多全集 : 楚辭編 • 樂府詩編 (Recueil complet de Wen Yiduo : Collection des Chants de Chu • Collection de poèmes *yuefu*), Wuhan, Hubei renmin chuban she, 2004, p. 729.

⁵²² Le terme fut également utilisé pour désigner les musiciens, au nombre de 135, regroupés dans la structure. Voir *YFSJ*, j. 16, p. 223.

3.4. Des *yuefu* anciens aux *yuefu* lettrés

Très tôt, des poètes, dont Sima Xiangru fut le plus célèbre, participèrent à la composition des chansons pour le Bureau de la musique. Souvent, ces poètes étaient également grands musiciens. Sima Xiangru fut lui-même un excellent joueur de *qin* et aurait su conquérir le cœur de Zhuo Wenjun par son talent musical. D'une manière générale, sous les Han, la collecte et le remaniement des chansons folkloriques ainsi que la composition des hymnes sacrificiels étaient régis par le Bureau de la musique, où les musiciens, plutôt que les poètes, jouèrent un rôle dominant.

Vers la fin des Han occidentaux, l'abolition du Bureau favorisa une certaine séparation entre la musique et la poésie, du fait que les lettrés, qui n'étaient pas forcément praticiens des instruments musicaux, devinrent les principaux auteurs de *yuefu*. À partir de l'ère Jian'an, avec les Trois Cao – Cao Cao et ses deux fils, Cao Pi et Cao Zhi – la reprise des airs anciens et l'imitation par les lettrés marquèrent l'évolution des *yuefu*, pour les conduire des « sonorités des Han » (*hanyin* 漢音) aux « résonance des Wei » (*weixiang* 魏響)⁵²³.

Cao Cao était un grand amateur de musique, et fut peut-être lui-même un musicologue de talent⁵²⁴. À l'exception de quelques titres ou menues bribes de *fu* 賦, tous les textes poétiques qui nous sont parvenus sous son nom sont des *yuefu*, à commencer par « Duan'ge xing » 短歌行 (Chanson courte) parmi les plus célèbres. Il a composé, sur d'anciennes chansons funèbres telles que « Haoli xing » 蒿里行 (Haoli) et « Xielu xing » 薤露行 (Rosée sur la ciboulette), des pentasyllabes relatant de grands événements historiques de la fin des Han. Sur les titres anciens tels que « Qiu Hu xing » 秋胡行 (Ballade de Qiu Hu) et « Mo Shangsang » 陌上桑 (Le mûrier sur le sentier), il a même composé des poèmes sur la fréquentation des immortels (*youxian shi* 遊仙詩). « Messire Cao est le premier à avoir emprunté [la forme] des anciens poèmes à chanter (*yuefu*) pour coucher par écrit les événements de son temps » (借古樂府寫時事，始於曹公)⁵²⁵, affirme Shen Deqian 沈德潛 (1673-1769), qui croit remarquer dans les *yuefu* de Cao Cao les « sonorités des Han ».

⁵²³ Shen Deqian, *Gushi yuan*, j. 5, p. 103.

⁵²⁴ Voir J.-P. Diény, « Cao Cao et la musique » dans *Les Poèmes de Cao Cao (155-220)*, p. 197-201.

⁵²⁵ Shen Deqian, *Gushi yuan*, j. 5, p. 103.

Quant aux deux frères rivaux, Cao Pi et Cao Zhi, ils sont également connus comme des maîtres ès *yuefu*. Cao Pi aurait été un excellent joueur de la cithare *zheng* 箏, tandis que son cadet ne pratiquait pas, semble-t-il, d'instrument :

Zijian (Cao Zhi) et Shiheng (Lu Ji) ont tous deux composé d'excellentes pièces alors qu'ils n'avaient pas convoqué de musiciens ; ils s'étaient donc passés des instruments à cordes ou à vent [pour leur composition]. Les gens de l'époque appelaient [leurs œuvres] des mélodies inharmonieuses (*guaidiao*).⁵²⁶

子建、士衡咸有佳篇，並無詔伶人，故事謝絲管，俗稱乖調。

Cao Zhi n'était pas moins fin connaisseur de musique pour autant. Zhong Rong en témoigne dans son *Shipin* :

Ce qui était appelé poèmes ou odes dans l'antiquité, était toujours accompagné par des instruments, c'est pourquoi sans accorder les cinq notes, il était impossible de les harmoniser. Les vers comme « Disposer le vin dans le haut palais » « La lune claire luit sur la haute tour », étaient les premiers à se servir de l'euphonie (*yun*)⁵²⁷ (ou s'élèvent au-dessus des autres du point de vue rythmique). C'est pourquoi dans les pièces des Trois ancêtres [des Wei], même s'il arrive que les vers ne soient pas adroits⁵²⁸, le rythme (*yun*) permet qu'ils soient conformes au chant. Tel est l'intérêt d'accorder de l'importance à l'harmonie des sons, mais ceci diffère de ce que nos contemporains appellent *gong* et *shang*.⁵²⁹

古曰詩頌，皆被之金竹，故非調五音，無以諧會。若「置酒高堂上」「明月照高樓」，為韻之首。故三祖之詞，文或不工，而韻入歌唱，此重音韻之義也，與世之言宮商異矣。

Les deux vers sont cités de Cao Zhi : le premier est le vers initial du *yuefu* intitulé « Konghou yin » 箏篴引 (Sur un air de harpe) et le second est le vers initial du célèbre « Qi'ai » 七哀 (Sept tristesses). Ces deux poèmes n'étaient apparemment pas orchestrés. Néanmoins, composés sur des airs anciens, ils étaient disposés à être chantés (*ru gechang* 入歌唱).

Même si des chansons sans accompagnement instrumental, connues sous la désignation de *tuge* 徒歌 ou encore *dange* 但歌⁵³⁰, existaient déjà sous les Han, le renoncement aux instruments dans la composition de *yuefu* était peut-être volontaire chez Cao Zhi, qui aurait été

⁵²⁶ *WXDL*, ch. 7, p. 259-260.

⁵²⁷ Terme problématique.

⁵²⁸ Régulier d'un point de vue prosodique.

⁵²⁹ *Shipin*, p. 332.

⁵³⁰ « *Yuzhi* » *jiaozhu*, p. 193.

le premier à s'inspirer de la récitation de soutras pour découvrir l'euphonie dans la langue chinoise, et l'appliquer dans la composition de *fanbai* 梵唄 (chant bouddhiste sans accompagnement instrumental)⁵³¹. Cao Zhi est parfois considéré comme ayant favorisé l'affranchissement des contraintes musicales dans la composition de *yuefu* et donc la mise en avant de la valeur littéraire des poèmes à chanter⁵³².

C'est toutefois à Cao Pi qu'est associé davantage ce que l'on désigne un « souffle des lettrés » (*wenshi qi* 文士氣)⁵³³. Pour ne pas parler d'une « prise de conscience littéraire » durant cette période – ceci étant un sujet de débat de longue date –, retenons que l'ère Jian'an marque un tournant dans la littérature chinoise. Autour des Trois Cao, apparut un cercle des gens de lettres, qui, en s'adonnant à la composition poétique, promut la transition des chansons anonymes de l'âge précédent vers les *yuefu* lettrés (*wenren yuefu* 文人樂府).

Conclusion

Pour clore ce chapitre, il nous semble utile de revenir aux « Dix-neuf poèmes anciens », salués comme les prémices de la poésie lyrique *shi*, qui trouvent pourtant leurs racines dans les *yuefu*. Il est peu étonnant que, pour Tian Xiaofei, « performativity is the keyword in understanding 'Nineteen Old Poems' » :

By performativity I refer not only to the possible performance of the “old poems” or of segments of the “old poems” by singers of both sexes in front of an audience but also to the act of meaning-production by members of the audience and eventually, in a textual tradition, by readers. The word “narrative” is crucial here, for although they are considered the origin of Chinese “lyric poetry,” “Nineteen Old Poems” almost always represent a dramatic situation and hint at a hidden but more complete narrative, and the very power of

⁵³¹ Cf. Huijiao 慧皎 (497-554), *Gaoseng zhuan* 高僧傳 (Biographies des moines éminents), annoté par Tang Yongtong 湯用彤, Beijing, Zhonghua shuju, 1992, *juan* 13, « Jingshi zhengzhuan lun » 經師正傳論 (Traité [général] sur les biographies authentiques des maîtres de soutras), p. 529. Voir aussi Shi Yongwu 釋永悟, « Cao Zhi yu fanbai yinyue » 曹植與梵唄音樂 (Cao Zhi et la musique *fanbai*), *Zhongguo zongjiao*, 2017-9, p. 45-46.

⁵³² Cf. Wu Dashun 吳大順, « Cao Zhi ni yuefu de chuanguo zushi ji qi shige shi yiyi » 曹植擬樂府的創作模式及其詩歌史意義 (Les modes de création de Cao Zhi dans ses imitations de *yuefu*, et leur portée dans l'histoire poétique chinoise), *Zhongnan daxue xue bao* (shehui kexue ban), vol. 23, n° 5, p. 166-170.

⁵³³ L'expression fait allusion à la célèbre formule de Cao Pi dans « Lunwen » 論文 (Traité sur les la littérature) du *Dianlun* 典論 (Traité modèles) : Les écrits littéraires ont pour essence le souffle (*wen yi qi weizhu* 文以氣為主), voir *Wenxuan*, j. 52, p. 2271.

this poetry comes from the singer/listener/reader fully entering the virtual narrative and playing the leading role in it.⁵³⁴

Le mot *performativity* peut être traduit imparfaitement en français par « théâtralité » ou « aspect scénique ». Ce qui est mis en avant par Tian Xiaofei est la narrativité qui témoigne d'une mise en relation des chanteurs avec leur public ou encore le lecteur. Ceci atteste, sous une autre perspective, le croisement du *yuefu* et du *gushi*. Remarquons néanmoins que les échanges de propos, qui étaient fréquents dans les *yuefu* au profit de la théâtralité, laissent place dans les « Dix-neuf poèmes anciens » à des monologues à la première personne, lesquels annoncent déjà la progression du lyrisme vis-à-vis de la narration.

Sous l'ère Jian'an, avec les Trois Cao ainsi que d'autres de leurs contemporains, on assiste à la transition des *yuefu* anciens marqués par un certain anonymat, vers les *yuefu* lettrés, et parallèlement, à une certaine séparation entre la musique et la poésie. Conséquemment, l'art de l'auteur commence à devenir un aspect important dans nos réflexions sur la carrière du *yuefu*, et c'est ce à quoi nous allons nous intéresser dans le chapitre prochain.

⁵³⁴ Tian Xiaofei, "Woman in the Tower: 'Nineteen Old Poems' and the Poetics of Un/concealment", *Early Medieval China*, 2009, no. 15, p. 3-21, voir p. 20.

Chap. 4 Imitation et simulation

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui.⁵³⁵

Le passage des *yuefu* anciens aux *yuefu* lettrés vers la fin des Han nous amène à nous intéresser à l'art de l'auteur à travers deux pratiques que peut évoquer le caractère *dai* 代. La première consiste à composer sur un air existant de nouveaux vers en prenant exemple sur un texte d'origine (quoique pas toujours) ; la seconde nous renvoie à la théâtralité du *yuefu* en tant que poésie de performance, et plus précisément, à la simulation de la voix d'autrui.

4.1. La première imitation : retour (ou non) aux modèles anciens

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, l'ère Jian'an marque un tournant dans l'évolution du *yuefu*. Une sorte de révolution littéraire s'opère à cette époque où les gens de lettres prennent une part active dans la recherche d'une nouvelle expression (ce qui coïncide avec le passage du tétrasyllabe au pentasyllabe) dans la création poétique.

4.1.1. De la citation à l'imitation.

Certes, dans une culture de l'étude telle que la culture chinoise, l'importance fut depuis très tôt accordée à la mémorisation des classiques. Le recours aux textes antérieurs parut tout d'abord sous forme de citations : les poèmes du *Shijing*, devenus un fonds de culture commun aux principautés de la Chine centrale vers les VII^e et VI^e siècles avant notre ère, furent en premier lieu cités par les officiers de cour pour exprimer, d'une manière allusive, leur intention⁵³⁶ et furent ensuite cités dans la composition des belles-lettres.

⁵³⁵ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*.

⁵³⁶ Les échanges des vers tirés du *Shijing*, cités souvent au prix d'un détournement de sens, parsèment le *Zuozhuan*, voir François Martin, « Le *Shijing*, de la Citation à l'allusion : la disponibilité du sens », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1995, n°17, p. 11-39.

Sous l'ère Jian'an, une autre modalité de recours aux textes anciens prend son essor : plutôt que de citer textuellement des vers connus, on cherche à reproduire la sonorité, le style voire l'esprit des textes antérieurs par des imitations.

À partir de l'ère Jian'an, les gens [de lettres] aiment imiter les anciens : les *Trois cents poèmes*, « Dix-neuf poèmes anciens », jusqu'aux *yuefu* et chansons à cymbales, tous ont été recueillis par héritage ; [les imitations] sont [abondantes au point de] faire transpirer les bœufs [qui les transportent] et de remplir les salles [qui les contiennent].⁵³⁷

建安以還，人好擬古，自三百、十九、樂府、饒歌，靡不嗣述，幾於汗牛充棟。

Non seulement le *Shijing*, mais aussi les « Dix-neuf poèmes anciens », les *yuefu* et les *naoge*⁵³⁸, chansons à cymbales, sont désormais des modèles à suivre. Le caractère *gu* 古, ancien, dénote un regard rétrospectif sur le passé, cependant que seul le *Shijing* date d'avant les Han. Il s'agit ici d'un regard prêté aux lettrés de Jian'an, qui furent parmi les premiers à recycler sciemment les matériaux poétiques des anciens pour leur propre création.

La pratique de l'imitation n'est pas propre au *yuefu*, certes, mais ce qui nous intéresse, c'est qu'elle constitue un facteur clé dans la définition du corps poétique qui mérite ce nom. Pour éclairer de manière plus précise le passage de la citation à l'imitation, citons les « Duan'ge xing » de Cao Cao et Cao Pi, que le critique Zhang Yugu 張玉谷 (1721-1780) trouvait d'ailleurs révélateurs d'une certaine évolution : tandis que la poésie de Cao Cao conserve les « sonorités des Han », celle de Cao Pi déclenche les « résonances des Wei »⁵³⁹.

對酒當歌， 人生幾何？ 譬如朝露， 去日苦多。	Le vin servi, on s'apprête à chanter, [Car] de quelle durée la vie d'un homme ? Je la compare à la rosée de l'aube. Les jours enfuis, hélas ! combien nombreux !
----------------------------------	---

慨當以慷， 憂思難忘。 何以解憂？ 唯有杜康。	Il faut se laisser exalter par sa fougue, [Mais] les soucis s'oublie malaisément. Par quel moyen dissiper la tristesse ? Rien d'autre que [les liqueurs de] Du Kang.
----------------------------------	---

⁵³⁷ *Shisou*, p. 131.

⁵³⁸ Les *naoge* ne sont autres que des *yuefu*. Les « Naoge shiba qu » 饒歌十八曲 (Dix-huit chansons à cymbales) sont classées dans la catégorie « Guchui quci » 鼓吹曲辭 (Mélodie aux tambours et vents) du *YFSJ*. Si Hu Yinglin distingue le *naoge* du *yuefu*, c'est sans doute que, par ce dernier, il se réfère aux chansons appartenant au répertoire de la cour des Han, tandis que les *naoge* représentaient une nouvelle musique d'origine des régions « barbares » du Nord et de l'Ouest de l'Empire.

⁵³⁹ Zhang Yugu 張玉谷 (1721-1780), *Gushi shangxi* 古詩賞析 (Appréciations et analyses des poèmes anciens), « La poésie du vieux Man (Cao Cao) est grandiose et profonde, Elle annonce les Wei tout en conservant les sonorités des Han. [Celle de] l'empereur Wen est pleine d'un souffle de lettrés, Prêtons juste cent fois nos oreilles à leurs « Chansons courtes » ! » 老瞞詩格極雄深，開魏猶然殿漢音。文帝便饒文士氣，《短歌》試各百回聽。

青青子衿， 悠悠我心。 但為君故， 沈吟至今。	Verte, verte est la couleur de votre collet, Longue langueur est [l'état] de mon cœur. Ce n'est que vers vous seul que sont allées, Jusqu'à ce jour mes profondes pensées.
呦呦鹿鳴， 食野之蘋。 我有嘉賓， 鼓瑟吹笙。	« You, you ! » tel retentit le brame des cerfs, Quand dans la plaine ils broutent les armoises. J'ai quant à moi des hôtes distingués : Sonne le luth et souffle la syrinx.
明明如月， 何時可掇？ 憂從中來， 不可斷絕。	Cette clarté de lune, à quand le jour, Où l'on pourra la prendre dans sa main ? Le souci provient du fond de l'âme, En trancher le fil est impossible.
越陌度阡， 枉用相存。 契闊談讌， 心念舊恩。	On passe les chemins, franchit les pistes, On condescend à se rendre visite. Après une longue séparation, on bavarde, on festoie. [Car] le cœur s'attache aux anciennes faveurs.
月明星稀， 烏鵲南飛。 繞樹三匝， 何枝可依？	Claire est la lune et rares les étoiles, Corbeaux et pies vers le midi s'envolent. Atour de l'arbre ils ont tourné trois fois, Sur quels rameaux pourraient-ils se poser ?
山不厭高， 海不厭深。 周公吐哺， 天下歸心。	Les monts ne craignent pas de se hausser, Les mers ne craignent pas de se creuser. Le duc de Zhou recrache sa bouchée, Du monde entier les cœurs lui sont acquis. ⁵⁴⁰

Selon le *YFSJ*, « Duan'ge xing » est un titre ancien dont le texte est perdu. Par sa reprise, Cao Cao nous a laissé deux poèmes qui sont les plus anciens textes qui nous sont parvenus sous ce titre. Le poème cité ci-dessus est entièrement tétrasyllabique, tandis que l'autre est prédominé par le tétrasyllabe, tout en étant parsemé de quelques pentasyllabes et hexasyllabes.

Le texte de l'air ancien étant perdu, il est difficile de juger dans quelle mesure Cao Cao a composé ses deux chansons à la manière du soi-disant air ancien. Or la différence de ses deux textes sur le plan formel suggère au moins que la reprise d'un titre (pour ne pas dire d'un timbre) antérieur n'exige pas que la mélodie de celui-ci soit suivie scrupuleusement.

Le poème ci-dessus existe lui-même sous deux versions. La version longue que nous avons citée, composée de trente-deux vers, est conservée dans le *Wenxuan*, tandis qu'une version plus courte, composée de six couplets (*jie* 解) en quatrain, donc de vingt-quatre vers,

⁵⁴⁰ *Wenxuan*, j. 27, p. 1281-1282; *YFSJ*, j. 30, p. 447. Traduction légèrement modifiée de J.-P. Diény, *Les Poèmes de Cao Cao*, p. 108-109.

figure dans le « Yuezhi » du *Song shu*. À en croire Guo Maoqian, la version courte était « interprétée sur une mélodie des Jin » (*Jinyue suozou* 晉樂所奏), autrement dit, elle serait une adaptation musicale plus tardive, tandis que la version longue serait le texte d'origine (*benci* 本辭)⁵⁴¹. Ceci étant, il paraît assez contradictoire que Guo Maoqian précise que la mélodie est composée de six couplets (*jie* 解), à moins qu'il ne s'appuie sur la version courte du *Song shu*⁵⁴², ou encore qu'il ne répartisse les vers différemment de la présentation en huit quatrains adoptée ci-dessus.

Sous toute réserve, on peut supposer que l'air ancien était une chanson de six couplets, peut-être d'un caractère narratif – quoique rien n'en soit moins sûr. S'il nous est impossible de confronter le texte de Cao Cao avec son modèle (préssumé tel – il se peut que le texte de l'air ancien fût déjà perdu quand Cao Cao composa ses pièces), nous pouvons constater dans ce texte un fréquent recourt au procédé de la citation : on y retrouve deux vers cités littéralement du *Poème* « Zijin » 子衿 (Votre collet)⁵⁴³, et quatre vers du « Luming » 鹿鳴 (Brame des cerfs)⁵⁴⁴.

Le poème suivant de Cao Pi permet d'observer davantage le second procédé de retour aux textes antérieurs que constitue l'imitation : le poète a évidemment pris comme modèle le texte de son père cité ci-dessus. Tant par sa forme que par son fond, il s'agit d'un poème en hommage à Cao Cao.

⁵⁴¹ Cet avis est pourtant contesté par Jean-Pierre Diény, voir J.-P. Diény, « Contre Guo Maoqian ».

⁵⁴² Mais dans ce cas-là, il devient incompréhensible de considérer la version longue comme le *benci*, sauf si le terme *jie* ne s'applique qu'à des versions musicales et que le poème original de Cao Cao était sans l'accompagnement musical. D'autre part, Jean-Pierre Diény conteste la thèse de Guo Maoqian et pense que la version dite « musicale » du *Song shu* précède la version « littéraire » recueillie dans le *Wenxuan*. Voir J.-P. Diény, « Contre Guo Maoqian ».

⁵⁴³ « Zijin » 子衿 du « Zhengfeng » 鄭風 (Airs de Zheng), pour les vers « « Verte, verte est la couleur de votre collet, Longue langueur est [l'état] de mon cœur »

⁵⁴⁴ « Luming » 鹿鳴 (Brame des cerfs) du « Xiaoya » 小雅 (Odes mineures), pour les « 'You, you !' tel retentit le brame des cerfs, Quand dans la plaine ils broutent les armoises. J'ai quant à moi des hôtes distingués : Sonne le luth et souffle la syrinx ».

仰瞻帷幕， 俯察幾筵， 其物如故， 其人存。	Je lève les yeux sur ses rideaux, sa tente, Et pose mes regards sur sa table, sa natte : Ses objets sont comme autrefois, Sa personne n'est plus.
神靈倏忽， 棄我遐遷， 靡瞻靡恃， 泣涕漣漣。	Son esprit, soudain, M'abandonne, et loin s'en va. Plus je ne puis l'admirer, ni sur lui m'appuyer : Mes larmes coulent sans cesse.
呦呦游鹿， 銜草鳴麕， 翩翩飛鳥， 挾子巢棲。	« <i>You, you !</i> » tel retentit le brame des cerfs, Qui, herbes à la bouche, appellent leurs petits. Légèrement, légèrement volent les oiseaux, Qui, leurs poussins sous les ailes, retournent aux nids.
我獨孤鶯， 懷此百離， 憂心孔疚， 莫我能知。	Il n'y que moi qui, seul et triste, Subit ces multiples revers. Mon cœur affligé a tant de peines ! Personne ne saura me comprendre.
人亦有言， 「憂令人老」， 嗟我白髮， 生一何早。	On dit aussi : « L'affliction fait vieillir ». Hélas, mes cheveux blancs, Combien ils poussent tôt !
長吟永嘆， 懷我聖考。 曰：「仁者壽」， 胡不是保。	Longuement je chante, je soupire, Je pense à mon auguste père. On dit « Aux hommes vertueux la longévité », Puisse ceci nous être bien assuré ! ⁵⁴⁵

Selon le *Jilu* 技錄 de Wang Sengqian, Cao Cao, par ses « ordres testamentaires » (*yiling* 遺令), demanda que des morceaux musicaux fussent exécutés sur la terrasse au Paon de bronze aux premier et quinzième jours du mois pour honorer sa mémoire. Cao Pi aurait probablement composé son « Duan'ge xing » à l'une de ces occasions commémoratives.

On constate que le poème de Cao Pi comporte six couplets de quatre vers, autrement dit, il est d'une forme identique à la version courte du poème de Cao Cao conservée par le *Song shu*, ledit « texte d'origine » (*benci*).

Wang Sengqian précise, dans le *YFJT*, que la facture mélodique (*shengzhi* 聲製) de la pièce de Cao Pi était « la plus belle »⁵⁴⁶. On ne peut savoir si le poème de Cao Cao sous le même titre était accompagné par des instruments musicaux, mais une observation du *Jilu* nous

⁵⁴⁵ *YFSJ*, j. 30, p. 448.

⁵⁴⁶ Cité par Guo Maoqian dans *YFSJ*, j. 30, p. 447.

apprend que la pièce de Cao Pi fut exécutée avec l'accompagnement de la cithare *zheng*⁵⁴⁷. L'instrument, comme nous l'avons indiqué dans le chapitre I, était propice à la création de nouveaux airs. Aussi serait-il possible de supposer que, pour harmoniser l'air « Duan'ge xing » avec l'accompagnement de la cithare *zheng*, Cao Pi ait modifié la mélodie d'origine.

Néanmoins, un propos supplémentaire de Wang Sengqian prête à confusion : « ces vers (*ci*, littéralement « paroles ») ne pouvaient entrer dans le répertoire de musique de banquet » (辭不可入宴樂)⁵⁴⁸. Pourquoi ce *rejet* malgré la beauté mélodique de la pièce ? Serait-il dû à l'aspect élégiaque du poème, où des gémissements de douleur sont poussés par un détenteur du trône ? Cette observation un peu déconcertante laisse entendre une certaine opposition entre *qu* 曲 et *ci* 辭, entre la facture mélodie et les paroles, et incite à supposer une certaine séparation entre la musique et le texte poétique.

Sur le plan textuel, Cao Pi se montre plus discret que son père lorsqu'il recourt aux poèmes du *Shijing*. Les vers « Mes larmes coulent sans arrêt » (泣涕漣漣) et « Mon cœur affligé a tant de peines » (憂心孔疚), quoique cités directement du *Shijing*, sont des vers *veufs* détachés de leur contexte originel. Quant aux vers « 'You, you !', tel retentit le brame des cerfs, Qui, herbes à la bouche, appellent leurs faons » (呦呦游鹿，銜草鳴麕), le premier est une reprise presque textuelle, tandis que le deuxième modifie l'image de son archétype : outre qu'il broutent des armoises dans la plaine (食野之蘋), les cerfs appellent, en mâchant des herbes, leurs petits. Le cri des cerfs revêt ainsi une évocation nouvelle : la tendresse parentale. Ces allusions, plutôt que de pures citations, renforcent la dimension suggestive du poème.

Outre l'empreinte du *Shijing*, on constate dans les vers « Légèrement, légèrement volent les oiseaux, Qui, leurs poussins sous les ailes, retournent aux nids » (翩翩飛鳥，挾子巢棲) la trace d'un *yuefu* ancien hétérométrique, par l'image des oiseaux abritant leurs oisillons⁵⁴⁹. L'avant-dernier distique du poème rappelle le vers de Cao Zhi « L'affliction pesante fait vieillir. » (沈憂令人老)⁵⁵⁰. La tournure pourrait avoir été un emprunt à des chansons en vogue ; une formule similaire se trouve dans l'un des « Dix-neuf poèmes anciens » : « L'amour de vous

⁵⁴⁷ *YFSJ*, j. 30, p. 447.

⁵⁴⁸ Cf. *YFSJ*, j. 30, p. 447.

⁵⁴⁹ « Wusheng » 烏生 (Le corbeau donne naissance [à huit ou neuf petits]), dans *YFSJ*, j. 28, p. 408.

⁵⁵⁰ « Poème divers » (*zashi* 雜詩), voir *Wenxuan*, j. 29, p. 1363. Un vers similaire se trouve aussi dans un poème de Xu Gan 徐幹 (170-217) intitulé « Shisi » 室思 (Pensées dans le gynécée) « Vous êtes parti depuis longtemps déjà, le chagrin accumulée me fait vieillir », (君去日已遠，鬱結令人老), voir *Yutai*, j. 1, p. 37.

m'amène à la vieillesse » (ou littéralement « Vos souvenirs me font vieillir ») (思君令人老)⁵⁵¹. Dans cette perspective, le tétrasyllabe « L'affliction fait vieillir » (憂令人老) provient peut-être de l'abrégement d'un pentasyllabe. En effet, les tétrasyllabes n'étaient plus prioritaires dans l'expression poétique pour Cao Pi et ses contemporains. Le passage du tétrasyllabe au pentasyllabe coïncide en grande partie avec l'essor de la pratique de l'imitation⁵⁵², dans la composition de *yuefu*.

Les pages suivantes s'intéressent aux aspects qui distinguent une imitation *ni yuefu* 擬樂府 d'une imitation *ni gu[shi]* 擬古[詩], aux ressorts par lesquels l'imitation génère une force créatrice à travers les *yuefu* et à la mesure dans laquelle l'imitation s'assimile à un jeu de palimpseste et participe à la genèse du corps poétique que sera le *yuefu*.

4.1.2. Imiter les anciens, *nigu*

Les *ni gu* de Lu Ji sont sans doute les plus célèbres des imitations composées par les gens de lettres. Onze de ces *ni gu* font une référence directe aux « Dix-neuf poèmes anciens » – l'usage du terme *ni* à leur sujet est probablement dû à Zhong Rong⁵⁵³. Quant à la désignation *ni gu*, littéralement « imitation de [poèmes] anciens », elle aurait été une invention du compilateur du *Wenxuan*, qui place douze *ni gu* de Lu Ji en tête de ses deux *juan* consacrés aux « imitations diverses » (*za ni* 雜擬)⁵⁵⁴.

Dans ces imitations des anciens, Lu Ji recouvre de nouvelles écritures les textes originaux tout en y laissant reconnaître la grâce des derniers. Pour illustration, citons de nouveau le deuxième des « Dix-neuf poèmes anciens » :

⁵⁵¹ Poème I^e des « Dix-neuf poèmes anciens », *Xenxuan*, j. 29, p. 1343.

⁵⁵² Dans sa thèse, Nicolas M. Williams souligne l'existence d'une union étroite et constante entre les poèmes d'imitation et le développement des pentasyllabes, mais son attention s'est plutôt concentrée sur l'imitation des poèmes *shi*, voir Nicolas M. Williams, *The Brocade of Words: Imitation poetry and poetics in the Six Dynasties*.

⁵⁵³ *Shipin*, p. 75.

Le *Wenxuan* conserve douze poèmes de Lu Ji sous l'intitulé *nigu*, le *Yutai* en reprend sept. Selon Zhong Rong, Lu Ji a composé quatorze *nigu* au total. En outre, il est à préciser que, la désignation *nigu* n'était pas exclusivement réservée aux imitations des « poème anciens », certains poèmes de Tao Qian 陶潛 (365-427) et de Bao Zhao 鮑照 (408-416) sont pareillement intitulés dans le *Wenxuan* sans qu'ils fassent référence à des modèles précis (ou bien les modèles ne sont pas parvenus jusqu'à nous). Il s'agit de se servir des manières des anciens (*guren ge* 古人格) pour composer ses propres poèmes, si l'on emprunte la remarque de Fang Dongshu 方東樹 (1772-1851) sur les *nigu* de Tao Qian, cf. *Zhaomei zhanyan* 昭昧詹言 (Bavardage sur la lumière et l'obscurité).

⁵⁵⁴ Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, p. 260.

青青河畔草，
鬱鬱園中柳。
盈盈樓上女，
皎皎當窗牖。
娥娥紅粉妝，
纖纖出素手。
昔為倡家女，
今為蕩子婦。
蕩子行不歸，
空床難獨守。

Vertes, si vertes, les herbes sur les rives,
Touffus, si touffus, les saules au jardin ;
Gracieuse, si gracieuse, la femme sur la tour,
Pure et radieuse, est penchée vers sa fenêtre.
Maquillée bellement de poudre vermillon,
Elle découvre sa blanche main fine, si fine.
Jadis chanteuse aux maisons de musique,
Aujourd'hui épouse d'un homme errant.
L'errant est parti et point ne s'en retourne ;
Quelle peine de garder, seule, une couche vide !⁵⁵⁵

L'imitation de Lu Ji en est comme suit :

靡靡江離草，
熠熠生何側。
皎皎彼姝女，
阿那當軒織。
粲粲妖容姿，
灼灼美顏色。
良人游不歸，
偏棲獨隻翼。
空房來悲風，
中夜起嘆息。

Ondulent, ondulent les herbes riveraines,
Qui luisent, luisent sur les berges.
Pure, si pure, la jolie demoiselle,
Gracieuse et svelte, tisse auprès de l'embrasement.
Radieuse, si radieuse, sa complexion enchanteresse,
Lumineuse, si lumineuse, la beauté de ses joues.
Son époux part en voyage et point ne s'en retourne,
Elle, n'ayant qu'une seule aile, se niche isolée.
Dans sa chambre vide souffle un vent de tristesse :
A minuit elle se lève et pousse des soupirs.⁵⁵⁶

L'intertextualité des deux poèmes se manifeste dans le croisement des images, le chevauchement des expressions, la similitude de la tonalité ainsi que le rapprochement des thèmes... Lu Ji marche de toute évidence sur les traces de son modèle, en recouvrant chaque vers ancien par un nouveau.

Il est peu étonnant dès lors que Stephen Owen définisse l'imitation *ni* comme le processus de réécriture d'un original dans un registre supérieur : à travers le recours à un vocabulaire plus recherché, à des images plus précieuses, mais aussi par l'élévation du cadre de vie des personnages, voire par la purification de la moralité douteuse d'un modèle⁵⁵⁷.

Cette interprétation du *ni*, pour séduisante qu'elle soit, ne peut se justifier pour les *yuefu*. Stephen Owen expose ses vues sur l'imitation de *yuefu* à travers deux textes de Fu Xuan, dont le « Moshang sang » 陌上桑 (Le mûrier sur le sentier)⁵⁵⁸ viole, d'après lui, toutes les règles du

⁵⁵⁵ *Wenxuan*, j. 29, p. 1344. Les « Dix-neuf poèmes anciens » sont initialement des poèmes sans titre, qu'on a coutume de désigner par leur vers initial.

⁵⁵⁶ *Wenxuan*, j. 30, p. 1428.

⁵⁵⁷ Stephen Owen, *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, Harvard University Asia Center, 2006, p. 260-297.

⁵⁵⁸ Quoique plus connu sous le titre de « Moshang sang », le *yuefu* ancien associé à ce titre, apparut premièrement dans le « Yuezhi » du *Song shu*, est intitulé par celui-ci « Yange Luofu xing » 豔歌羅敷行 (Prélude : Ballade de

ni, puisqu’il omet, ajoute ou encore reproduit, littéralement ou presque, des vers de son modèle – cependant que la reprise est à éviter dans une imitation *ni* –, et que seuls deux de ses vers se conforment à une réécriture dans un registre supérieur⁵⁵⁹.

Les deux textes de Fu Xuan étant loin d’être les exemples idéaux pour couvrir les aspects essentiels de *ni* pour les *yuefu* (son « Moshang sang » se présente même comme un contre-exemple, voir plus loin), une étude plus minutieuse nous paraît nécessaire pour mieux apprécier la portée de l’imitation dans un genre poétique qui s’y prête particulièrement. Même si l’ambiguïté des frontières entre le *yuefu* et le *shi* – poésie *a priori* non chantée ou orchestrée – rend parfois la question épineuse, il est vraisemblable que, dans les limites de l’imitation, le *shi* et le *yuefu* suivent des stratégies différentes. Citons toujours Lu Ji pour mieux confronter un *ni yuefu* à un *ni gu* :

置酒高堂， 悲歌臨觴。 人生幾何， 逝如朝霜。	Le vin servi dans le haut palais, Triste, on chante devant la coupe : De quelle durée la vie d’un homme ? Évanescence, comme le givre de l’aube.
時無重至， 華不再揚。 蘋以春暉， 蘭以秋芳。	L’heure [passée] jamais ne revient, Ni la jeunesse ne rayonne deux fois. [Telles] les armoises dans le soleil du printemps, Et les orchidées dans le parfum de l’automne.
來日苦短， 去日苦長。 今我不樂， 蟋蟀在房。	Les jours à venir, hélas ! comme ils sont courts ! Les jours enfuis, hélas ! comme ils sont longs ! Tandis que je suis malheureux, Un grillon entre dans la salle.
樂以會興， 悲以別章。 豈曰無感， 憂為子忘。	La joie se ranime pour les rencontres, La tristesse s’aiguise pour la séparation. Comment peut-on dire n’éprouver point d’émotion ? Pour vous j’oublie mes afflictions.
我酒既旨， 我肴既臧。	Mon vin étant bon, Et mes mets délicats ⁵⁶⁰ :

Luofu), et par le *Yutai* « ‘Richu dongnan yu’ xing » 日出東南隅行 (Ballade ‘Le soleil se lève au sud-est’). Il est vraisemblable que le poème fût sur un air différent de l’air ancien intitulé « Moshang sang » – dont le *guci* aurait été perdu – et qu’il fût incorrectement associé à ce dernier, voir Zhou Weifeng 周葦風, « Han *yuefu* ‘Yange Luofu xing’ wenti kao lun » 漢樂府《艷歌羅敷行》文體考論 (Traité sur le style du *yuefu* des Han ‘Prélude : Ballade de Luofu’), *Guangxi shifan daxue xuebao : zhexue shehui kexue ban*, vol. 55, n° 5, sep. 2019, p. 96-105.

⁵⁵⁹ Stephen Owen, « Imitations, Retellings, and Renditions », dans *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, p. 336-341.

⁵⁶⁰ Provenant du poème « Kuibian » 頽弁 (Bonnet) des « Odes mineures » : « Votre vin étant bon, Et vos mets délicats » (爾酒既旨，爾肴既嘉), voir *Shenjing*

短歌可詠，
長夜無荒。

La « Chanson courte » peut être déclamée,
La nuit longue ne doit être désertée.⁵⁶¹

Comparée à celle de Cao Pi, l'imitation de Lu Ji est sensiblement plus proche de son modèle sur le plan thématique. Rappelons le premier couplet de Cao Cao afin de mieux confronter les deux textes :

對酒當歌，
人生幾何？
譬如朝露，
去日苦多。

Le vin servi, on s'apprête à chanter,
[Car] de quelle durée la vie d'un homme ?
Je la compare à la rosée de l'aube.
Les jours enfuis, hélas ! combien nombreux !

Le croisement d'images et d'expressions dans le premier couplet des deux textes est évident, ce qui marque une certaine similitude entre un *ni yuefu* et un *ni gu* : le vers « Triste, on chante devant la coupe » (悲歌臨觴) n'est autre qu'une reformulation du vers « Le vin servi, on s'apprête à chanter⁵⁶² » (對酒當歌), tandis que le distique « De quelle durée la vie d'un homme ? Évanescence, comme le givre de l'aube » (人生幾何，逝如朝露) reprend presque littéralement les deux vers « [Car] de quelle durée la vie d'un homme ? Je la compare à la rosée de l'aube » (人生幾何？譬如朝露).

Mais la différence reste tout aussi considérable. Le poème de Cao Cao est composé de six couplets (*jie*)⁵⁶³, tandis que celui de Lu Ji en compte cinq ; d'autre part, tous les vers pairs du poème de Lu Ji possèdent une rime identique, cependant que son modèle change de rime à chaque couplet.

Si dans l'imitation d'un poème ancien, Lu Ji compose de nouveaux vers sur la trace des anciens, en respectant une correspondance assez rigoureuse quant à leur emplacement, dans l'imitation d'un *yuefu*, il se donne la liberté d'emprunter des expressions tout en les recomposant. Ainsi, le troisième couplet de son poème recourt au dernier vers du premier couplet de Cao Cao, dont le tétrasyllabe « Les jours enfuis, hélas ! combien nombreux ! » (去日苦多) est prolongé pour donner lieu à un parallélisme « Les jours à venir, hélas ! comme ils sont courts ! Les jours enfuis, hélas ! comme ils sont longs ! » (來日苦短，去日苦長).

⁵⁶¹ YFSJ, j. 30, p. 449.

⁵⁶² J.-P. Diény, *Les Poèmes de Cao Cao*, p. 108.

⁵⁶³ On parle de la version courte du *Song shu* car il est vraisemblable que c'est sur l'exemple de cette version que Lu Ji a composé son imitation.

Tandis que Cao Cao cite littéralement des vers du *Shijing* dans les troisième et cinquième couplets de son poème, Lu Ji se réfère également au *Livre des poèmes* pour les mêmes couplets⁵⁶⁴, mais en modifiant légèrement les vers empruntés. En outre, chez Cao Cao, ces vers sont cités au profit de la manifestation de son ambition politique – celle d’un seigneur de guerre, voire d’un souverain, dans l’attente des serviteurs talentueux de son royaume –, tandis que les vers empruntés par Lu Ji sont sans allusion politique, n’ayant pour vocation que de rappeler la jouissance du moment présent. L’œuvre de Lu Ji prend ainsi une dimension d’universalité dans son expression de sentiments, susceptible de toucher les élites, mais aussi les gens du commun.

Les deux vers « Tandis que je suis malheureux, Un grillon entre dans la salle » (今我不樂，蟋蟀在房) sont, certes, en référence au poème « Xishuai » 蟋蟀 (Grillon) des « Airs de Tang » 唐風, « Un grillon entre dans la salle, L’année touche à sa fin. Tandis que je suis malheureux, Jours et nuits s’en vont » (蟋蟀在堂，歲聿其莫。今我不樂，日月其除). L’apparition du grillon dans ce dernier est une incitation (*xing* 興), elle crée un effet sur la disposition intérieure du personnage, tandis que chez Lu Ji, ce n’est plus l’incursion de l’insecte qui rappelle l’alternance des saisons, elle est au contraire le point d’arrivée d’une longue observation sur l’impermanence de la vie, pour parvenir à une invitation à profiter du moment présent fugitif.

Cette référence nous dévoile peut-être quelque chose de plus : le poète aurait puisé son inspiration dans des imitations antérieures à la sienne. Son renvoi au poème « Grillon » est probablement un héritage de Fu Xuan, qui écrit dans sa propre imitation de messire Cao : « Quel émoi ressentent les grillons, Qui frémissent au milieu de la nuit ! » (蟋蟀何感，中夜哀鳴！⁵⁶⁵).

Avec cet exemple, mais aussi l’imitation de Cao Pi sous le même titre citée précédemment, on peut constater qu’une imitation de *yuefu*, même lorsqu’elle est inscrite dans la postérité d’un texte original, consent à une plus grande liberté de création. Si pour un *ni gu*,

⁵⁶⁴ Les vers 今我不樂，蟋蟀在房 dans le troisième couplet du poème de Lu Ji font référence au « Xishuai » 蟋蟀 (Grillon) du « Tangfeng » 唐風 (Airs de Tang), *ibid.*, j. 6.1, p. 377-380, et les vers 我酒既旨，我肴既臧 dans le cinquième couplet au « Kuibian » 頽弁 (Bonnet) du « Xiaoya », *ibid.*, j. 14.2, p. 867-871.

⁵⁶⁵ *YFSJ*, 1998 (1^{ère} éd. 1979), j. 30, p. 449.

la forme du modèle est souvent strictement respectée et le changement se limite au registre⁵⁶⁶, pour un *ni yuefu*, l'imitation devient aussi une source d'innovation.

Il reste à remarquer que l'interprétation de *ni* par Stephen Owen a pour avantage de suggérer la mesure dans laquelle la pratique de l'imitation peut se présenter comme un processus de canonisation des textes littéraires : grâce aux imitations d'un lettré de grand renom, des textes originellement anonymes et méconnus, appartenant à un registre dit inférieur, peuvent se voir valoriser, et entrer dans le répertoire de références des lettrés – ceci est valable également pour les *yuefu*.

4.1.2. Qu'est-ce qu'un *ni yuefu* : terminologie

Lorsque Joseph R. Allen souhaite parvenir à une définition générique du *yuefu*, il fonde ses réflexions sur la notion d'« intratexte »⁵⁶⁷, décrit comme un mode de relation qui unit thématiquement entre eux les poèmes appartenant aux divers groupes désignés par comme *yuefu*. Son ouvrage *In the Voice of Others* est décidément inspirant, et l'importance qu'il accorde à l'imitation est plus que pertinente. Cependant, le facteur qu'il a tenu pour définitoire du *yuefu*, l'intratextualité⁵⁶⁸, perd son efficacité quand, comme l'observe judicieusement Jean-Pierre Diény, « ses intratextes empiètent constamment sur de plus vastes intertextes⁵⁶⁹ »

Nous souhaitons nuancer cette approche, et observer les spécificités de la pratique de l'imitation dans la composition de *yuefu*, que la notion d'intertextualité thématique ne permet pas toujours de prendre en considération (la distinction entre un *nidiao* et un *nipian*, par exemple). En effet, la relation que relèvent l'imitation par la reprise de titre dans la composition de *yuefu* est plus complexe, et plutôt que le terme peu usité (et prêtant à confusion en français) qu'est intratexte, la notion d'hypertexte chez Gérard Genette nous semble un outil plus adéquat pour son examen.

⁵⁶⁶ Même si le changement du lexique génère souvent le renouveau des images et transforme parfois le cadre de vie des personnages, la modification sur le plan thématique et le plan formel est mineure.

⁵⁶⁷ Qu'il ne faut pas entendre ici comme « autotextualité » ou « intertextualité restreinte » à l'œuvre d'un même auteur.

⁵⁶⁸ “Not only does thematic intratextuality hold the corpus together better than any other convention available for inspection, but it is also what most distinguishes yuefu poetry within its literary context. Other important defining conventions of the genre, such as common themes and assumed fictionality, can be viewed as manifestations of the process of intratextuality, which is truly defining.” Voir Joseph R. Allen, *In the Voice of Others*, p. 229.

⁵⁶⁹ J.-P. Diény, “Reviewed Work(s): *In the Voice of Others*”, p. 359.

Parallèlement à l'intertextualité qu'il définit comme la présence d'un ou plusieurs textes dans un autre (par citation référentielle, emprunt, allusion, mais aussi par tout ce qui relève du paratexte ou de la *métatextualité*), l'hypertextualité évoque selon Genette toute relation unissant un texte à un autre (à ce qu'il appelle un *hypotexte*, c'est-à-dire un texte fondateur), que ce soit une relation de transformation, d'imitation, ou de déformation (volontaire ou involontaire).

C'est aussi autour de l'hypertextualité que Gérard Genette construit sa théorie sur la littérature au second degré, en se servant de la métaphore du palimpseste : le mot palimpseste, du latin *palimpsestus* (lequel provient du grec *palimpsêston*, « gratté pour écrire de nouveau »), désigne le parchemin manuscrit dont on gratte la première écriture pour lui en substituer une autre, mais où le texte primitif n'est pas irrémédiablement effacé. Le palimpseste est ainsi utilisé au sens figuré pour désigner tout texte qui se donne à lire à travers un autre, caché, emprunté ou déformé⁵⁷⁰. Ce rappel de quelques notions chez Gérard Genette nous sert de préambule pour entrer dans nos considérations sur la pratique de l'*imitation* s'agissant des *yuefu*, car il semble que celle-ci soit dans une grande mesure comparable à un jeu (poussé) de palimpseste.

D'une manière générale, les imitations de *yuefu* conservés dans le *YFSJ* ne portent pas l'indice du terme *ni*. Le plus souvent, elles sont regroupées sous le même titre qu'un archétype, avec la mention *tongqian* 同前, littéralement « [titre] identique au précédent ». Par ailleurs, la reprise d'un titre n'engage pas à reproduire fidèlement un modèle ; outre que le thème est susceptible d'être modifié, la forme peut être renouvelée :

來日大難，	Les jours futurs seront durs !
口燥唇乾。	La bouche et les lèvres desséchées.
今日相樂，	À présent que l'on partage cette joie,
皆當喜歡。	Que chacun de nous se félicite !
...	...
...	...
...	...
歡日尚少，	Peu sont les jours joyeux qui nous restent,
戚日苦多。	Et les jours amers, hélas, seront nombreux !
以何忘憂，	Par quel moyen oublier la tristesse ?
彈箏酒歌。	Jouer de la cithare <i>zheng</i> et chanter, devant la coupe. ⁵⁷¹
...	

Ce poème, cité comme un *yuefu* ancien (*guci*) par le *YFJT* et conservé sous le titre de « Shanzai xing » 善哉行 (Ballade « Merveilleux ! ») par Guo Maoqian, comporte six couplets

⁵⁷⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

⁵⁷¹ *YFSJ*, *juan* 36, p. 535.

(*jie*) en quatrains tétrasyllabiques, et seuls sont cités ici le premier et le cinquième⁵⁷². Le *GJYL*, en citant Wang Sengqian, indique qu'il s'agit d'une mélodie en mode *se* (*sediao* 瑟調), à savoir une chanson d'origine *a priori* folklorique, avec accompagnement de sept instruments.

Le poème a pour thème la jouissance du moment présent malgré l'expression d'une angoisse très marquée vis-à-vis de la destinée qui s'annonce funeste, ainsi que la fête des retrouvailles avec les siens, et la fréquentation des immortels⁵⁷³. Le *YFSJ* a conservé quatre poèmes de Cao Pi avec la mention de *tongqian*, autrement dit, quatre poèmes sur le même titre. Parmi eux, deux sont composés de cinq quatrains (*jie*) purement pentasyllabiques, dans lesquels sont représentés des scènes de banquet où l'hôte et ses convives jouissent du vin et de la musique⁵⁷⁴, deux autres sont composés entièrement en tétrasyllabes, dont l'un composé de vingt vers⁵⁷⁵ décrit la beauté et la virtuosité d'une musicienne qui joue d'un instrument à cordes et l'autre, composé de six couplets (*jie*) de quatre vers, est le seul qui, du point de vue formel, mais aussi thématique, est plus proche du *yuefu* ancien :

上山采薇， 薄暮苦飢。 溪谷多風， 霜露霑衣。	M'en vais sur la montagne cueillir des osmondes, À la chute du jour, la faim me tourmente. Tant le vent souffle dans les vallées, Givre et rosée mouillent mon habit.
野雉群雉， 猿猴相追。 還望故鄉， 郁何壘壘。	Faisans sauvages par troupe criaillent, Gibbons et singes se poursuivent. Me retournant vers ma terre natale : Combien s'amassent mes chagrins !
高山有崖， 林木有枝。 憂來無方， 人莫之知。	La haute montagne a ses falaises, Et les bois de forêt leurs branches ⁵⁷⁶ . Mais la tristesse survient sans raison : Personne ne sait sa venue.
人生如寄， 多憂何為。 今我不樂， 歲月其馳。	La vie est comme un séjour temporaire, À quoi sert la tristesse multipliée ? À présent que je ne me réjouis pas, Combien mois et années s'enfuient !

⁵⁷² Le cinquième couplet du poème rappelle naturellement le « Duan'ge xing » de Cao Cao. Le *guci* nous laisse entrevoir un fond commun de matières poétiques partagé par les *yuefu* anciens.

⁵⁷³ Le troisième couplet évoque la recherche dans les monts célèbres des ganodermes (*zhicao* 芝草), considérés comme propices à la longévité dans la tradition chinoise, et la rencontre avec le maître taoïste Wang Ziqiao 王子喬 qui *me* donna comme présent un élixir d'immortalité.

⁵⁷⁴ Les descriptions sur la musique sont assez importantes dans ces deux poèmes.

⁵⁷⁵ Ce poème était sans doute sans accompagnement d'instrument, ce qui explique l'absence d'indication des couplets.

⁵⁷⁶ Jeux de mot – homophonie entre *zhi* 枝 et *zhi* 知.

湯湯川流，	Le courant en pleine effervescence,
中有行舟。	En son milieu une barque navigue,
隨波轉薄，	Au gré des flots elle se retourne ou s'arrête.
有似客游。	On dirait l'errance d'un passager.

策我良馬，	Je cravache donc mon bon cheval,
被我輕裘。	Ma fourrure légère sur les épaules.
載馳載驅，	Galopant, m'en allant à toute allure,
聊以忘憂。	Pour un moment j'oublie ma tristesse. ⁵⁷⁷

Des vagues de tristesse sans raison et des efforts pour en échapper par moyen de s'adonner aux agréments du moment présent... Même si la recherche de l'immortalité est absente dans ce poème, il n'est pas difficile de le rapprocher de son supposé modèle. Ce poème est-il pour autant plus une imitation que les trois autres poèmes de Cao Pi portant le même titre ?

Dans les deux poèmes purement pentasyllabiques se trouvent des vers comme « Au soleil levant » (朝日樂相樂，酣飲不知醉) et « Au comble de la joie succède la tristesse, Les sonorités claires et brillantes affligent le cœur » (樂極哀情來，寥亮摧肝心) qui s'inscrivent dans l'esprit du *yuefu* ancien, d'autant plus que les banquets représentent des occasions de retrouvailles avec de ses proches. Sous cette perspective, les liens de ces imitations – ou, dans une certaine mesure, de ces fausses imitations – avec leur modèle sont pourtant présents.

Même si, à force de reprises, il arrive que le thème d'une imitation s'éloigne de celui d'un air ancien, comme l'autre poème de Cao Pi en tétrasyllabe, dont, pour ne pas alourdir le texte, nous ne citons qu'un extrait :

有美一人，	Il est une beauté
婉如清揚。	Gracieuse. Ses regards limpides,
妍姿巧笑，	Sa complexion délicate et son sourire charmant,
和媚心腸。	L'intimité de son cœur, douce et envoûtante.
知音識曲，	Connaisseuse des sons, maîtresse ès mélodies,
善為樂方。	Elle excelle en règles de musique.
...	
...	
...	
眷然顧之，	Chèrement, je l'examine,
使我心愁。	Ceci afflige mon cœur.
嗟爾昔人，	Las ! vous les hommes de jadis,
何以忘憂。	Par quel moyen vous oubliiez la tristesse ? ⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ YFSJ, j. 36, p. 537.

⁵⁷⁸ YFSJ, j. 36, p. 538.

Ainsi, grâce au regroupement des poèmes avec la mention *tongqian*, il nous est possible de remonter à l'origine d'un titre, observer ses dérivations, et étudier les imitations qui suivent (ou non) un modèle.

Dans la même lignée, se trouve un poème de Cao Zhi intitulé « Dang 'Lairi danan' » 當來日大難 (Comme 'Les jours futurs seront durs !'), dont la filiation se révèle dans la reprise du vers initial du *yuefu* ancien.

Le caractère, *dang* 當, qu'on peut traduire « en guise de », est parfois utilisé dans le *YFSJ* pour indiquer la parenté entre une imitation et son texte source. L'usage de ce terme provient probablement du *Song shu*, où le « Da Wei pian » 大魏篇 (Pièce 'Les Grands Wei') de Cao Zhi, par exemple, est indiqué comme étant équivalent (*dang*) à un *yuefu* des Han intitulé « Han changji » 漢昌吉 (Les Han prospères et propices)⁵⁷⁹. Les deux titres seuls nous dévoilent déjà une intention de renouveler les éloges des Han par ceux des Wei.

Or dans le *Song shu*, le terme *dang* ne figure pas encore dans le titre des poèmes – ainsi l'imitation de Cao Zhi n'y est pas intitulée « Dang 'Han Changji' » –, cependant que, dans le *YFSJ*, plusieurs *yuefu* du même Cao Zhi possèdent un titre sous la forme *Dang*...當, ou encore *dang*...xing 當……行, tels que « Dang 'Qiang yu you nanshan xing' » 當欲遊南山行 (En guise de la ballade 'Allant excursionner dans le mont du sud'), « Dang 'Shijun xing' » 當事君行 (En guise de la ballade 'Servant le souverain'), etc. Selon Guo Maoqian, il s'agit d'imitations dont les modèles sont perdus. Le même usage du mot *dang* se trouve dans un poème de Lu Ji intitulé « Dang 'Zhijiu' » 當置酒 (En guise de 'On sert le vin'), lequel est probablement une imitation du « Yetian huangque xing » 野田黃雀行 (Ballade sur les loriots dans les champs) de Cao Zhi⁵⁸⁰.

On ne sait si Cao Zhi ou Lu Ji sont les inventeurs du terme dans le titre des poèmes, ou bien s'il s'agit d'une invention de Guo Maoqian inspiré par le *Song shu*. Quoi qu'il en soit, il est évident que par ce terme, on se réfère à un texte antérieur. D'autre part, la pièce « Dang

⁵⁷⁹ Il s'agit d'une des cinq *piwu ge* 鞞舞歌 (littéralement « chansons au petit tambour militaire pour danser ») de Cao Zhi. Selon le *GJYL*, les cinq premières *piwu ge* avaient été composées par l'empereur Zhang des Han 漢章帝 (57-88, r. 75-88), puis sous les Wei 魏 (220-265), l'empereur Ming 魏明帝 (Cao Rui) composa cinq pièces pour « remplacer les pièces des Han » (以代漢曲). Mais ses pièces ont été perdues, tandis que celles composés par Cao Zhi, conservées par le *Song shu* mais aussi par le *YFSJ*, sont parvenues à nos jours. Sous les Jin antérieurs (256-316), Fu Xuan à son tour a créé cinq pièces qui correspondaient (*dang* 當) respectivement aux cinq pièces des Wei, *weiqu* 魏曲, et à cinq mélodies anciennes, *guqu* 古曲, des Han.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, j. 36, p. 570. Le poème de Cao Zhi débute par « Déposer du vin dans le haut palais » 置酒高殿上.

‘Lairi danan’ », même si elle est censément une imitation, se différencie considérablement de son modèle :

日苦短，	Les jours sont courts, hélas !
樂有餘。	Et la joie les excède.
乃置玉樽，	Déposons donc la coupe de jade,
辦東廚。	Préparons la cuisine de l’est ⁵⁸¹ .
廣情故，	Que les sentiments s’accroissent,
心相於。	Que les cœurs se donnent !
闔門置酒，	Pour toute la famille déposons du vin,
和樂欣欣。	Dans cette heureuse harmonie.
游馬後來，	Les chevaux reviennent de leur voyage,
轅車解輪。	L’attelage du char est détaché.
今日同堂，	Aujourd’hui unis sous ce même toit,
出門異鄉。	Sitôt sortis de la porte, on sera en pays différents.
別易會難，	La séparation est facile et la réunion difficile,
各盡杯觴。	Vidons donc chacun notre coupe ! ⁵⁸²

La présumée imitation est un poème hétérométrique partagé entre trisyllabes et tétrasyllabes, tandis que son modèle est un poème exclusivement tétrasyllabique. D’autre part, si Cao Zhi reprend comme thème principal la brièveté de la vie et la réjouissance du moment présent, son poème se différencie du *yuefu* ancien par l’absence d’allusion à la quête d’immortalité⁵⁸³.

Zhu Qian dans son *Yuefu zhengyi* indique que le terme *dang* équivaut à *dai* 代 (substituer), et que par le titre « Dang ‘Lairi danan’ », le poème de Cao Zhi tient la place du *yuefu* ancien⁵⁸⁴. Cette référence au caractère *dai* n’est pas futile, on y reviendra à la section suivante.

Or l’absence de l’indice n’empêche pas que l’on puisse distinguer deux types de *ni* dans les *yuefu* : *nidiao* 擬調, imitation du timbre, et *nipian* 擬篇, imitation du texte⁵⁸⁵. Dans le premier cas, le poète puise son inspiration dans la mélodie et la structure de sa création suivra plus ou moins fidèlement celle de son modèle. Ce genre d’imitations se trouve le plus

⁵⁸¹ La cuisine se trouvait à l’est de la pièce principale.

⁵⁸² *YFSJ*, p. 540-541.

⁵⁸³ Le deuxième et le dernier couples du *yuefu* ancien parle du maître taoïste légendaire, prince Ziqiao 王子喬 (ca 565-549 av. J.-C., Ji Jin 姬晉 par son vrai nom, il fut le prince héritier du roi Ling 靈 des Zhou), qui m’offre une pilule d’immortalité, et des huit hôtes du prince Huainan 淮南王 (Liu An 劉安, 179-122 av. J.-C.) qui auraient atteint le *Tao* pour s’élever dans les nuages et chevaucher sur les dragons.

⁵⁸⁴ D’après Huang Jie 黃節, *Cao Zijian shi zhu* 曹子建詩註 (Annotations des poèmes de Cao Zijian (Zhi)), Beijing, Zhonghua shuju, 2008, p. 147.

⁵⁸⁵ Wu Dashun 吳大順, « Cao Zhi ni yuefu de chuanguo moshi ji qi shige shi yiyi » 曹植擬樂府的創作模式及其詩歌史意義 (Les modes de création de Cao Zhi dans ses imitations de *yuefu* et leur portée dans l’histoire de la poésie chinoise), *Zhongnan daxue xuebao (Shehui kexueban)*, vol. 23, n° 5, sep. 2017, p. 166-170.

fréquemment dans les hymnes, où l'on reprend des mélodies existantes en créant de nouvelles paroles. La reprise du titre ancien y est souvent implicite.

Parmi les lettrés, Cao Zhi est sans doute celui qui a composé le plus grand nombre d'imitations *nidiao*. Selon le *YFJT*, il a imité (*ni*) le « Xielu xing » pour composer le « Tiandi » 天地 (Ciel et Terre), le « Chang'ge xing » pour le « Xiashan » 鰕鮒 (Crevette et anguille), le « Yuzhang xing » 豫章行 (Ballade 'Yuzhang') pour le « Qionгда » 窮達 (Insuccès et réussite), et a modifié (*gai* 改) le « Tianshan Liangfu xing » 泰山梁甫行 (Ballade 'Mont Tai et Mont Liangfu') pour créer le « Bafang » 八方 (Huit orientes). Pour exemple, citons son poème intitulé « Yujie » 吁嗟 (Hélas !) ⁵⁸⁶, composé selon Guo Maoqian sur le timbre « Kuhan xing » 苦寒行 (Ballade de l'âpre froidure) ⁵⁸⁷ de Cao Cao :

吁嗟此轉蓬，	Hélas ! cette herbe tournoyante,
居世何獨然。	Combien, dans ce monde, elle est solitaire !
長去本根逝，	À jamais elle quitte ses racines,
夙夜無休閒。	Jour et nuit sans pouvoir s'arrêter :
東西經七陌，	Elle arpente sept chemins de l'est à l'ouest,
南北越九阡。	Et traverse neuf sentiers du nord au sud —
卒遇回風起，	Soudain, un vent tourbillonnant s'élève,
吹我入雲間。	M'emporte jusqu'aux nuées.
自謂終天路，	M'imaginant arrivé[e] au bout du chemin céleste,
忽然下沈淵。	Je tombe subitement, dans un abîme profond.
驚飄接我出，	Une bourrasque aussitôt m'en sort,
故歸彼中田。	Me voici renvoyé[e] au milieu de ces champs.
當南而更北，	Je me tourne vers le nord, quand vers le sud suis orienté[e],
謂東而反西。	Je me détourne à l'ouest, quand à l'est veux m'en aller.
宕宕當何依，	Errance, errance... sur qui puis-je compter ?
忽亡而復存。	D'un coup je m'efface, et puis resurgis.
飄飄週八澤，	Aérien[ne], tournoyant[e], je parcours les huit Fleuves,
連翩歷五山。	Flottant[e], voltigeant[e], je traverse les cinq Monts.
流轉無恆處，	Je flotte, je tournoie, sans aucun lieu où me fixer,
誰知吾苦艱。	Mes amertumes et mes peines, qui les saurait ?
願為中林草，	J'aimerais être une herbe dans la forêt,
秋隨野火燔。	Et brûler, en automne, avec le feu follet.
麩滅豈不痛，	L'anéantissement n'est-il pas douloureux ?
願與根荄連。	J'espère seulement à mes racines être relié[e]. ⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Ou encore « Xujie pian » 吁嗟篇 (Pièce « Hélas ! »), *YFSJ*, j. 33, p. 499.

⁵⁸⁷ *YFSJ*, j. 33, p. 496.

⁵⁸⁸ *YFSJ*, j. 33, p. 499.

Par le titre « Yujie », le poème de Cao Zhi fait possiblement allusion à la complainte d'une épouse délaissée dans le *Shijing*, à savoir le poème « Meng » 氓 (L'homme [étranger])⁵⁸⁹. Le « Kuhan xing » de Cao Cao, désigné aussi comme « Beishang pian » 北上篇 (Pièce 'Je monte au Nord') par le *YFJT*, se présente ainsi :

<p>北上太行山， 艱哉何巍巍！ 羊腸阪詰屈， 車輪為之摧。 樹木何蕭瑟， 北風聲正悲。 熊羆對我蹲， 虎豹夾路啼。 谿谷少人民， 雪落何霏霏。 延頸長歎息， 遠行多所懷。 我心何怫鬱， 思欲一東歸。 水深橋梁絕， 中路正徘徊。 迷惑失故路， 薄暮無宿棲。 行行日已遠， 人馬同時飢， 擔囊行取薪， 斧冰持作糜。 悲彼《東山詩》， 悠悠令我哀。</p>	<p>Gravir au nord les monts de la longue Rangée, C'est une rude affaire, oh ! quels escarpements ! Là serpente la pente aux Boyaux de mouton, Les roues de la voiture y sont mises en pièces. Oh ! frissons frissonnants des arbres agités ! Du vent du nord vraiment lugubre est la chanson. Des ours noirs ou bruns devant moi s'accroupissent, Tigres et léopards des deux côtés rugissent. Dans l'étroite vallée les habitants sont rares, De la neige qui tombe, oh ! l'épais tourbillons ! Tendu vers l'horizon, longuement je soupire, À voyager au loin nombreux sont les soucis. Mon cœur est envahi, oh ! d'un poids qui m'opprime ! Mon vœu, mon seul désir, m'en retourner dans l'Est. La rivière est profonde et les ponts sont coupés, Voici qu'à mi-chemin le pas traîne et se trouble. Je me suis égaré, j'ai perdu le sentier, Alors que vient la nuit nul gîte où m'arrêter. À force de marcher chaque jour je m'éloigne, Homme et cheval souffrent ensemble de la faim. Sac sur l'épaule on va ramasser du bois mort, À coup de hanche on prend des glaçons pour la soupe. Ému par l'air ancien des « Montages de l'Est », Saisi de nostalgie je cède au désespoir.⁵⁹⁰</p>
--	--

Lorsque Cao Cao pousse des soupirs sur l'âpreté du froid hivernal et la peine de l'expédition⁵⁹¹, Cao Zhi déplore l'errance solitaire d'une herbe volante à laquelle il s'identifie. Seul un sentiment de détresse causé par le voyage permet de relier les deux textes sur le plan thématique, mais là encore, le contraste reste évident : quand Cao Cao regrette l'impossibilité de poursuivre sa route – « La rivière est profonde et les ponts sont coupés, Voici qu'à mi-chemin le pas traîne et se trouble » –, Cao Zhi, par la voix d'une herbe volante, se lamente sur une

⁵⁸⁹ Voir la traduction de Marcel Granet dans Paul Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 53-55, et notamment les vers « Hélas ! hélas ! ô tourterelle, Ne t'en va pas manger les mûres ! Hélas ! hélas ! ô jeune fille, Des garçons ne prends point plaisir ! » (吁嗟鳩兮，無食桑椹！吁嗟女兮，無與士耽！), p. 54.

⁵⁹⁰ *Wenxuan*, j. 27, p. 1282-1283 ; *YFSJ*, *juan* 33, p. 496. Il existe deux versions du poème. La version plus longue du *Song shu* présente un texte divisé en six couplets de six vers ; une autre plus courte conservée dans le *Wenxuan* présente un texte divisé en six quatrains. La version courte est considérée par Guo Maoqian comme le texte « original » (*benci*), tandis que Jean-Pierre Diény conteste cet avis. La traduction et l'analyse du poème sont à trouver dans J.-P. Diény, *Les Poèmes de Cao Cao*, p. 118-129.

⁵⁹¹ Une expédition punitive que Cao Cao mena contre le rebelle Gao Gan 高幹 (?-206).

errance sans but et sans fin – « L’herbe tournoyante quitte ses racines, Voltigeant, emporté par le grand vent ».

Le rapprochement des deux poèmes nous aurait tout bonnement échappé sans la lumière du *YFJT*, ouvrage que Guo Maoqian cite assidûment pour expliquer l’origine de titres anciens. En effet, la similitude entre eux réside moins dans le thème que dans la mélodie, car c’est sur le plan formel que les deux poèmes possèdent le plus de points communs : composés tous deux de vingt-quatre pentasyllabes⁵⁹², ils possèdent un rythme presque identique. Dans l’un comme dans l’autre, les six premiers vers décrivent un arrière-plan, et le septième vers marque un tournant à partir duquel se déploie un récit à la première personne : avec l’emploi du pronom *je* 我 dans le poème de Cao Cao au septième vers, et dans celui de Cao Zhi au huitième vers, même si pour le premier, la première personne peut régner dès le début (en l’occurrence, « Je gravis au nord les monts de la longue Rangée... »), et que dans le second, la *persona je* est une herbe volante personnifiée.

Quant aux *nipian*, ce sont plutôt des imitations thématiques, qui n’excluent pas un rapprochement de leur modèle par leurs manières. De fait, lorsqu’une imitation reprend le titre ou le vers initial (même partiellement) d’un modèle, il y a plus de chance que ce soit une imitation thématique. Néanmoins, une imitation peut être à la fois thématique (*nipian*) et formelle (*nidiao*), tel est le cas de l’imitation de la « Chanson courte » par Lu Ji citée plus haut.

Au sujet des terminologies plus ou moins comparables dans le contexte occidental pour désigner l’arrangement fait à partir d’une composition vocale existante en lui adaptant de nouvelles paroles, on employait au XVI^e siècle le terme « travestissement », aux XVII^e et XVIII^e siècles celui de « parodie », et enfin, le mot *contrafactum* reste en vigueur. Ce dernier, du latin médiéval *contrafacere*, « feindre », « simuler », désigne le procédé de composition qui consiste à remplacer le texte original par un autre, sans changer notablement la musique. C’est en le démarquant de toute connotation péjorative (du fait notamment qu’il partage la même étymologie que le verbe « contrefaire ») que nous recourons à ce terme qui a pour avantage d’être musicologique, et qui revêt une certaine similitude avec le procédé de reprise de titre pour les *yuefu*. Quelques nuances restent toutefois à préciser : un *contrafactum* implique le plus

⁵⁹² Nous parlons de la version courte conservée dans le *Wenxuan* pour le poème de Cao Cao. Si le poème de Cao Zhi est un *nidiao* au sens strict du terme, c’est évidemment à cette version qu’il se réfère.

souvent la reproduction de la « charpente métrique⁵⁹³ » de son modèle, même si le mot pouvait recouvrir des transformations plus profondes qu'un simple changement de paroles.

Dans le sens plus strict du terme, un *contrafactum* correspond le mieux au procédé *nidiao*, où l'on reproduit le timbre originel de l'air en substituant de nouveaux vers aux anciens, et sied moins bien au procédé *nipian*, qui consiste souvent à composer des vers en s'inspirant d'un texte original sans que la forme mélodique soit forcément prise en considération.

4.1.3. De *ni* à *dai*

Un autre terme, évoqué déjà à plusieurs reprises, *dai* 代, « en lieu de », fut utilisé comme un équivalent de *ni* pour indiquer la reprise d'un titre ancien. C'est dans les *yuefu* de Bao Zhao que le terme paraît avec abondance. On peut citer, par exemple, « Dai 'Dongmeng xing' » 代東門行 (En lieu de 'Ballade de la Porte de l'Est'), « Dai 'Baitou yin' » 代白頭吟 (En lieu de 'Chanson des cheveux blancs'), « Dai Chensi wang 'Baima pian' » 代陳思王白馬篇 (En lieu de 'Sur un cheval blanc' du prince Chensi), etc.⁵⁹⁴ Il est peu certain que Bao Zhao ait introduit personnellement l'usage du terme dans ces titres, mais on ne peut totalement évincer cette possibilité.

D'une manière générale, à travers ses imitations, Bao Zhao donne un sens nouveau aux titres anciens. Son « Ni yuefu 'Baitou yin' » 擬樂府白頭吟 (En imitation du *yuefu* 'Chansons des cheveux blancs'), écrit en référence au *yuefu* ancien attribué à Zhuo Wenjun, prend par exemple l'aspect d'un « poème en réponse » (*he* 和) :

直如硃絲繩，	Droit[e] comme la corde rouge [de luth],
清如玉壺冰。	Pur[e] comme la glace dans un vase de jade.
何慚宿昔意，	Pourquoi avoir honte de ses sentiments de jadis ?
猜恨坐相仍。	Le doute et la rancune se suivent sans raison.
人情賤恩舊，	L'esprit du temps dédaigne les anciennes faveurs,
世路逐衰興。	Les gens du monde courent après la fortune ⁵⁹⁵ .
毫髮一為瑕，	Un défaut léger comme un bout de cheveu,
丘山不可勝。	[Suffit aux malheurs] insoutenables comme des monts.

⁵⁹³ John Henry Marshall, « Pour l'étude des *Contrafacta* dans la poésie des troubadours », *Romania*, n°403, 1980, p. 289-335, voir p. 290.

⁵⁹⁴ Le *Bao canjun ji zhu* 鮑參軍集註 (Recueil annoté des écrits du conseiller militaire Bao) compte dans ses *juan* 3 et 4 un ensemble de quatre-vingt-six *yuefu*, dont trente-six portent un titre avec le préfixe *dai*, voir Bao Zhao, Qian Zhonglian 錢仲聯 (annoté par), *Bao canjun ji zhu*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1980, ci-après *Bao canjun ji zhu*.

⁵⁹⁵ L'expression *shuaxing* 衰興 signifie littéralement « déclin et prospérité », mais le sens du terme est ici partiel, et porte plus largement l'idée de la fortune et de la prospérité.

食苗實碩鼠，	Qui grignotent les pousses sont de gros rats,
點白信蒼蠅。	Qui tachent la blancheur sont de vraies mouches !
鳧鵠遠成美，	[Or] loués sont les oies et cygnes venant de loin,
薪芻前見凌。	Opprimés sont les bûches et pailles posés les premiers.
申黜褒女進，	L'impératrice Shen sitôt détronée, la belle Bao avança,
班去趙姬升。	La Dame Ban éclipsée, la concubine Zhao s'éleva.
周王日淪惑，	Le roi de Zhou de jour en jour succombait aux tentations,
漢帝益嗟稱。	L'empereur des Han de plus en plus suscitait des soupirs !
心賞固難恃，	L'inclination du cœur, il est déjà difficile de s'y fier,
貌恭豈易憑。	L'apparence du respect, comment facilement y compter ?
古來共如此，	Il en est ainsi pour tous depuis l'antiquité,
非君獨撫膺。	Vous n'êtes pas [la] seule à vous frapper la poitrine ⁵⁹⁶

Ici, Bao Zhao évoque la substitution de Bao Si 褒姒 (?-771 av. J.-C.) à l'impératrice Shen 申后 (VIII^e s. a.v. J.-C.) et celle de Zhao Feiyan 趙飛燕 (32-1 av. J.-C.) à la dame Ban pour déplorer, nous semble-t-il, non pas les mésaventures des femmes délaissées, mais l'inconstance des sentiments humain d'une manière générale. Ce faisant, il entre en dialogue avec la poétesse pour qui il semble éprouver plus d'affinité intellectuelle que de compassion, en laissant entendre l'amertume d'un lettré contrarié dans sa carrière.

« L'esprit du temps dédaigne les anciennes faveurs, les gens du monde courent après la fortune [...] Il en est ainsi pour tous depuis l'antiquité, Vous n'êtes pas [la] seule à vous frapper la poitrine ». Homme ou femme, on partage le même sort. La désignation *jun* 君 se rapporte-t-elle à Zhuo Wenjun ? La citation des dames du palais disgraciées invite à le croire, d'où notre traduction du dernier vers avec « vous n'êtes pas *la* seule », mais il est possible également que par *jun*, Bao Zhao s'adresse à l'un de ses semblables, voire à lui-même.

La plupart des imitations de Bao Zhao avec le terme *dai* sont de ce genre, où le poète attribue de nouveaux sens à des titres anciens. Elles se différencient dans une certaine mesure de ses imitations *ni*⁵⁹⁷, lesquelles sont souvent plus fidèles à leur archétype sur le plan thématique.

En effet, si le terme *dang*, « en guise de », dénote une certaine retenue ou discrétion de l'imitation vis-à-vis de son modèle, le caractère *dai*, étymologiquement « remplacer » ou

⁵⁹⁶ Le geste de se frapper la poitrine traduit le regret, le grief ou l'indignation.

Yutai, j. 4, p. 141-142. Voir aussi *YFSJ*, j. 41, p. 600-601, sous le titre de « Baitou yin » (avec la mention *tongqian*, « identique au précédent »)

⁵⁹⁷ Dont les plus célèbres sont les « Ni 'Xinglu nan' » 擬行路難 (En imitation du « Chemin difficile (à arpenter), voir chap. VI.

« substituer », affiche l'intention de renouveler un air ancien par la composition de vers nouveaux.

Il existe aussi chez Bao Zhao des *dai yuefu* qui ne sont pas des imitations même si leur titre porte le terme *dai*, comme « Dai 'Shaonian shi zhi xuanlao xing' » 代少年時至衰老行 (En lieu de 'Ballade de la jeunesse à la vieillesse'), « Dai 'Yangchun deng Jingshan xing' » 代陽春登荊山行 (En lieu de 'Ballade du gravissement de la montagne Jing au printemps'), ou encore « Dai 'Pinjian chouku xing' » 代貧賤愁苦行 (En lieu de 'Ballade sur la pauvreté et les misères'), « Dai 'Bianju xing' » 代邊居行 (En lieu de 'Ballade sur le séjour frontalier'), etc. Il s'agit de *fausses imitations*, dans la mesure où le poète est le premier et le seul à composer des poèmes sous ces titres sans qu'ils fassent référence à des archétypes.

Les intentions de ces poèmes sont souvent clairement exprimées dans leur titre : le premier évoque des pensées nostalgiques sur une jeunesse riche de rencontres, des chants, du vin et de banquets, le deuxième décrit une excursion dans les monts et prend l'aspect d'un poème du paysage, le troisième dépeint le dénuement et la détresse d'un lettré miséreux... non seulement ce sont de fausses imitations, mais ce sont probablement aussi de faux *yuefu*, autrement dit, ces poèmes n'étaient sans doute pas chantés ou n'étaient pas destinés à être chantés. Mais sous certains aspects, ils se rapprochent du *yuefu* dans leur style de formulation. Citons par exemple quelques vers du « Dai 'Pijian chouku xing' » (En lieu de 'Ballade sur la pauvreté et les misères').

湮沒雖死悲，	Disparaître inflige, certes, la tristesse de la mort,
貧苦即生劇。	Pauvreté et misère n'en sont pas moins les douleurs de la vie.
長嘆至天曉，	Je soupire longuement jusqu'à l'aube,
愁苦窮日夕。	Mes amertumes remplissent les jours et nuits.
盛顏當少歌，	Mes traits juvéniles si tôt se fanent,
鬢發先老白。	Les cheveux de mes tempes déjà chenus.
親友四面絕，	Parents et proches rompent avec moi tous azimuts,
朋知斷三益。	Me sont coupées aussi les meilleures amitiés. ⁵⁹⁸
空庭慚樹萱，	Dans ma cour vide, j'ai honte de planter des lis jaunes,
藥餌愧過客。	Pour mes remèdes, je me sens confus envers les passants.
貧年忘日時，	En ces années de pauvreté, j'oublie le temps,
黯顏就人惜。	D'une mine sombre, résigné à la pitié des gens.
俄頃不相酬，	[Si] pour un temps je ne puis les récompenser,
惡惛面已赤。	Déjà, honteux, mon visage devient tout rouge.
或以一金恨，	Parfois le regret d'une once d'or,
便成百年隙。	Fait naître la rancœur de cent ans.
心為千條計，	Mon cœur a conçu mille desseins,
	Sans qu'aucun n'en apporte le fruit.

⁵⁹⁸ Le terme *sanyi* 三益 désigne les trois sortes d'amitiés profitables pour le développement : des hommes droits, sincères et de grand savoir d'après le *Lunyu*.

事未見一獲。	Mon destin est brisé : gués et chemins bouchés,
運圯津塗塞，	Bientôt je finirai par mourir dans une rigole,
遂轉死溝洫。	Plutôt que de vivre ainsi cent années,
以此窮百年，	Mieux vaut me tourner vers la tombe ! ⁵⁹⁹
不如還窶窶。	

D'après Chen Zuoming, le langage du poème est marqué par une certaine gaucherie ou maladresse, *zhuo* 拙⁶⁰⁰. Ce terme, lorsqu'il est utilisé dans le contexte des critiques artistiques, notamment en art sigillaire, en calligraphie ou encore en peinture, est rarement péjoratif. Au contraire, associé souvent à des termes comme *gu* 古 et *pu* 樸, il évoque une simplicité primitive, la sobriété ou l'ingénuité. C'est aussi cette manière de « gaucherie », parce qu'elle garde encore un aspect légèrement rustique, qui relie plus étroitement ce poème aux *yuefu* anciens des Han ou encore aux « chansons de venelles ».

Pour Ge Xiaoyin 葛曉音, la différence entre ces « fausses imitations » intitulées avec *dai* et les imitations *nigu* de Bao Zhao réside dans le fait que pour les premières, le poète adopte le plus souvent un regard à la troisième personne, autrement dit, il y fait parler une *persona* plutôt qu'il ne « s'exprime lui-même » comme dans ses *nigu*, dont certains sont marqués par un emploi direct du pronom *je*⁶⁰¹. Mais l'usage du pronom à la première personne n'est pas exclusivement réservé aux poèmes *shi*, en outre, il n'est pas forcément l'indice qu'il s'agisse du *je* ou du *moi* historique du poète.

Plus tard, les deux termes *ni* et *dai* furent utilisés indifféremment pour désigner une imitation. Les titres *ni yuefu* ou encore *dai yuefu* 代樂府⁶⁰² firent leur apparition dans des anthologies poétiques comme le *Yutai*.

Il en est ainsi pour un poème de Xiao Zixian, intitulé « Dai yuefu 'Meinü pian' » 代樂府 美女篇 (En lieu du *yuefu* 'Pièce sur la belle fille') par le *Yutai*, mais classé par Guo Maoqian

⁵⁹⁹ Bao *canjun ji zhu*, p. 200-201. Certains vers sont empruntés de la traduction de Michel Kuttler, dans Bao Zhao, *Sur les berges du Fleuve*, traduit du chinois et présenté par Michel Kuttler, Paris, Orphée/La Différence, 1992, p. 65.

⁶⁰⁰ Cf. Bao *Canjun ji zhu*, p. 201.

⁶⁰¹ Ge Xiaoyin 葛曉音, « Bao Zhao dai yuefu ti tanxi, jianlun Han Wei yuefu chuanguo chuantong de tezheng » 鮑照代樂府體探析——兼論漢魏樂府創作傳統的特徵 (Étude sur la forme *dai* (en lieu de) *yuefu* chez Bao Zhao, avec commentaires sur la tradition de composition de *yuefu* sous les Han et les Wei), *Shanghai daxue xuebao* (*Shehui kexue ban*), vol. 16, n°2, mars 2009, p. 21-32.

⁶⁰² Même si parfois les modèles nous sont inconnus, si bien que l'on ne peut être certain qu'il s'agisse de véritables imitations.

tout simplement sous le titre « Meinü pian » 美女篇 (Pièce sur la belle fille), lequel doit sa création à Cao Zhi, qui fut le premier à s'inspirer du *yuefu* ancien « Moshang sang » :

美女妖且閒，	La belle fille, charmante et douce,
采桑岐路間。	Cueille des mûres à la croisée des chemins.
柔條紛冉冉，	Tendrement retombent les fines branches,
葉落何翩翩！	Et combien aérienne, la chute des feuilles !
攘袖見素手，	Sa manche retroussée laisse voir sa main blanche
皓腕約金環。	Et son poignet ivoirin est ceint d'un anneau d'or,
頭上金爵釵，	Sur sa tête, une épingle dorée en forme de moineau.
腰佩翠琅玕。	À sa ceinture est attachée un pendant d'émeraude.
明珠交玉體，	Perles brillantes épousent son corps de jade,
珊瑚間木難。	Corail se mêle aux gemmes perlées.
羅衣何飄飄，	Sa robe de gaze, combien flottante !
輕裾隨風還。	Avec des pans légers qui tournoient au vent.
顧盼遺光彩，	Ses regards lancent des éclats lumineux,
長嘯氣若蘭。	Son long sifflement envoie un souffle d'orchidée.
行徒用息駕，	Les voyageurs pour elle arrêtent leurs chars,
休者以忘餐。	Ceux en repos en oublient leur repas.
借問女安居？	Permettez-moi de vous demander : Où demeure cette fille ?
乃在城南端，	Son logis est au sud de la cité :
青樓臨大路，	Le pavillon vert au bord de l'allée,
高門結重關。	Dont le haut portail à double loquet est fermé.
容華耀朝日，	Sa beauté rayonne comme le soleil du matin,
誰不希令顏？	Qui peut s'empêcher d'admirer ses jolis traits ?
媒氏何所營？	À quoi donc les entremetteuses s'affairent ? –
玉帛不時安。	Jades et soieries ⁶⁰³ ne lui sont toujours pas parvenus ⁶⁰⁴ .
佳人慕高義，	[C'est que] la belle admire la haute vertu,
求賢良獨難。	[Or] chercher un sage, c'est bien le plus difficile !
眾人徒嗷嗷，	La foule a beau pousser des cris plaintifs,
安知彼所觀？	Comment saurait-elle à quoi la belle aspire ?
盛年處房室，	Dans la fleur de l'âge elle garde son gynécée,
中夜起長嘆。	À minuit, s'y élèvent de longs soupirs. ⁶⁰⁵

La première moitié du poème nous rappelle certainement la magnanarelle Qin Luofu, avec la description des atours soignés de la cueilleuse de feuilles de mûrier dont la beauté et le charme enchantent les passants. La différence se manifeste néanmoins à la deuxième moitié du poème : dans le *yuefu* ancien, par les vers « Monsieur le Gouverneur dépêche un officier, Pour demander de quel parage est la beauté » (使君遣吏往，問是誰家姝), sont introduits un dialogue entre le préfet et la belle magnanarelle Luofu, qui réfuta la tentative galante du premier avec une tournure d'esprit ; tandis que le présent poème poursuit la perspective de la troisième

⁶⁰³ Métonymie : Cadeaux de fiançailles (de la famille du fiancé à celle de la fiancée).

⁶⁰⁴ Littéralement, « Jades et soieries ne lui sont pas à temps arrangées ».

⁶⁰⁵ *Yutai*, j. 2, p. 62-64 ; *YFSJ*, j. 63, p. 912-913. Voir aussi la traduction et l'analyse du poème par J.-P. Diény, dans *Pastourelles et magnanarelles*, p. 102-111. La traduction est incluse dans notre Annexe 3.

personne et présente la belle comme une haute figure combinant deux personnalités – la magnanarelle et le sage.

En effet, la cueilleuse de feuilles de mûrier sous le pinceau de Cao Zhi, par les deux vers « [C'est que] la belle admire la haute vertu, [Or] chercher un sage, c'est bien le plus difficile ! » (佳人慕高義，求賢良獨難) prend décidément une dimension allégorique, de telle sorte que l'on a même l'impression que « le thème initial, celui de la cueilleuse, semble abandonné à mi-route⁶⁰⁶ ». Si cette cueilleuse de mûrier ressemble à Luofu, c'est « par le refus » : l'une rejetait les avances du séducteur, l'autre, celle d'une foule de prétendants médiocres⁶⁰⁷. Outre qu'elles sont semblablement belles (*shu* 姝, *mei* 美), elles témoignent en effet, chacune à sa manière, d'une noblesse d'âme qui les rapproche. Ce même si une couleur galante marque nettement le « Moshang sang » et que « l'érotisme, exclu de la donnée narrative et de l'amplification lyrique, trouve refuge sur le plan de la description⁶⁰⁸ » dans le poème de Cao Zhi.

Le poème de Xiao Zixian, quant à lui, est sorti du contexte conféré par l'histoire de la magnanarelle, ou, en est-il vraiment ? Si l'héroïne de Cao Zhi s'écartait « du point d'équilibre » où s'était tenue Luofu dont la noblesse « interdisait toute équivoque, tout appel aux manœuvres de la coquetterie⁶⁰⁹ », les belles de Xiao Zixian, en revanche, rappellent même plus que Luofu « la joie des Mûreraies » (*sangzhong zhixi* 桑中之喜)⁶¹⁰ :

邯鄲暫輟舞，	Danseuses de Handan, interrompez votre danse,
巴姬請罷弦。	Chanteuses de Ba, reposez vos cordes.
佳人淇洧出，	Les belles issues des rivières Qi et Wei ⁶¹¹ ,
艷趙復傾燕。	Rayonneraient sur le Zhao et feraient tomber le Yan !
繁穠既為李，	Joliment à foison, elles sont fleurs de prunes,
照水亦成蓮。	Se mirant dans l'eau, elles sont fleurs de lotus.
朝酤成都酒，	Au matin elles vendent du vin de Chengshu,
暝數河間錢。	Au soir elles comptent de l'argent de Hejian.
余光幸未借，	Elles n'ont pas à emprunter un reste d'éclat,
蘭膏空自煎。	L'huile d'orchidée se consume en vain. ⁶¹²

⁶⁰⁶ Diény, *Pastourelles et magnanarelles*, p. 110.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.* p. 111

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.* p. 40.

⁶¹¹ Les rivières Qi 淇 et Wei 洧 se trouvent respectivement dans les anciennes régions de Wei 衛 et de Zheng 鄭.

⁶¹² *Yutai*, j. 8, p. 326-327 ; *YFSJ*, j. 63, p. 913. Traduction posthume de François Martin (séminaire IFRAE).

Le terme *dai* présent dans le titre n'est donc pas gratuit. Tout en suggérant que le poème se rapporte à une œuvre antérieure, il semble régir aussi le contenu du poème. Tandis que la magnanarelle Qin Luofu, mais sans doute aussi la cueilleuse de feuilles de mûrier sous le pinceau de Cao Zhi, représentent la beauté du Nord – Luofu aurait été d'origine de Handan 邯鄲⁶¹³, résidence du prince Zhao 趙 sous les Han –, Xiao Zixian couvre d'éloge les belles au Sud du fleuve Jaune dont la beauté éblouissante éclipse, d'après lui, celles de Zhao et de Yan, qui n'ont qu'à renoncer au chant et à la danse.

Ainsi, le poète traduit une intention non seulement de remplacer (*dai*) des vers anciens par des vers nouveaux, mais aussi de substituer les belles femmes des rivières Qi et Wei aux beautés de Zhao et de Yan. Rappelons aussi que la rivière Qi était connue, comme la mûraie, comme un lieu de rendez-vous favori des jeunes gens qui s'adonnaient à des rencontres amoureuses. Voici l'extrait d'un poème du *Shijing* intitulé, justement, « Sangzhong » 桑中 (Mûraies) :

爰採唐矣？	En cueillant la cuscute
沫之鄉矣。	Au village de Mei,
云誰之思？	Or donc, à qui pensé-je ?
美孟姜矣。	À Jiang l'aînée, la belle fille,
期我乎桑中，	Qui m'attendrait aux Mûraies,
要我乎上宮，	Me manderait au Belvédère,
送我乎淇之上矣。	Et m'accompagnerait jusqu'au bord de la Qi ! ⁶¹⁴

Tandis que les poètes des Wei et des Jin, en imitant les chansons et les poèmes anciens, témoignent parfois d'une tentative de purifier la moralité douteuse d'un modèle, et qu'avec eux, la récupération du folklore favorise une ouverture vers le registre littéraire, les lettrés des Qi et des Liang semblent poursuivre un autre chemin : en recyclant les matériaux poétiques des anciens, ils cherchent une expression poétique bien ancrée dans leur temps, à travers un retour à l'esprit du folklore.

Ainsi, outre une subtile allusion aux « airs des principautés », on entrevoit dans ces vers la manière de chansons en vogue du temps de Xiao Zixian. Le vers « Se mirant dans l'eau, elles sont fleurs de lotus » (照水亦成蓮) rappelle la célèbre chansonnette « Jiangnan ke cailian » 江南可采蓮 (À la rive sud du Fleuve, il est à cueillir des lotus ; voir chap.II). En effet, la cueillette

⁶¹³ Handan était la capitale du royaume de Zhao et réputé pour ses belles femmes.

⁶¹⁴ J.-P. Diény, *Pastourelles et magnanarelles*, p. 38.

de lotus, dont la représentation est récurrente dans les chansons du Sud, est analogue à la cueillette de feuilles de mûrier dans les *yuefu* anciens pour évoquer des rencontres galantes.

Ainsi, pour être une belle personne (*jiaren* 佳人), elle n'a plus besoin d'être moralement irréprochable : le vente du vin renvoie à Zhuo Wenjun qui, nouvellement veuve, s'enfuit avec Sima Xiangru, et le comptage de l'argent à l'impératrice douairière Dong 董 (?-189) des Han orientaux⁶¹⁵ qui avait la passion des richesses et se complaisait à les amasser sans cesse. La référence à l'anecdote de Zhuo Wenjun rappelle en outre ce discours dans le *Zuozhuan* 左傳 (Commentaire de Zuo [des Annales des Printemps et des Automnes]) :

C'est étrange ! Alors que vous éprouvez les inquiétudes d'une mise en campagne, vous ressentez en même temps la joie des Mûreraies. Sans doute êtes-vous sur le point d'enlever une femme et de vous enfuir avec elle !⁶¹⁶

Galantes et frivoles, d'une vertu douteuse, elles ne sont pas pour autant d'un moindre intérêt poétique. Cet esprit de légèreté marque la poésie du style du palais qui prit son essor entre les Qi et les Liang. D'autre part, le poème nous dévoile combien l'appréciation du beau se délivre des jugements moraux, ce qui coïncide dans une certaine mesure avec la conception littéraire d'une école novatrice – celle qui commençait à prendre de l'ampleur et atteignit son acmé lorsque Xiao Gang devint prince héritier. Aussi le terme *dai*, quoiqu'utilisé comme un synonyme de *ni* dans le sens d'« imitation », dénote-il davantage une revendication d'innovation.

4.2. Imitation et innovation

La pratique de composer de nouveaux vers sur un titre ancien, ou encore le procédé de produire un *contrafactum* pour le *yuefu*, évoque une corrélation bien plus étroite que celles de l'allusion ou de l'emprunt, entre des textes écrits à l'exemple ou sur l'inspiration d'un archétype. Si nous assumons de désigner comme imitation ce genre de lien, il est à noter que ni la forme ni la thématique de l'archétype ne sont forcément « imitées » et qu'au contraire, le glissement qu'entraînent les imitations dans l'évocation originale d'un titre ancien fournit à ce répertoire sa dynamique. Autrement dit, la pratique de l'imitation est le lieu même de l'innovation.

⁶¹⁵ La mère de l'empereur Ling 靈 (156-189, r. 168-189). D'origine de Hejian, elle intervint dans la politique impériale après que l'empereur Ling monta sur le trône, et amassa de l'or pour en faire des palais.

⁶¹⁶ Cité par J.-P. Diény, *Pastourelles et magnanarelles*, p. 40.

4.2.1. Quand l'imitation est peu heureuse

Avant de souligner la dimension novatrice que permet cette pratique, admettons qu'inévitablement, il arrive aussi que les imitations le cèdent en originalité et en charme à leurs archétypes. Tel est, pour ne citer qu'un exemple, le cas du « Yange xing » composé par Fu Xuan, lequel est, à l'évidence, un « calque » du *yuefu* ancien « Moshang sang ». Le poème donne l'impression peu heureuse d'être un résumé de son modèle, où le poète, en traçant les grands traits de l'histoire, se hâte d'en tirer une leçon :

[Fu] Xuan a par ailleurs une imitation de « Le soleil se lève au sud-est », dont [il] élimine les fines fleurs pour n'en dérober que des banalités. Ce qu'il y a de plus déplaisant est que, les vers du texte original « Monsieur le Gouverneur a son épouse à lui, Et moi aussi, Luofou, j'ai mon mari à moi⁶¹⁷ » ont plus qu'assez de saveur, cependant que [Fu Xuan] les remplace par des vers comme « Le Ciel et la Terre ont leur juste place »... On dirait un lettré médiocre⁶¹⁸ qui, par un trou de mémoire sur les textes anciens, raboute ses propres idées à un chef-d'œuvre⁶¹⁹. Ce n'est pardonnable que s'il boit un bon boisseau d'encre⁶²⁰ comme punition !⁶²¹

玄又有《日出東南隅》一篇，汰去菁英，竊其常語，尤厭者，本詞“使君自有婦，羅敷自有夫”綽有餘味，乃益以“天地正位”之語，正如低措大記舊文不全時，以己意續貂，罰飲墨水一斗可也諒哉。

En effet, les vers finaux de Fu Xuan – « Le ciel et la terre ont leur juste place, J'espère que vous amendiez votre intention » (天地正厥位，願君改其圖) – ajoutent au poème une touche moralisatrice, et lui font perdre conséquemment le style suggestif du *yuefu* ancien, dans lequel, par exemple, la joliesse de la magnanarelle est suggérée par les réactions des passants plutôt que par une description directe comme dans le poème de Fu Xuan. D'autre part, les « fines fleurs » (*jingying* 菁英) que Fu Xuan a « éliminé » (*taiqu* 汰去) sont notamment les propos élogieux qu'émet Luofu en faveur de son époux, lesquels laissent voir l'agilité de son

⁶¹⁷ Voir l'Annexe 3.

⁶¹⁸ L'expression *cuoda* 措大 ou encore *cuda* 醋大 est une appellation péjorative des lettrés dans la misère.

⁶¹⁹ Littéralement « raboute [une queue de chien] à une fourrure de zibeline ».

⁶²⁰ L'encre dans un sens figuré signifie le savoir, la connaissance : moquerie subtile de la médiocrité de l'auteur dans la réécriture d'un chef-d'œuvre.

⁶²¹ Wang Shizhen 王世貞 (1526-1590), *Yiyuan zhiyan* 藝苑卮言 (Propos fluctuants sur les arts), voir *Lidai shihua xubian*, p. 990.

esprit mélangé d'un humour subtil, et contribuent à rendre le récit plus intrigant et plus riche de saveur. Au profit de la concision, Fu Xuan a manifestement affadi le poème.

Fu Xuan n'est pas le seul à s'inspirer de l'ancienne ballade sur Luofu. On en trouve, en effet, nombre d'imitations par les gens de lettres – de Fu Xuan jusqu'à Li Bai en passant par Lu Ji, Bao Zhao, Shen Yue, etc. Elles reprennent parfois le titre « Moshang sang », parfois sont intitulées « Yange xing », « 'Richu dongnan yu' xing » 日出東南隅行 (Ballade 'Le soleil se lève au sud-est') ou encore « Caisang » 采桑 (La cueillette du mûrier). Dans ces poèmes, l'accent est souvent mis sur la beauté de la magnanarelle, dont l'image fusionne avec celle d'une autre cueilleuse de feuilles de mûrier bien connue – l'épouse de Qiu Hu –, et la narrativité manifestée dans le *yuefu* ancien s'estompe dans ces dites *imitations* (voir chapitre III).

Le *yuefu* est assurément une forme poétique particulièrement propice à la pratique de l'imitation. La lignée des titres de *yuefu*, dont certains remontent jusqu'aux Han, donne accès à une source féconde et grandissante de références et de voix fictives. Avec quelques exceptions, les imitations sont rarement serviles – ou encore, probablement, celles qui l'étaient n'ont pas franchi les siècles pour nous parvenir.

4.2.1. L'imitation comme transmission novatrice

L'imitation dans le cas de *yuefu* peut être comprise comme une sorte de convention : la reprise d'un titre est un clin d'œil au passé, par la composition de nouveaux vers, que nous pouvons plus ou moins rapprocher de la pratique qu'évoque le mot *contrafactum*, il s'agit d'inscrire le poème dans la continuité d'un air ancien.

Pour les *yuefu* comme pour les poèmes *shi*, l'imitation constitue un moyen de transmission des textes antérieurs, parfois même plus efficace que d'autres moyens de transmission. Une imitation se produit souvent quand un auteur éprouve de la sympathie ou de l'admiration pour son modèle. Pour illustration, citons l'anecdote célèbre de Xie Lingyun, dont chaque poème parvenu à la capitale fut imité à l'envi (*jingxie* 競寫) parmi la haute société, mais aussi la plus humble, si bien que « du jour au lendemain, [ses œuvres] attirèrent les gentilshommes comme les gens du commun, et qu'[il fut] admiré par [tous], proches ou éloignés : sa renommée retentissait à la capitale⁶²² »

⁶²² « Xie Lingyun zhuan » 謝靈運傳 (Biographie de Xie Lingyun) dans le *Song shu*, *juan* 67, p. 1754.

Le caractère *xie* 寫 dans ce contexte signifie soit « copier », soit « imiter » ; l'expression *jingxie* 競寫, copier ou imiter à l'envi, démontre l'engouement du public pour la poésie de Xie Lingyun, déjà un poète de grand renom de son vivant. De surcroît, ce fut précisément grâce à leur imitation que les vers du poète parvinrent aux grandes et petites gens, et qu'ainsi apparut un style portant le nom même du poète, *Kangle ti* 康樂體 (Style de [Xie] Kangle).

Dans le *Wenxuan* ou encore le *Yutai*, des termes comme *xiao* 效 (suivre l'exemple de), *fang* 仿 (copier ou imiter), *xue* 學 (à la manière de), ou encore *xue...ti* 學...體 (littéralement « imiter le style de... ») etc., sont utilisés pour évoquer le fait de suivre un modèle⁶²³.

C'est dans les *yuefu* que l'imitation se montre le plus manifestement comme moyen de transmission, souvent novatrice⁶²⁴, dans la mesure où chaque imitation d'un titre ancien représente souvent une amplification de celui-ci. Citons pour exemple le poème de Zhang Zhengjian 張正見 (ca 527-ca 575) sous le titre « Baitou yin », qui est à tous points de vue une imitation du poème de Bao Zhao cité plus haut.

平生懷直道，	Toute la vie j'ai dans mon cœur la droiture,
松桂比真風。	Pins et cyprès pourraient résister au vrai vent.
語默妍蚩際，	Entre le verbe et le silence, le beau et le laid,
沈浮毀譽中。	Le déclin et l'essor, les attaques et les louanges...
讒新恩易盡，	Une nouvelle calomnie dissipe facilement la grâce,
情去寵難終。	Les sentiments [une fois] éteints, la faveur ne tiendra pas.
彈珠金市側，	La perle est lancée à côté du marché d'or,
抵玉春山東。	Le jade est mis en gage à l'est du mont Chong ⁶²⁵ :
含香老顏駟，	Le vieux Yan Si, clous de girofle à la bouche ⁶²⁶ ,
執戟異揚雄。	L'extraordinaire Yang Xiong, la hallebarde à la main.
惆悵崔亭伯，	Désappointé et triste est Cui Boting,
幽憂馮敬通。	Profondément affligé est Feng Jingtong.
王嬙沒故塞，	Wang Qiang s'éclipsa aux anciennes passes,
班女棄深宮。	La dame Ban fut délaissée au profond palais.

⁶²³ Joseph Allen va jusqu'à énumérer cinq *imitative poetics* dans le *Wenxuan* : « reply (*da*) », « contra (*fan*) », « matching (*he*) » « emulation (*xue...ti*) » « imitation (*ni* and *xiao*) », tout en indiquant que « In the *Wen xuan* and elsewhere, *ni/xiao* is by far the most common type of « imitation », which is thematic, and either model or text-type specific. The two terms are both used and seem to have similar, if not identical, meaning », voir Joseph Allen, *In the Voice of Others*, p. 24.

⁶²⁴ Chen Enwei 陳恩維 considère l'imitation comme une transmission innovatrice (*chuangxin kuosan* 創新擴散), voir Chen Enwei, « Lun Han Wei Liuchao zhi nizuo » 論漢魏六朝之擬作 (Étude sur les œuvres d'imitation sous les Han, les Wei et les Six Dynasties), thèse de doctorat soutenue en 2005 à l'université de Suzhou, p. 75-77.

⁶²⁵ Le mont 春 serait une métonymie du mont 崑崙. Voir Huan Kuan 桓寬 (1^{er} av. J.-C.) *Yantie lun* 鹽鐵論 (Traité sur le sel et le fer), chapitre « Chongli » 崇禮 (Vénération des rites) : Aux environs du mont Kunlun, on met en gage le jade en échange de pie et de corbeau. Depuis, *diyu* 抵玉 ou encore *diwu* 抵烏 est utilisé pour suggérer l'idée d'un homme de talent affecté à un emploi modeste.

⁶²⁶ Sous la dynastie Han, les officiers du Secrétariat impérial 尚書 devaient tenir en bouche des clous de girofle (appelés *jishe xiang* 雞舌香) pour se rafraîchir l'haleine avant de s'adresser à l'empereur.

春苔封履跡，
秋葉奪妝紅。
顏如花落槿，
鬢似雪飄蓬。
此時積長嘆，
傷年誰復同。

La mousse du printemps couvre la trace de vos pas,
Les feuilles d'automne s'emparent du rouge de mes joues.
Mon visage [se flétrit] telle une fleur tombée d'hibiscus,
Et mes tempes sont des herbes folles enneigées.
Dès lors je pousse de longs soupirs :
Qui, comme moi, s'affligerait des années ?⁶²⁷

Le poème est chargé d'allusions à partir du vers sept. Le troisième distique « Une nouvelle calomnie dissipe facilement la grâce, Les sentiments [une fois] éteints, la faveur ne tiendra pas » (讒新恩易盡，情去寵難終) résonne avec le troisième distique de Bao Zhao « L'esprit du temps dédaigne les anciennes faveurs, Les gens du monde courent après la fortune » (人情賤恩舊，世路逐衰興)

Non seulement Wang Zhaojun et la dame Ban sont citées pour représenter des femmes disgraciées, mais aussi Yan Si 顏駟 (II^e s. a.v. J.-C.)⁶²⁸, Yang Xiong 揚雄 (53 av. J.-C.-18), Cui Yin 崔駟 (actif entre 88-105)⁶²⁹ et Feng Yan 馮衍 (actif vers 25)⁶³⁰ sont évoqués comme exemple de lettrés n'ayant pas rencontré l'occasion de déployer leurs talents ou ayant subi des revers dans leur carrière politique.

L'avant-dernier distique du poème fait écho à son titre : « Mon visage [se flétrit] telle une fleur tombée d'hibiscus, Et mes tempes sont des herbes folles enneigées » (顏如花落槿，鬢似雪飄蓬). Le blanchissement des cheveux est ici évoqué pour marquer l'écoulement du temps et l'approche de la vieillesse – comme c'est souvent le cas –, tandis que chez Bao Zhao, la tête chenue était évoquée lorsque la poétesse regrettait l'absence d'un amant fidèle avec qui elle pouvait aller jusqu'au crépuscule de la vie.

⁶²⁷ YFSJ, j. 41, p. 601.

⁶²⁸ Yan Si 顏駟 (II^e s. a.v. J.-C.), personne dont l'historicité est peu certaine. Il aurait été officier d'ordonnance sous le règne de l'empereur Wen 文 des Han (202-157 av. J.-C., r. 180-157 av. J.-C.), mal employé jusqu'à ce qu'il devînt un vieillard chenu. Un jour, l'empereur Wu l'interrogea sur son ancienneté et c'est alors qu'il parla de son talent méconnu pendant trois générations de règne. L'empereur, ému, le promut commandant en chef de la commanderie Kuaiji 會稽

⁶²⁹ Cui Yin 崔駟 (actif entre 88-105), connu par son nom social Cui Boting 崔伯亭, était un homme de lettres des Han postérieurs. Sa biographie dans le *Hou Han shu* nous enseigne que Cui fut relégué à Changcen 長岑 suite à plusieurs remontrances qu'il adressa à Dou Xiang 竇憲 (?-92), à l'époque commandant en chef militaire. Au lieu de se rendre à son nouveau poste, Cui retourna à sa terre natale pour vivre dans la retraite à la campagne.

⁶³⁰ Feng Yan 馮衍 (actif vers 25), par son nom social Feng Jingtong 馮敬通 était un homme de lettre du début des Han postérieurs, malgré ses talents, il ne fut pas apprécié par l'empereur Guannwu 光武 (Liu Xiu 劉秀, 12 av. J.-C.-29, r. 25-57) à cause des calomnies, et finit par renoncer à la vie politique.

Ce glissement d'allusion littéraire par l'évocation des cheveux blancs, ainsi que l'évolution de l'idée essentielle que contient le titre, démontre la mesure dans laquelle la transmission d'un *yuefu* à travers les imitations pouvait donner lieu à de nouvelles évocations et conférer de nouvelles intentions à un titre ancien.

4.2.3. Jusqu'où l'imitation peut-elle aller ?

Une imitation, surtout lorsqu'elle est d'un poète de renom, peut donner lieu à de nouvelles imitations. Un vers célèbre dans une imitation d'un ancien poème peut même devenir le titre d'un nouvel air.

Sous le titre d'un *yuefu* ancien intitulé « Menghu xing » 猛虎行 (Ballade du tigre féroce), Cao Rui composa un poème qui, selon Wang Sengqian, ne fut pas transmis jusqu'à son époque. Le *YFSJ* en conserve cependant quatre vers pentasyllabiques sans en préciser la provenance. Il est peu certain qu'il s'agisse de l'intégralité du poème :

雙桐生空枝，	Deux sterculiers ont poussé branches nues,
枝葉自相加。	S'entremêlent leurs rameaux et leurs feuilles. ⁶³¹
通泉溉其根，	La source abondante arrose leurs racines,
玄雨潤其柯。	La pluie du ciel humecte leur ramure. ⁶³²

Entièrement descriptifs, ces vers nous paraissent plutôt une strophe qu'un poème complet. De fait, dans la version citée par Lu Qinli, au texte ci-dessus sont ajoutés trois distiques supplémentaires tirés de diverses citations du *TPYL* :

綠葉何蓊蓊，	Que leur feuillage vert est touffu !
青條視曲阿。	Vers aussi, leurs rameaux onduleux.
上有雙棲鳥，	Là-haut un couple d'oiseaux perchés
交頸鳴相和。	Chantent en duo en croisant leur cou.
何意行路者，	Comment aurait-on su que le passant,
乘丸彈是窠。	Avec une balle, visait leur nid. ⁶³³

Avant d'observer ces quelques vers qui sont absents du *YFSJ*, intéressons-nous au *yuefu* ancien du même titre, dont Guo Maoqian cite également quatre vers : deux premiers en

⁶³¹ Le paradoxe apparent des deux vers est déconcertant. Le fait que le vers sera repris avec le caractère 井 (puits) à la place de 枝 (branche) dans le poème de Xiao Gang que nous allons citer plus loin laisse soupçonner qu'une faute de transcription soit glissée dans le texte au cours de sa transmission, à moins que le poème fût parvenu à Xiao Gang avec le caractère 井 dans le vers initial, et que ce dernier eût voulu « amender » l'incongruité dans son poème.

⁶³² *YFSJ*, j. 31, p. 462.

⁶³³ *LQL*, j. 5, p. 417.

hexasyllabe, et deux autres en pentasyllabe. Là encore, on ne sait s'il s'agit d'un fragment du poème original :

飢不從猛虎食，	Affamé, on ne suivra pas le tigre féroce pour sa nourriture,
暮不從野雀棲。	Au soir, on ne suivra pas les moineaux sauvages pour se percher.
野雀安無巢，	Les moineaux sauvages auront toujours leur nid,
遊子為誰驕。	Le voyageur, lui, de quoi pourrait-il s'enorgueillir ? ⁶³⁴ .

L'intention du poème est un peu ambiguë. Si les premiers vers semblent décrire la persévérance d'un voyageur, les deux derniers vers laissent entendre son regret : même les moineaux sauvages ont une demeure où se nicher, quand lui n'a rien de quoi tirer orgueil, car il est sans attache et loin des siens...

Dans l'imitation de Lu Ji, le thème devient plus net et plus précis : elle chante les hautes aspirations d'un voyageur, qui refuse de se plier aux circonstances :

渴不飲盜泉水，	[Même] assoiffé, on ne s'abreuve pas à la Source des brigands,
熱不息惡木陰。	Fiévreux, on ne se repose point sous l'ombre des mauvais arbres.
惡木豈無枝，	Les mauvais arbres, certes, ne manquent pas de branches,
志士多苦心。	Un homme à l'idéal noble souvent se donne de la peine.
整駕肅時命，	Son char prêt, il s'incline devant l'ordre impérial,
杖策將遠尋。	Empoigne son fouet et s'en ira loin :
飢食猛虎窟，	Affamé, il se restaurera dans la grotte du tigre féroce.
寒棲野雀林。	À la forêt de moineaux sauvages, il s'abritera du froid.
...	...
...	...
人生誠未易，	La vie n'est pas facile, assurément !
曷云開此襟。	Comment alors déplier mon cœur ?
眷我耿介懷，	Je m'attache à mon sens de l'intégrité,
俯仰愧古今。	Mais n'ai-je rien à me reprocher envers jadis ou le présent ? ⁶³⁵

Pour les vers sept et huit « Affamé, il se restaurera dans la grotte de tigre féroce. À la forêt de moineaux sauvages, il s'abritera du froid », Lu Ji reprend les images et les expressions des vers initiaux du *yuefu* ancien mais en inversant le sens. Le premier vers fait allusion à une anecdote de Confucius qui, en passant par la Source des brigands, refusa d'en boire l'eau pour soulager sa soif, car l'appellation de la Source lui inspirait de la répulsion⁶³⁶.

L'image des sterculiers dans le poème de Cao Rui provient sans doute d'un sizain pentasyllabique de Cao Pi sous le même titre, dont l'avant-dernier vers « Les sterculiers

⁶³⁴ *YFSJ*, j. 31, p. 462.

⁶³⁵ *YFSJ*, j. 31, p. 463.

⁶³⁶ L'anecdote est conservé dans Shi Jiao 尸佼 (ca 390-330), *Shizi* 尸子 (Maître Shi), cité par Li Daoyuan 酈道元 dans *Shujing zhu* 水經註 (Commentaire sur le Classique des eaux), j.25, « Zhushui » 洙水 (Flevue Zhu), voir...

s'appuient sur les ailes du phénix » 梧桐攀鳳翼 se réfère apparemment aux vers du *Shijing* « Le phénix chante, Sur la haute colline. Les sterculiers poussent, Vers le soleil levant » (鳳凰鳴矣，於彼高岡。梧桐生矣，於彼朝陽⁶³⁷). Mais c'est par une allusion subtile à la fable du *Zhuangzi* selon laquelle le phénix ne s'arrête que sur les sterculiers et ne se nourrit que de graines de bambou et de l'eau de la source savoureuse⁶³⁸, que le poème de Cao Pi s'accorde au *yuefu* ancien. Cependant, le poème de Cao Rui, en décrivant deux sterculiers desséchés secourus par la source et la pluie, s'éloigne du *yuefu* ancien tant sur le plan thématique que sur le plan formel. Ce n'est que par l'intermédiaire du vers de Cao Pi cité plus haut qu'il y est relié.

Le poème de Cao Rui a par la suite inspiré le prince héritier Xiao Gang, qui a composé un quatrain pentasyllabique intitulé « Shuangtong sheng kuzhi » 雙桐生枯井 (Deux sterculiers poussent dans un puits vide)⁶³⁹.

季月雙桐井，	Au troisième mois, deux sterculiers dans un puits.
新枝雜舊株。	Les jeunes branches se mêlent aux troncs anciens.
晚葉藏棲鳳，	Leurs feuilles du soir abritent le repos du phénix,
朝花拂曙烏。	Et leurs fleurs de l'aube effleurent le corbeau du matin.
還看西子照，	Regardons encore la belle Xishi qui s'y contemple,
銀床牽轆轤。	Et sur le châssis d'argent, tire la corde du treuil... ⁶⁴⁰

Quand le titre, mais aussi le premier vers du poème « Au troisième mois, deux sterculiers dans un puits » (季月雙桐井⁶⁴¹) révèlent l'influence de Cao Rui, le troisième vers, « Les feuilles au soir abritent le repos du phénix » (晚夜藏棲鳳), laisse deviner un renvoi au poème de Cao Pi. Quoique, si l'on prend en considération la version *raccommodée* du poème de Cao Rui par Lu Qinli, l'évocation d'un couple d'oiseaux perchés (*shuangqi niao* 雙棲鳥) permet aussi d'établir un lieu avec le poème de Xiao Gang, lequel est, en outre, présenté par le *Yutai* est présenté comme un *dai yuefu* 代樂府, une prétendue *imitation*. Mais si l'image de sterculiers – et éventuellement aussi celle de phénix – permet de le rapprocher des poèmes de Cao Rui et Cao Pi, il est nettement éloigné du *yuefu* ancien « Menghu xing ».

⁶³⁷ Extrait du poème « Quan'e » 卷阿 (Colline serpente) dans le *Shijing*, j. 17, p. 1135.

⁶³⁸ *Zhuangzi*, « Waipian • Qiushui » 外篇•秋水 (Chapitres extérieurs • Crue d'automne) [chapitre 17], voir Guo Qingfan 郭慶番 (XIX^e s.), *Zhuangzi jishi* 莊子集釋 (Recueil des explications du *Zhuangzi*), Beijing, Zhonghua shuju, 2006, j. 6, p. 605.

⁶³⁹ *YFSJ*, j. 31, p. 466 ; *Yutai*, j. 7, p. 280. Selon le *Yutai*, il s'agit de l'un des trois *dai yuefu* de Xiao Gang.

⁶⁴⁰ Traduction posthume de François Martin (séminaire IFRAE).

⁶⁴¹ Nous suivons la version du *Yutai*, j. 7, p. 280 ; dans la version du *YFSJ*, j. 31, p. 466, le premier vers contient une variante « Au troisième mois, auprès des sterculiers dans un puit » 季月對桐井.

On peut donc s'interroger sur la nature de ce genre de lien entre les *yuefu* : s'agit-il d'une imitation ou d'une allusion ? Le titre « Shuangtong sheng kujing » est-il, par exemple, une simple allusion au vers de Cao Rui, ou un renouveau du « Menghu xing » à travers des imitations ?

Par la reprise d'un vers célèbre, Xiao Gang témoigne, semble-t-il, d'une intention d'inscrire son poème dans la lignée d'un titre ancien, c'est-à-dire qu'il se réfère non seulement au *yuefu* ancien (*hypotexte*), mais aussi à d'autres imitations que celui-ci a générées. On voit là une singularité de l'imitation dans les *yuefu* : un titre ancien évolue ou même se transforme en un titre nouveau au fil des imitations, ou mieux encore, au fil des imitations d'imitations. Durant ce processus, de nouveaux éléments sont introduits dans un titre de sorte que le répertoire de références s'élargit sans cesse : l'image des sterculiers poussant dans un puits est peu commune, mais elle est entrée, grâce à Xiao Gang, dans le répertoire des allusions littéraires pour évoquer la mélancolie amoureuse, tandis que le titre initial « Menghu xing » ne recèle aucunement ce sentiment.

D'autre part, la pratique de l'imitation ne s'explique pas toujours par l'admiration de l'ancien, elle est parfois motivée, voire plus vivement, par l'inclination pour la nouveauté. Ainsi, à côté de l'imitation des œuvres antérieures, il existe l'imitation des « sons nouveaux », à savoir des chansons en vogue.

Parmi elles, on compte le célèbre « Ziyè gē » 子夜歌 (Chanson de Ziyè), une mélodie qui, selon le « Yuezhì » 樂志 (Traité de la musique) du *Tang shu* 唐書 (Livre des Tang), fut composée à l'époque des Jin par une fille nommée Ziyè (littéralement « Minuit ») et se caractérisait par « un excès de tristesse » (聲過哀苦)⁶⁴². L'air fut maintes fois repris par les gens de lettres et au fil des imitations successives, la tonalité de la mélodie se transforma et naquit une variation de l'air, intitulée « Ziyè sìshí gē » 子夜四時歌 (Chanson de Ziyè aux quatre saisons), laquelle constitue un bel exemple du glissement ou de l'enrichissement d'un timbre : la chanson, originellement marquée par une tristesse pesante, devint une mélodie sur laquelle on composait des vers célébrant les jouissances de la vie aux quatre saisons de l'année (四時行樂之詞).

⁶⁴² 聲過哀苦; *YFSJ*, j. 44, p. 641. À en croire le *Song shu*, sous l'ère Taiyuan (376-396) du règne de l'empereur Wu des Jin orientaux 晉武帝 (r. 372-396), l'air fut même chanté par un revenant, ceci dénote la tonalité mélancolique de la mélodie mais aussi sa popularité à l'époque.

Voici donc la réponse à la question des limites posée plus haut : une imitation peut aller jusqu'à atteindre un sens contraire à celui de son modèle. Pour autant, elle n'efface pas la présence de ce dernier. Ceci explique pourquoi les imitations, mais aussi les variations du titre « Ziye ge » ont presque toutes pour thème des pensées d'amour. L'amertume de la jeune fille appelée Minuit laisse une teinte mélancolique sur les banquets et les divertissements dans l'esprit du *carpe diem*.

Ainsi, même lorsqu'une imitation est reliée à un archétype d'une manière moins, voire peu serrée, son inscription dans la lignée d'un titre connu – dont le répertoire de références s'élargit sans cesse grâce, justement, à des imitations, mais aussi aux imitations des imitations – lui confère plus d'intérêt. Et pour apprécier l'originalité de ce nouveau texte, encore faut-il que son modèle ou ses modèles ne soient pas ignorés, de manière à ce qu'une comparaison soit possible, et que l'on puisse juger s'il parvient à égaler, voire surpasser ce(s) dernier(s).⁶⁴³

L'idée de l'*hypertextualité* se trouve ainsi amplifiée, dans la mesure où la reprise d'un titre peut évoquer, plutôt qu'un parangon en particulier, tout un répertoire de textes sous le même titre, ou sous plusieurs titres dérivés d'un même titre, lesquels constituent ensemble un arrière-plan pour un nouveau texte. La surenchère des imitations et l'accumulation de nouveaux éléments introduits sur un timbre connu donnent lieu à une poésie toujours plus dense, dont l'épaisseur intertextuelle – ou hypertextuelle si l'on reprend l'expression de Genette – augmente au fur et à mesure que, comme dans un palimpseste, un nouveau texte vient couvrir l'ancien, mais que l'ancien se lit encore sous le nouveau.

Enfin, la pratique de l'imitation dans le *yuefu* peut être vue comme un procédé rhétorique qui favorise un lyrisme impersonnel ou *impersonnalisé* dans la mesure où l'on prend toujours la perspective d'une *persona*. Ceci nous amène à nous intéresser à ce que nous désignons comme la seconde *imitation*.

4.3. La simulation, ou la seconde *imitation*

Notre discussion de la seconde *imitation* s'inscrit dans le prolongement de nos réflexions sur la théâtralité du *yuefu* en tant que poésie de *performance* et s'attache à démontrer dans

⁶⁴³ Voir Joseph R. Allen, *In the Voice of Others*, p. 5, "In its simplest form, imitation is the author's intent and is in the author's control; it is also fully present in the reader's understanding of the work, or so the author hopes [...] The model is either specifically or implicitly announced, and the success of the imitation is judged against the model".

quelles mesures les procédés liés à la nature scénique de cette poésie ont été reçus par les lettrés dans leurs reprises des airs anciens, voire dans leur expression poétique d'une manière générale.

4.3.1. Par la voix d'autrui

La théâtralité du *yuefu* se manifeste dans le fait que le moi qui s'y exprime est toujours une *persona*, une personne stéréotypée. La collecte de *yuefu* narratifs des Han favorise la constitution d'un répertoire de *persona* – que ce soit des personnes réelles dans l'histoire ou des personnages de fiction – dont les gens de lettres, quand ils se mettent à composer des *yuefu*, empruntent la voix :

Parmi les faits curieux de venelles, il y a ceux qui peuvent servir d'avertissements. Les gens de lettres les relatent ou les chantent dans leur poésie afin que les générations suivantes en soient avisées. Les poèmes comme « Le murier sur le sentier », « Des faisans volent à l'aube »⁶⁴⁴, « L'Épouse de Qiu Hu » « Poème à Jiao Zhongqing » « Ballade de Mulan » n'ont pas été composés par les personnages [concernés par les faits] eux-mêmes, mais précisément, [les poètes ont] parlé à leur place.⁶⁴⁵

里巷猥事足為勸戒者，文人墨士往往歌述為詩，以示後世。如《陌上桑》《雉朝飛》《秋胡妻》《焦仲卿詩》《木蘭詩》之類，皆非其人自作也，特代為其人之言耳。

Parmi les exemples cités ici, tous sont des *yuefu* qui revêtent un caractère narratif et comptent parmi les plus connus. Ils ne sont pas toujours à la première personne, et tous n'auraient pas été composés par des gens de lettres, mais sont plus vraisemblablement d'origine folklorique.

À en croire Cui Bao, « Moshang sang » 陌上桑 (Le mûrier sur le sentier) a, par exemple, été composé par Luofu elle-même. Le texte peut avoir été *a minima* remanié par un lettré, aux soins duquel a été laissée notamment la première partie de ses vers. Rappelons le début du poème :

⁶⁴⁴ L'origine de l'air ancien portant ce titre est incertaine. Selon les notes de Yang Xiong 扬雄 (53 av. J.-C.-18), dans *Qin qingying* 琴清英 (La belle pureté, *qin*), il fut composé par la nourrice de la fille du Duc de Wei, suite à la tragédie de la jeune femme qui, fiancée au prince de Qi, apprit la mort de celui-ci peu avant le mariage et succomba aussitôt après les funérailles de son fiancé. Mais selon le *Guijin zhu*, il fut composé par lettré retraité appelé Dumu zi 犢沐子 vivant sous le règne du roi Xuan de Qi 齊宣王 (350-301 av. J.-C.), et que l'air fut représenté à la cour de Cao Cao par une excellente joueuse de *qin* connue sous le nom de fille de Lu 廬女.

⁶⁴⁵ CChen Qiyuan 陳啓源 (1834-1903), *Jigu bian* 稽古編 (Collection de recherches sur l'antiquité), cf. CHEN Zizhan 陳子展, *Shi sanbai jieti* 詩三百解題 (Explications des des *Trois cents poèmes*), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2001, p. 201

日出東南隅，	Le soleil se lève au sud-est
照我秦氏樓。	Et éclaire mon pavillon de Qin.
秦氏有好女，	Chez les Qin est une gente fille,
自名為羅敷。	Luofu, ainsi elle se nomme... ⁶⁴⁶

Pour Yang Yi 楊義, le recours à la première personne (*wo* 我) dans le deuxième vers atteste l'imitation du ton folklorique quand le texte datant censément des Han fut retouché et raffiné à l'époque des Wei et des Jin en vue d'une adaptation musicale. Il en tire argument pour affirmer que les remaniements et les imitations de *yuefu* pendant la période des Six dynasties ont amplement favorisé la pratique de la simulation dans la création poétique, dans la mesure où ces activités auraient impliqué « un processus psychologique de contemplation et d'intériorisation du thème, de la tonalité et de la façon de penser des œuvres originales », si bien que le poète aurait acquis progressivement un réflexe de composition des poèmes selon la modalité de « parler pour un[e] autre »⁶⁴⁷.

Or il nous semble difficile de souscrire à l'avis de Yang Yi au sujet de « Moshang sang » : l'adjectif possessif *wo* pourrait être une trace laissée par le texte dit originel, suggérant son origine folklorique, plutôt que l'effet d'une imitation consciente (ou inconsciente) de la part d'un lettré.

Ce disant, l'idée de considérer les remaniements ou encore les imitations des *yuefu* comme un « point de départ psychologique » (心理原點) de la pratique de « parler pour un[e] autre », n'est pas peut-être sans pertinence, même si la pratique n'était pas propre au *yuefu*. En tant que poésie de *performance*, celui-ci peut avoir été particulièrement propice à l'essor d'une rhétorique qui permettait aux gens de lettres de parler par la voix d'un personnage, réel ou inventé, dans leurs compositions poétiques, comme le constate aussi Joseph R. Allen :

The lineage of the *yuefu* titles, some of which went back to the Han, gave the poet who was free to explore beyond the poetics of occasion, biography and didacticism a fecund and ever-growing source of intratextual reference and fictional voices.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Voir aussi la traduction de J.-P. Diény dans l'Annexe 3.

⁶⁴⁷ Yang Yi 楊義, *Li Bai daiyan ti shi de xinli jizhi* 李白代言體詩的心理機制 (Le mécanisme psychologique de Li Bai dans ses poèmes à la manière de « parler pour un[e] autre »), *Hainan shifan xueyuan xuebao*, n°1 [2000], p. 1-10.

⁶⁴⁸ Joseph R. Allen, *In the Voice of Others*.

En effet, les magnanarelles Qin Luofu et l'épouse de Qiu Hu, sont parmi les *persona* préférées des poètes qui y puisent de l'inspiration afin de conférer à leurs compositions un arrière-plan bien connu, et de prendre une voix fictive par discrétion ou par jeu.

4.3.2. Par la voix d'une femme

Parmi les voix fictives qu'empruntent les lettrés, une voix féminine l'emporte en particulier. « La plainte est fortement représentée dans la tradition littéraire de la Chine », remarque Rainier Lanselle, selon qui « l'expression littéraire de la Chine n'est, foncièrement, qu'une longue voix plaintive »⁶⁴⁹. Il reste sans doute à ajouter que cette voix plaintive prend le plus souvent un aspect féminin.

Ceci étant, l'origine de cette voix plaintive se voit souvent associée à Qu Yuan. Or le « Lisao » laisse davantage entendre une voix masculine, même si, selon Paul Rouzer, la distinction des genres dans le « Lisao » et le « Jiuge » 九歌 (Neuf chants) est instable⁶⁵⁰. À partir de l'ère Jian'an, on assiste à deux approches poétiques : la première se manifeste comme la « production » des lettrés, décrite par Paul Rouzer comme une poésie qui opère avec le processus de l'histoire, qui commente cette dernière et qui prend conscience de son passé ; la seconde dite « populaire » revêt une valeur universelle (les « Dix-neuf poèmes anciens », les chansons folkloriques) et ne prend pas en considération des moments spécifiques et identifiables ou des événements historiques⁶⁵¹. L'observation est peut-être un peu hardie, dans la mesure où l'une des deux approches peut recouvrir l'autre dès lors que l'art de l'auteur est en jeu avec la simulation, laquelle pratique est favorisée par la composition de *yuefu*.

En ce qui concerne la voix féminine, celle-ci se fait déjà entendre dans les « airs de principautés » du *Shijing*, certes : que ce soit l'épanchement de la passion juvénile des jeunes filles comme dans les poèmes « Qianchang » 褰裳 (Soulevez votre robe de dessous)⁶⁵² et « Jiaotong » 狡童 (Gamin rusé)⁶⁵³ la langueur ou la pudeur des jeunes amoureuses comme dans

⁶⁴⁹ Rainier Lanselle, « 'Je pleure sur ce jade qu'on appelle pierre' : La voix de la plainte dans l'expression littéraire de la Chine classique », dans *Figures de la psychanalyse*, 2006/2 (n° 14), p. 205-221, voir p. 207.

⁶⁵⁰ Paul F. Rouzer, *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts*, Cambridge, Harvard University Aisa Center, 2001, p. 33.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁵² *Shijing*, j. 4, p. 304.

⁶⁵³ *Ibid.*

les poèmes « Zijin » 子衿 (Votre collet)⁶⁵⁴ et « Qiang Zhongzi » 將仲子 (Je t'en prie, mon ami)⁶⁵⁵, les songes d'une épouse pensive qui attend le retour de son mari, comme dans « Junzi yu yi » 君子於役 (Vous êtes en expédition militaire)⁶⁵⁶, ou encore les plaintes des maumariées, comme dans les poèmes « Meng »⁶⁵⁷ et « Gufeng » 谷風 (Vent dans la vallée)⁶⁵⁸ ... Mais il nous paraît vraisemblable que ces chansons folkloriques aient été improvisées par des femmes qui s'exprimaient par elles-mêmes et pour elles-mêmes. Marquée par l'anonymat, la voix féminine y revêt un aspect collectif. Il en est de même pour certains *yuefu* anciens anonymes comme « You suosi » ou « Shang ye » que nous avons examinés dans le chapitre III (3.3.2).

Quant aux *yuefu* qui nous sont parvenus sous le nom de poétesses comme Zhuo Wenjun ou encore Cai Yan, ils prennent un aspect plus personnel. Même si l'attribution du « Baitou yin » est sujette à caution, l'anecdote célèbre le concernant le relie étroitement à la personnalité de Zhuo Wenjun ; quant aux « Dix-huit stances au chalumeau nomade » attribuées à Cai Yan, elles semblent davantage une expression poétique sous le sceau de la confiance : celle d'une femme lettrée des Han ayant connu le sort tragique d'être capturée par les nomades et de vivre douze ans loin de sa terre d'origine, mais aussi et surtout celle d'une mère tourmentée par la séparation d'avec ses fils... Que ce soit les airs anonymes ou encore les ballades attribuées à des poétesses, ils laissent entendre une voix féminine plus ou moins *authentique* ; or l'apparition de gens de lettres *professionnels* à partir des Han favorise la pratique de « parler à la place d'un autre » (*daiyan* 代言)⁶⁵⁹ ou plus spécialement, « parler à la place d'une autre ».

L'une des premières œuvres sous le couvert de *daiyan* est sans doute le « Changmen fu » 長門賦 (Rhapsodie du palais de la Haute Porte), lequel fut, selon une anecdote célèbre, acquis par l'impératrice Chen⁶⁶⁰ auprès de Sima Xiangru en échange de cent livres d'or :

⁶⁵⁴ *Shijing*, j. 4, p. 313.

⁶⁵⁵ *Shijing*, j. 4, p. 279.

⁶⁵⁶ *Shijing*, j. 4, p. 256.

⁶⁵⁷ *Shijing*, j. 3, p. 228.

⁶⁵⁸ *Shijing*, j. 2, p. 244.

⁶⁵⁹ Chen Zizhan 陳子展, *Shi sanbai zhuansu* 詩三百解體 (Explications des Trois cents poèmes), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2001, p. 201.

⁶⁶⁰ L'impératrice Chen de Wu, Chen Jiao 陳嬌 (ca 166-110 av. J.-C.), connue plus couramment sous son surnom A'Jiao 阿嬌, était la première épouse de l'empereur Wu jusqu'à sa déposition en 130 av. J.-C., accusée d'avoir commis des actes de sorcellerie.

L'impératrice Chen de l'empereur Wu jouissait en ce temps-là de la faveur, et manifestait une grande jalousie [envers les concubines de l'empereur]. Elle fut [ainsi] placée à l'écart au palais de la Haute Porte, sombrant dans l'ennui et la tristesse. Lorsqu'elle apprit que Sima Xiangru de Chengdu de la préfecture de Shu était [le plus] excellent du monde en composition littéraire, elle lui offrit cent livres d'or pour acheter du vin à Xiangru et à Wenjun⁶⁶¹, afin que [Xiangru] lui composât des vers pour dissiper ses chagrins. Ce fut alors que Xiangru composa une œuvre afin de réveiller [chez] l'empereur [ses anciens sentiments], et que l'impératrice Chen put rentrer en grâce.⁶⁶²

孝武皇帝陳皇后，時得幸，頗妒。別在長門宮，愁悶悲思。聞蜀郡成都司馬相如天下工為文，奉黃金百斤，為相如、文君取酒，因於解悲愁之辭。而相如為文以悟主上，陳皇后復得親幸。

Telle est la préface de la rhapsodie conservée dans le *Wenxuan*. Cependant, l'acquisition de l'œuvre par l'impératrice Chen n'est mentionnée ni dans le *Shiji* ni dans le *Han shu* : l'authenticité de la préface – tout comme de l'anecdote – est donc incertaine, d'autant que le titre posthume de l'empereur Wu évoqué au début du passage laisse croire que celui-ci ne peut être autre qu'un ajout ultérieur.

Plus rarement, l'authenticité de la rhapsodie même est mise en doute, mais la plupart des commentateurs, par conviction ou par convention, l'attribuent à Sima Xiangru. Le texte, essentiellement à la première personne, donne la parole à une dame de palais⁶⁶³ – du fait de la référence au palais Changmen 長門, celle-ci ne pouvait être autre que l'impératrice Chen. Pour n'en citer que la dernière stance :

忽寢寐而夢想兮，
魄若君子之在旁。
惕寤覺而無見兮，
魂迂迂若有亡。
眾鷄鳴而愁予兮，
起視月之精光。
望中庭之藹藹兮，
若季秋之降霜。
夜曼曼其若歲兮，
懷郁郁其不可再更。
澹偃蹇而待曙兮，
荒亭亭而復明。
妾人窃自悲兮，
究年歲而不敢忘。

Soudain dans le sommeil je rêve de vous,
Comme si votre esprit était à mes côtés.
Alerte, je me réveille et ne vous vois point,
Comme apeurée, votre âme s'enfuit.
Les chants de coqs m'attristent.
Je me lève pour contempler le clair de lune.
J'ai vu des brumes au milieu de la cour,
On dirait la chute du givre en automne tardif.
La nuit est longue, longue comme une année,
Mon cœur, triste, triste, je ne puis le changer !
Les eaux sinueuses attendent la pointe du jour,
Et la lande lointaine son nouvel éclat.
Votre servante secrètement s'afflige :
Au bout des ans, elle n'ose [vous] oublier !⁶⁶⁴

⁶⁶¹ Allusion probable au débit de vin tenu par le couple, selon la biographie de Sima Xiangru.

⁶⁶² *Wenxuan*, j. 17, p. 712.

⁶⁶³ Sauf le début de la rhapsodie qui prête la parole à l'empereur Wu.

⁶⁶⁴ *Wenxuan*, j. 17, p. 712.

L'œuvre est la première des compositions littéraires ayant pour thème les plaintes du palais (*gongyuan* 宮怨), lesquelles prennent, naturellement, la voix des femmes. L'air intitulé « Changmen yuan » 長門怨 (Complaintes [au palais] de la Haute Porte)⁶⁶⁵ y puise directement son inspiration.

La pratique de parler à la place d'un autre, notamment à la place d'une femme, connut une évolution importante durant l'ère Jian'an avec les frères Cao et leur entourage. Cao Pi a laissé un « Guafu fu » 寡婦賦 (Rhapsodie de la veuve) et un « Guafu shi » 寡婦詩 (Poème de la veuve) dans lesquels il se mettait dans la peau de la veuve de Ruan Yu 阮瑀 (ca 165-212) pour déplorer la mort de celui-ci. La préface du *fu* est comme suit :

Ruan Yuanyu de la commanderie Chenliu et moi-même étions liés de longue date ; d'un sort malheureux, il est mort précocement. Chaque fois que je pense à son orphelin, je ne peux m'empêcher de m'en affliger. Aussi ai-je composé cette rhapsodie, afin de dépeindre la tristesse et l'amertume de sa femme. J'ai [aussi] ordonné à Wang Can d'en composer une.

陳留阮元瑜與余有舊，薄命早亡，每感存其遺孤，未嘗不愴然傷心，故作斯賦。以敘其妻子悲苦之情，命王粲並作之。

Cao Pi fut peut-être aussi le premier à composer un « Chufu fu » 出婦賦 (Rhapsodie de l'épouse répudiée), sous le titre duquel se trouvent également une pièce de Wang Can et une autre de Cao Zhi, toutes les trois composées prétendument à la place de Wang Song 王宋 (?-?), première épouse de Liu Xun 劉勳 (II^e-III^e s.), qui fut abandonnée par ce dernier à cause de son infertilité.

Ces exemples montrent que la simulation n'était pas propre au *yuefu*. En effet, avec la valeur de divertissement de la musique et des belles-lettres, se multiplièrent sous les Han, les poètes de cour et les musiciens professionnels, ce qui favorisa l'apparition des œuvres de commande. D'autre part, Sima Xiangru lui-même était chargé de remanier des *yuefu* pour le Bureau de la musique, sa prise de parole (éventuelle) pour l'impératrice Chen n'était peut-être pas un hasard. Quant aux « Chufu fu » des frères Cao et de Wang Can, ils peuvent être vus comme un hommage que les lettrés de Jian'an ont rendu à leur prédécesseur Sima Xiangru, d'autant que Cao Pi et Cao Zhi étaient également parmi les auteurs les plus importants de *yuefu*.

⁶⁶⁵ Conservée dans la catégorie « Xianghe geci » 相和歌辭 du *YFSJ*, j. 42, p. 620. Le *YFJT* cite l'anecdote au sujet du « Changmen fu ».

D'autre part, si la simulation dans les *fu* – que ce soit le cas de Sima Xiangru ou des frères Cao – se réfère plus ou moins à des personnages historiquement attestés, dans les *yuefu*, la voix est souvent prêtée à une personne stéréotypée et donc sous le couvert d'un certain anonymat. Plutôt que de parler effectivement à la place d'un tel ou d'une telle, le poète emprunte la voix d'un[e] autre pour exprimer des sentiments qui n'étaient peut-être pas complètement distincts des siens.

4.3.3. Une voix fictive, déguisée ou dédoublée

Dans une certaine mesure, les imitations ou les compositions de *yuefu* par les hommes de lettres favorisent une voix *déguisée*, laquelle n'est pas la voix authentique du poète, certes, mais n'est pas pour autant nécessairement une voix fictive ou feinte.

Nous pouvons appuyer cette observation sur le poème suivant de Cao Zhi, intitulé « Fuping pian » 浮萍篇 (Lentille d'eau), où le poète semble prêter la voix à une cueilleuse de livèches, tout en y mettant une part de lui-même :

浮萍篇

浮萍寄清水，
隨風東西流。
結髮辭嚴親，
來為君子仇。
恪勤在朝夕，
無端獲罪尤。
在昔蒙恩惠，
和樂如瑟琴。
何意今摧頹，
曠若商與參。
茱萸自有芳，
不若桂與蘭。
新人雖可愛，
無若故所歡。
行雲有返期，
君恩儻中還。
慊慊仰天嘆，
愁心將何懣。
日月不恆處，
人生忽若寓。
悲風來入懷，

Lentilles d'eau

Les lentilles d'eau se confient aux claires ondes,
Avec le vent, elles flottent à l'est, à l'ouest.
Nos cheveux noués, j'ai quitté mes parents,
Pour venir être votre épouse.
Respectueuse et diligente, jour et nuit ;
Or sans raison, des fautes me sont imputées.
Jadis vous me couvriez de vos bonnes grâces,
Unis par un parfait accord, nous étions luth et cithare.
Qui aurait pensé qu'aujourd'hui [tout] dépérisse,
L'un s'écarte de l'autre, comme deux étoiles opposées !⁶⁶⁶
Les cornouillers, [bien que] naturellement parfumés,
Ne sont pas comparables aux canneliers et orchidées.
Une nouvelle personne, quoiqu'adorable,
Ne vaut pas une ancienne aimée.
Le nuage flottant aura sa date de retour,
Votre faveur, peut-être, à mi-chemin me reviendra.
Contrariée, je soupire vers le ciel.
Mon cœur affligé, à qui en parler ?
Le soleil et la lune n'ont pas toujours existé,
La vie humaine, prompte comme un séjour passager.
Le vent triste s'en vient dans mon sein,

⁶⁶⁶ Dans l'astronomie chinoise, *shen* et *shang* représentent deux étoiles (ou plutôt constellations), l'une à l'ouest et l'autre à l'est, qui ne sont jamais visibles en même temps.

淚下如垂露。
發篋造裳衣，
裁縫納與素。

Mes larmes ruissellent comme la rosée.
J'ouvre mon coffret pour confectionner une veste,
Je coupe et je couds la soie blanche et fine.⁶⁶⁷

Les vers « Une nouvelle personne, quoiqu'adorable, Ne vaut pas une ancienne aimée » (新人雖可愛，無若故所歡) rappellent naturellement « Si bonne soit la nouvelle, Elle n'est pas aussi belle que l'ancienne » (新人雖言好，未若故人姝) du poème ancien (renvoi chap. 1). Mais l'héroïne en pleurant ici sur son sort s'éloigne de la cueilleuse de livèches que nous avons rencontrée plus haut, laquelle, par sa retenue et sa perspicacité, témoignait d'un délicat refus de se prendre au tragique.

L'épouse délaissée garde l'espoir que la faveur de son seigneur lui revienne, tel qu'un nuage flottant qui fait son retour : ce nuage flottant est, certes, l'incarnation optimale d'un homme errant (*dangzi* 蕩子) sans attache, mais il n'en est pas moins l'image d'un frère aîné qui s'éloigne de son cadet. Comme il est bien connu, les frères germains Cao Pi et Cao Zhi devinrent rivaux quand leur père voulut faire du dernier son héritier. La défaite de Cao Zhi dans ce duel annonça un revirement de son destin ; il souffrit de suspicions après que Cao Pi monta sur le trône et dut quitter la capitale comme les autres princes du sang. La dimension allusive du présent poème reste donc assez plausible. Le sentiment d'impuissance envers son propre destin est récurrent chez Cao Zhi, qui se compare à des lentilles d'eau au gré des flots, à des herbes volantes sujettes à la volonté du vent... La fin du poème va au-delà des plaintes d'une épouse abandonnée pour regretter l'impermanence de la vie.

L'expression poétique sous la figure d'une femme délaissée est fréquente chez les frères Cao. Une attention particulière est souvent accordée au cadet dans la mesure où l'image d'un prince mal aimé et exilé de la capitale sied assurément mieux à celle d'une épouse esseulée⁶⁶⁸. « Cao Zhi's poems construct an identity that partakes of the 'feminine'⁶⁶⁹ », remarque ainsi Paul Rouzer, selon qui Cao Zhi est attiré notamment par deux identités dans sa composition des *yuefu* : la femme abandonnée (*the abandoned woman*) et le bravo citadin (*the urban bravo*). Tandis que le second peut être vu comme un « masque » derrière lequel le *soi* du poète est encore détectable, la première est selon lui une *persona*, inventée dans un pur intérêt

⁶⁶⁷ *YFSJ*, j. 35, p. 524.

⁶⁶⁸ Or Cao Pi n'en compose pas moins des poèmes à la place des femmes ou à travers la voix des femmes.

⁶⁶⁹ Paul Rouzer, *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 2001, p. 126.

esthétique⁶⁷⁰. Paul Rouzer appuie sa définition du mot *persona* sur les considérations de Grace Fong à l'égard des poèmes à chanter *ci* que voici :

The female persona in *ci* [song lyric] disengages the writer's direct investment of self; its use creates an aesthetic distance between the poet and his work, and makes his work an art of presentation rather than an embodiment of self-expression.⁶⁷¹

Si cette thèse est défendable pour les *ci* – quoiqu'il nous paraisse que la dernière phrase mérite d'être nuancée –, elle n'est pas tout à fait applicable aux *yuefu* de Cao Zhi ou à la pratique de la simulation d'une manière générale. La distinction d'entre *masque* et *persona* que Paul Rouzer relève dans l'expression poétique de Cao Zhi nous semble un peu arbitraire : les limites qui les séparent ne sont pas si évidentes. Dans les poèmes où la parole est prêtée à une femme abandonnée, le *moi* du poète s'efface-t-il entièrement ? Ou encore, dans les poèmes où il laisse exprimer *the bravo*, son *moi* est-il nécessairement plus présent que dans la plainte d'une épouse délaissée, laquelle laisse entendre même plus profondément – même si allégoriquement – la détresse d'un homme de talent contrarié dans sa carrière politique ? Ce d'autant que le mot *persona* par son étymologie, comme nous l'avons remarqué plus haut, désigne justement le masque que portaient les acteurs de théâtre.

La vraie question qui devrait se poser, nous semble-t-il, est dans quelle mesure le poète s'identifie à sa *persona*, le visage fusionnant avec le masque, et dans quelles circonstances la *persona* ou encore le masque servent, au contraire, à marquer une distance entre le *moi* du poète et le *je* de son personnage.

En guise de comparaison avec le « Fuping pian » de Cao Zhi, nous citerons une plainte (presque) dépourvue d'intention allégorique.

蕩子從遊宦，	L'homme errant poursuit sa fonction dans un autre pays,
思妾守房櫳。	Son épouse pensive, elle, garde le logis.
塵鏡照照掩，	Les poussières occultent peu à peu l'éclat du miroir ⁶⁷² ,
寒衾夜夜空。	Votre couette, refroidie, reste vide chaque nuit.
若非新有悅，	À moins que vous n'ayez une nouvelle favorite,
何事久西東。	Pourquoi vous attarder à l'est, à l'ouest ?
知人相憶否，	Ne savez-vous pas combien je pense à vous,
淚盡夢啼中。	Moi qui ai répandu en rêve tous mes pleurs... ⁶⁷³

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁷¹ Grace S. Fong, "Persona and Mask in the Song Lyric", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Dec., 1990, Vol. 50, No 2, p. 459-484, voir p. 462.

⁶⁷² Littéralement : « Les poussières occultent le miroir à mesure qu'on s'y mire ».

⁶⁷³ *Yutai*, j. 7, p. 302.

Le poème est attribué à Xiao Lun 蕭綸 (507-551) par le *Yutai* sous le titre « Dai Qiu Hu fu guiyuan » 代秋胡婦閨怨 (Complaintes du gynécée, pour l'épouse de Qiu Hu), et à Xiao Yi 蕭繹 (508-555) par le *Yiwen* sous le titre « Guiyuan shi » 閨怨詩 « Complaintes du gynécée »⁶⁷⁴. La précision « pour l'épouse de Qiu Hu » (*dai Qiu Hu qi* 代秋胡妻) n'est pas indispensable, elle a néanmoins pour mérite d'inscrire le poème dans un contexte anecdotique bien connu et de le relier au *yuefu* ancien dédié à la magnanarelle. Celle-ci perd pourtant ses traits particuliers pour devenir un stéréotype d'une quelconque maumariée s'affligeant du désamour de son époux.

Contrairement au « Fuping pian » de Cao Zhi, ce poème est quasi sans allusion personnelle. Que son auteur soit Xiao Lun ou Xiao Yi, il ne semble pas devoir s'identifier à une épouse délaissée. Dans ce cas précis, on peut parler d'une voix (et donc aussi d'une identité) fictive que le poète emprunte, dans le souci de prendre « une distance esthétique » vis-à-vis de son œuvre.

Si, pour ce poème, il nous semble plus judicieux de parler de voix « fictive », pour le poème de Cao Zhi, il s'agira plutôt d'une voix « déguisée » : Cao Zhi projette une part de lui-même sur son personnage, ce qui n'est pas, ou l'est moins, le cas de Xiao Lun ou de Xiao Yi. Selon les réflexions qu'a menées Maijia Bell Samei sur les complaintes (*guiyuan* 閨怨) sous forme de poème à chanter *ci*, la présence ou l'absence de l'intention allégorique peut être la clé d'une telle distinction :

If the sentiments in a *guiyuan* poem were clearly allegorical, then they were not morally problematic. If they were not clearly allegorical, then they were less problematic (but still frivolous) if it was clear that the speaker in the poem was not the poet himself. The most morally questionable poetry was that in which a male poet seemed to express love-longing and desire in « his own voice ».⁶⁷⁵

Le poème attribué aux frères Xiao appartient à la poésie dite en style du palais auquel nous allons revenir dans le chapitre V. Contentons-nous pour l'heure de remarquer qu'il s'agit en effet d'une poésie jugée « frivole » et « moralement problématique ». L'emprunt de la voix

⁶⁷⁴ De ce fait, le poème apparaît à deux reprises dans LQL, p. 2018 et 2051.

⁶⁷⁵ Maijia Bell Samei, *Gendered Persona and Poetic Voice: The Abandoned Woman in Early Chinese Song Lyrics*, voir introduction, « Voice, Persona, and Gendered Convention: Who is speaking? », Lanham, Lexington Books, 2004, p. 4.

féminine dans ce cas est une stratégie pour marquer une distinction entre le poète et sa *persona*, une séparation entre sa propre conduite morale et son œuvre.

Lorsque le poème est représenté par une chanteuse, elle sera perçue comme « celle qui parle ». Ou encore, comme l’observe Maijia Bell Samei, le spectateur ou le lecteur reconnaîtront que l’expression n’est pas le fait d’une seule chanteuse, mais d’un chœur de plusieurs chanteuses dont la voix constitue une « convention » imposée par le poète⁶⁷⁶. Cette proposition d’entendre dans la voix de la *persona* un chœur de voix est intéressante : elle confère à cette voix non seulement une dimension fictive, mais aussi un caractère collectif qui se rapproche de l’anonymat – un anonymat sans doute recherché par le poète dans le souci de s’abriter et d’abriter ses vers du jugement moral, et d’acquérir ainsi une expression plus libre.

Il arrive parfois que la pratique *daiyan* introduise une alternance de perspectives – ou une fusion de perspectives – entre le poète et le personnage. Pour illustration, on peut citer deux poèmes de Xiao Yan, intitulés « Baizhu ci » 白紵辭 (Toiles blanches) et présentés comme une chanson à danser (*wuqu geci* 舞曲歌辭) par Guo Maoqian :

朱絲玉柱羅象筵，	La cithare en jade aux cordes rouges placée sur la natte en ivoire,
飛琯促節舞少年。	Sur les mesures précipitées de la flûte danse la jeune femme.
短歌流目未肯前，	Le chant est bref ; ses regards étincellent sans qu’elle s’approche.
含笑一轉私自憐。	Elle sourit, fait un tour, et secrètement, j’en suis attendri.
	(Elle sourit, fait un tour, et à la dérobée, s’attendrit sur elle-même) ⁶⁷⁷

Le poème est a priori une chanson pour accompagner la danse. Il est donc peu étonnant qu’il semble mettre en regard une jeune danseuse et son public. Le décor est somptueux, avec la cithare en jade et la natte en ivoire, et suggère que la scène est située à un banquet du palais.

Si les vers de Corneille « Doux truchements du cœur, qui déjà tant de fois, M’avez si bien appris ce que n’osait la voix⁶⁷⁸ », même hors de leur contexte, laissent facilement deviner un locuteur masculin qui chante les regards de son aimée, le second distique de Xiao Gang semble proposer une alternance de perspectives entre la danseuse et son contemplateur. Le dernier vers du poème peut s’interpréter de deux manières différentes : il se peut que ce soit la danseuse qui a un sourire aux lèvres (*hanxiao* 含笑) et s’attendrit sur elle-même (*zilian* 自憐), ou encore que ce soit le contemplateur qui se laisse attendrir. Car les frontières entre description objective et

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁷⁷ *YFSJ*, j. 56, p. 800.

⁶⁷⁸ Corneille, *Mélie*.

expression subjective⁶⁷⁹ peuvent être flottantes et chacune peut glisser vers l'autre. La fusion de deux perspectives confère une ambiguïté au poème sans pour autant nuire à son charme.

Ce genre d'oscillation entre narrations objective et subjective est perceptible dans un grand nombre de poèmes du *Yutai*, où les femmes sont souvent représentées comme des objets d'observation, mais où parfois, subtilement, celle qui fait corps avec les objets qui l'entourent se transforme en sujet de l'expression du soi. Les réflexions de Paul Rouzer sur la poétique du *ci* rejoignent dans une certaine mesure notre observation :

Yet articulated women will always be located within a non-existent border space between ostensible object and ostensible subject – a focus of textual desire both through possession and through identification. Never in male-authored texts will this articulation fully resolve itself – the potential for multiple interpretations is continually present.⁶⁸⁰

Un même potentiel de multiples interprétations se trouve dans le second poème de Xiao Yan sous le même titre, qui aurait été composé à la même occasion que le précédent :

纖腰裊裊不任衣，
嬌怨獨立特為誰？
赴曲君前未忍歸，
上聲急調中心飛。

La minceur de sa taille aérienne ne supporte pas l'habit,
Délicate et contrariée, elle se tient seule : mais ce pour qui ?
Sur la mélodie, elle se rapproche et ne veut plus s'en aller,
La sonorité est haute, la mélodie pressée, et mon cœur agité.

(Sur la mélodie, je m'approche de vous sans plus vouloir m'en aller,
La sonorité est haute, la mélodie pressée, et mon cœur agité.)⁶⁸¹

Pour les deux derniers vers, on assiste encore à une certaine fusion des sentiments entre la danseuse et le spectateur, de sorte qu'il est possible de traduire les vers de manière différente. L'ambiguïté réside tout d'abord dans la compréhension du terme *jun* 君, il peut se comprendre comme une désignation de la deuxième personne, mais aussi peut désigner le souverain – puisque Xiao Yan en est un.

4.3.4. La pratique *daiyan* prend son essor

Sous les Qi et les Liang, la pratique d'écrire par la voix d'autrui devint très courante, et ne concerne pas seulement les poèmes-chants. Le *Yutai* conserve un bon nombre de poèmes

⁶⁷⁹ Grace S. FONG, Reviewed work: *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Text* by Paul Rouzer, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 63, no. 1 (Jun., 2003). p. 267: "the blurred distinction between objective description and subjective expression".

⁶⁸⁰ Paul Rouzer, *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2001, p. 6.

⁶⁸¹ *YFSJ*, j. 56, p. 800.

dont le titre commence tantôt par le caractère *dai* 代, comme « Dai Ge shamen qi Guo Xiaoyu shi » 代葛沙門妻郭小玉詩 (Poème [écrit] à la place de Guo Xiaoyu, épouse du bronze Ge), « Dai Su shuguo fu » 代蘇屬國婦 ([Écrit] à la place de l'épouse de l'intendant du royaume tributaire Su⁶⁸²), ou encore « Dai jiuji you yuan » 代舊姬有怨 (Complaintes à la place d'une ancienne concubine) ; tantôt par le caractère *wei* 為, comme « Wei He kubu jiuji ni miwu zhi ju » 為何庫部舊姬擬靡蕪之句 (Vers imités des 'Livèches' pour une ancienne concubine du chef de la section des dépôts He), ou encore « Wei ren chongji youyuan » 為人寵姬有怨 (Complaintes pour la favorite d'un tel), etc.

Les deux caractères *dai* 代 et *wei* 為 sont presque interchangeables, à une légère nuance près : *dai* suggère que la personne au lieu de qui on parle n'a pas moyen de s'exprimer, tandis que *wei* dénote une certaine intention de la personne qui parle au nom d'autrui ; par *dai*, on s'exprime le plus souvent à la place d'une femme, tandis que par *wei*, la voix peut être empruntée (ou prêtée) à quiconque.

Tel est, par exemple, le cas de deux poèmes de Lu Ji sous le titre « Wei Gu Yanxian zeng fu ershou » 為顧彥先贈婦二首 (Envois à la place de Gu Yanxian à son épouse), où le poète prête tour à tour sa voix à Gu Yanxian et à l'épouse de celui-ci. De fait, les deux textes de Lu Ji mériteraient d'être regroupés sous le titre « Wei Gu Yanxian zengfu wangfan » 為顧彥先贈婦往反 (Envoi à la place de Gu Yanxian à son épouse et retour), à l'instar de quatre poèmes de Lu Yun 陸雲 (262-303), conservés dans le même *juan*.

Gu Yanxian⁶⁸³ était égal en renom avec les frères Lu et partageait avec eux le renom des Trois talents à Luoyan (*Luoyang sanjun* 洛陽三俊)⁶⁸⁴. Il paraît déjà étrange que les frères Lu Ji et Lu Yun écrivent tous deux à la place de l'épouse de Gu Yanxian ; encore plus curieux est le fait qu'ils composent aussi des poèmes au nom de leur pair, puisqu'il était lui-même l'un des trois premiers talents de son temps.

⁶⁸² Su Wu 蘇武 (140-60 av. J.-C.), était un diplomate sous le règne de l'empereur Wu de la dynastie des Han. Il s'est rendu au territoire des Xiongnu 匈奴 pour une mission diplomatique et fut retenu par le royaume des Xiongnu pendant dix-neuf ans avant de retourner à la cour des Han. Pour honorer sa grande loyauté, la cour lui accorda le titre de *dian shuguo* 典屬國, désignation du principal dignitaire représentant l'Empereur dans un royaume tributaire.

⁶⁸³ Gu Rong 顧榮 (?-312), Yanxian est son nom social.

⁶⁸⁴ Après l'anéantissement du Royaume Wu par les Jin occidentaux en 280, Gu Rong et les frères Lu entrèrent tous les Trois à Luoyang, capitale du nouveau régime.

Gu Yanxian aurait-il offert de son propre chef un poème semblable à son épouse ? Son œuvre étant perdue (le « *Jingji zhi* » 經籍志 [Traité bibliographique] du *Sui shu* mentionne cinq *juan* de ses écrits), il nous est difficile d'en juger. Mais remarquons au moins qu'aucun des poèmes de ce genre qui nous sont parvenus par les frères Lu n'était adressé à leur propre épouse. Il semble que par ces poèmes, les deux frères s'amusaient à échanger des poèmes en réponse (*he* 和), par une voix fictive.

辭家遠行游，	Ayant quitté la famille, je voyage au loin,
悠悠三千里。	Éloigné, éloigné [de vous] de trois mille <i>li</i> .
京洛多風塵，	Luo est une capitale de vent et de poussières,
素衣化為緇。	Mon habit blanc déjà noirci.
循身悼憂苦，	En m'observant je pleure mon amertume.
感念同懷子。	Je songe à la personne qui partage mon sentiment.
隆思亂心曲，	L'abondance des pensées trouble mon cœur,
沈歡滯不起。	La joie d'aimer, pesante, ne s'éveille pas.
歡沈難克興，	La joie d'aimer est difficile à éveiller,
心亂誰為理。	Mon cœur troublé, qui m'aidera à l'ordonner ?
願假歸鴻翼，	J'aimerais emprunter les ailes des oies sauvages,
翻飛浙江汜。	Pour m'envoler jusqu'aux rives du fleuve Zhe.

東南有思婦，	Au nord-est est une épouse pensive,
長嘆充幽闔。	Qui soupire longuement au fond du gynécée.
借問嘆何為？	On lui demande pourquoi elle soupire,
佳人眇天末。	La belle contemple le bout du ciel,
游宦久不歸，	Le bon époux depuis longue date n'est pas rentré.
山川修且闊。	Monts et fleuves, combien longs et vastes !
形影參商乖，	Corps et ombre, séparés comme deux étoiles,
音息曠不達。	Trop lointains pour que les nouvelles parviennent.
離合非有常，	Séparation et union ne sont jamais constantes,
譬彼弦與筈。	Tout comme la corde d'arc et la flèche.
願保金石志，	Puissiez-vous maintenir votre volonté [aussi ferme qu'] or et pierre,
慰妾長飢渴。	Pour consoler votre servante dans sa faim et sa soif ⁶⁸⁵ !

La pratique, en l'occurrence, paraît être le prétexte d'une joute poétique entre les deux frères qui, sous le couvert d'écrire à la place d'un ami proche, composent des poèmes dans lesquels ils laissent pourtant voir une partie de leurs propres sentiments, ainsi qu'en témoigne le premier quatrain du premier poème de Lu Ji. Les deux frères ont quitté en même temps la région de Wu 吳 pour venir à Luoyang ; ces quatre vers décrivent donc une expérience vécue par les trois « talents de Luoyang ». Il est difficile de croire que Lu Ji, en revêtant le masque de Gu Yanxian, n'ait pas mis un peu de lui-même dans ce poème. Les vers qui suivent, où *je* manifeste *mes* pensées à la personne aimée (*tonghuai zi* 同懷子, littéralement « la personne du

⁶⁸⁵ Dans son attente ardente du retour de son mari. Les deux poèmes sont de Lu Yun, voir *Yutai*, j. 3, p. 100-101.

même cœur, ou du même sentiment »), serait donc une confidence – quoique voilée – de Lu Ji lui-même. L’union du visage – de Lu Ji – et du masque est encore plus accentuée dans les deux derniers vers : « J’aimerais emprunter les ailes des oies sauvages, Pour m’envoler jusqu’aux rives du fleuve Zhe ». Cette envie de retourner à son ancien pays, ne serait-ce pas plutôt le sentiment éprouvé par Lu Ji, originaire du même lieu que Gu Yanxian ?

De Lu Yun, le premier des quatre poèmes rassemblés sous le titre « Envoi à la place de Gu Yanxian à son épouse et retour » est le suivant :

我在三川陽，	Je suis au nord des Trois rivières ⁶⁸⁶ ,
子居五湖陰。	Vous êtes au sud des Cinq lacs.
山海一何曠，	Monts et mer combien nous éloignent !
譬彼飛與沈。	On dirait l’envolée et le retombée ⁶⁸⁷ .
目想清惠姿，	Mes yeux cherchent votre silhouette gracieuse,
耳存淑媚音。	Mes oreilles conservent votre douce voix.
獨寐多遠念，	Mon sommeil solitaire porte loin mes pensées,
寤言撫空衾？	Au réveil je murmure en caressant la couche vide.
彼美同懷子，	Ô vous, jolie personne qui partagez mon sentiment,
非爾誰為心	À qui d’autre que vous offrirai-je mon cœur ? ⁶⁸⁸

Sauf sous le couvert de l’anonymat, les pensées amoureuses d’un homme envers une femme ne se manifestent sans déguisement presque que dans la sphère conjugale : le *Yutai* conserve par exemple des « Zengnei » 贈內 (Offert à ma femme) de Xu Fei 徐悱 (?-ca 524)⁶⁸⁹, et des « Zengwai » 答外 (Réponse à mon mari) de son épouse Liu Lingxian 劉令嫻 (VI^e s.)⁶⁹⁰, lesquels constituent de réelles correspondances poétiques entre époux. On citera encore par excellence le genre poétique « Daowang » 悼亡 (Pleurer ma défunte [femme]) dont Pan Yue 潘岳 (247-300)⁶⁹¹ est le précurseur, où un homme déplore la perte de son épouse.

De fait, les deux vers de Lu Yun « Mes yeux cherchent votre silhouette gracieuse, Mes oreilles conservent votre douce voix » (目想清惠姿，耳存淑媚音) portent précisément la

⁶⁸⁶ La désignation commune des rivières Jing 涇, Wei 渭 et Luo 洛 sous les Zhou occidentaux. Elle est aussi utilisée pour évoquer Luoyang.

⁶⁸⁷ Ou l’essor et la chute – on parle des destinées opposées du couple.

⁶⁸⁸ *Yutai*, j. 6, p. 107.

⁶⁸⁹ *Yutai*, j. 6, p. 247.

⁶⁹⁰ *Yutai*, j. 6, p. 255.

⁶⁹¹ *Yutai*, j. 2, p. 85-87.

trace d'un « Daowang » de Pan Yue : « Ensommeillé, réveillé, j'ai à mes yeux votre silhouette, Votre voix sonne encore à mes oreilles » (寢興目存形，遺音猶在耳)⁶⁹².

S'il nous est possible de voir dans les poèmes de Lu Ji et Lu Yun une joute, c'est aussi parce qu'ils revêtent un caractère de taquinerie : dans le poème précédent, Lu Yun, à la place de Gu Yanxian, assure son épouse de ses pensées amoureuses et de sa constance « Ô vous, jolie personne qui partagez mon sentiment, À qui d'autre que vous offrirai-je mon cœur ? », tandis que dans le poème suivant, où Lu Yun emprunte cette fois la voix de la jeune femme, la description des beautés de la capitale laisse entendre l'inquiétude de l'épouse esseulée :

悠悠君行邁，	Au lointain, lointain, vous êtes parti,
粵粵妾獨止。	Seule, si seule, demeure votre servante.
山河安可逾，	Monts et fleuves, comment les franchir ?
永隔路萬里。	Séparée [de vous] à tout jamais de dix mille <i>li</i> .
京室多妖冶，	Le palais royal est plein d'enchanteresses,
粲粲都人子。	Comme brillent, brillent ces gens de la capitale !
雅步裊纖腰，	À pas gracieux elles font onduler leur taille fine,
巧笑發皓齒。	Dans un joli sourire paraissent leurs dents blanches.
佳麗良可羨，	Ces belles créatures assurément sont à envier,
衰賤焉足紀。	Humble et fanée [que je suis], vaudrais-je vos pensées ?
遠蒙眷顧言，	Vous me gratifiez de vos propos attentifs venus de loin,
銜恩非望始。	Votre obligée n'avait [osé] espérer [que tout fût comme] jadis. ⁶⁹³

Le poème suivant est dans la continuité du jeu de rôles et de voix, où le mari renouvelle ses promesses d'un amour inébranlable :

游止固殊性，	Voyager et s'arrêter sont décidément de nature différente,
浮沈豈一情。	Flotter et s'engloutir n'inspirent pas le même sentiment. ⁶⁹⁴
隆愛結在昔，	[Mais] notre grand amour est noué depuis jadis,
信誓貫三靈。	Nos engagements se lient aux trois Astres divins !
秉心金石固，	Mon cœur est tenu ferme comme or et pierre,
豈從時俗傾。	Comment par les mœurs du temps peut-il être ébranlé ?
美目逝不顧，	Les beaux yeux, je jure ⁶⁹⁵ ne les point regarder,
纖腰徒盈盈。	Et les tailles fines sont en vain aériennes.
何用結中款，	Par quoi cacheté-je ces mots au tréfonds de mon être ?
仰指北辰星。	Je lève mon doigt vers l'étoile Polaire. ⁶⁹⁶

⁶⁹² *Yutai*, j. 2, p. 87.

⁶⁹³ *Yutai*, j. 6, p. 107-108.

⁶⁹⁴ Ce vers fait référence au « Qi'ai shi » 七哀詩 (Poème de sept tristesses) de Cao Zhi.

⁶⁹⁵ Le caractère *shi* 逝 se comprend ici comme un équivalent du verbe *shi* 誓.

⁶⁹⁶ *Yutai*, j. 6, p. 108.

Cependant que l'épouse continue à se laisser ronger par les doutes, voire se résigne au sort de l'épouse délaissée, à l'image d'une fleur tombée :

浮海難為水，	Ayant vogué par la mer : plus d'autres eaux,
游林難為觀。	Ayant voyagé parmi les forêts, plus guère de paysage. ⁶⁹⁷
容色貴及時，	De la belle figure profitez quand il est temps :
朝華忌日晏。	La fleur du matin craint la tombée du jour !
皎皎彼姝子，	Pures, si pures, ces jolies personnes,
灼灼懷春粲。	Qui brillent, brillent, et retiennent l'éclat du printemps.
西城善雅舞，	À l'ouest des remparts on danse bien gracieusement,
總章饒清彈。	Au palais de lumière retentissent des airs limpides.
鳴簧發丹唇，	Les orgues sonnent entre les lèvres vermeilles,
朱弦繞素腕。	Les cordes rouges entourent leurs poignets blancs.
輕裾猶電揮，	Les robes légères s'agitent comme l'éclair,
雙袂如霞散。	Tels des nuages empourprés s'ouvrent les manches.
華容溢藻幄，	Les beaux visages emplissent la tente splendide,
哀響入雲漢。	Des chants tristes pénètrent jusqu'aux nuées.
知音世所希，	Les connaisseurs de musique sont rares en ce monde,
非君誰能贊。	Qui d'autre que vous saurait les apprécier ?
棄置北辰星，	Abandonnons donc l'étoile Polaire,
問此玄龍煥。	Interrogez-vous sur l'éclat du dragon noir.
時暮勿復言，	Le jour décline, n'en parlons plus,
華落理必賤。	Une fleur fanée est à raison dédaignée. ⁶⁹⁸

La dimension ludique de la pratique de la simulation est encore plus manifeste dans les deux poèmes suivants, dont l'un, intitulé « Zhinü zeng Qianniu shi » 織女贈牽牛詩 (Poème offert par la Tisserande au Bouvier), est attribué à Shen Yue, et conservé dans le *Chuxue ji* 初學記⁶⁹⁹ (Notes pour les études élémentaires) :

紅粧與明鏡，	Le fard rouge et le clair miroir,
二物本相親。	Depuis toujours s'assortissent.
用持施點畫，	On le tient pour peindre [son visage] ⁷⁰⁰ ,
不照離居人。	Sans qu'il reflète la personne partie au loin.
往秋雖一照，	L'automne passé, on s'y mira certes une fois,
一照還復塵。	Une fois et sitôt, il se couvrit de poussières,
塵生不復拂，	Les poussières, je ne les essuie plus.
蓬首對河津。	Ébouriffée, me tiens devant le gué du Fleuve,
冬夜寒如是，	La nuit d'hiver est d'une telle froidure !
寧遽道陽春。	Comment peut-on se hâter de parler du printemps ?
初商勿云至，	Que le premier mois d'automne ne tarde pas à venir ⁷⁰¹ ,

⁶⁹⁷ Ayant vogué par la mer, on ne se laisse plus impressionner par d'autres eaux, Ayant voyagé parmi les forêts, on n'apprécie plus d'autre paysage.

⁶⁹⁸ *Yutai*, j. 6, p. 108-109.

⁶⁹⁹ *Chuxue ji* 初學記 (Notes sur les études élémentaires) est une encyclopédie compilée sous la direction de Xu Jian 徐堅 (659-729). Achievé en 728, l'ouvrage est composé de 30 *juan*, couvrant 313 sujets.

⁷⁰⁰ Dessiner les sourcils.

⁷⁰¹ Le septième mois de l'année lunaire.

暫得奉衣巾。
施衿誠已故，
每聚忽如新。

Je pourrai alors vous offrir vêtements et coiffures.
Le jour de nos noces est certes déjà ancien⁷⁰²,
À chaque retrouvaille, nous revoici jeunes mariés.⁷⁰³

L'autre, intitulé « Dai Qianniu da Zinü shi » 代牽牛答織女詩 (Poème en guise de réponse à la Tisserande à la place du Bouvier), nous est parvenu sous le nom de Wang Yun 王筠 (481-549), un contemporain de Shen Yue :

新知與生別，
由來儻相值。
如何寸心中，
一霄懷兩事。
歡娛未繾綣，
倏忽成離異。
終日遙相望，
祇益生愁思。
猶憶今春悲，
尚有故年淚。
忽遇長河轉，
獨喜涼颿至。
奔情翊鳳軫，
精阿警龍轡。

Nouvelles connaissances et vivants séparés,
Depuis toujours se récompensent.
Comment dans le cœur d'un pouce carré,
Dans une seule nuit concevoir deux choses !
Les joies ne sont pas encore renouées,
Que soudain advient la séparation !
Le jour entier je contemple le lointain,
Seules se multiplient les tristes pensées.
Me souviens de l'affliction du printemps,
Où se mêlent encore les larmes de jadis.
Soudain le long fleuve [céleste] se retourne,
Moi seul me réjouis que vienne la bise froide :
Les étoiles filantes aillent le char au phénix,
La déesse de lune élance la voiture au dragon.⁷⁰⁴

Les deux poèmes figurent côte à côte dans le *Yiwen*, sous l'entrée de « Qiyue qiri » 七月七日 (Septième jour de la septième lune) du *juan* IV consacré aux jours de fêtes (*suishi* 歲時). À en juger par leur contenu, mais aussi par leur forme, et eu égard à un effet de parallélisme entre les vers initiaux des deux poèmes – « Visage rose et miroir brillant » (紅粧與明鏡) et « Nouvelles rencontres et vivants séparés » (新知與生別) –, le second est probablement composé en réponse au premier. Une réponse du Bouvier à la Tisserande, certes, mais pas moins de Wang Yun à Shen Yue.

Parallèlement, le distique « Soudain le long fleuve [céleste] se retourne, Moi seul me réjouis que vienne la bise froide » (忽遇長河轉，獨喜涼颿至) fait écho aux vers de Yan Yanzhi 顏延之 (384-456)⁷⁰⁵ : « Sur l'autre rive, aucun feston pour le soir⁷⁰⁶ ; Pour qui alors

⁷⁰² Variante : 施衿已成故. L'expression *shijin* 施衿 signifie initialement un geste rituel lors du mariage, par lequel la mère de la jeune mariée ajuste le collet de sa fille. Dans un sens figuré, le terme devient la désignation même du mariage.

⁷⁰³ LQL, p. 1644-1645.

⁷⁰⁴ LQL, p. 2016.

⁷⁰⁵ *Yutai*, j. 4, p. 133.

⁷⁰⁶ C'est-à-dire qu'il n'y a pas de rencontre convenue entre les deux amants pour la soirée.

franchirais-je le long Fleuve ? Même si la date d'un prompt banquet est [fixée], Il faut que la bise froide se lève » (漢陰不夕張，長河為誰越。雖有促宴期，方須涼風發). En effet, Yan Yanzhi avait composé, précédemment à Shen Yue, un poème intitulé « Wei Zhinü zeng Qianniu » 為織女贈牽牛 (Offert au Bouvier, pour la Tisserande). Aussi est-il possible de considérer que le poème de Wang Yun constitue également une réponse à Yan Yanzhi.

Lorsque Lu Ji et Lun Yun empruntent l'habit de personnages réels pour leurs compositions, Shen Yue et Wang Yun recourent à des figures légendaires. Ce jeu de correspondance sous le déguisement d'un couple devint assez courant sous les Qi et les Liang, et confère un charme particulier aux poèmes de sociabilité.

Cet emprunt des voix non seulement permet au poète d'endosser le costume d'un personnage fictif – ou devenu tel – mais favorise aussi un épanchement plus libre des sentiments qui sont difficilement dissociables des siens. De même que le *prosopon* était porté par les acteurs dans le théâtre grec antique pour faire reconnaître les personnages aux spectateurs, le masque en tant que déguisement tend moins à dissimuler qu'à révéler.

Lorsqu'on n'a pas accès à son propre visage, on a besoin d'un miroir, un miroir qui renvoie un reflet de soi-même. Les poèmes où les hommes de lettres se déguisent en femmes laissent paraître un reflet de leur propre monde intérieur. On peut se demander jusqu'où l'on peut distinguer le visage du masque, autrement dit, jusqu'où l'on peut juger si le poète parle à la place d'une *persona* ou s'il fait en sorte que celle-ci parle à sa place ?

The poeme (here only *shih* 詩) was a privileged document of inner life, a presentation of self that potentially carried strong autobiographical dimension. By its very definition, *shih* was the stuff of inner life, the person's *chih* 志, "intent", and *ch'ing* 情, "emotion" or "subjective disposition".⁷⁰⁷

Dans cette observation, Stephen Owen considère le poème comme « a privileged document of inner life » tout en prenant soin de souligner que par poème, il ne désigne que le *shi*. En effet, le *shi*, notamment la poésie qui se désigne comme *yonghuai* 詠懷 (Sur les sentiments de mon cœur) comme la série de Ruan Ji, revêt une dimension indéniablement autobiographique. Mais avec le *yuefu*, ou plus particulièrement avec les imitations de *yuefu* par les lettrés et avec l'essor de la pratique *daiyan* dans la création poétique, une marge peut se

⁷⁰⁷ Stephen Owen, "The Self's Perfect Mirror: Poetry as Autobiography", dans Stephen Owen, Shuen-fu Lin (ed.), *The Vitality of the lyric voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 73.

créer entre le *je* énonciateur et le *moi* historique du poète : s'il arrive que les deux s'identifient, il arrive également que par la simulation d'une voix d'autrui, le poète prenne une certaine distance vis-à-vis de lui-même, que ce soit par jeu ou par précaution.

Conclusion

Grâce au *YFSJ*, il nous est possible de percevoir combien, dans la reprise assidue des airs anciens par les poètes, les musiciens, les princes, un cours nouveau de la poésie classique prend forme. Dans ce processus, les deux pratiques d'imitation et de simulation s'entrecroisent dans une certaine mesure : par l'imitation d'un archétype, on emprunte parfois la figure et la voix du personnage qui s'y présente, et la simulation d'une identité ou d'une voix *autre* favorise les joutes poétiques dans lesquelles l'imitation – à travers la reprise de la même thématique, des images, des lexiques et des formes prosodiques similaires – est souvent impliquée.

Lorsque les hommes de lettres deviennent les principaux auteurs de *yuefu*, la narrativité cède dans une certaine mesure le pas devant le lyrisme : les « Dix-neuf poèmes anciens » sont souvent considérés comme un des premiers fruits de ce « moment ».

L'imitation et la simulation sont propices à une tendance ludique de la création poétique : la première pratique est assimilable aux jeux de palimpseste, et favorise la composition à plusieurs sur un titre commun, tandis que la seconde consiste à jouer sur l'art de l'auteur, à se travestir parfois, pour mieux s'exprimer sous le couvert d'un costume. La gratuité de la création poétique atteindra un sommet à l'époque des Qi et des Liang où les cercles littéraires se multiplieront et, où, en s'inspirant de chansons folkloriques en vogue, les gens de lettres chercheront à rivaliser avec les anciens.

Chap. 5. Une poésie d'agrément ?

On touche encore à son temps, et très fort,
même quand on le repousse.⁷⁰⁸

Le Bureau de la musique sous les Han a favorisé, comme nous l'avons démontré dans le chapitre I, l'évolution d'une musique d'agrément. Le règne de l'empereur Wu est aussi marqué par l'apparition des poètes de palais comme Sima Xiangru, les prémices des joutes poétiques, illustrées, par exemple, par l'enfilage des rimes sur la terrasse Boliang, mais aussi par l'essor de la bouffonnerie.

Tout ceci dessine une tendance ludique et compétitive des arts et présage déjà, dans une certaine mesure, l'arrivée d'une poésie d'agrément qui prendra forme sous les Six Dynasties. À l'époque des Qi et des Liang notamment, les activités ludiques des aristocrates atteignent leur acmé. Les banquets impériaux et princiers se présentent comme des occasions idéales pour la représentation de chants et de danses, pour les joutes poétiques ou d'autres activités divertissantes :

L'empereur [Xiao Daocheng⁷⁰⁹] organisa un banquet avec un certain nombre de ses ministres, et ordonna que chacun d'entre eux fasse preuve d'un art particulier. Chu Yuan (435-482) joua du *pipa*, Wang Sengqian (426-485) du *qin* ; Shen Wenji (442-499) chanta la « Chanson de Ziye » et Zhang Jing'er dansa, Wang Jingze (435-498) fit une performance d'arts martiaux.⁷¹⁰

上曲宴羣臣數人，各使效伎藝。褚淵彈琵琶，王僧虔彈琴，沈文季歌《子夜》，張敬兒舞，王敬則拍張。

Cette citation du *Nanshi* dépeint une scène classique de banquet à la cour, accompagnée des arts d'agrément comme le jeu instrumental, le chant, la danse, etc. Ce à quoi nous accordons une attention particulière, c'est la pièce chantée à cette occasion : le « Ziye ge », un air d'origine folklorique qui fait partie des nouveaux sons très en vogue à l'époque et qui apparemment finit par entrer dans le répertoire musical de la cour et par jouir de la faveur des aristocrates.

⁷⁰⁸ Sainte-Beuve, *Mes Poisons*.

⁷⁰⁹ XIAO Daocheng 蕭道成 (427-482, r. 479-482), empereur Gao 高, fut le fondateur de la dynastie des Qi du Sud.

⁷¹⁰ *Nan Qi shu*, j. 23, p.435-436. Voir aussi *Nanshi*, j. 22, p. 593. Trad. de Pablo A. Blitstein, *Les Fleurs du royaume*, Les Belles Lettres, Clamecy, 2015, p. 225.

Ce chapitre sera consacré à l’observation de ces nouveaux sons qui connurent leur essor sous les Dynasties du Sud et qui, en modifiant le goût esthétique des gens de lettres, finirent par laisser leur empreinte sur la création poétique de cette période.

5.1. Les sons nouveaux en vogue

Après que les Jin occidentaux s’effondrèrent au début du IV^e siècle, et que le centre de l’empire – Luoyang 洛陽 – tomba sous l’emprise des peuples non Han, le pouvoir aristocrate des Jin se réfugia au sud du fleuve Yangzi. Une migration à grande échelle des nobles, des fonctionnaires lettrés donna lieu à une nouvelle société chinoise qui se forma progressivement autour de la capitale Jiankang 建康⁷¹¹. Elle favorisa ainsi le renouveau des arts et le développement d’une riche tradition littéraire et artistique dans le sud de la Chine.

Avec les tumultes politiques et sociaux, le répertoire musical des Jin occidentaux fut loin d’être préservé. De nouveaux éléments musicaux ont pu alors éveiller l’intérêt du monde lettré, à commencer par les *Wusheng*, littéralement « Sons de Wu », à savoir des chants folkloriques des régions de l’ancien royaume de Wu, et les *Xiqu*, « Airs de l’Ouest », lesquels se rapportent aux chants folkloriques des régions correspondant à l’ancien royaume de Chu.

Les sons de Wu et les airs de l’Ouest sont classés par Guo Maoqian (mais aussi par Shen Yue) dans la catégorie *qingshang*. À l’origine, l’expression *qingshang* désigne un mode musical, caractérisé par une sonorité claire et cristalline qui cause un grand chagrin difficilement supportable tel que nous l’avons évoqué dans le chapitre I. Ce genre de musique était prisé à la fin des Han et le terme *qingshang* devint progressivement synonyme de belles mélodies.

Mais au temps des Trois Cao, le terme *qingshang* ne désignait pas encore une catégorie musicale, les airs collectés et représentés par le *Qingshang shu*, un bureau de la musique d’agrément, étaient majoritairement des chansons *xianghe*. Sous les Liu-Song, ces sons légués (*yi yin* 遺音) par les époques précédentes prirent l’appellation *qingshang*.

Or les mœurs changent de même que l’écoute évolue, [les airs en mode « clair *shang* »] déclinent progressivement et en une décennie, presque la moitié en fut perdue. Depuis peu, tous le disputent en [zèle pour jouer] de nouvelles romances et prennent goût pour des chants populaires [...] Les airs justes sont rejetés, tandis que [les sons] sophistiqués et immodérés sont appréciés.

⁷¹¹ Actuelle Nankin.

而情變聽移，稍復銷落，十數年間，亡者將半。自頃家競新哇，人尚謠俗【……】排斥正曲，崇長煩淫。

Ces nouvelles romances (*xinwa* 新哇) et chants populaires (*yaosu* 謠俗) se rapportent possiblement aux sons de Wu, entre autres, qui étaient particulièrement en vogue à l'époque.

Divers airs dont les chants de Wu prennent leur source dans l'est du Fleuve [Yangzi]⁷¹². À partir des Jin et des Liu-Song, ils se multiplient progressivement. À l'origine, c'étaient des chants sans accompagnement instrumental, ils furent orchestrés ultérieurement.⁷¹³

吳歌雜曲，並出江東，晉、宋以來，稍有增廣。其始皆徒歌，其後被諸弦管。

Rivaux des airs justes (*zhengqu* 正曲), ils conquièrent la faveur du monde lettré peu de temps après le transfert du pouvoir impérial à Jiankang :

Huan Xuan (369-404)⁷¹⁴ demanda à Yang Fu (IV^e s.) : « Pourquoi les sons de Wu sont-ils appréciés par tous ? » Yang [Fu] lui répondit « C'est sans doute parce qu'ils sont ensorcelants et frivoles ».⁷¹⁵

桓玄問羊孚：「何以共重吳聲？」羊曰：「當以其妖而浮。」

Tous deux hauts fonctionnaires des Jin orientaux, Huan Xuan fut descendant d'une illustre famille de généraux, tandis que Yang Fu, érudit, fut professeur à l'Université impériale (*taixue boshi* 太學博士). Ce petit dialogue reflète le grand succès des sons de Wu vers la fin du IV^e siècle et ne nous instruit pas moins sur l'opinion orthodoxe de l'époque à leur sujet : ils sont « ensorcelants et frivoles » (*yao er fu* 妖而浮). Le caractère *yao* 妖 désigne une beauté éclatante, mais séductrice, tandis que le caractère *fu* 浮 évoque une élégance vaine et superficielle. Un jugement apparemment peu flatteur, mais qui laisse entendre le charme irréfutable des sons de Wu. Voici une autre anecdote, contemporaine de la précédente :

Wang Gong (?-389) se rendit un jour à un banquet chez Sima Daozi (364-402), durant lequel Xie Shi (327-389), magistrat du secrétariat impérial, chanta un chant de Wu. [Wang] Gong dit : « Vous vous trouvez à la tête de grands conseillers, et nous voici réunis au siège

⁷¹² Le terme Jiangdong 江東 désigne les régions arrosées par le cours inférieur du fleuve Yangzi.

⁷¹³ *Song shu*, j. 19, p. 549.

⁷¹⁴ Fils de l'illustre et puissant général Huan Wen 桓溫 (312-373), il usurpa le pouvoir impérial et fonda un règne éphémère (Chu 楚 comme titre officiel) en 403-404.

⁷¹⁵ Liu Yiqing 劉義慶 (403-444), Yu Jiayi 余嘉錫, *Shishuo xinyu jianshu* 世說新語箋疏 (Notes et commentaires des *Nouveaux propos mondains*), Beijing, Zhonghua shuju, 1983 (édition de référence, ci-après *Shishuo*), p. 157.

du Premier ministre ⁷¹⁶, et pourtant vous exécutez une mélodie ensorcelante et vulgaire ! »⁷¹⁷

王恭嘗宴司馬道子室，尚書令謝石為吳歌。恭曰：「居端右之重，集宰相之坐，而為妖俗之音乎！」

Encore une fois, les chants de Wu sont qualifiés d'ensorcelants (*yao*), mais aussi de vulgaires (*su* 俗), terme qui ne suggère pas forcément une réelle « vulgarité », mais se présente comme un antonyme du terme *ya* 雅, lequel est utilisé pour évoquer la musique noble et élevée.

L'anecdote est reprise par le *Jin shu*, selon lequel Xie Shi « exécuta un chant de venelles sous le coup de l'ivresse » (因醉為委巷歌謠) et fut ainsi accusé de « s'adonner à la musique immodérée » (*si yinsheng* 肆淫聲).

Rappelons-nous que l'expression « chants de venelles » (*weixiang geyao* 委巷歌謠) était également utilisée pour désigner les chansons *xianghe* des Han (*jiemo yao'ou* 街陌謠謳) pour suggérer leur origine folklorique. En effet, la musique *qingshang*, dans la continuité de la musique *xianghe* des Han, était essentiellement une musique d'agrément.

À en croire Cai Yanfeng 蔡彥峰, par leur belle sonorité, les sons de Wu auraient tout d'abord intéressé les lettrés adeptes des « causeries pures » (*qingtan* 清談), qui accordaient une grande importance à l'esthétique sonore, et dont l'appréciation aurait favorisé la réception des sons nouveaux par le monde lettré et aristocrate⁷¹⁸.

5.1.1. Les sons de Wu, dits « ensorcelants »

On recense dans le *YFSJ* vingt-quatre airs sous l'appellation *Wusheng*. Ils datent d'entre le III^e et le V^e s. et la plupart serait d'origine folklorique. Le « *Ziye ge* » fut composé, par exemple, par une fille nommée Ziye de l'époque des Jin ; le « *Ao'nong ge* » 懊儂歌 (Chanson de contrariété) fut, à en croire le *GJYL*, composé par Lüzhū 綠珠, célèbre flûtiste et concubine de Shi Chong 石崇 (249-300), ou fut, selon Shen Yue, un chant qui circulait parmi les gens du

⁷¹⁶ Sous le règne de l'empereur Xiaowu 孝武 des Jin (Sima Yao 司馬曜 ; 362-396, r. 372-396), Sima Daozi 司馬道子 (364-402) usurpa la place du Premier ministre après la mort de Xie An 謝安 (320-385).

⁷¹⁷ He Fasheng 何法盛 (V^e s.), *Jin zhongxing shu* 晉中興書 (Livre de la renaissance des Jin),

⁷¹⁸ Cai Yanfeng 蔡彥峰, « Dong-Jin qingtan yu Wusheng ge de liuxing ji qi shishi yiyi » 東晉清談與吳聲歌的流行及其詩史意義 (Les causeries pures et la vogue des chants de Wu sous les Jin orientaux, et l'apport de cette vogue à la perspective de l'histoire poétique), *Wenxue yichan*, n°2 (2016).

Voir aussi Cao Daoheng 曹道衡, « Nanchao zhengju yu 'Wusheng ge' 'Xiqu ge' de xingsheng » 南朝政局與「吳聲歌」「西曲歌」的興盛 (Les situations politiques des Dynasties du Sud et la vogue des « sons du Wu » et des « airs de l'Ouest), *Shehui kexue zhanxian*, n°2 (1988).

peuple et qui se modifia au cours de sa transmission orale (*minjian eyao zhiqu* 民間訛謠之曲) ; le « Huashan ji » 華山畿 (Aux environs du mont Hua) fut improvisé par une fille habitant au pied du mont au temps de Shaodi 少帝 (r. 423-424) des Liu-Song⁷¹⁹ ; tandis que le « Duqu ge » 讀曲歌 (Chanson à réciter), fut créé, selon le *Song shu*, sous l'ère Yuanjia 元嘉 (424-453) par des gens du peuple en hommage à Liu Yikang 劉義康 (409-451), prince de Pencheng 彭城⁷²⁰.

Les chants de Wu recourent souvent aux calembours, aux mots à double sens. La tristesse et la mélancolie exprimées dans les chansons sont ainsi adoucies par une légèreté empreinte d'humour. Citons quelques exemples :

奈何許，	Qu'y faire ?
石闕生口中，	Une statue de pierre dans ma bouche,
銜碑不得語。	Cette stèle entre mes dents, je ne peux mot prononcer. ⁷²¹

Si le deuxième est apparemment contraire au bon sens, c'est pour préparer le troisième qui, de par l'homophonie entre *bei* 碑, « stèle », et *bei* 悲, « tristesse, affliction », prend un double sens : « Ayant [dans mon cœur tant de] tristesse, je ne peux parler ».

自從別郎後，	Depuis que je suis séparée de vous,
臥宿頭不舉，	Gardant mon lit, je ne relève plus la tête.
飛龍落藥店，	Le dragon volant tombe dans la pharmacie,
骨出只為汝。	C'est pour vous seul que ces os sont sortis.

Les deux derniers vers font référence à un remède médicinal appelé *longgu* 龍骨 (os de dragon)⁷²², susceptible de stimuler la force vitale. Par leur sens littéral, ils laissent entendre une accusation un peu insane – c'est pour vous seul que le dragon tombe dans la pharmacie afin d'offrir ses os –, mais par un petit air mutin, c'est plus un épanchement amoureux qu'un reproche : vous seul êtes la cause de ma langueur... D'autre part, l'expression *guchu* 骨出 signifie que les os ressortent à cause de l'amaigrissement : c'est à cause de vous que je suis tant émaciée...

Les deux poèmes cités ci-dessus sont des « Duqu ge ». Sous ce titre se regroupe le plus grand nombre de chants de Wu d'origine folklorique – quatre-vingt-neuf pièces. Un autre titre

⁷¹⁹ *YFSJ*, j. 46, p. 699.

⁷²⁰ *YFSJ*, j. 46, p. 671. Le texte original contient des vers comme « Le général Liu condamné à mort, Liu le Quatrième tué à tort » (死罪劉領軍, 誤殺劉第四). Mais à en croire le *GJYL*, l'air fut créé en l'an dix-sept de l'ère Yuanjia (l'an 440), lorsque l'impératrice Yuan (405-440) décéda et que les fonctionnaires, n'osant plus chanter à l'occasion des banquets, ne faisaient que réciter des chansons à voix basse, d'où le titre de l'air.

⁷²¹ *YFSJ*, j. 46, p. 673.

⁷²² Fossile de certains animaux, utilisé dans la médecine traditionnelle comme médicament tonique.

célèbre qui réunit majoritairement des chants folkloriques est le « Ziye ge »⁷²³, où les mots à double sens sont aussi amplement employés. Voici un exemple :

我念歡的的，	Mon sentiment pour vous, mon aimé, est clair et net,
子行由豫情。	Votre conduite pourtant est hésitante et ambiguë.
霧露隱芙蓉，	Comme si les brumes dissimulaient les lotus –
見蓮不分明。	Leurs fleurs se voient à demi. ⁷²⁴

Le vers quatre, littéralement « On ne peut voir distinctement les fleurs de lotus » (見蓮不分明), par l'homophonie entre *lian* 蓮, « fleur de lotus », et *lian* 憐, « aimer, chérir », l'expression 見蓮 prend donc un autre sens, où *jian* 見 n'est plus le verbe « voir », mais une particule indicative de la voix passive, voire un pronom réfléchi à la première personne, l'expression *jianlian* 見憐 signifie alors « [je] être aimé[e] », et le vers entier prend le sens de « Que je sois aimée n'est pas manifeste » ou encore « Votre affection pour moi est équivoque ». Ci-dessous un autre exemple :

始欲識郎時，	Au commencement de notre connaissance,
兩心望如一。	Nos deux cœurs semblaient ne faire qu'un.
理絲入殘機，	Cardant des fils de soie, les entrant dans un vieux métier,
何悟不成匹。	Comment aurais-je su qu'ils ne formeraient point tissu ? ⁷²⁵

Dans l'avant-dernier vers, l'expression *lisi* 理絲, « carder les fils de soie », prend aussi le sens de « démêler les pensées confuses » en raison de l'homonymie entre *si* 絲 et *si* 思. Pour le dernier vers, le caractère *pi* 匹 qui est originairement un terme de mesure pour les étoffes, signifie aussi « une paire » « un couple ». La tournure *chengpi* 成匹 couvre ainsi deux idées différentes : « former une pièce de toile, un tissu », mais aussi « devenir mari et femme, devenir compagnons à vie ».

De l'air « Ziye ge » dérivèrent des variations comme « Ziye sishi ge » 子夜四時歌 (Chansons de Ziye aux quatre saisons) ou encore « Da 'Ziye' » 大子夜 (Air majeur 'Ziye' », le poème suivant est un « Chun'ge » 春歌 (Chanson du printemps) sur l'air « Ziye » :

自從別歡後，	Après avoir quitté mon bien-aimé,
歎音不絕響。	Résonnent continuellement mes soupirs.
黃蘗向春生，	Le cyprès jaune ⁷²⁶ pousse au printemps,

⁷²³ Sur le « Ziye ge » et l'importance de ce genre de poésie parmi les lettrés, voir Cao Daoheng 曹道衡, *Langling Xiao shi yu Nanchao wenxue* 蘭陵蕭氏與南朝文學 (Les Xiao de Lanling et la littérature des dynasties du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, 2004, p. 57-63.

⁷²⁴ YFSJ, j. 44, p. 643.

⁷²⁵ YFSJ, j. 44, p. 641.

⁷²⁶ 黃檗 *huangbo*, ou 黃栢 *huangbai*, littéralement « cyprès jaune », une plante médicinale dont l'efficacité réside dans son écorce amère et froide.

苦心隨日長。

Son cœur amer croît de jour en jour.⁷²⁷

Si, dans le dernier vers, l'expression *kuxin* 苦心 désigne le cœur amer du cyprès jaune, une plante médicinale, elle n'en s'applique pas moins à l'héroïne et donne ainsi à entendre : « L'amertume de jour en jour gagne mon cœur ».

Ces petits quatrains sont tous marqués par un style léger – la mélancolie et la tristesse ne vont jamais jusqu'à l'affliction. La peine est souvent diluée par les jeux de mots à double sens. Le recours à des expressions souvent très imagées renforce aussi cet effet : les os de dragon, la stèle sur la langue, ou encore l'oreiller emporté par les flots de larmes comme dans ce poème classé sous le titre « Huashan ji » :

啼著曙，
淚落枕將浮，
身沈被流去。

[Je] sanglote jusqu'à l'aube,
Mes larmes, tant versées, feront flotter mon oreiller,
Mon corps y sombrera, et ma couette en sera emportée.⁷²⁸

Même s'il s'agit d'une chanson sur les pleurs (*ti* 啼), elle représente une scène imaginaire presque amusante. L'exagération, qui habituellement nuit à la sincérité, donne au contraire à ce poème une ingénuité gracieuse.

Le style imagé n'évite pas les descriptions parfois un peu crues, comme dans le « Ziye ge » suivant :

別後涕流連，
相思情悲滿。
憶子腹糜爛，
肝腸尺寸斷。

Depuis notre séparation, mes larmes ruissellent, ruissellent.
L'amour de vous me remplit de tristesse.
Votre souvenir me corrompt le ventre,
J'ai les entrailles brisées en miettes.⁷²⁹

L'expression *fu milan* 腹糜爛, littéralement « le ventre pourrit » est violente, voire brutale, elle aurait été naturellement exclue du vocabulaire poétique des lettrés, tandis que son style un peu rustique – en contraste avec l'enseignement du *Shijing* (*Shi jiao* 詩教) qui se résume par « la tendresse et la générosité » (*wenrou dunhou* 溫柔敦厚⁷³⁰) – contribue à la hardiesse du poème.

Le poème suivant pourrait être défini comme une « boutade » pour ses mots enfantins et capricieux, son style franc et libre :

⁷²⁷ YFSJ, j. 44, p. 645.

⁷²⁸ YFSJ, j. 46, p. 669.

⁷²⁹ YFSJ, j. 44, p. 642.

⁷³⁰ Liji, j. 50, p. 1368.

打殺長鳴雞，	Abattons les coqs à longs cris,
彈去烏白鳥，	Tirons d'une balle les oiseaux à sapium.
願得連冥不復曙，	Que la nuit suive la nuit et jamais plus d'aurore !
一年都一曉。	Que toute année, ne pointe qu'une fois l'aube. ⁷³¹

Quant à ce dernier, également un « Duqu ge », il mêle jeu de mots et expressions imagées :

闊面行負情，	Sitôt loin des yeux, votre cœur est changé ⁷³² ,
詐我言端的。	Pourquoi donc m'avez-vous dupée ?
畫背作天圖，	Sur votre dos fut dessiné le tableau du ciel,
子將負星歷。	C'est tous les astres qui sur vous vont peser ! ⁷³³

Le caractère *fu* 負 est à double sens, il signifie « porter, charger », mais aussi « manquer à ; offenser ». L'expression *xingli* 星歷, littéralement « les mouvements des étoiles », signifie aussi le calendrier qui, s'appuyant sur l'astrologie et l'astronomie, représentait, pour cette civilisation agraire qu'était la Chine ancienne, le code de la nature qui cadence la vie des gens. Aussi le dernier vers laisse entendre un avertissement mêlé de reproches qui ne va pourtant pas jusqu'à la malédiction, puisque tempéré par l'humour et un trait d'esprit imprévu : en manquant à vos engagements (*fuqing* 負情), vous offensez la loi des choses !

Ces jeux phoniques, comme le remarque François Martin, « ne constituent qu'une frange peu estimée de la création poétique⁷³⁴ », mais la légèreté du style qu'ils laissent transparaître est loin d'être sans influence sur un contexte littéraire qui n'était « guère propice à la gratuité qu'implique le jeu⁷³⁵ ».

Les chansons citées ci-dessus sont toutes marquées par l'anonymat. Il se peut qu'elles aient été au moins partiellement retouchées par des mains lettrées. Lorsque les gens de lettres s'approprièrent des éléments du folklore, ils étaient aussi susceptibles d'enrichir les répertoires musicaux populaires. L'air « Taoye ge » 桃葉歌 (« Chanson de Feuille de pêcher ») en est un bel exemple.

⁷³¹ YFSJ, j. 46, p. 675.

⁷³² L'expression *kuomian* 闊面 signifie littéralement « loin du visage », et l'expression *fuqing* 負情 « manquer à son engagement ».

⁷³³ YFSJ, j. 46, p. 674.

⁷³⁴ Martin, « Les joutes poétiques dans la Chine médiévale », p. 88.

⁷³⁵ *Ibid.*

À en croire le *GJYL*, l'air fut composé par Wang Xianzhi 王獻之 (344-386) pour sa concubine appelée Taoye, littéralement « Feuille de pêcher ». Tels sont les trois poèmes regroupés par Guo Maoqian sous ce titre :

桃葉映紅花， 無風自婀娜。 春花映何限， 感郎獨采我。	Feuille de pêcher rehausse les fleurs rouges, Sa légèreté gracieuse ne dépend pas du vent. Qui pourrait empêcher les fleurs de se mirer au printemps ? Je suis touchée d'être la seule par vous recueillie.
--------------------------------------	--

桃葉復桃葉， 桃樹連桃根。 相憐兩樂事， 獨使我殷勤。	Feuille de pêcher, ô, Feuille de pêcher, Le tronc du pêcher s'attache ses racines. Quelle joie pour nous deux de se chérir, Pour vous seule je me sens empressé.
--------------------------------------	---

桃葉復桃葉， 渡江不用楫。 但渡無所苦， 我自迎接汝。	Feuille de pêcher, ô, Feuille de pêcher, Nul besoin de rames pour traverser le fleuve. Traversez-le sans vous soucier de rien, Je viendrai moi-même pour vous accueillir. ⁷³⁶
--------------------------------------	---

Seul le dernier est cité par le *Sui shu* comme étant l'œuvre de Wang Xianzhi. Il est peu assuré que tous les trois puissent lui être attribués. À en croire le *Sui shu*, « à l'époque des Chen, au sud du fleuve Yangzi, c'était la mode de chanter le[s] poème[s] « Feuille de pêcher » de Wang Xianzhi » (陳時江南盛歌王獻之《桃葉》詩)⁷³⁷, ce qui laisse entendre que la ou les chansonnette[s] étai[en]t particulièrement au goût du jour et il n'est pas impossible qu'elle[s] ai[en]t été imité[es] par le commun des hommes.

D'un style simple et ingénu, ces trois quatrains sont libres d'allusions et sans tournure difficile, ils se rapprochent du folklore par leur apparence de chansons d'amour échangées, par le jeu de mots avec l'appellation « Feuille de pêcher », par un usage aisé du pronom personnel « je » (*wo* 我) : s'ils étaient tous dus à Wang Xianzhi, celui-ci serait, comme beaucoup de ses contemporains, un amoureux et inspiré des sons de Wu.

Dorénavant, intéressons-nous aux airs de l'Ouest qui connurent leur essor un peu plus tardivement et qui attestent une interaction encore plus active entre le monde lettré et le folklore.

5.1.2. Les airs de l'Ouest, folkloriques ou lettrés ?

La prospérité de la capitale [était telle, que] les jeunes hommes et femmes y accouraient pour s'amuser. On chantait et dansait en cadence, en tenue somptueuse et paré d'atours

⁷³⁶ *YFSJ*, j. 45, p. 664.

⁷³⁷ D'après *YFSJ*, j. 45, p. 644.

éclatants. Parmi les fleurs de pêcheurs et les eaux vertes, sous la lune d'automne ou dans la brise de printemps, partout régnaient l'aise et le contentement.⁷³⁸

都邑之盛，士女昌逸，歌聲舞節，炫服華妝，桃花綠水之間，秋月春風之下，無往非適。

Sous l'ère Yongming 永明 (483-493) des Qi, une relative stabilité politique contribua à la prospérité des régions méridionales et à la floraison des arts d'agrément. Les airs de l'Ouest devinrent en vogue à cette époque.

Sur un ensemble de trente-quatre titres sont rassemblés par le compilateur du *YFSJ* quelque cent quarante poèmes, dont un grand nombre décrivent la vie des commerçants ambulants parmi les fleuves, ainsi que le chagrin de leurs épouses esseulées.

À en croire le *GJYL*, seize de ces trente-quatre airs étaient accompagnés de danse, dont « Wu ye ti » 烏夜啼 (Chant nocturne du corbeau), « Mochou yue » 莫愁樂 (Mélodie de Sans-tristesse), « Guke yue » 估客樂 (Air de commerçants), « Xiangyang yue » 襄陽樂 (Air de Xiangyang) ou encore « Sanzhou » 三洲 (Trois îlots), et dix-sept étaient des *yige* 倚歌, à savoir des chansons accompagnées de cloches et de tambours, mais pas d'instruments à cordes comme « Qingyang du » 青陽度 (Gué de Qingyang), « Nü'er zi » 女兒子 (Jeune fille), « Xunyang yue » 尋陽樂 (Air de Xunyang), « Bapu » 拔蒲 (La cueillette des acores), etc.

Les airs de l'Ouest diffèrent des sons de Wu, selon Guo Maoqian, quant à la prosodie (*shengjie* 聲節), mais aussi par leurs airs secondaires – que ce soit des airs instrumentaux en guise d'épilogue (*song* 送) ou des arias en chœur en réponse (*he* 和) au chant principal.

Il nous semble que l'une des particularités de ces airs est que les aristocrates ont souvent participé à leur création. Xiao Ze 蕭贖 (440-493), empereur Wu des Qi (r. 482-493), aurait été par exemple à l'origine de l'air « Guke yue » :

Lorsque l'empereur était encore un lettré vêtu de toile⁷³⁹, il voyageait aux régions de Fan et Deng. Après son avènement, en mémoire de son passé, il composa [un poème] à chanter.

⁷³⁸ Li Yanshou, Xu Jialu 許嘉璐, *Ershisi shi quanyi • Nanshi* 二十四史全譯 • 南史 (Interprétation complète des Vingt-quatre histoires • Histoire [des Dynasties] du Sud), Shanghai, Hanyu dachidian chubanshe, 2004 (ci-après *Ershisi shi • Nanshi*), j. 70, p. 1434-1435.

⁷³⁹ L'expression *buyi* 布衣, littéralement « vêtement de toile », est utilisée pour désigner les « gens du commun », ou « gens du peuple », mais elle peut aussi désigner les lettrés sans fonction publique.

[...] Le moine Baoyue était un fin connaisseur des règles musicales ; l'empereur lui demanda alors de l'orchestrer.⁷⁴⁰

帝布衣時，嘗游樊、鄧。登祚以後，追憶往事而作歌【……】釋寶月善解音律，帝使奏之。

Le poème de Xiao Ze sous ce titre nous est parvenu :

昔經樊鄧役，	J'ai connu jadis des batailles à Fan et Deng,
阻潮梅根渚。	Je fus arrêté par des marées au bord des Racines-de-Prunus.
感憶追往事，	Quand je cherche dans mes souvenirs les choses passées,
意滿辭不斂。	Des émotions me submergent que les mots ne savent décrire. ⁷⁴¹

Les deux premiers vers sont un peu nébuleux, il nous est difficile d'y déceler un lien quelconque avec le titre de l'air qui annonce plutôt une représentation de la vie des commerçants. Par une hypothèse sans doute osée, nous pensons que Xiao Ze pourrait avoir recouru à un jeu phonique, et que par le caractère 役 (*yi*), il aurait voulu laisser entendre son homophone 驛 (*yi*). Ainsi les deux premiers vers signifieraient :

昔經樊鄧役，	En faisant jadis escale à Fang et à Deng,
阻潮梅根渚。	Je fus arrêté par les marées au bord des Racines-de-Prunus.

Une telle interprétation n'est pas sans fondement, dans la mesure où les jeux phoniques, comme nous l'avons démontré, étaient très fréquents dans les chansons folkloriques. Elle permet de répondre au titre « Guke yue », puisque l'expérience de faire escale dans un relais riverain, contrairement à celle des batailles, était courante pour des commerçants ambulants qui naviguaient d'un lieu à l'autre. Ainsi, tout en évoquant son passé, le poète, en jouant sur l'homophonie, dépeint la vie des gens du commun. À en croire le *GJYL*, Xiao Ze aurait ordonné à ses chanteurs ou chanteuses de cour de créer sur l'air de nouveaux vers d'un ton nostalgique (*ganyi zhi sheng* 感憶之聲), et le moine Baoyue adressa à l'empereur deux nouvelles pièces qu'il avait composées lui-même.

On connaît peu de choses sur le moine poète Baoyue 寶月 (v^e s.), sinon qu'il était descendant d'une ethnie nomade Hu et un excellent musicien. Sa poésie semble imprégnée des chants folkloriques du Sud. Nous sont parvenus sous son nom quatre poèmes sous le titre « Guke yue » :

⁷⁴⁰ *GJYL*, cité par Guo Maoqian dans le *YFSJ*. Selon le « Yuezhi » du *Tang shu*, l'air fut renommé « Shanglü xing » 商旅行 (Ballade des marchands ambulants) sous les Liang, voir *YFSJ*, j. 48, p. 699.

⁷⁴¹ *Ibid.*

郎作十里行， 儂作九里送。 拔儂頭上釵， 與郎資路用。	Vous, mon amour, partez pour dix lieues, Je vous accompagne sur neuf pour faire mes adieux. J'ôte cette épingle de mes cheveux : Qu'elle subvienne à vos dépenses de voyage.
有信數寄書， 無信心相憶。 莫作瓶落井， 一去無消息。	S'il me vient une lettre, j'y réponds par plusieurs, Sans lettre de vous, je chéris votre souvenir. Ne soyez pas le vase tombé dans un puits : Une fois parti, plus de nouvelle.
大船珂峨頭， 何處發揚州。 借問船上郎， 見儂所歡不？	Le grand bateau au quai du Haut Jade, Pour où a-t-il quitté Yangzhou ? Je demande au passeur du bac : Avez-vous vu mon aimé ?
初發揚州時， 船出平津泊。 五兩如竹林， 何處相尋博。	À peine a-t-il quitté Yangzhou Que les bateaux à la sortie du gué Pingjin Dressaient leurs mâts comme une forêt de bambous : Où pourrais-je l'y retrouver ? ⁷⁴²

Ces quatre chansonnettes constituent manifestement un ensemble. La première décrit la scène de séparation entre une femme et son aimé, la deuxième dépeint la peine due au manque et à l'éloignement, l'une comme l'autre sous la forme du monologue d'un personnage féminin, tandis que les deux dernières forment un dialogue entre la femme et un batelier, et laissent entendre que l'amoureuse a perdu la trace de son amant.

Il peut paraître curieux que ce soit à un moine que soient attribuées ces chansons d'amour marquées par un style léger, par un langage presque vernaculaire. La simulation de l'échange de chansons (les poèmes trois et quatre) rapproche davantage ces vers du folklore⁷⁴³

Au sujet de la participation des aristocrates dans la création des airs de l'Ouest, on peut encore citer l'air intitulé « Xiangyang yue » 襄陽樂 (Mélodie de Xiangyang). Selon le *GJYL*, le prince Liu Dan 劉誕 (433-459), lorsqu'il était inspecteur de la commanderie Yongzhou 雍州 (autre nom de Xiangyang), composa l'air après avoir entendu un soir une mélodie de chanteuses professionnelles. Les poèmes qui nous sont parvenus sous ce titre sont pourtant tous sous le couvert de l'anonymat. Pour n'en citer qu'un :

⁷⁴² *YFSJ*, j. 48, p. 670.

⁷⁴³ Signalons, au passage, qu'il existe parmi les airs de l'Ouest, comme dans les sons de Wu, un nombre considérable de chansons en dialogue, voir Yu Guanying, « Wusheng gequ li de nan'nü zengda » 吳聲歌曲裡的男女贈答 (Échanges de poèmes entre un homme et une femme dans les chants de Wu), dans Yu Guanying, *Han Wei Liuchao shi luncong* 漢魏六朝詩論叢 (Collection d'essais sur la poésie des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Shangwu yinshu guan, 2010, p. 42-49.

朝發襄陽城，	Au matin, je suis parti de Xiangyang.
暮至大堤宿。	Au soir arrivé à la large digue pour passer la nuit.
大堤諸女兒，	Les nombreuses filles sur la large digue,
花艷驚郎目。	Ô, ravissantes fleurs, émerveillent mes yeux. ⁷⁴⁴

Le poème est sans doute la source d'inspiration de l'air « Dadi qu » 大堤曲 (Air de la large digue) qui dérive du « Xiangyang yue » et qui partage avec celui-ci une même thématique. Dans leur lignée s'inscrit aussi l'air « Yongzhou qu » 雍州曲 (Air de Yongzhou) sous lequel se regroupent dix poèmes de Xiao Gang.

L'air connu sous le titre « Sanzhou ge » 三洲歌 (Chant des Trois îlots), quant à lui, était « un chant de marchands » (*shangren ge* 商人歌)⁷⁴⁵, issu des commerçants qui passaient régulièrement par le gué des Trois îlots où confluaient les fleuves de Baling 巴陵⁷⁴⁶. Selon le « Yuezhi » du *Tang shu*, sous le règne de l'empereur Wu des Liang, des maîtres du *dharma* furent invités à la cour et la chanson fut exécutée à cette occasion. Le moine Fayun 法雲 (v^e-VI^e s.), un fin connaisseur de la musique, tout en appréciant la mélodie qu'il jugeait « céleste et merveilleuse » (*tianyue juemiao* 天樂絕妙), proposa d'en modifier les paroles puisque « le texte ancien était trop rustique » (*guci guo zhi* 古辭過質)⁷⁴⁷. Le *Tang shu* nous instruit seulement sur les retouches que le moine apporta à un vers – « On s'afflige de la séparation imminente » (*ti jiangbie* 啼將別) – de l'aria en réponse (*he*), lequel, tel qu'il nous est transmis, devient :

三洲斷江口，	Aux Trois îlots, les fleuves s'attardent et confluent,
水從窈窕河傍流。	Les eaux coulent le long de la rivière sinueuse.
歡將樂，	On se félicite, on se réjouit,
共來長相思。	Ensemble on va longuement penser l'un à l'autre. ⁷⁴⁸

Ainsi, à la place de l'ancien vers, se trouve « On se félicite, on se réjouit » (*huan jiang yue* 歡將樂). La retouche semble concerner la tonalité de l'aria plutôt que ses expressions, et ne laisse pas constater un véritable raffinement langagier, mais cette impression résulte peut-être de notre défaut d'accès aux modifications apportées au texte de l'air premier. Les chansons

⁷⁴⁴ *Yutai*, j. 10 ; *YFSJ*, j. 48, p. 703.

⁷⁴⁵ De cet air dérivait un autre air intitulé « Caisang du » 采桑度 ou encore « Caisang » 采桑 (Cueillette des mûriers).

⁷⁴⁶ L'actuel Yueyang 岳陽 de la province du Hu'nan 湖南.

⁷⁴⁷ *YFSJ*, j. 48, p. 707.

⁷⁴⁸ *Yutai*, j. 10.

anonymes incluses dans le *YFSJ* sous le titre « Sanzhou ge » sont toutes des quatrains pentasyllabiques. On ne sait pas s'ils partagent le même aria en réponse cité plus haut.

L'anecdote relatée par le *Tang shu* au sujet de Fayun suggère, par ailleurs, que des airs folkloriques auraient été collectés et représentés à la cour des Liang sans avoir été préalablement remaniés. En effet, le fondateur de la dynastie – Xiao Yan – était un grand amateur des sons de Wu et des airs de l'Ouest.

Avant son avènement, lorsqu'il était général à Yongzhou, une « chanson enfantine » de caractère prophétique avait prédit l'effondrement des Qi : « La cavalerie de Xiangyang aux sabots de bronze blanc, Ligote les soldats de Yangzhou » (襄陽白銅蹄, 反縛揚州兒). Une fois devenu souverain, Xiao Yan « créa des sons nouveaux » (*gengzao xinsheng* 更造新聲) sur l'air connu sous le titre « Xiangyang ta tongti » 襄陽蹋銅蹄 (La cavalerie de Xiangyang trépigne sur ses sabots de bronze blanc) ou encore « Baitong ti » 白銅蹄 (Sabots de bronze blanc) : il composa lui-même trois poèmes et demanda à Shen Yue d'en composer trois autres⁷⁴⁹.

Ni les vers de l'un ni ceux de l'autre ne laissent apparaître la trace de l'ancienne ballade dite enfantine, mais ils évoquent la peine de la séparation, ou encore l'allure gaillarde des soldats de Xiangyang. Le premier des trois poèmes de Xiao Yan se présente ainsi :

陌頭徵人去，	Au bout du chemin, le voyageur s'en est allé,
閨中女下機。	Au gynécée, la demoiselle a quitté son métier.
含情不能言，	Pleine d'affection, ne peut mot prononcer.
送別沾羅衣。	Pour les adieux, son habit de gaze mouillé. ⁷⁵⁰

Ce qui est intéressant, c'est que Xiao Yan emprunte dans ses vers une voix féminine, tandis que Shen Yue semble répondre aux poèmes de son prince par une voix masculine, au point que leurs poèmes ressemblent à un échange de chansons entre deux amoureux. Les trois poèmes de Xiao Yan dépeignent successivement la scène des adieux, le manque de l'être aimé et, enfin, les retrouvailles imaginées ou réelles, tandis que les poèmes de Shen Yue évoquent moins la souffrance de l'éloignement que l'ambition d'un guerrier en quête de gloire et de fortune, comme on le voit ici :

蹀躞飛塵起，	Le galop du cheval soulève des poussières,
左右自生光。	À ses côtés brillent des lumières.
男兒得富貴，	Le gaillard a gagné richesse et dignités,
何必在歸鄉。	À quoi bon retourner dans son ancien pays ? ⁷⁵¹

⁷⁴⁹ *YFSJ*, j. 48, p. 708.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ *Ibid.*

Dans cette joute de chansons échangées, le serviteur et son prince se sont ainsi permis d'inverser la correspondance allégorique entre homme-femme et souverain-ministre, une inversion qui dissout le sérieux des poèmes et leur donne un caractère désinvolte.

Xiao Yan s'inspira aussi d'une autre « chanson enfantine », « Yang Pan'er » 楊叛兒 (Yang Pan'er), datant de l'ère Longchang 隆昌 (l'an 497) des Qi, pour composer un poème du même titre qui se termine par les vers suivants : « Les sons du Sud sont souvent à mon goût, Mais je préfère l'air de Pan'er » (南音多有會, 偏重叛兒曲)⁷⁵². Cependant, une anecdote relatée par le *Nanshi* nous apprend que le prince héritier Wenhui 文惠 (Xiao Changmao 蕭長懋, 458-493, nommé prince héritier en 482) fut sermonné par un de ses ministres quand He Jian 何澗 (v^e s.) lui composa une chanson du même titre dont les vers étaient particulièrement beaux (*ci shen celi* 辭甚側麗) : l'air n'était pas conforme au canon (*fei dianya* 非典雅) et de surcroît, il était d'une sonorité trop triste (*sheng shen ai* 聲甚哀). La mise en parallèle des deux anecdotes suggère que les airs de l'Ouest ont pu bénéficier d'une plus grande faveur à la cour des Liang.

On doit aussi à Xiao Yan le titre « Shangyun yue » 上雲樂 « Mélodie au-dessus des nuées » et « Jiangnan nong » 江南弄 (Air du Jiangnan), qu'il composa en « transformant des airs de l'Ouest [existants] » (*gai Xiqu* 改西曲). Le second titre mérite une attention particulière puisqu'il annonce, dans une certaine mesure, la poésie chantée *ci*.

Sous le titre « Jiangnan nong » sont réunies sept pièces de Xiao Yan, dont seul le premier reprend cette mention et les six autres sont respectivement intitulées « Longdi qu » 龍笛曲 (Air à la flûte de dragon), « Cailian qu » 采蓮曲 (Air de la cueillette des fleurs de lotus), « Fengdi qu » 鳳笛曲 (Air à la flûte de phénix), « Cailing qu » 采菱曲 (Air de la cueillette des châtaignes d'eau), « Younü qu » 遊女曲 (Air de la promeneuse), « Zhaoyun qu » 朝雲曲 (Air des nuées du matin)⁷⁵³. Les sept pièces sont de forme identique : trois heptasyllabes, suivis de quatre trisyllabes, avec un *he* composé d'un trisyllabe et d'un pentasyllabe⁷⁵⁴, pour n'en citer que les deux premières :

⁷⁵² *YFSJ*, j. 49, p. 720.

⁷⁵³ *YFSJ*, j. 50, p. 726.

⁷⁵⁴ Il en est de même pour trois poèmes de Shen Yue et trois autres de Xiao Gang sur le même timbre.

江南弄

眾花雜色滿上林，
舒芳耀綠垂輕陰。
連手躡蹠舞春心。
舞春心，
臨歲腴，
中人望，
獨踟躕。

Air du Jiangnan

Fleurs à foison emplissent les Hautes Forêts⁷⁵⁵,
Déployant leur parfum dans la radieuse verdure à l'ombrage léger.
Main dans la main, à petit pas, on danse au cœur du printemps.
On danse au cœur du printemps,
Accueillant une année d'abondance.
L'épouse, elle, dans l'attente,
Toute seule suspend son pas⁷⁵⁶.

龍笛曲

美人緜眇在雲堂，
雕金鏤竹眠玉床。
婉愛寥亮繞紅梁。
繞紅梁，
流月臺，
駐狂風，
郁徘徊。

Air à la flûte de dragon

La belle, lointaine, dans le palais des nuées,
En or et bambou ciselés [la flûte] sur son lit de jade.
Ses notes câlines tournent autour des poutres rouges,
Autour des poutres rouges,
Sur la terrasse de lune,
Apaisant le vent violent,
Longuement elle flâne dans l'air.⁷⁵⁷

Selon le *GJYL*, le premier chant est accompagné d'un « aria en réponse » (*he* 和) comme « Sur le chemin du printemps ensoleillé, gracieuse paraît la belle en gaze de soie » (陽春路, 娉婷出綺羅); il en va de même pour le second, dont le *he* se présente comme « Les sons du Jiangnan, leur chant vaut mille onces d'or » (江南音, 一唱值千金); et ainsi de suite pour cinq autres, dont chacune est suivi d'un *he* composé d'un trisyllabe et un pentasyllabe.

L'uniformité de ces textes, et le fait qu'ils sont sur le même air « Jiangnan nong » incite à penser que ce titre du timbre est assimilable à un *cipai* 詞牌 autrement dit au schème prosodique utilisé pour la composition des *ci*. En outre, le statut « timbre » du titre « Jiangnan non » aurait été défini par la reprise même du schème prosodique de la première chanson, ce qui explique pourquoi celle-ci seule est nommée « Air du Jiangnan », tandis que les autres six poèmes, composés sur le même air, portent chacun un titre du statut « titre du texte poétique » (*shiti* 詩題). Rappelons que, même s'il existait depuis longtemps des timbres de *yuefu*, il était jusqu'alors rare que l'on suivît rigoureusement le schème d'un timbre lors de la reprise de celui-ci.

⁷⁵⁵ Parc de chasse de la cour des Qin puis des Han.

⁷⁵⁶ *YFSJ*, j. 50, p. 726.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

Dans le même ordre d'idée, le titre « Yuejie 'Zhe yangliu' ge » 月節折楊柳歌 (À chaque lunaison, chanson « Brisons un rameau de saule »)⁷⁵⁸ regroupe treize poèmes, dans lesquels on décrit les phénomènes périodiques de la nature – les oiseaux, la végétation – et les sentiments qu'ils inspirent au personnage, une figure féminine pensive et énamourée. Citons par exemple celui-ci :

八月歌	Chant de la huitième lune
迎歡裁衣裳，	Pour accueillir son aimé, elle taille son habit,
日月流如水。	Jours et mois comme l'eau s'écoulent.
白露凝庭霜。	Les rosées blanches, gelées, revêtent la cour de givre.
折楊柳，	Brisons un rameau de saule,
夜聞搗衣聲，	J'entends dans la nuit battre le linge,
窈窕誰家婦。	Belle et gracieuse, de quel foyer est cette femme ? ⁷⁵⁹

Les trois premiers vers constituent la première moitié du poème – probablement le texte premier du chant – dans laquelle le vers initial rime avec le troisième, tandis que la deuxième moitié du poème est peut-être un *he*, autrement dit, une harmonie des voix en réponse à la chanteuse (nous supposons qu'il s'agit d'une voix féminine). Il est aussi possible que « Brisons un rameau de saule » soit une incise. Les douze autres pièces suivent toutes le même schème.

En effet, contrairement aux sons de Wu qui étaient presque tous des quatrains pentasyllabiques, les airs de l'Ouest regroupent des chants de formes plus variées. On y trouve notamment un nombre considérable d'heptasyllabes, comme ceux sous le titre « Qingcong baima » 青驄白馬 (Coursier gris, cheval blanc) :

青驄白馬紫絲繩，	Coursier gris, cheval blanc à rênes pourpres,
可憐石橋根柏梁。	Charmant, le pont de pierre à poutre de cyprès.
汝忽千里去無常，	Soudain, à mille lieues tu es parti : ô, l'impermanence !
願得到頭還故鄉。	J'espère que, pour finir, tu reviendras à ton ancien pays.
系馬可憐著長松，	Ayant attaché mon cheval, charmant, à un grand pin,
遊戲徘徊五湖中。	Je flâne et erre parmi les Cinq lacs.
借問湖中采菱婦，	À la cueilleuse de châtaignes d'eau sur le lac, je demande :
蓮子青荷可得否？	Les graines et feuilles vertes de lotus, y pourrais-je prétendre ?
可憐白馬高纏駿，	Charmant, le cheval blanc à crinière haut lacée,
著地躑躅多徘徊。	Qui marque le pas, hésite à avancer.
問君可憐六萌車，	Je vous demande, si avec un charmant char à six bourgeons ⁷⁶⁰ ,
迎取窈窕西曲娘。	Vous viendrez épouser la gracieuse fille aux airs de l'Ouest ?

⁷⁵⁸ YFSJ, j. 49, p. 722-724.

⁷⁵⁹ YFSJ, j. 49, p. 723.

⁷⁶⁰ Liumeng ju 六萌車, une sorte de char pour femmes.

問君可憐下都去，
何得見君復西歸。

Je vous demande, mon charmant, qui partez pour la capitale,
Quand pourrai-je vous voir revenir à l'Ouest ?

齊唱可憐使人惑，
晝夜懷歡何時忘。

Le chœur de « charmant » est troublant,
Jour et nuit je pense à mon aimé, quand l'oublierai-je ?⁷⁶¹

Si Guo Maoqian présente ces vers comme huit pièces (*baqu* 八曲), il nous est pourtant possible de constater dans ces huit distiques un certain enchaînement, et ainsi de les considérer comme un échange de vers chantés à tour de rôle :

Les deux premiers distiques, sur une rime identique, semblent présenter une scène d'adieux entre deux amants. Le second donne notamment à entendre la jeune femme, qui s'adresse directement à son aimé – avec le pronom personnel « toi » (*ru* 汝) – en exprimant son souhait de voir le retour de celui-ci.

Les distiques suivants racontent, en revanche, une nouvelle rencontre, l'homme parti en voyage, en déambulant autour des cinq lacs, aborde une cueilleuse de châtaignes d'eau, et cette fois, c'est l'homme qui prend la parole : « Les graines et feuilles vertes de lotus, y pourrais-je prétendre ? » Le mot *lianzi* 蓮子 est à double sens : « graine de lotus » laisse entendre *lianzi* 憐子, « vous aimer », par allusion à ses sentiments galants.

Les trois distiques suivants semblent inscrits dans la continuité des deux distiques précédents, la fille aux airs de l'Ouest (*Xiqu niang* 西曲娘), n'était sans doute pas autre que la cueilleuse de châtaignes d'eau qui, apparemment éprise du voyageur au cheval blanc, lui demande s'il viendra l'épouser. À deux reprises est employée la formule *wenjun* 問君, « je vous demande » ; la première annonce l'union des deux cœurs tandis que la seconde suggère déjà la séparation. D'autre part, le changement de pronom personnel servant à désigner l'homme – de *ru* 汝, qui est plus familier, à *jun* 君 – laisse entendre que le premier et l'avant-dernier distique auraient été chantés par deux femmes différentes, lesquelles se rejoignent néanmoins dans leur expression du souhait de retrouver leur amant. L'une dit « J'espère que, pour finir, tu reviendras à ton pays ancien », à savoir, à ton ancienne aimée ; tandis que l'autre dit « Quand pourrais-je vous voir revenir à l'Ouest ? », c'est-à-dire, revenir à la chanteuse des airs de l'Ouest.

On se demande donc s'il est possible de lire dans l'expression *qichang* 齊唱, littéralement « chanter ensemble », employée dans le dernier distique, en sus d'une référence à la façon

⁷⁶¹ YFSJ, j. 49, p. 711.

d'exécuter ces chants, une fusion de voix des deux femmes, de telle manière que le dernier vers « Jour et nuit je pense à mon aimé, quand l'oublierai-je ? » s'appliquerait aux deux amoureuses.

L'ensemble de ces distiques revêt un caractère folklorique, par des répétitions qui renforcent un effet d'enchaînement, par des jeux de mots à double sens, par un style ingénu dépourvu d'allusions littéraires ou historiques, à une exception près peut-être. L'expression *boliang* 柏梁 dans le premier distique fait possiblement référence aux joutes poétiques à la terrasse Boliang, au cours desquelles des poèmes en vers heptasyllabiques furent composés à plusieurs, chacun devant tour à tour former un vers en reprenant la même rime. Nos huit distiques étant entièrement heptasyllabiques, il nous est possible d'y voir un rapprochement intentionnel avec le style Boliang, même s'ils ne respectent pas une même rime, et quoique les quatre derniers ne soient pas rimés.

Rappelons que les heptasyllabes furent pendant longtemps considérés comme étant réservés aux joutes ou aux compositions des musiciens burlesques. Au XIII^e siècle encore, Wang Yinglin 王應麟 (1223-1296) cite Han Ju 韓駒 (1080-1135) selon qui la forme poétique se corrompt avec la composition « Boliang » (《柏梁》作而詩之體壞)⁷⁶². Les huit distiques assemblés sous le titre « Qingcong baima », même si leur origine est probablement folklorique, témoignent d'un essor considérable des heptasyllabes dans la création poétique sous les Liang. C'est par ailleurs à cette époque qu'ils furent introduits dans le répertoire de la musique d'accompagnement des banquets impériaux.

Les « Gongxi yue » 共戲樂 (Mélodie pour se divertir ensemble), d'un aspect plus cérémonieux, suivent le même schème, et donnent à croire qu'ils furent composés par des musiciens du palais dans la mesure où ils prennent un aspect marquant des hymnes⁷⁶³.

Un autre air de l'Ouest sous lequel se regroupent des heptasyllabes est « Wuqi qu » 烏棲曲 (Air du corbeau perché). Il dérive possiblement de l'air « Wu yeti » 烏夜啼 (Chant nocturne du corbeau), lequel, selon le *Tang shu*, fut composé par Liu Yiqing 劉義慶 (403-444)⁷⁶⁴. Mais les poèmes conservés sous ce dernier titre sont pour la plupart des chants anonymes d'un caractère folklorique, à l'instar de celui-ci :

可憐烏白鳥，
強言知天曙。

Pitoyable ! L'oiseau sur le sapium
Martèle qu'il voit le point du jour

⁷⁶² Wang Yinglin, *Kunxue jiwen*, p. 380.

⁷⁶³ *YFSJ*, j. 49, p. 712.

⁷⁶⁴ *YFSJ*, j. 47, p. 690.

無故三更啼， Et crie sans raison à la troisième veille :
歡子冒闇去。 L'aimé s'en va malgré les ténèbres...⁷⁶⁵

On recense huit pièces du même style, qui sont toutes des quatrains pentasyllabiques. Cependant, on connaît également sous ce titre un huitain de Xiao Gang, entièrement en heptasyllabes, dont les deux derniers vers se présentent ainsi : « Honteuse d'avouer que, dans mon sommeil solitaire, mes larmes sur l'oreiller ruissellent, Je prétexte du corbeau qui, seul, se perche sur les remparts » (羞言獨眠枕下淚，託道單棲城上烏)⁷⁶⁶.

Ce dernier vers donne à penser que cette composition novatrice de Xiao Gang sur l'air « Wu yeti » pourrait avoir été à l'origine de l'air intitulé « Wuqi qu » 烏棲曲 (Air du corbeau perché), sous le titre duquel se regroupent des poèmes heptasyllabiques, composés par Xiao Gang et des lettrés de son entourage. La parenté entre « Wu yeti » et « Wuqi qu » est déjà évoquée par l'auteur du *YFJT* qui, dans une observation sur le premier, remarque qu'il existe aussi un « Air du corbeau perché », sans que l'on sache s'il s'agit du même⁷⁶⁷.

Sous le titre « Wuqi qu » ne se regroupent que des heptasyllabes, mais en quatrain. Le *juan IX* du *Yutai* conserve ainsi quatre quatrains de Xiao Gang sous le titre « Huang taizi shengzhi 'Wuqi qu' » 皇太子聖制烏棲曲 (Composition du prince héritier : Air du corbeau perché), et deux quatrains attribués à Xiao Zixian sous le titre « Yuefu 'Wuqi qu' yingling » 樂府烏棲曲應令 (Composés sur l'ordre du prince héritier : *yuefu* « Air du corbeau perché »)⁷⁶⁸. Ceci dans une certaine mesure nous éclaire sur la circonstance de leur composition : possiblement à l'occasion d'un banquet entre le prince héritier et ses convives, parmi lesquels on pourrait compter aussi Xiao Yi et Xu Ling, puisque le *YFSJ* conserve également leurs poèmes sous le même titre.

L'un de ces quatrains par Xu Ling, quoiqu'absent du *Yutai*, nous permet d'ailleurs d'aller plus loin dans notre hypothèse d'un lien étroit entre les deux airs « Wu yeti » et « Wuqi qu » :

繡帳羅帷隱燈燭，	Courtine brodée et rideaux de gaze dissimulent la chandelle,
一夜千年猶不足。	Une nuit de mille années ne me pourra même suffire !
唯憎無賴汝南雞，	Je n'ai de rancœur que pour les coqs de Ru'nan,
天河未落猶爭啼。	Le fleuve céleste n'a point disparu que déjà ils chantent à l'envi ! ⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ *YFSJ*, j. 47, p. 691.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ D'après *YFSJ*, j. 47, p. 690.

⁷⁶⁸ Ces deux poèmes sont pourtant attribués à Xiao Yi par Guo Maoqian, qui place sous le nom de Xiao Zixian un autre quatrain.

⁷⁶⁹ *YFSJ*, j. 48, p. 695.

Par son thème et sa tonalité, ce poème est très proche de celui que nous avons cité plus haut sous le titre « Wu yeti », même si le premier est un quatrain en pentasyllabes et le second un quatrain en heptasyllabes.

Les quatre poèmes de Xiao Gang nous dépeignent un tout autre paysage :

芙蓉作船絲作紵，	Fleur de lotus est ma barque et fils de soie ses amarres,
北斗橫天月將落。	La Grande Ourse en travers du ciel, la lune sombre bientôt.
采蓮渡頭礙黃河，	Au gué de la Cueillette des lotus, le fleuve Jaune fait obstacle :
郎今欲渡畏風波。	Vous voudriez le traverser, mais vent et vagues vous intimident. ⁷⁷⁰

C'est un chant qui représente, non sans ambiguïté, une scène de rencontre manquée, à travers la voix d'une femme : elle attend, semble-t-il, son amant au gué de la Cueillette des lotus – ou au gué de la Cueillette des mûriers, *Caisang du* 采桑渡 si l'on adopte la variante *sang* 桑 pour *lian* 蓮⁷⁷¹ – sans que celui-ci se présente à leur rendez-vous...

浮雲似帳月如鉤，	Les nuages errants semblent une tente et la lune un crochet,
那能夜夜南陌頭。	Comment peut-on, chaque nuit, être au sentier du Sud ?
宜城投泊今行熟，	À présent il m'est familier de séjourner à Yicheng,
停鞍系馬暫棲宿。	J'ai quitté ma selle, attaché mon cheval, pour y passer la nuit. ⁷⁷²

Ce deuxième poème semble donner la parole à un homme ; même s'il ne constitue pas nécessairement la suite du premier, il existe certaines résonances entre ces deux textes : la double analogie dans leur vers initial, un possible écho entre le gué de la Cueillette des mûriers (*Caisang du* 采桑渡) et le sentier du Sud (*nanmo tou* 南陌頭), puisque ce dernier fait possiblement allusion à la cueilleuse de mûriers – on pense au célèbre « Moshang sang », mais aussi, et plus particulièrement, au vers « À quatorze ans, elle est magnanarelle au sentier du Sud » (十四采桑南陌頭) –, et qu'il est donc possible que les deux lieux ne soient qu'un. Tandis que la femme cherche des excuses à son amant, qu'elle imagine empêché par vent et vagues, celui-ci, par une question rhétorique « Comment peut-on, chaque nuit, être au sentier du Sud » laisse entendre une certaine lassitude ; il préfère séjourner une nuit au bord de l'eau avant, peut-être, d'aller à la rencontre de son amoureuse...

Cette lecture est, certes, orientée par l'éventualité d'un rapport intertextuel entre les deux poèmes. Cependant, il n'est pas impossible d'envisager d'une manière différente notamment le premier. La femme pourrait se trouver au gué non pas pour attendre l'arrivée de son amant, mais pour le voir partir en voyage ; le poème évoquerait alors une scène d'adieux. Dans ce cas,

⁷⁷⁰ YFSJ, j. 48.

⁷⁷¹ Le « Caisang du » est aussi le titre d'un air de l'Ouest, qui aurait dérivé du « Sanzhou qu » 三洲曲.

⁷⁷² YFSJ, j. 48.

par le dernier vers, la femme, inquiète, voudrait persuader son amant d’ajourner son départ : « Vous voulez traverser le fleuve ce soir, mais j’ai peur que vent et vagues [ne soient trop violents] ». Ce qui nous paraît paradoxal dans cette lecture, toutefois, c’est qu’un dénouement prenant la forme de séparation ne s’accorde pas à merveille avec le début du poème qui semble suggérer un état d’esprit gai et léger, dans l’attente d’une rencontre imminente avec l’aimé.

Les deux poèmes se rapprochent par leur style des chants folkloriques regroupés sous le titre « Qingcong baima » que nous avons cités plus haut. Dans les uns comme dans les autres, on place la scène de l’histoire au bord de l’eau – qu’il s’agisse de lacs, de fleuves ou de rivières –, haut lieu des rencontres amoureuses depuis le temps ancien du *Shijing* ; ils s’inscrivent ainsi dans un imaginaire collectif relevant en premier lieu du folklore.

Cependant, les deux autres quatrains de Xiao Gang sous le titre « Wuqi qu » changent manifestement de tonalité et de décor et prennent davantage l’aspect des poèmes en style du palais :

青牛丹轂七香車，	Char vermeil à bœuf de jais aux sept fragrances,
可憐今夜宿倡家。	Adorable, s’arrête ce soir à la maison de chants.
倡家高樹烏欲棲，	Là-bas, sur les hauts arbres, les corbeaux vont se percher,
羅帷翠被任君低。	Courtine de soie, couette à plumes bleues, à vous de les baisser.

Le décor y est sensiblement plus somptueux, le vocabulaire plus recherché ; une délicatesse plus sensuelle est mise en avant par une description plus minutieuse. La couleur folklorique, qui est très présente dans les deux premiers poèmes, s’efface complètement, et ce plus encore dans le dernier poème :

織成屏風金屈膝，	Le paravent à morillon d’or une fois tissé ⁷⁷³ ,
硃脣玉面燈前出。	Son visage de jade aux lèvres rouges paraît devant la lampe.
相看氣息望君憐，	De son regard, de son souffle, elle appelle la tendresse de son
誰能含羞不自前。	seigneur.
	Qui, même timide, pourrait s’empêcher d’avancer ?

La scène se transfère du paysage riverain au cadre de vie de la noblesse. Dans l’avant-dernier vers, la désignation *jun* 君 prend davantage le sens de « seigneur » que la valeur d’un terme d’adresse respectueuse à la deuxième personne. La figure féminine donne ici l’impression d’être plus un objet de contemplation qu’un être individuel qui s’exprime, même si les deux derniers vers semblent décrire son état d’esprit : son attente des faveurs de son seigneur, sa retenue et sa pudeur, mais aussi, paradoxalement, son audace.

Ainsi, il nous semble que les airs de l’Ouest ont permis un échange réciproque plus effectif entre le folklore et la poésie lettrée. Avec les sons de Wu, ils constituent l’essentiel du

⁷⁷³ *Quxi* 屈膝 ou encore *quxu* 屈戌 désigne des morillons sur les portes, les fenêtres ou les paravents.

répertoire de la musique *qingshang* des Six Dynasties, comme le suggère ce passage du *Weishu* 魏書 (Livre des Wei [du Nord]) :

Jadis, lorsque l'empereur Gaozu⁷⁷⁴ lança une expédition punitive dans la région des fleuves Huai et Han et que l'empereur Shizong pacifia Shouchun, on reçut les chanteuses et danseuses de ces lieux. Les anciens airs de la plaine centrale tels que « Souverain éclairé » « Seigneur sage », « Messire, ne point... » et « Tourterelle blanche » ainsi que les chants de Wu au Sud du Fleuve [Yangzi] et les sons de l'Ouest de Jing-Chu, sont appelés conjointement [la musique en mode] clair *shang*.⁷⁷⁵

初，高祖討淮漢，世宗⁷⁷⁶定壽春，收其聲伎。江左所傳中原舊曲『明君』、『聖主』、『公莫』、『白鳩』之屬，及江南吳歌，荆楚西聲，總謂清商。

Les « chants de Wu » (*Wuge* 吳歌) n'étaient autres que les « sons de Wu », de même que les « sons de l'Ouest » (*Xisheng* 西聲) n'étaient autres que les « airs de l'Ouest ». Ce passage nous apprend, en outre, que les chansons du Sud ont été introduites à la cour des Wei du Nord. La fin des Six Dynasties fut marquée, en effet, par des échanges multipliés entre le Sud et le Nord en raison des conflits et des combats. Dans ce contexte, certaines chansons du Nord firent également leur entrée au Sud, notamment à l'époque des Liang.

5.1.3. Airs du Nord... arrivés au Sud

Outre les airs de Wu et les mélodies de l'Ouest développés dans le Sud du fleuve Yangzi, les chansons du Nord parvinrent également à la cour des Liang. Peu nombreuses, elles sont pour la plupart regroupées dans la catégorie des airs au tambour, à la corne et aux instrument à vent traversiers des Liang (*Liang gujiao hengchui qu* 梁鼓角橫吹曲) du *YFSJ*. Ces chansons sont censées avoir été composées par les tribus nomades dans les langues *xianbei* 鮮卑, puis traduites en chinois à l'époque des Wei du Nord. Par la suite, elles ont été introduites dans le Sud de la Chine sous le règne des Qi puis des Liang, et ont fini par entrer dans le répertoire de la musique impériale.

Naturellement, ces chants auraient été retouchés par des musiciens ou poètes du palais. Pour preuve, citons le dernier distique d'un air intitulé « *Zhe yangliu geci* » 折楊柳歌辭 (Chant 'Brisons un rameau de saule') : « Fils d'une famille de barbares, J'ignore les chansons d'enfants des Han » (我是虜家兒，不解漢兒歌). Le terme *lu* 虜, littéralement « captif » ou « esclave »,

⁷⁷⁴ Tuoba Hong 拓拔宏 ou encore Yuan Hong 元宏 (467-499), empereur Xiaowen 孝文 des Wei du Nord.

⁷⁷⁵ Wei Shou 魏收 (507-572), *Wei shu* 魏書 (Livre des Wei [du Nord]), « Yuezhi », Beijing, Zhonghua shuju, 1974, j. 109, p. 2843.

⁷⁷⁶ Tuoba Ke 拓拔恪 ou encore Yuan Ke 元恪 (483-515, r. 499-515), empereur Xuanwu 宣武 des Wei du Nord.

est une désignation péjorative par laquelle on nommait les populations nomades du Nord, ce qui nous donne à croire qu'un remaniement a été apporté au texte original.

L'air « Zhe yangliu » 折楊柳 était originellement une mélodie militaire à la flûte traversière composée par Li Yannian en s'inspirant des airs de nomades. Vers l'ère Taikang 太康 (280-289), les chansons portant ce titre expriment souvent les souffrances des expéditions militaires. Cependant, sous ce titre nous sont parvenues un certain nombre de chansons ayant pour thème la tristesse des séparations ou les sentiments amoureux, et qui nous laissent soupçonner une certaine influence des chants du Sud :

腹中愁不樂，	Morose, j'ai le cœur contrarié,
願作郎馬鞭。	Comme j'aimerais être votre fouet de cavalier :
出入擐郎臂，	Quand vous le manierez, j'enlacerai vos bras,
蹠座郎膝邊。	Quand vous monterez en selle, je me tiendrai auprès. ⁷⁷⁷

Sous un titre légèrement différent, « Zhe yangliu zhi ge » 折楊柳枝歌 (Chant 'Brisons un rameau de saule'), le suivant est d'une langue parfaitement vernaculaire, d'un style franc et direct :

門前一株棗，	Devant la porte pousse un jujubier,
歲歲不知老。	Qui, d'un an à l'autre, ne sent la vieillesse s'approcher.
阿婆不嫁女，	Ô mère, si vous ne mariez pas votre fille,
那得孫兒抱。	Comment avoir un petit-fils à embrasser ? ⁷⁷⁸

Les deux quatrains suivants, apparemment liés, invitent à croire qu'au cours de leur représentation, ils étaient chantés successivement pour constituer une seule et même œuvre :

敕敕何力力，	Clic-clac, clic-clac,
女子臨窗織。	Auprès de la fenêtre tisse la fille.
不聞機杼聲，	On n'entend point le métier à tisser,
只聞女嘆息。	On n'entend que la fille soupirer. ⁷⁷⁹

問女何所思，	On lui demande à quoi elle pense,
問女何所憶。	On lui demande à quoi elle songe.
阿婆許嫁女，	« Ma mère a promis de me marier,
今年無消息。	Mais aucun signe pour cette année. » ⁷⁸⁰

⁷⁷⁷ YFSJ, j. 25, p. 369.

⁷⁷⁸ YFSJ, j. 25, p. 370.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ *Ibid.*

Ils rappellent inévitablement le célèbre « Mulan ci » 木蘭辭 (Ballade de Mulan), la plus célèbre des ballades du Nord, dont le début se présente comme suit :

唧唧復唧唧，	Clic-clac, clic-clac,
木蘭當戶織。	Mulan auprès de la fenêtre tisse.
不聞機杼聲，	On n'entend point le métier à tisser,
唯聞女嘆息。	On n'entend que soupirer la fille.
問女何所思，	On lui demande à quoi elle pense,
問女何所憶。	On lui demande à quoi elle songe.
女亦無所思，	À rien elle ne pense,
女亦無所憶。	À rien elle ne songe. ⁷⁸¹

Mais tandis que la « Ballade de Mulan » raconte la légende d'une femme héroïque qui se déguise en homme pour aller en expédition militaire à la place de son vieux père, les deux quatrains décrivent les soucis d'une jeune fille qui rêve de mariage. On y entrevoit une certaine confluence des chants entre le Sud et le Nord.

La vogue des heptasyllabes se manifeste aussi parmi les airs du Nord, dont certains, même s'ils furent prétendument composés par des musiciens professionnels, portent l'empreinte évidente du folklore. Il en va ainsi pour les poèmes intitulés « Gegu ge » 隔谷歌 (Chant 'Séparés par la vallée')⁷⁸², dont le premier se présente comme suit :

兄在城中弟在外，	Le frère aîné est à l'intérieur des remparts, le frère cadet à l'extérieur :
弓無弦，箭無括。	Mon arc est sans corde, et mes flèches sans bout.
食糧乏盡若為活？	Les provisions s'épuisent : comment survivrai-je ?
救我來！救我來！	Au secours ! au secours ! ⁷⁸³

Le poème n'est pas purement heptasyllabique, mais est un mélange d'heptasyllabes et de trisyllabes. L'irrégularité de la forme sur le plan métrique renforce la tonalité pressante du poème, faisant ressortir l'urgence de la circonstance. En effet, marqué par une tension dynamique, le poème est d'une grande vivacité : le frère aîné, retenu dans la cité assiégée, perd ses moyens et appelle au secours son frère cadet qui se trouve à l'extérieur et donc à l'abri du danger. Les deux derniers trisyllabes, identiques, sont des cris implorants qui dénotent le désarroi. Le poème s'y arrête, laissant en suspens la destinée du personnage.

Le second poème porte sur le même thème, et semble proposer la suite de l'histoire :

⁷⁸¹ YFSJ, j. 25, p. 373, voir aussi la traduction de François Martin dans l'Annexe 3.

⁷⁸² On sait peu de choses sur l'origine de ce titre, les deux poèmes qu'il regroupe ne comportent ni l'un ni l'autre l'évocation d'une vallée.

⁷⁸³ YFSJ, j. 25, p. 368.

兄為俘虜受困辱，	Moi, ton frère aîné, captivé et humilié,
骨露力疲食不足。	Faute de nourriture, ma force s'épuise, mon corps se décharne.
弟為官吏馬食粟，	Toi, mon petit frère officier, tu nourris ton cheval de millet,
何惜錢刀來我贖。	Pourquoi ménages-tu ta fortune, sans venir me racheter ? ⁷⁸⁴

Il s'agit cette fois d'un poème purement heptasyllabique, et les quatre vers portent la même rime. L'ardeur appuyée qui marque le premier poème a disparu dans celui-ci, non que l'angoisse du héros soit tempérée, mais du fait que désormais le désespoir l'emporte : le petit frère n'est point venu à son secours ; l'aîné, dont l'attente est trompée, s'indigne du manque d'amour fraternel de son cadet et lui reproche sa mesquinerie.

Les deux poèmes revêtent un aspect scénique qui les rapproche de monologues théâtraux. Même si Guo Maoqian, en citant le *GJYL*, précise qu'initialement il s'agissait d'une mélodie sans paroles, et que les textes ont été composés par un musicien (ou par des musiciens), la scène paraît d'une telle précision et d'une telle vivacité qu'il est difficile de ne pas imaginer une quelconque origine folklorique à ces soliloques.

On peut encore citer les heptasyllabes regroupés sous le titre « Zhuonuo ge » 捉搦歌 (Chanson en taquinerie, ou *Scherzo*), lequel est, selon le *GJYL* un air ancien à instruments à vent des nomades (*huchui jiuqu* 胡吹舊曲)⁷⁸⁵ :

粟穀難舂付石臼，	Au mortier de pierre on peut confier le millet à la cosse trop dure,
弊衣難護付巧婦。	À l'épouse habile on peut confier les habits ruinés difficiles à ravoir.
男兒千凶飽人手，	Un homme, malgré ses mille vices, nourrit encore à la force de ses bras,
老女不嫁只生口。	Une vieille fille sans mari n'est qu'une bouche à nourrir. ⁷⁸⁶

C'est une épigramme qui reflète, à l'évidence, les mœurs de l'époque : si une jeune fille nubile tardait à trouver un mari, elle était exposée aux railleries : jugée sans doute d'une inutilité plus irrémédiable encore que le millet trop dur et les vêtements abîmés.

Le poème ainsi que trois autres conservés sous le même titre sont composés entièrement d'heptasyllabes. Il s'agit de chansons en quatrain, dont le langage est presque vernaculaire et le ton souvent moqueur :

誰家女子能行步，	Quelle est cette fille capable d'endurer la [longue] marche,
反著袂禪後裙露。	Qui porte sa robe de travers, et laisse voir sa jupe de dessous ?
天生男女共一處，	Si par destin un homme et une femme se trouvent en même lieu,
願得兩個成翁媪。	Puissent-ils tous deux former un couple jusqu'à la vieillesse ! ⁷⁸⁷

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ Zhou Chengming 周誠明, *Nanbeichao yuefu shi chanlun* 南北朝樂府詩闡論 (Essai sur la poésie *yuefu* des Dynastie du Sud et du Nord), Taibei, Yuanhua wenchuang, 2018.

⁷⁸⁶ *YFSJ*, j. 25, p. 369.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

Littéralement, les deux derniers vers signifient « Souhaitons que ces deux-là deviennent le vieillard et la vieille ! », mais si – ce qui nous paraît probable – le poème est chanté par un homme qui taquine une jeune femme, le dernier vers peut être traduit « Je souhaite avec elle former un couple jusqu'à la vieillesse ! »

華陰山頭百丈井，	Sur le mont Huayin, un puits [profond] de cent pieds.
下有流水徹骨冷。	Dedans coule une eau froide qui pénètre jusqu'aux os.
可憐女子能照影，	Adorable, la fille qui peut y mirer son reflet,
不見其餘見斜領。	Ne voit rien d'autre que son collet oblique ! ⁷⁸⁸

Ce troisième poème se distingue des autres par une certaine délicatesse. Il est clos sur un menu détail, mais habilement sensuel : en se contemplant dans l'eau, la jeune femme, au lieu de mirer son visage, ne vérifie que le collet oblique – la partie du vêtement qui couvrait sa gorge. Celui-ci est le seul des quatre *scherzos* où l'on ne se soucie pas des noces de la jeune fille.

黃桑柘屐蒲子履，	Socque en mûrier jaune, semelle en massette,
中央有絲兩頭系。	Au centre, un fil relie les deux bouts.
小時憐母大憐婿，	Enfant, elle aimait sa mère, grande, elle aimera son époux,
何不早嫁論家計。	Pourquoi ne pas la marier bientôt, qu'elle fonde un foyer ? ⁷⁸⁹

Ce poème fait écho au premier : « pourquoi ne pas la marier tôt » (*hebu zaojia* 何不早嫁) peut être considéré comme un clin d'œil à « une vieille fille non mariée » (*laonü bujia* 老女不嫁). Dans le deuxième vers, le fil (*si* 絲) par homonymie est une métaphore des pensées (*si* 思) de la jeune femme, partagées entre ses propres parents et son futur époux.

Comparés aux sons de Wu et aux airs de l'Ouest, ces chants sont encore plus marqués par un style direct et désinvolte, et témoignent, dans une certaine mesure, de la rencontre des folklores du Sud et du Nord.

Dans le prolongement de nos réflexions sur l'engouement des lettrés pour les chansons qui font preuve de nouveauté, nous devons nous intéresser à présent au *Yutai xinyong*, l'anthologie qui constitue une des plus belles manifestations de l'expérience poétique à la fin des Six Dynasties.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ *Ibid.*

5.2. *Les Nouveaux chants pour les terrasses de jade*

Le *Yutai xinyong*, ou encore les *Nouveaux chants pour les terrasses de jade*, est une anthologie poétique dont la compilation est traditionnellement attribuée à Xu Ling 徐陵 (507-583). L'ouvrage, tout en couvrant la période des Han jusqu'aux Liang, accorde une place prédominante à l'époque « contemporaine » du compilateur. Un tableau établi par François Martin montre que le *Yutai* « privilégie de façon très nette les trente années qui ont précédé sa parution ». En effet, presque deux tiers des poèmes correspondent à cette période, et un quart proviennent des auteurs encore vivants au moment de la parution du recueil⁷⁹⁰.

Ainsi, enracinée dans son présent, l'anthologie constitue incontestablement l'une des sources les plus précieuses pour étudier les pratiques poétiques des Six Dynasties, en particulier celles des Qi et des Liang.

Les courants poétiques qui étaient en vogue alors, comme le style du palais (*gongti* 宮體), ou encore ce qu'on appelle poésie descriptive (*yongwu shi* 詠物詩), y laissent tous leur empreinte. Les *juan* VII et VIII sont presque entièrement consacrés à Xiao Gang et aux lettrés de son entourage, tandis que le dernier *juan* inclut des chants folkloriques dit « des temps modernes », comme les cinq « Jindai xiqu ge » 近代西曲歌 (Chansons des temps modernes sur les airs de l'Ouest), les neuf « Jindai wuge » 近代吳歌 (Chansons de Wu des temps modernes), ou encore les trois « Jindai zage » 近代雜歌 (Chansons diverses des temps modernes), etc.

Ceci retient notre plus grande attention, car nous souhaitons déterminer dans quelle mesure le *Yutai* pourrait être considéré, ainsi que son titre le suggère, comme un recueil de « nouveaux chants » (*xinyong* 新詠).

5.2.1. Les nouveaux chants pour ELLE : qui est cette BELLE ?

Durant les dernières décennies, de nouvelles réflexions ont été apportées sur la compilation du *Yutai*, dont la plus originale et attrayante est sans doute que le recueil a été compilé par une femme. Cette hypothèse doit sa genèse à Zhan Ying 詹鏗⁷⁹¹, qui soutient que

⁷⁹⁰ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 52.

⁷⁹¹ Zhan Ying 詹鏗, « *Yutai xinyong* san lun » 《玉臺新詠》三論 (Trois essais sur les *Nouveaux chants pour les terrasses de jade*), dans *Yuyan wenxue yu xinlixue lunji* 語言文學與心理學論集 (Recueil d'essais en linguistique, en littérature et en psychologie), Jinan, Qi-Lu shushe, 1989, p. 12-26.

la compilation vit le jour sur l'initiative de Xu Zhaopei 徐昭佩 (?-549), épouse de Xiao Yi, alors prince de Xiangdong 湘東. Depuis, les études se multiplient qui associent l'anthologie à une compilatrice. Zhang Peiheng 章培恆 préfère voir en Zhang Lihua 張麗華 (559-589), favorite du dernier souverain des Chen, l'autrice de la compilation⁷⁹².

La préface de l'anthologie a joué un rôle important dans l'élaboration de ces hypothèses, elle commence, en effet, par la description d'une demeure somptueuse afin de préparer l'apparition d'une ou plusieurs dame(s) de palais.

Sur la terrasse de jade du roi de Zhou, dans la maison d'or de l'empereur des Wu, des arbres de jadéite ont branches de corail, des rideaux de perles ont pour attaches des écailles de caret et il y a là des belles...⁷⁹³

周王璧臺之上，漢帝金屋之中，玉樹以珊瑚作枝，珠簾以玳瑁為押，其中有麗人焉。

Par l'absence de marque de nombre, on peut hésiter à traduire *liren* 麗人 par *une* belle ou *des* belles, même si la suite du texte semble nous orienter vers le deuxième choix :

Venues de grands clans de Wuling, elles ont été sélectionnées pour emplir les cours latérales du Palais⁷⁹⁴ ; issues de quatre classes de familles nobles, elles sont renommées dans le palais des concubines impériales. Ce sont encore celles originaires de Yingchuan, de Xinshi, de Hejian, de Guanjin, qui avaient été nommées Gracieuse ou furent jadis appelées Joli-Sourire.

其人也，五陵豪族，充選掖庭；四姓良家，馳名永巷。亦有潁川、新市，河澗、觀津，本號嬌娥，曾名巧笑。

L'hypothèse est reprise et développée par Hu Dalei 胡大雷, qui va jusqu'à prétendre que Xu Zhaopei est la compilatrice de l'anthologie, voir Hu Dalei, *Yutai xinyong bianzuan yanjiu* 《玉臺新詠》編纂研究 (Étude sur la compilation des Nouveaux chants pour terrasses de jade), Beijing, Renmin wenzue chuabanshe, 2013.

⁷⁹² Zhang Peiheng 章培恆, « 'Yutai xinyong' wei Zhang Lihua suo 'zhuanlu' kao » 《玉臺新詠》為張麗華所“撰錄”考 (Enquête sur le fait que Zhang Lihua est la compilatrice des Nouveaux chants pour les terrasses de jade), *Wenzue pinglun*, n°2 (2004), p. 5-17. Parallèlement, la datation de l'ouvrage est également contestée. L'argument principal sur lequel Zhang Peiheng s'appuie est que l'anthologie a inclus des poèmes de Xiao Yan, ce qui lui semble une preuve indiscutable de l'improbabilité de l'apparition de l'ouvrage sous les Liang. Or si effectivement l'anthologie fut compilée sous les Chen voire plus tardivement comme il le suppose, pour quelle raison en sont exclus les poèmes de Xiao Tong ? Le fait qu'aucun poème de Xiao Tong ne figure dans l'anthologie semble suggérer que celle-ci a été réalisée lorsque Xiao Gang était prince héritier. Pour aller plus loin sur la compilation et les éditions de l'anthologie, voir Fu Gang 傅剛, « Zhengben qingyuan - Yutai xinyong de bianzuan he kanke » 正本清源——《玉臺新詠》的編纂和刊刻 (Rectification de la racine et purification de la source – La compilation et les éditions des *Nouveaux chants pour les terrasses de jade*), *Dushu*, n° 7 (2018), p. 19-25.

⁷⁹³ *Yutai*, p. 11.

⁷⁹⁴ Résidence des concubines impériales.

Les différents lieux d'origine invitent à penser que c'est à plusieurs dames du palais que se rapporte le terme *liren*, toutefois, leurs multiples images semblent se rejoindre en une même figure. *Elles* (*qiren* 其人) s'unissent, dans une certaine mesure, dans la désignation *liren* qui peut être considérée comme celle d'une beauté féminine idéale, ELLE. Pour la suite justement, Xu Ling multiplie comparaisons et allusions pour réunir en ELLE tous les charmes des dames de palais ayant inscrit leur nom dans l'histoire chinoise. Nous faisons désormais le choix conscient de traduire au singulier *liren* afin de mieux mettre en lumière cet idéal des dames du palais :

Son frère étant harmonisateur de tubes, elle a appris à chanter dès l'enfance ; ayant grandi à Heyang, elle sait naturellement danser ; ses nouveaux airs au luth pipa ne dépendent point de Shi Chong et ses divers préludes à la harpe konghou ne doivent rien à Cao Zhi. Elle a appris à jouer de la cithare se à la famille Yang et à jouer de la flûte xiao à la fille de Qin.⁷⁹⁵

弟兄協律，生小學歌；少長河陽，由來能舞；琵琶新曲，無待石崇；箜篌雜引，非關曹植。傳鼓瑟於楊家，得吹簫於秦女。

Ce petit passage est tissé d'allusions : à la dame Li dont le frère Li Yannian était le chef de l'harmonie musicale pour le Bureau de la musique, à l'enchanteresse Zhao Feiyan 趙飛燕 (32-1 av. J.-C. ; « Hirondelle en vol ») qui acquit l'art de la danse au palais de la princesse Heyang 河陽 ; plus subtilement à la célèbre Wang Zhaojun 王昭君 (Wang Qiang 王嬙, 54-19 av. J.-C.), dont la beauté fit regretter à l'empereur Yuan 元 (75-33 av. J.-C., r. 49-33 av. J.-C.) de l'avoir offerte au *chanyu* 單于 (*khan*) des Xiongnu 匈奴⁷⁹⁶ et dont le départ pour les steppes aurait été accompagné par des airs au luth *pipa* ; à une épouse d'un homme de Chaoxian 朝鮮⁷⁹⁷ ayant composé avec maestria un prélude à la harpe *konghou* pour déplorer la noyade de son mari ; à l'épouse de Yang Yun 楊惲 (?-54 av. J.-C.) qui, originaire de Zhao, était une excellente joueuse de cithare *se* et à Longyu 弄玉, fille du duc Mu de Qin 秦穆公 (638-621 av. J.-C.), qui sut imiter avec sa flûte *xiao* le chant du phénix et finit par s'élever avec son époux – qui était aussi un grand flûtiste – jusqu'au ciel des immortels sur les ailes de l'oiseau fabuleux.

Ainsi, le préfacier laisse entendre que sont réunies en ELLE toutes ces personnalités féminines talentueuses, malgré les siècles qui les éloignent les unes des autres. Xu Ling n'est pas l'inventeur de cette pratique puisque, parmi les poèmes compilés dans l'anthologie, nombreux sont ceux qui décrivent une parfaite beauté en faisant appel à Zhao Feiyan pour évoquer sa danse merveilleuse, ou à la dame Li pour laisser imaginer son chant mélodieux – on

⁷⁹⁵ *Yutai*, p. 11-12.

⁷⁹⁶ À savoir Hu Hanye 呼韓邪 (?-30 av. J.-C.).

⁷⁹⁷ Actuelle péninsule de Corée.

peut être à la fois la belle du Nord dont un seul regard fit s’effondrer les remparts et la voisine de l’Est dont la beauté était, sous le pinceau de Song Yu, inégalée dans tout le royaume de Chu.

Dans la suite de la préface, ELLE est décrite comme celle qui jouissait d’une préférence marquée de l’empereur Wu en causant le dépit de l’impératrice Chen (voir chap. III, au sujet du « Changmen fu »), ou celle dont le portrait céleste rendit jalouse la reine des tribus nomades⁷⁹⁸ ; ELLE est la voisine de l’Est qui, d’un beau sourire, sut charmer l’empereur comme l’habilleuse Wei Zifu 衛子夫 (150-91 av. J.-C.) ; enfin, ELLE est la belle Xi Shi 西施 (VI^e-V^e s. av. J.-C.) qui, les sourcils légèrement froncés, s’introduisit dans la tente impériale...

Les limites temporelles et spatiales semblent s’effacer devant ELLE qui, éminemment belle, est aussi douée en musique qu’en danse – « ELLE étire sa taille fine sur l’air ‘Nœud du vent’ [...], exécute des sons nouveaux en modulant les airs » (騁纖腰於《結風》 [...] 奏新聲於度曲). En outre, le ciel l’ayant gratifiée d’un talent littéraire, ELLE manifeste du génie pour la poésie :

Ce encore que, le destin opportun la gratifie d’un esprit ouvert, plein d’originalité et de délicatesse : ELLE est merveilleusement douée en composition littéraire et particulièrement habile pour la poésie. Son coffret d’encrier en émail est tous les jours avec ELLE, et son porte-pinceaux n’est à aucun moment hors de sa portée. Les frais poèmes qui remplissent sa cassette ne concernent pas les seules fleurs de pivoine et ses nouvelles compositions, l’une après l’autre, ne se limitent pas aux pampres. Au jour du Double-Neuf, lorsqu’ELLE monte sur une hauteur, il lui vient souvent des œuvres en suivant ses sentiments ; Princesse de Dix-mille Ans⁷⁹⁹, ses vers ne sont pas sans atteinte à la vertu. Sa vénusté est telle, et tels sont aussi son talent et sa sensibilité.

加以天時開朗，逸思雕華，妙解文章，尤工詩賦。琉璃硯匣，終日隨身；翡翠筆床，無時離手。清文滿篋，非惟芍藥之花；新制連篇，寧止蒲萄之樹。九日登高，時有緣情之作；萬年公主，非無累德之辭。其佳麗也如彼，其才情也如此。

Réunissant ainsi la vénusté (*jiali* 佳麗), le talent et la sensibilité (*caiqing* 才情), ELLE, idéal de la beauté féminine, est plus une figure imaginaire qu’un personnage réel. C’est

⁷⁹⁸ Le portrait d’une beauté divine mais fictive fut utilisé comme un stratagème par Liu Bang – sur le conseil de Chen Ping 陳平 (?-178 av. J.-C.) – pour défaire le siège de Baideng 白登 par les armées Xiongnu en 200 av. J.-C. : on prétendait vouloir offrir la belle représentée sur la peinture au chef des tribus Xiongnu afin d’acheter la paix, mais au lieu de montrer à celui-ci la peinture, on l’a montrée à sa femme qui, très jalouse, finit par persuader son mari de retirer ses troupes. Ainsi, cette beauté extraordinaire mais inexistante a sauvé Liu Bang d’un danger critique.

⁷⁹⁹ Deux princesses sont connues sous le titre Wannian 萬年, littéralement « Dix-mille années », dans l’histoire chinoise : la fille de l’empereur Ling 靈 des Han orientaux (Liu Hong 劉宏, 156/157-189), et la fille de l’empereur Wu des Jin, Sima Yan 司馬炎 (236-290, r. 266-290). Suite au décès précoce de celle-ci, Zuo Fen 左綦 (ca 253-300), concubine impériale et sœur de l’illustre Zuo Si 左思 (250-305), composa un éloge funèbre, caractérisé par sa magnificence.

pourquoi il nous paraît problématique de l'identifier à une dame de palais en particulier, que ce soit Xu Zhaopei ou Zhang Lihua.

Rien n'amuse son esprit aux heures de loisir : ELLE ne prend goût qu'à la nouvelle poésie. Qu'ELLE⁸⁰⁰ [en] obtienne donc en guise de *gaosu*⁸⁰¹, pour dissiper, si peu que ce soit, ses tristes ennuis.

無怡神於暇景，惟屬意於新詩，庶得代彼皋蘇，微蠲愁疾。

Mais les œuvres illustres de l'ancien temps et les compositions ingénieuses des temps modernes sont dispersées dans le pavillon de la Licorne⁸⁰² et la bibliothèque du palais. Sans un recueil des textes, on ne peut les consulter. C'est pourquoi j'ai allumé [la lampe à] l'huile pour les copier et tenu le pinceau pour les transcrire nuit et jour, afin de compiler dix *juan* de chansons galantes.

但往世名篇，當今巧制，分諸麒麟閣，散在鴻都。不籍篇章，無由披覽。於是燃脂暝寫，弄筆晨書，撰錄艷歌，凡為十卷。

L'anthologie se présente ainsi comme un ouvrage pour LA distraire, ou plutôt pour distraire l'ensemble des dames du palais (auxquelles les terrasses de jade font allusion), en regroupant dix *juan* de chansons galantes (*yange* 豔歌). Une telle anthologie, entièrement consacrée aux poèmes dont le thème porte sur les femmes et les sentiments amoureux, était parfaitement inédite dans l'état de nos connaissances.

Certes, cette belle n'aurait été qu'un prétexte. L'engouement pour la nouvelle poésie se voit projeté sur ELLE par le compilateur, voire par le commanditaire de l'anthologie, comme le démontre ce passage extrait d'une lettre de Xiao Gang adressée à Xiao Yi, connue sous le titre « Yu Xiangdong wang shu » 與湘東王書 (Lettre au prince de Xiangdong) :

Mes semblables et moi n'avons rien à admirer en nous promenant, et ne nous adonnons qu'à la lecture. Naturellement amoureux des belles-lettres, je déclame parfois de courts poèmes. Même si ce ne sont que des compositions médiocres (littéralement « sons médiocres »), je ne parviens pas à délaissier mon pinceau. Tout confus que je sois d'être dérangé par l'envie d'exercer mon habilité, je retombe dans mes anciennes habitudes.

吾輩亦無所游賞，止事披閱，性既好文，時復短詠，雖是庸音，不能閣筆，有慚伎癢，更同故態。

On remarque aisément une certaine ressemblance entre ce passage et la description de LA belle (*liren*) qui n'a de goût que pour la nouvelle poésie, dont le « coffret d'encrier en émail est

⁸⁰⁰ L'adverbe *shu* 庶 exprime un souhait (souvent à la première personne) : « si seulement ».

⁸⁰¹ Une plante ligneuse dont le jus a pour vertu thérapeutique de rassasier un affamé tout en dissipant sa fatigue.

⁸⁰² Le pavillon de la Licorne (Qilin ge 麒麟閣) fut un pavillon de la cour des Han qui servait à la conservation des ouvrages confidentiels et des portraits des ministres méritants qui avaient rendu de grands services à l'État.

tous les jours avec ELLE », et dont le « porte-pinceaux n'est à aucun moment hors de sa portée ». Sous le masque de cette ou ces *liren*, se trouve, dans une certaine mesure, le visage du prince héritier. Autrement dit, l'anthologie, prétendument destinée à délasser l'esprit des dames de palais, n'en doit pas moins servir de répertoire pour divertir la cour impériale et la noblesse.

Contrairement à la tradition anthologique qui ne valorise que les œuvres des anciens – le compilateur du *Wenxuan* accorde peu de place aux œuvres de ses contemporains en n'incluant aucune œuvre d'un auteur de son vivant –, le préfacier (sinon l'anthologiste) du *Yutai* affirme que l'ambition de l'ouvrage est de réunir non seulement les œuvres illustres de l'ancien temps (*wangshi mingpian* 往世名篇), mais aussi les compositions ingénieuses des temps modernes (*dangjin qiaozhi* 當今巧製).

Lorsque Li Kangcheng 李康成 (actif ca 742-756) de la dynastie Tang compila son *Yutai houji* 玉臺後集 (Suite du *Yutai*), il présenta l'ouvrage de son prédécesseur comme ayant réunis des poèmes galants à chanter (*yuefu yanshi* 樂府豔詩) :

Jadis, sous le règne des Liang, Xu Ling et son père étaient tous les deux fonctionnaires à la cour du prince héritier⁸⁰³, et jouissaient particulièrement de sa faveur. Le prince héritier⁸⁰⁴ était épris des belles-lettres et appréciait le style du palais. C'est pourquoi [Xu Ling] a collecté des poèmes galants à chanter, composés par des hommes de vers (*ciren*) depuis les Han jusqu'alors, afin de servir à sa lecture et sa consultation.⁸⁰⁵

昔陵在梁世，父子俱事東朝，特見優遇。時承華好文，雅尚宮體，故采西漢以來詞人所著，以備諷覽。

Le terme *yuefu yanshi* 樂府豔詩 signifie littéralement « poème galant *yuefu* ». Il nous paraît plus pertinent de comprendre l'expression dans le sens de « poèmes galants à chanter », autrement dit, d'interpréter le mot *yuefu* comme un qualificatif de *yanshi*, plutôt que de considérer la tournure comme associant deux genres, *yuefu* et poème galant. Une telle observation ferait écho à l'évocation de *yange* dans la préface de Xu Ling, mais aussi au titre de l'anthologie, qui réunit nommément des *xinyong*, nouveaux chants.

La préface de Li Kangcheng est conservée dans le catalogue *Junzhai dushu zhi* 郡齋讀書志 (Répertoire des lectures à la résidence du gouverneur de commanderie) de Chao Gongwu

⁸⁰³ L'expression *dongchao* 東朝, cour de l'Est, ou plus communément *donggong* 東宮, palais de l'Est, désigne la résidence du prince héritier, dans un sens figuré, elle désigne le prince héritier lui-même.

⁸⁰⁴ *Chenghua* 承華, littéralement « Réception des lumières », est l'appellation de la porte au palais du prince héritier, l'expression est aussi utilisée pour désigner le palais du prince héritier ou celui-ci même.

⁸⁰⁵ Chao Gongwu 晁公武 (1105-1180), *Junzhai dushu zhi* 郡齋讀書志 (Répertoire des lectures à la résidence du gouverneur de la commanderie), annoté par Sun Meng 孫猛, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, j. 2, p. 97.

晁公武 (1105-1180), qui fut le premier à classer le *Yutai*, ainsi que le *YFSJ* de Guo Maoqian et le *Gu yuefu* 古樂府 (*Yuefu anciens*) de Zuo Keming 左克明 (XIV^e s.), dans la catégorie « Musique » (*yue* 樂) plutôt que dans la catégorie « Recueils » (*ji* 集) selon l'usage des bibliographes. Cet arrangement est tout à fait intéressant et suggère l'importance de la dimension musicale de l'anthologie. Si celle-ci n'était, certes, pas compilée comme un répertoire musical, elle pouvait être perçue voire intronisée en tant que tel.

Un autre point qui retient notre attention dans cet extrait est que, très explicitement, le prince héritier lui-même est présenté comme la personne éprise des belles-lettres (*haowen* 好文), et que l'anthologie fut censée faciliter sa lecture et sa consultation (*fenglan* 諷覽) des poèmes-chants.

D'autre part, dans sa note explicative du *Yutai houji*, Chao Gongwu signale qu'avec cet ouvrage Li Kangcheng souhaitait « poursuivre l'œuvre de Xu Ling » (*yi xu Ling bian* 以續陵編⁸⁰⁶). L'anthologie rassemble ainsi six cent soixante-dix « poèmes-chants *yuefu* » (*yuefu geshi* 樂府歌詩) de deux cent neuf poètes (entre autres Yu Xin, Jiang Zong 江總 [519-594] et les Quatre éminents du début des Tang⁸⁰⁷), répartis en dix volumes : quant aux plus anciens, tous sont des pièces omises par Xu Ling (皆徐陵所遺落者)⁸⁰⁸. Ainsi, le *Yutai houji*, quoique perdu, jette une lumière sur la réception du *Yutai* deux siècles après sa parution⁸⁰⁹.

Cependant, les anthologistes ou les critiques qui prennent parti du *Yutai* comme Li Kangcheng ne sont pas bien nombreux. En effet, les *Terrasses de jade* attirent à son commanditaire des critiques parfois acerbes, même si le préfacier laisse entendre une intention de le préserver au mieux des jugements moraux :

Ce n'est point un outrage aux Hymnes et aux Odes (du *Shijing*) ; chants de régions (*id.*) n'en sont point bouleversés. Il en est comme de la Jing et de la Wei, voilà tout.⁸¹⁰

⁸⁰⁶ Chao Gongwu, *Junzhai dushu zhi*, p. 97.

⁸⁰⁷ Wang Bo 王勃 (650-676), Yang Jiong 楊炯 (650- ?), Lu Zhao'nan 盧照鄰 (ca 643-689), Luo Binwang 駱賓王 (ca 640-684).

⁸⁰⁸ Liu Kezhuang 劉克莊 (1187-1269), *Houcun shihua* 後村詩話 (Propos de Houcun sur la poésie), Beijing, Zhonghua shuju, 1983, j. 1, p. 84.

⁸⁰⁹ Mais aussi sur la création poétique de la période s'étendant de la fin des Six Dynasties jusqu'au début des Tang, période fructueuse au regard de l'évolution poétique, où l'esquisse de la poésie régulière commence à se tracer et où le *gexing* se dessine comme une nouvelle forme poétique (nous reviendrons sur ce sujet dans le prochain chapitre).

⁸¹⁰ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 56.

曾無忝於雅頌，亦靡濫於風人。涇渭之間，如斯而已。

Quand les rivières Jinghe 涇河 et Weishui 渭水 (toutes deux dans l'actuel Shaanxi) joignent leur cours, les eaux claires de la première tranchent toujours sur les eaux troubles de la seconde. Le *Shijing*, incarnation même de la littérature élevée, est évidemment ce à quoi renvoie la rivière Jing, connue pour ses eaux claires ; tandis que le *Yutai* est assimilé à la rivière Wei avec ses eaux troubles. À l'évidence, le *Yutai* ne prétend nullement partager la gloire du *Shijing*, dont il se distingue même sciemment en se présentant comme *autre*.

La comparaison des deux rivières, comme l'indique François Martin, fait allusion à l'existence de deux littératures parallèles dans le contexte de la Chine ancienne. Mais plutôt que de voir dans le *Yutai* une littérature « d'art et d'agrément » qui revendiquerait son droit de cité, François Martin y perçoit davantage la prudence du préfacier – selon qui l'anthologie, relevant d'un tout autre registre, ne fait aucunement affront à la grande littérature héritée des classiques.

C'est dans cette perspective que s'opposent le *Yutai* et le *Wenxuan*, du fait que ce dernier est conçu comme une sélection de textes littéraires exemplaires, donc inscrite dans la tradition de la « grande littérature ». Dans ses considérations sur les pratiques anthologiques que reflètent les deux anthologies, François Martin résume l'attitude littéraire de Xiao Gang par « le détachement », à l'opposé de celle de Xiao Tong qu'il résume par « l'engagement » ; quant au *Yutai*, il « se présente bien comme le manifeste d'une littérature désengagée⁸¹¹ ».

Même si, comme nous allons le démontrer, il existe bien un certain recouvrement entre les corpus des deux anthologies (surtout en ce qui concerne les « poèmes anciens ») et que la frontière entre les « deux littératures » n'est pas aussi tranchée que les courants distincts de la Jing et de la Wei.

5.2.2. Le « détachement » ou l'« affranchissement » : *fangdang*

Le mot « détaché » ou encore « détachement » est ce par quoi François Martin traduit l'expression *fangdang* 放蕩 qui figure dans une lettre que Xiao Gang adressa à son deuxième fils, Xiao Daxin 蕭大心 (523-551) :

Vous êtes encore dans le jeune âge, écrit-il à son fils. Ce qui vous manque, c'est l'étude. Ce qui est durable, ce qui est grand, c'est l'étude seule. [...] Mais la conduite personnelle

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 57.

et la littérature ne sont pas régies par les mêmes principes. La conduite personnelle nécessite gravité et sérieux. Quant à la littérature, elle doit être détachée.⁸¹²

汝年時尚幼，所關者學，可大可大，其唯學歟！【……】立身之道，與文章異，立身先須謹重，文章且須放蕩。

Le terme, ambivalent, a suscité un grand nombre de commentaires. Sa compréhension va de « s'accorder toute liberté d'expression » jusqu'à « se donner toute licence » « se livrer à la débauche », et cette dernière signification, notamment, expose Xiao Gang aux jugements les plus sévères.

Mais la remise en contexte du terme nous conduit à croire que celui-ci ne peut recevoir d'autre interprétation que la première, à savoir « s'accorder toute liberté d'expression », à l'instar de Tian Xiaofei qui propose de traduire *fangdang* par « libre et désinhibé » (*free and uninhibited*⁸¹³).

Ce disant, on comprend pourquoi François Martin préfère voir en *fangdang* le sens de « détachement ». « La littérature prend peu son indépendance vis-à-vis de la politique⁸¹⁴ ». Rappelons que le *wen* 文, signe naturel par son sens premier, désigne « le pouvoir de figuration de la nature, puis l'ordre qui en régit le cours et, par analogie de l'humain avec le naturel, le devenir humain, l'ordre civilisateur et son médium, le texte⁸¹⁵ ». C'est dans cette perspective aussi que Cao Pi lança cette formule célèbre : « Les écrits littéraires constituent une grande entreprise dans la gestion de l'État, et une gloire impérissable » (蓋文章，經國之大業，不朽之盛事⁸¹⁶).

Or ce que préconisait Xiao Gang n'était autre, semble-t-il, qu'une « indépendance », ou une « liberté conditionnelle » de la littérature. Si nous ne souscrivons pas à l'idée que celle-ci soit « chose à peu près acquise au V^e siècle⁸¹⁷ », nous ne pensons pas non plus que Xiao Gang soit le premier à imaginer une certaine dissociation entre l'acte littéraire et l'acte moral ou sociopolitique. Cette tendance est déjà perceptible dans l'expérience poétique de ses

⁸¹² Xiao Gang, « Jie Dangyan gong Daxin shu » 誠當陽公大心書 (Lettre d'avertissement à Daxin, Duc de Dangyang), voir Yu Yuan 郁沅, Zhang Minggao 張明高 (éd.), *Nanbeichao wenlun xuan* 南北朝文論選 (Choix des traités littéraires des Dynasties du Nord et du Sud), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1999, p. 345 ; trad. de François Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 54.

⁸¹³ Tian Xiaofei, *Beacon Fire and Shooting Star: The Literary Culture of the Liang (502-557)*, Cambridge (Massachusetts) & London, Harvard University Press, 2007 (ci-après *Beacon Fire and Shooting Star*), p. 173-174.

⁸¹⁴ F. Martin, « Jauger l'homme, juger l'œuvre », n° 26 (2004), p. 13-31, voir p. 22.

⁸¹⁵ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 58.

⁸¹⁶ Cao Pi, « Lunwen » 論文 (Traité sur la littérature) du *Dianlun* 典論 (Traité modèles), voir *Wenxuan*, j. 52, p. 2271.

⁸¹⁷ F. Martin, « Jauger l'homme, juger l'œuvre », p. 22.

prédécesseurs (le procédé *daiyan* 代言 que nous avons étudié dans le chapitre IV), mais il fut effectivement le premier à s'en revendiquer.

Toutefois, la poésie de Xiao Gang, ainsi que celle du cercle littéraire qu'il présidait, n'est pas toujours une poésie désengagée. S'il donne cette impression, et si *fangdang* évoque la « débauche » pour certains critiques, c'est notamment parce qu'au nom de Xiao Gang est étroitement associé le style du palais :

L'empereur Taizong [Xiao Gang] était vif et intelligent dès son plus jeune âge, et possédait une connaissance dépassant celle des gens du commun, à l'âge de six ans il savait composer des textes littéraires [...] Fêru de poésie, il dit ainsi dans une préface : « J'ai la manie d'écrire des poèmes depuis l'âge de sept ans, et en grandissant je n'en suis jamais lassé ». Toutefois, ses écrits sont affectés par la légèreté et la galanterie ; à l'époque on [les] qualifiait de style du palais.⁸¹⁸

太宗幼而敏睿，識悟過人，六歲便屬文【……】雅好題詩，其序「余七歲有詩癖，長而不倦。」然傷於輕艷，當時號曰「宮體」。

Ou encore :

Lorsque l'empereur Jianwen des Liang était [prince héritier] au palais de l'Est, il aimait aussi composer des poèmes. Fraîche et délicate, sa poésie n'allait pas au-delà des nattes de lit ; ornée et maniérée, sa pensée se bornait à l'étendue du gynécée. Ses cadets amateurs s'adonnèrent l'un après l'autre à son imitation, les gens de la cour et des provinces [s'y livrèrent] en nombre, on dénommait ce courant le style du palais. Celui-ci se répandit sans frein, et finit par causer la perte [de l'État].⁸¹⁹

梁簡文之在東宮，亦好篇什，清辭巧制，止乎衽席之間，雕琢蔓藻，思極閨闈之內。後生好事，遞相放習，朝野紛紛，號為宮體。流宕不已，訖于喪亡。

La poésie de Xiao Gang est caractérisée ici par *qingci qiaozhi* 清辭巧製, littéralement « vers limpides et compositions ingénieuses ». Le terme *qiaozhi* 巧製 figure aussi dans la préface du *Yutai*, et ce n'est sans doute pas un hasard si le *Sui shu* le reprend. *Qiao* 巧 suggère une délicatesse mêlé d'une certaine coquetterie, celle-ci évoque l'idée du raffinement, mais aussi de l'artifice.

⁸¹⁸ « Jianwen di ji » 簡文帝紀 (Biographie de l'empereur Jianwen) dans Yao Silian 姚思廉 (557-637), *Liang shu* 梁書 (Livre des Liang), Beijing, Zhonghua shuju, 1973, j. 4, p. 109. Plus loin, le commentaire de l'historien confirme : « L'empereur Taizong était intelligent dès son plus jeune âge. [...] Il donnait libre cours à son talent qui était sans égal eu égard au passé comme aux temps modernes. Ses textes étaient parfois compromis par la légèreté et la beauté superficielle, donc sujets à la désapprobation des hommes de bien. Lorsqu'il cultiva sa vertu au palais de l'Est, l'écho de ses écrits couvrit la terre des Xia comme les terres étrangères » (史臣曰：太宗幼年聰睿【……】天才縱逸，冠於今古。文則時以輕華爲累，君子所不取焉。及養德東朝，聲被夷夏).

⁸¹⁹ Wei Zheng 魏徵 (580-643), Xu Jialu 許嘉璐 (éd.), *Livre des Sui* 二十四史全譯•隋書 (Traduction complète des Vingt-quatre histoires dynastiques : Livre des Sui), Shanghai, Hanyu dacidian chubanshe, 2004, j. 53, p. 968-969.

À mots à peine couverts, ce passage laisse entendre un jugement sévère sur la création littéraire de Xiao Gang : sa poésie « n'allait pas au-delà des nattes de lit » (止乎衽席之間) et « sa pensée se bornait à l'étendue du gynécée » (思極閨闈之內). Ceci rejoint l'accusation du rebelle Hou Jing 侯景 (503-552) qui, lorsqu'il entreprit le siège de la capitale en 549, dressa un catalogue des fautes de la dynastie régnante, dont la part de Xiao Gang est évoquée ainsi :

Le prince héritier se complaît dans les perles et le jade. Ses plaisirs sont le vin et les femmes. Tous ses propos sont frivoles et superficiels. Ses œuvres ne s'élèvent pas au-dessus des idées libertines exprimées dans la Mûreraie.⁸²⁰

皇太子珠玉是好，酒色是耽，吐言止於輕薄，賦詠不出《桑中》。

L'expression *zhuyu* 珠玉, littéralement « perles et jade », désigne des bijoux, mais aussi des personnes distinguées par leur beauté ou par leurs manières. Au sens figuré, elle désigne aussi de beaux vers ou d'excellentes compositions littéraires.

En outre, le mot « jade » n'est pas sans laisser entendre un écho du titre du *Yutai*. « Ses œuvres ne s'élèvent pas au-dessus des [idées libertines exprimées dans] la Mûreraie » (賦詠不出《桑中》) fait preuve d'une certaine convergence avec le passage du *Sui shu* selon lequel la poésie de Xiao Gang ne s'élève pas au-dessus des idées érotiques ou galantes, ou du moins, il existe une convergence entre les deux critiques.

Mais n'oublions pas que ces jugements sont extraits d'histoires dynastiques rédigées au début des Tang ou sous les Song, avec pour objectif non seulement de noter les faits historiques des dynasties précédentes, mais aussi d'en tirer des leçons. Quoi qu'il en soit, cette attitude défavorable envers la poésie de Xiao Gang, voire envers les belles-lettres de la fin des Six Dynasties d'une manière générale, sera partagée par les critiques jusqu'à notre temps, qui les jugeront de manière stéréotypée comme stylistiquement ornementales et superficielles, enclines aux plaisirs sensuels au détriment de l'intérêt de l'État.

Après cette mise en perspective qui nous semblait nécessaire, reprenons nos réflexions sur la lettre de Xiao Gang, laquelle marque, selon Tian Xiaofei, une « opposition » entre l'établissement du soi et la composition littéraire⁸²¹. Mais plutôt qu'une véritable « opposition », nous lisons dans cette lettre une tentative de « séparation » entre l'acte moral et l'acte littéraire.

⁸²⁰ Sima Guang 司馬光 (1019-1086), Zhang Shunhun 張舜徽 (éd.), *Zizhi tongjian quanyi* 資治通鑑全譯 (Traduction complète du Miroir général pour aider au gouvernement), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, 1994, j. 162, p. 285. Traduction de François Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 63.

⁸²¹ Tian Xiaofei, *Beacon Fire and Shooting Star*, p. 173.

Quant au « détachement », le terme a pour désavantage, nous semble-t-il, de dénoter une prise de position orientée par les critiques plus tardifs. Il laisse entendre un renoncement aux causes édifiantes qu'exigeait le *wen*, tandis que Xiao Gang confère au terme *fangdang* plutôt un sens positif : il est sans doute plus prudent d'y voir un « affranchissement » des contraintes imposées par la poétique dite confucéenne *meici* 美刺 (Louange [du bien, du beau] et blâme [du mal, du laid]) inaugurée par les exégètes des Han⁸²². Cette compréhension du terme nous permet de prendre un certain recul vis-à-vis du jugement conventionnel sur la poésie des Qi et des Liang, laquelle se voit souvent présentée comme étant désintéressée du commun des hommes ou des causes de l'État, et accusée, justement, pour sa gratuité.

Dans une lettre adressée à Yuan Zhen, Bai Juyi résume la poésie de cette époque comme étant restreint, *grosso modo* aux chants sur le vent et la neige et aux jeux sur les fleurs et les herbes (率不過嘲風雪、弄花草而已), et en l'opposant, certainement au canon que représentait le *Shijing* : quand les poèmes du *Shijing* recourent aux mêmes images de la neige ou du vent, celles-ci servent d'incitations allusives (*xing* 興) pour évoquer des idées (*yi* 義) au-delà d'objets eux-mêmes : « C'est par ici qu'advient l'incitation et c'est vers là que s'achemine la signification » (*xing fayu ci er yi guiyu bi* 興發於此而義歸於彼), autrement dit, on « fait passer » à travers l'évocation des objets un enseignement, d'autant que *yi* 義 évoque la justice, la rectitude. *A contrario*, les vers descriptifs des Six Dynasties sont « certes beaux » (*li ze li yi* 麗則麗矣), mais ce à quoi ils renvoient allusivement lui échappe (*buzhi qi suofeng* 不知其所諷).

L'observation de Bai Juyi n'est autre qu'une reprise des critiques classiques sur la littérature de la fin des Six Dynasties, laquelle fut dépréciée non seulement par rapport à l'idéal que représentait le *Shijing*, mais aussi par rapport à leurs devanciers de l'ère de Jian'an⁸²³. Mais dans quelle mesure ce jugement est-il pertinent ? La note ludique, considérée comme un trait caractéristique du mode descriptif des Liang, est-elle absente de la poésie de Jian'an ?

Nous pensons qu'au contraire, la tendance se manifeste au sein même de la Pléiade de Jian'an. Il nous est parvenu, par exemple, un groupe de trois poèmes sous le titre « Douji shi » 鬥雞詩 (Combats de coqs), composés respectivement par Cao Zhi, Liu Zhen 劉楨 (?-217) et

⁸²² Shi Wenying 石文英, « Lun Han ru meici yanshi » 論漢儒美刺言詩 (Propos des « confucéens » des Han sur la poésie, à partir de « louange et blâme »), *Wenxue pinglun*, n°4 (1985), p. 114-120.

⁸²³ Lin Wen-yüeh, « The Decline and Revival of Feng-ku (Wind and Bone): On the Changing Poetic Styles from the Chien-an Era through the High T'ang Period », dans Shuen-Fu Lin, Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 130-166.

Ying Yang 應瑒 (?-217). Les trois poèmes sont tous d'un style remarquablement descriptif.

Pour ne citer que le poème de Liu Zhen à titre d'exemple :

丹雞被華采，	Le coq roux à l'éclat lumineux，
雙距如鋒芒。	Ses griffes comme pointe et tranchant，
願一揚炎威，	Pour faire étalage de sa force enflammée，
會戰此中唐。	S'engage dans le combat à cette cour.
利爪探玉除，	Ses serres tendues vers les degrés de jade，
瞋目含火光。	Ses yeux furieux recèlent des flammes.
長翹驚風起，	Sa longue queue soulève soudain un courant d'air，
勁翮正敷張。	Ses ailes robustes se déploient pleinement.
輕舉奮勾喙，	Il voltige et fonce vivement de son bec crochu，
電擊復還翔。	Attaque comme un éclair puis s'envole. ⁸²⁴

Ainsi que son titre l'annonce, ce dizain décrit d'une manière vivante et minutieuse le coq dans un combat. Comme l'activité elle-même, le poème est d'une tonalité avant tout et ostensiblement ludique.

Or ce genre de compositions descriptives chez les lettrés de Jian'an, encore peu nombreuses, ont rarement suscité l'attention des critiques. Si le poème reflète le style dit vigoureux de l'ère Jian'an, il n'en présage pas moins la poésie descriptive des Six Dynasties, comme l'observe Xie Zhen 謝榛 (1499-1579) dans son commentaire sur le poème de Cao Zhi composé dans les mêmes circonstances, et dont les expressions sont jugées trop précieuses et délicates (*zaoyu taigong* 造語太工⁸²⁵). Un autre point qui rapproche ce poème de la poésie *yongwu* 詠物 (description d'un objet) des Six Dynasties est sans doute le compromis qu'il ménage entre la moralisation (*fengyu* 諷喻) et le jeu (*youxi* 遊戲).

Le *Yutai* recueille nombre de poèmes *yongwu* dont les thèmes sont d'une grande variété, comme « Yong yan » 詠燕 (Sur les hirondelles)⁸²⁶, « Yong qibao shan » 詠七寶扇 (Sur l'éventail à sept joyaux)⁸²⁷, « Yong pipa » 詠琵琶 (Sur le luth *pipa*)⁸²⁸, « Yong man » 詠幔 (Sur la courtine)⁸²⁹... Parmi eux, il faut aussi compter les poèmes dont le titre ne comprend pas le verbe *yong* mais qui sont pourtant bien réunis sous cette mention. Citons, par exemple, cinq

⁸²⁴ Voir Yu Shaochu 俞紹初 (éd.), *Jian'an qizi ji* 建安七子集 (Recueil des Sept lettrés de Jian'an), Beijing, Zhonghua shuju, 1989, j. 7, p. 188.

⁸²⁵ Xie Zheng 謝榛 (1495-1575), *Siming shihua* 四溟詩話 (Propos de Siming sur la poésie), d'après He Xinhui 賀新輝, *Gushi jianshang cidian* 古詩鑒賞辭典 (Dictionnaire d'appréciation des poèmes anciens), Beijing, Yanshan chubanshe, 1989, p. 389-390.

⁸²⁶ *Yutai*, j. 4, p. 145.

⁸²⁷ *Yutai*, j. 4, p. 155-156.

⁸²⁸ *Yutai*, j. 4, p. 158.

⁸²⁹ *Ibid.*

poèmes de Shen Yue présentés comme « Zayong » 雜詠, « Divers poèmes sur des objets », ou encore deux de ses poèmes présentés comme faisant partie de « Shiyong » 十詠 « Dix poèmes sur des objets », lesquels ont respectivement pour titre « Lingbian xiu » 領邊繡 (La broderie sur le collet)⁸³⁰ et « Jiaoxia lü » 腳下履 (Les socques à ses pieds)⁸³¹. En s'intéressant à ces « minuties », ces deux titres suggèrent d'emblée la figuration d'un corps féminin (le cou, les pieds) et une certaine sensualité. Pour reprendre les termes de François Martin, ce qui caractérise les poèmes *yongwu* réunis dans le *Yutai*, c'est qu'ils vont « au-delà de la description immédiate », afin de « se rattacher indirectement au monde des aventures galantes⁸³² ».

Le poème suivant intitulé « Yong nanliu zhen » 詠柎榴枕 (Sur l'oreiller en nœud de phoebe)⁸³³ de Xu Yaozhi 許瑤之 (V^e s.) pourrait illustrer ces propos :

端木生河側，	L'arbre droit pousse au bord de la rivière,
因病遂成妍。	C'est à sa maladie qu'on doit ce bel [oreiller]
朝將雲髻別，	Qui, le matin, se sépare de ses chignons de nuage,
夜與蛾眉連。	Et le soir, se relie à ses sourcils de papillon ⁸³⁴ .

Plutôt que de décrire directement l'oreiller, le poète commence par représenter un phoebe *nanmu* (lauracée) dont le nœud (ou la nodosité) a servi de matière à l'oreiller. L'objet en lui-même évoque l'intimité et les vers suivants apportent une note davantage sensuelle en personnifiant, en quelque sorte, l'oreiller, qui entre étroitement en contact avec la dame du gynécée, représentée par ses cheveux et ses sourcils. Mais l'allusion galante peut être très subtile, voire ténue :

可聞不可見，	On l'entend, mais ne le voit point,
能重複能輕。	Sitôt il est lourd sitôt léger :
鏡前飄落粉，	Devant le miroir volette de la poudre,
琴上響餘聲。	Sur la cithare, un reste de vibration.

Le poème prend, à l'évidence, l'aspect d'une devinette dont la clé se trouve dans le titre même, « Yong chunfeng » 詠春風 (Sur le vent printanier). Seul le troisième vers fait allusion à la beauté féminine, avec l'évocation du miroir et de la poudre (ou fard, *fen* 粉). Le poème entier revêt une allure aérienne, comme l'objet de sa description.

⁸³⁰ *Yutai*, j. 4, p. 191-192.

⁸³¹ *Yutai*, j. 4, p. 192.

⁸³² F. Martin, « Le *Yutai xinyong* et la nouvelle poésie ».

⁸³³ *Yutai*, j. 4, p. 496 ; *nanliu* 柎榴 ou plus couramment 柎榴 et 柎榴 (littéralement « nodosité de la phoebe (lauracée) », bois d'œuvre excellent, présenté comme « l'arbre des pensées d'amour » (*xiangsi zhi shu* 相思之樹) par Zuo Si 左思 (ca 250-305) dans le « *Wudu fu* » 吳都賦 (Rhapsodie de la capitale de Wu).

⁸³⁴ Sourcils longs et courbés semblables aux antennes de papillon.

De tels vers pourraient donner l'impression d'une poésie sans grande portée, dont l'intérêt, à l'aune du jugement classique, est limité et peu considérable. Mais il nous semble que cette apparente « gratuité » redonne à la poésie une dynamique autre : Qui pourrait mieux décrire l'aspect insaisissable, mais perceptible du vent que dans ce poème ? S'il est dépourvu d'intention allégorique et dénote de la gratuité, son intérêt est d'étendre l'horizon poétique au-delà de ce que la poésie *shi* avait coutume de s'interdisait.

D'autre part, il ne manque pas de poèmes qui contredisent les idées reçues sur la poésie descriptive des Liang. Citons, par exemple, « Yong wucai zhu huolong » 詠五彩竹火籠 (Sur la lanterne en bambou à cinq couleurs) attribué à Shen Manyuan 沈滿願 (ca 540), lequel est clos par les vers « On s'exclame seulement pour ses atours somptueux, Qui songera qu'il s'élevait jadis jusqu'aux nuées » (徒嗟金麗飾, 豈念昔凌雲). Par ces vers, la poétesse partage les maux du bambou dont la nature est nourrie par les frimas (la rigueur et les épreuves du froid), qui s'est vu pourtant transformer en objet de décoration ; elle regrette ainsi la méconnaissance dont souffrent les gens de hautes et nobles aspirations.

Il en est de même pour son poème intitulé « Yongdeng » 詠燈 (Sur la lampe), dont le dernier distique « Je ne regrette pas d'être entourée par les papillons du soir, Je crains seulement qu'[autour de moi] voltigent les mouches du matin » (不吝輕蛾繞, 惟恐曉蠅飛) dénote aussi la noblesse d'un cœur qui craint la vulgarité.

De telles pièces représentent certes une faible proportion des poèmes *yongwu* dans le *Yutai*, néanmoins, ils n'en constituent pas moins un contre-argument aux jugements de routine émis sur la poésie descriptive des Six Dynasties ; d'autre part, si l'esprit ludique marque l'expérience poétique de cette époque, la question qui mérite d'être posée est de savoir si le jeu exclut forcément le sérieux, et si une poésie qui s'écarte de la tradition « de la louange et du blâme » est nécessairement une poésie frivole.

5.2.3. Le jeu et la gratuité, *xi*

La plus ancienne occurrence de l'expression *fangdang* se trouve, à notre connaissance, dans le *Han shu*, et décrit un mémoire que Dongfang Shuo 東方朔 (161-93 av. J.-C.) adressa à l'empereur Wu : « l'intention y était désinvolte, c'était de plus plein d'humour » (指意放蕩, 頗復詼諧)⁸³⁵. L'expression prend ainsi le sens de « avec désinvolture ». Remarquons aussi que

⁸³⁵ *Han shu*, j. 65, p. 2844

Dongfang Shuo, qui savait « répondre de manière comique comme un artiste burlesque » (應諧似優), fut appelé « le plus grand des beaux-parleurs » (*guji zhi xiong* 滑稽之雄⁸³⁶), et que le terme *guji* 滑稽 recevrait par la suite la connotation de « bouffonnerie ». Ceci laisse percevoir un certain lien entre l'étymologie (supposée) du terme *fangdang* et l'esprit d'agrément.

Le terme *you* 優 n'est pas sans rappeler *chang* 倡, ou naturellement le composé *changyou* 倡優, lesquels désignent des musiciens d'agrément (tels que Li Yannian ou sa sœur la dame Li qui fut admise à la cour en tant que *chang* : *yi chang jin* 以倡進). Avec les bouffons ou les artistes burlesques du palais, ils étaient destinés à divertir la cour impériale.

Le règne de l'empereur Wu des Han a été, sous plusieurs aspects, propice à l'évolution des arts d'agrément. Si la tendance ludique se manifeste dans le domaine musical avec la rénovation du Bureau de la musique, elle s'exprime aussi dans le domaine littéraire : l'empereur Wu fut, rappelons-le, l'initiateur même de la joute poétique à la terrasse Boliang⁸³⁷.

Cette tendance ne fait que croître avec la floraison des cénacles durant les Six Dynasties, et connaît une acmé à l'époque des Qi et des Liang. Il n'est pas dû au hasard que Liu Xie consacre un chapitre entier aux « Traits et énigmes » (*xieyin* 諧隱) : c'est aussi que les jeux et les tours d'esprit gagnent une importance sans précédent dans la création littéraire de ses contemporains.

La biographie consacrée à Liu Ru 劉孺 (485-547) dans le *Liang shu* 梁書 (Livre des Liang) et le *Nanshi* relate une même anecdote : Liu Ru, doué d'une grande vivacité d'esprit, savait écrire de belles-lettres au fil du pinceau, sans rature, et jouissait pour cela de l'appréciation de l'empereur Wu. Un jour, celui-ci à l'occasion d'un banquet impérial ordonna à ses ministres de composer des poèmes, tandis que Liu Ru et son collègue Zhang Shuai⁸³⁸, qui était aussi connu pour sa grande facilité de composition, se trouvaient tous deux ivres et furent incapables de terminer leur composition avant que l'empereur Wu ne prît la main de Liu Ru et

⁸³⁶ *Hanshu*, j. 65, p. 2874.

⁸³⁷ L'effet ludique est aussi perceptible dans les *fu*, avec notamment le recours marqué à la figure de l'hyperbole. Cf., Tang Liang 唐亮, « 'Zixu fu' ji 'Shanglin fu' yu cifu de youxi hua » 《子虛賦》及《上林賦》與辭賦的遊戲化 (« Rhapsodie sur le monsieur Fictif » et « Rhapsodie sur les Hautes-Forêts » : la tendance ludique des rhapsodies), *Wenxue jiaoyu*, déc. 2016, p. 169-171.

⁸³⁸ Une autre chose qui mérite d'être mentionnée est que, sous l'ère Tianjian 天監 (502-519), Zhang Shuai fut chargé de compiler les volumes sous la catégorie Yi (deuxième), il lui fut également ordonné de composer une vingtaine de notes sur les affaires des femmes. Le tout constitua cent volumes qui furent offerts au palais arrière des concubines de l'empereur.

n'écrivît sur sa tablette les vers suivants – qui témoignent de son humeur folâtre en cette circonstance :

張率東南美，	Zhang Shuai est une belle [plume] du Sud-Est,
劉孺洛陽才。	Liu Ru est un génie de Luoyang.
攬筆便應就，	D'un premier jet vous devez accomplir vos poèmes,
何事久遲回？	Pourquoi donc vos réponses tardent-elles à venir ? ⁸³⁹

Sur le même ton narquois, dans un poème de Xiao Lun 蕭綸 (507-551) conservé dans le *TPYL*, ce prince de sang joue un mauvais tour à son frère Xiao Yi, borgne depuis son jeune âge suite à une maladie :

湘東有一病，	Xiangdong a une maladie,
非啞復非聾。	Ce n'est ni mutisme ni surdité :
相思下只淚，	Les larmes d'amour ne lui coulent que d'un œil,
望直有全功。	Pour viser droit, il a la gloire sans partage. ⁸⁴⁰

Ces deux exemples montrent que, durant l'époque des Liang, la poésie était employée comme une forme de jeu d'esprit entre le souverain et ses ministres, entre les princes et leurs courtisans. Cette pratique, qui détache la poésie du sérieux et de la dimension allégorique, contribue à conférer à une certaine liberté à l'expression poétique.

En effet, au temps des Qi et des Liang, non seulement les joutes poétiques à l'occasion de banquets se multiplient, mais les compositions elles-mêmes dénotent un aspect du jeu (ou encore prétendent de l'être). Plusieurs poèmes dans le *juan* sept du *Yutai* portent dans leur titre le caractère *xi* 戲, comme « Xizuo » 戲作 (Composé par jeu) de Xiao Yan ; « Xizeng liren » 戲贈麗人 (Offert par jeu à des beautés)⁸⁴¹, « Zhibi xishu » 執筆戲書 (Composé par jeu sur le champ)⁸⁴², « Xizuo Xie Huilian ti shisan yun » 戲作謝惠連體十三韻 (Treize distiques composés par jeu dans le style de Xie Huilian) de Xiao Gang, « Xizuo yanshi » 戲作艷詩 (Poème galant composé par jeu) de Xiao Yi, etc.

Le tout premier poème intitulé « Composé par jeu » revient à Xiao Yan⁸⁴³, dans lequel le poète dépeint des belles dont l'éclat éclipsé les beautés les plus illustres telles que Xishi et Daji, et rivalise avec celui des déesses de la rivière Luo et de la Han :

⁸³⁹ *Ershisi shi* • *Nanshi*, j. 39, p. 862.

⁸⁴⁰ « Xi Xiangdong wang shi » 戲湘東王詩 (Poème pour taquiner le prince de Xiangdong), conservé dans le *YPYL* j. 740 « Jibing bu » 疾病部 (Chapitre sur les maladies), voir *TPYL*, vol. 6, p. 767.

⁸⁴¹ *Yutai*, p. 290.

⁸⁴² *Yutai*, p. 293-294.

⁸⁴³ Les poèmes portant ce titre deviennent abondants à partir des Tang, on en trouve plusieurs par les plus grands poètes comme Du Fu, Bai Juyi. Ils deviennent encore plus fréquents sous les Song.

宓妃生洛浦， 遊女出漢陽。 妖閒逾下蔡， 神妙絕高唐。 綿駒且變俗， 王豹復移鄉。 況茲集靈異， 豈得無方將。 長袂必留客， 清哇咸繞梁。 燕趙羞容止， 西妲慚芬芳。 徒聞珠可弄， 定自乏明璫。	La déesse Fu naquit aux criques de la Luo, Et la promeneuse apparut au nord de la Han, Passant en séduction les belles de Xiagai, Et en beauté divine, celles de Gaotang. Par leur chant, Mian Ju modifia les mœurs, Et Wang Bao changea les coutumes. À plus forte raison, les fées ici présentes, Comment pourraient-elles n'en faire pas autant ? Leurs longues manches toujours retiennent les hôtes, Autour des poutres s'élèvent en volute leurs clairs chants. Les beautés de Yan et de Zhao rougiraient de leur grâce, Ainsi que Xishi et Daji de leur parfum. Or si j'entendis dire qu'elles jouaient avec des perles À vous, sûrement, il manque des pendants éclatants ⁸⁴⁴ .
--	---

Le poème, plein d'allusions littéraires, est éminemment savant. Les chants de Mian Ju 綿駒 (?-?) et Wang Bao 王豹 (?-?)⁸⁴⁵ se rapportent aux airs de Wei 衛 et de Qi 齊, lesquels partagent avec ceux de Zheng 鄭 et de Song 宋 la désignation de « sons de perdition » (*niyin* 溺音), tous délétères pour la vertu (淫於色而害於德) à en croire Zixia.

Mais plutôt que d'y voir une force redoutable, le poète laisse entendre son admiration pour ces chants considérés comme ayant le pouvoir de transformer les mœurs et les coutumes (*biansu* 變俗 et *yixiang* 移鄉), ce qui est en accord avec l'engouement de Xiao Yan pour les sons de Wu et les airs de l'Ouest considérés comme « ensorcelants ». Ceci est confirmé, par ailleurs, par le terme *qingwa* 清哇 que nous traduisons par « clairs chants ». Le terme *qing*, de même que dans *qingshang*, désigne une belle sonorité claire, tandis que *wa* 哇 signifie une musique suave, mais languissante : « Modérée et juste, telle est la musique élevée ; trop suave, tels sont les sons des Zheng » . Ces références musicales ne sont pas insignifiantes, elles suggèrent une importance considérable des chansons folkloriques dans l'esthétique poétique de Xiao Yan, qui, à leur manière, infusent dans ses vers un esprit léger et ludique.

Cependant, même si le poème se prétend « composé par jeu », le caractère taquin ne se lit qu'à la fin du poème, encore que son évocation précise nous échappe : il semble suggérer que, quoique la belle l'emporte sur les déesses par sa beauté et son talent, il lui manque encore un galant qui saurait lui offrir un présent d'amour. L'intitulé « Xizuo » avait peut-être pour

⁸⁴⁴ Traduction posthume de François Martin (séminaire IFRAE).

⁸⁴⁵ Mian Ju et Wang Bao ont tous deux vécu sous les Printemps et Automnes, le premier est originaire de Qi, tandis que le second est de Wei.

intention d'innocenter, justement, cette dimension galante. En effet, la galanterie peut constituer elle-même un élément d'agrément qui confère à un poème plus d'attrait et de saveur.

Remontons un peu dans le temps, et citons par exemple le poème de Li Chong 李充 (III^e-IV^e. s.) intitulé « Chao youren » 嘲友人 (Pour me moquer d'un ami), où le poète semble avoir emprunté l'habit d'un amant pour offrir plaisamment son amitié au destinataire du poème :

同好齊歡愛，	Alliés par affinité, nous partageons l'amour et la félicité,
纏綿一何深。	L'un à l'autre, combien notre attachement est profond !
子既識我情，	Vous connaissez déjà mes sentiments,
我亦知子心。	De même que je connais votre cœur.
燕婉歷年歲，	Tendrement nous avons vécu des années,
和樂如瑟琴。	Union harmonieuse comme les cithares <i>se</i> et <i>qin</i> .
良辰不我俱，	La bonne fortune par la suite nous a quittés,
中闊似商參。	Éloignés l'un de l'autre comme deux étoiles opposées :
爾隔北山陽，	Vous dans le côté sud du mont du nord,
我分南川陰。	Moi à la rive nord du fleuve du sud.
嘉會罔克從，	Je ne puis aller à vos heureuses rencontres,
積思安可任。	Ma langueur s'alourdit, ô, comment la souffrir ?
目想妍麗姿，	Mes yeux cherchent votre jolie silhouette,
耳存清媚音。	Mes oreilles conservent votre voix veloutée.
修晝興永念，	Le jour qui s'étend m'incite à mille pensées,
遙夜獨悲吟。	A la nuit qui s'allonge je soupire de solitude.
逝將尋行役，	Je pars bientôt à la recherche d'une charge,
言別涕沾襟。	En disant « adieu » mes larmes mouillent mon habit.
願爾降玉趾，	Que vous condescendiez à mener vers moi vos pas de jade ⁸⁴⁶ ,
一顧重千金。	Un seul de vos regards vaut pour moi mille onces d'or ! ⁸⁴⁷

Le contexte de la composition du poème nous est inconnu, on ne sait qui est cet ami (*youren* 友人) évoqué dans le titre. Pour Xu Gongchi 徐公持, le poème « imite les stances d'un homme envoyé en expédition » (為擬作征夫詞), dans lesquelles est souvent exprimé le manque qu'un soldat éprouve pour son épouse⁸⁴⁸.

Les deux vers « Mes yeux cherchent votre jolie silhouette, Mes oreilles conservent votre voix veloutée » (目想妍麗姿，耳存清媚音) laissent entendre que le propos est adressé à une bien-aimée, dans la mesure où les expressions *yanli* 妍麗 et *qingmei* 清媚 sont naturellement utilisées pour décrire une beauté féminine. En outre, les deux vers sont une reprise presque littérale de ceux de Lu Yun dans l'un de ses poèmes prétendument écrits à la place de Gu

⁸⁴⁶ *Yuzhi* 玉趾, littéralement « orteils de jade ».

⁸⁴⁷ C'est le seul poème qui nous est parvenu signé par Li Chong. *Yutai*, j. 3, p. 215. Le poème est conservé par le *YWLJ* sous la rubrique « Chaoxi » 嘲戲 (Moquerie et taquinerie).

⁸⁴⁸ Selon Xu Gongchi, ce thème devient fréquent à partir des Han et des Wei, et sera repris par des poètes comme Zhang Hua 張華 (232-300) et Lu Ji sous les Jin occidentaux dans leurs imitations de *yuefu*. Voir XU Gongchi 徐公持, *Wei Jin wenxue shi* 魏晉文學史 (Histoire de la littérature des Wei et des Jin), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1999, p. 475.

Yanxian pour sa femme : « Mes yeux cherchent votre gracieuse silhouette, Mes oreilles conservent votre douce voix » (目想清惠姿，耳存淑媚音) (voir chapitre III).

Nous avons déjà observé dans le chapitre III le caractère taquin des poèmes de Lu Yun, mais aussi de ceux de Lu Ji, lesquels constituent plutôt une joute poétique entre les deux frères, en plaisantant doucement Gu Yanxian, leur ami commun, sur sa tendresse maritale.

Il est difficile d’imaginer que le poème de Li Chong soit réellement adressé à *une* amie, car dans ce cas, l’identification de la *persona je* au poète risquerait de rendre le poème moralement problématique. Si pourtant le poète ne juge pas nécessaire de déguiser sa voix, c’est probablement que ce *youren* est un – plutôt qu’une – de ses amis proches.

Soit comme les frères Lu, Li Chong a composé ce poème à la place de ce *youren* pour sa bien-aimée⁸⁴⁹, soit, ce qui nous paraît plus vraisemblable, tout l’humour du poème procède du fait que le poète transforme ce *youren* – sans doute masculin⁸⁵⁰, en femme, pour lui exprimer ses pensées amicales mêlées de taquineries, pimentées notamment par les deux derniers vers « Que vous condescendiez à mener vers moi vos pas, Un seul de vos regards vaut pour moi mille onces d’or ! »

Mais d’autre part, il existe aussi une possibilité – même si elle est mineure – que dans ce poème, le poète *se déguise* en femme, autrement dit, la *persona je* est féminine, dans ces cas-là, l’avant-dernier s’entend plutôt de la manière suivante : « Vous partirez bientôt à la recherche d’une charge, En disant ‘adieu’ mes larmes mouillent mon habit ».

Il existe un élément de simulacre – donc de jeu – dans une des caractéristiques les plus constantes, en même temps que les plus curieuses, de la poésie galante. Cette caractéristique, c’est la fiction que le poème est écrit par une femme.⁸⁵¹

⁸⁴⁹ Dans son *Shishu xinyu jianshu* 世說新語箋疏 (Notes et commentaires sur les Nouveaux propos mondains), Yu Jiayi 余嘉錫 remarque que le présent poème « décrit les sentiments d’adieux entre deux époux et ressemble considérablement au poème « Envoi à la place de Gu Yanxian à son épouse » de Lu Shiheng (Ji) (敘其夫婦離別之情，頗類陸士衡《代顧彥先贈婦》), voir *Shisuo*, p. 265.

⁸⁵⁰ Jin Xiangyin 金向銀 identifie ce *youren* au célèbre calligraphe Wang Xizhi 王羲之 (321-379), contemporain et ami de Li Chong et pense que le présent poème est une réponse négative à l’invitation à la réunion du Langting 蘭亭, laquelle donnerait lieu à un recueil poétique dont la préface calligraphiée par Wang Xizhi deviendrait son chef-d’œuvre, le fameux « Langting ji xu » 蘭亭集序 (Préface au recueil du pavillon des Orchidées). Voir Jin Xiangyin, Duxiu shan Wei furen bei Wang Xizhi dushu chu 獨秀山衛夫人碑王羲之讀書處 (Lieu de lecture de Wang Xizhi, près de la stèle destinée à la dame Wei, au mont Duxiu), <http://sznews.zjol.com.cn/sznews/system/2011/06/03/013826160.shtml>, consulté le 27/10/2020. Cependant, son argumentation nous paraît peu convaincante, d’autant que les deux vers finaux suggèrent plutôt une prière – que ce *youren* lui rende visite – plutôt qu’un refus à une invitation.

⁸⁵¹ F. Martin, « Le *Yutai xinyong* et la nouvelle poésie », p. 221

En effet, l'emprunt de la voix féminine est une pratique courante lorsque les vers se livrent à des expressions amoureuses. Mais le poème de Li Chong laisse voir une possibilité supplémentaire de simulacre. Dans le même ordre d'idée, le poème suivant se distingue également par l'inversion de la pratique courante. La fiction, cette fois, est que le poème est écrit par un homme, alors qu'en réalité, il est signé par une poétesse. Il s'agit du poème intitulé « Xi Xiaoniang » 戲蕭娘 (Pour taquiner la jeune demoiselle Xiao), attribué par le *Yutai* à la poétesse Shen Manyuan que nous avons cité plus haut.

明珠翠羽帳，	La tente à perles brillantes et à plumes bleues,
金薄綠綃帷。	Les rideaux à feuilles d'or et de gaze verte,
因風時暫舉，	Se lèvent par moments au gré du vent :
想像見芳姿。	On croit voir sa silhouette gracieuse.
清晨插步搖，	Au petit matin elle glisse une parure [dans ses cheveux] ⁸⁵² ,
向晚解羅衣。	Au soir elle dénoue sa robe de soie.
托意風流子，	Je souffle l'idée aux galants hommes,
佳情詎肯私。	Comment puis-je receler seul ces jolis sentiments ? ⁸⁵³

Le poème commence par décrire l'espace intime d'une jeune femme, dont la belle allure se laisse entrevoir derrière les rideaux, sans qu'elle paraisse pourtant au premier plan : il s'agit plutôt d'une figure imaginée, dont l'appellation même (dans le titre) pourrait être une invention.

Les vers suivants esquissent à grands traits la belle contenance de la jeune femme du matin jusqu'au soir, et donnent pourtant l'impression d'un tableau minutieux dans la mesure où une attention soutenue est prêtée à de petits gestes d'une sensualité délicate.

Jusque-là, le poème est plutôt descriptif, l'intention de taquiner ne se manifeste qu'avec les deux derniers vers qui restent toutefois quelque peu équivoques. Dans la traduction proposée, nous avons conservé la perspective de la contemplatrice – ou plutôt du contemplateur puisqu'il nous paraît que, pour taquiner cette demoiselle Xiao, la poétesse s'amuse à jeter sur elle un regard « masculin », en exprimant le souhait de partager « ces jolis sentiments » (*jiaqing* 佳情) à d'autres galants hommes. Mais il est aussi possible d'y voir un changement de perspective : dans les deux vers finaux, celle qui est observée devient, d'une manière un peu inopinée, celle qui s'exprime (comme c'est souvent le cas dans un poème galant). Plutôt que le contemplateur ou la contemplatrice qui « souffle l'idée » (*tuoyi* 托意), n'est-ce pas la belle qui « confie son intention » ? Le caractère *si* 私 dans ce contexte prend un autre sens, « garder, tenir secret » ; ainsi les deux vers pourraient se traduire de la manière suivante : « Elle confie son cœur à un galant homme : Comment peut-elle celer son joli sentiment ? »

⁸⁵² 步搖 est la désignation d'une parure de tête féminine s'agitant au rythme de la marche.

⁸⁵³ *Yutai*, j. 5, p. 209.

L'aspect ludique du poème sera encore plus notable s'il nous est permis de voir dans l'appellation *Xiaoniang* 蕭娘 une allusion au sobriquet que l'on donnait à Xiao Hong 蕭宏 (473-526), jeune frère de Xiao Yan qui reculait devant l'attaque de la force armée du Nord, et se vit moquer pour son manque de virilité, d'autant que ce prince de sang était connu pour sa belle apparence et son maintien élégant :

[Xiao] Hong n'osa pas s'opposer à l'opinion générale et arrêta l'avance de sa troupe. Les gens des Wei [du Nord] savaient qu'il était sans talent militaire et lui firent présent d'une coiffe et d'ornements de tête [féminins]. L'armée du Nord chanta : « [Nous] ne craignons ni la demoiselle Xiao ni la vieille mère Lü, [nous] ne craignons que Wei le vigoureux de Hefei », le vigoureux est Wei Rui.⁸⁵⁴

宏不敢便違群議，停軍不前。魏人知其不武，遺以巾幘。北軍歌曰：「不畏蕭娘與呂姥，但畏合肥有韋武。」武謂韋叡也。

Cette chansonnette railleuse devait avoir fait grand bruit et, même si l'anecdote est conservée dans le *Nanshi* dont la compilation est ultérieure au *Yutai*, il n'y a presque aucun doute que le surnom de Xiao Hong était connu de la poétesse qui lui était presque contemporaine, d'autant que, petite-fille de Shen Yue, elle pouvait ne pas être très éloignée de la famille impériale.

Et si, par cette charmante demoiselle Xiao, la poétesse faisait effectivement une allusion narquoise à Xiao Hong, le jeu serait à son comble : une femme lettrée qui taquine une autre femme – mais une fausse femme – en empruntant la voix masculine.

Enfin, outre les termes *xi* et *chao* qui sont assez explicites sur la dimension ludique ou plaisante, on trouve aussi le terme *shuai'er* 率爾 (impromptu, mais aussi « librement, sans réflexion » voire « à la légère ») qui suggère une légèreté d'esprit. Sous ce titre, le *Yutai* recueille des poèmes comme le « *Shuai'er weiyong* » 率爾為詠 (Impromptu) de Xiao Gang et le « *Fenghe 'Shuai'er youyong'* » 奉和率爾有詠 (En réponse à 'Impromptu') de Wang Xun 王訓 (511-536), lesquels auraient été composés dans les mêmes circonstances, mais aussi le « *Ruoxian yujian renzhi shuai'er jifu* » 郡縣遇見人織率爾寄婦 (En voyant quelqu'un tisser à Ruo, j'envoie un impromptu à ma femme)⁸⁵⁵ de Liu Xiaowei 劉孝威 (496?-548). Ce dernier est une excellente illustration d'un poème de taquinerie plein de saveur et d'agrément.

⁸⁵⁴ Cité d'après *YFSJ*, j. 86, p. 1210. Wei Rui 韋叡 ou encore 韋叡 (442-520), général de renom, frustra à plusieurs reprises les attaques des troupes des Wei du Nord.

⁸⁵⁵ *Yutai*, j. 8, p. 341-342.

Le poète décrit tout d'abord une belle enchanteresse (*yaoji* 妖姬) qui tisse près de sa fenêtre, dont les beaux yeux et le sourire charment les passants. Après avoir insisté longuement⁸⁵⁶ sur la joliesse et les manières séduisantes de la tisseuse dont les soupirants sont légion, contre toute attente, le poète introduit un tournant avec les deux vers : « Ce n'est que pour ma dame de gynécée, Que je garde l'ancien amour et refuse une nouvelle aimée » (直為閨中人，守故不要新). Par la suite, il laisse entendre combien l'éloignement et la solitude lui pèsent : les larmes versées dans son sommeil solitaire et sa nostalgie de la couche nuptiale, ce qui semble le résoudre à revenir à son épouse, sans oublier de plaisanter sur l'état d'esprit qu'il lui prête :

行驱金络骑，	Je conduirai bientôt mon cheval aux rênes d'or,
归就城南端	Et retournerai au sud de la cité
城南稍有期，	Au sud de la cité, sous peu nous nous retrouverons.
想子亦勞思。	J'imagine que vous aussi, de moi vous vous languissez.
羅襦久應罷，	Votre robe de gaze, depuis longtemps doit être délaissée,
花釵堪更治。	Vos épingles à cheveux fleuries, encore moins ajustées.
新妝莫點黛，	À votre nouveau maquillage, n'étalez point le fard d'anthracite,
余還自畫眉。	À mon retour, je vous dessinerai moi-même les sourcils.

Ce qu'il y a de plus savoureux dans ce poème, c'est la tragi-comédie du jeu des sentiments. Le mari commence par vanter la beauté d'une autre femme, pour susciter un frémissement de jalousie dans le cœur de son épouse sans doute, mais aussi pour lui préparer le bonheur de découvrir que ses alarmes étaient vaines et que l'amour de son mari lui est resté. Vers la fin du poème, le poète caresse l'idée que son épouse, tourmentée par l'éloignement, cesse de soigner ses atours – puisqu'« une femme se pare pour celui qui lui plaît⁸⁵⁷ ». Cependant, ayant sans doute un peu de mal à s'en convaincre, il poursuit en évoquant le nouveau maquillage de l'aimée et lui demande de lui réserver le plaisir de dessiner pour elle ses sourcils. Celui qui voulait causer un brin de jalousie chez l'aimée devient lui-même ombrageux à l'idée qu'elle pourrait se faire belle pour un autre... Les deux derniers vers sont particulièrement intéressants : d'une part, ils mettent en scène un mari légèrement jaloux qui défend implicitement « n'accomplissez point votre maquillage avant mon retour », et d'autre part, c'est un mari aimant qui se plaît à dessiner les sourcils de sa femme... Le poème est plein d'innocents badinages, déployés avec brio et humour, et pimenté par une dose de théâtralité amoureuse.

⁸⁵⁶ Vingt-six vers sur un ensemble de quarante-deux vers.

⁸⁵⁷ Liu Xiang 劉向 (77-6 av. J.-C., compilé par), *Zhan'guo ce* 戰國策 (Intrigues des Royaumes combattants), j. 18 « Zhaoce » 趙策 (intrigues du Royaume de Zhao) : « Hélas ! un gentilhomme meurt pour celui qui le connaît [son aspiration], une femme se pare pour celui qui lui plaît » (嗟乎！士為知己者死，女為悅己者容。)

Outre que les poèmes eux-mêmes font preuve d'un esprit ludique, la plupart des textes poétiques de cette époque doivent leur production aux joutes favorisées par la floraison des cercles lettrés. « Jamais, semble-t-il, on ne 'joua' autant à composer, et rarement on s'interrogea autant sur la poésie⁸⁵⁸ », observe François Martin. Les titres de poèmes conservés dans le *YTXY* permettent souvent d'en percevoir les circonstances de composition et indiquent « une intention ludique plus ou moins marquée⁸⁵⁹ ».

On y trouve par exemple des formules comme *fude*... 賦得 ou *fu...de* 賦...得 « sujet obtenu », *yong* 詠 « sur... », *yingling* 應令 « sur l'ordre [du prince héritier] » ou *yingjiao* 應教 (à la demande de...), *he* 和 « faire écho » ou *feng he* 奉和 « présenté en réponse », *tong* 同 ou *yu* 與 « avec », *zeng* 贈 « offert » et *da* 答 « réponse », *lianju* 連句 « distiques en chaîne », ou encore *dai* 代 « composé au nom de... », *wei* 為 « pour », *ni* 擬, « en imitation de », *xue* 學 « à la manière de », ou enfin, *xi* 戲 « par jeu » ou *chao* 嘲 « pour se moquer de »...⁸⁶⁰

La première de ces formules notamment, *fude* ou encore *fu... de*, indique un contexte de joutes entre plusieurs personnes, où chacun improvise un poème sur un sujet (tiré au sort parfois). Les sujets imposés aux participants allant des titres de *yuefu* aux catégories des rimes⁸⁶¹. « Fu *yuefu* de 'Da chuishou' » 賦樂府得大垂手 (Improvisation sur les *yuefu* – Sujet tiré : 'Grandes tombées de mains') suggère, par exemple, que plusieurs titres de *yuefu* auraient été proposés, de manière à ce que chacun improvise des vers sur un air différent.

Outre la reprise collective d'un titre ancien, il arrive aussi que l'on recoure à plusieurs titres de *yuefu* pour des joutes poétiques. Le *Yutai* conserve, par exemple, un poème attribué à Wu Jun 吳均 (469-520) intitulé « Fu *yuefu* de Da chuishou » 賦樂府得大垂手 (Improvisation sur les *yuefu* : sur « Grandes tombées de mains »)⁸⁶², lequel se trouve aussi dans le *YFSJ*⁸⁶³ sous

⁸⁵⁸ F. Martin, « Les joutes poétiques dans la Chine médiévale », p. 89.

⁸⁵⁹ F. Martin, « Le *Yutai xinyong* et la nouvelle poésie », p. 210.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 210-216.

⁸⁶¹ En passant par les objets, comme dans le cas de « Fu *yueqi* ming de konghou » 賦樂器名得箜篌 (Improvisation sur les instruments de musique – Sujet tiré : la harpe). Plus tardivement, on a aussi et surtout des catégories de rimes imposées comme sujets pour ce genre d'improvisations dans les joutes, ce qui correspond à la formule *fuyun* 賦韻...

⁸⁶² *Yutai*, j. 7, p. 296-297.

⁸⁶³ *YFSJ*, j. 76, p. 1069.

le titre de « Da chuishou » 大垂手 (Grandes tombées de mains⁸⁶⁴). Apparemment, le *Yutai* nous enseigne plus sur le contexte de création du poème, lequel fut vraisemblablement improvisé à l'occasion d'une joute : plusieurs titres de *yuefu* furent proposés par un tirage au sort aux convives présents, qui auraient chacun composé un poème sur le titre obtenu.

Wu Jun aurait obtenu le titre « Da chuishou » pour composer le sien. Il nous est à présent impossible de connaître les autres titres distribués aux participants de la joute, mais le poème dénote à lui seul qu'à part de composer communément sur un même titre, on pouvait multiplier des titres pour composer des vers peut-être sur une même circonstance.

Les termes *yingling*, *yingjiao* et *fenghe* se rapportent aussi à des compositions de circonstance, tandis que les poèmes intitulés *tong*, *yu* ou encore *zeng* et *da*, signalent une poésie de correspondance. Le terme *lianju* rappelle naturellement les joutes poétiques dans le style Boliang, tandis que *xi* et *chao* marquent très explicitement la dimension ludique de certains poèmes. Ainsi, à en croire François Martin, on relève dans l'anthologie plus d'un tiers de poèmes que leur titre « situe comme des jeux plus ou moins gratuits⁸⁶⁵ ». Ce recensement peut paraître généreux, mais il n'est pas exagéré.

5.3. La poésie au goût du jour

D'après François Martin, « le *Yutai xinyong* illustre un siècle que le *Wenxuan* refuse »⁸⁶⁶. Remarque perspicace : ce que le *Wenxuan* repousse, c'est son propre siècle, tandis que le *Yutai* reflète une poésie – voire une littérature – au goût du jour.

Avec l'essor d'une poésie d'agrément, les conceptions du *wen* et de la littérature sont revisitées à l'époque des Qi et des Liang, avec l'apparition d'ouvrages de critique littéraire comme le *WXDL*. Les débats entre le classicisme et l'école novatrice se multiplient. C'est une époque où l'on réfléchit sur les antinomies *wen* 文 et *zhi* 質, *ya* 雅 et *su* 俗, ancienneté et nouveauté, orthodoxie et innovation (ou transformation), tradition et modernité, et où l'on mène des spéculations sur le potentiel de l'expression littéraire.

⁸⁶⁴ D'après le *YFJT* (cité dans *YFSJ* j. 76, p. 1069), grandes et petites « tombées de mains » (大垂手 et 小垂手) désignent des gestuelles de danse.

⁸⁶⁵ F. Martin, « Le *Yutai xinyong* et la nouvelle poésie », p. 216.

⁸⁶⁶ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 54.

5.3.1. Quand les sentiments (ou la sensualité) se chantent

Dans le chapitre « Qingcai » 情采 (Sentiment et ornement), Liu Xie oppose les poètes (*shiren* 詩人) et les hommes de vers (*ciren* 辭人)⁸⁶⁷, en précisant que les premiers « composent des textes pour [exprimer] des sentiments » (*weiqing er zaowen* 為情而造文), tandis que les derniers « fabriquent des sentiments afin de composer des écrits » (*weiwen er zaoqing* 為文而造情). Quand les poètes « chantent leurs sentiments » (*yinyong qingxing* 吟詠性情) pour faire des remontrances à leur prince (*feng qi shang* 諷其上), les hommes de vers s'adonnent à un style orné pour plaire au monde et parvenir à la célébrité (*yusheng diaoshi* 鬻聲釣世). Cependant, une écriture poétique chargée d'ornements, mais où les sentiments font défaut (*fancai guaqing* 繁采寡情) suscite nécessairement la lassitude lorsqu'elle est soumise à l'appréciation (*weizhi bi yan* 味之必厭)⁸⁶⁸.

À l'expression *yinyong qingxing* 吟詠性情, littéralement « chanter ses sentiments et sa disposition intérieure », les critiques recourent pour évoquer des réalités différentes voire opposées. Elle figure aussi dans le « Diaochong lun » 雕蟲論 (Commentaire sur les insectes sculptés) de Pei Ziye 裴子野 (469-530) :

Dès lors, que ce soit les jeunes des venelles ou les enfants de la noblesse, tous délaissent les six arts et chantent leurs sentiments. Les lettrés considèrent les chants divers comme leur préoccupation la plus urgente, les stances et les vers sont ce sur quoi ils insistent le plus. Les textes licencieux démolissent le canon, la brillance du style fait la gloire [d'un auteur]. [Il n'y a] plus [d'harmonisation] aux instruments à cordes et à vent, et plus de frein [aux passions] par les rites et le sens du devoir [...] Messire Xun dit : « Le présage d'une époque de trouble, c'est que sa littérature s'éclipse au profit des ornements ». N'en sommes-nous pas bien proches à présent ?

自是閭閻年少，貴游總角，罔不擯落六藝，吟詠情性，學者以博依為急務，章句為專魯，淫文破典，斐爾為功。無被於管弦，非止乎禮義【…】荀卿有言：「亂代之徵，文章匿而采。」斯豈近之乎！

Les observations de Liu Xie et de Pei Ziye se rejoignent dans la mesure où ils regrettent tous deux le déclin de la poétique classique et la prédominance du style fleuri. Cependant, il existe plusieurs nuances entre leurs attitudes. Ce qui retient notre attention en premier lieu est leur usage différent de l'expression *yinyong qingxing* 吟詠性情. Tandis que Liu Xie s'en sert

⁸⁶⁷ Par cette traduction sans doute imparfaite, nous tâchons de marquer la différence entre un *shiren* ou un *ciren* dans les considérations de Liu Xie, sans ignorer que *ciren* peut éventuellement désigner les auteurs de (*ci*)*fu*.

⁸⁶⁸ *WXDL*, ch. 31, p. 1158.

comme un quasi équivalent de *yanzhi* 言志 (exprimer son aspiration) pour caractériser la poésie des anciens dans la tradition du *Shijing* ; Pei Ziye l'emploie pour évoquer la production poétique des lettrés à partir de l'ère Daming 大明 (457-464) des Liu-Song, dans un sens que François Martin va jusqu'à rendre par « chanter l'amour ».

La clé de cette divergence réside dans les sens différents que l'un et l'autre confèrent au terme *qingxing* 情性, qui se trouve encore dans le passage suivant tiré du chapitre « Mingshi » du *WXDL* :

Le mot « poème » signifie « maintenir » ; maintenir le sentiment personnel de l'homme. Si, pour résumer les « Trois cents [poèmes] », le sens s'attache à « ne jamais dévier », « maintenir » peut assurément servir d'explication à ce mot [de poème].⁸⁶⁹

詩者，持也，持人情性；三百之蔽，義歸「無邪」，持之為訓，有符焉爾。

Conformément à l'idéal du *Shijing*, la poésie est ce par quoi l'on chante les sentiments, mais aussi ce par quoi on les maintient (*chi ren qingxing* 持人性情). Dans les considérations de Liu Xie, les sentiments (*qingxing*) sont quelque chose d'inné et spontané, d'où le besoin de les exprimer, mais aussi de les maintenir afin de ne pas dévier (*wuxie* 無邪). Mais cette tradition se perd avec les hommes de vers (*ciren*) qui « fabriquent des sentiments » (*zaoqing* 造情) dans la composition des belles-lettres. Ce qui est mis en avant ici, c'est l'authenticité des sentiments exprimés : par « fabriquer », Liu Xie suggère, évidemment, que la spontanéité et la sincérité manquent dans l'écriture poétique des *ciren*.

L'acte poétique « porte en lui-même [...] le sceau de la sincérité », or l'intention de « suivre les sentiments » (*yuanqing* 緣情)⁸⁷⁰ exprimée par les auteurs des Six Dynasties se voit assimilée par les critiques ultérieurs comme une manifestation du goût pour la « sensualité » (*shengse* 聲色, littéralement « plaisirs de l'ouïe et du regard »), ainsi que l'affirme Lu Shiyong dans le « Traité général » du *Miroir de la poésie* :

On a l'impression que la poésie, dès qu'elle arriva aux [Liu-Song], s'ouvrit à la sensualité.⁸⁷¹

詩至於宋【……】便覺聲色俱開。

Ou encore :

⁸⁶⁹ Traduction de Valérie Lavoix, voir « Liu Xie (ca 465-ca 521) », chap. VIII, p. 299-300.

⁸⁷⁰ Lu Ji, « Wenfu » 文賦 (Rhapsodie sur la littérature) », dans *Lu Ji ji* 陸機集 (Recueil de Lu Ji), Beijing, Zhonghua shuju, 1982, j. 1, p. 2.

⁸⁷¹ Lu Shiyong, *Shijing zonlun* dans *Lidai shihua xubian*, p. 1406.

La poésie, quand elle arriva aux Qi, s'ouvrit grandement à la sensualité, [l'expression] des sentiments s'y étant estompée.⁸⁷²

詩至於齊，性情既隱，聲色大開。

Où l'on voit la « sensualité » (*shengse*) présentée comme l'opposé même des « sentiments » (*xingqing* 性情). L'inversement de l'ordre des deux caractères *xing* 性 (disposition intérieure) et *qing* (sentiment) n'introduit pas de différence significative dans le sens du mot, mais une légère nuance qui lui donne un certain cachet d'authenticité.

Mettons de côté ce jugement venu de la postérité et prêtons plutôt attention aux critiques littéraires de l'époque des Qi et des Liang ; nous constatons chez eux que le terme *qingxing* est parmi les plus employés. Outre les observations de Pei Ziye et de Liu Xie, il apparaît aussi dans le « Commentaire sur les biographies des gens de lettres ») du *Nan Qi shu*, lorsque Xiao Zixian commence ses propos par : « Le texte littéraire est le signe (ou encore l'estampille) des sentiments » (文章者，蓋情性之風標)⁸⁷³.

Les conceptions de Xiao Zixian se dévoilent davantage lorsqu'il différencie trois courants dans l'écriture littéraire de ses contemporains. Le premier se distingue par sa finesse et sa beauté (*qiaoqi* 巧綺), mais dans un style détourné (*yuhui* 迂回) ; il est « canonique et juste » et en cela valable (*dianzheng kecai* 典正可采), cependant il « ne pénètre point à l'intérieur des sentiments » (*ku bu ruqing* 酷不入情). L'expression *bu ruqing* 不入情 suggère l'abstention de l'épanchement du cœur. Xie Lingyun est considéré comme l'initiateur de ce premier courant.

Célèbre pour sa poésie de paysage, Xie Lingyun est connu comme « l'idéaliste égaré dans les méandres de la poétique, l'amoureux des beaux paysages, le randonneur infatigable, l'ami des moines et des discussions philosophiques, un misanthrope si l'on veut, mais pas un séducteur ». En effet, la figure du poète est détachée des épanchements amoureux, d'autant que « la femme est remarquablement absente de son œuvre »⁸⁷⁴.

C'est pourquoi François Martin manifeste sa « surprise » de trouver sous le nom du poète deux poèmes qui mettent en scène un badinage galant entre une jeune femme et un voyageur au bord de l'eau. La singularité de ces poèmes est telle qu'il suppose que Xie Lingyun aurait « sacrifié, par jeu ou par quelque autre raison, à une mode du temps ou à un folklore local »⁸⁷⁵.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 1407.

⁸⁷³ *Nan Qi shu*, j. 52, p. 907-909.

⁸⁷⁴ F. Martin, « Le poète, les grues, les filles de l'onde : Xie Lingyun entre folklore et littérature », *Études chinoises*, vol. XIX, n° 1-2, printemps-automne 2000, p. 271-310, voir p. 278.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, 279.

Certes, quand Xiao Zixian caractérise le style de Xie Lingyun comme « ne pénétrant point à l'intérieur des sentiments » (*bu ruqing*), ce à quoi renvoie le mot *qing* ne se limite pas aux sentiments amoureux. Mais dans un contexte historique où l'on prend goût à l'épanchement du cœur, la sobriété de l'expression sentimentale n'est pas forcément prisee.

Or dès l'époque Wei-Jin, « l'expression plus libre et franche des émotions se veut une manifestation authentique de la personnalité et une forme de relation spontanée entre les êtres⁸⁷⁶ ». Le jugement moral et les « impératifs de retenue prescrits par les codes de bienséance⁸⁷⁷ » sont alors défiés par les lettrés qui se permettent de s'abandonner aux pleurs :

Les saints oublient les sentiments, les plus vils sont dépassés par les sentiments, c'est en nous autres que les sentiments se concentrent.⁸⁷⁸

聖人忘情，最下不及於情。然則情之所鍾，正在我輩。

L'éloge des émotions et de la sensibilité, ainsi que de la désinvolture et de l'aisance dont font preuve les lettrés de l'époque Wei-Jin, ont été un facteur important pour qu'apparaisse l'apologie des sentiments dans l'expression poétique, à commencer par les chansons. Ainsi, le troisième courant évoqué par Xiao Zixian est presque une contrepartie du premier, et Bao Zhao, l'un des plus grands auteurs de *yuefu*, et qui partage avec Xie Lingyun même et Yan Yanzhi 顏延之 (384-456) le titre des « Trois grands maîtres de l'ère Yuanjia (424-453) » (*Yuanjia sanda jia* 元嘉三大家), en est considéré comme le précurseur :

L'ouverture du chant est inattendue, la mélodie est risquée et pressée, les expressions sont excessives et ornées, propres à charmer le cœur et à éblouir l'esprit. C'est comme le rose (*hong*) et le violet (*zi*) pour les cinq couleurs, et les sons de Zheng et de Wei pour les tonalités des huit instruments. Ce genre de poèmes sont dans la lignée de Bao Zhao.

次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭、衛。斯鮑照之遺烈也。

Si ce style est comparé aux couleurs intermédiaires (*jianse* 間色) que sont le rose (*hong* 紅⁸⁷⁹) et le violet (*zi* 紫) par opposition aux couleurs justes (*zhengse* 正色), aux sons des Zheng et des Wei par opposition à la musique élevée, il est à remarquer que l'attitude de Xiao Zixian envers le style de Bao Zhao n'est pas forcément défavorable. Il le présente peu ou prou comme

⁸⁷⁶ Julie Gary, « Esthétique de la musique en Chine médiévale », p. 137.

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ *Shishuo*, « Rendān » 任誕 (Désinvolture), p.751.

⁸⁷⁹ Le terme *hong* 紅 désigne habituellement la couleur rouge, néanmoins, il se réfère originellement à la couleur rose ou rouge clair, résultant d'un mélange de rouge (*chi* 赤) et de blanc selon le *Shuowen jiezi*.

une antithèse de l'impassibilité (*bu ruxing* 不入情) qui marque le style de Xie Lingyun, puisque les sons de Zheng et de Wei sont caractérisés justement par un excès (*yin* 淫) de sentiments.

Ce discours est parfois emprunté pour justifier la mésestime dont souffrit Bao Zhao auprès de ses contemporains et des générations suivantes, mais il nous semble qu'il constitue, au contraire, une véritable valorisation du poète, reconnu comme le parangon d'un des trois courants poétiques principaux entre V^e et VI^e siècle.

D'autant que, par la suite, Xiao Zixian avance ses conceptions littéraires en proposant de « mêler des airs folkloriques » (*zayi fengyao* 雜以風謠) dans la création des belles-lettres, ce qui rejoint précisément la pratique poétique de Bao Zhao, dont une grande partie des poèmes qui nous sont parvenus sont des *yuefu*.

5.3.2. Comment rivaliser avec les anciens ?

Les tentatives de renouveler l'expression poétique se multiplient entre les V^e et VI^e siècles, où les gens de lettres revisitent le passé pour revendiquer leur propre place dans l'histoire littéraire.

Moi-même étant peu habile aux compositions littéraires, je n'ose émettre de critiques à la légère. Mais si l'on prend les œuvres de l'époque contemporaine pour les comparer l'une après l'autre à [celles] des hommes de talent de l'ancien temps – Yang [Xiong], [Si]Ma [Xiangru], Cao [Zhi] et Wang [Can] pour citer ceux qui nous sont les plus éloignés, Pan [Yue], Lu [Ji], Yan [Yanzhi] et Xie [Lingyun] pour les plus proches –, alors on peut constater qu'il existe peu de ressemblances dans leurs manières d'arranger les mots ou dans leurs intentions [confiées aux textes]. Si l'on approuve les belles-lettres de nos jours, c'est pour réprover celles des anciens, si les talents de jadis sont dignes d'admiration, les formes [littéraires] d'aujourd'hui sont alors à rejeter. Si [l'on dit que] tous ont des intérêts qui leur sont propres, je n'ose pas y consentir [...] L'ingéniosité de Xie [Lingyun] n'est certes pas imitable, la sobriété de Pei [Ziye] n'est pas non plus enviable [...] Quant aux temps modernes, la poésie de Xie Tiao et Shen Yue et la prose de Ren Fang et Lu Chui sont assurément la couronne des belles-lettres et les modèles de compositions [à suivre].⁸⁸⁰

吾既拙於為文，不敢輕有倚撫，但以當世之作，歷方古之才人，遠則楊馬曹王，近則潘陸顏謝，而觀其遺辭用心，了不相似。若以今文為是，則古文為非，若昔賢可稱，則今體宜棄，俱為盍各，則未之敢許【……】謝故巧不可階，裴亦質不宜慕【……】至如近世謝朓沈約之詩，任昉陸倕之筆，斯實文章之冠冕，述作之楷模。

Ainsi, Xiao Gang laisse entendre que les œuvres de ses contemporains (*dangshi zhi zuo* 當世之作) ne sont pas forcément inférieures à celles des anciens, et que les formes littéraires de son temps (*jinti* 今體) ont bien droit de cité vis-à-vis des belles-lettres des talents de jadis.

⁸⁸⁰ Lettre que Xiao Gang adressa à Xiao Yi, conservée dans le *Liang shu*, j. 49 « Yu Jianwu zhuan » 庾肩吾傳 (Biographie de Yu Jianwu) ; une version abrégée la lettre est conservée dans le *YWLJ*, j. 77.

Les noms qu'il cite en tant que modèles sont aussi révélateurs de ses conceptions littéraires. Ni Xie Lingyun ni Pei Ziyue ne sont présentés comme des choix idéaux ; le premier ne peut être égalé pour son ingéniosité ou sa délicatesse (*qiao* 巧), mais rappelons-nous que le style de Xie Lingyun est celui que caractérise une certaine « impassibilité ». Quant à Pei Ziyue, il était plutôt représentant d'un classicisme, et fut à contre-courant de son époque :

[Pei] Ziyue dans sa composition littéraire est classique et prompt, il n'aime pas les vers d'une joliesse somptueuse et trop raffinée, ses compositions suivent la manière des anciens et se différencient des formes littéraires de notre temps.⁸⁸¹

子野為文典而速，不尚麗靡之詞，其製作多法古，與今文體異。

C'est l'époque où ils tâtonnaient sciemment dans leur expression poétique, avec l'usage de nouvelles formes, dont l'une des meilleures illustrations est l'invention du style dit Yongming (*Yongming ti* 永明體)⁸⁸² Les qualités mélodiques des tons furent exploitées sur l'initiative de Shen Yue, avec le jeu des règles du contrepoint qu'il formule et que suivront ses contemporains, à commencer par les Huit amis [du prince de] Jingling (*Jingling bayou* 竟陵八友)⁸⁸³.

Lorsque Xiao Gang cite des « modèles de compositions [à suivre] » (述作之楷模), ce sont les principaux représentants du style Yongming qu'il évoque : Xie Tiao, Shen Yue, Ren Fang 任昉 (460-508)⁸⁸⁴, Lu Chui 陸倕 (470-526), lesquels figurent tous parmi les Huit amis de Jingling.

Parmi les Huit amis, il est impossible de rester silencieux sur Xiao Yan, ce fondateur des Liang qui a marqué sous plusieurs aspects la littérature de l'époque Qi-Liang. Poète, (fervent) bouddhiste, musicien et calligraphe. Sous son règne, les sons de Wu et les airs de l'Ouest ont connu un essor important, et il aurait également joué un rôle dans l'évolution des heptasyllabes, si les chansons intitulées « Hezhong zhi shui ge » 河中之水歌 (Chanson de l'eau du Fleuve) et « Dongfei bolao ge » 東飛伯勞歌 (À l'est s'envole la pie-grièche) lui doivent effectivement leur composition. La première se présente ainsi :

⁸⁸¹ *Liang shu*, j. 30.

⁸⁸² Voir notamment Richard B. Mather, *The Poet Shen Yueh (441-513): The Reticent Marquis*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988, mais aussi *The Age of Eternal Brilliance: Three Lyric Poets of the Yung-ming Era (483-493)*, Leiden, Boston, Brill, 2003.

⁸⁸³ Les huit hôtes les plus célèbres de Xiao Ziliang 蕭子良 (455-494), connu comme prince de Jingling : Xiao Yan, Shen Yue, Xie Tiao, Wang Rong, Xiao Chen, Fan Yun, Ren Fang et Lu Chui. Voir François Martin, Damien Chaussende (dir.), *Dictionnaire Biographique du haut Moyen Âge chinois*, Paris, Les Belles Lettres, 2020, p. 528-530.

⁸⁸⁴ Avec Shen Yue, il partage la renommée des « Prose de Ren et poésie de Shen » (*Ren bi Shen shi* 任筆沈詩).

河中之水向東流，
 洛陽女兒名莫愁。
 莫愁十三能織綺，
 十四采桑南陌頭。
 十五嫁爲盧家婦，
 十六生兒字阿侯。
 盧家蘭室桂爲梁，
 中有鬱金蘇合香。
 頭上金釵十二行，
 足下絲履五文章。
 珊瑚掛鏡爛生光，
 平頭奴子擎履箱。
 人生富貴何所望，
 恨不嫁與東家王。

L'eau du Fleuve s'écoule vers l'est,
 La fille de Luoyang s'appelle Sans-tristesse.
 À l'âge de treize ans elle tisse des soieries,
 À quatorze ans, magnanarelle au chemin du sud.
 À quinze ans, elle se fait l'épouse de Lu,
 À seize ans, elle nomme son fils Petit-Marquis.
 Boudoir d'orchidée, poutres de cannelier,
 Tulipes et styrax embaument son gynécée.
 Douze épingles embellissent ses cheveux,
 Cinq couleurs décorent ses chaussons de soie.
 Son miroir de corail jette un éclat lumineux,
 Des valets sans coiffe lui apportent des coffres de souliers.
 [Or] dans une vie d'opulence, à quoi bon désirer ?
 Elle regrette son voisin de l'est, qu'elle n'a pas épousé...⁸⁸⁵

L'authenticité du poème reste incertaine : alors que Guo Maoqian l'attribue à Xiao Yan, le *Yutai* et le *Yiwen* le considèrent comme une chanson anonyme.

La manière dont on raconte la vie passée de la jeune femme rappelle, en effet, un passage du célèbre « Kongque dongnan fei » 孔雀東南飛 (Le paon s'envole au sud-est), qui représente censément un sommet des chansons folkloriques du Sud :

十三能織素，	À treize ans, tisseuse de soieries,
十四學裁衣。	À quatorze ans, j'apprends à coudre,
十五彈箏篋，	À quinze ans, je joue de la harpe,
十六誦詩書。	Et à seize ans récite des classiques,
十七爲君婦，	À dix-sept ans, je suis votre épouse,
心中常苦悲。	Or dans mon cœur, tant d'amertume... ⁸⁸⁶

En outre, l'appellation de la jeune fille, Sans-tristesse (Mochou 莫愁), citée dans le deuxième vers, est une image récurrente dans les chansons folkloriques du Sud. Par ce nom même est désigné un air de l'Ouest, à savoir « Mochou yue » 莫愁樂 (Mélodie de Sans-tristesse)⁸⁸⁷.

Ces figures féminines issues des gens du commun ainsi que le style limpide et coulant, le langage simple et ingénu du poème – notamment dans sa première moitié – le rapprochent effectivement du folklore.

⁸⁸⁵ *YFSJ*, j. 85, p. 1204.

⁸⁸⁶ *Yutai*, 42-54. Voir la traduction de H. H. Frankel dans l'Annexe 3.

⁸⁸⁷ Selon le *Jiu Tang shu*, il provient du « Shicheng yue » 石城樂 (Mélodie de la cité de Pierre), également un air de l'Ouest. Celui-ci sera examiné plus loin au sujet de la longue ballade « Xizhou qu » (Air de l'île de l'Ouest »), voir chap. VI.

La deuxième moitié du poème présente une scène avec des décors somptueux, les expressions y sont également plus ornées et fleuries, et les vers sont cadencés par une rime différente de ceux de la première moitié du poème. Elle est marquée par un tour plus lettré.

Dans leur ensemble, ces vers dépeignent la vie apparemment fortunée et aisée de la fille de Luoyang, mais le dernier distique en dévoile, de manière inattendue, les déplaisirs cachés : vivre dans le luxe et l'opulence n'adoucit pas le regret d'un amour manqué... Pour un revirement déroutant, le vers final laisse entendre le regret refoulé d'un amour mal éteint, qui trouble l'esprit de la jeune femme prétendument insouciant – Sans-tristesse – de par son nom.

Mais quelle leçon audacieuse ! Surtout quand ces vers sont associés au nom de Xiao Yan, un empereur qui, selon l'idéal confucéen, se doit d'incarner les règles morales⁸⁸⁸. La fille de Luoyang, avant d'être épouse de Lu, était une cueilleuse de feuilles de mûrier – figure tant aimée des chansons folkloriques, où de belles magnanarelles comme Qin Luofu ou encore l'épouse de Qiu Hu repoussent les avances d'un galant⁸⁸⁹. Ce poème, quant à lui, déconcerte l'attente d'une héroïne irréprochablement vertueuse, et dévoile les replis d'un cœur aimant.

Pour Chen Zuoming néanmoins, ce sont précisément les vers finaux qui argumentent en faveur d'une attribution du poème à l'empereur Wu (方便歸帝) dans la mesure où ils sont d'un tour plus contemporain (稍近) par rapport au reste du poème qui rappelle les vers des gens des Han et des Wei (似漢魏人詞)⁸⁹⁰.

De fait, si les heptasyllabes de Xiao Yan retiennent particulièrement notre intérêt, c'est aussi parce que les commentaires des critiques des Ming et des Qing qui les concernent alimentent nos réflexions sur l'antinomie entre ancienneté et nouveauté, laquelle laisse son empreinte sur le goût littéraire de l'époque.

De même que Chen Zuoming, qui remarque dans le poème à la fois le style des Han et des Wei et un trait plus contemporain, Lu Shiyong constate dans ce poème une union de l'ancien et du nouveau :

À la fois anciens et nouveaux, fleuris et sobres, ce sont des vers des plus charmants. Leur réussite la plus ardue est leur style cohérent et accompli, leur distinction dans la configuration des images.⁸⁹¹

⁸⁸⁸ Même si la datation inconnue du poème laisse ouverte la possibilité qu'il ait été composé par Xiao Yan dans son jeune âge.

⁸⁸⁹ Pour une étude thématique savante sur les magnanarelles, voir J.-P. Diény, *Pastourelles et magnanarelles*.

⁸⁹⁰ Chen Zuoming, *Caishu tang gushi xuan*.

⁸⁹¹ Lu Shiyong, *Shijing zonglun*, voir *Lidai shihua xubian*, p. 1408.

亦古亦新，亦華亦素，此最艷詞也。所難能者，在風格渾成，意象獨出。

Ici, le terme *yan* 艷, plutôt que de remarquer le caractère galant du poème, attire l'attention sur la joliesse de son style. L'autre chanson entièrement heptasyllabique attribuée à Xiao Yan est d'un charme semblable :

東飛伯勞西飛燕，	À l'est s'envole la pie-grièche, à l'ouest l'hirondelle,
黃姑織女時相見。	Bouvier et Tisserande se rencontrent parfois.
誰家女兒對門居，	Quelle est cette fille : son logis en face du nôtre ?
開華發色照里閭。	Son sourire éclot en éblouissant le hameau.
南窗北牖掛明光，	Sur les fenêtres au sud, au nord, rayonne son éclat,
羅帷綺帳脂粉香。	Entre rideaux de gaze et courtines brodées embaume son fard.
女兒年歲十五六，	La demoiselle a l'âge de quinze ou seize ans,
窈窕無雙顏如玉。	Son élégance sans égale, sa beauté luit comme du jade,
三春已暮花從風，	Le printemps touche à sa fin, le vent emporte les fleurs,
空留可憐與誰同。	Vainement demeure l'adorable : qui l'accompagne ? ⁸⁹²

Pour Xu Xueyi 許學夷 (1563-1633), parmi les *yuefu* des Qi et des Liang, seuls ceux de l'empereur Wu ont quelques attraits (惟武帝稍為有致) et « La Pie-grièche vole vers l'est » possède une plus grande joliesse (*yan* 艷) dans ses vers, et une plus grande fluidité (*li* 瀉) dans sa sonorité que les autres.

L'observation la plus intéressante sur ces deux poèmes revient à Wang Fuzhi :

Depuis les Han, les *yuefu* sont tous composés sur des airs anciens, seules les deux chansons du deuxième messire de la famille des Xiao [Xiao Yan] ont été créées pour devenir elles-mêmes des « [airs] anciens »[...] Les imitations postérieures sont abondantes, sans qu'aucune ne puisse les égaler. [On dirait un oiseau] qui d'un coup d'aile s'envole : comment les cerfs-volants peuvent-ils l'imiter ?⁸⁹³

自漢以下，樂府皆填古曲，自我作古者，惟此蕭家老二公二歌而已。後來擬此者車載斗量，何能分渠少許？生翼自飛，紙鳶何學焉？

Cette remarque, de même que celle de Lu Shiyong, est apparemment paradoxale : les deux chansons appartiennent certainement au registre des sons nouveaux, tandis qu'elles sont « créées pour devenir elles-mêmes des « [airs] anciens ». C'est une façon tout à fait intéressant de considérer le nouveau – elle est jugée à l'aune de l'ancien. Ces deux chansons ont su se hausser au rang des anciens voire des ancêtres (*ziwo zuogu* 自我作古), autrement dit, elles sont les premières de leur genre et se présentent elles-mêmes comme des modèles à suivre. D'autre part, si elles peuvent se comparer aux « [airs] anciens », c'est aussi parce qu'une continuité subtile existe entre la nouveauté qu'elles reflètent et la tradition poétique dans laquelle elles s'inscrivent (d'où, par exemple, leur rapprochement avec les *yuefu* des Han et des Wei par Chen

⁸⁹² YFSJ, j. 68, p. 1204.

⁸⁹³ Wang Fuzhi, *Gushi pingxuan*, p. 54.

Zuoming). C'est, paradoxalement, en se déclarant ancien que l'on revendique de la nouveauté. « Le retour perpétuel aux classiques ne peut valoriser le nouveau qu'en ce qu'il se conforme à l'ancien, et jamais dans ses tendances novatrices⁸⁹⁴ », pour emprunter les mots de François Martin. Mais pour rendre pleine justice à cette observation, il faut encore ajouter que le concept même de l'ancien est mis à l'épreuve au début du VI^e siècle, un moment « privilégié » et « extrême » qui est « excentré par rapport à l'ensemble de la tradition⁸⁹⁵ », ainsi que le montre le propos suivant de Xiao Zixian :

Toujours dans son « Commentaire sur les biographies des gens de lettres », Xiao Zixian remarque que l'écriture est par essence vouée au changement et à l'évolution (*bianhua* 變化), cette conviction est révélatrice du goût pour la nouveauté dont témoignent les gens de lettres de son époque.

Quant à la composition des textes littéraires, de plus en plus [on] craignait la banalité et l'archaïsme. Sans nouveauté et changement, il était impossible de prendre la place [des lettrés] du premier rang.⁸⁹⁶

在乎文章，彌患凡舊。若無新變，不能代雄。

François Martin traduit *jiu* 舊 par « vieillissement⁸⁹⁷ », nous pensons que son sens pourrait aller jusqu'à « archaïsme ». Ce qui mérite toute notre attention est cette émergence d'une distinction entre *jiu*, archaïsme, et *gu*, ancienneté. Si le second terme évoque la tradition, les classiques, le premier évoque ce qui est désuet, démodé. Mais auparavant, l'archaïsme ou le vieillissement (*jiu*), sous l'abri de l'ancien (*gu*), n'avait jamais été remis en cause, tant sa frontière avec « l'ancienneté » était équivoque⁸⁹⁸.

Cette différenciation entre *gu* et *jiu* mérite toute sa place dans la critique littéraire ; elle démystifie, dans une certaine mesure, l'idée de l'ancienneté et témoigne d'une sympathie envers les tendances novatrices.

Particulièrement représentatifs de cette problématique sont Xu Chi 徐摛 (474-551) et son fils Xu Ling. Le premier fut attaché à la personne de Xiao Gang dès 509 et fut l'initiateur même du style du palais :

⁸⁹⁴ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 59.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁹⁶ Xiao Zixian, *Nan Qi shu*, j. 52, p. 908.

⁸⁹⁷ « En littérature, le vieillissement est nuisible. S'il n'y a pas de changement, il ne peut y avoir de grands auteurs »

⁸⁹⁸ Même si, en pratique, le renouvellement artistique s'effectue naturellement – sous les Han, il était déjà dit que « les musiques des Cinq Souverains sont différentes, comme le sont les rites des Trois Augustes ».

[Xu Chi] se plaisait à la nouveauté et au changement dans la composition poétique, et ne se laissait pas contraindre par les vieilles formes... Son style littéraire étant autre, tout le quartier du Printemps⁸⁹⁹ se mit à l'imiter. La désignation « style du palais » apparut dès lors.⁹⁰⁰

【摘】屬文好為新變，不拘舊體。……摘文體既別，春坊盡學之，“宮體”之號，自斯而起。

Quant à Xu Ling, supposé compilateur du *Yutai*, il était l'une des plus grandes plumes de son temps (*yidai wenzong* 一代文宗). Son écriture, qui « changeait beaucoup les formes anciennes » (*po bian jiuti* 頗變舊體), était d'une structure fine et serrée, et marquée par l'originalité (*xinyi* 新意).

De même que, de par son titre même, le *Yutai* illustre le goût pour la nouvelle poésie, l'anthologie intitulée *Xifu xinwen* 西府新文 (Nouveaux textes littéraires du bureau de l'Ouest) reflète les tendances novatrices dans la composition de la prose⁹⁰¹.

L'ouvrage, perdu, mais catalogué par le « *Jingji zhi* » du *Sui shu*, est attribué à Xiao Shu 蕭淑 (v^e-vi^e s.)⁹⁰². Le bureau de l'Ouest (*Xifu* 西府) se réfère à la résidence de Xiao Yi lorsqu'il était prince de Xiangdong. Autour de lui fut alors réuni un cercle de lettrés probablement auteurs des textes réunis dans l'ouvrage.

Les compositions littéraires de mon père étaient justes et canoniques et ne suivaient pas la vogue du temps. Lorsque l'empereur Xiaoyuan (Xiao Yi) était à sa résidence princière, il [fit] compiler les *Nouveaux textes littéraires du bureau de l'Ouest*. Qui eût cru qu'aucun texte [de mon père] n'y fût inclus ! C'est aussi parce que son œuvre, en excluant les sons de Zheng et de Wei, ne complaisait pas aux contemporains.⁹⁰³

吾家世文章，甚為典正，不從流俗；梁孝元在蕃邸時，撰《西府新文》，訖無一篇見錄者，亦以不偶於世，無鄭衛之音故也。

Yan Zhitui 顏之推 (531-591), homme de lettres ayant servi la cour des Liang, contesta ainsi la mésestime dont souffrait l'œuvre de son propre père. Yan Zhitui lui-même, « fort apprécié par le bureau de l'Ouest » (*shen wei xifu suo cheng* 甚為西府所稱) et dont les textes

⁸⁹⁹ Le terme *chunfang* 春坊, littéralement « le quartier du Printemps » désigne la résidence de l'héritier présomptif à partir des Wei et des Jin, et durant l'époque des Dynasties du Sud et du Nord, et de la dynastie Tang.

⁹⁰⁰ *Liang shu*, j. 30.

⁹⁰¹ Cf. Zhong Shilun 鐘仕倫, « Xiao Yi yu xifu xinwen » 蕭繹與西府新文 (Xiao Yi et les nouvelles lettres du Bureau de l'Ouest), *Sichuan shifan daxue xuebao (Shehui kexue ban)*, n°4, 1992, p. 17-22, p. 63.

⁹⁰² *Sui shu*, j. 35, p. 1984. L'ouvrage fut probablement compilé par Xiao Shu sur l'ordre de Xiao Yi.

⁹⁰³ Yan Zhitui 顏之推 (531-591), *Yan shi jiaxue* 顏氏家訓 (Enseignements familiaux du clan Yan), voir *Yan shi jiaxun quanyi* 顏氏家訓全譯 (Traduction complète des Enseignements familiaux du clan Yan), traduit et annoté par Cheng Xiaoming 程小銘, Guizhou, Guizhou renmin chubanshe, 1993, pp. 165-166.

littéraires étaient réputés « raffinés et beaux par leur expression et leur sentiment » (*ci qing dianli* 詞情典麗)⁹⁰⁴, n'était autre qu'un client du Bureau de l'Ouest. Son attitude réelle envers la nouvelle littérature semble assez mitigée. Il n'était pas le seul à témoigner d'une certaine ambivalence vis-à-vis du bras de fer entre le classicisme et la modernité qui marque son siècle. Les frères Xiao, Xiao Tong et Xiao Gang, nous fournissent le meilleur point d'entrée à ce sujet.

5.3.4. Dans l'entre-deux du classicisme et de la modernité

Les deux frères Xiao sont constamment mis en parallèle par les critiques, du fait qu'ils étaient dans une certaine mesure des frères rivaux – Xiao Gang a succédé à Xiao Tong comme prince héritier – mais aussi qu'ils étaient chacun le commanditaire d'une anthologie littéraire à travers laquelle ils manifestaient des prédilections et des conceptions littéraires très différentes, sinon opposées.

Héritier présomptif du trône depuis son plus jeune âge, Xiao Tong était soucieux de sa conduite. Convaincu d'une forte liaison entre la composition littéraire et la conduite morale, l'anthologie compilée sous son patronage, le célèbre *Wenxuan*, eut pour l'ambition de réunir des belles-lettres « exemplaire » : « le *Wenxuan* illustre le *wen*, littérature comme émanation de la civilisation⁹⁰⁵ ».

Ceci constitue évidemment une antithèse de l'attitude de Xiao Gang, qui plaide, justement, pour une dissociation entre les manières d'agir et les manières d'écrire.

D'autre part, il ne serait pas inutile de signaler que, contrairement à son père et à ses frères, Xiao Tong ne se montrait pas amoureux de la musique d'agrément, et en gardait même consciemment ses distances :

Une fois, il laissa voguer sa barque à l'étang derrière [le palais], le marquis de Panyu s'exclama en disant : « Il convient de jouer ici la musique d'agrément ». Le prince héritier sans lui répondre cita l'« Invitation à vivre dans la retraite » de Zuo Si : « À quoi bon [jouer des instruments] à cordes et à vent ? Les monts et les eaux ont des sonorités pures ». Le marquis, honteux, s'abstint. Durant son séjour d'une vingtaine d'années en dehors du palais, [le prince héritier] n'a jamais entretenu des musiciens. Quand il était tout jeune, l'empereur le gratifia d'une troupe de musiciennes du Bureau impérial de la Musique, [mais il] y prenait goût à peine.⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ Li Baiyao 李百藥 (565-648), « Yan Zhitui zhuan » 顏之推傳 (Biographie de Yan Zhitui) dans *Bei Qi shu* 北齊書 (Livre des Qi du Nord), Beijing, Zhonghua shuju, 1972, vol. 2, j. 45, p. 617.

⁹⁰⁵ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 58.

⁹⁰⁶ *Liang shu*, j. 8.

嘗泛舟後池，番禺侯軌盛稱「此中宜奏女樂。」太子不答。詠左思《招隱詩》曰「何必絲與竹。山水有清音。」侯慚而止。出宮二十餘年。不畜聲樂。少時，敕賜太樂女妓一部，略非所好。

Ceci pourrait expliquer, dans une certaine mesure, le nombre relativement peu important de *yuefu* conservés dans le *Wenxuan* (même si, certes, l'anthologie n'est pas prioritairement poétique).

Il arrive que le *Yutai* soit parfois présenté comme un complément du *Wenxuan*, tel que montre la postface rédigée par Chen Yufu 陳玉父 (XII^e-XIII^e s.) pour l'édition du *Yutai* associée à son nom :

Les auteurs à partir de l'époque des Han et des Wei y figurent tous, la plupart [des textes] sont ceux qui n'ont pas été conservés par la *Sélections des textes littéraires* de Xiao Tong. Le lecteur peut y constater l'évolution des belles-lettres – la prospérité et le déclin – sous des époques différentes.⁹⁰⁷

又自漢魏以來作者皆在焉，多蕭統《文選》所不載，覽者可以睹歷世文章盛衰之變云。

Avec cette mise en parallèle des deux anthologies, le commentateur donne à entendre que le *Yutai* complète les lacunes – même volontaires – du *Wenxuan*, afin de représenter un paysage poétique plus complet et donc aussi plus juste des époques passées.

Le caractère complémentaire des deux anthologies est aussi évoqué dans la postface de Zhao Jun 趙均 (XVII^e) :

Jadis, quand le prince héritier Zhaoming compila le *Sélection des textes littéraires*, ce qu'il retient sont des textes dotés des qualités de *wen* et seuls quelques-uns [sont ceux qui] suivant les sentiments. Tandis que, lorsque [Xu] compila les *Terrasses de jade*, en réponse à l'ordre princier de chanter la nouveauté, [il] opta spécialement pour les textes beaux et raffinés. Si l'on met de côté ceci et en cherche un prédécesseur, il n'y a que Confucius qui avait fixé les textes du *Shijing*, aurait-on eu un autre modèle ?⁹⁰⁸

昔昭明之撰《文選》，其所具錄采文而間一緣情。孝穆之撰《玉臺》，其所應令詠新而專精取麗，捨此而求先乎此者，惟尼父之刪述耳，將安取宗焉？

Ce passage sous-entend que les critères de choix des textes pour les deux anthologies sont presque opposés : si celles du *Wenxuan* se résument en « recueillir les qualités de *wen*⁹⁰⁹ » (*caiwen* 采文), celles qui régissaient la compilation du *Yutai* ne seraient-elles pas suggérées par

⁹⁰⁷ *Yutai*, p. 531.

⁹⁰⁸ *Yutai*, p. 532.

⁹⁰⁹ Le caractère *wen* évoque, plutôt que « ornement », l'ordre civilisateur des textes.

l'expression « suivre les sentiments » (*yuanqing* 緣情), ce dont le *Wenxuan* semble faire peu de cas (*jianyi* 間一, occasionnellement) ?

La réticence (supposée) de Xiao Gang envers les textes qui s'attachent à « suivre les sentiments » pourrait, le cas échéant, être illustrée par son commentaire sur le « *Xianqing fu* » 閒情賦 (Rhapsodie sur l'apaisement de passion) de Tao Yuanming.

J'adore ses textes littéraires et ne peux m'en lâcher la main, j'admire sa vertu et regrette de ne pas être de ses contemporains. C'est pourquoi j'ai recherché et recueilli davantage [ses écrits] et les ai classés grossièrement. Ce qui constitue une tache menue sur un jade blanc n'est autre que la « Rhapsodie de l'apaisement de la passion ». C'est ce que Yang Xiong appelle « inciter à mille [égarements] en n'adressant qu'une remontrance », s'il n'y a finalement pas de remontrance, quelle est la peine de remuer la pointe du pinceau (écrire) ? Hélas ! ç'aurait été bien sans [ce texte dans le recueil de Tao Yuanming] !⁹¹⁰

余愛嗜其文，不能釋手，尚想其德，恨不同時。故更加搜求，粗為區目。白璧微瑕者，惟在閒情一賦。揚雄所謂勸百而諷一者，卒無諷諫，何必搖其筆端，惜哉，亡是可也。

Dans la préface que Xiao Gang rédigea pour le recueil, figurent aussi les remarques suivantes :

L'agrément des chants de Qi et des danseuses de Zhao [...] plaisants, ils le sont certes, mais les soucis les suivent aussi.⁹¹¹

齊謳趙女之娛【……】樂則樂矣，憂亦隨之。

Ou encore :

Les sentiments ne dépendent pas de multiples choses, on se confie à de multiples choses pour oublier les sentiments.⁹¹²

情不在於眾事，寄眾事以忘情者也。

Cela dit, tout défenseur du classicisme qu'il soit ou qu'il paraisse être, Xiao Tong n'était pas étranger à son temps. Dans sa préface du *Wenxuan*, se trouve par exemple la phrase suivante :

C'est comme si *tao* (se référant à *xun* 埙, flûte globulaire en terre cuite) et *pao* (se référant à *sheng* 笙, orgue à bouche enalebasse) sont des instruments différents, mais ils plaisent

⁹¹⁰ Xiao Tong 蕭統, « Tao Yuanming ji xu » 陶淵明集序 (Préface du Recueil de Tao Yuanming), dans Tao Yuanming 陶淵明 (365-427), Lu Qinli 逯欽立 (annoté par), *Tao Yuanming ji* 陶淵明集 (Recueil de Tao Yuanming), Beijing, Zhonghua shuju chubanshe, 2007, p. 9-10.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 9

⁹¹² *Ibid.*, p. 10.

tous à l'oreille ; *fǔ* (motif en blanc et noir) et *fú* (motif en noir et bleu) sont [des motifs] différents, mais ils flattent tous les yeux.⁹¹³

譬陶匏異器，並為入耳之娛；黼黻不同，俱為悅目之玩。

L'expression *taopao* 陶匏 dans ce contexte se réfère aux instruments anciens, mais elle est aussi la désignation des ustensiles privilégiés pour les cérémonies de sacrifices (*qi yong taopao* 器用陶匏), le mot possède donc une connotation rituelle. La musique à *taopao* évoque *a priori* une musique élevée. Il en est de même pour l'expression *fufu* 黼黻, qui se rapporte aux motifs brodés sur les habits de cérémonie. Néanmoins, ces propos dont le lexique est d'un registre soutenu n'excluent pas une certaine correspondance avec l'expression *shengse* 聲色, littéralement « sons et couleurs », qui dans un sens figuré évoque des plaisirs sensuels ou encore la sensualité, comme nous l'avons mentionné plus haut. Par ces métaphores des instruments et des couleurs, Xiao Gang suggère que chaque forme d'écriture a son charme particulier. Mais les deux termes *yu* 娛 et *wan* 玩, sur lesquels sont closes ses phrases, dévoile qu'il juge difficile, malgré tout, de dénier la dimension ludique des arts.

En effet, même si (apparemment) moins passionné que son père et ses frères pour les chansons en vogue, Xiao Tong n'en était pas indifférent. Son poème intitulé « Yong tanzheng ren » 詠彈箏人 (Sur le joueur [ou la joueuse] de cithare *zheng*), trahit bien son goût : « Tant qu'on joue l'*Air des trois îlots*, Qui pensera aux Neuf Sources⁹¹⁴? » (還作三洲曲，誰念九重泉?)⁹¹⁵ L'« Air de trois îlots » n'est autre que le « Chant de trois îlots » que nous avons évoqué précédemment, un air de l'Ouest en vogue de l'époque⁹¹⁶.

Pour François Martin, Xiao Tong « sut faire la part des choses entre une grande littérature, digne d'être présentée en modèle à l'empire, et une petite littérature d'agrément, tout juste bonne à servir de passe-temps »⁹¹⁷.

Nous pensons que ce prince hériter d'une conduite exemplaire n'était pas moins imprégné de son époque que ses contemporains, et que l'opposition des deux frères Xiao dans la pratique littéraire n'est pas si radicale que les deux anthologies le laissent croire.

⁹¹³ *Wenxuan*, p. 2.

⁹¹⁴ Séjour des morts.

⁹¹⁵ Xiao Tong, « Yong tanzheng ren » 詠彈箏人 (Chant sur le joueur [ou la joueuse] du *zheng*).

⁹¹⁶ On peut aussi citer le « Linxia ji » 林下妓 (Danseuses sous les arbres), quand le *Yutai* attribue à Xiao Gang, le *Chuxue ji* et le *Wenyuan yinghua* l'attribuent tous à Xiao Tong.

⁹¹⁷ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 50

Tous les deux frères, ainsi que la plupart de leurs contemporains, sondaient, à des degrés variés, le potentiel de l'écriture poétique dans un entre-deux, entre l'ancienneté et la nouveauté, entre *wen* et *zhi*, entre *ya* et *su* :

[Un texte littéraire doit être] beau sans être frivole, classique sans être rustique, [afin que] la forme s'harmonise avec le fond, et que la manière d'un homme vertueux s'y manifeste.⁹¹⁸

麗而不浮，典而不野，文質彬彬，有君子之致。

Dans ce passage extrait d'une lettre adressée à Xiao Yi 萧绎 (508-555), Xiao Tong reprend l'expression *wenzhi binbin* 文質彬彬 des *Entretiens*, par lequel le maître évoque l'idéal de la conduite langagière et morale d'un homme accompli⁹¹⁹. Manifestement, Xiao Tong a emprunté un vocabulaire du registre moral pour évoquer que l'idéal d'un texte littéraire résulte de « l'équilibre entre la forme et le fond⁹²⁰ ». Le caractère *wen* dans ce contexte se rapporte à l'aspect ornemental de la littérature, tandis que *zhi* 質 se rapporte à son essence.

Xiao Tong est donc, comme le remarque François Martin, « loin de l'intransigeance de son contemporain Pei Ziyue qui persiste à assigner à la littérature une fonction utilitaire »⁹²¹. On peut en dire autant pour Liu Xie qui, considéré parfois comme un partisan du classicisme, se montre pourtant plus ouvert et plus bienveillant que Pei Ziyue envers la mutation littéraire que vécut son propre temps.

Penser le pour et le contre entre *zhi* et *wen*, se cadrer dans les limites entre *ya* et *su*, ainsi on peut parler de l'adaptation et du changement.⁹²²

斟酌乎質文之間，而集括乎雅俗之際，可與言通變矣。

L'expression *zhenzhuo* 斟酌 (peser le bien et le contre) traduit bien les tâtonnements des lettrés dans la recherche d'une expression poétique partagée entre le classicisme et la modernité, tâtonnements illustrés par de multiples essais tant au niveau des formes qu'au niveau du fond.

⁹¹⁸ Xiao Tong, « Da Xiangdong wang qiu wenji ji *Shiyuan yinghua shu* » 答湘東王求文集及《詩苑英華》書 (Réponse au prince Xiangdong sur sa demande de la *Quintessence du jardin poétique* et d'autres recueils littéraires).

⁹¹⁹ *Lunyu*, 6.18, p. 78.

⁹²⁰ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 57.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *WXDL*, ch. 29, p. 1094. Voir aussi Chen Xiumei 陳秀美, « Lun *Wenxin diaolon* 'tongbian' yuci zhi bianzheng xing yiyi » 論《文心雕龍》「通變」語詞之辯證性意義 (Étude sur le sens dialectique du mot 'tongbian' dans le Cœur de la littérature au dragon ciselé), *Delin xuebao*, n°24, 2010, p. 1-21.

Tandis que l'opposition entre *wen* et *zhi* a fait l'objet de beaucoup de discussions, une attention particulière reste à apporter à l'antinomie entre *ya* et *su* qui commençait à être inclus dans les spéculations littéraires à l'époque des Qi et des Liang.

Toujours dans son « Commentaire sur les biographies de gens de lettres », Xiao Zixian propose d'adopter un langage simple tout en évitant les expressions ornementales qui débordent l'intention (*wen zeng guo yi* 文憎過意). Il faut « cracher les cailloux pour ne garder que de l'or » (*tushi hanjin* 吐石含金), en s'appropriant des airs folkloriques (*fengyao* 風謠), afin d'acquérir une facilité d'expression et une légèreté de ton (*qingchu liwen* 輕唇利吻), afin que l'œuvre soit ni noble ou ni rustique (*buya busu* 不雅不俗).

Le terme *ya* 雅, qui était avant tout un lexique musical appliqué à la musique élevée (*yayue* 雅樂), est entré dans le vocabulaire des critiques littéraires, pour revêtir le sens d'élégance et de raffinement, tandis que le terme *su* 俗 dont le sens moderne est « vulgaire », signifie par son sens premier « être en vogue » « être à la mode ». Il décrit le caractère de ce qui plaît au plus grand nombre sans évoquer forcément une origine populaire.

Par la tournure *buya busu*, Xiao Zixian ouvre, sur le plan théorique, une brèche dans l'univers quelque peu fermé de la littérature des élites pour laisser entrer le folklore⁹²³. Si l'idée de *busu* 不俗 s'inscrit dans la tradition du classicisme, le concept de *buya* 不雅 est, de son côté, sans précédent. C'est dire que le contraire de *ya* ne tombe pas nécessairement dans le péril du mauvais goût. Dans la création poétique, on cherche à s'approprier un langage simple et naturel proche du commun des hommes⁹²⁴. Ainsi, on cherche à trouver un juste milieu ou un compromis entre un raffinement de l'expression poétique poussé jusqu'à la sophistication (*zao* 藻, style orné) et le naturel, la verdure du langage des chants folkloriques.

Les deux termes *ya* et *su* ne portent pas seulement sur le style langagier, c'est aussi la réconciliation des deux écoles littéraires, le classicisme et la modernité. Plutôt que « rustique » ou « vulgaire », le mot *su* signifie « en vogue », « être au goût du jour ». En puisant de l'inspiration dans les airs folkloriques (*fengyao*), on cherche une nouvelle expression poétique

⁹²³ Tandis que sur le plan pratique, c'était déjà le fait depuis quelques siècles : les lettrés s'inspiraient du folklore pour la composition de *yuefu*.

⁹²⁴ Par l'expression *qingchun liwen* 輕唇利吻, il préconise la facilité de la parole mais aussi la légèreté de ton. La simplicité de l'expression littéraire est aussi préconisée par Shen Yue. Voir Yan Zhitui, *Yan shi jiaxue*, « Dans la composition littéraire, il faut suivre trois [principes] de facilité : premièrement, les allusions littéraires ou historiques sont faciles à être remarquées ; deuxièmement, les caractères sont faciles à être reconnus ; troisièmement, [le texte] est facile à être lu et récité par cœur » (文章當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易讀誦，三也。)

en faisant choir les barrières entre les belles-lettres des élites et la littérature nourrie du folklore. Cette tentative d'affranchissement (*fangdang*) des cloisonnements des deux littératures favorise une tendance de la fusion entre *ya* 雅 (raffinement) et *su* 俗 (littéralement « vulgarité »), et parvient à modifier la physionomie de la création poétique chinoise dans plusieurs perspectives.

Conclusion

De la vogue des sons dits « ensorcelants » des Wu, aux joutes poétiques à l'instar des échanges de chansons d'amour, et aux jeux de galanterie, nous avons examiné comment la poésie s'est renouvelée avec un esprit de légèreté – et de liberté sans doute – que lui a insufflé le folklore.

Les lettrés des Qi et des Liang non seulement s'inspiraient du folklore, mais ils s'impliquaient aussi dans la composition des airs qui parviendraient ainsi à entrer dans le répertoire musical des gens du commun. Cette interaction active des deux milieux culturels a favorisé la mutation de l'esthétique poétique.

En effet, l'époque Qi-Liang est celle où les gens de lettres revisitent le passé tout en cherchant à se positionner vis-à-vis de leurs prédécesseurs. « Le retour perpétuel aux classiques ne peut valoriser le nouveau qu'en ce qu'il se conforme à l'ancien⁹²⁵ », mais d'autre part, l'« ancien » est relativisé.

D'un côté, le nouveau pourrait être admis dans le corps des classiques au prix d'un décalage dans le temps : une poésie en vogue, jugée « vulgaire » (*su*) peut être sanctifiée par le passage du temps. Les « chansons répondant [à l'accompagnement des instruments à cordes et à vent] » (*xianghe ge*) des Han étaient par exemple désignées, d'une manière peu flatteuse, des « chansons de venelles », pendant que sous les Six Dynasties, ils se virent attribuer le titre de *yuefu* « anciens ». La simple évocation du caractère *gu*, ancien, semble suffire à ennoblir une poésie longuement considérée comme inférieure. De l'autre, est apparu au tournant du V^e et VI^e siècle cette tentative de désacraliser, justement, l'ancienneté, par la différenciation du *gu* et du *jiu*. L'introduction de ce dernier dans le lexique de la définition du passé traduit de la faveur envers les tendances novatrices à l'époque des Qi et des Liang.

Ainsi, sur le plan des formes, nous avons assisté à un usage plus ample des heptasyllabes, aux prémices de poèmes à chanter assimilables au *ci*, ou encore à l'apparition de règles euphoniques préconisées par les initiateurs du style Yongming ; sur le fond, la définition même

⁹²⁵ F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 59.

de la poésie est révisée, avec la tentative de la dégager, dans un certain degré, de sa vocation civilisatrice prescrite par la tradition.

Ce qui illustre le mieux la liberté qu'acquiert l'écriture poétique, c'est sans doute la gratuité qui caractérise la poésie de cette époque, notamment les poèmes prétendument « composés par jeu ». Ceci est probablement une stratégie pour se protéger des attaques contre la licence poétique que l'on ose prendre.

L'influence de cet esprit ludique se prolonge jusqu'aux époques suivantes. Le *Da Tang xinyu* 大唐新語 (Nouveaux propos sur les grands Tang) conserve une anecdote sur l'empereur Taizong 太宗 (Li Shimin 李世民, 598-649, r. 626-649), selon laquelle celui-ci « composa par jeu des poèmes galants » (戲作豔詩), ce qui lui valut une remontrance audacieuse de Yu Shinan 虞世南 (558-638)⁹²⁶. L'empereur, nullement offensé en apparence, répondit : « Ce n'était que pour vous tester ! » (朕試卿耳 !). Les grands Tang ne peuvent résister au charme de la poésie des Qi et des Liang dont ils ont reçu, par ailleurs, un héritage considérable pour arriver à l'acmé de la poésie chinoise classique.

Notre prochain chapitre s'achemine vers l'un des points d'arrivée du *yuefu*, à savoir la forme *gexing* dont les racines vont puiser dans les *yuefu* des Six Dynasties, mais qui portera ses fruits au début des Tang.

⁹²⁶ Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072), Song Qi 宋祁 (998-1061), *Xin Tang shu* 新唐書 (Nouveau Livre des Tang), Beijing, Zhonghua shuju, 1975, j. 115, p. 3972.

Chap. 6. La naissance du *gexing* : la boucle bouclée

Le fleuve le plus large, on le passe à la source.⁹²⁷

Ce dernier chapitre s'intéresse à la naissance du *gexing*, une nouvelle forme⁹²⁸ poétique qui prendra essor sous les Tang, mais qui s'enracine profondément dans les *yuefu* des Six Dynasties, et dont la source remonte même à l'ère Jian'an.

Le parcours par lequel le *gexing* atteint sa maturité va de pair, semble-t-il, avec l'évolution des heptasyllabes qui, comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, commencèrent à fleurir sous les Liang. Aussi jettera-t-on un regard rétrospectif sur la période allant de l'ère Jian'an aux Liang afin de mieux observer la trajectoire des heptasyllabes et les prémices du *gexing*.

Les considérations suivantes de Feng Ban 馮班 (1602-1671) nous serviront de point de départ pour développer nos réflexions :

Les *yuefu* représentés sous les Jin et les Song étaient pour la plupart des chansons folkloriques des Han, parmi lesquels se trouvaient des titres comme « Fang'ge xing » « Yan'ge xing », « Yan gexing », etc., ou encore ceux dont le titre ne comportait que le mot *ge* ou *xing*, ainsi, *gexing* était une désignation du *yuefu*.

L'empereur Wen des Wei composa les « Chansons de Yan », dont les vers sont des heptasyllabes, c'est l'origine du *gexing* heptasyllabique. Lorsqu'arriva l'époque de l'empereur Yuan des Liang, est paru un *Recueil des Chansons de Yan*. L'ouvrage ne nous étant pas transmis, seuls quelques-uns [des poèmes inclus] subsistent de nos jours.

À l'époque, dans les recueils de poèmes [des dynasties] du Nord et du Sud, le « Congjun xing » de Lu Sidao et le « Zaqu wen » de Jiang Zong étaient tous purement heptasyllabiques, et ressemblaient déjà au style du *gexing* des lettrés des Tang. Les rhapsodies de Xu [Ling] et de Yu [Xin] s'en rapprochent également par leur style. Les heptasyllabes connurent dès lors leur prospérité dans les poèmes (*shi*) et les rhapsodies (*fu*).

Lorsqu'arriva le début des Tang, Lu [Zhaolin], Luo [Binwang], Wang [Bo] et Yang [Jiong] créèrent de longues compositions poétiques, leurs œuvres sont supérieures à celles des Chen et des Sui.⁹²⁹

⁹²⁷ Publius Syrus, *Sentences*.

⁹²⁸ Nous adoptons provisoirement le terme « forme » pour désigner le *gexing* dans ce chapitre, où nous allons précisément examiner s'il s'agit d'un genre, d'une forme ou plutôt d'un style poétique.

⁹²⁹ Feng Ban, *Dunyin zalu*, voir *Qing shihua*, p. 41.

Ainsi jusqu'à l'ère Tianbao, la forme évolue progressivement. Toutefois, les nombreuses compositions de Wang Mojie (Wang Wei) sont encore dans le style ancien, [même si] certaines sont entièrement composées de beaux parallélismes. [Puis] Li Taibai (Li Bai) s'élève, éclipse les anciens en les dépassant. Il enracine sa poésie dans la « Tristesse de la séparation », en y mêlant des *yuefu* des trois ancêtres des Wei, et en imitant Bao Mingyuan (Bao Zhao) plus proche de lui ; il y laisse voir aussi, de temps en temps, le style coulant et fleuri des Liang et des Chen. Ses expressions extravagantes sont abondantes et ses compositions merveilleuses apparaissent à profusion, les auteurs des temps ultérieurs ne peuvent pas en faire plus. La modification de la forme du *gexing* devient désormais définitive.

Zimei (Du Fu) invente une forme nouvelle en créant lui-même des titres, Bai [Juyi] et Yuan [Zhen] suivent son exemple. Ils deviennent de nouveaux modèles pour les générations suivantes et les différentes écoles des Chen, des Sui et du début des Tang s'effacent progressivement.

Les *gexing* à nos jours sont de quatre types : le premier est de chanter sur un titre ancien ; le deuxième est d'inventer soi-même un nouveau titre ; le troisième est d'exposer sur un objet ou de chanter un événement ; le quatrième est de reprendre un titre ancien mais d'y conférer une nouvelle intention.⁹³⁰

晉、宋時所奏樂府，多是漢時歌謠，其名有《放歌行》、《艷歌行》之屬，又有單題某歌、某行，則歌行者，樂府之名也。

魏文帝作《燕歌行》，以七字斷句，七言歌行之濫觴也。沿至於梁元帝，有《燕歌行集》，其書不傳，今可見者，猶有三數篇。

於時南北詩集，盧思道有《從軍行》，江總持有《雜曲文》，皆純七言，似唐人歌行之體矣。徐、庾諸賦，其體亦大略相近。詩賦七言，自此盛也。

迨及唐初，盧、駱、王、楊大篇詩賦，其文視陳、隋有加矣。

迨於天寶，其體漸變。然王摩詰諸作，或通篇麗偶，猶古體也。李太白崛起，奄古人而有之，根於《離騷》，雜以魏三祖樂府，近法鮑明遠，梁、陳流麗，亦時時間出，譎辭雲構，奇文郁起，後世作者，無以加矣。歌行變格，自此定也。

子美獨構新格，自制題目，元、白輩祖述之，後人遂為新例，陳、隋、初唐諸家，漸漸滅矣。

今之歌行，凡有四例：詠古題，一也；自造新題，二也；賦一物、詠一事，三也；用古題而別出新意，四也【……】

Ce passage, extrait d'une discussion de Feng Ban sur le *gexing*, nous apprend plusieurs choses : la désignation *gexing* tire son origine des *yuefu* anciens des Han ; le « Yan'ge xing » de Cao Pi est considéré comme l'origine des *gexing* heptasyllabiques ; ce n'est qu'à partir des Tang que le *gexing* se présente comme une forme poétique à part ; les plus grands poètes, Li Bai et Du Fu 杜甫 (712-770), ont tous pris part au devenir du *gexing*...

⁹³⁰ *Ibid.*

Feng Ban suggère, entre autres, que l'évolution du *gexing* est traversée par celle des heptasyllabes, lesquels se voient plus amplement utilisés dans les compositions poétiques vers la fin du haut Moyen Âge, que ce soit dans le Nord, avec le « Congjun xing » 從軍行 (Expéditions militaires) de Lu Sidao 盧思道 (535-586), ou dans le Sud, avec les « Zaqu » 雜曲 (Airs divers) de Jiang Zong 江總 (519-594), ou encore dans la composition des *fu* avec Xu Ling et Yu Xin... C'est pourquoi nos considérations sur le *gexing* seront indissociables d'un examen sur l'évolution des heptasyllabes.

6.1. Aux prémices du *gexing*

Avant d'observer les poèmes purement heptasyllabiques, nous nous intéressons à une *yuefu* hétérométrique de Cao Pi qui n'est point évoqué par Feng Ban, mais qui nous semble mériter une attention non moins importante que le « Yan'ge xing » du même auteur, pour envisager les prémices du *gexing*.

6.1.1. Au nom de l'« ancêtre des longues pièces en longs vers »

La longue ballade de Cao Pi, intitulée « Daqiang shang hao xing » 大牆上蒿行 (Ballade des armoises sur les grands murs), est un air à la cithare *se* (*sediao qu* 瑟調曲)⁹³¹ selon Guo Maoqian :

陽春無不長成，
草木群類，
隨大風起，
零落若何翩翩。
中心獨立一何甞，
四時捨我驅馳，
今我隱約欲何為？
人生居天壤間，
忽如飛鳥棲枯枝，
我今隱約欲何為？
適君身體所服，
何不恣君口腹所嘗？
冬被貂氈溫暖，
夏當服綺羅輕涼。
行力自苦，
我將欲何為？
不及君少壯之時，
乘堅車策肥馬良。
上有倉浪之天，

Au printemps tout pousse,
Herbes et arbres drus,
S'élèvent au gré du grand vent,
Combien leurs feuilles tombées voltigent !
Parmi eux, je me tiens debout, seul.
Les quatre saisons m'abandonnent en galopant,
Que désiré-je faire, retiré et austère ?
L'homme séjourne entre le ciel et la terre,
Éphémère comme l'oiseau perché sur une branche morte,
Que désiré-je faire, retiré et austère ?
Portez les vêtements seyant à votre corps,
Suivez les caprices de votre estomac.
Mettez vos fourrures douces en hiver,
Vêtez les gazes légères en été.
Que désiré-je faire,
En m'efforçant et me donnant tant de peine ?
Mieux vaut dans la force de l'âge,
Conduire votre bon char, cravacher votre robuste cheval.
Là-haut l'azur des cieux,

⁹³¹ Selon le *GJYL*, le poème était conservé dans le *Répertoire* de Wang Sengqian, mais le poème n'était déjà plus chanté vers la fin du VI^e s., voir *YFSJ*, j. 39, p. 569.

今我難得久來視。
 下有蠕蠕之地，
 今我難得久來履。
 何不恣意遨遊，
 從君所喜。
 帶我寶劍，
 今爾何為自低叩？
 悲麗平壯觀，
 白如積雪，
 利若秋霜。
 駁犀標首，
 玉琢中央。
 帝王所服，
 辟除凶殃。
 御左右，
 奈何致福祥？
 吳之辟閭，
 越之步光；
 楚之龍泉，
 韓有墨陽；
 苗山之鋌，
 羊頭之鋼。
 知名前代，
 咸自謂麗且美。
 曾不知君劍良，
 綺難忘。
 冠青雲之崔嵬，
 織羅為纓，
 飾以翠翰，
 既美且輕。
 表容儀，
 俯仰垂光榮。
 宋之章甫，
 齊之高冠，
 亦自謂美，
 蓋何足觀！
 排金鋪，
 坐玉堂，
 風塵不起，
 天氣清涼。
 奏桓瑟，
 舞趙倡，
 女娥長歌，
 聲協宮商，
 感心動耳，
 蕩氣回腸。
 酌桂酒，
 鱸鯉鮓，
 與佳人期為樂康。

Je ne peux longuement le contempler,
 Ici-bas la terre tendre,
 Je ne peux longuement la fouler.
 Pourquoi ne pas voyager à votre guise,
 Poursuivre ce qui vous plaît !
 Je porte mon épée précieuse,
 Pourquoi s'agite-t-elle ainsi ?⁹³²
 D'une allure triste et magnifique,
 Blanche comme les neiges éternelles,
 Tranchante comme le givre d'automne.
 Sa poignée en corne de rhinocéros,
 Est à mi-corps de jade ciselé.
 Elle est portée par le souverain,
 Pour extirper les calamités,
 Pour commander ses sujets :
 Comment se procurer le bonheur et la félicité ?
 Bilü de Wu,
 Buguang de Yue,
 Longquan de Chu,
 Moyang de Han⁹³³,
 En métal du mont Miao,
 En acier de la Tête-de-chèvre,
 Réputées aux époques précédentes,
 Toutes étaient dites splendides et belles,
 On ne savait si bonne serait la vôtre,
 Dont la splendeur est inoubliable.
 Votre bonnet dressé jusqu'aux nuées,
 De fines gazes sont ses rubans,
 Orné de plumes vert émeraude,
 Qu'il est beau et léger !
 Gracieuses apparence et manière,
 Tête baissée ou levée, vous répandez des éclats.
 Le bonnet Zhangfu de Song,
 Le bonnet élevé de Qi,
 Quoiqu'aussi dits beaux,
 Ne méritent plus d'être vus !
 Poussez la porte à heurtoir d'or,
 Asseyez-vous au palais de jade.
 Vent et poussière point ne s'y lèvent,
 L'air y est pur et frais.
 Faites jouer la cithare *se* de Qi,
 Faites danser les artistes de Zhao.
 La belle femme chante longuement,
 Sa voix harmonieuse
 Ébranle le cœur, enchante les oreilles,
 Remue l'âme et touche les entrailles⁹³⁴.
 Versez du vin de fleurs d'osmanthe,
 Tranchez finement le poisson,
 Allez aux rencontres de belles gens, pour la joie, pour la santé !

⁹³² Littéralement « Pourquoi se lève-t-elle puis se baisse ? »

⁹³³ Bilü 辟閭, Buguang 步光, Longquan 龍泉 et Moyang 墨陽 sont tous des noms des épées précieuses de l'antiquité.

⁹³⁴ Qui remue profondément le cœur.

前奉玉卮，	On m'offre une coupe de jade,
為我行觴。	Et me sert du vin.
今日樂，	La joie d'aujourd'hui
不可忘，	Est à ne jamais oublier,
樂未央。	La joie est sans fin.
為樂常苦遲，	Or on tarde souvent à se réjouir,
歲月逝，	Quand mois et années s'en vont
忽若飛。	Subitement comme ailés.
何為自苦，	Pourquoi je me donne alors de la peine,
使我心悲。	Et afflige ainsi mon cœur... ⁹³⁵

Composé de quelque quatre-vingts vers⁹³⁶, ce long texte préfigure déjà une nouvelle forme poétique. Il est loué chaleureusement par Wang Fuzhi en ces termes :

Tel est l'ancêtre des longues pièces en longs vers. Bao Zhao et Li Bai sont initiés à ce courant et [leurs œuvres] deviennent alors les lions et les éléphants parmi les *yuefu*⁹³⁷.

長句長篇，斯為開山第一祖。鮑照、李白領此宗風，遂為樂府獅象。

Le mot *kaishan* 開山, littéralement « creuser ou exploiter la montagne », est un terme bouddhique ; il signifie établir le premier monastère sur une montagne (souvent renommée), et dans un sens figuré, fonder une nouvelle école, un nouveau courant. Cao Pi est ainsi considéré comme un précurseur qui a ouvert la voie à une toute nouvelle forme dont l'importance sera confirmée par les générations suivantes.

Wang Fuzhi utilise la tournure « longue pièce en long vers » (長句長篇) pour évoquer ce texte, mais elle ne nous semble pas suffisante pour définir ce « courant » (*zongfeng*). En variant la longueur des vers – trisyllabe, tétrasyllabe, pentasyllabe, hexasyllabe, heptasyllabe, voire octosyllabe –, le poème est d'un style libre et souple, il prend l'aspect d'un air modulé et ondulant.

La première moitié du poème – jusqu'aux vers « Pourquoi ne pas voyager à votre guise, Poursuivre ce qui vous plaît ! » – est marquée par une alternance entre hexasyllabes et heptasyllabes. C'est sans doute ce à quoi se réfère Wang Fuzhi lorsqu'il parle de longs vers (*changju* 長句). Un regard plus attentif sur ces vers nous permet de constater qu'ils sont de structures rythmiques différentes. Pour les hexasyllabes, à part la forme classique ○○/○○/○○, nous avons aussi ○○/○/○○○ pour le vers 人生居天壤間, ○○/○○○○ pour les vers 上有倉浪之

⁹³⁵ YFSJ, j. 39, p. 569.

⁹³⁶ Dans LQL, j. 4, p. 396-397, le découpage des vers est légèrement différent et par conséquent, le nombre de vers varie.

⁹³⁷ Wang Fuzhi, *Gushi pingxuan*, p. 22. Pour voir le croisement entre Li Bai et Bao Zhao à travers le *yuefu*, voir Joseph R. Allen, *In the Voice of Others Chinese Music Bureau Poetry*, « Li Bo and Bao Zhao », p. 189-206.

天，下有蠕蠕之地，○○○/○○○ pour les vers 咸自謂麗且美，曾不知君劍良，ou encore ○/○○○○○ pour le vers 冠青雲之崔嵬；pour les heptasyllabes, la plupart des vers suivent la forme classique ○○○○/○○○, mais nous avons aussi ○○/○○○○○ pour le vers 不及君少壯之時, et ○○○/○○○○○ pour le suivant 乘堅車策肥馬良, etc.

En outre, le texte n'est pas intégralement assujéti aux rimes. Les quelques vers rimés sont assez éloignés les uns des autres, comme le vers quatre 零落若何翩翩 et le vers huit 人生居天壤間. La deuxième moitié du poème se construit sur plusieurs rimes, chaque changement de rime introduit un nouveau propos : ainsi, du vers 今爾何為自低叩 ? au vers 綺難忘, on décrit l'éclat de l'épée précieuse ; du vers 冠青雲之崔嵬 au vers 蓋何足觀, on vante l'élégance du chapeau élevé ; la suite du poème jusqu'au vers 樂未央 célèbre la joie des banquets accompagné du chant, de la danse, du vin et de jolies personnes ; enfin, les cinq derniers clôturent le poème et le dernier caractère 悲 est porteur de la rime, ce qui lui donne encore plus de poids.

Après ces observations prosodiques, intéressons-nous à la thématique de ce poème, sur lequel les avis sont partagés. Pour Chen Zuoming, les armoises sur les murs suggèrent le caractère éphémère de l'existence :

Les armoises poussent sur les grands murs, leur luxuriance ne peut durer... C'est ainsi une métaphore du caractère éphémère de la vie humaine et pourtant, on vante la joie de s'adonner aux agréments.⁹³⁸

大牆上生蒿，榮華無久時，以比人生壽命不得長，乃反極陳為樂快意。

Pour Zhu Qian 朱乾 (?- ca 1777), néanmoins, l'image des armoises poussant sur les murs évoque un habitat des ermites (*yishi zhi ju* 隱士之居), le poème peut alors être lu comme un appel adressé aux gens vivant dans la retraite, pour les inciter à servir⁹³⁹. Cette lecture sera largement admise par les critiques ultérieurs. L'expression *yinyue* 隱約 est, conséquemment, souvent comprise dans le sens de *yinyi* 隱逸 ou *yinju* 隱居, « se retirer de la vie publique ; vivre dans la retraite ; désengagement du monde » (selon les définitions du *Grand Ricci*).

⁹³⁸ Chen Zuoming, *Caishu tang gushi xuan*, j. 5.

⁹³⁹ Zhu Qian, *Yuefu Zhengyi*, cité d'après *San Cao ziliao huibian* 三曹資料彙編 (Recueil des documents sur les Trois Cao), compilé par Hebei shifan xueyuan zhongwenxi gudianwenxue jiaoyanzu, Beijing, Zhonghua shuju chubanshe (ci-après *San Cao ziliao huibian*), 1980, p. 85.

Toutefois, pour le présent poème, le terme *yinyue* évoque plutôt un état d'âme en détresse, où la force vitale est réprimée par une profonde inquiétude, une souffrance morale. Le caractère *yin* 隱 par son sens premier signifie « s'éclipser » « s'effacer » et *yue* 約 « se restreindre » « se réprimer », c'est pourquoi nous proposons de traduire l'ensemble de l'expression par « retiré et austère » pour évoquer l'idée de « s'empêcher à paraître » et de « se retenir »⁹⁴⁰.

On a l'impression que le poète se dédouble pour accomplir un dialogue avec lui-même, et que *wo* 我 essaie de convaincre *jun* 君 de s'adonner à l'aisance de vivre et aux divertissements pour diluer ses tourments intérieurs : vêtements confortables, mets succulents, musique, danse, chants, vin, belles rencontres... Autrement dit, les prénoms personnels *jun* 君 et *wo* 我 ne renvoient qu'à une seule et même personne. C'est le poète – ou sa *persona* – qui se livre à des soliloques.

Cette longue ballade est une manifestation de ses efforts – vains – pour se réconcilier et se convaincre : « Les quatre saisons m'abandonnent en galopant, Que désiré-je faire, retiré et austère ? » « Éphémère comme l'oiseau perché sur une branche morte, Que désiré-je faire, retiré et austère ? » « Que désiré-je faire, En m'efforçant et me donnant tant de peine ? » [...] ; ces questions, similaires et insistantes, dévoilent les efforts presque désespérés du poète de se délivrer de ses troubles intérieurs, sans y parvenir vraiment. De ce fait, le poème nous rappelle le « *Shanzai xing* » (voir Chap. IV) du même poète.

....	...
人生如寄，	La vie est comme un séjour temporaire,
多憂何為。	À quoi sert la tristesse multipliée ?
今我不樂，	À présent que je ne me réjouis pas,
歲月其馳。	Combien mois et années s'enfuient !
...	...
策我良馬，	Je cravache donc mon bon cheval,
被我輕裘。	Ma fourrure légère sur les épaules.
載馳載驅，	Galopant, m'en allant à toute allure,
聊以忘憂。	Pour un moment j'oublie ma tristesse.

Les deux poèmes se rejoignent dans la tentative d'atténuer la peine morale par la jouissance du moment présent. C'est dans cette perspective que l'observation de Chen Zuoming paraît judicieuse, même si l'idée essentielle du poème ne consiste point à inviter à l'épicurisme, puisque finalement, s'adonner aux agréments – quelque plaisants qu'ils soient – ne dissipe pas

⁹⁴⁰ Pour aller plus loin sur les considérations du terme *yinyue*, voir Wang Zhaohua 王朝華, « Cao Pi 'Daqiang shang hao xing' tizhi lunxi » 曹丕《大牆上蒿行》題旨論析 (Discussions et analyses sur la signification des 'Armoises sur les grands murs' de Cao Pi), *Xueshu pinglun*, n° 10 (2008), p.10-14.

la souffrance profonde mais innée de l'existence, due notamment à son impermanence. Le poème se termine donc par le retour à la même question, apparemment insoluble : « Pourquoi alors je me donne de la peine, Et afflige ainsi mon cœur ? », et se voit clos par le mot *bei* 悲, « triste, affligé ».

Cette tristesse pesante qui marque la personne énonciatrice du poème s'inscrit également dans la tonalité tragique de l'époque de sa composition : la guerre, les tumultes politiques, la famine, les catastrophes naturelles, et notamment l'épidémie qui, en 217, finit par emporter cinq des Sept lettrés de Jian'an... Les disparitions successives des piliers du cercle des lettrés sous le patronage même de Cao Pi ont laissé une empreinte douloureuse sur la personne du poète, sur laquelle la mort projette une ombre qui semble l'obnubiler continuellement.

En outre, c'est souvent dans ses poèmes *yuefu* que Cao Pi, en s'appropriant un langage simple, exprime ses sentiments les plus intimes qui prennent pourtant une dimension universelle ; c'est aussi à travers les *yuefu* qu'il exploite, semble-t-il, les possibilités de l'expression poétique : les heptasyllabes avec les « Yan'ge xing », la longue forme hétérométrique avec cette « longue pièce en longs vers ».

En tant que longue ballade, mais d'un style plus lyrique que narratif, celle-ci est la première de son genre et peut être vue comme un tâtonnement de Cao Pi dans l'enrichissement de l'expression poétique. Dans les pages qui suivent, nous souhaitons démontrer que le *gexing* en a reçu l'héritage.

6.1.2. Au pas de « Dur est le chemin ! »

Avant d'observer la définition même du *gexing* qui reste problématique, nous préférons prêter attention au cheminement des heptasyllabes. Même si les poèmes auxquels est attribuée l'appellation *gexing* sont le plus souvent hétérométriques, les heptasyllabes y occupent souvent une place prédominante. Tel est le cas d'une série de *yuefu* de Bao Zhao, considérés comme ayant contribué à la maturation des heptasyllabes ainsi qu'aux prémices du *gexing*.

Issu d'une famille de condition modeste, le poète nourrit néanmoins de hautes aspirations politiques et ne dissimule pas son désir d'exploits et de renom. Sa poésie, marquée par la fougue de sa verve parfois nuancée par une expression de détresse ou de désenchantement, reflète souvent ses révoltes intérieures contre le destin.

On a conservé de lui quelque deux cents poèmes, dont plus d'un tiers sont des *yuefu*, dans lesquels le poète manifeste une grande créativité, en renouvelant les métriques traditionnelles tout en s'inspirant des chansons folkloriques de son temps.

Les *yuefu* de Mingyuan (Bao Zhao), à la manière des Cinq gaillards qui creusèrent la montagne, tracèrent une voie que le monde n'avait jamais connue. Plus tard, Li Bai le prit souvent pour modèle.⁹⁴¹

明遠樂府，如五丁鑿山，開人世所未有。後太白往往效之。

Une métaphore similaire du creusement d'une voie dans la montagne est utilisée par Shen Deqian pour apprécier les *yuefu* de Bao Zhao, et ceci non sans raison : d'une part, l'évocation de l'anecdote des Cinq gaillards peut être perçue comme un clin d'œil aux œuvres représentatives du poète regroupées sous le titre « Xinglu nan » 行路難 (Dur est le chemin) ou encore « Ni 'Xinglu nan' » 擬行路難 (En imitation de 'Dur est le chemin !') ; de l'autre, C'est de suggérer l'importance de Bao Zhao dans la carrière du *yuefu* : il y apporte quelque chose que le monde n'avait jamais connu (人世所未有).

En tant que l'un des plus grands auteurs de *yuefu*, Bao Zhao a toute sa place dans l'histoire poétique, mais limitons-nous à n'observer qu'une sélection de ses dix-huit pièces réunies sous le titre « Xinglu nan », lesquelles, de longueurs variées et qui auraient été composées par le poète à différentes époques de sa vie, nous permettent de mieux observer dans quelle mesure Bao Zhao a élargi l'horizon poétique des vers de sept syllabes.

Selon le *YFJT*, sur l'air « Xinglu nan », on déplore l'âpreté des voies en ce bas monde, ou exprime les chagrins de la séparation. Les poèmes sous ce titre commencent souvent par « Ne voyez-vous point... » (*juan bujian* 君不見)⁹⁴². Conservé dans la catégorie *zaqu geci* 雜曲歌辭 (chansons sur des airs divers), l'air est d'une origine lointaine (所起亦遠矣) à en croire Guo Maoqian qui nous renvoie à un passage du « Chen Wu biezhuàn » 陳武別傳 (Biographie séparée attribuée à Chen Wu), selon lequel Chen Wu aurait appris l'air auprès de bergers⁹⁴³. La source étant perdue, nous ne saurions être certains que la biographie porte sur Chen Wu (178-215) qui était un officier du royaume de Wu, reconnu pour son courage. Quoiqu'il en soit, les poèmes les plus anciens parvenus jusqu'à nous sous ce titre sont ceux de Bao Zhao.

Parmi les dix-huit poèmes qui nous sont transmis, seuls dix sont conservés dans le *YFSJ*⁹⁴⁴. Pour faciliter la consultation référentielle du lecteur, nous suivons l'ordre de

⁹⁴¹ Shen Deqian, *Gushi yuan*, j. 11, p. 149.

Pour une série de comparaisons serrées entre les œuvres de Bao Zhao et celles de Li Bai qui s'en inspirent, voir Joseph R. Allen, « Li Bo and Baozhao », dans *In the Voice of Others*, p. 189-206.

⁹⁴² Voir l'Annexe 1. Quatre des dix-huit pièces de Bao Zhao y sont inclus et toutes commencent par la tournure « Ne voyez-vous point ».

⁹⁴³ *YFSJ*, j. 70, p. 997.

⁹⁴⁴ Les poèmes I, III, VIII, VIII sont conservés dans le *Yutai*.

présentation des poèmes proposés dans le *Han Wei baisan jia*, suivi par Qian Zhonglian 錢仲聯 dans son édition annotée des œuvres de Bao Zhao, même s'il n'est en aucun cas indicateur d'une chronologie quant à leur datation⁹⁴⁵.

Les poèmes se rejoignent par des thèmes plus ou moins communs : la nostalgie ; l'angoisse devant la fuite du temps, le vieillissement et la mort ; les aléas et les revers de l'existence ; l'éloignement et la séparation.

Si, parmi ces poèmes, les « longues pièces en longs vers » nous intéressent en particulier, nous avons aussi choisi de montrer les poèmes relativement courts (le plus court des dix-huit poèmes est un sizain principalement en heptasyllabes) ; parmi ceux qui se ressemblent par leur rhétorique, nous n'étudions que celui est le plus représentatif. Avec cette sélection, nous souhaitons observer au mieux la variété prosodique, les nuances thématiques ou rhétoriques qui caractérisent ces poèmes regroupés sous le même titre « Dur est le chemin ! » :

I

奉君金卮之美酒，
 瑋瑁玉匣之雕琴。
 七綵芙蓉之羽帳，
 九華蒲萄之錦衾。
 紅顏零落歲將暮，
 寒光宛轉時欲沈。
 願君裁悲且減思，
 聽我抵節行路吟。
 不見柏梁銅雀上，
 寧聞古時清吹音！

Pour vous, du bon vin dans cette coupe d'or,
 Une cithare ciselée dans cet écrin de jade,
 Un dais de plume orné de lotus à sept couleurs,
 Un plaid de brocart au motif de raisin à neuf éclats.
 Le visage rose flétri, l'année touche à sa fin.
 La lueur froide fluctuante, la saison bientôt sombrera :
 [Mais] que vous cessiez vos chagrins et vos soucis,
 Écoutez-moi battre la mesure de « Dur est le chemin »⁹⁴⁶
 Nul ne voit plus [rien] sur les terrasses Boliang et Tongque⁹⁴⁷,
 Ni ne peut y entendre les clairs chants du temps jadis⁹⁴⁸.

Placé en tête des dix-huit poèmes, celui-ci est le seul entièrement composé d'heptasyllabes, même si les quatre premiers vers, avec l'usage de la particule *zhi*, se distinguent des heptasyllabes classiques de césure 〇〇〇/〇〇〇〇. Une rime unique marque les vers pairs.

Les autres poèmes sont aussi dominés par les heptasyllabes, dont l'uniformité est souvent rompue par l'insertion de pentasyllabes, comme démontre celui-ci :

⁹⁴⁵ *Bao canjun ji zhu*, p. 225.

⁹⁴⁶ « Xinglu nan », transformé en « Xinglu yin » en raison de la rime.

⁹⁴⁷ Littéralement « on ne voit pas [ce qui est] sur les terrasses Boliang et Tongque ».

⁹⁴⁸ *Bao canjun ji zhu*, p. 224.

瀉水置平地，
各自東西南北流。
人生亦有命，
安能行嘆復坐愁！

Je verse de l'eau sur un terrain plat,
Il en coulera tous azimuts.
Au destin est certes sujette notre vie :
À quoi bon soupirer en marchant, et s'attrister assis ?

酌酒以自寬，
舉杯斷絕歌路難。
心非木石豈無感，
吞聲躑躅不敢言。

Pour me consoler, je me sers du vin,
Levant ma coupe, déchiré, je chante « Dur est le chemin ».
Un cœur, ni de bois ni de pierre, peut-il être insensible ?
Ravalant mes mots, hésitant, je n'ose plus parler.⁹⁴⁹

Les trois premiers distiques font alterner le pentasyllabe et l'heptasyllabe : on a le sentiment que les pentasyllabes sont utilisés pour décrire un fait, tandis que les heptasyllabes introduisent une conséquence (vers 2), un tournant (vers 4) ou une chute (vers 6). Les deux vers finaux, en heptasyllabes, sont assez habiles pour évoquer une allure hésitante et nous rappellent les vers de Cao Pi « Tourmentée, je pense à vous, mais n'ose en parler, Aux nuages j'envoie ma voix sans qu'elle soit retournée » (鬱陶思君未敢言, 寄聲浮雲往不還). Le poème suivant, quant à lui, fait partie de ceux qui débutent par la fameuse tournure « Ne voyez-vous point » (*jun bujian*) :

君不見河邊草，
冬時枯死春滿道。

Ne voyez-vous point les herbes aux rivages ?
Flétries en hiver, elles recouvrent au printemps les sentiers.

君不見城上日，
今暝沒盡去，
明朝復更出。

Ne voyez-vous point le soleil en haut des murailles ?
Ce soir il disparaît tout entier,
Demain à l'aube il surgira de nouveau.

今我何時當得然，
一去永滅入黃泉。
人生苦多歡樂少，
意氣敷映在盛年。
且願得志數相就，
牀頭恆有沽酒錢。
功名竹帛非我事，
存亡貴賤付皇天

Quand devrai-je suivre le même destin :
Partir à tout jamais, entrer aux Sources jaunes ?
La vie est amère, et combien rares sont les plaisirs !
L'ambition et la joie n'appartiennent qu'à la fleur de l'âge.
J'espère accomplir mes vœux, que souvent on se réunisse,
Qu'à mon chevet j'aie toujours des sous pour acheter du vin.
La gloire et le renom ne me regardent guère,
Vie ou mort, fortune ou infortune, j'en abandonne le soin au ciel !⁹⁵⁰

À deux reprises, la tournure « Ne voyez-vous point » introduit des paysages qui prennent l'aspect d'incitations allusives et qui évoquent l'alternance des saisons ou la fuite du temps⁹⁵¹. Ceci est suivi d'une interrogation en heptasyllabe qui peut surprendre par sa brutalité : « Quand

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 229.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁹⁵¹ Elle figure aussi au commencement des poèmes X, XI, XV, XVII avec la même fonction.

devrais-je suivre le même destin, Partir à tout jamais, entrer aux Sources jaunes ? ». Le texte se poursuit ainsi en heptasyllabe jusqu'à la fin, avec une rime unique portée par les vers pairs.

Le dernier distique « La gloire et le renom ne me regardent guère, Vie ou mort, fortune ou infortune, j'en abandonne le soin au ciel » laisse entendre le désenchantement du narrateur, qui semble s'incliner devant la fatalité. À l'opposé, le poème VI est le témoignage d'un cœur en révolte :

VI

對案不能食，	Devant la table, je ne puis manger.
拔劍擊柱長嘆息。	Je tire mon épée, tape le pilier et soupire longuement.
丈夫生世會幾時？	La vie d'un homme, combien de temps peut-elle durer ?
安能蹠躩垂羽翼！	Comment peut-on marcher à petits pas, les ailes pendantes ⁹⁵² ?
棄置罷官去，	Quittons notre poste de fonctionnaire !
還家自休息。	À la maison, retournons nous reposer.
朝出與親辭，	Au matin j'ai fait mes adieux à mes proches,
暮還在親側。	Au soir, je retournerai à leurs côtés.
弄兒牀前戲，	J'amuserai mon fils auprès du lit,
看婦機中織。	Et verrai ma femme tisser à son métier.
自古聖賢盡貧賤，	Depuis toujours les sages sont pauvres et méprisés,
何況我輩孤且直！	Et nous combien plus, qui sommes honnêtes et isolés ! ⁹⁵³

Sans doute l'un des plus célèbres parmi les dix-huit, ce poème est marqué par une alternance entre le pentasyllabe et l'heptasyllabe, mais cette fois, c'est le pentasyllabe qui prend le dessus. Ce qu'il est intéressant de constater est que les pentasyllabes sont utilisés dans ce poème pour narrer des faits, tandis que les heptasyllabes sont adoptés pour l'épanchement : « La vie d'un homme, combien de temps peut-elle durer ? Comment peut-on marcher à petits pas, les ailes pendantes ? » « Depuis toujours les sages sont pauvres et méprisés, Et nous combien plus, qui sommes honnêtes et isolés ! »

La rime du poème s'appuie sur un ton rentrant (*rusheng* 入聲), ce qui lui confère une allure précipitée, s'il est vrai que « les tons rentrants sont directs et pressés » (*rusheng zhi er cu* 入聲直而促⁹⁵⁴).

Le poème de Li Bai sur le même air s'inspire directement de ce poème, avec les vers « La coupe abandonnée, les baguettes jetées, je ne puis manger. Je tire mon épée et regarde à la

⁹⁵² L'expression *chuiyi* 垂翼 décrit les oiseaux qui n'osent pas déployer leurs ailes pour s'envoler haut. Il se dit figurément en parlant des gens ayant subi des revers qui vivent dans un état d'inertie.

⁹⁵³ *Bao canju ji zhu*, p. 231.

⁹⁵⁴ Propos du moine Chuzhong 處忠 (VIII-IX^e s.), dans le *Yuanhe yunpu* 元和韻譜 (Répertoire de rimes de l'ère Yanhe), voir Yang Jialuo 楊家駱, *Yinyun xue tonglun* 音韻學通論, Taibei, Dingwen shuju, 1972, p. 290.

ronde, le cœur perdu » (停杯投箸不能食，拔劍四顧心茫然) qui trouvent apparemment leur source dans les deux vers initiaux de Bao Zhao.

Le poème suivant se distingue par le fait qu'il est le seul des dix-huit à emprunter – quoique partiellement – une voix féminine :

VIII

中庭五株桃，
一株先作花。
陽春妖冶二三月，
從風簸蕩落西家。

Cinq pêchers au milieu de la cour,
L'un d'eux fleurit en avance sur les autres,
Aux deuxième et troisième lunes de ce joli printemps,
Leurs fleurs tournoient au vent et tombent chez le voisin de l'ouest.

西家思婦見悲惋，
零淚霑衣撫心嘆。
初送我君出戶時，
何言淹留節回換。
床席生塵明鏡垢，
纖腰瘦削髮蓬亂。
人生不得恆稱悲，
惆悵徙倚至夜半。

L'épouse pensive du voisin de l'ouest, à cette vue s'attriste,
Ses pleurs mouillent son habit, la main sur le cœur elle soupire :
Quand je vous accompagnais à la porte et vous voyais partir,
Qui eût dit que vous seriez retenu [au loin], laissant alterner les saisons ?
Mon lit est couvert de poussières, mon clair miroir se tache,
Ma taille s'est amaigrie et d'herbes folles je suis coiffée.
Ma vie de déception constamment m'afflige,
Contrariée, je traîne mes pas jusqu'à minuit.⁹⁵⁵

Le premier quatrain, composé d'un distique en pentasyllabes et d'un autre en heptasyllabe, décrit le décor de la scène, tandis qu'avec un changement de rime, le cinquième vers introduit le personnage du récit, une épouse pensive (*sifu* 思婦⁹⁵⁶) qui s'attriste de l'éloignement de son mari.

Si les deux vers « L'épouse pensive de l'ouest, à cette vue s'attriste, Ses pleurs mouillent son habit, la main sur le cœur elle soupire » sont encore attribuables à un regard extérieur, les vers suivants entrent dans l'intériorité de la jeune femme, dénotée par l'expression *wojun* 我君, mon seigneur ou mon époux, dans le septième vers. Le reste du poème semble dominé par le point de vue de la songeuse.

Le suivant, composé de vingt-huit vers, est le plus long des dix-huit poèmes. Par son style narratif et son aspect scénique, il rappelle la célèbre ballade ancienne « Shiwu congjun zheng » 十五從軍征 (À quinze ans, je suis parti à la guerre) :

⁹⁵⁵ Bao canju ji zhu , p. 234.

⁹⁵⁶ Le terme *sifu* 思婦 désigne une épouse qui se languit de son aimé, « pensif » et « songeur » sont de fait moins tristes et sentimentaux que *si* 思.

春禽啾啾旦暮鳴，
最傷君子憂思情。

我初辭家從軍僑，
榮志溢氣干雲霄。
流浪漸再經三齡，
忽有白髮素髭生。
今暮臨水拔已盡，
明日對鏡復已盈。
但恐羈死為鬼客，
客思寄滅生空精。
每懷舊鄉野，
念我舊人多悲聲。
忽見過客問何我，
寧知我家在南城。
答云我曾居君鄉，
知君游宦在此城。
我行離邑已萬里，
今方羈役去遠征。
來時聞君婦，
閨中孀居獨宿有貞名。

亦云悲朝泣閒房，
又聞暮思淚霑裳。
形容憔悴非昔悅，
蓬鬢衰顏不復妝。
見此令人有餘悲，
當願君懷不暫忘。

胡為惆悵不得已，
難盡此曲令君忤。

Les oiseaux du printemps gazouillent de l'aube à la nuit,
Par ceci le cœur d'un honnête homme s'afflige le plus !

Lorsque je quittai la famille pour suivre l'armée,
L'élan de mon ambition d'honneur était à percer les nuées.
Peu à peu trois ans se sont écoulés en vagabondage.
Surgissent mes cheveux blancs et mes poils chenus.
Ce soir au bord de l'eau je les arrache tous,
Demain devant le miroir, il en paraîtra encore plein.
Je ne crains que de mourir comme un fantôme voyageur,
Des souvenirs brumeux⁹⁵⁷ duquel ne naît qu'un esprit stérile.
Chaque fois que je songe à mon ancien pays,
Je pense à mes amis d'antan et crie amèrement,
Un passant soudain me demande qui je suis,
Comment eût-il su que je venais de la cité du Sud ?
« J'ai vécu dans votre pays, dit-il,
J'ai su que votre fonction vous avait amené ici.
Dix mille *lis* me séparent déjà du village,
Et me voici, en service commandé, parti au loin.
À mon départ, j'ai entendu parler de votre épouse,
Seule dans son gynécée elle vit en veuvage, chastement⁹⁵⁸.

On dit qu'au matin elle pleure de chagrin dans son logis désert,
Qu'au soir elle rêve, ses larmes mouillent son habit.
Son apparence rongée de tristesse n'est plus gaie comme jadis,
Ses cheveux ébouriffés, son visage flétri : elle ne se pare plus.
Cette vue causerait à quiconque bien assez de peine,
Que dans votre cœur, jamais un instant vous ne l'oubliez ! »

Pourquoi cette mélancolie incommensurable ?
J'ai peur de vous offenser avec ce chant qui ne finit pas.⁹⁵⁹

Le premier distique tient presque lieu d'un prologue en annonçant la tonalité triste du poème. Le chant des oiseaux peut être compris comme une indication allusive. Ceci est suivi d'un monologue à la première personne d'un voyageur, ou probablement d'un soldat, qui raconte l'amertume de sa vie d'errance, la menace du vieillissement et de la mort. Sa rencontre avec un autre voyageur, un passant (*guoke* 過客), annonce un tournant du récit et la seconde moitié du poème prête voix à ce dernier qui retrace le chagrin et la langueur de l'épouse esseulée.

L'originalité du poème réside dans ce dédoublement masculin (le voyageur absent et le voyageur témoin) qui coïncide avec un dédoublement de la narration : successivement, le récit est dominé par le regard du premier sur lui-même, puis celui du second sur le premier, et enfin

⁹⁵⁷ L'expression *jimie* 寄滅 signifie littéralement qui tantôt existe (*ji* 寄), tantôt disparaît (*mie* 滅).

⁹⁵⁸ Littéralement « avoir un renom de chasteté » (*you zhenming* 有貞名)

⁹⁵⁹ *Bao canju ji zhu*, p. 239-240.

celui du second sur l'épouse via la rumeur (*wen* 聞, *ming* 名, *yi* 亦云, *youwen* 又聞...). À travers le passant, la souffrance du voyageur et la peine de l'épouse pensive sont reliées.

Le poème est essentiellement heptasyllabique et si à deux reprises l'uniformité métrique est rompue, chaque rupture annonce une nouvelle scène : les deux vers « Chaque fois que je songe à mon ancien pays, Je pense à mes amis d'antan et crie amèrement » (每懷舊鄉野，念我舊人多悲聲), introduisent la rencontre avec le passant, et les vers « À mon départ, j'ai entendu parler de votre épouse. Seule dans son gynécée et chastement, elle vit en veuvage » (來時聞君婦，閨中孀居獨宿有貞名) ramènent l'attention du lecteur vers l'épouse esseulée.

Le dernier distique « Pourquoi cette mélancolie incommensurable ? J'ai peur de vous offenser avec ce chant qui ne finit pas » (胡為惆悵不得已，難盡此曲令君忤), indépendant sur plan prosodique, est probablement une formule usuelle (*taoyu* 套語). Elle figure également, et mot pour mot, à la fin du poème XI.

Le poème suivant s'inscrit dans le même contexte d'une séparation forcée par les expéditions militaires. Mais plutôt que la narration, il fait ressortir cette fois l'épanchement des sentiments :

XIV

君不見少壯從軍去，
白首流離不得還。
故鄉窅窅日夜隔，
音塵斷絕阻河關。
朔風蕭條白雲飛，
胡笳哀極邊氣寒。
聽此愁人兮奈何，
登山遠望得留顏。
將死胡馬跡，
寧見妻子難。
男兒生世轉軻欲何道，
綿憂摧抑起長嘆。

Ne voyez-vous point que, enrôlé dans l'armée depuis sa jeunesse,
Vagabond, il ne peut revenir malgré sa tête chenue ?
Loin, si loin est son pays natal, il s'en éloigne encore jour et nuit.
La correspondance est rompue : empêchée par fleuves et passes.
La bise désolante emporte les nuées blanches,
Si triste le timbre de la flûte nomade, si froid l'air frontalier,
Que ceci est affligeant, qu'y faire, hélas !
Il gravit le mont et contemple le lointain : qu'il garde sa bonne mine⁹⁶⁰ !
[Or] il expirera, sur les traces des chevaux nordiques.
Il sera difficile, ô combien ! de revoir sa femme et ses fils.
L'homme sujet à une vie âpre, comment en parler ?
Ses chagrins refoulés, il se redresse et pousse un long soupir.⁹⁶¹

Également dominés par les heptasyllabes, les deux pentasyllabes captent l'attention par effet de contraste. C'est par ces deux vers qu'est évoquée la triste destinée d'un soldat qui mourra au combat sans jamais revoir les siens. Le vers suivant, un ennéasyllabe, attire l'attention par sa longueur, « L'homme sujet à une vie âpre, comment en parler ? ». Il recourt

⁹⁶⁰ Ou « conserver la fraîcheur du teint » (*liuyan* 留顏), dans un sens figuré, garder sa jeunesse, sa vitalité.

La contemplation dans le lointain en gravissant une hauteur dénote de la nostalgie de sa terre natale ou de ses proches, c'est pourquoi ce geste est suivi d'un souhait de préserver sa jeunesse ou encore sa vie (afin de retourner à son pays ou retrouver les siens).

⁹⁶¹ *Bao canju ji zhu*, p. 241.

à un lexique peu commun comme 輾軻 qui signifie des revers, des déboires⁹⁶² et évoque, encore une fois, l'idée du destin et le cliché de l'indicible malheur, du renoncement à dire, enfin du poème.

Le dernier poème, enfin, est en résonance avec le poème v. Il aurait été composé par le poète dans sa jeunesse :

XVIII

諸君莫嘆貧，
富貴不由人。
丈夫四十強而仕，
余當二十弱冠辰。
莫言草木委冬雪，
會應蘇息遇陽春。

對酒敘長篇，
窮途運命委皇天。
但願樽中九醞滿，
莫惜床頭百個錢。
直得優游卒一歲，
何勞辛苦事百年。

Vous, messieurs, ne soupirez pas de pauvreté !
La richesse et la fortune ne dépendent pas de l'homme.
Un homme à la force de sa quarantaine doit être mandarin⁹⁶³,
Moi, j'arrive juste à mes vingt ans pour porter le bonnet viril.⁹⁶⁴
Ne dites pas que les herbes et arbres se courbent sous la neige d'hiver,
Ils devraient se réveiller quand viendra le printemps ensoleillé !

Devant la coupe, récitons la longue ballade,
Au bout de la route, confions à l'auguste Ciel notre destin !
Espérons seulement que notre coupe sera remplie de vin,
Ne regrettons pas les quelque cent sous au chevet du lit !
Pourvu qu'on jouisse de ses loisirs en achevant cette année,
À quoi sert de se fatiguer en s'affairant cent ans !⁹⁶⁵

Le poème est réparti en deux mouvements, et ceci est rendu sensible par le changement de rime. La première moitié du poème débute par un distique pentasyllabe qui prend l'aspect d'un appel à la résignation, mais à une résignation optimiste, à la volonté du destin. Ceci est explicité notamment par le distique avec la métaphore des herbes et arbres qui se courbent sous la neige mais qui retrouvent leur vivacité une fois le printemps arrivé, ce qui laisse entendre un cœur moins désabusé que dans les autres poèmes.

La seconde moitié du poème commence également par un pentasyllabe, la longue ballade (*changpian* 長篇) désigne peut-être, précisément, la présente chanson. Autrement dit, de même que dans le poème I avec le vers « Écoutez-moi battre la mesure de 'Dur est le chemin' » (聽我抵節行路吟), et le poème IV avec le vers « Levant ma coupe, déchiré, je chante 'Dur est le chemin' » (舉杯斷絕歌路難), celui-ci confère au poème un aspect d'impromptu, et laisse croire que celui-ci aurait été improvisé au moment même de sa représentation devant un auditoire. Les heptasyllabes qui suivent dénotent l'aisance des manières, ou la désinvolture tout

⁹⁶² L'expression figure aussi dans le 4^e des « Dix-neuf poèmes anciens », voir Wenxuan, j. 29, p. 1344-1345.

⁹⁶³ L'expression *qiangshi* 強仕 signifie être d'une complexion assez développée pour être mandarin : âgé de 40 ans.

⁹⁶⁴ Jeune homme arrivé à l'âge de porter le bonnet viril : jeune homme de vingt ans.

⁹⁶⁵ *Bao canju ji zhu*, p. 234.

au plus, mais pas la désillusion comme dans le poème V, ce malgré une grande ressemblance dans leur lexique « Qu'à mon chevet j'ai toujours des sous pour acheter du vin » 牀頭恆有沽酒錢, « La gloire et le renom ne me regardent guère, Vie ou mort, fortune ou infortune, j'en abandonne le soin au ciel » (功名竹帛非我事, 存亡貴賤付皇天).

Dans l'ensemble, les dix-huit poèmes sont d'un style véhément et vigoureux, d'un langage parfois un peu rustique, mais très vif. Outre le poème VIII qui emprunte l'expression d'une femme, les autres prennent parfois l'apparence d'un récit (auto)biographique.

Même si le poids de l'anxiété se laisse vivement entendre, les poèmes sont presque toujours clos avec une tentative de remonter le moral du destinataire (auditoire), en recourant à des formules usuelles comme « Pourquoi cette mélancolie incommensurable ? J'ai peur de vous offenser avec ce chant qui ne finit pas » (胡為惆悵不得已, 難盡此曲令君忤).

Parmi les poèmes cités, on a souvent au moins un changement de rime ; dans le poème XIII, les rimes changent même trois fois. Seuls les poèmes I et XIV sont bâtis sur une seule rime. Si le poème I est purement heptasyllabique, seuls les vers pairs y sont rimés, ce qui diffère des « Chansons de Yan » de Cao Pi marquées par un monorime rigoureux. Avec la variation des rimes ainsi que l'alternance entre le pentasyllabe et l'heptasyllabe, Bao Zhao introduit un nouveau modèle dans l'emploi des heptasyllabes.

Ce procédé de changement de rime et d'alternance entre une majorité des heptasyllabes et des vers d'autres formes métriques dont notamment les pentasyllabes, crée un effet d'irrégularité voulue, qui promet une forme souple et dynamique.

Les « Xinglu nan » de Bao Zhao sont majestueux comme des fleuves rompant les digues, rien de comparable ne se trouve en poésie, ils ressemblent fort à les « Dissertation sur les fautes des Qin » de Jia Yi⁹⁶⁶.

明遠《行路難》，壯麗豪放，若決江河，詩中不可比擬，大似賈誼《過秦論》。

Que ces poèmes soient comparés par Xu Yun 許顓 (XII^e s.) aux célèbres proses de Jia Yi regroupées sous le titre « Guoqin lun » paraît étonnant au premier abord, mais ce rapprochement n'est pas sans raison. Les chefs-d'œuvre de Jia Yin, célèbres pour leur vigueur, prennent l'aspect d'avoir été « exaltés d'un seul souffle » (*yiqi guanzhu* 一氣貫注) et « tracés d'un seul trait de pinceau » (*yibi shu* 一筆書) selon Wu Kaisheng 吳闈生 (1878-1949), et

⁹⁶⁶ Xu Yi 許顓 (XII^e s.), *Yanzhou shihua* 彥周詩話 (Propos poétique de [Xu] Yanzhou), voir He Wenhuan, *Lidai shihua*, Beijing, Zhonghua shuju, 1982, p. 383.

ressemblent à « des coursiers robustes au grand galop désinvolte » (*xiongjun hongsi* 雄駿宏肆) pour Yao Nai 姚鼐 (1731-1815). On constate dans plusieurs des dix-huit poèmes de Bao Zhao une allure semblable.

Lorsque Xu Yun dit que « rien de comparable ne se trouve en poésie », il veut dire, certes, que rien de pareil n'a existé avant Bao Zhao. Mais ce propos élogieux mérite d'être nuancé : cette allure impétueuse qui court comme un fleuve annonce, en effet, une nouvelle forme poétique naissante mais il nous est possible de discerner dans la longue ballade de Cao Pi le vagabondage des expressions et l'aisance du mouvement rythmique dont font preuve aussi ces poèmes de Bao Zhao.

Plutôt qu'un fondateur, nous voyons en Bao Zhao un successeur mais qui est à la fois un innovateur, certainement. L'apport de Bao Zhao à l'essor des heptasyllabes n'est plus à prouver, et rappelons-nous qu'il est salué comme le représentant de l'un des trois courants littéraires de l'époque des Qi et des Liang (voir chap. V).

Ce n'est pas un hasard si Bao Zhao est parfois considéré comme un poète *transitoire* entre l'ère Jian'an et les Tang, il « suit le galop de Cao [Zhi] et Liu [Zhen], et prend de l'avance en ouvrant la voie pour Li [Bai] et Du [Fu] » (上輓曹、劉之逸步，下開李、杜之先鞭⁹⁶⁷), si nous reprenons les mots de Hu Yinglin. Sa poésie a hérité du *fenggu* des poètes de Jian'an (voir Chap. III), et dans les imitations des « Chansons de Yan » qui font l'objet de nos considérations pour les pages suivantes, nous avons découvert une part de son influence.

6.1.3. Quelle postérité pour les « Chansons de Yan » ?

Pour parler de la postérité de « Yan'ge xing » 燕歌行 (Chanson de Yan), revenons à Cao Pi dont les deux chansons du même titre non seulement marquent les prémices des heptasyllabes dans les compositions des lettrés, mais sont aussi saluées comme la source du *gexing* heptasyllabique (七言歌行之濫觴).

Les heptasyllabes ont connu, comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, un essor important sous les Liang, d'où l'apparition d'un recueil (perdu, voir plus loin) consacré aux compositions sous le titre « Chanson de Yan » par Xiao Yi et son entourage. Cette section s'intéresse donc à la reprise de ce titre sous les Liang.

⁹⁶⁷ *Shisou*, p. 53.

Mais avant l'époque de Xiao Yi, il existait déjà des imitations de « Yan'ge xing » par de grands noms comme Lu Ji et Xie Lingyun. Même si un regard rétrospectif sur ces imitations nous oblige à remonter à une époque antérieure à celle de Bao Zhao et à contredire ainsi la chronologie, il nous permettra, justement, d'observer la modification de l'air par les lettrés au courant des Six Dynasties.

Le premier à reprendre le titre est Cao Rui, le fils même de Cao Pi :

白日晼晼忽西傾，	Le soleil blanc, couchant, soudain s'incline à l'Ouest,
霜露慘淒塗階庭，	Rosée et givre tristement couvrent la cour et les marches,
秋草卷葉摧枝莖。	Les herbes d'automne, feuilles flétries, tiges rompues,
翩翩飛蓬常獨征，	Voltige, voltige la vergerette pour un voyage solitaire,
有似遊子不安寧。	Tout comme le voyageur au cœur troublé. ⁹⁶⁸

Ce poème ne compte que cinq vers. Il commence, comme les modèles de Cao Pi, par décrire le paysage désolant de l'automne en suggérant la disposition intérieure du personnage. Mais plutôt que d'entrer dans l'intimité d'une épouse esseulée et de lui donner la parole pour décrire la peine de l'éloignement, ce poème se termine par évoquer l'agitation de l'homme en voyage.

Le poème suivant de Lu Ji, en revanche, pourrait être considéré comme une véritable imitation en hommage à Cao Pi :

四時代序逝不追，	Les saisons alternent et s'enfuient sans qu'on puisse les rattraper,
寒風習習落葉飛。	La bise sifflant, sifflant, les feuilles tombées voltigent.
蟋蟀在堂露盈墀，	Un grillon entre dans la salle, la rosée couvre les marches,
念君遠游恆苦悲。	Vous imaginer loin en voyage me peine sans cesse,
君何緬然久不歸，	Pourquoi vous ne rentrez-vous point depuis longtemps ?
賤妾悠悠心無違。	Votre humble servante, triste, son cœur n'a pas changé.
白日既沒明燈輝，	Le jour sitôt tombé, brille la lumière des lampes,
夜禽赴林匹鳥棲。	Les oiseaux de nuit rentrent aux forêts, en couple perchés.
雙鳴關關宿河湄，	<i>Guanguan</i> , ils chantent en chœur, nichent au bord de la rivière,
憂來感物淚不晞。	Affligé[e] par l'émoi de ces choses : mes larmes ne peuvent sécher.
非君之念思為誰？	Si ce n'est pas à vous, à qui d'autre songé-je ?
別日何早會何遲！	Combien précoce fut la séparation, ô, comme tardent nos retrouvailles ! ⁹⁶⁹

On a le sentiment que Lu Ji marche sur la trace de son modèle. Le poème est presque une réécriture du premier poème de Cao Pi, sauf pour le dernier vers, qui provient du vers initial du second comme on le voit ci-dessous :

⁹⁶⁸ YFSJ, j. 32, p. 470.

⁹⁶⁹ YFSJ, j. 32, p. 470.

Vers de Lu Ji

四時代序逝不追，
寒風習習落葉飛。

…
念君遠游恆苦悲。
君何緬然久不歸，
…

賤妾悠悠心無違。

…
憂來感物淚不晞。
非君之念思為誰？
別日何早會何遲！

Vers de Cao Pi

秋風蕭瑟天氣涼，
草木搖落露為霜，

…
念君客游思斷腸，
慊慊思歸戀故鄉，
君何淹留寄他方？

…
賤妾斃斃守空房，

…
憂來思君不敢忘，
不覺淚下露衣裳。
(別日何易會日難)

Outre que Lu Ji cherche à reproduire la thématique, le style et la musicalité du poème de Cao Pi, avec notamment l'emploi des réduplications comme *xixi* 習習, *yoyou* 悠悠, etc, il y emprunte des images et des tournures : le vent froid, les feuilles mortes, le voyageur, l'épouse esseulée, les pleurs...

Rappelons-nous aussi qu'à l'époque de Lu Ji, sont apparues aussi des chansons purement heptasyllabiques comme « Baizhu ge » 白紵歌 (Chanson des toiles blanches), lesquelles, d'après Hu Yinglin, revêtent une allure des « Yange xing » de Cao Pi (有子桓《燕歌》之風⁹⁷⁰) et ouvrent une perspective à merveille pour les Qi et les Liang. C'est, en effet, dans les *yuefu* que les heptasyllabes trouvent leur terrain pour germer et se développer.

Revenons à nos propos sur l'imitation de « Yan'ge xing ». Xie Lingyun (385-433) a également composé un poème sous ce titre en hommage à Cao Pi. Contrairement à Lu Ji, il ne marche plus scrupuleusement sur les pas de son prédécesseur.

孟冬初寒節氣成，
悲風入閨霜依庭。
秋蟬噪柳燕辭楹，
念君行役怨邊城。
君何崎嶇久徂征，
豈無膏沐感鶴鳴。
對君不樂淚沾纓，
辟窗開幌弄秦箏，

Au premier mois de l'hiver, la froide saison est déjà là,
Le vent désolant pénètre le gynécée, de givre se vêt la cour.
Les cigales d'automne crient sur les saules, les hirondelles quittent l'auvent.
Songeant à vous en expédition, je maudis les cités frontalières.
Pourquoi, par mont et par vaux, voyagez-vous depuis si longtemps ?
N'ai-je pas de gel et crème ? troublée par le chant de cigognes⁹⁷¹,
Je ne puis, pour vous, me réjouir : mes pleurs mouillent mon cordon.
Ouvrant ma fenêtre, écartant mes rideaux, je joue de la cithare *zheng*,

⁹⁷⁰ D'après *San Cao ziliao huibian*, p. 62.

⁹⁷¹ Le vers fait allusion au poème « Bo xi » 伯兮 (Ô, mon aîné) : « Depuis que vous être parti à l'Est, J'ai ma chevelure ébouriffée. N'ai-je pas de gel et crème ? Mais pour qui me parerais-je ? » (自伯之東，首如飛蓬。豈無膏沐，誰適為容？), mais aussi au poème « Dongshan » 東山 (Mont d'Est) : « Je suis parti au Mont d'Est, Longuement je ne puis rentrer. À présent je reviens de l'Est, La petite pluie tombe finement. La cigogne crie sur le tertre, L'épouse soupire dans son gynécée » (我徂東山，惓惓不歸。我來自東，零雨其蒙。鶴鳴於垤，婦嘆於室).

調弦促柱多哀聲。	Cordes ajustées, chevalets serrés, la sonorité est pleine d'amertume ! ⁹⁷²
遙夜明月鑿帷屏，	Pendant cette longue nuit, la lune se mire dans mon paravent,
誰知河漢淺且清，	Qui saurait que le fleuve céleste est clair et peu profond ? ⁹⁷³
展轉思服悲明星。	Me tournant et retournant, pensive, je m'afflige pour les étoiles. ⁹⁷⁴

Wang Fuzhi, qui s'émerveille du premier poème de Cao Pi en le saluant comme un poème hors pair de tout temps (*gujin wuliang* 古今無兩⁹⁷⁵), se contredit lui-même en commentant cette imitation de Xie Lingyun :

Dissimuler ce qui est sinueux sous ce qui est direct, aller au bout des transformations tout en sachant s'arrêter... [ce poème] pourrait rivaliser avec l'œuvre de Zihuan (Cao Pi), il est propre à faire de Pingyuan (Lu Ji) un feudataire sur les remparts⁹⁷⁶.

藏曲於直，極變而善止，與子桓一作旌戈相敵，正令平原作壁上諸侯。

L'expression « un feudataire sur les remparts » (*bishang zhuhou*) fait allusion à un passage du *Shiji* : lorsque l'armée de Chu assiège le Qin, les seigneurs féodaux se tenaient sur les remparts pour observer la situation sans oser prendre part au combat⁹⁷⁷. Ainsi, d'une manière indirecte, la fin de la citation laisse entendre Lu Ji ne serait pas en mesure de se lancer dans cette fictive joute poétique, autrement dit, que son imitation est éclipsée par celle de Xie Lingyun.

Le poème suivant de Xie Huilian 謝惠連 (407-433) laisse voir la trace non seulement des poèmes de Cao Pi, mais aussi des imitations de ses prédécesseurs :

⁹⁷² Le vers « Cordes ajustées, chevalets serrés, la sonorité est teintée d'amertume ! » (調弦促柱多哀聲) laisse voir la trace du 12^e des « Dix-neuf poèmes anciens » : « Comme la mélodie est triste ! [La vibration des] cordes étant pressée, et les chevalets serrés » (音響一何悲！弦急知柱促), *Wenxuan*, j. 29, p. 1347-1348.

⁹⁷³ Le vers fait référence au vers « « Le fleuve céleste est clair est peu profond, » 河漢清且淺 dans l'un des « Dix-neuf poèmes anciens ».

⁹⁷⁴ *YFSJ*, j. 32, p. 470-471.

⁹⁷⁵ D'après *San Cao ziliao huibian*, p. 69.

⁹⁷⁶ Wang Fuzhi, *Gushi pingxuan*,

⁹⁷⁷ *Shiji*, « Xiang Yu benji » 項羽本紀 (Biographie de Xiang Yu).

四時推遷迅不停，	Les quatre saisons alternent promptement sans cesse,
三秋蕭瑟葉解輕。	Sous le vent d'automne frissonnent les feuilles qui choient doucement,
飛霜被野雁南征，	Le givre aérien couvre les champs, les oies migrent vers le sud,
念君客游羈思盈。	J'imagine que mon voyageur est plein de nostalgie –
何為淹留無歸聲，	Par quoi êtes-vous donc retenu, sans signe de me revenir ?
愛而不見傷心情。	À mes regards êtes-vous dérobé ⁹⁷⁸ , mon cœur s'afflige.
朝日潛輝華燈明，	Le soleil du matin dissimule son éclat, les lampes brillent,
林鵲同棲渚鴻並。	Ensemble des pies nichent dans la forêt, des cygnes au bord de l'eau,
接翮偶羽依蓬瀛，	Aile contre aile, par paire, perchés sur les îles Peng et Ying ⁹⁷⁹ ,
仇依旅類相和鳴。	Par couple, par lignée, ils chantent en se répondant.
余獨何為志無成，	Pourquoi moi seul[e] ne vois-je pas mon aspiration accomplie ?
憂緣物感淚沾纓。	Affligé[e] par l'émoi de toute chose, mes pleurs mouillent mon cordon. ⁹⁸⁰

De fait, une ressemblance évidente se laisse constater entre ce poème et celui de Lu Ji, dont il semble suivre le mouvement mais aussi recycle manifestement une part du vocabulaire :

Vers de Xie Huilian	Vers de Lu Ji
四時推遷迅不停，	四時代序逝不迫，
三秋蕭瑟葉解輕。	寒風習習落葉飛。
...	...
念君客游羈思盈。	念君遠游恆苦悲。
何為淹留無歸聲。	君何緬然久不歸，
...	...
朝日潛輝華燈明，	白日既沒明燈輝，
林鵲同棲渚鴻並。	夜禽赴林匹鳥棲。
...	...
仇依旅類相和鳴。	雙鳴關關宿河湄，
...	...
憂緣物感淚沾纓。	憂來感物淚不晞。

Les trois imitations, ainsi que le poème de Cao Rui, sont toutes monorimes. Si parmi eux, le texte de Xie Lingyun est particulièrement prisé par Wang Fuzhi, c'est peut-être qu'il marche moins dans les pas d'un modèle et que la manière dont il rend hommage à ses anciens est plus discrète.

Par ailleurs, Xie Lingyun et Xie Huilian sont contemporains de Bao Zhao. lorsqu'arrive l'époque des Liang, de nouvelles perspectives s'ouvrent quant à la composition des « Chansons de Yan » et il nous est possible d'y percevoir l'influence de Bao Zhao, même si aucun poème à son nom sous ce titre ne nous est parvenu. En effet, les poèmes suivants datant des Liang sont

⁹⁷⁸ Le caractère *ai* 愛 est équivalent de *ai* 曖, éclipsé, caché. La tournure « à mes regards vous êtes-vous dérobé » (*ai er buxian* 愛而不見) est emprunté d'un vers du poème « Jingnü » 靜女 (La fille sereine), voir *Shijing*, j. 2, p. 173.

⁹⁷⁹ Des îles légendaires habitées par les immortels.

⁹⁸⁰ *YFSJ*, j. 32, p. 471.

d'une allure nettement différente des poèmes précédents et marquent un changement dans l'emploi des heptasyllabes.

Lorsque Wu Shu 吳旻 (1610-1694) cite les propos de Feng Ban dans son traité poétique, il ajoute quelques détails qui donnent à croire que Xiao Yi était à l'initiative de la reprise du titre « Yan'ge xing » sous les Liang :

Feng Dingyuan (Ban) dit : « Les *gexing* heptasyllabiques prennent leur essor à la fin des Liang. L'empereur Yuan des Liang composa une « Chanson de Yan », les ministres y répondirent [en en créant de nouvelles], il existait un recueil des « Chanson de Yan ». L'ouvrage ne nous a pas été transmis, son titre figure dans les *Annales générales* de Zheng Qiao.⁹⁸¹

馮定遠云：「七言歌行盛于梁末，梁元帝為《燕歌行》，群下和之，有《燕歌行集》。其書不傳，名見鄭樵《通志》。」

Or le *Zhou shu* 周書 (Livre des Zhou) nous apprend que Wang Bao 王褒 (ca 513-576)⁹⁸² était l'initiateur de la reprise collective du titre :

[Wang] Bao composa autrefois une « Chanson de Yan » qui décrit admirablement l'âpreté de la vie dans les passes frontalières. L'empereur Yuan et ses lettrés ombreux y répondirent en composant à l'envi des vers déchirants.⁹⁸³

褒曾作燕歌行，妙盡關塞寒苦之狀，元帝及諸文士並和之，而競為淒切之詞。

La reprise de l'air n'est pas un hasard. Les conflits entre le Sud et le Nord se multiplièrent vers la fin des Six Dynasties et il n'est pas étonnant que le titre « Yan'ge xing », sur lequel on chantait les peines de la séparation causées par les expéditions militaires, soit de nouveau en vogue, d'autant que les heptasyllabes connurent un essor sans précédent sous les Liang.

初春麗日鶯欲嬌，	Aux beaux jours du printemps, les loriots sont enchanteurs,
桃花流水沒河橋。	Les courants à fleurs de pêcher submergent le pont.
薔薇花開百重葉，	Les rosiers fleurissent en centaine de pétales,
楊柳拂地散千條。	Les scions de saules par milliers effleurent le sol.
隴西將軍號都護，	Le général de Longxi est appelé Grand protecteur,
樓蘭校尉稱嫖姚。	Le commandant de Loulan dénommé Vigoureux.

自從昔別春燕分，	Depuis nos adieux d'antan, séparés comme deux hirondelles,
經年一去不相聞。	Voici un an que vous êtes parti sans me faire signe.

⁹⁸¹ Wu Shu 吳旻 (ou encore Wu Qiao 吳喬, 1610-1694), *Weilu shihua* 圍爐詩話 (Propos sur la poésie autour du feu).

⁹⁸² Wang Bao a composé le poème lorsqu'il servait la cour des Liang. Après le siège de Jiangling 江陵 par les armées des Wei de l'Ouest 西魏 (534-557), il sera incorporé à la cour des Zhou du Nord 北周 (557-581).

⁹⁸³ Linghu Defen 令狐德棻 (583-666), *Zhou shu* 周書 (Livre des Zhou), Taibei, Dingwen shuju, 1980, p. 731.

無復漢地長安月，
唯有漠北薊城雲。
淮南桂中明月影，
流黃機上織成文。

Vous ne voyez plus la lune de Chang'an sur la terre des Han,
Mais seules les nuées au-dessus de Ji au nord du désert.
À Huainan parmi les canneliers la lune projette sa lumière,
Sur le métier à soie jaune, je tisse mon décor (ma lettre)⁹⁸⁴.

充國行軍屢築營，
陽史討虜陷平城。
城下風多能卻陣，
沙中雪淺詎停兵。
屬國少婦猶年少，
羽林輕騎數征行。
遙聞陌頭采桑曲，
猶勝邊地胡笳聲。

Chong'guo⁹⁸⁵ dans ses avancées maintes fois se cantonne,
L'émissaire de [Jin]yang pour réprimer les barbares est assiégé à Ping.
Au pied des remparts, les rafales de vent font reculer l'armée,
Dans le désert finement neigeux, comment camper les troupes ?
L'épouse de l'intendant des royaumes tributaires est encore toute jeune,
La cavalerie légère de la Garde impériale plusieurs fois partie en expédition.
De loin on entend la chanson « Cueillettes de mûriers au sentier du sud »,
Qui l'emporte sur le chant de flûtes nomades à cette terre frontalière.

胡笳向暮使人泣，
還使閨中空佇立。

Les flûtes nomades vers le soir font verser des larmes,
Elles font aussi qu'au gynécée on attend⁹⁸⁶ en vain.

桃花落，杏花舒，
桐生井底寒葉疏。
試為來看上林雁，
必有遙寄隴頭書。

Les fleurs de pêcher choient lorsque s'ouvrent celles d'abricotier,
Du sterculier qui a poussé au fond d'un puits, le feuillage glacé est rare.
Allons donc voir l'oie sauvage venue des Hautes Forêts,
Il y aura sûrement une lettre adressée de loin à Longtou.⁹⁸⁷

Composé de vingt-six vers, le poème est sensiblement plus long que les imitations précédentes. Le paysage et l'atmosphère qui y sont dépeints l'éloignent aussi des œuvres antérieures qui inscrivent les vers dans un arrière-plan automnal ou hivernal. Ce n'est plus l'avènement de la saison froide qui plonge l'épouse esseulée dans la désolation : on commence, au contraire, par décrire les jours ensoleillés d'un printemps apparemment plein de vigueur et d'attrait. C'est ce beau paysage qui réveille le sentiment de manque et d'éloignement, puisque « Vous ne voyez plus la lune de Chang'an sur la terre des Han, Mais seules les nuées au-dessus de Ji au nord du désert » (無復漢地長安月，唯有漠北薊城雲).

L'autre singularité du poème est qu'il y est déployé un paysage frontalier : le vent violent au pied des remparts qui empêche l'avancée de l'armée, et la neige sur les sables qui empêchent le campement. On a l'impression que, plus que la perspective de l'épouse esseulée – laquelle règne dans les poèmes précédents –, est livrée aussi celle du mari engagé dans les expéditions militaires.

⁹⁸⁴Référence au poème ancien sur la Tisserande, *buchenwen* 不成文.

⁹⁸⁵ Zhao Chong'guo (137-52 av. J.-C.), général de grand renom qui a combattu contre les Xiongnu sous le règne de l'empereur Han et a réprimé l'invasion des Qiang 羌 sous le règne de l'empereur Xuan 宣 (91-48 av. J.-C., r. 74-48 av. J.-C.).

⁹⁸⁶ L'expression *zhuli* 佇立 signifie littéralement « se tenir longtemps debout ».

⁹⁸⁷ *YFSJ*, j. 32, p. 472.

En outre, une variation des rimes renforce la sinuosité du poème. Le changement de rime, encore timide dans les « Dur est le chemin » de Bao Zhao, est flagrant dans ce poème, ce qui est par ailleurs une survivance de la prosodie antique ou ancienne.

Il fait se succéder un sizain, un sizain, un huitain, un distique et un quatrain. Le distique « La flûte nomade vers le soir fait verser des larmes, Elle fait aussi qu'au gynécée on reste debout en vain » (胡笳向暮使人泣，還使閨中空佇立) se démarque ainsi du reste du poème par sa brièveté : or il est celui où se rejoignent les sentiments du mari frontalier et de l'épouse pensive.

Quant au dernier quatrain, il renferme une alternance d'espaces et de perspectives. Les deux premiers vers semblent décrire un paysage vu à travers les yeux de la jeune épouse, tandis que les deux derniers vers sont manifestement régis par le point de vue du mari. L'avant-dernier vers fait allusion à un épisode de la biographie de Su Wu dans le *Han shu* : sous le règne de l'empereur Wu, Su Wu fut chargé d'une mission diplomatique en territoire des Xiongnu, et y fut retenu en captivité. Afin de le rappeler, la cour des Han prétendit que pendant sa chasse au parc impérial, l'empereur avait abattu une oie sauvage, à la patte de laquelle était attaché un message signé par le captif. Le chef des Xiongnu se crut ainsi obligé de libérer Su Wu, qui put enfin retourner chez les Han après dix-neuf ans passés en détention. Le dernier vers fait allusion à l'anecdote selon laquelle Lu Kai 陸凱 (?-?) envoie à son ami Fan Ye 范曄 (?-?), qui était dans le Nord, un rameau de fleurs de prunus depuis le Sud du fleuve Yangzi, accompagné d'un poème qui commence par « En brisant un rameau fleuri, je rencontre un courrier, Je l'envoie donc à mon ami à Longtou » (折花逢驛使，寄與隴頭人)⁹⁸⁸. Par ces deux vers, on entre dans l'intimité du mari frontalier qui souhaite recevoir une lettre venue de la terre des Han.

Le poème est chargé d'allusions historiques. Plus savant et plus sophistiqué, il perd l'ingénuité qui marque les poèmes de Cao Pi. Plus qu'une complainte de l'épouse esseulée, il y laisse aussi entendre les sentiments du soldat expédié aux frontières.

Marqué par des détails teintés d'imaginaire, le poème suivant de Xiao Yi paraît également plus inspiré par le titre même du « Yan'ge xing » que par les poèmes de Cao Pi :

燕趙佳人本自多，	Les belles de Yan et de Zhao sont naturellement nombreuses,
遼東少婦學春歌。	La jeune épouse du Liaodong apprend une chanson printanière.
黃龍戍北花如錦，	Au nord des remparts du Dragon jaune, des fleurs pareilles au brocart,
玄菟城前月似蛾。	Devant la cité du Lapin noir ⁹⁸⁹ , la lune ainsi qu'une antenne.
如何此時別夫婿，	Pourquoi en un pareil moment, mon époux me fait-il ses adieux ?

⁹⁸⁸ *TPYL*, j. 970, vol. 8, p. 772.

⁹⁸⁹ La commanderie de Xuantu 玄菟 est une des quatre commanderies des Han situées aux confins de la Mandchourie et de la Corée, elle a existé de 107 av. J.-C. à 302.

金羈翠眊往交河。	Avec sa bride dorée et sa lance verte, il s'en va à Jiaohe.
還聞入漢去燕營， 怨妾愁心百恨生。 漫漫悠悠天未曉， 遙遙夜夜聽寒更。	On dit encore qu'en quittant le Yan vous entrez chez les Han, Votre épouse contrariée, son cœur est rongé d'amertume. Longue, ô, languissante, l'attente du point du jour, Au loin, nuit après nuit, j'entends sonner les veilles froides.
自從異縣同心別， 偏恨同時成異節。 橫波滿臉萬行啼， 翠眉暫斂千重結。	Depuis que nos cœurs unis se sont séparés pour deux terres, Je regrette : les saisons que nous vivons ne sont plus les mêmes. Les flots de larmes inondent mes joues par dix mille filets, Mes sourcils froncés sont des nœuds mille fois renoués.
並海連天合不開， 那堪春日春臺。 唯見遠舟如落葉， 復看遙舸似行杯。	[Mes tristesses] se joignent au ciel et à la mer qui ne font qu'un, Comme pourrais-je monter sur la terrasse aux jours du printemps ? Je ne vois que des barques lointaines pareilles à des feuilles mortes, Ou encore des navires distants flotter comme des coupes.
沙汀夜鶴嘯羈雌， 妾心無趣坐傷離。 翻嗟漢使音塵斷， 空傷賤妾燕南垂。	La grue nocturne sur un îlot de sable appelle sa femelle captive, Chagrinée de la séparation, mon cœur ne connaît que l'ennui ! Plus déplorable encore : le messager des Han ne laisse plus de trace ⁹⁹⁰ , Vainement, au sud des frontières de Yan, s'afflige votre humble servante. ⁹⁹¹

De même que Wang Bao, Xiao Yi préfère placer la scène aux jours printaniers. Les fleurs splendides comme un brocard, la lune fine telle une antenne de papillon, les barques et les navires lointains flottant sur un fleuve infini... Le paysage évoque plutôt le Sud, alors que les remparts du Dragon jaune (黃龍戍) et la cité du Lapin noir (玄菟城) se situent dans les confins nord du pays, réputés pour leur climat rigoureux. L'épouse esseulée elle-même est décrite comme une belle de Yan, tandis que le mari se voit envoyer à la citadelle Jiaohe 交河⁹⁹², située dans le Nord-Ouest.

Composé de vingt-deux vers, le poème est légèrement plus court que celui de Wang Bao. Il est marqué par cinq changements de rime, et sauf pour la première strophe – rythmique plutôt que sémantique – qui est un sizain, la rime change tous les quatre vers.

Moins lourd d'allusions que le précédent, le poème de Xiao Yi est d'un langage plus simple et très imagé. Il revêt un charme semblable aux chants folkloriques, notamment par des vers comme « Longue, ô, languissante, l'attente du point du jour, Lointain, nuit par nuit, j'entends battre les veilles froides » (漫漫悠悠天未曉，遙遙夜夜聽寒更).

Le poème de Xiao Zixian possède le même attrait :

⁹⁹⁰ Ou « du messager des Han plus de nouvelles ».

⁹⁹¹ *YFSJ*, j. 32, p. 471.

⁹⁹² Littéralement « Confluence des rivières », une ancienne citadelle située dans l'actuelle province du Xinjiang.

風光遲舞出青蘋， 蘭條翠鳥鳴發春。 洛陽梨花落如雪， 河邊細草細如茵。	La danse lente de brise et de lumière invite les lentilles d'eau, Parmi les ramilles d'orchis, de bleus oiseaux chantent le printemps. Les fleurs de poiriers à Luoyang tombent comme de la neige, Les herbes fines bordent la rivière, fines comme un tapis.
桐生井底葉交枝， 今看無端雙燕離。 五重飛樓入河漢， 九華閣道暗清池。	Du sterculier qui a poussé dans un puits, les feuilles et rameaux s'entrecroisent, Or regardons à présent les deux hirondelles qui sans raison se séparent. Les hautes tours à cinq étages s'enfoncent dans le Fleuve céleste, Les passages aériens des Neuf Fleurs éclipsent les bassins purs.
遙看白馬津上吏， 傳道黃龍徵戍兒。 明月金光徒照妾， 浮雲玉葉君不知。	On voit de loin des officiers sur le gué du Cheval blanc, On parle des soldats en expédition pour le Dragon jaune. La lune de sa lumière dorée en vain éclaire votre servante, Les nuages errent, les feuilles verdoient à votre insu.
思君昔去柳依依， 至今八月避暑歸。 明珠蠶繭勉登機， 鬱金香蕊特香衣。	Je pense au moment de votre départ quand ondulaient les saules, Maintenant au huitième mois, fuyant les chaleurs vous me reviendrez. Perles brillantes, cocons de soie : je me force à lancer le métier à tisser, Avec des fleurs de safran, tout exprès je parfume mes habits.
洛陽城頭雞欲曙， 丞相府中烏未飛。 夜夢征人縫狐貉， 私憐織婦裁錦緋。	Sur les remparts de Luoyang le coq annonce bientôt le jour, À l'hôtel du chancelier, le corbeau n'a pas pris son envol. En rêve, elle a vu son voyageur coudre des peaux de renard, La tisseuse, s'apitoyant sur elle-même, coupe un brocard rose.
吳刀鄭綿絡， 寒閨夜被薄。 芳年海上水中鳧， 日暮寒夜空城雀。	Ciseaux de Wu, fils de coton de Zheng, Au gynécée glacé, la couette est trop mince pour la nuit. À la belle saison, flottent sur la mer des canards sauvages, Au couchant, à la nuit froide, un moineau dans la cité vide. ⁹⁹³

Il commence aussi par la description d'une scène printanière pleine d'entrain. C'est par la deuxième stance, avec le vers « Qui regardent à présent deux hirondelles sans raison se séparer » (今看無端雙燕離) que sont évoqués la séparation et l'éloignement entre les deux amoureux, et qu'advient conséquemment le changement de tonalité du poème.

Le changement de rime dans ce poème est régulier : à chaque quatrain une nouvelle rime. Contrairement aux poèmes précédents qui placent la scène en automne ou au printemps, ce poème laisse voir un écoulement du temps : après le chant des oiseaux bleus qui annonce le printemps, on évoque l'approche du huitième mois avec sa chaleur, puis la nuit glaciale dans le gynécée qui semble suggérer l'arrivée des saisons froides.

Même si selon le *Zhou shu*, Xiao Yi et les lettrés de son entourage « composèrent à l'envi des vers déchirants » (競為淒切之詞) sur l'air « Yan'ge xing », il faut admettre que ce poème de Xiao Zixian n'est pas marqué par une affliction pesante : les pleurs y sont absents et, pour évoquer la douleur de l'éloignement qu'éprouve l'épouse esseulée, on a deux vers d'un trait assez léger : « La lune de sa lumière dorée en vain éclaire votre servante, Les nuages errent et

⁹⁹³ YFSJ, j. 32, p. 472.

les feuilles verdoient à votre insu » (明月金光徒照妾，浮雲玉葉君不知). La strophe suivante, en inscrivant les vers dans un temps estival, décrit même une scène assez joyeuse : les dispositions prises par la jeune femme pour accueillir le retour de son mari. Puis les décors changent de nouveau. Les vers « Dans ses rêves, elle a vu voyageur coudre des peaux de renard » (夜夢征人縫狐貉) et « À ce gynécée glacé, la couette est trop mince pour la nuit » (寒閨夜被薄) semblent suggérer que l'épouse songeuse est trompée dans l'attente du retour de son aimé, sinon qu'elle subit un nouvel éloignement d'avec celui-ci. Les vers finaux, par le contraste entre les canards mandarins en couple et le moineau isolé, dénotent la solitude de l'épouse. Mais plutôt que la souffrance, on y lit davantage de mélancolie.

Le poème suivant de Yu Xin est d'une autre allure :

代北雲氣晝昏昏， 千里飛蓬無復根。 寒雁丁丁渡遼水， 桑葉紛紛落薊門。	Les nuées au nord de Dai ⁹⁹⁴ obscurcissent le jour, La vergerette volant à mille <i>li</i> n'a plus de racines. Les oies d'hiver au loin franchissent le fleuve Liao, Les feuilles de mûriers tombent dru à la porte Ji ⁹⁹⁵ .
晉陽山頭無箭竹， 疏勒城中乏水源。 屬國征戍久離居， 陽關音信絕能疏。 願得魯連飛一箭， 持寄思歸燕將書。	Sur le mont Jinyang, plus de bambou pour les flèches, À la cité Shule ⁹⁹⁶ , les sources fond défaut. – Mes expéditions aux royaumes tributaires longuement nous séparent, Les nouvelles à la passe Yang'guan ne s'échangent plus ⁹⁹⁷ . J'espère comme Lu Lian décocher une flèche ⁹⁹⁸ , Qu'elle emporte la lettre du général de Yan qui songe à vous revenir !
渡遼本自有將軍， 寒風蕭蕭生水紋。 妾驚甘泉足烽火， 君訝漁陽少陣雲。	– Pour traverser le fleuve Liao, il y a certes le général, La bise qui siffle, siffle, ride la surface des eaux. Votre servante est effrayée de tant de feux d'alarme à Guanquan ⁹⁹⁹ , Vous vous étonnez que rares soient les blocs de nuées à Yuyang ¹⁰⁰⁰ .
自從將軍出細柳， 蕩子空床難獨守。 盤龍明鏡餉秦嘉， 辟惡生香寄韓壽。	Depuis que vous, mon général, avez quitté Xiliu ¹⁰⁰¹ , Je peine à garder seule la couche désertée du voyageur. Un miroir brillant au dragon lové est offert à Qin Jia, Du parfum exorciste est envoyé à Han Shou.

⁹⁹⁴ Actuel nord du Shanxi et nord-ouest du Hebei.

⁹⁹⁵ Jiqiu 薊丘, situé au nord-ouest de l'actuel Pékin.

⁹⁹⁶ Une cité du royaume Jushi 車師 ou encore Gushi 姑師 dans les territoires de l'Ouest des Han, située dans la région de l'actuel Xinjiang 新疆.

⁹⁹⁷ Littéralement « cessent de pouvoir circuler » (*jue neng shu* 絕能疏).

⁹⁹⁸ Lu Zhonglian 魯仲連 (*ca* 305-245 av. J.-C.) était un politicien du royaume de Qi reconnu pour son habileté diplomatique. Pour conquérir une ville du royaume Yan, il se servit d'une lettre comme stratagème et finit par s'emparer de la ville sans coup férir.

⁹⁹⁹ Palais des Han où l'empereur Wu recevait ses ministres et régalaient les hôtes étrangers.

¹⁰⁰⁰ L'expression *zhenyun* signifie littéralement « nuages en forme des armées », à savoir de gros nuages épais, considérés comme des signes annonciateurs des conflits militaires dans les régions frontalières.

¹⁰⁰¹ Référence au Xiliu ying 細柳營, camp des saules, camp militaire du général Zhou Yafu 周亞夫 (? -143 av. J.-C.) situé à Xianyang, célèbre pour la discipline de fer qui y régnait. Le terme Xiliu désignera plus tard des camps militaires à la discipline modèle.

春分燕來能幾日，
二月蠶眠不復久。

洛陽游絲百丈連，
黃河春冰千片穿。
桃花顏色好如馬，
榆莢新開巧似錢。
蒲桃一杯千日醉，
無事九轉學神仙。
定取金丹作幾服，
能令華表得千年。

Après l'équinoxe du printemps, combien de jours restent aux hirondelles ?
Depuis la deuxième lune, le sommeil des vers à soie ne dure plus.

À Luoyang les fils flottants¹⁰⁰² s'allongent sur cent toises,
Au Fleuve Jaune la glace fond par mille fissures.
Les fleurs de pêcher ont belles couleurs comme le cheval¹⁰⁰³,
Les samares¹⁰⁰⁴ à peine écloses aussi fines que des sapèques.
Une [seule] coupe de vin vaut mille jours d'ivresse,
Dans l'oisiveté, par Neuf transmutations on imite les immortels¹⁰⁰⁵,
De l'élixir d'or, on obtiendra bien quelques doses,
Pour que les piliers ornementaux¹⁰⁰⁶ survivent mille années !¹⁰⁰⁷

Composé de vingt-huit vers, ce poème est le plus long de ceux cités sous le titre « Yan'ge xing ». La rime change à quatre reprises. La première stance rythmique, un quatrain, nous plonge dans l'atmosphère amère des régions frontalières, tandis que le sizain qui suit décrit la situation désespérante vécue par l'homme en expédition militaire, dont la voix intérieure domine les vers : « J'espère comme Lu Lian décocher une flèche, Qu'elle emporte la lettre du général de Yan qui songe à vous revenir ! » (願得魯連飛一箭，持寄思歸燕將書).

La suite du poème est marquée par un changement de perspective. Les deux stances suivantes, un quatrain suivi d'un sizain, décrivent plutôt la perception de l'épouse esseulée. Les vers « Depuis que vous, mon général, avez quitté Xiliu, Je peine à garder seule la couche désertée du voyageur » (自從將軍出細柳，蕩子空床難獨守¹⁰⁰⁸) semblent suggérer une certaine oscillation de ses sentiments, tandis que les deux vers suivants « Un miroir brillant au dragon lové est offert à Qin Jia, Du parfum chasseur du mal est envoyé à Han Shou » (盤龍明鏡餉秦嘉，辟惡生香寄韓壽) intriguent par leur ambiguïté : le premier vers fait allusion à un billet accompagné d'un poème que Qin Jia 秦嘉 (II^e s.) adressa à sa femme en lui offrant un miroir pour lui prouver son dévouement ; le deuxième fait allusion à l'aventure entre Han Shou 韓壽 (?-300) et la fille de Jia Chong 賈充 (217-282), laquelle offrit secrètement au premier du parfum précieux et noua avec lui une liaison secrète, avant que son père ne découvrit l'intrigue

¹⁰⁰² Fil secrété par les araignées, les cochenilles, etc.

¹⁰⁰³ Un *taohua ma* 桃花馬, littéralement « cheval aux fleurs de pêchers », est un cheval blanc tacheté de roux.

¹⁰⁰⁴ De l'orme.

¹⁰⁰⁵ Élixir ayant subi neuf transmutations (permettant de devenir immortel en trois jours). Or et cinabre ayant subi neuf transmutations (permettant de devenir immortel en trois jours).

¹⁰⁰⁶ La gloire.

¹⁰⁰⁷ *YFSJ*, j. 32, p. 473.

¹⁰⁰⁸ Les deux vers tirent évidemment leur origine des vers « L'errant est parti et point ne s'en retourne Quelle peine de garder, seule, une couche vide ! » (蕩子行不歸，空床難獨守) du 2^e des « Dix-neuf poèmes anciens », voir *Wenxuan*, j. 29, p. 1334.

et mariât les deux jeunes gens. Si le nom de Qin Jia peut évoquer la tendresse conjugale, il est difficile d'ignorer la dimension galante de l'allusion à Han Shou.

La dernière strophe décrit un paysage qui forme un contraste évident avec le tableau lugubre présenté au début du poème. C'est un paysage printanier riche de couleurs et de vie. Le couple se trouve ainsi écarté dans deux espaces-temps très différents. On peut supposer que la perspective printanière et l'épisode des offrandes du miroir et du parfum n'existent que dans l'imagination du mari voyageur, qui se soucie, semble-t-il, de la constance des sentiments de son épouse esseulée, ce qui rend naturellement son vœu de retour plus ardent.

Un trait important qui distingue les imitations antérieures et celles datant des Liang est que les premières sont des poèmes dont tous les vers ont la même rime, tandis que les dernières changent de rime et que tous leurs vers ne sont pas porteurs de rime. À en croire les observations suivantes de Chen Zuoming, ils perdent, dans une certaine mesure, la délicatesse qui marque les monorimes de Cao Pi :

Si l'on recourt à la rime pour chaque vers, c'est que les sentiments, quoique refoulés, obsèdent, et que le cœur dévasté [du poète] l'empêche de s'exprimer avec fougue et abandon, « Et chuchote une chanson brève qui ne peut durer », comme dit la pièce. Ainsi, les paroles de cette forme devraient être douces et frêles, d'une allure hésitante, de manière à ce que les sons semblent s'arrêter quand les sentiments s'écoulent tout seuls, et que les émotions se poursuivent quand les mots semblent se taire. Les imitations ultérieures de cette forme sont rarement excellentes : souvent parsemées de tournures brusques, elles perdent cette allure de délicatesse.¹⁰⁰⁹

蓋句句用韻者，其情掩抑低徊，中腸摧切，故不及為激昂奔放之調，即篇中所謂「短歌微吟不能長」也。故此體之語，須柔脆徘徊，聲欲止而情自流，緒相尋而言若絕。後人仿此體多不能佳，往往以粗直語雜於其間，失靡靡之態也。

Par *citi* 此體, que nous traduisons ici par « cette forme », Chen Zuoming fait des « Yan'ge xing » de Cao Pi des prototypes : une forme voire un corps générique (*ti* 體) dont la langue et les sonorités peuvent être caractérisées.

Mais les poèmes recouverts par le titre « Yan'ge xing » ne peuvent tous s'introduire dans ce corps générique : si les imitations ultérieures sont jugées « rarement excellentes » (多不能佳) par Chen Zuoming, c'est possiblement non pas parce qu'elles sont « parsemées de tournures brusques » (以粗直語雜於其間) comme le prétend le commentateur, mais que, justement, ils n'ont pas recouru à la même rime pour chaque vers (句句用韻), et donc ils perdent l'allure de délicatesse (*mimi zhi tai* 靡靡之態) qui caractérise les chansons de Cao Pi.

¹⁰⁰⁹ Chen Zuomin, *Caishu tang gushi xuan*.

Chen Zuomin n'est pas le seul qui associe les « Yan'ge xing » de Cao Pi au caractère *mi* 靡 dont le sens est équivoque et difficile à rendre : rappelons-nous que le même terme est employé dans l'expression *mimi zhiyue* 靡靡之樂 pour évoquer la musique de décadence, pourtant caractérisée par la joliesse et la finesse. Aussi, lorsque Xu Zhenqing 徐禎卿 (1478-1511) dans son *Tanyi lu* 談藝錄 (Recueil de propos sur les arts) remarque que les « Chanson de Yan » ouvrent [la voie] à la délicatesse des heptasyllabes » (《燕歌》開其靡¹⁰¹⁰), le sens du terme peut aller de la délicatesse jusqu'à la langueur.

Dans l'observation de Chen Zuoming, l'expression *mimi* revêt à l'évidence une valeur positive et suggère peut-être une délicatesse teintée de nonchalance, mais une nonchalance gracieuse et voulue. C'est une appréciation qui porte davantage sur l'aspect prosodique, et c'est pourquoi Chen Zuomin laisse entendre que la forme monorime empêche à Cao Pi de s'exprimer avec fougue et abandon ou plus littéralement, « qu'il lui était trop tard pour une mélodie qui fait preuve de fougue et d'élan » (不及為激昂奔放之調) parce que sans doute c'était une forme plus disposée à un tempo relativement lent. Sur ce, il nous est possible de faire appel au commentaire de Wang Fuzhi, selon qui l'imitation de Xie Lingyun est la seule qui puisse rivaliser avec les deux chansons de Cao Pi, car elle est caractérisée par une allure sans précipitation (*bucu* 不促).

La variation des rimes ainsi que l'alternance des heptasyllabes avec d'autres formes métriques – souvent des pentasyllabes – ont pour effet de briser la langueur, si veloutée soit-elle, d'un monorime heptasyllabique. Bao Zhao fut parmi les premiers à rompre la monotonie euphonique et modifie, conséquemment, le mouvement des heptasyllabes monorimes que nous pouvons éventuellement rapprocher du *lento* ou de l'*adagio*. Ce procédé a manifestement été adopté par les poètes des Liang pour la composition de longues ballades.

Les deux pièces « Vent d'automne... » et « Nos séparations... » sont composées de longs vers de sept pieds rimés, dans la même idée que « La rivière Yi ». Les auteurs des Jin et des [Liu]-Song ont suivi [leur exemple]. À partir des Liang, les heptasyllabes [sur l'air « Chanson de Yan »] procèdent à l'alternance de rimes, et s'identifient à une forme approximative du *gexing* ; ils ne se conforment [à leur modèle] que par [l'évocation de] terres de Yan. La sonorité [de l'air original] y est perdue, ils ne font que chanter sur les coutumes du pays : ce sont les plus insignifiants des *yuefu*.¹⁰¹¹

¹⁰¹⁰ Xu Zhenqing, *Tanyi lu*, voir *Lidai shihua*, p. 768.

¹⁰¹¹ Zhu Qian, *Yufu zhengyi*, cité dans *San Cao ziliao huibian*, p. 83.

「秋風」「別日」二曲，為七言長句，每句入韻，猶《易水》之意也。晉、宋作者仍之。自梁以後，七言間韻，與大概歌行體同，但切燕地而已。失其聲音而專詠風土，樂府之末造也。

Les deux pièces dont parle Zhu Qian ne sont autre que les deux « Chansons de Yan » de Cao Pi. Lesdites imitations datant des Liang, avec le changement de rime, trahissent leurs modèles sur le plan mélodique et esquissent l'ébauche du *gexing* (大概歌行體) : le mot *dagai* 大概 signifie « *grosso-modo* », « approximatif », il s'agit donc une première forme du *gexing*, encore imparfaite, non accomplie, mais déjà une forme en soi. Le terme *mozao* 末造 signifie ce qui est de moindre importance ou valeur. Il dénote certes un œil critique à l'égard des « Chansons de Yan » des Liang, mais en même temps, par son sens premier, le terme évoque aussi la fin d'une époque et laisse entendre que le *yuefu* en tant que forme atteint la fin de sa carrière pour qu'une nouvelle forme se manifeste : nous arrivons enfin à la définition de cette forme que sera le *gexing*.

6.2. Chanson « marchante », ou *andante*

Si l'allure délicate *mimi* suggère des airs qui se jouent *lento* ou *adagio*, il nous semble que ce qui deviendra le *gexing* puisse être associé à un autre mot emprunté de l'italien, *andante*, « allant », de *andare*, « aller ». Le terme indique un morceau qui se joue dans un mouvement plutôt modéré, ni trop lent, ni trop rapide.

Le rapprochement du *gexing* à l'*andante* tient en premier lieu à un jeu de mots : quand *andante* par son étymologie évoque la marche, le terme *xing* dans *gexing* par son étymologie se rapporte également au pas (*xing* 行, de *chi* 彳, pas gauche, et *chu* 亍, pas droit).

Mais avant de justifier la possibilité de ce rapprochement, et d'étudier d'une manière plus rigoureuse la signification du *xing* dans *gexing*, prêtons préalablement attention à une longue chanson qui n'est ni nommément *gexing* ni composée d'heptasyllabes, mais qui n'en prend pas moins l'aspect d'un *andante*, et qui devra avoir toute sa place parmi les prémices du *gexing*.

6.2.1. Une chanson qui déambule

La chanson, intitulée « Xizhou qu » 西洲曲 (Air de l'île d'Ouest) est classée par Guo Maoqian dans la catégorie « chansons sur des airs divers » (*zaju geci* 雜曲歌辭) du *YFSJ*, avec la mention *guci*, air ancien, donc anonyme.

憶梅下西洲， 折梅寄江北。 單衫杏子紅， 雙鬢鴉雛色。	Au souvenir du prunus, elle descend vers l'île d'Ouest, Cueillir un rameau fleuri, et l'envoyer au nord du Fleuve. Rouge abricot est sa robe légère, Couleur de corneille, sa chevelure.
西洲在何處？ 兩槳橋頭渡。 日暮伯勞飛， 風吹烏白樹。	Où trouver l'île d'Ouest ? Il faut passer à la rame depuis l'embarcadère. Les pies-grièches s'envolent au crépuscule, Le vent effleure l'arbre aux corneilles. ¹⁰¹²
樹下即門前， 門中露翠鈿。 開門郎不至， 出門采紅蓮。	L'arbre ombrage la porte d'une maisonnette, Où paraît la belle à l'épingle d'émeraude. La porte est vainement ouverte : son amant ne vient pas. Elle sort cueillir des lotus roses.
采蓮南塘秋， 蓮花過人頭。 低頭弄蓮子， 蓮子清如水。	Cueillir des lotus dans l'étang sud en automne, Des lotus dont la hauteur dépasse celle d'un homme. Inclinant sa tête, elle joue avec les graines, Des graines aussi claires que l'eau.
置蓮懷袖中， 蓮心徹底紅。 憶郎郎不至， 仰首望飛鴻。	Elle glisse des fleurs dans son sein, Le cœur des fleurs est rouge jusqu'au tréfonds. Au souvenir de l'amant qui ne vient pas, Elle lève les yeux vers les oies en vol :
鴻飛滿西洲， 望郎上青樓。 樓高望不見， 盡日欄干頭。	Le vol des oies emplît le ciel sur l'île d'Ouest. Elle monte au pavillon vert, pour guetter son amant. Du haut pavillon, hélas, elle ne voit personne, Y reste, auprès des balustrades, jusqu'à la tombée du jour.
欄干十二曲， 垂手明如玉。 卷簾天自高， 海水搖空綠。	Sur les balustrades sinueuses du douzième étage, Elle laisse choir sa main pâle comme le jade. Lève le rideau devant le ciel si haut, Les flots de la mer bercent l'immensité verte.
海水夢悠悠， 君愁我亦愁。 南風知我意， 吹夢到西洲。	– Aux flots de la mer, loin, si loin vont mes rêves, Votre tristesse est aussi ma tristesse. La brise du sud connaît mes pensées : Son souffle porte mes rêves jusqu'à l'île d'Ouest. ¹⁰¹³

Une édition du *Yutai* datant des Ming l'attribue à Jiang Yan 江淹 (444-505), cependant, le poème est absent de l'édition de Chen Yufu, communément considérée comme la plus proche de l'édition originelle de l'anthologie. Rares, en effet, sont les commentateurs et les anthologistes qui reconnaissent à Jiang Yan la parenté du poème. Certaines anthologies des Ming et des Qing le répertorient comme un air datant des Jin, tandis que d'autres auteurs comme

¹⁰¹² *Wujiu* 乌臼, ou 烏柏, littéralement « corbeau (ou corneille)-mortier », est une appellation du sapium, plus connu sous le nom d'arbre à suif, du fait que les corneilles aiment manger ses fruits.

¹⁰¹³ Voir Shen Deqian, *Gushi yuan*, j. 12, p. 289.

Lu Shiyong l'attribuent à Xiao Yan en disant que l'« Air de l'île d'Ouest » de l'empereur Wu des Liang est fort semblable à la « Chanson de Ziyè » (梁武《西洲曲》絕似《子夜歌》¹⁰¹⁴).

La datation exacte du poème reste difficile à déterminer, mais son origine folklorique paraît moins incertaine, même si les vers ont pu être raffinés par un pinceau lettré. La « Chanson de Ziyè » citée par Lu Shiyong est un titre sous lequel se regroupent des chansonnettes d'amour en quatrains pentasyllabiques relevant des sons de Wu. On constate aussi une certaine ressemblance entre le présent poème et « Mochou yue » 莫愁樂 (Mélodie de Sans-tristesse), un air de l'Ouest :

莫愁在何處，	Où trouver Sans-tristesse ?
莫愁石城西。	Elle est à l'ouest de la cité de Pierre,
艇子打兩槳，	Une petite barque à rames,
催送莫愁來。	Presse Sans-tristesse de me revenir. ¹⁰¹⁵

Quelque différente que soit notre chanson – par sa longueur notamment – des petites romances que sont les sons de Wu et les airs de l'Ouest, elle s'en rapproche par une sorte d'affinité avec leur manière légère et ingénue, dans leur langage simple et imagé.

Composé de trente-deux vers, ce long poème est salué par Chen Zuoming comme « un chant lyrique hors pair » (*yanqing zhi juechang* 言情之絕唱)¹⁰¹⁶ et représente, dans une certaine mesure, la gloire ultime des chansons folkloriques appartenant à la musique du clair *shang*.

Le poème est composé de huit quatrains marqués par un changement de rime. Chaque quatrain prend en effet l'aspect d'une chansonnette semblable à une « Chanson de Ziyè » ou encore un « Air de Sans-tristesse ». L'hypothèse n'est donc pas sans fondement que le poème date des Liang, époque où les sons de Wu et les airs de l'Ouest étaient en plein essor.

Dépourvu de toute allusion littéraire ou historique, le poème est naturel et peu orné. Il n'est pas pour autant aisé à comprendre : les ambiguïtés portant sur le temps et l'espace permettent une multitude d'interprétations¹⁰¹⁷.

¹⁰¹⁴ Lu Shiyong, *Shijing zonglun, Lidai shihua xubian*, p. 1401-1423. Shen Deqian partage l'avis de Lu Shiyong et considère Xiao Yan comme l'auteur du poème, Shen Deqian, *Guishi yuan*, j. 12, p. 289.

¹⁰¹⁵ Voir chap. v.

¹⁰¹⁶ Chen Zuoming, *Caishu tang gushi xuan*.

¹⁰¹⁷ Selon You Guo'en 游國恩, jusqu'à l'avant-dernière strophe, le poème emprunte la voix d'un homme qui raconte les souvenirs de sa bien-aimée appelée Prunus – le caractère *mei* 梅 dans le premier vers n'évoque donc pas l'arbre fleuri, mais s'entend comme le prénom d'une femme – et seul le dernier quatrain donne parole à cette dernière. Pour Ye Yuhua 葉玉華, en revanche, le poème entier prête voix à une femme qui exprime sa tendresse pour son amant séjournant à l'île d'Ouest, au nord du Fleuve. Voir Yu Guanying, « Tan 'Xizhou qu' » 談西洲曲 (Propos sur l'île« Air de l'île d'Ouest), dans Yu Guanying, *Han Wei Liuchao shi luncong*, p. 50-54.

S'agit-il, en effet, d'un récit au temps présent, de souvenirs ou encore de rêveries ? Les huit premiers vers nous enferment dans un dilemme : le verbe *yi* 憶, se rappeler, semble régir le mot *mei* 梅, prunus, mais aussi les actes qui suivent – descendre à l'île d'Ouest, cueillir un rameau du prunier, l'envoyer au nord de la rivière... Ces actes se passent-ils au présent ou ont-ils eu lieu dans le passé ? ou bien s'agit-il d'un voyage imaginaire de l'héroïne rêveuse ?

Outre les incertitudes temporelles, il existe aussi des ambiguïtés quant à l'espace. Les deux derniers vers notamment nous laissent perplexes, ils donnent à croire que l'île d'Ouest est là où s'achèment les rêves de la jeune femme, donc, possiblement, là où se trouve son bien-aimé. Toutefois, le commencement du poème va à l'encontre de cette hypothèse : elle est descendue vers l'île d'Ouest pour envoyer un rameau fleuri au nord du Fleuve, ce qui laisse imaginer que c'est dans ce dernier lieu que s'attarde son amant.

Ou bien encore, supposons que l'île d'Ouest est le lieu de rencontre convenu des deux amants : la jeune femme s'y rend pour trouver son bien-aimé mais ce dernier tarde à arriver. Elle gravit alors le haut pavillon pour contempler le lointain, et les derniers vers du poème ne peuvent en ce cas qu'être attribués à l'amant absent qui fait tant languir sa douce amie : « Votre tristesse est aussi ma tristesse » devient alors une parole de consolation adressée à la jeune femme pour adoucir son chagrin – si vous êtes triste, je ne le suis pas moins, le vent du sud connaît mon cœur, il emporte mes rêves vers vous...

La difficulté de concilier plusieurs interprétations est telle, que le texte est parfois vu comme un assemblage de plusieurs poèmes. Or cette vision est douteuse selon Yu Guanying qui remarque, non sans justesse, que le texte entier est traversé par l'image de l'île d'Ouest ; celle-ci régit l'ensemble du poème¹⁰¹⁸. Cette argumentation n'est pas parfaite, du fait que les vers se regroupent sous le titre « Air de l'île d'Ouest » : la mention récurrente de l'île n'est donc pas si singulière.

De fait, ce qui permet de considérer ces vers comme un ensemble plutôt que des quatrains séparés est un enchaînement entre eux renforcé par plusieurs sortes de répétitions, dont de nombreuses anadiploses (parfois marqués par des inversions ou incises). Pour illustration d'une répétition insistante : nous proposons une traduction littérale pour le quatrain suivant :

樹下即門前，	Au-dessous de l'arbre est le devant de la porte ,
門中露翠鈿。	De la porte apparaît l'épingle d'émeraude.
開門郎不至，	Ouvrant la porte : l'aimé n'est pas venu,
出門采紅蓮。	Sortie de la porte , elle va cueillir des lotus rouges.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

La répétition du mot *men* 門, porte, relie les quatre vers de façon étroite. Mais c'est un exemple qui démontre l'enchaînement dans le cadre d'un quatrain, ce qui permet de relier les quatrains entre eux, c'est plutôt la figure du style connue sous le nom d'anadiplose, ou en chinois, *dingzhen* 頂真 (écrit parfois 頂針), littéralement « dé à coudre », mais aussi *lianzhu* 聯珠, enfilade de perles. Ces deux désignations métaphoriques insistent toutes sur un enchaînement des expressions et des idées.

Comme l'indique Zhang Bowei 張伯偉, la figure est plus ingénieusement utilisée dans ce poème pour relier souvent deux strophes, de manière à ce que la transition de l'une à l'autre ne paraisse pas brutale malgré le changement de rime¹⁰¹⁹. Dans le schéma ci-dessous, les mots répétés figurent en gras pour mieux illustrer l'enchaînement :

1-2	憶梅下西洲/.../.../...	西洲在何處/.../.../...
2-3	.../.../.../風吹烏白樹。	樹下即門前/.../.../...
3-4	.../.../.../出門采紅蓮。	采蓮南塘秋/.../.../...
4-5	.../.../.../蓮子清如水。	置蓮懷袖中/.../.../...
5-6	.../.../.../仰首望飛鴻。	鴻飛滿西洲/.../.../...
6-7	.../.../.../盡日欄干頭。	欄干十二曲/.../.../...
7-8	.../.../.../海水搖空綠。	海水夢悠悠/.../.../(吹夢到西洲。)

Ainsi, les strophes 1 et 2 sont reliées notamment par leur vers initial – « Au souvenir du prunus, elle descend à l'île d'Ouest » « Où trouver l'île d'Ouest ? » – avec la reprise de la désignation de l'île. Pour le reste du poème, un usage classique de l'anadiplose renforce l'effet d'enchaînement, sauf peut-être pour la transition entre les strophes 4 et 5, mais ceci est peut-être intentionnel pour une meilleure mise en valeur des deux vers marqués par la figure du calembour.

L'une des particularités de la strophe quatre est qu'elle n'est rimée que par ses deux premiers vers, tandis que les deux autres « Inclinant sa tête, elle joue avec les graines, Des graines aussi claires que l'eau » (低頭弄蓮子, 蓮子清如水), brisent l'euphonie, où le terme *lian* 蓮, lotus, se trouve répété. Cette rupture euphonique fait d'autant mieux ressortir les jeux de mots : *lianzi* 蓮子, graines de lotus, est homophone de *lianzi* 憐子, « vous aimer », « vous chérir ». L'adjectif *qing* 清, « clair, limpide, pur », est homophone de *qing* 情, « sentiment ». Le vers « Des graines aussi claires que l'eau » recouvre ainsi un autre sens : « Mon affection pour est comme l'eau » (憐子情如水). Par sa profondeur, sa pureté et son écoulement continu,

¹⁰¹⁹ Zhang Bowei 張伯偉, « Gongti shi de 'zishu' yu qiyan ti de 'zizhen' — Wenxue shi shang de 'Chunjiang huayueye' » 宮體詩的「自贖」與七言體的「自振」——文學史上的《春江花月夜》(La rédemption de la poésie du style de palais et la reprise des heptasyllabes – « Printemps, fleuve, fleurs, lune, nuit » dans l'histoire de la littérature), *Wenxue pinglun*, n°5 (2018), p. 118-129, voir p. 122.

l'image de l'eau – la rivière, le fleuve ou encore les flots de la mer – est souvent utilisée pour évoquer des sentiments d'amour. Le même procédé régit aussi les deux vers qui suivent : glisser les fleurs de lotus (*lian* 蓮) dans son sein, c'est vouloir dissimuler son amour (*lian* 憐), mais « Le cœur des fleurs est rouge jusqu'au tréfonds » (蓮心徹底紅) trahit l'ardeur de ses sentiments. Le terme *lianxin* 蓮心, littéralement « cœur de la fleur de lotus », n'est autre que le cœur de l'amoureuse (*lianxin* 憐心).

Pour les deux dernières strophes, c'est la répétition des premiers mots (*haishui* 海水) dans les deux vers transitoires, autrement dit une anaphore, qui renforce la liaison. Le dernier vers, « Son souffle porte mes rêves, jusqu'à l'île d'Ouest » fait écho au vers initial du poème, « Où trouver l'île d'Ouest ? » : le début et la fin ainsi s'unissent sur l'île d'Ouest, un lieu à la fois lointain et proche, de manière à ce que le poème entier forme une sorte de chapelet. La répétition en favorise l'enchaînement des idées et des actes.

Les commentateurs ne manquent pas de remarquer cet effet d'enchaînement. C'est à quoi Tan Yuanchun 譚元春 (1586-1637) fait référence lorsqu'il observe que l'air semble composé de plusieurs quatrains (*duoshao jueju* 多少絕句) lorsque ceux-ci sont observés séparément (拆開分看), mais qu'ils se suivent et se poursuivent (*xiangxu xiangsheng* 相續相生) de telle manière que le texte possède un rythme (*yinjie* 音節) à la fois ombreux et lumineux (*youliang* 幽亮). Cette tournure apparemment paradoxale est sans doute choisie sciemment pour décrire le mouvement général du poème : il n'est pas d'une netteté absolue au point de ne pas admettre des découpages entre les strophes, mais il est à la fois suffisamment net (marqué par le retour périodique des repères) pour que les quatrains se lisent comme les couplets d'une seule mélodie. Des considérations similaires se trouvent aussi chez Shen Deqian :

[Les images] surgissent l'une après l'autre, comme [des fleurs qui,] calice contre calice, ondulent à n'en pas finir, [de telle manière que] les sentiments et les saveurs se rehaussent de plus en plus¹⁰²⁰.

續續相生，連跗接萼，搖曳無窮，情味愈出。

Il ajoute :

¹⁰²⁰ *Gushi yuan*, j. 12, p. 289.

On dirait qu'il résulte du regroupement de plusieurs quatrains ; c'est une autre formée née du *yuefu*. Les heptasyllabes en style ancien de Zhang Ruoxu et de Liu Xiyi du début des Tang y puisent leur source.¹⁰²¹

似絕句數首攢簇而成，樂府中又生一體。初唐時張若虛、劉希夷七言古風，發源於此。

Cette longue pièce, manifestement nourrie des sons de Wu et les airs de l'Ouest, nous révèle en effet un autre aspect des chansons d'origine folklorique de l'époque. À côté des chansonnettes en quatrains pentasyllabiques, elle brille comme une gemme et comme, selon Shen Deqian, un avant-goût des chefs-d'œuvre d'un Zhang Ruoxu 張若虛 (ca 660-720) ou d'un Liu Xiyi 劉希夷 (651-680) des Tang.

L'expression « heptasyllabes à l'ancienne » (*qiyan gufeng* 七言古風) est à quoi les critiques des Ming et des Qing recourent parfois comme un équivalent du *gexing*. Or ce poème n'est manifestement ni composé d'heptasyllabes, ni désigné nommément « *gexing* ». En quoi est-il annonciateur d'une « autre forme » (*you...yiti* 又...一體) née du *yuefu* ?

D'une part, elle révèle le même trait qui marquent les imitations des « Chansons de Yan » des auteurs des Liang : le changement de rime, un changement qui est devenu, semble-t-il, plus marqué et plus régulier. Ceci le distingue des autres longues ballades des Six Dynasties, telles que la « Ballade de Mulan » ou encore « Le paon s'envole au sud-est » au niveau de la forme, tandis que l'autre caractéristique l'éloigne de ces derniers au niveau du fond : son tour lyrique. Si le poème retrace vaguement un récit, le déroulement de l'histoire est d'une importance mineure comparé aux ballades narratives telles que celle de Mulan.

La tendance lyrique est certes depuis longtemps en germe dans l'expression poétique : déjà avec les « Dix-neuf poèmes anciens », elle se manifeste d'une manière importante vers la fin des Han, et continue à évoluer au sein même du *yuefu* ou à la faveur de celui-ci, dans la pratique poétique des Six Dynasties d'une manière générale. Dans une certaine mesure, le *gexing* se présente comme une rencontre entre le *yuefu* et le *shi*, ou plus encore, entre les deux premiers avec le *fu*. C'est un point de convergence entre plusieurs formes poétiques dont la définition est certainement rétrospective.

¹⁰²¹ *Ibid.*

6.2.2. La chanson « marchante » ? : le terme *xing* dans *gexing*

L'une des plus grandes difficultés dans la définition du *gexing* réside dans la compréhension du terme *xing* 行. Comme nous l'avons indiqué précédemment, le caractère par son étymologie évoque le pas, donc la marche, ou encore le chemin, la voie.

Mais dans les titres des *yuefu* anciens comme « Yinma changcheng ku xing », ou encore « Chang'ge xing » 長歌行, « Duan'ge xing » 短歌行, le terme *xing* prend le sens d'un terme musical comme d'autres tels que *yin* 吟, *qu* 曲, *yue* 樂 ou *yin* 引, etc.

L'occurrence la plus ancienne du terme *xing* en tant que terme musical figure dans le *Han shu*, si nous nous fions à l'annotation de Yan Shigu 顏師古 (581-645). La biographie de Sima Xiangru nous raconte que celui-ci « joua un ou deux *xing* » (為鼓一再行) pour distraire les convives à l'occasion d'un banquet, et la glose de Yan Shigu pour ce passage précise que « *xing* veut dire *qu-yin* » (行謂曲引也)¹⁰²². Le terme *qu-yin* 曲引 dans ce contexte est un équivalent du *qu*, air ou mélodie¹⁰²³.

L'avis sera partagé par Li Shan dans son annotation du « Yinma » (J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille) pour le *Wenxuan*, où il assimile *xing* à *qu* 曲, air (行, 曲也), mais aussi par Sima Zhen 司馬貞 (679-732) dans ses gloses d'un passage du *Shiji* :

Dans les *yuefu* « Chang'ge xing » « Duan'ge xing », *xing* signifie air. Ici on dit « jouer un ou deux *xing* », c'est-à-dire un ou deux airs.¹⁰²⁴

樂府《長歌行》《短歌行》，「行」者，曲也。此言「鼓一再行」，謂一兩曲。

Ceci étant, ces sources ne décèlent aucun lien entre l'acception du caractère *xing* en tant que terme musical et son sens premier qui évoque le chemin ou la marche. Ceci est quelque peu troublant car nous constatons que, lorsque les commentateurs des époques plus tardives, notamment ceux des Ming et des Qing, cherchent à définir *gexing*, ils s'appuient presque unanimement sur l'idée de mouvement qu'évoque le caractère *xing*, comme en témoignent les considérations suivantes de Xu Shizeng 徐師曾 (1517-1580) :

Exprimer pleinement ses sentiments en prolongeant les paroles, de façon variée et sans règle constante, c'est ce que l'on appelle *ge* (chanter) ; sur un rythme lent ou rapide, galoper

¹⁰²² *Han shu*, j. 27, p. 2531.

¹⁰²³ Dans son annotation du « Changdi fu » 長笛賦 (Rhapsodie de la flûte traversière) de Ma Rong 馬融 (79-166) dans le *Wenxuan*, Li Shan dit 引亦曲也.

¹⁰²⁴ *Shiji*, j. 117, p. 3002.

librement, d'une manière fluide et sans stagnation, c'est ce que l'on appelle *xing* (marcher) ; associer les deux c'est ce que l'on appelle *gexing*.¹⁰²⁵

放情長言，雜而無方者曰歌；步驟馳騁，疏而不滯者曰行；兼之者曰歌行。

L'expression *buzhou* 步驟 signifie « marcher lentement ou rapidement », ou d'une manière plus générale, « marcher », « marquer les pas », tandis que *chicheng* 馳騁 désigne le galop du cheval. Le caractère *xing* se voit ainsi rapproché d'une allure fluide et aisée.

Cette association de *xing* au mouvement pour la définition de *gexing* puise peut-être son origine dans les considérations suivantes de Jiang Kui 姜夔 (1155-1209), l'un des plus grands auteurs des poèmes chantés *ci* de son temps :

Lorsque sa forme ressemble à l'écriture cursive, le poème est appelé *xing* ; lorsque le poète donne libre cours à ses sentiments, l'œuvre est appelée *ge* (chant) ; l'association de l'un à l'autre est ce que l'on appelle *gexing*.¹⁰²⁶

體如行書曰行，放情曰歌，兼之曰歌行。

Le style calligraphique connu sous l'appellation *xingshu* 行書, l'écriture semi-cursive, est caractérisé par la souplesse et la fluidité. Il s'agit d'un style intermédiaire entre l'écriture régulière (*kaishu* 楷書) et l'écriture cursive (*caoshu* 草書), et par définition, d'une écriture « courante ». Ce rapprochement du *gexing* au *xingshu* sera repris par Wu Ne 吳訥 (1372-1457) :

Lorsque sa forme ressemble à l'écriture cursive, [l'œuvre] est appelée *xing* [...] quand on y exprime pleinement ses sentiments en prolongeant les paroles, elle est appelée *ge* (chant) ». ¹⁰²⁷

體如行書曰行……放情長言曰歌。

Un tel rapprochement est certes un peu forcé, d'autant qu'il est peu probable que les *yuefu* anciens comme « Chang'ge xing » aient emprunté le terme *xing* de la désignation *xingshu*. Il est contesté par Feng Ban de la manière suivante :

¹⁰²⁵ Xu Shizeng 徐師曾 (1517-1580), *Wenti mingbian xushuo* 文體明辨序說 (Propos préfaciers sur la Distinction des formes littéraires) ; voir Wu Ne 吳訥 (1372-1457), Xu Shizeng 徐師曾 (1517-1580), *Wenzhang bianti xushuo* ; *Wenti mingbian xushuo* 文章辨體序說 ; 文體明辨序說 (Propos préfaciers pour la Distinction des formes des textes littéraires ; Propos préfaciers pour l'Élucidation des formes littéraires, ci-après *WZBT et WTMB*), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1998, p. 104.

¹⁰²⁶ Jiang Kui 姜夔 (1155-1209), *Baishi daoren shishuo* 白石道人詩說 (Les dits du taoïste Baishi sur la poésie), voir Lidai shihua, p. 681.

¹⁰²⁷ Wu Ne, *Wenzhang bianti xushuo* 文章辨體序說 (Propos préfaciers pour la Distinction des formes des textes littéraires), dans *WZBT et WTMB*, p. 33.

On ne sait de quand date la désignation *gexing*. Les *yuefu* représentés sous les Wei et les Jin, tels que « Yan'ge xing », « Chang'ge xing », « Duan'ge xing », sont généralement des chants folkloriques des Han, ils sont appelés *xing* sans que l'on en sache la signification. Lorsqu'un auteur des Song écrit : « [C'est que] leur forme ressemble à l'écriture semi-cursive », on peut vraiment en rire sous cape.¹⁰²⁸

歌行之名，不知始於何時？魏晉所奏樂府，如艷歌行、長歌行、短歌行之類，大略是漢時歌謠，謂之曰「行」，本不知何解。宋人云「體如行書」，真可掩口也。

Ce malheureux lettré des Song dont Feng Ban se moque ouvertement est, à l'évidence, Jiang Kui. En contredisant ainsi son prédécesseur, Feng Ban témoigne d'une volonté de démêler les confusions autour de la définition du *gexing*, même s'il avoue que la signification exacte du *xing* lui échappe.

Si la comparaison du *gexing* à la calligraphie semi-cursive est risible, le rapprochement de *xing* à la marche l'est-il pour autant ? Serait-il possible que, tout en relevant d'un lexique musical, le terme maintienne une part de son sens premier ?

Un passage du *Xiji zaji* relate qu'à la cour des Han, au quinzième jour du mois, les dames du palais chantèrent « Chi fenghuang lai » 赤鳳凰來 (Arrive le phénix roux) en battant la mesure avec leurs pieds (*tadi wei jie* 踏地為節)¹⁰²⁹. Cette pratique aurait été initiée parmi les gens du commun : la cadence des pas servait à marquer la mesure des couplets sans accompagnement instrumental. Les vers ainsi chantés étaient souvent d'une forme libre et variée.

Ceci n'est pas sans rappeler le terme *tuge* 徒歌. Celui-ci par son acception courante désigne les chansons sans accompagnement des instruments, mais l'étymologie du caractère *tu* 徒, qui par son sens premier signifie « marche à pied » reste sensible, et nous incite à supposer la possibilité que les chansons sans accompagnement instrumental fussent cadencées par les pas.

La convergence de la coutume *tage* 踏歌 et la désignation *tuge* 徒歌 nous amène à faire l'hypothèse que *xing* pourrait avoir été indicatif des chansons non instrumentales dont la mesure était marquée par les pas. Ceci n'est pas improbable si nous pensons aux *yuefu* anciens qui ne portent que *xing* au lieu de *ge-xing* dans leur titre, comme « Yinma changcheng ku xing » (J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille) ou encore « Congjun xing » (Expéditions militaires) qui se réfèrent *a priori* à des expéditions (et donc à des marches) militaires. En outre,

¹⁰²⁸ Feng Ban, « Zhengsu » 正俗 (Classique, populaire), dans *Dunyin zalu*, voir *Qing shihua*, p. 42.

¹⁰²⁹ *XJZJ*, j. 3, notice 77.

c'est aussi avec la poésie qui relève de cette même thématique (« Dur est le chemin ! » ou encore « Chanson de Yan », par exemple) que le *gexing* commence à prendre forme.

Si effectivement *xing* évoque les pas, il se rapporte donc à la mesure, à la cadence, au *tempo* du poème. Dans ce cas, le rapprochement du *gexing* à l'*andante* est plus que possible. Par l'emprunt de ce terme musicologique, nous souhaitons évoquer une allure fluide et aisée, à laquelle sera étroitement associé le *gexing* dans la plupart des commentaires des Ming et des Qing.

Si l'on assume cette interprétation du terme *xing*, la question qui se pose est la suivante : à partir de quand lesdits « plus insignifiants » (*mozao* 末造) des *yuefu* deviennent-ils une forme à part (presque) entière ?

6.2.3. À la lumière des *Fines fleurs du jardin des belles-lettres*

Lorsque Feng Ban réfuta la comparaison du *gexing* à l'écriture semi-cursive par Jiang Kui, il a proposé une compréhension du *gexing* appuyée sur le *Wenyuan yinghua* 文苑英華 (Fines fleurs du jardin des belles-lettres, ci-après *WYYH*)¹⁰³⁰ qui, paru en 986, fut en effet la première anthologie à proposer une distinction entre le *yuefu* et le *gexing*.

Les *Fines fleurs du jardin des belles-lettres* rangent *gexing* et *yuefu* en deux catégories séparées [...] Si [des poèmes] sont appelés *gexing*, c'est que par nature ils puisent leur source dans les *yuefu*. Mais parmi ces textes qui décrivent des faits ou qui chantent des objets, il arrive qu'ils ne portent pas des titres anciens, ce n'est donc pas sans intention que les *Fines fleurs* distinguent [le *gexing* du *yuefu*].¹⁰³¹

《文苑英華》又分歌行與樂府為二【……】既謂之歌行，則自然出於樂府，但指事詠物之文，或無古題，《英華》分別，亦有旨也。

À la fin de son observation, Feng Ban suggère que la distinction entre le *yuefu* et le *gexing* réside essentiellement dans le fait que sous l'étiquette du second, se trouvent principalement des pièces qui « ne portent pas des titres anciens » (或無古題), ou qui « ne recourent pas aux titres des airs, mais [qui] ne sont que des heptasyllabes composés par les poètes eux-mêmes » (不用樂題，直自作七言¹⁰³²), comme il le formule ailleurs.

¹⁰³⁰ Compilée par Li Fang 李昉 (925-996) et une vingtaine de ses contemporains, l'anthologie, ayant pour ambition de prendre la suite du *Wenxuan*, réunit des textes littéraires allant des Liang jusqu'à l'époque des Cinq Dynasties (907-960). L'ouvrage est connu comme l'un des « Quatre grands livres des Song » (*Song sida shu* 宋四大書).

¹⁰³¹ Feng Ban, *Dunyin zalu*, voir *Qing shihua*, p. 42.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 37.

Ses propos seront repris par Qian Liangze 錢良澤 (1645-?), avec quelques nuances au sujet de la métrique. Selon lui, « tout poème composé d’heptasyllabes ou de vers à longueurs inégales qui ne portent pas des titres anciens sont appelle *gexing* d’une manière générale » (凡七言及長短句不用古題者，通謂之歌行¹⁰³³).

Ces critères ne nous semblent pas suffire pour définir le *gexing* comme une forme en soi, mais Feng Ban a toute raison d’attirer notre attention sur le *WYYH* : le *gexing* s’y présente comme une catégorie parallèle au *fu* et au *shi*, tandis que le *yuefu* y est considéré comme une sous-catégorie du *shi*. Même si les deux formes occupent une place presque équivalente dans l’anthologie en termes de volume – vingt *juan* pour chacune : j. 192-211 pour le *yuefu* ; j. 331-350 pour le *gexing* –, il semble que le *gexing* soit considéré par les compilateurs comme un corps générique distinct.

Une majorité écrasante des poèmes regroupés dans la catégorie *gexing* sont des heptasyllabes datant des Tang, parmi lesquels les chefs-d’œuvre de grands noms comme Du Fu et Bai Juyi¹⁰³⁴. L’essor qu’a connu la forme sous les Tang explique le fait que le *WYYH* juge nécessaire de lui accorder une place à elle seule. Mais ce qui nous intéresse davantage est les quelques (rares) pièces datant d’avant les Tang pour observer ses premières manifestations à l’aune des compilateurs de l’anthologie. On y trouve quelques textes de Xiao Yi, comme « Chunri pian » 春日篇 (Pièce sur les jours printaniers)¹⁰³⁵, « Qiu ci » 秋辭 (Chant d’automne)¹⁰³⁶, « Zhao se » 趙瑟 (Cithare *se* de Zhao)¹⁰³⁷, mais aussi de Jiang Zong, comme « Zeng Yuan xianma pian » 贈袁洗馬篇 (Pièces offertes à Yuan, héraut [au prince héritier])¹⁰³⁸, « Jiren yuan » 姬人怨 (Complainte de la belle concubine)¹⁰³⁹, « Guiyuan pian » 閨怨篇 (Pièce sur les plaintes au gynécée)¹⁰⁴⁰.

¹⁰³³ Qian Liangze 錢良澤 (1645-?), *Tangyin shenti* 唐音審體 (Observation sur les formes des poèmes des Tang) , voir *Qing shihua*, p. 781.

¹⁰³⁴ On y trouve par exemple les célèbres « Pipa xing » 琵琶行 (Ballade du *pipa*, conservé dans l’anthologie sous le titre « Pipa yin » 琵琶引 (Air de Pipa) et « Changhen ge » 長恨歌 (Chant des regrets éternels) de Bai Juyi, ou encore les « Bingche xing » 兵車行 (Ballade des chars de guerre) et « Liren xing » 麗人行 (Ballade des belles) de Du Fu, etc, voir Li Fang *et al.*, *WYYH*, Beijing, Zhonghua shuju chubanshe, 1966.

¹⁰³⁵ *WYYH.*, j. 331, p. 1725. On y trouve un poème de Bao Quan 鮑泉 (?-552) du même titre, présenté comme une réponse (*he* 和) à celui de Xiao Yi.

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ Un poème de Shen Yue du même titre est placé devant celui de Xiao Yi, *WYYH.*, j. 335, p. 1739.

¹⁰³⁸ *WYYH.*, j. 340, p. 1759.

¹⁰³⁹ *WYYH.*, j. 346, p. 1783.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*

Parmi ces textes, le poème que Jiang Zong a offert au héraut Yuan figure aussi dans la catégorie *shi* et est présenté comme un poème d'adieux (*songbie* 送別)¹⁰⁴¹, tandis que le « Chant d'automne » de Xiao Yi figure aussi dans la catégorie *zawen* 雜文 (proses diverses) et est présenté comme un *sao* 騷 (Prose dans le style de « Lisao »)¹⁰⁴², sous le titre « Qiufeng yaoluo » 秋風搖落 (Le vent d'automne fait agiter et tomber [les feuilles]). La présence de ce genre de doublons mérite un intérêt particulier, car il trahit l'hésitation des compilateurs quant à la catégorisation de certains textes. Prenons celui de Xiao Yi comme exemple :

秋風起兮寒雁歸。 寒蟬鳴兮秋草腓。 萍青兮水澈。 葉落兮林稀。 翠為蓋兮玳為席。 蘭為室兮金作扉。	Le vent d'automne s'élève, les oies s'en reviennent [vers le sud]. Les cigales gémissent, les herbes d'automne se flétrissent. Les lentilles sont vertes sur les eaux claires, Les feuilles tombent et la forêt se dénude. En plumes bleues est le parasol et en jade la natte, D'orchidées est faite le gynécée et d'or la porte.
水周兮曲堂。 花交兮洞房。 樹參差兮稍密。 紫荷紛披兮疏且黃。 雙飛兮翡翠。 並泳兮鴛鴦。 神女雲兮初度雨。 班妾扇兮始藏光。 且淹留兮日雲暮。 對華燭兮歡未央。	Le cours d'eau entoure la salle ondulée, Les fleurs se joignent à la chambre retirée ¹⁰⁴³ , Les arbres inégaux sont légèrement touffus, Les lotus pourpres çà et là sont épars et jaunis, S'envolent en couple les martins-pêcheurs, Et nagent par paire les canards mandarins. Les nuées de la déesse offrent sa première pluie, L'éventail de la dame Ban occulte le premier éclat, Restons-y alors, jusqu'à ce que le soleil se couche, Au reflet de belles bougies, la joie n'a pas pris fin.

Le texte est marqué par la présence de *xi* à chaque vers. Quand *xi* est compté dans la métrique, le texte est un mélange d'heptasyllabes de pentasyllabes, à l'exception d'un vers qui est un octosyllabe (紫荷紛披兮疏且黃). Quant à l'avant-dernier vers, l'absence de *xi* est peut-être due à une inexactitude de transcription, il est possible que le vers originel soit 且淹留兮日雲暮.

Il est peu étonnant que ce texte soit classé comme un *sao* 騷, mais son classement dans le *gexing* nous intrigue un peu. Qu'est-ce qui a motivé cette classification ? Est-ce parce que le texte a été chanté ? Cette hypothèse ne résout pas tout à fait notre problème car il est peu certain que tous les textes classés sous le nom du *gexing* soient chantés. Au contraire, nous sommes

¹⁰⁴¹ WYYH, j. 266 ; sous un titre légèrement différent : « Zengbie xianma Yuan Liang » 贈別洗馬袁朗 (Poème d'adieu offert à Yuan Lang, héraut [au prince héritier])

¹⁰⁴² WYYH, j. 358.

¹⁰⁴³ Ou la chambre nuptiale.

tentés de croire que le *gexing* fait preuve d'une certaine indépendance par rapport à l'accompagnement instrumental.

En effet, le double statut du poème suggère qu'outre l'héritage du *yuefu*, le *gexing* puise sa source à d'autres formes comme notamment le *fu*, ce qui explique sans doute pourquoi le *WYYH* n'a pas placé le *gexing* comme une sous-catégorie du *shi* comme il l'a fait pour le *yuefu*.

Or les limites entre les textes classés en tant que *yuefu* et ceux en tant que *gexing* par le *WYYH* restent quelque peu ambiguës. Un exemple révélateur est le célèbre « Qiangjin jiu » de Li Bai qui se trouve à la fois dans la catégorie *yuefu* et la catégorie *gexing*¹⁰⁴⁴. Avec le titre « Qiang jinjiu » 將進酒 (La chanson à boire) pour la première, et « Xi kongzun jiu » 惜空樽酒 (Quel regret que la coupe soit vide !) pour la seconde : tel est le dilemme de séparer les deux formes selon le seul critère du titre. Il nous faut, de fait, revisiter la définition du *gexing*.

6.2.4. Quand *shi*, *yuefu* et *fu* confluent

« La désignation *gexing* tire son origine des compositions musicales. Les vers de *gexing* sont de longueurs variées, certains ont été composés en imitation des *yuefu* anciens, on en trouve, par exemple, dans le recueil de Bao Mingyuan... »¹⁰⁴⁵ Dans ses considérations sur la définition du *gexing*, l'apport de Bao Zhao fut immédiatement évoqué. En effet, le « Chant d'automne » de Xiao Yi cité plus haut rappelle le procédé employé par Bao Zhao dans ses « Dur est le chemin ! » : l'alternance des heptasyllabes et des pentasyllabes. Cet usage devint plus fréquent sous les Liang, notamment dans les rhapsodies dite mineures (*xiaofu* 小賦), comme en témoignent ces extraits du « Chunfu » 春賦 (Rhapsodie du printemps) de Yu Xin :

宜春苑中春已歸， 披香殿里作春衣。 新年鳥聲千種囀， 二月楊花滿路飛。	Au jardin Propice au printemps ¹⁰⁴⁶ , le printemps est de retour, Au palais Vêtu de parfum, on façonne les habits printaniers. Les chants des oiseaux en cette nouvelle année sont de mille sortes, Le duvet des saules à la deuxième lune voltige sur tous sentiers.
河陽一縣並是花， 金谷從來滿園樹。 一叢香草足礙人，	Le domaine de Heyang tout entier est couvert de fleurs, Le Val d'Or ¹⁰⁴⁷ depuis toujours est rempli de bosquets. Une seule touffe d'herbes odorantes suffit à retenir le passant.

¹⁰⁴⁴ *WYYH*, j. 195, p. 963 ; j. 336, p. 1744.

¹⁰⁴⁵ Feng Ban, *Dunyin zalu*, voir *Qing shihua*, p. 40 : 歌行之名，本之樂章，其文句長短不同，或有擬古樂府為之，今所見如鮑明遠集中有之。

¹⁰⁴⁶ Jardin impérial situé à l'est du palais Propice au Printemps (Yichun) sous les Qin.

¹⁰⁴⁷ Jardin du Val d'Or (Jingu yuan 金谷園), jardin que fit bâtir Shi Chong 石崇 (249-300) où il donnait des banquets entre lettrés. Le vers signifie littéralement « Le Val d'Or est depuis toujours un jardin rempli de bosquets ».

數尺游絲即橫路。	Quelques pieds de fils flottants barrent bien le chemin.
開上林而競入，	Les Hautes Forêts sitôt ouvertes, on y entre à l'envi,
擁河橋而爭渡。	Le pont du fleuve est entouré : on rivalise pour son passage.
...	...
...	...
...	...
三日曲水向河津，	À la Serpentine, pour le troisième jour ¹⁰⁴⁸ , près du gué de la rivière,
日晚河邊多解神。	À l'approche du soir, nombreux sont ceux qui prient les dieux.
樹下流杯客，	Sous les arbres, les hôtes laissent flotter leurs coupes,
沙頭渡水人。	Sur les bancs de sable, les voyageurs traversent les eaux.
...	...
...
百丈山頭日欲斜，	Sur le mont de mille toises, le soleil s'incline,
三晡未醉莫還家。	Vers le soir ¹⁰⁴⁹ , on ne rentre pas avant d'être ivre.
池中水影懸勝鏡，	Le reflet de l'étang surpasse de loin celui d'un miroir,
屋裡衣香不如花。	La robe au gynécée est d'un parfum moindre que les fleurs.

Le texte est un mélange d'heptasyllabes, de pentasyllabes et plus rarement, d'hexasyllabes. Yu Xin est considéré comme un précurseur dans la composition de ce genre de *fu* :

Dans le recueil de l'empereur Jianwen des Liang, se trouve une « Rhapsodie du printemps tardif », dans celui de l'empereur Yuan, une « Rhapsodie du printemps ». Ces rhapsodies ressemblent souvent à des poèmes heptasyllabiques. Wang Bo et Luo Binwang des Tang ont aussi composé [ce genre de textes], appelés « imitations de la forme de Yu », c'est affirmer clairement que Yu Zishan [Xin] de la cour des Liang est l'initiateur de cette forme.¹⁰⁵⁰

梁簡文帝集中有《晚春賦》，元帝集中有《春賦》，賦中多有類七言詩者。唐王勃、駱賓王亦嘗為之，云「效庾體」，明是梁朝宮中庾子山創為此體也。」

C'est une forme dans laquelle les limites entre le *shi* et le *fu* s'estompent. Si les heptasyllabes y occupent la première place, elle est souvent marquée par le mélange de pentasyllabes et d'heptasyllabes (每以五、七言相雜成文¹⁰⁵¹) comme l'indique Xu Lian 許櫛 (1787-1862).

¹⁰⁴⁸ Fête du double trois ou de la Serpentine, consacrée pour les réunions poétiques du Val d'Or, du Pavillon des orchidées, devenu réjouissance princière importante.

¹⁰⁴⁹ L'expression *bu* 晡 ou encore *sanbu* 三晡 était utilisée pour désigner la neuvième des douze « heures » du jour (de trois à cinq heures de l'après-midi).

¹⁰⁵⁰ Commentaire de Ni Fan 倪璠 (XVII^e s.) cité dans Xu Lian 許櫛 (1787-1862), *Liuchao wenjie* 六朝文絜 (Recueil des proses [parallèles] pures des Six Dynasties), voir l'édition annotée de Li Jinggao 黎經誥 (XIX^e s.), *Liuchao wenjie jianzhu* 六朝文絜箋註 (Annotations du Recueil des proses [parallèles] pures des Six Dynasties), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1980, j.1, p. 38.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

Ainsi, une certaine confluence entre *yuefu*, *shi* et *fu* contribue à la maturation de ce que nous du *gexing*, même si la part du *fu* ne nous paraît pas aussi considérable que semble le croire Hu Yinglin, qui va jusqu'à prétendre que le *gexing* a pour ancêtre le « Lisao » :

Les anciens disent : les *saofu* sont au *shiwen* ce que ce que les bambous sont aux végétaux et les poissons aux animaux, il est difficile de les dissocier. Cependant, [les *fu* dans le style de] « [Li]sao » sont de fait l'ancêtre du *gexing*, et le *fu* (la description ou l'exposition) est le motif de la comparaison et de l'incitation allusive : leur essence revient au *shi*.¹⁰⁵²

昔人云：詩文之有騷賦，猶草木有竹，禽獸有魚，難以分屬。然騷實歌行之祖，賦則比興之端，要皆屬詩。

Cette observation laisse entendre une convergence entre le *shi* et le *fu* ; si les deux ont bel et bien légué de l'héritage au *gexing*, la dette du dernier envers le *yuefu* est encore plus considérable, dans d'autres circonstances, Hu Yingling formule l'observation que le *gexing* tire son origine du « Lisao » et des *yuefu* (歌行出自《離騷》、樂府) d'où son allure extrêmement aisée, voire « désinvolte » (散漫縱橫)¹⁰⁵³.

D'autre part, comme nous l'avons indiqué plus haut, le terme *xing* se voit davantage associé à la marche du fait que le *gexing* prend forme premièrement avec la thématique des expéditions militaires. La « Chanson de Yan » n'est autre qu'un air déplorant l'éloignement des soldats partis aux frontières. Les heptasyllabes ont connu une évolution importante vers la fin des Six Dynasties avec cette poésie qui présage ce qui sera connu sous l'appellation *biansai shi* 邊塞詩 (poésie des frontières) au début des Tang.

À l'époque, dans les recueils de poèmes du Nord et du Sud, les 'Expéditions militaires' de Lu Sidao et les 'Chants divers' de Jiang Zong¹⁰⁵⁴ étaient tous purement heptasyllabiques, et ressemblaient déjà au style du *gexing* des lettrés des Tang.¹⁰⁵⁵

於時南北詩集，盧思道有《從軍行》，江總持有《雜曲文》，皆純七言，似唐人歌行之體矣。

Lu Sidao fut connu pour son talent littéraire sous les Qi du Nord. Ayant traversé trois dynasties, il servit aussi la cour des Sui. En reprenant le titre ancien « Congjun xing » sous

¹⁰⁵² *Shisou*, j. 1, p. 4.

¹⁰⁵³ *Shisou*, j. 3, p. 46.

¹⁰⁵⁴ Sous le titre « Zaqu » 雜曲 (Airs divers) sont regroupés trois poèmes entièrement heptasyllabiques de Jiang Zong, dont la poésie est marquée par le style du palais.

¹⁰⁵⁵ Feng Ban, *Dunyin zalu*, voir *Qing shihua*, p. 41.

lequel se regroupaient notamment des pentasyllabes, Lu Sidao composa un long poème entièrement heptasyllabique¹⁰⁵⁶.

朔方烽火照甘泉， 長安飛將出祁連。 犀渠玉劍良家子， 白馬金羈俠少年。 平明偃月屯右地， 薄暮魚麗逐左賢。 谷中石虎經銜箭， 山上金人曾祭天。	Les feux d'alarme du Nord éclairent la Source douce ¹⁰⁵⁷ , Le général volant ¹⁰⁵⁸ de Chang'an dépasse les monts Qilian. Bouclier de cuir, épée de jade [servent à] ce fils de bonne famille, Sur son cheval blanc à rênes d'or est ce jeune paladin. À l'aube, la troupe est disposée en Lune couchée ¹⁰⁵⁹ aux Territoires droits ¹⁰⁶⁰ , Au crépuscule, telle une nasse de poisson ¹⁰⁶¹ , elle poursuit le roi de la Gauche ¹⁰⁶² . Dans les vallées des tigres de pierre ont tenu dans leur gueule des flèches, Sur les monts des statues de bronze ont offert des sacrifices au ciel.
天涯一去無窮已， 薊門迢遞三千里。 朝見馬嶺黃沙合， 夕望龍城陣雲起。	Vers les confins du ciel on s'en va sans jamais s'arrêter, La porte de Ji est éloignée de trois mille <i>li</i> . Au matin on regarde s'accumuler les sables jaunes aux collines du Cheval, Au soir on contemple s'amonceler des blocs de nuées aux remparts du Dragon.
庭中奇樹已堪攀， 塞外征人殊未還。 白雪初下天山外， 浮雲直向五原間。	De l'arbre merveilleux dans la cour, on peut déjà cueillir [les fleurs] ¹⁰⁶³ , L'homme expédié au-delà des frontières n'est toujours pas revenu. La neige blanche commence à tomber au-delà des monts du Ciel, Les nuages errants vont tout droit vers les cinq plaines.
關山萬里不可越， 誰能坐對芳菲月。 流水本自斷人腸， 堅冰舊來傷馬骨。 邊庭節物與華異， 冬霰秋霜春不歇。 長風蕭蕭渡水來， 歸雁連連映天沒。	Les passes et les monts enchaînés sur dix mille <i>li</i> sont infranchissables, Qui peut rester en vain devant les mois fleuris ? L'eau qui coule nous désole certes le cœur, La dure glace depuis toujours blesse le cheval jusqu'aux os ¹⁰⁶⁴ , Aux frontières les saisons sont différentes de celles des Han : La neige et le givre même au printemps n'y cessent, Le vent lointain qui siffle, siffle, traverse les fleuves, Des oies sauvages par nuées voilent le ciel et puis s'effacent.
從軍行，	Ballade de l'armée en marche ¹⁰⁶⁵ , L'armée marche dix mille <i>li</i> jusqu'au-delà de la cour du Dragon ¹⁰⁶⁶ .

¹⁰⁵⁶ Xiao Gang et Xiao Zixian ont composé des poèmes faisant alterner des heptasyllabes et des pentasyllabes, Yuwen Zhao 宇文招 (540-580) a composé sous ce titre un poème entièrement heptasyllabique, mais constitué d'un unique quatrain.

¹⁰⁵⁷ Lieu de détention des membres de la famille impériale et autres dignitaires sous la dynastie Han, situé dans l'actuelle province du Shaanxi.

¹⁰⁵⁸ Le « général volant » est le surnom de Li Guang 李廣 (? -125 av. J.-C.), et désigne par extension les guerriers qui ont accompli des exploits militaires.

¹⁰⁵⁹ Disposition des troupes en forme de demi-lune.

¹⁰⁶⁰ Territoires de l'Ouest.

¹⁰⁶¹ Disposition des troupes où les escadrons de chars étaient suivis de fantassins.

¹⁰⁶² Roi de la Gauche (Zuoxian ou Zuoxian wang 左賢王), titre de noblesse des Xiongnu.

¹⁰⁶³ Allusion au 9^e des « Dix-neuf poèmes anciens », dont le premier vert est « Dans la cour est un arbre merveilleux » 庭中有奇樹, voir *Wenxuan*, j. 29, p. 1347.

¹⁰⁶⁴ Référence au « Yinma changcheng ku xing », voir chap. 2 ou 3.

¹⁰⁶⁵ Ce vers est une incise qui reprend le titre « Congjun xing » traduit par « Expéditions militaires ». Ici, nous en proposons une traduction plus littérale afin que le vers se poursuit plus naturellement avec le suivant.

¹⁰⁶⁶ Longting 龍庭, littéralement Cour du dragon, désigne le lieu où le chef des Xiongnu offrait des sacrifices au Ciel et à la Terre. Le terme est aussi utilisé pour désigner les territoires des Xiongnu et d'autres populations nomades situées aux confins de l'empire.

軍行萬里出龍庭， Maintenant que le khan s'est incliné devant les ponts de la rivière Wei,
 單于渭橋今已拜， Mon général, où allez-vous chercher mérite et renom ?
 將軍何處覓功名。

Le poème est essentiellement descriptif. Les jeux de rôles et de voix qui marquent souvent les *yuefu* s'effacent dans ce poème, lequel n'est plus commandé – même partiellement – par la perspective d'une *persona*, masculine ou féminine, ce qui le différencie assez des « Chansons de Yan » composées par les lettrés des Liang. D'autre part, lorsque l'entourage de l'empereur Yuan se mit à composer des « Chanson de Yan » sur l'exemple de Wang Bao pour décrire la pénibilité de la vie frontalière, leurs descriptions étaient encore souvent teintées d'imaginaire, alors que dans le présent poème, les régions frontalières (*bianting* 邊庭) sont représentées d'une manière plus vive et plus véridique.

Le poème donne un avant-goût des *gexing* des Tang. Il en est de même pour le « Yuzhang xing » 豫章行 (Ballade de Yuzhang) de Xue Daoheng 薛道衡 (ca 540-609) qui était également un poète des Dynasties du Nord, mais dont l'influence s'étendait jusqu'au Sud. À en croire le *Sui shu*, « chaque fois que [Xue] Daoheng composa un poème, les gens du Sud le récitèrent » (道衡每有所作，南人無不吟誦焉¹⁰⁶⁷).

江南地遠接閩甌，	Le Jiangnan est lointain, poursuivi de Min et Ou,
山東英妙屢經游。	Le Shandong est merveilleux, où je passe souvent.
前瞻疊障千重阻，	Je regarde en avant : les pics superposés sont mille barrières,
卻帶驚湍萬里流。	Or je porte avec moi les courants impétueux à dix mille <i>li</i> ¹⁰⁶⁸ .
楓葉朝飛向京洛，	Telle une feuille d'érable qui au matin voltige vers la capitale Luo,
文魚夜過歷吳洲。	Ou une carpe ailée ¹⁰⁶⁹ qui traverse la nuit l'île de Wu.
君行遠度茱萸嶺，	– Vous êtes parti au loin en franchissant la colline des <i>cornus</i> ,
妾住長依明月樓。	Votre servante languit sur le pavillon au clair de la lune.
樓中愁思不開嘖，	Au pavillon, ses tristes pensées gardent ses sourcils foncés,
始復臨窻望早春。	À nouveau, près des fenêtres, elle contemple le début du printemps.
鴛鴦水上萍初合，	Sur l'eau, les lentilles se rejoignent après le passage des canards mandarins,
鳴鶴園中花並新。	Au jardin, les grues chantent parmi les fleurs fraîches écloses,
空憶常時角枕處，	Je songe en vain à là où nous partageons l'oreiller de corne,
無復前日畫眉人。	Ne s'y trouve plus la personne qui autrefois me dessinait les sourcils.
照骨金環誰用許，	L'anneau qui éclaire les os ¹⁰⁷⁰ , qui me le promettrait ?
見膽明鏡自生塵。	Le clair miroir qui reflète les entrailles ¹⁰⁷¹ est couvert de poussières.

¹⁰⁶⁷ *Sui shu*, « Xue Daoheng zuan » 薛道衡傳 (Biographie de Xue Daoheng).

¹⁰⁶⁸ C'est-à-dire que les courants m'emportent vers dix mille *li*.

¹⁰⁶⁹ Littéralement « poisson à motif »

¹⁰⁷⁰ Selon une anecdote racontée par le *XJZJ*, l'empereur Gaozu des Han (Liu Bang) offrit à la Dame Qi un anneau précieux, dont l'éclat était tel qu'il laissait voir les os des doigts à travers la chair.)

¹⁰⁷¹ Autre allusion à un épisode du *XJZJ* : au palais impérial de la cour des Qin, il existait un miroir extraordinaire qui pouvait refléter les viscères et les entrailles de la personne qui s'y mirait. Le Premier Empereur des Qin s'en servait pour lire dans le cœur des gens (notamment des femmes) du palais afin d'éliminer ceux qui étaient susceptibles d'avoir des intentions impures (*xiexin* 邪心).

蕩子從來好留滯，
 況復關山遠迢遞。
 當學織女嫁牽牛，
 莫作姮娥叛夫婿。
 偏訝思君無限極，
 欲罷欲忘還復憶。

Le voyageur errant toujours aime s'attarder quelque part,
 D'autant que les passes et les monts tellement nous éloignent.
 Il faut suivre la Tisserande qui épousa le Bouvier,
 Et n'être point une Chang'e qui trahit son époux¹⁰⁷².
 Que c'est étonnant, mes pensées pour vous sont infinies,
 Je veux cesser, vous oublier : or je pense encore à vous.

願作王母三青鳥，
 飛去飛來傳消息。
 豐城雙劍昔曾離，
 經年累月復相隨。
 不畏將軍成久別，
 只恐封侯心更移。

Puissé-je être les trois oiseaux bleus de la Reine Mère,
 Qui vont et viennent en vol pour transmettre les nouvelles.
 Les deux épées de Fengcheng se sont jadis séparées,
 Ayant traversé les mois et années de nouveau elles se suivent.
 Je ne crains pas, mon général, que notre séparation soit longue,
 Mais seulement qu'une fois anobli, vous changiez de cœur.

Quoiqu'il porte aussi sur l'éloignement contraint par les expéditions militaires, le poème est par son essence une plainte de gynécée : contrairement au poème précédent qui est commandé par un point de vue plutôt externe, ce poème porte la voix d'une *persona* féminine. Ceci dit, l'espace-temps du début du poème donne à voir un paysage qui devrait être perçu par le mari voyageur (les dix premiers vers) et étend la scène de représentation bien au-delà du gynécée et du monde intérieur de l'épouse songeuse.

Pour Feng Ban, ce poème, comme le précédent, ressemblent au *gexing* des Tang. On retrouvera, en effet, la même souplesse du changement de perspectives, de l'alternance d'espace-temps dans la longue pièce de Zhang Ruoxu qui, comme son titre le suggère, paraît comme un fleuve qui relie en amont les chants folkloriques des Dynasties du Sud, et annonce, en aval, les *gexing* des Tang.

6.3. Confluence au « Fleuve du printemps »

Pour cette dernière section, quelques pistes de réflexion seront donc proposées sur la définition du *gexing*, sur ses dettes envers la poésie *yuefu*, à travers deux chansons de Liu Xiyi et un poème-fleuve de Zhang Ruoxu. Aucun de ces trois poèmes n'est classé comme *gexing* par le *WYYH*, mais avec les pages qui suivent, nous nous attachons à démontrer dans quelle mesure ils méritent, plus ou moins, d'être présentés sous cette étiquette.

¹⁰⁷² La légende populaire raconte que, Chang'e 嫦娥, femme de l'archer légendaire Yi 羿, avala à tort un élixir d'immortalité que son mari avait obtenu de la part de la Reine Mère et s'échappa dans la Lune d'où elle ne redescendit plus.

6.3.1. En guise de prélude : deux chansons de Liu Xiyi

Un poème, conservé sous le titre « Baitou yin » dans le *YFSJ*, mais plus connu sous le titre « Dai bei baitouweng » 代悲白頭翁 (En lieu de ‘Tristesse du vieillard aux cheveux blancs’) est attribué à Liu Xiyi. Lorsque dans son commentaire sur le « Air de l’île d’Ouest », Shen Deqian mentionne les « heptasyllabes à l’ancienne » (*qiyan gufeng*) de ce dernier, c’est sans doute à ce poème qu’il fait référence.

洛陽城東桃李花， 飛來飛去落誰家？	Flleurs de pêcher et de prunier à l’est des remparts de Luoyang, Volant, volant : sur quel foyer tomberont-elles ?
洛陽女兒好顏色， 坐見落花長嘆息。	La fille de Luoyang au joli teint, À la vue des fleurs tombées, soupire longuement :
今年花落顏色改， 明年花開復誰在？ 已見松柏摧為薪， 更聞桑田變成海。	Cette année les fleurs tombent et leurs teints changent, L’an prochain elles écloront de nouveau, mais qui sera là ? J’ai vu des pins et des cyprès réduits en bûches, J’ai ouï dire que les mûreraies sont devenues des océans ¹⁰⁷³ .
古人無復洛城東， 今人還對落花風。 年年歲歲花相似， 歲歲年年人不同。 寄言全盛紅顏子， 應憐半死白頭翁。	Les gens de jadis ne sont plus à l’est des remparts de Luo[yang], Ceux d’aujourd’hui regardent les fleurs emportées par le vent. D’une année à l’autre, les fleurs sont pareillement [belles], D’un an à l’autre, les hommes ne sont plus les mêmes. J’envoie ces mots à celui dont le teint rose est plein d’éclat : Ayez pitié d’un vieillard aux cheveux blancs si près de mourir !
此翁白頭真可憐， 伊昔紅顏美少年。 公子王孫芳樹下， 清歌妙舞落花前。 光祿池臺文錦繡， 將軍樓閣畫神仙。 一朝臥病無相識， 三春行樂在誰邊？	Qu’il fait pitié ! ce vieillard aux cheveux blancs, Qui fut naguère un beau jouvenceau au teint rose, Avec princes et seigneurs, sous les arbres fleuris, Joliment chantait et dansait, parmi les retombées de fleurs. Il écrivait de belles-lettres aux jardins ¹⁰⁷⁴ et terrasses des Excellences, Et peignait des immortels sur les pavillons des généraux. Un jour il s’alita, plus personne ne le voulait connaître. Durant les trois mois printaniers, qui viendrait le distraire ?
宛轉蛾眉能幾時？ 須臾鶴發亂如絲。	Jolis sourcils de papillon, vos jours sont-ils comptés ? En un instant blanchissent les cheveux, fils de soie emmêlés.
但看古來歌舞地， 惟有黃昏鳥雀悲。	Voyez seulement les lieux où l’on chantait et dansait jadis, Il n’y reste que des oiseaux, pépant de tristesse au crépuscule. ¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ La transformation des océans en champs de mûriers et vice versa (l’allusion à un passage du *Shenxian zhuan* 神仙傳 [Biographies des immortels] attribué à Ge Hong 葛洪 [283-343]) évoque les vicissitudes et l’impermanence des choses humaines.

¹⁰⁷⁴ L’expression *chitai* 池臺, littéralement « étang et terrasse » évoque des jardins d’agrément.

¹⁰⁷⁵ Le poème figure à trois reprises dans le *Quan Tang shi* 全唐詩 (Poésie complète des Tang) : dans le j. 20 sous le titre « Baitou yin » attribué à Liu Xiyi ; dans le j. 51 sous le titre « You suosi » attribué à Song Zhiwen ; dans le j. 82 sous le titre « Dai ‘Bei baitou weng’ » attribué à Liu Xiyi. Voir Peng Dingqiu 彭定求 (éd.), *Quan Tang shi*, Beijing, Zhonghua shuju, 1980, p. 885.

Le poème est conservé par le *WYYH* comme un *yuefu* plutôt qu'un *gexing*, du fait qu'il s'agit de la reprise d'un air ancien. Il nous rappelle en effet les derniers vers du poème de Zhang Zhengjian sur le même air « Baitou yin » que nous avons cité dans le chapitre IV :

顏如花落槿，	Mon visage telle une fleur tombée d'hibiscus,
鬢似雪飄蓬。	Et mes tempes, herbes folles enneigées.
此時積長嘆，	Dès lors je pousse de longs soupirs :
傷年誰復同。	Qui, comme moi, s'affligerait des années ?

Il nous rappelle aussi un *yuefu* ancien intitulé « Dong Jiaorao » 董娇娆 (Dong la Charmante) de Song Zihou 宋子侯 (entre le I^e et le III^e s.).

洛陽城東路，	Au chemin à l'est des remparts de Luoyang,
桃李生路旁。	Poussent des pêchers et pruniers.
花花自相對，	Fleurs et fleurs se font face,
葉葉自相當。	Feuilles et feuilles rivalisent.
春風東北起，	Le vent du printemps s'élève du nord-est,
花葉正低昂。	Fleurs et feuilles ondulent.
不知誰家子，	Quelle est donc cette fille,
提籠行采桑。	Qui porte sa corbeille et cueille de feuilles de mûriers ?
纖手折其枝，	Sa fine main en brise un rameau,
花落何飄颻。	Et les fleurs, comme elles voltigent au vent !
請謝彼姝子，	Laissez-moi demander à cette belle fille,
何為見損傷？	« Pourquoi les blessez-vous ainsi ? »
高秋八九月，	« Aux huitième et neuvième lunes, en plein automne.
白露變為霜。	Les rosées blanches se transforment en givre.
終年會飄墮，	Au bout de l'an, elles finiront par choir,
安得久馨香？	Et leur fragrance ne saurait durer »
秋時自零落，	À l'automne elles se fanent et tombent,
春月復芬芳。	Elles parfument de nouveau le printemps ;
何時盛年去，	Mais quand la fleur de l'âge n'est plus,
歡愛永相忘。	L'affection et l'amour sont oubliés à jamais.
吾欲竟此曲，	J'aimerais terminer cet air,
此曲愁人腸。	Cet air qui m'afflige.
歸來酌美酒，	Me revient pour une coupe de bon vin,
挾瑟上高堂。	La cithare sous le bras, je monte au grand salon. ¹⁰⁷⁶

Il n'est pas difficile de constater que Liu Xiyi a recyclé une part des expressions et des images de son prédécesseur. De même que celui-ci, il place la scène à l'est des remparts de Luoyang et commence par décrire les fleurs de pêcher et de prunier.

Si la comparaison entre la floraison et la jeunesse, la chute des fleurs et l'approche de la vieillesse est devenue un cliché, le fait de voir dans le cycle de vie de la nature (en l'occurrence, les fleurs) une certaine permanence, et de la confronter avec l'existence fragile et passagère des

¹⁰⁷⁶ *YFSJ*, j. 41, p. 601-602.

individus présente une sorte d'originalité dans les deux poèmes et ce d'une manière plus sensible et plus pénétrante dans le texte de Liu Xiyi.

Mais la différence des deux poèmes est tout aussi considérable. Le poème de Song Zihou est construit sur une seule rime, tandis que celui de Liu Xiyi est marqué par des changements de rimes assez réguliers : deux fois tous les deux vers, quatre fois tous les quatre vers puis de nouveau deux fois tous les deux vers ; en outre, le premier vers impair porte la rime à chaque nouvelle rime. D'autre part, le *yuefu* ancien possède un caractère narratif, avec la scène classique de la cueillette des feuilles de mûriers, tandis que le poème de Liu Xiyi est essentiellement lyrique, seuls les vers initiaux présentent une rencontre entre le personnage et les fleurs tombées, par ce, il se rapproche davantage du poème VIII des « Dur est le chemin » de Bao Zhao, dont nous nous permettons de citer de nouveau les premiers vers :

中庭五株桃，	Cinq pêcheurs au milieu de la cour,
一株先作花。	L'un d'eux fleurit en avance sur les autres,
陽春妖冶二三月，	Aux deuxième et troisième lunes de ce joli printemps,
從風簸蕩落西家。	Leurs fleurs tournoient au vent et tombent chez le voisin de l'ouest.
西家思婦見悲惋，	L'épouse pensive du voisin de l'ouest, à cette vue s'attriste,
零淚霑衣撫心嘆。	Ses pleurs mouillent son habit, la main sur le cœur elle soupire.

Avec les traces de la poésie antérieure que laisse entrevoir cette chanson de Liu Xiyi, il est possible d'avoir un aperçu du chemin parcouru par le *yuefu* vers le *gexing*, et l'essor qu'ont connu les heptasyllabes au cours de ce trajet.

D'un point de vue rhétorique, on remarque dans le poème de Liu Xiyi le même effet de chapelet, la même fluidité dont fait preuve l'« Air de l'île d'Ouest ». Les répétitions (Luoyang 洛陽, *yanse* 顏色, *hongyan* 紅顏, parfois en changeant l'ordre des mots comme *luohua* 落花 et *hualuo* 花落), les reduplications (*niannian suisui* 年年歲歲 et *suisui niannian* 歲歲年年), et des tournures binômes (*jinnian* 今年 et *mingnian* 明年, *hualuo* 花落 et *huakai* 花開, *guren* 古人 et *jinren* 今人), l'anadiplose (quoi que non strict, *baitouweng* 白頭翁 et *ciweng* 此翁), voire le jeu de l'homophonie (*luo* dans *luohua* 落花 et *luocheng* 洛城) renforcent l'effet sonore du poème en favorisant l'enchaînement des idées (voir les mots figurant en gras qui présentent comme des repères de retour d'un point de vue rythmique).

La « sinuosité » du poème réside dans une alternance très souple des perspectives et de l'espace-temps : la chute des fleurs est perçue à travers les yeux de la fille de Luoyang, celle-ci soupire devant ce paysage, et on a l'impression que ces rêveries sur les vicissitudes de l'histoire et sur l'impermanence de la vie humaine sont les siennes, mais les vers « J'envoie ces mots à celui dont le teint rose est plein d'éclat : Ayez pitié d'un vieillard aux cheveux blancs si près de mourir ! » (寄言全盛紅顏子，應憐半死白頭翁), semblent introduire un changement de

perspective, elle-même n'étant autre qu'une des ceux qui ont le teint rose (*hongyan zi* 紅顏子) : celle qui s'adresse à un destinataire semble devenir celle à qui l'on s'adresse. Les vers qui suivent décrivent plutôt les souvenirs du vieillard.

Les fleurs qui tombent (*luohua* 落花) relie les deux personnages, le présent et le passé s'unissent avec le vers « Joliment chantait et dansait, parmi les retombées de fleurs » (清歌妙舞落花前) : le vieillard a été lui-même un jeune homme au teint rose, apparemment insouciant, à qui « les retombées de fleurs » n'ont pas forcément de charge nostalgique, mais le voici un vieillard « si près de mourir ». Cet entrecroisement du présent et du passé permet une lecture pas forcément linéaire et renforce l'aspect *sinueux* du poème.

Parmi les longues pièces entièrement heptasyllabiques de Liu Xiyi, il faut compter aussi « Gongzi xing » 公子行 (Ballade sur un jeune noble)¹⁰⁷⁷ et « Daoyi pian » 擣衣篇 (En battant le linge). Le premier possède un attrait semblable au poème précédent, avec un recours fréquent à la répétition, tandis que le second présente quelques particularités qui retiennent notre attention. N'étant conservé ni par le *YFSJ* ni par le *WYYH*, celui-ci a peu attiré l'attention des critiques ; s'il se trouve dans le *Quan Tang shi* 全唐詩 (Poésie complète des Tang), sa redécouverte, ou sa revalorisation, est due en majeure partie aux manuscrits de Dunhuang.

秋天瑟瑟夜漫漫，
夜白風清玉露漙。
燕山遊子衣裳薄，
秦地佳人閨閣寒。
欲向樓中綰楚練，
還來機上裂齊紈。
攬紅袖兮愁徙倚，
盼青砧兮悵盤桓。

Désolé est le jour d'automne et longue la nuit !
La nuit argentée au vent frais, si remplie de rosée de jade.
Le voyageur au mont de Yan, son habit est trop mince,
La belle des terres de Qin, glacial est son gynécée.
Dans sa tour, elle va rouler la soierie de Chu,
Ou encore à son métier coupe un tissu de Qi.
Elle relève sa manche rose, tristement ses pas hésitent,
Ses regards s'attardent sur la pierre bleue¹⁰⁷⁸, avec mélancolie.

盤桓徙倚夜已久，
螢火雙飛入簾牖。
西北風來吹細腰，
東南月上浮纖手。

Elle s'attarde, elle hésite, à la nuit avancée,
Les lucioles par paire voltigent et entrent par le store.
Le vent du nord-ouest souffle sur sa taille fine,
La lune qui monte au sud-est caresse sa main gracile.

此時秋月可憐明，
此時秋風別有情。
君看月下參差影，
為聽莎間斷續聲。

À cet instant, la lune d'automne est d'un éclat ravissant,
À cet instant, le vent d'automne est si affectueux
Regardez les ombres capricieuses sous la lune,
Écoutez les sons intermittents parmi les papyrus.

絳河轉兮青雲曉，
飛鳥鳴兮行人少。
攬眉緝縷思紛紛，

Le Fleuve empourpré¹⁰⁷⁹ tourne et la nue verte annonce l'aube.
Les oiseaux en vol chantent, rares sont les passants,

¹⁰⁷⁷ Présenté comme un *xin yuefu* par Guo Maoqian, voir *YFSJ*, j. 90, p. 1264.

¹⁰⁷⁸ Pierre sur laquelle on bat le linge.

¹⁰⁷⁹ Le Fleuve empourpré (*jianghe* 絳河), à savoir le Fleuve céleste (ou la Voie lactée), est associé à la couleur rouge et au feu du fait qu'il se trouve au sud de l'étoile Polaire.

對影穿針魂悄悄。

聞道還家未有期，
誰憐登隴不勝悲。
夢見形容亦舊日，
為許裁縫改昔時。

緘書遠寄交河曲，
須及明年春草綠。
莫言衣上有斑斑，
只為思君淚相續。

Les sourcils froncés, elle file du chanvre, tant ses pensées s'entremêlent¹⁰⁸⁰,
Devant son ombre, elle enfile une aiguille, son âme est toute silencieuse.

– J'entends que la date de votre retour n'est pas prévue,
Qui prendra pitié de celle accablée de tristesse en gravissant une hauteur ?
Je rêve de votre figure pareille aux jours d'antan,
Pourquoi ma couture diffère-t-elle de celle de jadis ?

Ma lettre scellée, je l'envoie au lointain méandre du Jiaohe,
Il faut attendre l'an prochain, qu'au printemps les herbes reverdissent.
Ne dites pas que ces habits sont couverts de taches,
C'est qu'à vos souvenirs, mes larmes coulent sans répit.¹⁰⁸¹

Le titre « Daoyi pian » ne figure pas dans le *YFSJ*, même si la batte du linge laisse déjà beaucoup entendre dans les poèmes des Six Dynasties, dont le bruit évoque l'éloignement causé par les expéditions militaires : dans les nuits d'automne, les femmes battaient les toiles de chanvre pour les amollir afin de confectionner des habits d'hiver pour leur mari parti à l'armée... Ainsi, le titre « Daoyi pian » se rejoint au « Yan'ge xing » sur le plan thématique. Les vers initiaux du poème rappellent même les deux vers de Cao Pi « Le mugissent du vent d'automne apporte la froidure, Les arbres se dénudent et à la rosée succède le givre » (秋風蕭瑟天氣黃，草木搖落露為霜), d'autant que le toponyme est évoqué dans le vers quatre « Le voyageur au mont de Yan, son habit est trop mince » (燕山遊子衣裳薄).

Le changement de rime dans ce poème est plus régulier : outre la première séquence rythmique qui est un huitain (quasi monorime), le reste du poème change de rime à chaque quatrain. Le texte est moins marqué par les répétitions que les reduplications (*sese* 瑟瑟, *manman* 漫漫, *fenfen* 紛紛, *qiaoqiao* 悄悄, *banban* 斑斑) et les impressifs (*xiyi* 徙倚, *panhuan* 盤桓, *cenci* 參差). Sa sonorité se distingue davantage de celle du poème précédent par la présence de *xi* dans quatre de ses vers (攬紅袖兮愁徙倚，盼青砧兮悵盤桓 et 絳河轉兮青雲曉，飛鳥鳴兮行人少). Le poème fait preuve d'un mélange de différents procédés et d'une certaine fusion entre *yuefu*, *shi* et *fu*.

¹⁰⁸⁰ Jeu de mot entre *lǜ* 縷 et *si* 思, entre fils de chanvre et fils de pensée.

¹⁰⁸¹ Zhang Xihou 張錫厚 (éd.), *Quan Dunhuan shi* 全敦煌詩 (Recueil complet des poèmes [dans les manuscrits] de Dunhuang), Beijing, Zuojiā chubanshe, 2006, p. 1544-1545, mais aussi *Quan Tang shi*, p. 885.

6.3.2. Au gré du « Fleuve du printemps »

Enfin, la gloire ultime est réservée au chef-d'œuvre de Zhang Ruoxu intitulé « Chunjiang huayue ye » 春江花月夜 (Printemps, fleuve, fleurs, lune, nuit, ou encore Nuit de fleurs et lune sur le fleuve au printemps, ci-après « Fleuve du printemps »), lequel est, selon Hu Yinglin, « au-dessus du ‘Vieillard aux cheveux blancs’ de Liu Xiyi » (出劉希夷《白頭翁》上) par son allure fluide et gracieuse (流暢婉轉)¹⁰⁸².

Selon le « Yinyue zhi » 音樂志 (Traité sur la musique) du *Jiu Tang shu*, le « Fleuve du printemps » est un air relevant des sons de Wu créée par le dernier souverain des Chen du Sud :

« Printemps, fleuve, fleurs, lune, nuit » « Arbre de jade en fleurs dans l'arrière-cour » « Majestueux ! » furent tous créés par le dernier souverain des Chen. Shubao composait souvent des poèmes en réponse avec les femmes lettrées du palais ainsi que ses ministres ; Le directeur du Bureau de la Grande musique, He Xu, [...] en sélectionnait les plus beaux vers pour créer cet air.¹⁰⁸³

《春江花月夜》、《玉樹後庭花》、《堂堂》，並陳後主作。叔寶常與宮中女學士及朝臣相和為詩，太樂令何胥【……】采其尤艷麗者以為此曲。

Le poème de Chen Shubao étant perdu, les pièces les plus anciennes parvenues à nos jours sous ce titre sont celles de Yang Guang 楊廣 (569-618), empereur Yang 煬 des Sui, dont on sait que l'art de rimer dépassait l'art de gouverner :

暮江平不動，	Le fleuve s'apaise sous le crépuscule,
春花滿正開。	Les fleurs printanières recouvrent les rives.
流波將月去，	Par le courant des ondes, la lune est emportée,
潮水帶星來。	Avec les marées, s'en reviennent les étoiles. ¹⁰⁸⁴

Ce poème, quoique moins prisé que l'œuvre de Zhang Ruoxu, plaît par sa légèreté et son dynamisme, son langage simple et limpide. Il se distingue aussi par une grande habileté dans l'usage du parallélisme et de l'euphonie, dont la rigueur n'annule pas le naturel.

Entièrement descriptif, le poème est pourtant plein de vie – « Les fleurs printanières emplissent les rives », même si son vers initial annonce une apparente inertie. Le mouvement et le dynamisme se manifestent pleinement avec les deux derniers vers.

¹⁰⁸² *Shisou*, p. 51.

¹⁰⁸³ *Jiu Tang shu*.

¹⁰⁸⁴ *YFSJ*, vol. 47, p. 678.

Une intention ne se laisse pas aisément déceler dans cette représentation du paysage. La dimension allégorique du poème est absente, on a le sentiment que le poème renferme en lui un univers à part entière – la nature même – dont l’existence n’a pas besoin de se justifier.

Son autre poème sous le même titre, moins connu que le précédent, est aussi un quatrain pentasyllabique :

夜露含花氣，	La rosée du soir retient le parfum des fleurs,
春潭漾月暉。	Au lac du printemps ondule la clarté de la lune.
漢水逢游女，	[C’est] la rivière Han où l’on rencontre la promeneuse ¹⁰⁸⁵ ,
湘川值二妃。	[C’est] le fleuve Xiang où l’on croise les deux concubines ¹⁰⁸⁶ .

Si les allusions littéraires des deux derniers vers inscrivent le poème dans un registre plus soutenu, les belles rencontres au bord de l’eau le rapprochent des sons de Wu et des airs de l’Ouest. Par ses compositions littéraires, il « vogue avec la multitude » (*yuzhong tongbo* 與眾同波) comme l’indique Zhang Pu 張溥 (XVII^e siècle)¹⁰⁸⁷.

En tant que souverain, il ne laisse pas sa verve être entravée par son statut de fils du ciel. Ce jugement peut s’appliquer à d’autres souverains des Dynasties du Sud comme Xiao Yan et ses fils Xiao Gang et Xiao Yi. Si les œuvres de ces détenteurs du pouvoir suprême « voguent avec la multitude », c’est que les milieux des élites cherchaient à s’inspirer du folklore en s’appropriant un langage proche de celui des gens du commun.

Outre les deux quatrains de Yang Guang, on connaît sous le même titre un quatrain de Zhuge Ying 諸葛穎 (536-612) :

張帆渡柳浦，	La voile hissée passe devant la berge aux saules,
結纜隱梅洲。	Une barque amarrée s’abrite à l’îlot des prunus.
月色含江樹，	Le clair de lune retient les arbres du fleuve,
花影覆船樓。	Les reflets de fleurs couvrent le bateau à étages.

Zhuce Ying a servi à la cour des Sui en tant que secrétaire de rédaction (*zhuzuo lang* 著作郎) et jouissait de la faveur de l’empereur Yang. Son poème aurait été composé dans les

¹⁰⁸⁵ La promeneuse de la rivière Han apparaît premièrement dans le poème « Han’guang » 漢廣 (Large est la rivière Han) du *Shijing*. À partir des Han, elle est décrite dans la poésie comme une déesse.

¹⁰⁸⁶ Les deux concubines de l’empereur Shun 舜 Shun, 娥皇 E’huang et Nüying 女英, se jetèrent dans le fleuve Xiang suite au décès de Shun et devinrent les déesses du fleuve.

YFSJ, vol. 47, p. 678.

¹⁰⁸⁷ Zhang Pu 張溥 (1602-1641, éd. et présenté par), *Sui Yangdi ji* 隋煬帝集 (Recueil de l’empereur Yandi des Sui) dans *Han Wei Liuchao baisanjia ji* 漢魏六朝百三家集 (Collection des œuvres des cent trois poètes des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Renmin wuxue chubanshe, 1963, p. 296.

mêmes circonstances que ceux de son souverain, même si l'on ne sait lequel des deux était à l'origine de la reprise du titre¹⁰⁸⁸.

Ce poème, peu connu, est d'un attrait semblable au premier poème de Yang Guang. Il est aussi entièrement descriptif, mais la voile et la barque suggèrent la présence d'êtres humains. Cependant, comme le remarque Wang Guoying 王國瓔, aucun de ces deux poèmes ne semble porter l'intention d'« exprimer une aspiration » (*yanzhi* 言志), ou de transmettre une allusion politique ou morale¹⁰⁸⁹. On chante sur les choses les plus communes du monde : la lune, les fleurs, le printemps ...

Ces images seront reprises dans l'œuvre de Zhang Ruoxu, avec lesquelles le poète nous dépeint un tableau différent. Avec He Zhizhang 賀知章 (ca 685-744), Zhang Xu 張旭 (ca 685-ca 759) et Bao Rong 包融 (695-764), Zhang Ruoxu était l'un des « Quatre lettrés de Wu » (Wuzhong sishi 吳中四士) ; les sons de Wu et les airs de l'Ouest regroupés sous l'étiquette de la musique du clair *shang* ne devaient pas lui être étrangers.

Alors que Yang Guang et Zhuge Ying composèrent sous le titre « Fleuve du printemps » des quatrains pentasyllabiques, Zhang Ruoxu nous laisse un long poème entièrement heptasyllabique :

春江潮水連海平，
海上明月共潮生。
滌滌隨波千萬里，
何處春江無月明？

Le fleuve du printemps, sa marée remonte à la hauteur de la mer,
Sur la mer, la lune claire avec la marée surgit,
Ses étincelles poursuivent les flots jusqu'à dix mille *li*,
Sur quel fleuve du printemps ne brille pas la lune ?

江流宛轉遶芳甸，
月照花林皆似霰。
空裏流霜不覺飛，
汀上白沙看不見。

Le cours du fleuve sinueux entoure le marais fleuri,
La lune éclaire le bosquet de fleurs comme des perles de neige.
Le givre flottant dans l'air voltige à notre insu.
Le sable blanc sur l'îlot est hors de vue.

江天一色無纖塵，
皎皎空中孤月輪。
江畔何人初見月，
江月何年初照人？

Fleuve et ciel d'une même couleur, sans la plus infime poussière,
Pur, ô pur dans le ciel, un cercle de lune solitaire.
Au bord du fleuve, qui fut le premier à contempler la lune ?
La lune sur le fleuve, quand a-t-elle éclairé l'homme pour la première fois ?

人生代代無窮已，
江月年年望相似。
不知江月待何人？
但見長江送流水。

La vie de l'homme de génération en génération n'a de cesse,
La lune sur le fleuve année après année paraît la même.
Qui la lune du fleuve attend-elle, nul ne sait,
On ne voit que le Long Fleuve emporté par ses eaux.

白雲一片去悠悠，
青楓浦上不勝愁。

Une aile de nuages blancs s'en va dans le lointain,
Sur les berges aux érables verts, la tristesse est incommensurable.

¹⁰⁸⁸ LQL considère que le Zhuge Ying répond à l'empereur Yang (*he Yangdi* 和煬帝), mais sans argumenter.

¹⁰⁸⁹ Wang Guoying 王國瓔, « Zhongguo shanshui shi yanjiu » 中國山水詩研究 (Étude sur la poésie chinoise du paysage), Taibei, Liangjing chuban shiye gongsì, 1986, p. 229.

誰家今夜扁舟子， 何處相思明月樓？	En cette nuit, qui est le voyageur sur sa petite barque ? Et où est celle qui languit d'amour, dans sa tour au clair de lune ?
可憐樓上月徘徊， 應照離人妝鏡臺。 玉戶簾中卷不去， 擣衣砧上拂還來。	Combien touchant, sur la tour, le clair de lune à pas hésitant, Sans doute éclaire-il la table de toilette de l'absent ¹⁰⁹⁰ . Le rideau à la porte de jade ne peut l'emporter en roulant, Sur la pierre où l'on bat le linge, sitôt chassé, il revient.
此時相望不相聞， 願逐月華流照君。 鴻雁長飛光不度， 魚龍潛躍水成文。	À ce moment, on s'aperçoit, mais on ne peut s'entendre. J'espère poursuivre la clarté de la lune pour vous mirer. Les oies sauvages s'envolent loin où la lumière ne passe, Les poissons-dragons bondissent où l'eau se ride.
昨夜閒潭夢落花， 可憐春半不還家。 江水流春去欲盡， 江潭落月復西斜。	Cette nuit j'ai rêvé des fleurs tombées dans l'étang des loisirs, Quel regret : le printemps est parti à moitié, vous ne me reveniez point. Les eaux du fleuve emportent le printemps qui touche à sa fin, Dans le fleuve et l'étang cherra la lune qui s'incline vers l'ouest.
斜月沉沉藏海霧， 碣石瀟湘無限路。 不知乘月幾人歸， 落月搖情滿江樹。	La lune s'inclinant au lointain, voilée de brumes marines, Entre le mont Jieshi et les rivières Xiao et Xiang le chemin est infini ! On ne sait combien de personnes sont de retour à la faveur de la lune, La lune qui choit agite mon cœur et inonde les arbres ¹⁰⁹¹ du fleuve. ¹⁰⁹²

Composé de trente-six vers, ce poème est salué par Zhong Xing 鍾惺 (1574-1624) comme l'œuvre d'une « main de génie » (*huagong shou* 化工手), puisqu'avec les cinq caractères du titre – printemps, fleuve, fleur, lune et nuit –, le poète sut « forger une étendue de clarté extraordinaire » (煉成一片奇光)¹⁰⁹³.

Le poème est loin de jouir d'une telle appréciation dès sa parution. Il est absent des anthologies poétiques datant de la période des Tang jusqu'aux Yuan, et c'est précisément grâce au *YFSJ* qu'il a été conservé. On ne trouve, en outre, aucune mention du poème chez les critiques littéraires antérieurs aux Ming. Or, depuis sa redécouverte grâce au *Shisou* de Hu Yinglin, l'œuvre devient incontournable pour les anthologistes et les critiques des Ming et des Qing lorsqu'ils s'intéressent à la poésie des Tang.

¹⁰⁹⁰ L'expression *liren* 離人, littéralement « la personne qui est partie, qui est loin des siens ».

¹⁰⁹¹ Ou plutôt les reflets des arbres.

¹⁰⁹² Pour une analyse minutieuse de la forme du poème, voir le travail de François Cheng ou Cheng Chi-Hsien, publié en 1973, *L'Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang*, Zhang Ruo-Xu, *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 51, fasc. 2, 1973. L'ouvrage a fait l'objet d'une nouvelle publication dans la collection « Empreintes chinoises » des éditions L'Asiathèque, voir François Cheng, *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier : Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang*, Zhang Ruo-xu, Paris, L'Asiathèque, 2021.

¹⁰⁹³ Zhong Xing 鍾惺 (1574-1624), *Tangshi gui* 唐詩歸 (Recueil de poèmes des Tang) dans *Ming shihua quanbian*, p. 7342.

Si ce poème suscite un intérêt particulier parmi les chercheurs modernes, c'est grâce à un article de Wen Yiduo 聞一多 qui le couvre d'éloges en le saluant comme « *le poème des poèmes, le sommet des sommets* » (詩中的詩，頂峰上的頂峰). Il est considéré comme une œuvre rédemptrice de la poésie en style du palais, qui « l'emporte, à elle seule, sur toute la poésie des Tang » (孤篇壓全唐)¹⁰⁹⁴.

Les considérations de Wen Yiduo, très – voire trop – élogieuses, s'appuient sur l'idée que le poème s'inscrit dans la lignée de la poésie du palais. L'air « Fleuve du printemps », étant à l'origine composé par le dernier souverain des Chen, appartenait, certes, au monde de la cour. Néanmoins, le présent poème s'éloigne largement de la sphère impériale et se rapproche davantage du folklore. D'autre part, il paraît exagéré d'aller jusqu'à dire que le poème « l'emporte sur toute la poésie des Tang », si éminent soit-il.

Cet éloge sans réserve s'explique partiellement par les enjeux esthétiques du temps de Wen Yiduo. C'était une époque où les appréciations artistiques étaient encore profondément orientées par les jugements moraux : si le poème est à glorifier, c'est qu'il sut se racheter des péchés du style du palais. Mais ce dernier évoque-t-il nécessairement une poésie pécheresse ? Zhang Ruoxu n'en n'a-t-il pas puisé même une part de sa verve ?

D'un point de vue formel, le poème s'approprie la manière de l'« Air de l'île d'Ouest » (用西洲格調) selon Wang Kaiyun. L'« Air de l'île d'Ouest », tel que nous l'avons observé plus haut, est un poème entièrement pentasyllabique. Il n'empêche que ces deux textes se rapprochent par leur allure sinueuse et fluide, par l'enchaînement naturel des images, par l'alternance habile des rimes... On reconnaît, en effet, un charme semblable dans le poème de Zhang Ruoxu. Il est peu étonnant dès lors que Shen Deqian voie dans le premier une source d'inspiration majeure des « heptasyllabes à l'ancienne de Zhuang Ruoxu et de Liu Xiyi ». Quoique différents par leur forme métrique, ils incarnent en effet le caractère du poème-fleuve, ou encore de l'*andante*, par lequel nous souhaitons faire référence au *gexing*.

Certes, le poème annonce l'arrivée d'une nouvelle ère où les gens de lettres cherchent à se repérer dans l'étendue de l'histoire. Plusieurs figures de style sont utilisées pour exprimer

¹⁰⁹⁴ Wen Yiduo 聞一多, « Gongti shi de zishu » 宮體詩的自贖 (Le rédemption de la poésie du style de palais), premièrement paru en 1941 dans le n° 10 du *Dangdai pinglun*, inclus dans Wen Yiduo, *Wen Yiduo quanji*.

l'hésitation, la nostalgie face à la fuite du temps et pour s'acheminer vers des interrogations sur l'existence même.

江畔何人初見月，	Au bord du fleuve, qui fut le premier à contempler la lune ?
江月何年初照人。	La lune sur le fleuve, quand a-t-elle éclairé l'homme pour la première fois ?
人生代代無窮已，	La vie de l'homme de génération en génération n'a de cesse,
江月年年望相似。	La lune sur le fleuve année après année paraît la même.

Ces vers présentent quelques similitudes avec ceux de Liu Xiyi, tant par leur rhétorique que par le sentiment qui les inspire :

古人無復洛城東，	Les gens de jadis ne sont plus à l'est de Luoyang,
今人還對落花風。	Ceux d'aujourd'hui regardent les fleurs emportées par le vent.
年年歲歲花相似，	D'une année à l'autre, les fleurs sont pareillement belles,
歲歲年年人不同。	D'un an à l'autre, les hommes ne sont plus les mêmes.

Dans ces considérations, les contraires – l'impermanence et la permanence – s'unifient. L'impermanence de la vie humaine et la permanence la nature se rejoignent dans un continuum espace-temps plus étendu. Encore une fois, on s'interroge sur les temps anciens (*gu* 古) et présents (*jin* 今) ; le vers « Qui la lune du fleuve attend-elle, nul ne sait » (不知江月待何人), outre sa signification littérale, semble revêtir une dimension métaphorique et laisse entendre que la lune attend l'arrivée d'une nouvelle génération. En effet, les Six Dynasties représentent désormais du passé, et les lettrés appartenant à cette époque sont devenus, à leur tour, des anciens (*guren* 古人)¹⁰⁹⁵. La poésie du début des Tang assume, nous semble-t-il, d'une tentative du dépassement, d'où l'enthousiasme de Wen Yiduo qui croit discerner dans le poème de Zhang Ruoxu une conscience cosmologique plus sagace et plus profonde (更夔绝的宇宙意识). Mais ce dépassement aurait été impossible si la poésie des Tang ne s'enracinait pas profondément dans la poésie antérieure. Le *gexing* comme forme connaîtra l'apogée de sa gloire sous les Tang mais nous avons pu voir, à travers ce poème, combien il a reçu tout un héritage du passé, non sans promettre une nouvelle expression poétique.

Conclusion

Si nous choisissons de conclure ce dernier chapitre avec la longue ballade de Zhang Ruoxu, c'est aussi en raison des affinités entre le parcours du *yuefu* et l'image d'un long fleuve : du tétrasyllabe au pentasyllabe et à l'heptasyllabe, du *yuefu* au *gexing*, c'est une poésie qui

¹⁰⁹⁵ Un autre poème qui marque ce sentiment d'hésitation et de solitude au tournant de l'histoire est la célèbre chanson de Chen Zi'ang 陳子昂 (661-702), intitulée « Deng Youzhou tai ge » 登幽州臺歌 (En montant sur la terrasse Youzhou), voir la traduction du poème par Florence Hu-Sterk dans Rémi Mathieu (dir. par), *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, p. 333.

incorpore dans son cours les flots du folklore et l'encre des lettrés. Ce fleuve sinueux est le lieu de rencontre entre deux littératures, de même que les belles rencontres dans les chansons anciennes se tiennent au bord de l'eau.

La métaphore du fleuve est opportune du fait qu'un fleuve est toujours en mouvement, comme le *yuefu*, mais aussi comme le *gexing*, qui était en processus de définition. Ce n'est pas leur origine qui les définit, tel que le *yuefu* ne peut être défini par le Bureau de la musique, mais c'est justement au cours de son évolution pendant la période entre la chute des Han et le début des Tang que ce corps poétique se forme et se définit, et c'est au cours de son devenir, qu'il exerce son influence sur la création poétique d'une manière générale.

La métaphore du fleuve nous permet aussi de revenir à l'expression *fangdang* 放蕩 de Xiao Gang, laquelle est elle-même motivée par l'essor du lyrisme et la libération de l'expression poétique qui ont marqué son époque. Enraciné dans le *yuefu*, le *gexing* témoigne, justement, d'un affranchissement des contraintes musicales et, malgré la tendance de la codification des poèmes avec les règles prosodiques, il permet une grande liberté de composition, comme l'observe Hu Yinglin :

Les poèmes en style ancien sont contraints par leur manière, les poèmes en style moderne le sont par les règles prosodiques, seuls les *gexing*, majeurs ou mineurs, longs ou courts, se tissant avec une grande souplesse, n'ont pas de forme figée. Aussi peuvent-ils susciter le plus vivement la verve du poète. Le talent de Li Bai et de Du Fu ne s'exprime pas complètement dans les poèmes en style ancien, mais dans les *gexing*.¹⁰⁹⁶

古詩窘於格調，近體束於聲律，惟歌行大小短長，錯綜闡辟，素無定體，故極能發人才思。李、杜之才，不盡於古詩而盡於歌行。

En pleine période de l'essor des règles euphonique et du contrepoint tonal, avec l'apparition et la dominance que gagnent progressivement les quatrains et les huitains, le *gexing* offre une autre possibilité, avec toute sa souplesse et sa liberté.

¹⁰⁹⁶ Hu Yinglin, p. 55.

Conclusion

Toute écriture est un palimpseste.¹⁰⁹⁷

Le *Tangshi jishi* 唐詩紀事 (Chroniques de la poésie des Tang) raconte cette anecdote sur Li Bai : Wei Qumou 韋渠牟 (749-?), neveu de Wei Shu 韋述 (?-757), témoignait d'un don pour la poésie dès son jeune âge, et composa, à onze ans, un quatrain sous le titre « Tongque tai » 銅雀臺 (Terrasse du Paon de bronze), à la lecture duquel Li Bai, « fort étonné » (大駭), « l'initia à l'art des *yuefu* anciens » (授以古樂府之學)¹⁰⁹⁸. L'élève prodige resta finalement peu connu, mais l'intérêt de l'anecdote est de suggérer que la recette même du génie poétique de Li Bai était son savoir en *yuefu* anciens. Que ceux-ci aient constitué l'objet fondamental de son enseignement est pour le moins significatif : il était lui-même féru et adepte de cette poésie depuis toujours.

Avec cette étude, nous sommes allée en amont de la poésie chantée *yuefu* qui doit son nom à l'institution homonyme des Han et qui ne prend corps que sous les Six Dynasties. Tel un fleuve en mouvement continu, c'est une poésie qui donne l'impression d'être insaisissable, de telle sorte que l'on hésite – ou peine – à en donner une définition générique.

Au croisement des approches philologiques, des analyses textuelles, de l'histoire et de la critique littéraire, nos réflexions sur les définitions possibles du *yuefu* et du *gexing* n'avaient paradoxalement pas pour objectif de parvenir à des définitions nettes et arrêtées, mais ont eu pour but de servir d'angle d'attaque pour un examen plus valeureux : glisser un œil curieux dans la « fabrique à poèmes » à travers le support idéal que constitue le *yuefu*.

Ce travail de recherche nous a permis de traduire un riche ensemble de textes de critique littéraire ancienne, dont un grand nombre demeurent inédits en langues occidentales et dont le déchiffrement s'est souvent révélé une tâche ardue. La traduction et l'analyse de poèmes constituent également un volet majeur de notre travail. Un corpus de poèmes aussi ample que varié nous a servi d'appui, mais aussi d'illustration pour notre démonstration. Nombre de poèmes cités n'ont jamais été traduits en français. En proposant nos traductions, notre visée fut

¹⁰⁹⁷ Gérard Genette, *La Littérature au second degré*.

¹⁰⁹⁸ Ji Yougong 計有功 (XII^e s.), *Tangshi jishi* 唐詩紀事 (Chroniques de la poésie des Tang), Beijing, Zhonghua shuju, 1965, j. 48, p. 732.

d'apprécier ces textes et de fournir au lecteur les moyens de les apprécier, à travers une lecture au second degré, au détour des textes ou d'une nuance d'ambiguïté.

Avant de rappeler les idées maîtresses de notre travail par une ultime mise en évidence des apports du *yuefu*, quelques observations s'imposent en l'honneur du *YFSJ*, outil indispensable à la poursuite de bout en bout de cette aventure.

Le *YFSJ*, un outil précieux

Le *YFSJ*, le premier ouvrage de référence de notre travail, peut quasiment se consulter comme un dictionnaire de poèmes-chants. En couvrant la période de l'antiquité jusqu'aux Cinq Dynasties, l'ouvrage inclut la majorité des poèmes chantés antérieurs aux Song, de telle manière que pour Mao Jin 毛晉 (1599-1659), bibliographe des Ming, il est tout aussi précieux que le *Shijing* et le *Chuci*¹⁰⁹⁹.

L'anthologie participe à la définition du *yuefu* en tant que corps poétique. Avec ses renvois à diverses sources comme le *GJYL* ou encore le *YFJT*, avec les gloses de Guo Maoqian, il facilite notre accès aux variantes d'un même texte, éclaire les origines de différents timbres, ainsi que leur évolution.

Il est un outil indispensable qui nous permet d'apprécier la densité poétique liée à l'hypertextualité du *yuefu* : on y trouve l'origine et l'intention originelle d'un air musical, et à travers le regroupement des poèmes sur un même timbre – ou sur la dérivation d'un timbre –, on constate l'enrichissement d'un répertoire de références au fil des imitations. Ce faisant, il est possible de percevoir combien, dans la reprise assidue des airs anciens par les poètes, les princes et les musiciens, un cours nouveau de la poésie classique prend forme et amplifie son flux, jusqu'à ce que les lettrés des Qi et des Liang revendiquent une nouvelle poésie, une nouvelle esthétique littéraire, enracinée dans la tradition, mais inscrite dans le présent.

Outre sa valeur littéraire et musicale, l'ouvrage est précieux pour sa valeur historique. Les chansons folkloriques collectionnées par les institutions musicales servaient censément à veiller sur les mœurs de la population (*zhi fengsu* 知風俗). Réunies par le *YFSJ*, elles permettent

¹⁰⁹⁹ Cité par Wu Xiangzhou dans son « Zongxu » 總序 (Préface générale) pour la série d'ouvrages *Yuefu shiji fenlei yanjiu*, voir Zhang Yu, *Xin yuefu ci yanjiu*, p. 1.

de nous figurer la mode, les coutumes ou les grands événements qui ont marqué une époque donnée. La chanson intitulée « Chengzhong yao » 城中謠 (Chanson à la cité), sauvée de l'oubli grâce au *Hou Han shu* et conservée dans la catégorie *zage yaoci* (chants et chansonnettes divers), est, par exemple, une satire qui nous renseigne sur la mode d'une certaine ère sous les Han :

城中好高髻，	À la cité on préfère des chignons élevés，
四方高一尺。	Aux environs ceux-ci s'élèvent à trois pieds.
城中好廣眉，	À la cité on préfère de larges sourcils，
四方且半額。	Aux environs ceux-ci éclipsent les fronts.
城中好大袖，	À la cité on préfère d'amples manches，
四方全匹帛。	Aux environs celles-ci sont d'une toise entière. ¹¹⁰⁰

On trouve dans la même catégorie de nombreux poèmes qui prennent une couleur prophétique, lesdits *tongyao* 童謠 (Chansons enfantines) par exemple, qui ne consistent pas en des comptines ou chansons d'enfant, mais plutôt en des chansons divulguées par la bouche des enfants, parmi lesquelles certaines présagent la chute d'une dynastie en décadence ou l'avènement d'une nouvelle (voir au chap. II, le poème sur l'usurpation du pouvoir impérial des Han par Wang Mang).

L'ouvrage est aussi un outil important pour étudier la poésie des époques plus tardives. Citons par exemple l'air intitulé « Wugeng ge » 五更歌 (Chanson des cinq veilles)¹¹⁰¹ dans les *quzi* 曲子 de Dunhuang 敦煌, sous le titre duquel sont regroupées des ballades sur des amoureuses délaissées, mais aussi des chansons bouddhiques et des poèmes taoïstes¹¹⁰². Les notes de Guo Maoqian sur un *yuefu* intitulé « Congjun 'Wugeng zhuan' wushou » 從軍五更轉五首 (Alternance des cinq veilles dans l'armée) attribué à Fu Zhidao 伏知道 (VI^e s.) pointe une possible origine militaire du genre...¹¹⁰³. Ce titre est particulièrement intéressant du fait qu'il témoigne du croisement de plusieurs perspectives : folklorique, militaire, religieuse.

¹¹⁰⁰ *YFSJ*, j. 87, p. 1223 ; voir aussi « Shishi zhuang » 時世妝 (La mode [dans la toilette féminine]), un *xin yuefu* par lequel Bai Juyi décrit la mode de son temps, *YFSJ*, j. 99, p. 1382.

¹¹⁰¹ Ou encore « Wugeng diao » 五更調 (Mélodies des cinq veilles).

¹¹⁰² *YFSJ*, j. 33, p. 491. La succession des cinq veilles est une métaphore du processus par lequel une personne parvient à l'illumination. Voir Vincent Goossaert, « Poèmes taoïstes des cinq veilles », *Études chinoises*, vol. 19, n°1-2, 2000, p. 249-270.

¹¹⁰³ Selon Guo Maoqian, « Wugeng zhuan » 五更轉 (Alternance de cinq veilles) est un air dont l'origine remonte à une époque antérieure et est sans doute perdue ; le poème du Fu Zhidao sous ce titre est le plus ancien parvenu à nos jours. Le titre 五更歌 (Chanson des cinq veilles) s'inscrit peut-être dans la même lignée. Dans le poème de Fu Zhidao, on lit moins des songeries d'amoureux que le paysage frontalier où l'homme est retenu en expédition militaire (comme le suggère également *congjun* 從軍 dans le titre).

De même, l'anthologie est un instrument utile pour étudier la réception de la poésie antérieure, par les générations suivantes, voire à l'étranger. Nous pensons, par exemple, à une étude de Marguerite-Marie Parvulesco-Oya consacrée aux *kanshi*¹¹⁰⁴, où l'auteure cite un poème intitulé « Un air de flûte » (聞笛) de Hattori Nakaku, parmi ceux qui « ne pourraient pas même être lus si l'on ignorait les vers chinois qu'ils 'recouvrent'¹¹⁰⁵ ». Pour aller à la source de l'inspiration du poète japonais, la chercheuse remonte jusqu'aux Tang, en citant notamment deux poèmes de Li Bai et un de Du Fu : à la faveur d'une comparaison serrée entre le texte de Hattori Nakaku et ceux de ses devanciers chinois, elle remarque « qu'il semble étonnant de faire référence à autant de poèmes en quatre lignes et qu'il faudrait une dizaine de pages pour les expliciter toutes, si cela était possible ».

Le *YFSJ* fournit les moyens pour aller plus loin dans cette enquête. Comme précise l'auteure, « ces trois poèmes, construits autour d'un air de flûte, ont en commun de jouer sur le titre d'un morceau de musique : *Tombent les fleurs de prunier*, *Les branches brisées des saules* ou *La lumière de la lune borde les montagnes* »¹¹⁰⁶, et un aspect de l'origine de ces airs aide à mieux comprendre toute une poésie ultérieure en leur hommage.

Les trois airs en question, « Meihua luo » « Zhe yangliu » et « Guanshan yue », évoqués déjà dans notre chapitre II, relèvent de la catégorie *hengchui quci* (airs aux instruments traversiers à vent) selon la classification de Guo Maoqian, et étaient *a priori* des mélodies militaires qui dénotaient une inspiration nomade :

Le Recueil de divers *yuefu* dit : « La flûte est un instrument des Qiang. Parmi les airs anciens [à la flûte], on a « Brisons un rameau de saule » et « Tombée des fleurs de prunus ». C'est pourquoi dans « Par une nuit printanière, j'entends de la flûte à Luoyang », l'immortel banni [Li Bai] écrit « De chez qui s'envolent les notes de la flûte en jade ? Dispersées au vent du printemps, elles emplissent la cité de Luoyang. En cette nuit, en écoutant la mélodie 'Brisons un rameau de saule', Qui n'éprouverait pas la nostalgie de son ancien pays ? » Dans « Souffle de la flûte », Du Shaoling [Fu] écrit « Les saules du pays natal aujourd'hui se flétrissent, Comment se fait-il que de la tristesse surgissent toutes les mélodies ? ». Et Wang Zhihuan écrit : « À la flûte Qiang, à quoi bon cette plainte sur les saules, Le vent printanier ne passe pas la Porte de Jade ». Tous les trois parlent de l'air « Brisons un rameau de saule ».¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁴ Poèmes en chinois composés par des auteurs japonais.

¹¹⁰⁵ Marguerite-Marie Parvulesco-Oya, « Imitation et création littéraire, la poésie de lettrés à l'époque d'Edo », *Ebisu*, n° 14, 1996, p. 77-132.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁰⁷ Hu Zi 胡仔(1110-1170), *Tiaoxi yuyin conghua houji* 苕溪漁隱叢話後集 (Second tome du Recueil des propos de l'ermite-pêcher du ruisseau Tiao), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1962, j. 4, p. 24.

《樂府雜錄》云：‘笛者，羌樂也。古曲有《折楊柳》《落梅花》。’故謫仙《春夜洛城聞笛》云：‘誰家玉笛暗飛聲，散入春風滿洛城。此夜曲中聞《折柳》，何人不起故園情？’杜少陵《吹笛詩》：‘故園楊柳今搖落，何得愁中曲盡生？’王之渙云：‘羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。’皆言《折柳曲》也。

Une ancienne coutume voulait qu’au moment des adieux, on brisât un rameau de saule pour l’offrir à la personne qui prenait son départ. Le poème ci-après, le plus ancien sur l’air « Zhe yangliu », n’est autre que l’origine de cette coutume.

上馬不捉鞭，	Il monte à cheval, mais ne saisit pas le fouet :
反拗楊柳枝。	Contre toute attente, il brise un rameau de saule.
下馬吹橫笛，	Quand il en descend, sonnera la flûte traversière,
愁殺行客兒。	Ô combien cela tourmentera le voyageur ! ¹¹⁰⁸

L’image du rameau de saule brisé fut, depuis, rapportée à la tristesse de la séparation et à la nostalgie du pays ancien. Avec le *YFSJ*, la reprise ou encore l’allusion au titre d’un air ancien est plus facilement repérable et intelligible, ce qui permet de mieux apprécier un poème ultérieur avec tout l’arrière-plan que lui a conféré une chaîne de poèmes reliés par un air : la présence non entièrement effacée de la source première nous donne la possibilité d’aller le long d’un fleuve de poésie, d’amont en aval comme d’aval en amont.

Rappel des lignes de force

1) La définition ou la dé-finition du *yuefu* et du *gexing*

La dimension hétérogène et fluctuante de la poésie qui porte l’appellation *yuefu* met à l’épreuve toute tentative de parvenir à une réponse « vraie » et « unique » en ce qui concerne sa définition, et il est plausible qu’une telle réponse n’existe pas. Ainsi, plutôt que de partir d’un postulat, nous avons choisi d’examiner la dé-finition du *yuefu*, c’est-à-dire de le prendre comme un processus non déterminé, un continuum de formation et de transformation. Plutôt que de considérer le *yuefu* comme un genre, nous l’avons considéré comme un corps poétique dont l’élaboration est due en grande partie à la reprise des airs par les lettrés et au système de Guo Maoqian tracé par le *YFSJ*.

Mais pour bien délimiter notre sujet, nous avons éliminé de notre corpus les hymnes sacrificiels (*jiaomiao geci*) et les chansons pour les banquets impériaux (*yanshe geci*), notre corpus est donc plus restreint et plus serré que celui considéré par Guo Maoqian. Notre intérêt est concentré sur ce que nous avons désigné comme *yuefu*-ballades (par opposition aux *yuefu*-

¹¹⁰⁸ *YFSJ*, j. 25, p. 369.

hymnes), car c'est dans ceux-ci que résident la dynamique et le véritable ressort de la poésie qui mérite le nom *yuefu*.

Pour Jean-Pierre Diény, « les plus brillantes étoiles » qu'enveloppe la « nébuleuse » du *yuefu* restent les « poésies anonymes de l'époque des Han ». Tout en partageant son sentiment d'admiration envers celles-ci pour « leur charme singulier, leur naturel [...] difficilement imitable »¹¹⁰⁹, nous avons accordé une importance non moins grande aux *yuefu* des lettrés, car, même si « aucune des nombreuses imitations de *Moshang sang* [...] ne vaut leur modèle commun »¹¹¹⁰, les exemples ne manquent pas où une dite imitation parvient à rivaliser avec son archétype, tels que le « Yinma » de Chen Lin. Surtout, si le *yuefu* a légué un héritage avantageux aux générations suivantes et participé, en quelque sorte, à l'orientation de la poésie chinoise, c'est que le corps poétique dénommé *yuefu* a servi, plus que d'intermédiaire, de champ d'essai pour des tentatives novatrices, et ce grâce à la contribution des lettrés.

Par la reprise des titres anciens, autrement dit des *contrafacta*, c'est le recyclage des poésies antérieures, mais aussi l'assimilation de l'art narratif des *yuefu* anciens, la fusion entre la nouveauté et l'ancienneté, entre l'art du peuple et l'art des lettrés qui sont mis en pratique. Tel un jeu de palimpseste, à travers un titre commun, plusieurs textes sont reliés à leur parangon, mais aussi entre eux, par une hypertextualité qui fait le charme du *yuefu*.

Pour Joseph R. Allen, la poésie de Li Bai condamne à mort le « genre » *yuefu* tout en le conduisant à l'épanouissement de sa maturation¹¹¹¹. Nous pensons que ce qui conduit la poésie *yuefu* à son déclin est la codification de la poésie avec la généralisation des règles euphoniques sous les Tang. En outre, s'agit-il vraiment d'un déclin ? C'est plutôt que le *yuefu* a pris un tournant important en s'acheminant vers une nouvelle forme qui commence à prendre essor : le *gexing*.

En clôturant notre thèse par ce dernier, nous souhaitons attirer l'intérêt des chercheurs sur cette poésie qui reste peu évoquée jusqu'à présent, même si les plus célèbres des pièces qui méritent ce nom ont été maintes fois traduites ou étudiées. De même que le *yuefu*, le *gexing* est une poésie dont la définition est fluctuante. Elle marque, dans une large mesure, la séparation entre la musique et la poésie. Tout en recevant un riche héritage du *yuefu*, elle assimile des

¹¹⁰⁹ J.-P. Diény, «Reviewed Work(s): *In the Voice of Others*», p. 360.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ Joseph R. Allen, *In the Voice of Others*, p. 165.

éléments du *shi* et du *fu*, et apporte la preuve d'une confluence des différentes formes poétiques vers la fin des Six Dynasties.

Si elle mérite toute sa place dans l'histoire littéraire en tant que forme à part entière, c'est qu'au cours même du cheminement de la poésie vers une codification de plus en plus rigoureuse et contraignante, elle offre de la liberté à la verve des poètes, avec toute sa souplesse. C'est une forme qui donne raison à sa pseudo étymologie en laissant entendre une « marche » aisée dans le terme *xing* qui la désigne.

Beaucoup plus tardivement, cette forme continuera à exercer son charme : lorsque, par exemple, Cao Xueqin 曹雪芹 (1175-1763) souhaite dépeindre Lin Daiyu 林黛玉 comme le plus remarquable talent poétique parmi tous ses personnages, c'est au *gexing* qu'il recourt, en mettant sous le pinceau de la sœur Lin de longs *andantes* comme la célèbre pièce intitulée « Zanghua yin » 葬花吟 (Chanson sur l'ensevelissement des fleurs), un *contrafactum* en hommage au chef-d'œuvre de Zhang Ruoxu intitulé « Qiuchuang fengyu xi » 秋窗風雨夕 (Soirée de brise et de pluie à la croisée automnale), et enfin, « Taohua xing » 桃花行 (Ballade des fleurs de pêcher)¹¹¹².

2) Apports du *yuefu* dans la création poétique

Pour entreprendre un tel examen, nous avons choisi comme fil conducteur les sons nouveaux dont l'essor se trouvait en amont de l'innovation du Bureau de la musique, auquel fut confiée la collection des chansons folkloriques et qui, en retour, facilita l'entrée du folklore dans la sphère aristocratique et lettrée, favorisant ainsi le renouveau de l'expression musicale et poétique.

Premièrement, nous avons observé la mesure dans laquelle les sons nouveaux riment avec une musique d'agrément, et comment ils ont contribué à l'enrichissement des formes métriques dans la création poétique : la trajectoire du *yuefu* nous a permis de mieux comprendre pourquoi les pentasyllabes remplacèrent les tétrasyllabes pour devenir la forme métrique majeure de l'expression poétique aux environs de l'ère Jian'an, et les raisons pour lesquelles les heptasyllabes connurent un essor relativement tardif, mais finirent par se montrer prometteurs vers la fin des Six Dynasties et connurent leur pleine gloire à partir des Tang. Nous avons démontré que les prémices des hexasyllabes ont aussi leur part de dette envers le *yuefu*, tandis

¹¹¹² Voir l'Annexe 2.

que d'autres formes métriques n'ont pas pu s'imposer dans l'écriture poétique du fait qu'elles étaient peu disposées au chant. Une attention particulière fut dignement accordée aux « Dix-neuf poèmes anciens », et le recouvrement des expressions, des images et des sentiments qui les relie à certains *yuefu* des Han nous a amenée à penser qu'ils pourraient avoir été eux-mêmes des chansons. Quelques intitulés des imitations de Fu Xuan nous donnent les indices nécessaires pour avancer l'hypothèse que les textes aient été chantés sur des timbres en vogue sous les Han comme « Chang'ge xing » ou encore « Yuan'ge xing ».

Deuxièmement, en observant les quelques caractéristiques dites originelles du *yuefu* qui était par nature une poésie de performance, nous avons mis en avant la narrativité des *yuefu* anciens et la trace de leur oralité, et avons démontré dans quelle mesure le *yuefu* représente une poésie ouverte aux transformations et aux retouches.

Les caractéristiques des *yuefu* anciens parviennent à imposer leur empreinte sur l'écriture poétique lorsque les lettrés prennent le relai pour devenir les principaux auteurs ; avec eux, la mise en œuvre des deux pratiques auxquelles se rapporte le même caractère *dai* 代 – « en lieu de », qui consiste en la reprise d'un titre ancien ou existant, et « à la place de », qui consiste en la prise de voix d'autrui – a façonné l'écriture poétique du haut Moyen Âge et, à travers le *yuefu*, embrasse une grande partie du lyrisme chinois.

Ce sont aussi ces deux pratiques qui peuvent tenir lieu de facteurs « définitoires » de la poésie *yuefu* car l'une comme l'autre dénotent une « mise en relation ». Si cette poésie est notamment définie et définissable par la dimension de performance héritée des *yuefu* anciens, et par l'hypertextualité générée par l'imitation des lettrés, la première évoque une mise en relation du narrateur et des *persona*, tandis que la seconde évoque la mise en relation de deux ou multiples textes. De même, le *yuefu* représente une poésie qui met en relation plusieurs périodes, parmi lesquelles l'ère de l'empereur Wu des Han, l'ère Jian'an et l'époque Qi-Liang constituent les trois repères temporels clés.

En tant que corps poétique, le *yuefu* n'est pas un dérivé du folklore, ni l'œuvre des musiciens ou des poètes de la cour des Han comme Li Yannian ou Sima Xiangru, ou celle des lettrés de Jian'an et des Six Dynasties : il est une mise en relation de ces réalités. Il est une définition rétrospective des lettrés de l'époque Qi-Liang, mais il reflète la rencontre entre plusieurs musiques et poésies.

Troisièmement, l’emprise de la voix féminine qui marque le lyrisme chinois atteindra son apogée dans la poésie chantée *ci*, laquelle s’inscrit dans la continuité du *yuefu*. Nos considérations sur les airs de l’Ouest dans le chapitre v nous ont permis de constater que les prémices de la poésie chantée *ci* se manifestent dès la fin des Six Dynasties. Les sept chansons regroupées sous le titre « Jiangnan qu » composées par Xiao Yan attestent qu’il existe un lien étroit entre le *yuefu* relevant de la catégorie *qingshang* et la poésie à chanter qui sera plus tard baptisée *ci*.

Une autre illustration du rôle qu’a joué la musique en mode clair *shang* dans la genèse du *ci* nous est fournie par Li Bai, qui a été parmi les premiers poètes des Tang à composer des vers assimilables au *ci*. Nous pensons surtout à son poème transmis sous le titre « San wu qi yan » 三五七言 (Vers en trois, cinq et sept syllabes), qui mérite en effet à merveille l’appellation *changduan ju* 長短句 (vers longs et courts) souvent utilisée pour désigner le *ci* :

秋風清，	Le vent d’automne est pur,
秋月明。	Et la lune d’automne claire.
落葉聚還散，	Les feuilles mortes amassées encore se dispersent,
寒鴉棲復驚。	Les choucas perchés de nouveau s’agitent.
相思相見知何日，	Quand nos pensées mutuelles amèneront-elles nos retrouvailles ?
此時此夜難為情。	En cette nuit, à cet instant, mes sentiments me peinent. ¹¹¹³

Ce poème, parfois désigné comme « Qiufeng ci » 秋風詞 (Chanson du vent d’automne), est composé de trois distiques successivement en trisyllabes, pentasyllabes, et heptasyllabes : un schème prosodique sans précédent dont Li Bai est salué comme l’inventeur et qui sera repris par des poètes qui lui sont ultérieurs. Il a été la source d’un timbre (*cipai* 詞牌) intitulé « Jiangnan chun » 江南春 (Printemps du Jiangnan), sur lequel un *ci* de Dou Zhun 寇準 (961-1023) nous est parvenu avec le même schème prosodique 3-3-5-5-7-7¹¹¹⁴.

En effet, le *ci* a reçu un héritage majeur du *yuefu*, s’il n’en est lui-même un sous-genre. Quand Hu Yinglin juge que le *yuefu* dérive du *shi*, il n’oublie pas d’ajouter que les *ci* et *qu* ne sont autres que les plus insignifiants (*mozao* 末造) des *yuefu*¹¹¹⁵. Notre étude permet de réévaluer les modalités de cette filiation.

¹¹¹³ Li Bai, Wang Qi 王琦 (1696-1774, annoté par), *Li Taibai quanji* 李太白全集 (Recueil complet de Li Taibai), Beijing, Zhonghua shuju, 1999, j. 25, p. 1166.

¹¹¹⁴ Shanghai cishu chubanshe wenxue jianshang cidian bianzuan zhongxin 上海辭書出版社文學鑒賞辭典編纂中心(éd.), *Tang Song ci jianshang cidian* 唐宋詞鑒賞辭典 (Dictionnaire d’appréciation des poèmes à chanter des Tang et des Song), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 1988, p. 292-294. Par son thème, le poème puise aussi son inspiration dans un *yuefu* de Liu Yun 柳惲 (465-517) intitulé « Jiangnan qu » 江南曲 (Air de Jiangnan).

¹¹¹⁵ Hu Yin 胡寅 (1098-1156), « Ti jiubian ci » 題酒邊詞 (Postface pour Poèmes à chanter autour des coupes), 「詞曲者，古樂府之末造也。古樂府者，詩之旁行也。」 Le texte est cité dans Long Yusheng 龍榆生,

3) La conciliation entre *ya* et *su*

Lors d'une discussion qui s'est tenue pendant la 5^e conférence de l'EMCG (Early Medieval China Group) en avril 2022, alors que l'on confrontait les différents écrits « autobiographiques » de Ji Kang, notamment sa fameuse « Lettre de rupture »¹¹¹⁶, et sa poésie, la question s'est posée : pourquoi les « bizarreries » qui figurent dans sa correspondance sont-elles absentes de sa poésie ? On en a déduit qu'« il y a des choses que l'on n'écrivait pas en poésie », ou du moins, on en est venu à demander « qu'est-ce qui peut être écrit dans un *shi* ? ».

Certes, « la poésie *shi* évolue au fil du temps » (*The shi changes over time*¹¹¹⁷), et arrivé à l'époque des Tang, écrire sur son indisposition n'est plus chose rare, comme le remarquait judicieusement Tian Xiaofei, en évoquant notamment les poèmes de Bai Juyi ou encore ceux de Han Yu 韓愈 (768-824) intitulés « Bingzhong zuo » 病中作 (Composé dans la maladie). Mais le plus intéressant est sans doute de savoir comment, entre l'époque de Ji Kang et celle de Bai Juyi, l'horizon thématique de la poésie *shi* s'est étendu jusqu'à ce qu'on puisse se permettre d'en écrire sur quasiment tout.

Il faut dès lors prendre en considération la part du *yuefu* dans cette évolution. Rappelons-nous que les *yuefu* anciens, qui étaient a priori des « chansons de venelles », n'évitaient pas les expressions brutes ou les images extravagantes ; ils étaient réputés avoir pour effet de « surprendre » : dans l'un des *yuefu* anciens narratifs les plus connus, « Gu'er xing » 孤兒行 (Ballade de l'orphelin)¹¹¹⁸, figurent des vers comme « En mes cheveux pullulent lentes et poux, Mon visage est couvert de poussière » (頭多蟣蟲，面目多塵) ou encore « Mes mains en sont devenu râpeuses ; À mes pieds, point de sandales de pailles. Triste, triste, je marche sur le sol givré, Et arrache les épines enfoncées dans ma chair. Quelle affliction ! » (手為錯，足下無菲。愴愴履霜，中多蒺藜。拔斷蒺藜腸肉中，愴欲悲). Dans « Zhan chengnan » 戰城南 (Combat au sud des remparts) que nous avons cité au chapitre III, figurent des vers comme

Dongpo yuefu jian 東坡樂府箋 (Annotations des *yuefu* de Su Dongpo), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2017, p. 25.

¹¹¹⁶ Il passait une quinzaine de jours sans faire un seul brin de toilette jusqu'à ce que la démangeaison dans les cheveux lui devînt insupportable, il n'allait pas évacuer son urine avant d'avoir une crampe à la vessie, ses membres s'engourdissaient après un instant de posture assise sur les genoux, et les poux le dévorait... voir Xi Kang, *Lettre de refus à Shan Juyuan*, dans Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Philippe Picquier, 2004.

¹¹¹⁷ Observation de Tian Xiaofei en tant que discutante de l'intervention intitulée « Creation of Self in Xi Kang's Autobiographical Writings » donnée par Li Xinchang de l'Université de Colorado Boulder, à l'occasion de la 5^e conférence de l'EMCG, le 02/04/2022.

¹¹¹⁸ Voir l'Annexe 3.

« Mort dans les champs, ils se savaient privés de sépulture. Leurs chairs gâtées, comment pourraient-elles vous échapper ? » (野死諒不葬，腐肉安能去子逃！). Il en va de même pour les *yuefu* de lettrés comme « Haoli xing » de Cao Cao, avec les « Mais la vermine éclôt dans les cuirasses, Des myriades de gens trouvent la mort ... » (鎧甲生蟣蟲，萬姓以死亡)¹¹¹⁹ ou encore comme « Wang Mingju » 王明君 (Wang Mingjun) de Shi Chong 石崇 (249-300), avec les vers « Naguère jade dans un coffret, Aujourd’hui fleur sur des fèces » (昔為匣中玉，今為糞上英)¹¹²⁰, ou enfin, comme « Dai shengtian xing » 代升天行 (En lieu de ‘Ballade d’ascension au ciel’) de Bao Zhao, avec les vers « Mais quand avec vous autres, Nous picorerons ensemble chair pourrie et poisson rance » (何時與爾曹，啄腐共吞腥)¹¹²¹.

D’une part, les poètes lettrés comme Ji Kang ou encore Tao Yuanming et Xie Lingyun étaient apparemment peu amateurs de *yuefu* ; si sous le nom du premier nous est parvenu un groupe de poèmes sous le titre « Qiu Hu xing », ceux-ci avaient pour thématique la fréquentation des immortels et la poursuite de l’immortalité. D’autre part, les plus grands auteurs de *yuefu* comme Cao Pi ou encore Bao Zhao sont parfois dépréciés par les critiques anciens pour leur langage jugé « vulgaire » ou « trival » (*li* 俚) ; la rusticité ingénue du folklore, tout comme son naturel, son caractère direct et son audace, sont ainsi assimilés par les lettrés lorsqu’ils composent des *yuefu* à la manière « populaire ».

Dans cette perspective, il nous est presque permis de considérer le *yuefu* comme, enfin, un *genre* : il représente une poésie *autre*, un support moins censuré moralement ou esthétiquement avec lequel on peut s’autoriser à écrire sur les sujets dont on s’abstient dans les poèmes *shi*.

Quant aux heptasyllabes, d’abord considérés comme une forme « mineure et triviale » (chap. II), c’est essentiellement avec le *yuefu* que leur emploi s’est amplifié progressivement, jusqu’à devenir l’une des formes métriques les plus courantes de la poésie chinoise classique.

Mais encore, avec la vogue des « sons de Wu » et des « airs de l’Ouest » dont une grande majorité sont des chansonnettes d’amour qui parfois laissent voir une hardiesse ingénue, l’époque des Qi et des Liang s’est imprégnée d’un esprit de légèreté, mais aussi de gratuité, qu’atteste leur création poétique.

¹¹¹⁹ YFSJ, j. 27, p. 298. Trad. de J.-P. Diény, *Les Poèmes de Cao Cao*, p. 32.

¹¹²⁰ YFSJ, j. 29, p. 424.

¹¹²¹ LQL, p. 1264.

C'est cette gratuité qui justifie dans une certaine mesure la modernité : l'époque des Qi et des Liang est un temps privilégié où « l'ancien y est jugé à l'aune de nouveau¹¹²² » et les poètes, soucieux d'attendre à l'originalité, recyclent même ceux qui étaient dépréciés par les anciens : ce qui était jugé « trivial » ou « vulgaire », ou qui dénote le divertissement et la gratuité, se voit autorisé sinon valorisé. *Su* prend dès lors le sens nouveau de « populaire en son temps », « en vogue » voire « qui plaît ».

À la recherche du pur art des mots la, moquerie, la plaisanterie ou les jeux tout simplement, trouvent leur droit de cité dans la poésie *shi* vers la fin des Six Dynasties. Ceci n'est pas un détail insignifiant si nous nous rappelons la dimension « omineuse » que la tradition chinoise voue à l'appel au plaisir¹¹²³. Aussi doit-on à Xiao Yan, semble-t-il, le premier poème nommé « composé par jeu » (*xizuo*).

Plus tard, Du Fu sera le poète des Tang dont on a conservé le plus grand nombre de poèmes « composés par jeu » (dont les titres portent des mentions comme *xiti* 戲題, *xizuo* 戲作, *xiwei* 戲為, *xizeng* 戲贈, *xicheng* 戲呈) : même si tout n'y est pas d'un ton badin ou d'une intention de plaisanterie, l'esprit du jeu s'y trouve. On peut encore citer ses « Jiemen shi » 解悶詩 (Poème pour dissiper l'ennui) ou « Qianmen shi » 遣悶詩 (Poèmes pour chasser l'ennui). Si la poésie n'avait pas connu un « affranchissement » de sa vocation à « exprimer son aspiration » (*yanzhi*) vers la fin des Six Dynasties, l'apparition de ce genre d'écriture aurait été difficilement pensable.

Nous avons pu observer comment ce qui relève de la nouveauté est sanctionné par le passage du temps pour devenir « ancien » et digne de considération, et comment les critiques littéraires nuancent leur jugement par un jeu de changement lexical : le passage des sons nouveaux vers les « *yuefu* anciens », le glissement de *gu* 古, ancien, vers *jiu* 舊, archaïque ou encore démodé. Nous avons mesuré combien l'opposition entre « classicisme » et « modernité » est un faux débat parce que dans la pratique, l'attitude d'un homme de lettres s'avère le plus souvent équivoque : à côté de la « grande » littérature qui se veut un acte politique ou moral qui participe à la construction de la culture lettrée, il existe une littérature dite « inférieure » dont l'importance est non moins considérable.

¹¹²² F. Martin, « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire », p. 54.

¹¹²³ Stephen Owen, « The Difficulty of Pleasure », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n°20 (1998), p. 9-30, voir p. 9.

Ouverture de nouvelles perspectives

En clôturant notre travail par un examen sur le *gexing*, nous avons voulu mettre en exergue une des branches dérivées du *yuefu* lorsque celui était au point de confluer avec le *shi*. Or ce « champ d'essai littéraire » que constitue en quelque sorte le corps poétique qu'est le *yuefu* est une matrice également pour d'autres formes ou courants. Outre les poèmes à chanter comme les *ci* et *qu* (y compris les arias dans le théâtre) qui s'inscrivent dans la lignée d'une poésie musicale, sans doute ledit *xin yuefu* (nouveaux *yuefu*) mérite-t-il une meilleure considération.

Avec Yuan Zhen, Bai Juyi est tenu pour être le précurseur du mouvement littéraire de ce nom, en préconisant que « les proses soient composées en réponse à des circonstances et les poèmes soient composés en réponse à des événements » (文章合為時而著，詩歌合為事而作). Par le *xin yuefu*, il fait preuve d'un retour à l'art narratif des *yuefu* anciens tout en revendiquant de la nouveauté (*xin*). Des études futures seront envisageables pour examiner quelle position ont pris ces lettrés de Tang vis-à-vis de l'ancienneté ? Quelle nouvelle perspective cherchent-ils dans leur poésie, et pourquoi précisément au nom du *yuefu*.

En l'an IV de l'ère Yuanhe 元和 (806-821), Bai Juyi composa une série de cinquante poèmes sous le nom *xin yuefu*, dont de longues ballades de caractère narratif qui décrivent les malheurs des petites gens ou encore certaines réalités sociales de son temps, tel que « Maitan weng » 賣炭翁 (Vieux vendeur de charbon)¹¹²⁴. D'autres prennent une couleur fictive ainsi que le montre cet extrait du « Guzhong hu » 古塚狐 (Renarde de la tombe antique) :

古塚狐，	La renarde de la tombe antique,
妖且老，	Ensorcelante et vieille,
化為婦人顏色好。	Se transforme en femme à la mine gracieuse.
頭變雲鬢面變妝，	Son museau se change en minois coiffé d'une nuée de cheveux,
大尾曳作長紅裳。	Sa queue immense, d'un jet, devient une longue jupe vermeille.
徐徐行傍荒村路，	Lentement elle marche sur le sentier d'un village reculé,
日欲暮時人靜處。	Quand le soleil se couche, où le bruit de l'homme se tait. ¹¹²⁵

C'est l'art narratif des *yuefu* anciens qui se voit revigoré dans ces vers, reliés au passé, mais davantage annonciateurs de l'avenir : devant un tel texte, on ne peut s'empêcher de trouver un avant-goût des romans vernaculaires qui connaîtront leur floraison plusieurs siècles plus tard et de penser aux femmes-renardes dans les contes de Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715).

¹¹²⁴ YFSJ, j. 99, 1380-1381.

¹¹²⁵ YFSJ, j. 99, p. 1387.

À travers les *xin yuefu*, ou plus précisément à travers les ballades de Bai Juyi, c'est sans doute aussi un recyclage de la dimension théâtrale du *yuefu* qui est en perspective. On trouve un témoignage de la réminiscence d'une poésie de *performance*, dans précisément, le théâtre. Parmi les dramaturges des Yuan, des Ming et des Qing, nombreux sont ceux qui ont puisé leur inspiration dans les ballades de Bai Juyi. Son « Jingdi yin yinping » 井底引銀瓶 (En tirant le vase d'argent du fond d'un puits)¹¹²⁶ est l'origine du souffle créateur de Bai Pu 白樸 (1226-1306) pour la pièce *Qiangtou mashang* 牆頭馬上 (En haut de mur, sur le cheval). Son célèbre « Changhen ge » est la source d'inspiration du même Bai Pu pour la pièce *Wutong yu* 梧桐雨 (Pluie sur les sterculiers)¹¹²⁷, ou encore celle de Hong Sheng 洪昇 (1645-1704) pour la pièce *Changsheng dian* 長生殿 (Palais de l'Éternelle vie)¹¹²⁸. Sa célèbre « Ballade du *pipa* » éveillera la verve de Ma Zhiyuan 馬致遠 (ca 1250-ca 1321) pour sa création du *Qingshan lei* 青衫淚 (Larmes à l'habit noir), etc¹¹²⁹. L'héritage du *yuefu* ne se limite donc pas au domaine de la poésie, mais s'étend jusqu'à couvrir la littérature musicale tardive au théâtre.

Nous espérons par notre travail avoir tracé quelques nouvelles pistes pour aborder cette nébuleuse que sont le *yuefu* mais aussi le *gexing* en dévoilant les mystères qui les entourent, afin que leurs lumières ne soient plus complètement occultées par l'embarras auquel les chercheurs se trouvent souvent confrontés devant une définition impossible. L'ambition de cette thèse a été de démontrer dans quelle mesure, en assumant l'aspect fluctuant d'un corps poétique, il nous est possible d'apprécier ses spécificités et son héritage. Nous souhaitons aussi qu'au terme de ce parcours, la valeur de l'anthologie monumentale due à Guo Maoqian ne soit plus à démontrer, et que cette mine attire davantage l'intérêt de tout chercheur qui s'applique à l'étude de la poésie chinoise classique.

¹¹²⁶ YFJS, j. 99, p. 1385. Le poème, pour sa part, fait allusion au « Chang'an xing » 長歌行 (Chanson longue) que Li Bai a composé sur l'exemple d'un air ancien anonyme, dont le style s'approche des « sons de Wu » et des « airs de l'Ouest ».

¹¹²⁷ Pour les deux pièces, voir Lu Jiye 盧冀野 (éd.), *Yuanren zaju quanji* 元人雜劇全集 (Recueil complet des pièces de théâtre des Yuan), Shanghai, Shanghai zazhi gongsi, 1935 (ci-après *Ruanren zaju*), 2^e vol.

¹¹²⁸ Hong Sheng 洪昇 (1645-1704), Kang Baocheng 康保成 (annoté par), *Changsheng dian* 長生殿 (Palais de l'Éternelle vie), Changsha, Yuelu shushe, 2003.

¹¹²⁹ *Yuanren zaju*, 3^e vol.

Bibliographie

Sources primaires¹¹³⁰

- BAN Gu 班固 (32-92), YAN Shigu 顏師古 (581-645), *Han shu* 漢書 [Livre des Han], *juan* 22, « Liyue zhi » 禮樂志 [Traité sur les rites et la musique], Beijing, Zhonghua shuju, 1962, p. 1027-1078.
- BAO Zhao 鮑照 (412 ?-466), QIAN Zhonglian 錢仲聯 (révisé et annoté par), *Bao canjun ji zhu* 鮑參軍集註 (Recueil annoté des écrits du conseiller militaire Bao), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1980.
- Beijing dague wenxian yanjiusuo (éd.), *Beijing daxue cang xihan zhushu, Tome IV* 北京大學藏西漢竹書〔肆〕 (Les lamelles de bambou de la Dynastie Han conservées à l'Université de Pékin), Shanghai guji chubanshe.
- CAO Cao 曹操 *et al.*, FU Yashu 傅亞庶 (annoté par), *San Cao shiwen quanji yizhu* 三曹詩文全集譯註 (Collection complète des poèmes et des proses des Trois Cao avec annotations), Changchun, Jilin wenshi chubanshe, 1997.
- CAO Pi 曹丕 (187-226), XIA Chuancai 夏傳才, TANG Shaozhong 唐紹忠, *Cao Pi ji jiaozhu* 曹丕集校注 (Annotations du recueil de Cao Pi), Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2013.
- CAO Xu 曹旭 *et al.* (édité et présenté par), *Qi Liang Xiao shi shiwen xuanzhu* 齊梁蕭氏詩文選注 [Choix des écrits des Xiao à l'époque des Qi et des Liang], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2015.
- CAO Zhi 曹植 (192-232), ZHAO Youwen 趙幼文 (annoté par), *Cao Zhi ji jiaozhu* 曹植集校注, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1998.
- CAO Zhi 曹植 (192-232), HUANG Jie 黃節, *Cao Zijian shi zhu* 曹子建詩註 (Annotations des poèmes de Cao Zijian), Beijing, Zhonghua shuju, 2008.
- CHAO Gongwu 晁公武 (1105-1180), *Junzhai dushu zhi* 郡齋讀書志 (Répertoire des lectures à la résidence du gouverneur de la commanderie), annoté par Sun Meng 孫猛, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1990.
- CHEN Zuoming 陳祚明 (1623-1674), LI Jinsong 李金松 (annoté par), *Caishu tang gushi xuan* 采菽堂古詩選 (Choix des poèmes à la salle de Cueillette de fève), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2019.
- CHENG Junying 程俊英, JIANG Jianyuan 蔣見元, *Shijing zhuxi* 詩經注析 (Annotations du Livre des poèmes), Beijing, Zhonghua shuju, 1999.
- CUI Bao 崔豹 (III^e-IV^e s.), *Gujin zhu* 古今註 (Notes sur les temps anciens et modernes), Beijing, Zhonghua shuju, 1985.

¹¹³⁰ Les « propos sur la poésie » (*shihua* 詩話) sont rassemblés ci-après dans une section indépendante.

- DU You 杜佑 (735-812), *Tongdian* 通典 (Somment des institutions), Beijing, Zhonghua shuju, 1992.
- DUAN Anjie 段安節 (ca 894), *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (Notes éparses sur le *yuefu*) dans Luo Jiping 羅濟平 (annoté et éd.), *Jiaofang ji ; Jiegu lu ; Yuefu zalu ; Biji manzhi ; Xiangyanju cichen*, 教坊記•羯鼓錄•樂府雜錄•碧雞漫志•香研居詞麈 (Mémoire sur l'Académie royale de musique ; Traité sur [la musique du] *kakko* ; Notes au fil du pinceau à *Biji* ; Fines particules des poèmes chantés au Pavillon de l'Encrier parfumé), Shengyang, Liaoning jiaoyu chubanshe, 1998, p. 1-23.
- FANG Xuanling 房玄齡 (579-648) *et al.*, *Jin shu* 晉書 (Livre des Jin), Beijing, Zhonghua shuju, 1974.
- FAN Ye 范曄 (398-445), LI Xian 李賢 (655-684) *et al.* (annoté par), *Hou Han shu* 後漢書 (Livre des Han postérieurs), Beijing, Zhonghua shuju, 1965
- GONGYANG Shou 公羊壽 (?-?), He Xiu 何休 (129-182), LI Xueqin 李學勤 (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu • Chunqiu Gongyang zhuan zhushu* 十三經註疏 • 春秋公羊傳註疏 (Notes et commentaires aux treize [Livres] Canoniques • Annotations du Commentaire de Gongyang aux *Annales*), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999
- GUO Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), QIAO Xiangzhong 喬象鐘, CHEN Youqin 陳友琴, *et al.* (présenté par), *Yuefu shiji* 樂府詩集 [Collection des poèmes yuefu], Beijing, Zhonghua shuju, 1979.
- GUO Shaoyu 郭紹虞, *Zhongguo lidai wenlun xuan* 歷代文論選 [Recueil des textes critiques littéraires de différentes époques], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2010.
- HAN Fei 韓非 (281?-233 av. J.-C.), *Han Fei zi* 韓非子 (Maître HAN Fei), voir WANG Xianshen 王先慎 (xix^e-xx^e s.), *Han Fei zi jijie* 韓非子集解 (Recueil des explications sur Maître Han Fei), Beijing, Zhonghua shuju, 2003.
- HE Yan 何晏 (196-249), XING Bing 邢昺 (932-1010) (annoté par), ZHU Hanmin 朱漢民, ZHANG Qizhi 張豈之 (révisé par), LI Xueqin 李學勤 (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu • Lunyu zhushu* 十三經註疏 • 論語註疏 (Notes et commentaires aux treize [Livres] Canoniques • Notes et commentaires des *Entretiens de Confucius*), Beijing, Beijing daxue chubanshe. Hebei shifan xueyuan zhongwenxi gudianwenxue jiaoyanzu 河北師範學院中文系古典文學教研組 (éd.), *San Cao ziliao huibian* 三曹資料彙編 (Recueil des sources sur les Trois Cao), Beijing, Zhonghua shuju, 1980.
- HONG Sheng 洪昇 (1645-1704), KANG Baocheng 康保成 (annoté par), *Changsheng dian* 長生殿 (Palais de l'Éternelle vie), Changsha, Yuelu shushe, 2003.
- HONG Xingzu 洪興祖 (1090-1155), *Chuci buzhu* 楚辭補注 (Annotations complémentaires des *Chants de Chu*), Beijing, Zhonghua shuju, 1983.
- HU Yinglin 胡應麟 (1551-1602), *Shisou* 詩蔽 (Bosquet des poèmes), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1979.
- HU Zi 胡子 (1110-1170), *Tiaoxi yuyin conghua houji* 苕溪漁隱叢話後集 (Second tome du Recueil des propos de l'ermite-pêcheur du ruisseau Tiao), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1962.
- HU-STERK, Florence, *Histoire de la poésie chinoise : des origines au XIII*, Paris, You Feng, 2021.
- HUANG Jie 黃節, *Cao Zijian shi zhu* 曹子建詩註 (Annotations des poèmes de Cao Zijian), Beijing, Zhonghua shuju, 2008.

- Ji Kang 嵇康 (223-263), DAI Mingyang 戴明揚 (annoté par), *Ji Kang ji jiaozhu* 嵇康集校注 (Recueil de Ji Kang), Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 1962.
- Ji Lian kang 吉聯抗 (éd.), *Guyueshu yiwen jizhu* 古樂書佚文輯注 [Compilation des textes perdus des livres anciens sur la musique], Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1990.
- Ji Yougong 計有功 (XII^e s.), *Tangshi jishi* 唐詩紀事 (Chroniques de la poésie des Tang), Beijing, Zhonghua shuju, 1965.
- Jiaoran 皎然 (730-799 ?), « *Shiyi* » 詩議 (Discussions sur la poésie), voir ZHANG Bowei 張伯偉 (éd.), *Quan Tang Wudai shige huikao* 全唐五代詩格匯考, Nanjing, Fenghuang chubanshe, 2005, p. 202-203.
- Li Bai 李白, WANG Qi 王琦 (1696-1774 ; annoté par), *Li Taibai quanji* 李太白全集 (Recueil complet de Li Taibai), Beijing, Zhonghua shuju, 2011.
- Li Baiyao 李百藥 (565-648), *Bei Qi shu* 北齊書 (Livre des Qi du Nord), Beijing, Zhonghua shuju, 1972.
- Li Daoyuan 酈道元 (?-527), CHEN Qiaoyi 陳橋驛, *Shujing zhu* 水經註校證 (Annotation des Commentaires sur le *Classique des eaux*), Beijing, Zhonghua shuju, 2007.
- Li Fang 李昉 (925-966) *et al.*, REN Ming 任明 *et al* (annoté par), *Taiping yulan* 太平御覽 (Encyclopédie impériale de l'ère Taiping), annotée par., Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2000
- Li Yanshou 李延壽 (viii s.), *Nanshi* 南史 (Histoire des Dynasties du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, 1975. LI Yanshou, XU Jialu 許嘉璐, *Ershisi shi quanyi • Nanshi* 二十四史全譯 • 南史 (Interprétation complète des Vingt-quatre histoires • Histoire [des Dynasties] du Sud), Shanghai, Hanyu dachidian chubanshe, 2004
- LINGHU Defen 令狐德棻 (583-666), *Zhou shu* 周書 (Livre des Zhou), Taibei, Dingwen shuju, 1980, p. 731.
- LIU Yiqing (403-444), YU Jiayi 余嘉錫, *Shishu xinyu jianshu* 世說新語箋疏 (Notes et commentaires sur les Nouveaux propos mondains), Beijing, Zhonghua shuju, 1983.
- LIU Yiqing 劉義慶 (403-444), YU Jiayi 余嘉錫, *Shishuo xinyu jianshu* 世說新語箋疏 (Notes et commentaires des Nouveaux propos mondains), Beijing, Zhonghua shuju, 1983.
- LIU Zhen 劉珍 (?-ca 126) *et al.*, *Dongguan Hanji* 東觀漢記 (Notes au pavillon de l'Est), rectifié et annoté par Wu Shuping 吳樹平, Beijing, Zhonghua shuju, 2008.
- LONG Yusheng 龍榆生, *Dongpo yuefu jian* 東坡樂府箋 (Annotations des *yuefu* de Su Dongpo), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2017.
- LU Ji 陸機 (261-303), *Lu Ji ji* 陸機集 (Recueil de LU Ji), Beijing, Zhonghua shuju, 1982.
- LU Jia 陸賈 (240-170 av. J.-C.), WU Qingfeng 吳慶峰 (annoté par), *Chu Han chunqiu* 楚漢春秋 (Annales de l'époque Chu-Han) du *Ershiwu bieshi* 二十五別史 (Vingt-cinq Histoires particulières), Jinan, Qilu shushe, 2000
- LU Jiye 盧冀野 (éd.), *Yuanren zaju quanji* 元人雜劇全集 (Recueil complet des pièces de théâtre des Yuan), Shanghai, Shanghai zazhi gongsi, 1935.

- LU Qinli 遼欽立 (éd.), *Xian Qin Han Wei Jin Nanbeichao shi*, 先秦漢魏晉南北朝詩 (Recueil des poèmes de l'ère pré-impériale, des Han, des Wei, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, [1^{ère} impr.1983], 2017.
- LÜ Buwei 呂不韋 (?-235 av. J.-C.), LU Jiu 陸玖 (interprété et annoté par), *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋 (Annales de Lü), Beijing, Zhonghua shuju, 2011, p. 253.
- MEI Dingzuo 梅鼎祚 (1549-1615), *Guyue yuan* 古樂苑 (Jardin des mélodies anciens), Chengdu, Dianzikeji daxue chubanshe, 2017.
- MENG Ke 孟軻 (ca 372-289 av. J.-C.), YANG Bojun 楊伯峻 (interprété et annoté par), *Mengzi yizhu* 孟子譯註 (Interprétations et annotations du Maître Meng), Beijing, Zhonghua shuju, 2013 (1^{ère} impr. 1960).
- MENG Ke 孟軻 (ca 372-289 av. J.-C.), ZHAO Qi 趙歧 (108-201), SUN Shuang 孫爽 (962-1033), *Mengzi zhushu* 孟子註疏 (Annotations du Mencius), j.2 - première partie, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999.
- OUYANG Xiu 歐陽修 (1007-1072), SONG Qi 宋祁 (998-1061), *Xin Tang shu* 新唐書 (Nouveau Livre des Tang), Beijing, Zhonghua shuju, 1975.
- OUYANG Xun 歐陽詢 (557-641) *et al.* (éd.), WANG Shaoying 汪紹楹 (révisé par), *Yiwen leiju* 藝文類聚 (Collection classifiée des arts et des lettres), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1985
- PENG Dingqiu 彭定求 (éd.), *Quan Tang shi* 全唐詩 (Poésie complète des Tang), Beijing, Zhonghua shuju, 1980.
- QIU Qionsun 丘瓊蓀 (éd.), *Lidai yuezhi lushi jiaoshi* 歷代樂志律志校注 [Les traités sur la musique et sur les rites des différentes époques et leurs annotations], Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1999.
- SHEN Deqian 沈德潛 (1673-1769), *Gushi yuan* 古詩源 (Source de la poésie ancienne), Beijing, Zhonghua shuju, 1977.
- SHEN Yue 沈約 (441-513), *Song shu* 宋書 (Livre des Song), Beijing, Zhonghua shuju, 1974.
- SHENG Kuo 沈括 (1031-1095), HU Daojing 胡道靜 (annoté par), *Mengxi bitan jiaozheng* 夢溪筆談校證 (Annotations et rectifications des Notes au fil du pinceau depuis le ruisseau du Rêve), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1987.
- SIMA Guang 司馬光 (1019-1086), ZHANG Shunhun 張舜徽 (éd.), *Zizhi tongjiang quanyi* 資治通鑒全譯 (Traduction complète du Miroir général pour aider le gouvernement), Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, 1994.
- SIMA Qian 司馬遷 (145 ? av. J.-C.- ?), PEI Yin 裴駟 (ca 430), SIMA Zhen 司馬貞 (679-732), ZHANG Shoujie 張守節 (ca VII^e s.) (annoté par), *Shiji* 史記 (Mémoires du Grand historien), Beijing, Zhonghua shuju, 1959.
- TAO Yuanming 陶淵明 (365-427), LU Qinli 遼欽立 (annoté par), *Tao Yuanming ji* 陶淵明集 (Recueil de Tao Yuanming), Beijing, Zhonghua shuju chubanshe, 2007.
- WANG Fuzhi 王夫之 (1619-1692), *Gushi pingxuan* 古詩評選 (Choix et commentaire des poèmes anciens), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2011.

- WANG Shumin 王叔岷 (annoté par), *Zhuangzi jiaquan* 莊子校詮 (Rectifications et explications du *Zhuangzi*), Taibei, Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo, 2007.
- WANG Yinglin 王應麟 (1223-1296), WENG Yuanqi 翁元圻 (1751-1826) *et al.*(annoté par), YUE Baoqun 樂保羣 *et al.*(rectifié par), *Kunxue jiwen quanjiao ben* 困學紀聞全校本 (Annotations complètes des Mémoires des études ardues), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008.
- WEI Shou 魏收 (507-572), *Wei shu* 魏書 (Livre des Wei [du Nord]), Beijing, Zhonghua shuju, 1974.
- WEI Zheng 魏徵 (580-643) *et al.*, *Sui shu* 隋書 (Livre des Sui), Beijing, Zhonghua shuju, 1982.
- WEI Zheng 魏徵 (580-643), XU Jialu 許嘉璐 (éd.), *Livre des Sui* 二十四史全譯·隋書 (Traduction complète des Vingt-quatre histoires dynastiques : Livre des Sui), Shanghai, Hanyu dacidian chubanshe, 2004.
- Wenhuabu wenxue yishu yanjiu yuan yinyue yanjiusuo 文化部文學藝術研究院音樂研究所 (éd.), *Zhongguo gudai yuelun xuanji* 中國古代樂論選輯 (Recueil d'un choix de traités sur la musique de la Chine ancienne, ci-après *Gudai yuelun*), Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1981.
- WU Chucai 吳楚材 (1655-1719), WU Diaohou 吳調侯 (*ca* xvii^e-xviii^e s.) (éd.), HAN Xin 韓欣 (éd.), *Huiping xiangzhu* « *Guwen guan zhi* » 匯評詳註《古文觀止》 (Commentaires réunis et annotations détaillées de [L'Anthologie des] proses anciennes à admirer), Tianjin, Tianjin guji chubanshe, 2010.
- WU Ne 吳訥 (1372-1457), XU Shizeng 徐師曾 (1517-1580), *Wenzhang bianti xushuo ; Wenti mingban xushuo* 文章辨體序說 ; 文體明辨序說 (Propos préfaciers pour la Distinction des formes des textes littéraires ; Propos préfaciers pour l'Élucidation des formes littéraires), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1998.
- XIA Chuancai 夏傳才, TANG Shaozhong 唐紹忠, *Cao Pi ji jiaozhu* 曹丕集校注 (Annotations du recueil de Cao Pi), Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2013, p. 40.
- XIAO Liangzi 蕭煉子, SU Jinren 蘇晉仁, *Song shu Yuzhi jiaozhu* 宋書樂志校註 (Annotations du « Traité de la musique » du Livre des Song), Jinan, Qilu shushe, 1982.
- XIAO Tong 蕭統 (501-531), LI Shan 李善 (*ca* 630-689 ; annoté par), *Wenxuan* (Sélection des textes littéraires), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986.
- XIAO Zixian 蕭子顯 (487-537), *Nan Qi shu* 南齊書 (Livre des Qi du Sud), Beijing, zhonghua shuju, 1972.
- XU Ling 徐陵 (507-508), WU Zhaoyi 吳兆宜 (*ca* 672 ; annoté par), MU Kehong 穆克宏 (éd.), *Yutai xinyong jianzhu* 玉臺新詠箋注 (Annotations des *Chants nouveaux pour les terrasses de jade*), Beijing, Zhonghua shuju, 1999.
- XU Lian 許綏 (1787-1862), LI Jinggao 黎經誥 (xix^e s. annoté par), *Liuchao wenjie jianzhu* 六朝文繫箋註 (Annotations du Recueil des proses [parallèles] pures des Six Dynasties), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1980.
- YAN Kejun 嚴可均 (1762–1843), *Quan shanggu Sandai Qin Han Sanguo Liuchao wen* 全上古三代秦漢三國六朝文 (Textes complets des Trois Dynasties pré-impériales, des Qin, des Han, des Trois Royaumes et des Six Dynasties), Beijing, Zhonghua shuju, 1965.
- YAN Zhitui 顏之推 (531-591), *Yan shi jiaxue* 顏氏家訓 (Enseignements familiaux du clan Yan), voir *Yan shi jiaxun quanyi* 顏氏家訓全譯 (Traduction complète des Enseignements familiaux du

- clan Yan), traduit et annoté par Cheng Xiaoming 程小銘, Guizhou, Guizhou renmin chubanshe, 1993.
- YAO Silian 姚思廉 (557-637), *Liang shu* 梁書 (Livre des Liang), Beijing, Zhonghua shuju, 1973.
- , *Chen shu* 陳書 (Livre des Chen), Beijing, Zhonghua shuju, 2021.
- YU Guanying 余冠英 (éd. et annoté par), *San Cao shixuan* 三曹詩選 (Sélection des poèmes des Trois Cao), Beijing, Renmin chubanshe, 1979.
- YU Shaochu 俞紹初 (éd.), *Jian'an qizi ji* 建安七子集 (Recueil des Sept lettrés de Jian'an), Beijing, Zhonghua shuju, 1989.
- YU Xianhao 郁賢皓 (éd. sous la dir. de), *Zhongguo gudai wenxue zuopin jianbian* 中國古代文學作品選簡編 (Édition simplifiée de la Sélection des œuvres littéraires de la Chine ancienne), Beijing, Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004.
- YU Yuan 郁沅, ZHANG Minggao 張明高 (éd.), *Nanbeichao wenlun xuan* 南北朝文論選 (Choix des traités littéraires des Dynasties du Nord et du Sud), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1999.
- ZHANG Pu 張溥 (1602-1641), *Han Wei Liuchao baisanjia ji* 漢魏六朝百三家集 (Collection des œuvres des cent trois poètes des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1963.
- ZHANG Xihou 張錫厚 (éd.), *Quan Dunhuan shi* 全敦煌詩 (Recueil complet des poèmes [dans les manuscrits] de Dunhuang), Beijing, Zuojia chubanshe, 2006.
- ZHAO Yi 趙翼 (1727-1814), dans *Zhao Yi quanji* 趙翼全集 (Recueil complet de Zhao Yi), Nanjing, Fenghuang chubanshe, 2009.
- ZHENG Xuan 鄭玄 (127-200), KONG Yingda 孔穎達 (574-648, annoté par.), LI Xueqin 李學勤 (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu • Liji zhengyi* 禮記正義 (Notes et commentaires aux treize [Livres] Canoniques • Sens correct du Livre des rites), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999.
- ZHONG Rong 鍾嶸 (468-518), CAO Xu 曹旭, *Shipin jizhu* 詩品集註 (Recueil d'annotations du Classement des poètes), Shanghai guji chubanshe, 1996.
- ZUO Qiuming 左丘明 (ca 556-ca 451 av. J.-C.), *Zuozhuan* 左傳 (Commentaire de Zuo [aux Annales]), voir Li Xueqin (éd. sous la dir. de), *Shisan jing zhushu • Chunqiu zuozhuan zhengyi* 十三經註疏•春秋左傳正義 (Notes et commentaires aux treize [Livres] Canoniques • Sens correct du Commentaire de Zuo aux Annales), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1999.

Propos sur la poésie (*shihua*)

- DING Fubao 丁福保 (éd.), *Lidai shihua xubian*, 歷代詩話續編 (Suite des propos de différentes époques sur la poésie), Beijing, Zhonghua shuju, 1983, 3 vol.
- DING Fubao 丁福保 (éd.), *Qing shihua* 清詩話 (Propos des [critiques des] Qing sur la poésie), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1978, 2 vol.
- FENG Ban 馮班 (1602-1671), *Duyin zalu* 鈍吟雜錄 (Recueil de notes éparses de Dunyin) (vol. 1, p. 35-44)

- FENG Weine 馮惟訥 (1512-1572), *Feng Weine shihua* 馮惟訥詩話 (Propos de Feng Weine sur la poésie), dans WU Wenzhi (éd.), *Ming shihua quanbian*, vol. 4, p. 3813-3816.
- HE Wenhuan 何文煥 (éd.) *Lidai shihua* 歷代詩話 (Propos de différentes époques sur la poésie), Beijing, Zhonghua shuju, 1982, 2 vol.
- HU Yinglin 胡應麟 (1551-1602), *Shisou* 詩藪 (Bosquet des poèmes), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1979.
- JIANG Kui 姜夔 (1155-1209), *Baishi daoren shishuo* 白石道人詩說 (Les dits du taoïste Baishi sur la poésie), dans He Wenhuan (éd.), *Lidai shihua*, vol. 2, p. 679-684.
- LU Shiyong 陸時雍 (actif entre 1628 et 1644), *Shijing zonglun* 詩鏡總論 (Traité général du Miroir de la poésie), dans Ding Fubao (éd.), *Lidai shihua xubian*, vol. 3, p. 1401-1423.
- QIAN Liangze 錢良澤 (1645-?), *Tangyin shenti* 唐音審體 (Observation sur les formes des poèmes des Tang), dans Ding Fubao (éd.), *Qing shihua*, vol. 2, p. 777-784.
- SHEN Deqian 沈德潛 (1673-1769), *Shuoshi zuiyu* 說詩碎語 (Mélange de propos sur la poésie), dans Ding Fubao (éd.), *Qing shihua*, vol. 2, p. 521-560.
- WANG Fuzhi 王夫之 (1619-1692), *Jiangzhai shihua* 薑齋詩話 (Propos sur la poésie au cabinet du Gingembre) Ding Fubao (éd.), *Qing shihua*, vol. 1, p. 1-22.
- WANG Shizhen 王世貞 (1526-1590), *Yiyuan zhiyan* 藝苑卮言 (Propos fluctuants sur les arts), dans Ding Fubao (éd.), *Lidai shihua xubian*, vol. 2, p. 747-1088.
- WANG Shizhen 王士禎 (1634-1711), *Daijingtang shihua* 帶經堂詩話 (Propos sur la poésie au Pavillon Daijing), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1963.
- WU Jing 吳兢 (670-749), *Yuefu guti yaojie* 樂府古題要解 (Explications essentielles des titres anciens de yuefu), dans Ding Fubao (éd.), *Lidai shihua xubian*, vol. 1, p. 23-68.
- WU Qi 吳琪 (actif ca 1644-1661), *Liuchao xuanshi dinglun* 六朝選詩定論 (Jugements définitifs sur un choix des poèmes des Six Dynasties), Yangzhou, Guangling shushe, 2009.
- WU Wenzhi 吳文治 (éd.), *Ming shihua quanbian* 明詩話全編 (Recueil complet des propos des [critiques des] Ming sur la poésie), Nanjing, Jiangsu guji chubanshe, 1997, 10 vol.
- XU Xueyi 許學夷 (1563-1633), *Shiyuan bianti* 詩源辯體 (Distinction des formes dans la source de la poésie), dans WU Wenzhi (éd.), *Ming shihua quanbian*, vol. 6, p. 6033-6335.
- XU Yi 許顥 (xii^e s.), *Yanzhou shihua* 彥周詩話 (Propos poétiques de [Xu] Yanzhou), dans He Wenhuan (éd.), *Lidai shihua*, vol. 1, p. 377-402.
- XU Zhenqing 徐禎卿 (1478-1511), *Tanyi lu* 談藝錄 (Recueil de propos sur les arts), dans He Wenhuan (éd.), *Lidai shihua*, vol. 2, p. 763-772.
- XUE Xue 薛雪 (1681-1770), *Yipiao shihua* 一瓢詩話 (Un boisseau de propos sur la poésie), dans Ding Fubao (éd.), *Qing shihua*, vol. 2, p. 675-716.
- YANG Shen 楊慎 (1488-1559), *Sheng'an shihua* 升庵詩話 (Propos de Sheng'an sur la poésie), dans Ding Fubao (éd.), *Lidai shihua xubian*, vol. 2, p. 633-946.
- ZHONG Xing 鍾惺 (1574-1625), *Zhongxing shihua* 鍾惺詩話 (Propos de Zhongxing sur la poésie), dans WU Wenzhi (éd.), *Ming shihua quanbian*, vol. 7, p. 7320-7587.

Sources secondaires

- ALLEN, Joseph R., *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry*, Michigan: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1992.
- BACKES, Jean-Louis, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- BLISTEIN, Pablo A. Blitstein, *Les Fleurs du royaume : Savoirs lettrés et pouvoir impérial en Chine (V^e-VI^e siècles)*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- BEC, Pierre, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.) : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. II : Textes*, Paris, Picard, 1978.
- Beijing daxue, Zhongguo wenxueshi jiaoyanshi 北京大學中國文學史教研 (éd.), *Wei Jin Nanbeichao wenxueshi cankao ziliao* 魏晉南北朝文學史參考資料 (Dossiers de références de l'histoire littéraire des Dynasties du Nord et du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, 1962.
- BIRRELL, Anne, *New songs from a jade terrace: an anthology of early chinese love poetry transl. with annotations and an introduction*. London: G. Allen & Unwin, 2009 (1^{ère} éd. 1982).
- , *Popular songs and ballads of Han China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1993 (1^{ère} éd. 1988).
- , "Mythmaking and Yüeh-Fu: Popular songs and ballads of early imperial China", *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 109, N° 2 (avril-juin 1989), p. 223-235.
- BIZAIS-LILLIG, Marie, « Pensée de la forme : forme de la pensée dans le Wenxin diaolong (esprit de littérature) du poéticien chinois Liu Xie (ca 465-521) », thèse de doctorat soutenue en 2008 à l'Inalco.
- , « Effets de renforcement de la théâtralité par la traduction : Le Shjing 詩經 (Odes confucéennes selon Ezra Pound (1885-1972) », <https://bowushi.hypotheses.org/50>
- BUCHAN, David, *The Ballad and The Folk*, London, Routledge and K. Paul, 1972.
- COUVREUR, Séraphin, *Tch'ouen Ts'iou et Tso Tchouan*, La chronique de la principauté de Lòu, tome ii, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- , *Cheu King. Texte chinois avec une double traduction en français et en latin*, Ho Kien Fou, 1896.
- CAI Yanfeng 蔡彥峰, *Dong-Jin qingtán yu Wusheng ge de liuxing ji qi shishi yiyi* 東晉清談與吳聲歌的流行及其詩史意義 (Les causeries pures et la vogue des chants de Wu sous les Jin orientaux, et l'apport de cette vogue à la perspective de l'histoire poétique), *Wenxue yichan*, n°2 (2016).
- CAI Zong-qi, *The Matrix of Lyric Transformation: Poetic Modes and Self-Representation in Early Chinese Pentasyllabic Poetry*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1996.

- CAO Daoheng 曹道衡, *Nanchao zhengju yu 'Wusheng ge' 'Xiqu ge' de xingsheng* 南朝政局與「吳聲歌」「西曲歌」的興盛 (Les situations politiques des Dynasties du Sud et la vogue des « sons du Wu » et des « airs de l'Ouest), *Shehui kexue zhanxian*, n°2 (1988).
- (éd), *Zhongguo wenxuejia dacidian (Xian Qin Han Wei Jin Nanbeichao juan)* 中國文學家大辭典 (先秦漢魏晉南北朝卷) (Dictionnaire bibliographique des gens de lettres [volume de l'ère pré-impérial, des Han, des Wei, des Jin, des Dynasties du Nord et du Sud]), Beijing, Zhonghua shuju, 1996.
- , *Nanchao wenxue yu beichao wenxue yanjiu* 南朝文學與北朝文學研究 (Étude sur les littératures des Dynasties du Nord et des Dynasties du Sud), Nanjing, Jiangsu guji chubanshe, 1998.
- , *Langling Xiao shi yu Nanchao wenxue* 蘭陵蕭氏與南朝文學 (Les Xiao de Lanling et la littérature des dynasties du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, 2004, p. 57-63.
- CHAVANNES, Édouard (traduit et annotés par), *Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, Paris, Ernest Leroux, 1898.
- CHEN Enwei 陳恩維, *Lun Han Wei Liuchao zhi nizuo* 論漢魏六朝之擬作 (Étude sur les œuvres d'imitation sous les Han, les Wei et les Six Dynasties), thèse de doctorat, soutenue en 2005 à l'université de Suzhou.
- CHEN Lihui 陳利輝, *Liang Han yuefu shi yanjiu* 兩漢樂府詩研究 (Étude sur les *yuefu* des deux Han), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- CHEN Xiumei 陳秀美, *Lun Wenxin diaolon 'tongbian' yuci zhi bianzheng xing yiyi* 論《文心雕龍》「通變」語詞之辯證性意義 (Étude sur le sens dialectique du mot 'tongbian' dans le Cœur de la littérature au dragon ciselé), *Delin xuebao*, n°24, 2010.
- CHEN Zizhan 陳子展, *Shi sanbai jieti* 詩三百解題 (Explications des titres des *Trois cents poèmes*), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2001.
- CHENG, Anne (trad.), *Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981.
- , *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
- , « Émotions et sagesse dans la Chine ancienne : L'élaboration de la notion de *qing* dans les textes philosophiques des Royaumes Combattants jusqu'aux Han », *Études chinoises*, vol. XVIII, n°1-2, 1999, p. 31-57.
- CHENG, François, *L'Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-Xu*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 51, fasc. 2, 1973.
- , *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier : Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-xu*, Paris, L'Asiathèque, 2021.
- CHENG Zhangcan 程章燦, *Shizu yu Liuchao wenxue* 世族與六朝文學 (Les familles mandarinales et la littérature des Six Dynasties), Harbin, Heilongjiang jiaoyu chubanshe, 1998.
- CHI Li-Feng 祁立峰, *Xiangsi xing yu chayi* 相似性與差異：論蕭子良文學集團同題共作的“書寫習性”與“互文性”(Similitudes et différences : études sur la « coutume d'écriture » et l'« intertextualité » des œuvres sous des titres communs parmi la cénacle de Xiao Ziliang), *Xida zhongwen xuebao*, vol 26 (2019).

- CYRIL Birch (ed.), *Studies in Chinese Literary Genres*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1974.
- DAI Weihua, 戴伟华, *Chuci ti yinyuexing tezheng xintan – yinyue fuhao ‘xi’ de queli* 楚辭體音樂性特徵新探——音樂符號「兮」的確立 (Les caractéristiques musicales des [vers en] style de *Chuci* – l’établissement de *xi* en tant que marqueur musical), *Wenyi lilun yanjiu*, vol 37, n°4 (2017).
- DEMIEVILLE, Paul (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962.
- DIENY, Jean-Pierre, « Chansons des Han », *France-Asie / Asia*, Nouvelle série, XVI, 173, mai-juin 1962, p. 267-276.
- , *Aux Origines de la poésie classique en Chine, Étude sur la poésie lyrique à l’époque des Han*, Leiden, E. J, Brill, 1968.
- , *Pastourelles et magnanarelles : essai sur un thème littéraire chinois*, Genève, Paris, Droz, 1977.
- , « Les sept tristesses (Qi ai), À propos des deux versions d’un ‘poème à chanter’ de Cao Zhi », *T’oung Pao*, vol, 65, Livr. 1/3 (1979), p. 51-65.
- , “Reviewed Work(s): *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry* by Joseph R. Allen”, *T’oung Pao*, 1993, vol 73, p. 355-362.
- , « Contre Guo Maoqian : À propos des deux versions de certains poèmes des Han et des Wei », *T’oung Pao*, vol. 85, Fasc. 1/3 (1999), p. 65-113.
- , *Les Dix-neuf poèmes anciens*, Paris, Université Paris VII, Centre de publication Asie orientale, 1974 ; réédition Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- , *Les Poèmes de Cao Cao (155-220)*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes études chinoises, 2010.
- , *Images et représentation du monde dans la Chine ancienne. Choix d’études (1962-2006)*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 2012.
- DRAGONETTI, Roger, *La Musique et les lettres, Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986.
- EGAN, Charles H., *Reconsidering the Role of Folk Songs in Pre-T’ang « Yüeh-Fu » Development*, *T’oung Pao*, vol. 86, Fasc.1/3 (2000), p. 47-99.
- , *Were Yüeh-fu Ever Folk Songs? Reconsidering the Relevance of Oral Theory and Balladry Analogies, Chinese Literature”; Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 2000, n° 22, p. 31-66.
- EGAN, Ronald, *The Controversy over Music and “Sadness” and Changing Conceptions of the Qin in the Middle Period China* », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57 n°1, juin 1997, p. 5-56.
- (tr.), *Qian Zhongshu. Limited Views: Essays on Ideas and Letters*, Cambridge & London, Harvard University Asia Center, 1998.
- ESCAL, Françoise, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990.
- FALKENHAUSEN, Lothar von, *Suspended Music Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, University of California Press, 1993.

- FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1924.
- FONG, Grace S., “Persona and Mask in the Song Lyric”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 50, No 2 (1990), p. 459-484.
- , “Reviewed work: *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Text* by Paul Rouzer”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 63, no. 1 (Jun., 2003), p. 267: “the blurred distinction between objective description and subjective expression”.
- FOWLER, D.C., *A Literary History of the Popular Ballad*, Durham, Duke University Press, 1968.
- FRANKEL, Hans H., “The ‘I’ in Chinese Lyric Poetry”, *Oriens*, vol. 10, n°1 (Jul. 1957), p. 128-130.
- , The Chinese Ballad “Southeast Fly The Peacocks”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 34 (1974), p. 248-271.
- , *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese poetry*, New Haven & London, Yale University Press, 1976.
- , “Cai Yan and the Poems Attributed to Her”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 5, No. 1/2 (Jul., 1983), p. 133-156.
- , « The Relation between Narrator and Characters in Yuefu Ballads », *CHINOPERL*, 13:1 (1985), p. 107-127.
- FRODSHAM, J. D., “Reviewed Work: *Aux Origines de la Poésie Classique en Chine: Étude Sur la Poésie Lyrique A L’Époque des Han*. by Jean-Pierre Diény”, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 29, No. 4 (Aug., 1970), p. 913-914.
- , CH’ENG Hsi, *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- FU Gang 傅剛, *Wei Jin Nanbeichao shige shilun* 魏晉南北朝詩歌史論 (Traité sur l’histoire poétique des Wei, des Jin, des Dynasties du Nord et du Sud), Changchun, Jilin jiaoyu chubanshe, 1995.
- , « *Yutai xinyong bianzuan shijian zai taolun* » 玉臺新詠編纂時間再討論 (Une nouvelle discussion sur la date de la compilation des *Nouveaux chants pour les terrasses de Jade*), *Beijing daxue xuebao (Zhaxue shehui kexue ban)*, vol. 39, n° 3 (2002), p. 53-61.
- , *Zhengben qingyuan – Yutai xinyong de bianzuan he kanke* 正本清源——《玉臺新詠》的編纂和刊刻 (Rectification de la racine et purification de la source – La compilation et les éditions des *Nouveaux chants pour les terrasses de jade*), *Dushu*, n°7 (2018), p. 19-25.
- , *Yutai xinyong yu Nanchao wenxue* 玉臺新詠與南朝文學 (Les Nouveaux chants pour les terrasses de jade et la littérature des Dynasties du Sud), Beijing, Zhonghua shuju, 2018.
- GARY, Julie, « Esthétique de la musique en Chine médiévale : idéologie, débats, et pratique chez Ruan Ji et Ji Kang », thèse de doctorat soutenue à l’École normale supérieure de Lyon, 2015.
- GE Xiaoyin 葛曉音, *Lun Han yuefu xushi shi de fazhan yuanyin he biaoqian yishu* 論漢樂府敘事詩的發展原因和表現藝術 (Sur les raisons d’évolution et le mode de manifestation de la poésie narrative dans les *yuefu* des Han), *Shehui kexue*, n°12, 1984, p. 64-69.
- , « *Chu sheng Tang qiyan gexing de fazhan — jianlun gexing de xingcheng ji qi yu qigu de genye* » 初盛唐七言歌行的發展——兼論歌行的形成及其與七古的分野 (L’évolution des *gexing* heptasyllabiques au début et à l’apogée des Tang — disussion sur la

- formation du *yuefu* et sa disction avec le *qigu* (poème ancien hetpasyllabique) », *Wenxue yichan*, n°5 (1997), p. 47-61.
- , *Han Wei liang Jin siyan shi de xinbian he tishi de chonggou* 漢魏兩晉四言詩的新變和體式的重構 (L'évolution des tétrasyllabes et la reconstruction de leurs formes durant la période des Han, des Wei et des Jin), *Beijing daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 43, n° 5, 2006.
- , *Bao Zhao dai yuefu ti tanxi, jianlun Han Wei yuefu chuanguo chuantong de tezheng* 鮑照代樂府體探析——兼論漢魏樂府創作傳統的特徵 (Étude sur la forme *dai* (en lieu de) *yuefu* chez Bao Zhao, avec commentaires sur la tradition de composition de *yuefu* sous les Han et les Wei), *Shanghai daxue xuebao (Shehui kexue ban)*, vol. 16, n°2, mars 2009, p. 21-32.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GODI-TKATCHOUK, Patricia, (Textes réunis et présentés par), *Poésie au féminin*, actes du séminaire organisé par le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS).
- GOODMAN, Howard L., « A History of Court Lyrics in China During Wei-chin Times », *Asia Major* 19.1/2, 2006, p. 57-109.
- GOOSSAERT, Vincent, « Poèmes taoïstes des cinq veilles », *Études chinoises*, vol. 19, n°1-2, 2000, p. 249-270.
- GRANET, Marcel, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Albin Michel, 1982.
- HAN Ning 韓寧, *Chu Tang yuefu shi yanjiu* 初唐樂府詩研究 (Étude sur les *yuefu* du début des Tang), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- , *Guchui hengchui quci yanjiu* 鼓吹橫吹曲辭研究 (Étude sur les airs aux instruments à percussion et à vent), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- HE Xinhui 賀新輝, *Gushi jianshang cidian* 古詩鑒賞辭典 (Dictionnaire d'appréciation des poèmes anciens), Beijing, Yanshan chubanshe, 1989, p. 389-390.
- HERNADI, Paul, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1972.
- HERVOUET, Yves, *Un poète de cour sous les Han : Sseu-ma Siang-Jou*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- HIGHTOWER, James R, *Topics in Chinese Literature (Outlines and Bibliographies)*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.
- HOLZMAN, Donald, *La vie et la pensée de Hi K'ang (223-262 AP. J.-C.)*, Leiden, E. J. Brill, 1957.
- , *Chinese Literature in Transition from Antiquity to the Middle-Ages*, Aldershot, Singapore, 1998.
- , *Immortals, Festivals and Poetry in Medieval China: studies in social and intellectual history*, Aldershot, Ashgate, 1998.
- HSIEH Daniel, *The origin and nature of the « Nineteen old poems »*, Philadelphia, Dept. of Asian and Middle Eastern Studies, University of Pennsylvania, 1998.
- HU Dalei 胡大雷, *Yutai xinyong bianzuan yanjiu* 《玉臺新詠》編纂研究 (Étude sur la compilation des Nouveaux chants pour les terrasses de jade), Beijing, Renmin wenxue chuabanshe, 2013.

- HU Qiulei, *From Singing Ghosts to Docile Concubines: Elite Domestication of the Local in the Wu Songs*, *JAOS*, vol.139, n°4 (2019), p. 843-858.
- HU Shi 胡適, *Hushi quanji* 胡適全集 (Recueil complet de Hu Shi), Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe, 2003.
- HUANG Jie 黃節, *Han Wei yuefu fengjian* 漢魏樂府風箋 [Annotations sur des yuefu et des airs des Han et des Wei], Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1958.
- HUANG Yanli 黃嫣梨, *Handai funü wenzue wujia yanjiu* 漢代婦女文學五家研究 (Étude sur cinq femmes de lettrés des Han), Kaifeng, Henan daxue chubanshe, 1993.
- JACOB Paul (trad.), LI Bai, *Florilège de Li Bai*. Paris, Gallimard, 1985.
- JAKOBSON, Roman, « Le Folklore, forme spécifique de création », *In : Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JEANROY, Alfred, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat, et Paris, Didier, Slatkine, 1934.
- JIA Bing 賈兵, *Cao Pi « Dongtao xing » kao lüe* 曹丕《董逃行》考略 (Bref examen de la « Ballade de la fuite de Dong [Zhuo]), *Yuefu xue*, n° 2, août 2007, p. 157-168.
- JIA Fenran 賈奮然, « Examen sur la pratique de l'imitation chez les lettrés sous les Han et les Wei à partir de l'intertextualité », *Qiusuo*, n°9 (2004), p. 192-194.
- JIN Xiangyin 金向銀, « Duxiu shan Wei furen bei Wang Xizhi dushu chu » 獨秀山衛夫人碑王羲之讀書處 (Lieu de lecture de Wang Xizhi, près de la stèle destinée à la dame Wei, au mont Duxiu), <http://sznews.zjol.com.cn/sznews/system/2011/06/03/013826160.shtml>, consulté le 27/10/2020.
- JULLIEN François, *La valeur allusive : des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion interculturelle)*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 (1^e impr. 1985).
- , *Éloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991.
- KERN, Martin, "In Praise of Political Legitimacy: The *miao* and *jiao* Hymns of the Western Han." *Oriens Extremus*, vol. 39, n°1 (1996), p. 29-67.
- , *Die Hymnen der chinesischen Staatsopfer: Literatur und Ritual in der politischen Repräsentation von der Han-Zeit bis zu den Sechs Dynastien* (The Hymns of the Chinese State Sacrifices: Literature and Ritual in Political Representation from Han Times to the Six Dynasties), Stuttgart, Franz Steiner, 1997.
- , "The Poetry of Han Historiography", *Early Medieval China* (Festschrift for David R. Knechtges) 10-11.1, 2004, p. 23-65.
- (ed.), *Text and Ritual in Early China*, Seattle, University of Washington Press, 2005.
- , "Tropes of Music and Poetry: From Wudi (141-87 BCE) to 100 CE.", dans LOEWE, Michael; NYLAN, Michael (ed.), *China's Early Empires: A Re-Appraisal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 480-491.
- KNECHTGES, David R. (tr.), Tong Xiao, *Wen Xuan, or Selections of Refined Literature, Volume III Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful*

- Laments, Literature, Music, and Passions, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996.
- , *Court Culture and Literature in Early China*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2002.
- KNECHTGES, David R., KROLL, Paul, (ed.) (2003), *Studies in Early Medieval Chinese Literature and Cultural History: In Honor of Richard B. Mather and Donald Holzman*, Provo, Utah: T'ang Studies Society, 2003.
- KNECHTGES, David R; CHANG, Taiping (ed.), *Ancient and Early Medieval Chinese Literature: A Reference Guide*, Leiden, E.J. Brill, 2010.
- KONISHI Miyo 小西美代 intitulé « L'expression des émotions dans le 'Chant des cheveux blancs' de Bao Zhao : autour du 'rouge' et du 'blanc' » (鮑照「白頭吟」の心情表現：「赤」「白」対を中心に), *中國中世文學研究*, n° 62, p. 1-14.
- KROLL Paul W., *Reading medieval Chinese poetry: text, context, and culture*, Leiden, Brill, 2014.
- KUTTLER, Michel (trad.), BAO Zhao, *Sur les berges du Fleuve*, Paris, Orphée/La Différence, 1992.
- LANSALLE, Rainier « 'Je pleure sur ce jade qu'on appelle pierre' : La voix de la plainte dans l'expression littéraire de la Chine classique », dans *Figures de la psychanalyse*, 2006/2 (n° 14), p, 205-221.
- LAVOIX, Valérie, « Liu Xie (ca 465-ca 521), homme de lettres, bouddhiste laïc et juge des poètes », thèse de doctorat soutenu en 1989 à l'Inalco.
- , « Un dragon pour emblème - Variations sur le titre du Wenxin diaolong », *Études Chinoises*, vol. 21, n° 1-2 (2000).
- , « Le désenchantement de Liu Xie. Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre 'Du connaisseur' du Wenxin diaolong », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 26 (2004).
- LI Qing 李慶, *Gexing zhi 'xing' kao : guanyu Guo Maoqian Yuefu shiji zhong 'xing' de wenxian xue yanjiu* 歌行之“行”考 — 關於郭茂倩《樂府詩集》中“行”的文獻學研究 (Enquête sur le terme *xing* dans *gexing* — Étude documentaire sur les *xing* de la Collection des poèmes *yuefu* de Guo Maoqian), *Zhongguo shige yanjiu*, vol.5, 2008, p. 1-25.
- LI Shuguang 李曙光, 曹植怨婦詩中的男性意識, *廣州大學學報(社會科學版)*, 2018;17(04):84-9.
- LIANG Haiyan 梁海燕, *Wuqu geci yanjiu* 舞曲歌辭研究 (Étude sur les chansons à danser), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- LIANG Wenqin 梁文勤, « 'Xi' de yanjin » 「兮」的演進 (L'évolution de *xi*), *Zhongguo yunwen xuekan*, vol 35, n°2 (2021).
- LIAO Qun 廖群, 'Sujiang' yu Xi-Han gushi jian 'Wangji' 'Shenwu fu' de chuanbo 俗講”與西漢故事簡《妄稽》《神烏賦》的傳播 (« Récits populaires » et transmission des récits des Han occidentaux sur lamelles de bambou – « Rhapsodie de l'aberrante » et « Rhapsodie du corbeau légendaire »), *Minsu yanjiu*, 2016 (n°6), p. 90-96.
- LIN Wen-yüeh, « The Decline and Revival of Feng-ku (Wind and Bone): On the Changing Poetic Styles from the Chien-an Era through the High T'ang Period », dans Shuen-Fu Lin, Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 130-166.

- LIU Dongying 劉冬穎, *Shijing bianfeng bianya kao lun* 詩經「變風變雅」考論 (Traité sur les « airs altérés » et les « odes altérées » du *Livre des poèmes*), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2005.
- LIU Lan 劉藍, *Zhuzi lun yinyue : Zhongguo yinyue meixue mingzhu daodu* 諸子論音樂：中國音樂美學名著導讀 (Commentaires des anciens philosophes sur la musique : lecture des grands ouvrages d'esthétique musicale), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 2007.
- LORD Albert B., *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 2018.
- LÜ Qingfei 呂晴飛, *Han Wei Liuchao shige jianshang cidian* 漢魏六朝詩歌鑑賞辭典 (Dictionnaire des appréciations des poèmes des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 1990.
- LU Xun 魯迅 (1881-1936), *Lu Xun quanji* 魯迅全集 (Recueil complet de Lu Xun), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2005.
- LUO Genze 羅根澤, *Yuefu wenzue shi* 樂府文學史 (Histoire littéraire du *yuefu*), Beijing, Dongfang chubanshe, [1^{ère} éd. 1931], 1996.
- MA Chenwu 馬承五, « Li Bai gexing tezheng lun — jianlun 'gexing ti' de dingyi yu tedian » 李白歌行特徵論——兼論「歌行體」的定義與特點 (Les caractéristiques des *gexing* de Li Bai, et discussion sur la définition et les caractéristiques de la forme *gexing*), *Tangdai wenzue yanjiu*, n°00 (2004), p. 61-66, 139.
- MA Rui 馬睿, « Wu 'wo' zhi wo — dui zhongguo gudian shuqing shi zhong daiyan ti xianxiang de nüxing zhuyi sikao » 無我之「我」——對中國古典抒情詩中代言體現象的女性主義思考 (Le « moi » sans moi — réflexions sur le phénomène de parler à la place d'autrui dans la poésie chinoise classique sous la perspective du féminisme), *Xinan minzu xueyuan xuebao* (zhexue shehuikexue ban), n°06 (1999), p. 127-131.
- MARSHALL, John Henry, « Pour l'étude des *Contrafacta* dans la poésie des troubadours », *Romania*, n°403, 1980, p. 289-335.
- MARTIN, François, *Le Yutai Xinyong et la nouvelle poésie galante en Chine au VI^e siècle*, thèse de III^e cycle Etudes extrême-orientales Paris 7, 1979.
- , « Pratique anthologique et orthodoxie littéraire : le cas de deux anthologies parallèles en Chine au VI^e siècle », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n°5 (1984), p. 49-74.
- , « Système et prosodie : questions relatives aux tons et au contrepoint tonal dans la tradition chinoise (notes de recherche) », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1988, n° 10, p. 95-107.
- , « Les joutes poétiques dans la Chine médiévale », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1988, n° 20, p. 87-109.
- , « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n° 11, p. 81-98.
- , « Le *Shijing*, de la citation à l'allusion : la disponibilité du sens », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n°17 (1995), p. 11-39.
- , « Le poète, les grues, les filles de l'onde – Xie Lingyun entre folklore et littérature », *Études chinoises*, vol. xix, n° 1-2 printemps-automne 2000, p. 271-310.

- , « Les anthologies dans la Chine antique et médiévale : de la genèse au déploiement », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 2003, n° 25, p. 13-38.
- , « Jauger l’homme, juger l’œuvre », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 26, 2004, p. 13-31.
- ; CHAUSSENDE, Damien, *Dictionnaire biographique du haut Moyen âge chinois : culture, politique et religion de la fin des Han à la veille des Tang (IIIe-VIe siècles)*, Paris, Les Belles lettres, 2020.
- MATHER, Richard B., *The Poet Shen Yueh (441-513): The Reticent Marquis*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- , *The Age of Eternal Brilliance: Three Lyric Poets of the Yung-ming Era (483-493)*, Leiden, Boston, Brill, 2003.
- ; HOLZMAN, Donald; KROLL, Paul. W.; KNECHTGES, David. R., *Studies in early Medieval Chinese literature and cultural history: in honor of Richard B. Mather & Donald Holzman*. Provo, Utah, T’ang Studies Society, 2003.
- MATHIEU, Rémi (trad. et présenté par), Qu Yuan, Song Yu *et al.*, *Élégies de Chu*, Paris, Gallimard, 2004.
- (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, 2015.
- , Le Blanc, Charles, (trad., présenté et annoté sous la dir. de), *Philosophes taoïstes II : Huainan zi*, Paris, Gallimard, 2003.
- MATSUURA Tomohisa 松浦友久, XIA Wenbao 夏文寶, « Li Bai ‘Qiang jinjiu’ shi yuefu shi haishi gexing shi ? — xingshi he biao xian li de guandian kaochao 李白《將進酒》是樂府詩還是歌行詩 ? » — 從形式和表現功能的視點考察 (La « Chanson à boire » de Li Bai est-elle un yuefu ou un gexing ? — observations sous perspective de la forme et de l’expressivité), *Zhongguo libai yanjiu ji* (1997).
- MAUGARS, Cédricia, *L’éducation musicale sous la Chine ancienne, d’après le Yueji (Mémoire de la musique)*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, 1999.
- MEI Chia-ling 梅家玲, *Han Wei Liuchao wenxue xinlun—Nidai yu zengda pian 漢魏六朝文學新論—擬代與贈答篇* (Nouvelle discussion sur la littérature des Six Dynasties), Taipei, Liren shuju, 1997.
- Mélanges de sinologies offerts à Monsieur Paul Demiéville* (Bibliothèque de l’Institut des Hautes Études chinoises, vol. xx), Paris, Presse Universitaires de France, 1974.
- MIDDENDORF, Ulrike, “Quotation and allusion in Liu Xie’s parallel prose: *Wenxin diaolong* ‘Music Bureau poetry’, as a case study”, *Monumenta serica* 56 (2008), p. 149-217.
- MINFORD, John and JOSEPH S.M. Lau (ed.), *Classical Chinese Literature An Anthology of Translations. Volume I: From Antiquity to the Tang Dynasty*, New York, Columbia University Press, Hong Kong, Chinese University Press, 2000.
- MORINO Shigeo 森野繁夫, *Rikuchō shi no kenkyū: “shūdan no bunagaku” to “kojin no bungaku” 六朝詩の研究: 「集團の文學」と「個人の文學」* (Étude sur la poésie des Six Dynasties : littérature des cénacles et littérature des individus), Tokyo, Daiichi gakushūha, 1976.
- NAUDIN, Marie, *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France. Rôle unificateur de la chanson*, Paris, Nizet, 1968.

- NUGENT, Christopher M. B., *Manifest in Words, Written on Paper: Producing and Circulating Poetry in Tang Dynasty China*, Cambridge (Massachusetts) & London, Harvard University Asia Center, 2010.
- OWEN, Stephen, *The Poetry of the Early Tang*, Haven and London, Yale University Press, 1977.
- , *Remembrances: The Experience of Past in Classical Chinese Literature*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986.
- Shuen-fu Lin (ed.), *The Vitality of the lyric voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- OWEN, Stephen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Harvard U.P., 1992.
- , *An anthology of Chinese literature: beginnings to 1911*. New York London: W.W. Norton & Company, 1996.
- , “The Difficulty of Pleasure”, *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n°20 (1998), p. 9-30.
- , *The Making of Early Chinese Classical Poetry*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Asia Center, 2006.
- , *Just a Song: Chinese Lyrics from the Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Asia Center, 2019.
- , “Southbound: Fantasies of the Plebeian in the Southern Dynasties”, *Early Medieval China*, vol. 27, 2021, p. 75-89.
- PACARD, François, « Du bois dont on ne fait pas les flûtes : la classification en huit matériaux des instruments en Chine », *Études chinoises* XV, n°1-2, 1996.
- PADEN, William D, “The Role of the Joglar in the Troubadour Lyric Poetry”, in Noble, Peter.S. et Peterson, Linda. (ed.), *Chrétien de Troyes and the troubadours: Essays in Memory of the Late Leslie Topsfield*, Cambridge, St. Catherine's College, 1984.
- PARVULESCO-OYA, Marguerite-Marie, « Imitation et création littéraire, la poésie de lettrés à l'époque d'Edo », *Ebisu*, n° 14, 1996.
- PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique : Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, PU de Namur, 1987.
- PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Arles Paris, Éditions Philippe Picquier, 1989.
- , *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004.
- (trad.), *Notes [diverses] sur la capitale de l'Ouest*, introduction et notes de, Paris, Les Belles Lettres, 2016,
- PULLEYBLANK Edwin G., *Middle Chinese: a study in historical phonology*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1984.
- QIAN Zhixi 錢志熙, *Han Wei yuefu de yinyue yu shi 漢魏樂府的音樂與詩* (La musique et la poésie des yuefu des Han et des Wei), Zhengzhou, Daxiang chubanshe, 2000.
- QIAN Zhongshu 錢鐘書, *Guzhui bian 管錐編* (Le Bambou et le Pinçon), Beijing, Zhonghua shuju, 1994.

- RAFT, David Zebulon, *Four-syllable Verse in Medieval China*, Ph.D. diss., Harvard University, 2007.
- ROUZER, Paul, *Articulated Ladies: Gender and the Male Community in Early Chinese Texts*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 2001.
- RYCKMANS, Pierre (trad.), *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, 1987, p. 60.
- SAMEL, Maijia Bell, *Gendered Persona and Poetic Voice: The Abandoned Woman in Early Chinese Song Lyrics*, Lanham, Lexington Books, 2004.
- Shanghai cishu chubanshe wenxue jianshang cidian bianzuan zhongxin (éd.), *唐宋詞鑒賞辭典* (Dictionnaire d'appréciation des poèmes à chanter des Tang et des Song), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 1988.
- SHEN Fanyu 沈凡玉, *Liu Chao tongti shige yanjiu 六朝同題詩歌研究* (Étude sur les poèmes sous des titres communs des Six Dynasties), Taibei, Taida chubanzhongxin chubanshe, 2015.
- SHI Wenying 石文英, *Lun Han ru meici yanshi 論漢儒美刺言詩* (Propos des « confucéens » des Han sur la poésie, à partir de « louange et blâme »), *Wenxue pinglun*, n°4 (1985), p. 114-120.
- SHI Yongwu 釋永悟, *Cao Zhi yu fanbai yinyue 曹植與梵唄音樂* (Cao Zhi et la musique *fanbai*), *Zhongguo zongjiao*, 2017-9, p. 45-46.
- SHIMIZU Yoshio 清水凱夫, ZHOU Wenhai 周文海 (trad.), *Qingshui Kaifu Shi pin Wen xuanlunwen ji 清水凱夫《詩品》《文選》論文集* (Recueil des discussions de Shimizu Yoshio sur le *Classement des poètes* et sur la *Sélection des textes littéraires*), Beijing, Shoudu shifan daxue chubanshe, 1995.
- SUN Kang-i, SAUSSY Haun, KWONG Charles Yim-tze, *Women writers of traditional China: an anthology of poetry and criticism*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- SWARTZ, Wendy et al. (ed.), *Early Medieval China: A Sourcebook*, New York, Columbia University Press, 2013.
- TANG Huajing 湯華景, « Tangren de gexing gainian yu Li Bai deqiyang gexing fanwei » 唐人的歌行概念與李白的七言歌行範圍 (La notion du gexing chez les lettres des Tang et l'horizon des gexing heptasyllabiques chez Li Bai), *Zhongguo Li Bai yanjiu* (2005).
- TANG Liang 唐亮, 'Zixu fu' ji 'Shanglin fu' yu cifu de youxi hua 《子虛賦》及《上林賦》與辭賦的遊戲化 (« Rhapsodie sur le monsieur Fictif » et « Rhapsodie sur les Hautes-Forêts » : la tendance ludique des rhapsodies), *Wenxue jiaoyu*, déc. 2016, p. 169-171.
- TIAN Xiaofei, *Beacon Fire and Shooting Star The Literary Culture of the Liang (502-557)*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press, 2007.
- , «Woman in the Tower: 'Nineteen Old Poems' and the Poetics of Un/concealment», *Early Medieval China*, 2009, no. 15, p. 3-21.
- , *The Halberd at Red Cliff Jianan and the Three Kingdoms*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press, 2018.
- , *Family Instructions for the Yan Clan and Other Works by Yan Zhitui (531-590s)*, Boston, Berlin, Walter de Gruyter, 2021.
- TREBINJAC, Sabine, *Le Pouvoir en chantant*, Tome 1. *L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000

- WALEY, Arthur; ALLEN, Joseph R. (additional translations by); OWEN, Stephen (foreword by), *The Book of Songs: The Ancient Chinese Classic of Poetry*, New York, Grove Press, 1996.
- WANG Chuanfei 王傳飛, *Xianghe geci yanjiu* 相和歌辭研究 (Étude sur les chansons répondant [à l'accompagnement des instruments à cordes et à vent]), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- WANG Fuli 王福利, *Jiaomiao yanshe geci yanjiu* 郊廟燕射歌辭研究 (Étude sur les hymnes de sacrifice aux autels des faubourgs et au temple ancestral), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- WANG Guo'an 王國安, *Han Wei Liuchao yuefu shi* 漢魏六朝樂府詩 (Poèmes *yuefu* des Han, des Wei et des Six Dynasties), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986.
- WANG Ping, WILLIAMS, Nicolas M., *Southern Identity and Southern Estrangement in Medieval Chinese Poetry*, Hong Kong University Press, 2015.
- WANG Shumei 王淑梅, *Beichao yuefu shi yanjiu* 北朝樂府詩研究 (Étude sur les *yuefu* des Dynasties du Nord), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- WANG Yi 王易 *et al.*, *Yuefu tonglun* 樂府通論 (Traité général sur le *yuefu*), *Minguo congshu* 民國叢書, Tome 4, vol. 75, Shanghai, Shanghai Shudian, 1946.
- WANG Yinglin 王應麟 (1223-1296), WENG Yuanqi 翁元圻 (1751-1826, annoté par), Luan Baoqun 樂保群 *et al.* (révisé par), *Kunxue jiwén* 困學紀聞 (Mémoires des études ardues), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008
- WANG Yunxi 王運熙, *Liuchao yuefu yu min'ge* 六朝樂府與民歌 (Les *yuefu* et les chansons folkloriques des Six Dynasties), Shanghai, Gudian wenxue chubanshe, 1957.
- , *Yuefu shi lunshu* 樂府詩論述 (Traité sur les *yuefu*), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1996.
- WANG Zhiqing 王志清, *Jin Song yuefu shi yanjiu* 晉宋樂府詩研究 (Étude sur les poèmes *yuefu* des Jin et des Liu-Song), Shijiazhuang, Hebei daxue chubanshe, 2007.
- , *Jin Song yuefu shi yanjiu* 晉宋樂府詩研究 (Étude sur les poèmes *yuefu* des Jin et des Liu-Song), Shijiazhuang, Hebei daxue chubanshe, 2007.
- , *Qi Liang yuefu shi yanjiu* 齊梁樂府詩研究 (Étude sur les *yuefu* des Qi et des Liang), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- WEN Yiduo 聞一多, *Wen Yiduo quanji : Chuci bian • Yuefu shibian* 聞一多全集 : 楚辭編 • 樂府詩編 (Recueil complet de Wen Yiduo : Collection des Chants de Chu • Collection de poèmes *yuefu*), Wuhan, Hubei renmin chubanshe, 2004.
- WILLIAMS, Nicolas M., “The Brocade of Words: Imitation poetry and poetics in the Six Dynasties. The Brocade of Words : Imitation Poetry and Poetics in the Six Dynasties”, thèse de doctorat soutenue en 2010 à l'Université de Washington.
- , *Imitations of the Self: Jiang Yan and Chinese Poetics*, Leiden, Boston, Brill, 2014.
- WU Dashun 吳大順, *Cao Zhi ni yuefu de chuanguozuo moshi ji qi shige shi yiyi* 曹植擬樂府的創作模式及其詩歌史意義 (Les modes de création de Cao Zhi dans ses imitations de *yuefu* et leur portée dans l'histoire de la poésie chinoise), *Zhongnan daxue xuebao (Shehui kexueban)*, vol. 23, n°5 (2017), p. 166-170.

- WU Xiangzhou 吳相州, *Yuefu xue gailun* 樂府學概論 (Discussion synthétique sur les études du *yuefu*), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2015.
- , *Yongmingti yu yinyue guanxi yanjiu* 永明體與音樂關係研究 [Études des rapports entre le style poétique de l'ère yongming et la musique], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2006.
- XIANG Hui 向回, *Zaqu geci yu zage yaoci yanjiu* 雜曲歌辭與雜歌謠辭研究 (Étude sur les chansons sur des airs divers et les chants et chansonnettes divers), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- , *Yuefu shi benshi yanjiu* 樂府本事研究 (Étude sur les thèmes et sujets de *yuefu*), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- XIAO Difei 蕭滌非, *Han Wei Liuchao yuefu wenzue shi* 漢魏六朝樂府文學史 (L'histoire littéraire de *yuefu* sous les Han, les Wei et les Six Dynasties), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1984 (1^{ère} éd. 1943).
- XU Gongchi 徐公持, *Wei Jin wenzue shi* 魏晉文學史 (Histoire de la littérature des Wei et des Jin), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1999.
- XU Jiqi 許繼起, *Wei Jin Nanbeichao qingshang yueshu kao lun* 魏晉南北朝清商樂署考論 (Traité sur le secteur de la musique au clair shang sous les Wei, les Jin, les Dynasties du Nord et du Sud), *Zhongnan minzu daxue xuebao*, vol. 36, n°6 (2016), p. 154-162.
- XU Yunhe 許雲和, *Yuefu tuigu* 樂府推故 (Étude sur les poèmes *yuefu* des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012.
- YANG Helin 楊合林, « Wu qi yan shi yu Han yuefu zhi guanxi » 五、七言詩體與漢樂府之關係 (Rapports entre les pentasyllabes, les heptasyllabes et les *yuefu* des Han), *Anhui daxue xuebao* (Zhexue shehuikexue ban), n°01 (2011), p. 75-83.
- YANG Jialuo 楊家駱, *Yinyun xue tonglun* 音韻學通論, Taibei, Dingwen shuju, 1972, p. 290.
- YANG Jie 楊潔, « *Shijing Zheng Wei shige yanjiu* » 《詩經》鄭衛詩歌研究 (Études sur les poèmes de Zheng et de Wei dans le Livre des poèmes), thèse soutenue en 2015 à l'Université normale du Shandong.
- YANG Yi 楊義, *Li Bai daiyan ti shi de xinli jizhi* 李白代言體詩的心理機制 (Le mécanisme psychologique de Li Bai dans ses poèmes à la manière de « parler pour un[e] autre »), *Hainan shifan xueyuan xuebao*, n°1 (2000), p. 1-10.
- YI Xiaowen 易曉聞, *Shifu yanjiu de yuyo Wu ng benwei* 詩賦研究的語用本位 (Le particularisme pragmatique des études poétiques), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2015.
- YU Guanying 余冠英, *Yuefu shixuan* 樂府詩選, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2003 (1^{er} impr. 1953).
- , *Hanwei Liuchao shi luncong* 漢魏六朝詩論叢 (Collection d'essais sur la poésie des Han, des Wei et des Six Dynasties), Beijing, Shangwu yinshu guan, 2010 (1^{er} impr. 1957).
- YUAN Xiubo 袁繡柏 et Zeng Zhi'an 曾智安, *Jindai quci yanjiu* 近代曲辭研究 (Étude sur les airs des temps modernes), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- ZENG Zhi'an 曾智安, *Qingshang quci yanjiu* 清商曲辭研究 (Étude sur les airs en mode clair shang), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.

- ZHAN Ying 詹鏌, « *Yutai xinyong san lun* » 《玉臺新詠》三論 (Trois essais sur les *Nouveaux chants pour les terrasses de jade*), dans *Yuyan wenxue yu xinlixue lunji* 語言文學與心理學論集 (Recueil d'essais en linguistique, en littérature et en psychologie), Jinan, Qi-Lu shushe, 1989, p. 12-26.
- ZHANG BOWEI 張伯偉, « Gongti shi de 'zishu' yu qiyan ti de 'zizhen'—» 宮體詩的「自贖」與七言體的「自振」——文學史上的《春江花月夜》 (La rédemption de la poésie du style de palais et la reprise des heptasyllabes – « Printemps, fleuve, fleurs, lune, nuit » dans l'histoire de la littérature), *Wenxue pinglun*, n°5 (2018), p. 118-129.
- ZHANG Peiheng 章培恆, 'Yutai xinyong' wei Zhang Lihua suo 'zhuanlu' kao 《玉臺新詠》為張麗華所“撰錄”考 (Enquête sur le fait que Zhang Lihua est la compilatrice des Nouveaux chants pour les terrasses de jade), *Wenxue pinglun*, n°2 (2004), p. 5-17.
- ZHANG Yu 張煜, *Xin yuefu ci yanjiu* 新樂府辭研究, (Étude sur les nouveaux yuefu), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2009.
- , *Yuefu shi timing yanjiu* 樂府詩題名研究 (Étude sur les titres de yuefu), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- ZHAO Guifang 趙桂芳, *Wuge xiqu de nüxing shuxie tezheng* 吳歌西曲的女性書寫特徵 (Les caractéristiques d'une expression 'féminine' des sons de Wu et des airs de l'Ouest), *Donghai zhongxun xuebao*, 20° (2008), p. 105-132.
- ZHAO Kuifu 趙逵夫 (éd.), *Lidai fu jianshang cidian* 歷代賦鑒賞辭典 (Dictionnaire d'appréciation des rhapsodies de différentes dynasties), Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 2017.
- ZHAO Minli 趙敏俐, *Zhou Han shige zonglun* 周漢詩歌綜論 [Traité général sur la poésie des Zhou et des Han], Beijing, Xueyuan chubanshe, 2002.
- , *Lun qiyan shi de qi yuan ji qi zai handai de fazhan* 論七言詩的起源及其在漢代的發展 (Sur l'origine des heptasyllabes et leur évolution sous les Han), *Wenshizhe*, n° 3, 2010, p. 24-33.
- , *Handai yuefu zhidu yu geshi yanjiu* 漢代樂府制度與歌詩研究 (Étude sur le système du Bureau de la musique et la poésie-chant des Han), Beijing, Shangwu yinshuguan, 2009.
- , *Zhongguo shige shi tonglun* 中國詩歌史通論 [Traité général de l'histoire de la poésie chinoise], Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 2013.
- ZHONG Shilun 鐘仕倫, *Xiao Yi yu xifu xinwen* 蕭繹與西府新文 (Xiao Yi et les nouvelles lettres du Bureau de l'Ouest), *Sichuan shifan daxue xuebao (Shehui kexue ban)*, n°4, 1992, p. 17-22.
- ZHOU Chengming 周誠明, *Nanbeichao yuefu shi chanlun* 南北朝樂府詩闡論 (Discussions sur la poésie yuefu des Dynastie du Sud et du Nord), Taibei, Yuanhua wenchuang, 2018.
- ZHOU Shihui 周仕慧, *Yuefu shi tishi yanjiu* 樂府詩體式研究 (Études sur les formes poétiques des yuefu), Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2013.
- ZHU Qianzhi 朱謙之, *Zhongguo yinyue wenxue shi* 中國音樂文學史 [Histoire de la littérature musicale chinoise], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2006.
- ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix : de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

Annexes

Annexe 1. Quelques-unes de nos traductions non incluses dans le corps de la thèse

Pour ne pas alourdir notre démonstration, nous avons décidé d'écarter certains poèmes du texte principal. Voici une sélection de ces poèmes traduits, mais non cités dans le corps de la thèse.

1) Le II^e des « Dix-neuf poèmes anciens » :

青青河畔草，	Vertes, vertes sont les herbes sur les rives,
鬱鬱園中柳。	Luxuriants, luxuriants sont les saules au jardin.
盈盈樓上女，	Gracieuse, gracieuse la fille dans le pavillon,
皎皎當窗牖。	Radieuse, radieuse sa silhouette à la fenêtre.
娥娥紅粉粧，	Ravissant, si ravissant est son visage fardé de rose,
纖纖出素手。	Fines et déliées ses mains blanches.
昔爲倡家女，	Elle qui jadis était chanteuse d'agrément,
今爲蕩子婦。	Est aujourd'hui l'épouse d'un voyageur,
蕩子行不歸，	Le voyageur est parti sans retour,
空牀難獨守。	Elle peine à rester seule en ce lit vide. ¹¹³¹

2) Une « Chanson de Ziye » anonyme :

儂作北辰星，	Je fais de moi l'étoile Polaire –
千年無轉移。	Mille ans durant, point-elle ne change.
歡行白日心，	L'aimé déambule comme le cœur du soleil,
朝東暮還西。	Du levant au couchant, il tourne et retourne. ¹¹³²

¹¹³¹ *Wenxuan*, j. 29, p. 1344. Le poème fait l'objet de deux citations dans le corps de notre thèse (chapitres II et III) mais avec une traduction différente que celle-ci.

¹¹³² *YFSJ*, j. 44, p. 643.

3) Le *juan* VI du *Yutai* regroupe six huitains de Wu Jun 吳均 (469-520) sous l'intitulé « Guyi » 古意 (À la manière des anciens), en réponse à Xiao Zixian¹¹³³, en voici cinq d'entre eux :

其一 賤妾思不堪， 采桑渭城南。	I Votre humble servante, ne supportant plus le souvenir [de vous], Va cueillir les feuilles du mûrier au sud des remparts de Wei.
其二 妾本倡家女， 出入魏王宮。	II Votre servante était à l'origine une chanteuse Qui fréquentait le palais royal des Wei.
其三 春草攏可結， 妾心正斷絕。	III Les herbes du printemps seront cueillies et nouées, Le cœur de votre servante, lui, est brisé.
其五 妾家橫塘北， 發艷小長乾。	V Votre servante vient du nord de Hengtang ¹¹³⁴ , Elle exhale son charme au Petit Changgan ¹¹³⁵ .
其六 匈奴數欲盡， 僕在玉門關。 蓮花穿劍鏢， 秋月掩刀環。 春機鳴窈窕， 夏鳥思綿蠻。 中人坐相望， 狂夫終未還。	VI L'heure des Xiongnu bientôt va sonner, Je suis à la passe Porte de Jade. Une fleur de lotus percée par le tranchant de l'épée, La lune d'automne éclipsée par la boucle du poignard. Le vergne du printemps murmure gracieusement, L'oiseau de l'été songe au gazouillis des oisillons. La personne au gynécée attend vainement. Son époux effronté n'est toujours pas de retour.

4) Quelques chansons de Shen Yue et de Xiao Gang sous le titre « Yeye qu » 夜夜曲
(Air 'Nuit après nuit') :

靄靄夜中霜， 何關向曉光。 枕啼常帶粉， 身眠不著床。 蘭膏盡更益， 薰爐滅復香。 但問愁多少， 便知夜短長。	Épais, si épais le givre dans la nuit, Ce n'est pourtant pas les lueurs de l'aube. Quand ses sanglots teintent de fard l'oreiller, Son corps somnolent ne touche point le lit. L'huile d'orchidée s'épuise pour se renouveler, Le brûle-parfum s'éteint puis se ranime. Vous n'avez qu'à sonder la profondeur de sa tristesse, Pour connaître combien longue est la nuit... ¹¹³⁶
--	--

¹¹³³ « He Xiao xianma Zixian guyi liushou » 和蕭洗馬子顯古意六首 (Six poèmes à la manière des anciens en réponse à Xiao Zixian, bibliothécaire de l'héritier). Cependant, aucun poème de Xiao Zixian sous le titre « Guyi » ne nous est parvenu. Pour les cinq poèmes, voir *Yutai*, j. 6, p. 227-229.

¹¹³⁴ Bourgade des environs de l'actuelle Nankin.

¹¹³⁵ Nom d'un ancien quartier d'actuelle Nankin.

¹¹³⁶ *YTXY*, j. 7, p. 295 ; *YFSJ*, j. 76, p. 1070. Poème attribué à Xiao Gang par le *Yutai* sous le « Ni Shen yihou 'Yeye qu' » 擬沈隱侯夜夜曲 (Composé à l'imitation de l'« Air 'Nuit après nuit' » du Marquis Réticent), le poème est peut-être une imitation du poème suivant attribué à Shen Yue.

河漢縱復橫，
北斗橫復直。
星漢空如此，
寧知心有憶。
孤燈暖不明，
寒機曉猶織。
零淚向誰道，
雞鳴徒嘆息。

Le Fleuve céleste s'écoule, vertical, puis horizontal.
La Grande Ourse s'allonge, puis se redresse.
Vainement sont ainsi : Le Fleuve et ses étoiles,
Sauraient-ils que mon cœur est pris ?
La lampe solitaire n'éclaire point de sa lumière tiède,
Au métier froid, son tissage jusqu'à l'aube se poursuit.
Ses pleurs ruisselants, à qui en parler ?
Quand le coq chante, en vain elle soupire.¹¹³⁷

北斗闌干去，
夜夜心獨傷。
月輝橫射枕，
燈光半隱床。

La Grande Ourse penchée s'efface,
Nuit après nuit, une blessure au cœur.
La lune de travers éclaire son oreiller,
Et sa couche par la lampe à demi éclipsé.¹¹³⁸

愁人夜獨傷，
滅燭臥蘭房。
只恐多情月，
旋來照妾床。

Triste, celle qui s'afflige seule dans la nuit.
La bougie éteinte, elle s'allonge dans son gynécée¹¹³⁹.
– Je ne crains que la lune affectueuse,
Qui sous peu viendra éclairer mon lit.¹¹⁴⁰

5) Quelques des dix-huit poèmes de Bao Zhao intitulés « Dur est le chemin ! », non cités dans le chapitre VI. Tous les poèmes commençant par la tournure « Ne voyez-vous point » (*jun bujian* 君不見) :

X

君不見薜華不終朝，
須臾淹冉零落銷。
盛年妖艷浮華輩，
不久亦當詣冢頭。
一去無還期，
千秋萬歲無音詞。
孤魂窸窣空隴間，
獨魄徘徊遶墳基。
但聞風聲野鳥吟，
豈憶平生盛年時。
為此令人多悲悵，
君當縱意自熙怡。

Ne voyez-vous point la fleur d'hibiscus qui ne vit qu'un matin ?
Dans un instant elle sera fanée, tombée et étiolée.
Ceux dont le charme éblouit dans leur jeunesse,
Bientôt se dirigent eux aussi vers la tombe.
Une fois partis, jamais de retour,
Mille automnes, dix mille ans, plus de nouvelles.
L'âme orpheline esseulée dans la sépulture,
L'esprit solitaire errant autour du tertre.
Seuls s'y entendent les cris du vent et des oiseaux sauvages,
Qui se rappellera leurs vies passées au bel âge ?
Cette pensée nous afflige [certes] beaucoup,
Mais vous devrez suivre votre cœur et tâcher de vous réjouir.¹¹⁴¹

¹¹³⁷ YTXY, j. 5, p. 187 ; YFSJ, j. 76, p. 1070. Le poème nous est parvenu sous le nom de Shen Yue.

¹¹³⁸ Le poème est attribué à Xiao Gang par le *Yutai*, j. 10, p. 510 ; mais par à Sheng Yue par le *YFSJ*, j. 76, p. 1070.

¹¹³⁹ Le terme *lanfang* 蘭房 signifie littéralement « chambre d'orchidée ».

¹¹⁴⁰ Le poème est absent du *Yutai*, et attribué à Xiao Gang par le *YFSJ*, j. 76, p. 1071

¹¹⁴¹ *Bao canjun jizhu*, p. 237.

君不見枯籜走階庭，
 何時復青著故莖。
 君不見亡靈蒙享祀，
 何時傾杯竭壺罌。
 君當見此起憂思，
 寧及得與時人爭。
 人生倏忽如絕電，
 華年盛德幾時見。
 但令縱意存高尚，
 旨酒嘉肴相胥讌。
 持此從朝竟夕暮，
 差得亡憂消愁怖。
 胡為惆悵不得已，
 難盡此曲令君忤。

Ne voyez-vous point les écorces de bambou desséchées voltiger dans la cour ?
 Quand reverdiront-elles sur leurs vieilles tiges ?
 Ne voyez-vous pas les âmes défuntes recevoir des sacrifices ?
 Quand relèveront-elles une coupe pour vider la bouteille ?
 De telles vues devraient vous causer des pensées amères,
 Les gens de notre époque, vous n'avez pas à les concurrencer :
 La vie est prompte comme un éclair,
 Combien de temps la jeunesse et la vertu vont-elles durer ?
 Écoutez votre cœur et préservez votre haute dignité
 Avec bon vin et bonne chère, régalez vos convives !
 La coupe à la main, du matin jusqu'au soir,
 Ainsi les soucis et les angoisses se dissipent presque !
 Pourquoi [alors] cette mélancolie incommensurable ?
 J'ai peur de vous offenser avec ce chant qui ne finit pas.¹¹⁴²

君不見柏梁臺，
 今日丘墟生草萊。
 君不見阿房宮，
 寒雲澤雉棲其中。
 歌妓舞女今誰在，
 高墳壘壘滿山隅。
 長袖紛紛徒競世，
 非我昔時千金軀。
 隨酒逐樂任意去，
 莫令含嘆下黃墟。

Ne voyez-vous point la terrasse de Boliang,
 Aujourd'hui un tertre en ruine couvert d'herbes folles.
 Ne voyez-vous point le palais Epang,
 Nuages froids et faisans des marais s'y perchent.
 Qui parmi les chanteuses et danseuses reste encore ?
 Leurs hautes tombes en amas couvrent le flanc du mont.
 Jadis leurs longues manches en vain rivalisèrent,
 Leurs corps de mille onces d'or maintenant ne sont plus.
 Courons auprès du vin et du plaisir, faisons à notre guise !
 Que l'on descende au monde des morts sans regret ni soupir.¹¹⁴³

君不見春鳥初至時，
 百草含青俱作花。
 寒風蕭索一旦至，
 竟得幾時保光華。
 日月流邁不相饒，
 令我愁思怨恨多。

Ne voyez-vous point qu'à peine reviennent les oiseaux printaniers,
 Mille herbes verdoient et fleurissent ?
 [Or] la bise désolante une fois arrivée,
 Combien de temps leur beauté divine peut-elle se préserver ?
 Les jours et les mois coulent sans merci,
 Mes chagrins et amertumes en sont multipliés !¹¹⁴⁴

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 237-238.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 242.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

Annexe 2. *Gexing* dans le *Honglou meng* (Le rêve dans le pavillon rouge)

Les passages suivants, qui présentent quelques extraits du *Honglou meng* concernant le *gexing*, ont été une digression de nos considérations sur l'héritage du *gexing* reçu par le *Pavillon rouge* (voir la conclusion générale) ; nous décidons de les replacer ici :

Le contexte de la création de la « *Qiuchuang fengyu xi* » 秋窗風雨夕 (Soirée de brise et de pluie à la croisée automnale) est présenté de la manière suivante :

Après avoir bu deux ou trois gorgées d'un léger bouillon de riz, la sœur Lin s'étendit de nouveau sur sa couche. Le soleil ne s'était pas encore couché, mais, contre toute attente, le temps s'était déjà gâté. La pluie commença bientôt de tomber à petit bruit, intarissable chuchotement des averses qui alternent capricieusement avec la pure lumière automnale. Peu à peu assombri par la venue du crépuscule, le ciel ne tarda pas à s'obscurcir entièrement dans d'épaisses ténèbres, tandis que le tintement monotone des gouttes qui s'égrenaient de la pointe des feuilles de bambous rendait plus sensible la tristesse de la solitude. Comprenant que Grande Sœur Joyau ne pourrait pas revenir, la sœur Lin saisit au hasard, sous la lampe, le premier ouvrage qu'atteignit sa main. C'était, sous le titre de *Variétés extraites des conservatoires de musique*, un recueil de romances¹¹⁴⁵ telles que « Complainte d'automne au gynécée », « Complainte de séparation », et bien d'autre du même genre. Prise d'une émotion au fond du cœur, elle ne put se défendre de l'exprimer en vers. Ainsi en vint-elle à composer, à la manière des « Chants d'adieu » et sur le mode de la romance « Nuit printanière des fleurs et de lune au bord du fleuve », un poème auquel elle donna le titre de « Soirée de brise et de pluie à la croisée automnale ».¹¹⁴⁶

這裡黛玉喝了兩口稀粥，仍歪在床上，不想日未落時天就變了，淅淅瀝瀝下起雨來。秋霖脈脈，陰晴不定，那天漸漸的黃昏，且陰的沈黑，兼著那雨滴竹梢，更覺淒涼。知寶釵不能來，便在燈下隨便拿了一本書，卻是《樂府雜稿》，有《秋閨怨》《別離怨》等詞。黛玉不覺心有所感，亦不禁發於章句，遂成《代別離》一首，擬《春江花月夜》之格，乃名其詞曰《秋窗風雨夕》。

On ne sait si le *Yuefu zagao* 樂府雜稿 (Variétés extraites des conservatoires de musique, ou plutôt Variétés des poèmes *yuefu*) était une compilation courante sous les Qing ou si le titre est une invention de Cao Xueqin, mais par ce geste apparemment négligé de Lin Daiyu qu'il décrit – « [elle] saisit au hasard [...] le premier ouvrage qu'atteignit sa main » (隨便拿了一本書) –, il donne à entendre que la talentueuse sœur Lin était une lectrice assidue de *yuefu*, et que le recueil restait constamment à la portée de sa main.

¹¹⁴⁵ Il s'agit d'un ajout des traducteurs. Le terme « romance » est d'une évocation plus restrictive que *yuefu*.

¹¹⁴⁶ Li Tche-Houa, Jacqueline Alézaïs et André d'Hormon, (trad.), *Le rêve dans le pavillon rouge*, Paris, Gallimard, 1981., récit XLV, p. 1035-1036..

Il est indiqué que le poème de Lin Daiyu est un « Dai 'Bieli' » 代別離, une « imitation » à la manière de *yuefu* anciens comme le « Qiugui yuan » 秋閨怨 (Complaintes d'automne au gynécée) ou encore le « Bieli yuan » 別離怨 (Complaintes de séparation), et s'inscrit donc dans la lignée des *yuange* 怨歌 (complainte) dont l'origine peut remonter à la dame Ban. Ces allusions sous-jacentes viennent amplifier les sentiments que révèle proprement la composition que Cao Xueqin attribue à son personnage.

La traduction verlainienne du poème par Li Tche-Houa et Jacqueline Alézaïs¹¹⁴⁷ ne laisse pas toujours percevoir la trace de son modèle, nous nous permettons de proposer ici notre propre traduction du premier quatrain et de quelques autres vers dont la ressemblance avec le texte de Zhang Ruoxu est indéniable :

秋花慘澹秋草黃，	Les fleurs flétries d'automne, les herbes jaunies,
耿耿秋燈秋夜長。	Triste, sous la lampe, la nuit d'automne si longue.
已覺秋窗秋不盡，	Je ressens, à ma croisée, cet automne infini,
那堪風雨助淒涼！	Comment subir encore la tristesse de bise et pluie ?
...	...
...	...
誰家秋院無風入？	Dans quel enclos d'automne ne pénètre la bise ?
何處秋窗無雨聲？	Sur quelle croisée d'automne ne sonne la pluie ?
...	...
...	...
不知風雨幾時休，	On ne sait quand prendront fin la pluie et la bise,
已教淚灑窗紗濕。	La gaze de ma croisée est déjà mouillée de pleurs.

De même, la « Zanghua yin » 葬花吟 (Chanson sur l'ensevelissement des fleurs) ne manque pas de nous rappeler le chant du cygne de Liu Xiyi, auprès de qui Cao Xueqin a sans doute emprunté un brin de génie pour composer la longue chanson – cinquante vers – qui atteste le mieux le génie de la sœur Lin :

花謝花飛飛滿天，	Elles se fanent, leurs pétales s'envolent en couvrant le ciel,
紅消香斷有誰憐。	Leur rouge terni, leur parfum disparu, qui en prendra pitié ?
...	...
...	...
桃李明年能再發，	Pêchers et pruniers l'an prochain vont refleurir,
明年閨中知有誰。	L'an prochain qui sera au gynécée, on ne sait !
...	...
...	...
依今葬花人笑痴，	Moi dont on raille la folie pour les fleurs que j'ensevelis,
他年葬依知誰是。	Sais-je pour qui viendra le jour de m'ensevelir ? ¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁷ *Ibid.* p. 1036-1038.

¹¹⁴⁸ Nous avons adopté la traduction de Li Tche-Houa et Jacqueline Alézaïs pour les seuls deux derniers vers. Pour la traduction complète du poème, voir *ibid.*, p. 611-615.

Enfin, le chapitre LXXVIII du roman présente quelques observations que fait Jia Baoyu 賈寶玉 sur la forme *gexing* à l'occasion d'une joute poétique : sur ordre de son père, Baoyu, son demi-frère ainsi que son neveu doivent composer chacun un poème afin d'honorer la mémoire d'une femme héroïque, Lin Siniang 林四娘, surnommée *Guihua jiangjun* 媿嬭將軍 (Maréchale de Sereine beauté), qui, pour payer de retour les bienfaits du prince Heng 恆, se lança, en dirigeant une armée de femmes, aux combats contre des bandits ambulants et finit par verser son sang. Le neveu et le demi-frère de Baoyu se mettent aussi tôt à la composition, et présentent respectivement un quatrain en heptasyllabes et un huitain en pentasyllabes, tandis que Baoyu ne se hâte guère et fait la remarque suivante avant d'appliquer son pinceau :

Il me semble [...] que les formes ni le style de la poésie moderne ne se prêtent guère au développement d'un tel sujet. Pour le traiter avec toute la netteté, toute la fermeté convenables, il faudrait plutôt avoir recours aux longues laisses des vieux chants ou des anciennes ballades.¹¹⁴⁹

這個題目似不稱近體，須得古體，或歌或行，長篇一首，方能懇切。

Les convives et conseillers proches de Jia Zheng applaudissent à l'envi à cette observation, en le justifiant ainsi :

Le poème qu'il s'agit de composer est annoncé sous le titre de *Stances à la maréchale de Guerre et de Sereine beauté*, et la préface en est déjà rédigée. Il ne peut donc manifestement être question, pour lui donner toute sa valeur, que d'une longue suite de stances à la manière du *Chant du bassin de terre frappé en cadence*, de Wen Tingyun, ou du *Chant de l'éternel regret*, de Bai Juyi, ou encore des ballades épiques groupant les hauts faits des anciens âges, qui tiennent à la fois de la narration et de l'éloge, et dont les couplets s'écoulent à l'infini, avec la fraîcheur et la pureté d'une eau vive.¹¹⁵⁰

這題目名曰《媿嬭詞》，且既有了序，此必是長篇歌行，方合體式。或擬溫八叉《擊甌歌》，或擬李長吉《會稽歌》，或擬白樂天《長恨歌》，或擬詠古詞，半敘半詠，流利飄逸，始能盡妙。

¹¹⁴⁹ *Ibid.* 485.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

Annexe 3. Quelques des *yuefu* anciens narratifs

Contrairement à l'Annexe 1 qui inclut une sélection de nos traductions, l'Annexe 3 présente des *yuefu* anciens anonymes dont les plus célèbres ont fait objet de traduction par d'autres chercheurs. Nous en avons sélectionné quelques-uns, les plus cités dans notre texte, afin que le lecteur puisse s'y référer et s'en servir, nous le souhaitons, pour mesurer la justesse de notre démonstration.

孤兒行

孤兒生，
孤子遇生，
命獨當苦。
父母在時，
乘堅車，
駕駟馬。
父母已去，
兄嫂令我行賈。
南到九江，
東到齊與魯。
臘月來歸，
不敢自言苦。
頭多蟣虱，
面目多塵土。
大兄言辦飯，
大嫂言視馬。
上高堂，
行取殿下堂。
孤兒淚下如雨。
使我朝行汲，
暮得水來歸。
手為錯，
足下無菲。
愴愴履霜，
中多蒺藜。
拔斷蒺藜腸肉中，
愴欲悲。
淚下漉漉，
清涕累累。
冬無復襦，
夏無單衣。
居生不樂，
不如早去，
下從地下黃泉。
春氣動，
草萌芽。
三月蠶桑，
六月收瓜。
將是瓜車，
來到還家。

Ballade de l'orphelin

Ah ! la vie d'orphelin !
Ah ! le destin de l'orphelin.
Qu'amer est donc ce lot !
Quand mes parents vivaient,
Sur un beau char, j'allais,
Et conduisais quatre chevaux.
Père et mère en allées,
Frère et belle-sœur m'envoient commercer.
Vers le Sud jusqu'aux Neuf-Rivières,
À l'Est, aux pays de Ts'i et de Lou.
En plein hiver, quand je reviens,
Je n'ose me plaindre de rien. (Je n'ose parler de mon amertume)
Ni des vermines en mes cheveux, (En mes cheveux pullulent lentes et poux)
Ni de la poussière au fond des yeux. (Mon visage est couvert de poussière)
Mon frère aîné me prend pour cuisinier,
Ma belle-sœur pour palefrenier.
À la salle là-haut je grimpe (Sitôt je monte au grand salon)
Bien vite je dois redescendre (Sitôt je redescends dans la basse-cour)
Pleurs d'orphelin coulent en pluie...
Tôt (le matin) on m'envoie à la source lointaine,
Tard (le soir) je reviens de la fontaine.
Mes bras n'en peuvent plus, (Mes mains en sont devenues râpeuses)
Aux pieds, point de chaussures (Mes pieds dénudés de sandales de pailles)
Triste, triste, je marche (Affligé, je marche sur le sol givré)
Sous le givre, nombreux sont les chardons
Quand j'en arrache les épines, (J'arrache les épines enfoncées dans ma chair)
Dans ma chair, quel chagrin s'enfonce ! (Quelle affliction !)
Mes larmes coulent, coulent,
Source pure jamais tarie.
L'hiver, je n'ai point de manteau double ;
En été, pas de veste légère.
Vivre sans nulle joie ?
Mieux vaut mourir bientôt, (Mieux vaut bientôt m'en aller)
Sous terre, aller aux Sources Jaunes (Sous terre jusqu'aux Sources Jaunes)
Au souffle du printemps,
Éclatent les bourgeons.
Avril (Mars) : vers à soie et mûriers.
Juin : il faut cueillir les melons.
En route vers la maison...
La charrette de melon,

瓜車反覆。
助我者少，
啖瓜者多。
愿還我蒂，
兄與嫂嚴。
獨且急歸，
當興校計。

亂曰：
里中一何譏譏，
愿欲寄尺書，
將與地下父母，
兄嫂難與久居

陌上桑

日出東南隅，
照我秦氏樓。
秦氏有好女，
自名為羅敷。
羅敷喜蠶桑，
采桑城南隅。
青絲為籠系，
桂枝為籠鉤。
頭上倭墮髻，
耳中明月珠。
繡綺為下裙，
紫綺為上襦。
行者見羅敷，
下擔捋髭鬚。
少年見羅敷，
脫帽著幘頭。
耕者忘其犁，
鋤者忘其鋤。
來歸相怨怒，
但坐觀羅敷。

使君從南來，
五馬立踟躕。
使君遣吏往，
問是誰家姝？
“秦氏有好女，
自名為羅敷。”
“羅敷年幾何？”
“二十尚不足，
十五頗有餘”。
使君謝羅敷：
“寧可共載不？”

Un jour chavira,
Peu vinrent pour m'aider,
Mais beaucoup pour manger.
« Ne voulez-vous pas me laisser les queues ?
Mon frère et ma belle-sœur sont sévères
Que je puisse ainsi très vite rentrer,
Car il faudra que je leur rende compte... »

(*Envoi* :) (Ainsi dit la *coda* :)
Au village, ah ! quel vacarme ce fut...
Je veux envoyer cette lettre
À mes parents qui sont sous terre :
« Il est trop dur de vivre avec son frère ! »¹¹⁵¹

Le mûrier sur le sentier

Le soleil s'est levé, du côté du sud-est,
Éclairant par chez nous le haut logis des Qin.
Il y a chez les Qin une fille jolie
Qui de son propre chef a pris pour nom Luofu .
Luofu excelle aux soins des mûriers, des chenilles,
Et cueille le mûrier au sud de la cité.
Les liens de son panier sont faits de soie bleutée,
L'anse de son panier, d'un brin de cannellier.
Sur sa tête un chignon qui penche d'un côté,
Au milieu de l'oreille une perle de lune.
Une soie jaune à fleurs, en bas pour le jupon
Une soie rouge à fleurs, en haut, pour la tunique.
Les passants sur la route, à la vue de Luofu,
Posent leur balancier pour se lisser la barbe.
Et les adolescents, à la vue de Luofu,
Enlèvent leur chapeau, ajustent leur bonnet.
L'ouvrier laboureur en oublie sa charrue,
Le porteur de binette en oublie sa binette.
Sitôt rentrés chez soi, on se fâche, on s'en veut,
Simplement pour avoir trop regardé Luofu !

Monsieur le Gouverneur arrive du Midi ;
Se redressant, les cinq chevaux marquent le pas.
Monsieur le Gouverneur dépêche un officier
Pour demander de quel parage est la beauté.
Il y a chez les Qin une fille jolie
Qui de son propre chef a pris pour nom Luofu.
- Cette Luofu, quel âge ?
- Pas encore vingt ans.
Quinze ans et quelque chose.
Monsieur le Gouverneur fait saluer Luofu :
« N'accepteriez-vous pas que nous montions
ensemble ? »

¹¹⁵¹ Trad. de Hervouet, dans Paul Demiéville (sous la dir. de), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 126-128. Nos propositions de traductions sont entre parenthèses.

羅敷前置詞：
“使君一何愚！
使君自有婦，
羅敷自有夫。”

“東方千餘騎，
夫婿居上頭。
何用識夫婿？
白馬從驪駒；
青絲繫馬尾，
黃金絡馬頭；
腰中鹿盧劍，
可值千萬餘。
十五府小吏，
二十朝大夫，
三十侍中郎，
四十專城居。
為人潔白皙，
鬢鬢頗有須。
盈盈公府步，
冉冉府中趨。
坐中數千人，
皆言夫婿殊。”

Luofu s'est avancée et porte la parole :
Monsieur le Gouverneur, quelle est cette folie
Monsieur le Gouverneur a son épouse à lui,
Et moi aussi, Luofu, j'ai mon mari à moi

Ces cavaliers dans l'Est, au nombre d'un millier,
C'est lui, c'est mon mari qui se trouve à leur tête.
A quel signe savoir lequel est mon mari ?
Voyez un cheval blanc que suit un poulain noir.
Des fils de soie bleutée lient la queue du cheval,
D'or pur est harnachée la tête du cheval.
L'épée qu'il ceint, à pomme en forme de poulie,
Doit valoir dans les mille ou les dix mille écus.

Il était à quinze ans commis de préfecture,
Il était à vingt ans officier à la cour,
Il était à trente ans gentilhomme d'honneur,
A quarante, il avait poste de gouverneur.
Au physique il est net, clair et blanc de visage ;
Légère et clairesemée, il porte un peu de barbe.
Majestueux et lent, son pas de préfecture,
En mesure, en douceur, arpenté le palais.
Qu'il siège en compagnie de milliers de personnes,
Ils disent tous que son mari est sans égal.¹¹⁵²

木蘭辭

唧唧復唧唧，
木蘭當戶織。
不聞機杼聲，
惟聞女嘆息。

問女何所思，
問女何所憶。
女亦無所思，
女亦無所憶。

昨夜見軍帖，
可汗大點兵，
軍書十二卷，
卷卷有爺名。
阿爺無大兒，
木蘭無長兄，
願為市鞍馬，
從此替爺征。

東市買駿馬，
西市買鞍韉，
南市買轡頭，
北市買長鞭。

La ballade de Mulan

Tic, tic ! tic, tic ! tic, tic ! Avec quelle énergie
Mulan a sa fenêtre est train de tisser !
Mais voici que soudain la navette se tait ;
On n'entend maintenant que les pleurs de la fille.

Demandons à la fille à qui donc elle pense,
Demandons à la fille à qui donc elle rêve.
Mais la fille pourtant ne pense à aucun gars,
Mais la fille pourtant ne rêve à aucun gars.

« J'ai vu hier au soir les rôles militaires
Notre Khan en ce jour lève une grande armée.
Les rôles de l'armée comptent douze rouleaux
Et sur chaque rouleau est le nom de mon père.
Mais mon père n'a pas de fils assez âgé
Et sa fille Mulan n'a pas de frère aîné.
J'ai juré d'acheter un cheval, une selle,
Pour partir à la guerre en place de mon père. »

Sur le marché de l'est, elle achète un cheval.
Sur le marché de l'ouest, elle achète une selle,
Sur le marché du sud, elle achète une bride
Sur le marché du nord, elle achète un fouet.

¹¹⁵² YFSJ, j. 28, p. 410, trad. de Diény, dans *Pastourelles et magnanarelles*, p. 6-9.

旦辭爺孃去，
暮宿黃河邊，
不聞爺孃喚女聲，
但聞黃河流水鳴濺濺。
旦辭黃河去，
暮至黑山頭，
不聞爺孃喚女聲，
但聞燕山胡騎鳴啾啾。

萬里赴戎機，
關山度若飛。
朔氣傳金柝，
寒光照鐵衣。

將軍百戰死，
壯士十年歸。
歸來見天子，
天子坐明堂。
策勳十二轉，
賞賜百千強。

可汗問所欲，
木蘭不用尚書郎，
願馳千里足，
送兒還故鄉。

爺孃聞女來，
出郭相扶將；
阿姊聞妹來，
當戶理紅妝；
小弟聞姊來，
磨刀霍霍向豬羊。

開我東閣門，
坐我西閣牀，
脫我戰時袍，
著我舊時裳。
當窗理雲鬢，
對鏡貼花黃。
出門看火伴，
火伴皆驚忙；
同行十二年，
不知木蘭是女郎。
雄兔腳撲朔，
雌兔眼迷離；
雙兔傍地走，
安能辨我是雄雌？

Au matin elle a dit adieu à ses parents,
Au soir elle a campé au bord du fleuve Jaune.
Elle n'entendait plus l'adieu de ses parents
Elle n'entendait plus que les flots du grand fleuve,
Roulant à grand fracas.
A l'aube elle a quitté les rives du grand fleuve
Au soir est arrivée sur la montagne Noire
Elle n'entendait plus l'adieu de ses parents ;
Elle n'entendait plus que les chevaux tartares,
Hennissant et piaffant.

Lors ils ont parcouru plus de dix mille lieues,
Et puis ils ont livré mainte et mainte bataille.
Ils ont franchi les monts ils ont franchi les cols
A l'allure rapide des flèches qui volent.
Le vent du nord portait le fracas des tambours,
Le soleil de l'hiver luisait sur les armures.

Au bout de cent combats, nul général vivant...
Quand après dix années les braves sont rentrés
Le fils du Ciel lui-même alors les a reçus,
Le fils du Ciel assis au palais des Lumières :
«De bonnes promotions pour ces braves guerriers,
Des cadeaux généreux, mille et dix mille pièces !»

Le Khan a demandé ce que voulait Mulan.
«Je n'ai point le désir de devenir ministre.
Je ne veux qu'un coursier aux sabots très rapides
Qui me ramène enfin à mon pays natal.»

Quand les parents ont su que leur fille rentrait,
Ils sont allés l'attendre au-dehors de la ville,
Se soutenant l'un l'autre.
Lorsque sa grande sœur a su qu'elle rentrait,
Elle s'est faite belle, elle s'est maquillée
Pour l'attendre à la porte,
Et quand son petit frère a su qu'elle rentrait,
Il a bien vivement aiguisé son couteau
Pour tuer porc et mouton.

Elle a ouvert la porte à la salle de l'est :
Et est allée s'asseoir à la chambre de l'ouest :.
Alors elle a quitté ses habits militaires,
Puis elle a revêtu ses robes de jadis,
A peigné ses cheveux auprès de la fenêtre,
A saisi son miroir et fait son maquillage.
Elle est sortie enfin pour voir ses compagnons
Et tous ses compagnons ont été stupéfaits
Car ils avaient couru ensemble douze années
Mais ils ne savaient pas que Mulan était fille.
Le lièvre pour s'asseoir met ses pattes sous lui
Et les yeux de la hase ont des regards ardents.
Mais quand tous deux ensemble vont courant côte à côte,
Qui saurait distinguer le lièvre et la hase ?¹¹⁵³

¹¹⁵³ Trad. de F. Martin, dans Rémi Mathieu (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise*, p. 303-305.

Index

Index des anthroponymes

Note : Sauf quelques rares exceptions, seuls les noms de personnes présents dans le texte principal de la thèse sont inclus.

B

Bai Juyi 白居易 (772-846),17, 293, 298, 369, 391, 398, 401, 402, 431
Bai Pu 白樸 (1226-1306),402
Bao Rong 包融 (695-764),384
Bao Si 褒姒 (?-771 av. J.-C.),218
Bao Zhao 鮑照 (ca 412-466),31, 130, 151, 203, 217, 218, 219, 220, 226, 227, 228, 310, 311, 328, 331, 334, 335, 336, 339, 343, 344, 345, 348, 351, 357, 371, 379, 399, 403, 414, 416, 418, 427

C

Cai Yan 蔡琰 (ca 177- ca 249),21, 76, 80, 237, 258, 410, 413
Cai Yong 蔡邕 (ca 132-192),76, 120
Cao Cao 曹操 (155-220),32, 83, 109, 111, 144, 145, 173, 175, 181, 192, 198, 199, 200, 201, 206, 207, 210, 214, 215, 216, 234, 399, 403, 412
Cao Pi 曹丕 (187-226),7, 32, 116, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 175, 179, 180, 181, 182, 186, 192, 193, 194, 198, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 210, 211, 230, 231, 239, 241, 290, 328, 329, 331, 333, 334, 337, 343, 344, 345, 346, 347, 351, 356, 357, 358, 381, 399, 403, 407, 415
Cao Rui 曹叡/睿 (206-239),122, 123, 212, 229, 230, 231, 232, 345, 348
Cao Xueqin 曹雪芹 (1175-1763),395, 429, 430
Cao Zhi 曹植 (192-232),21, 32, 86, 110, 114, 116, 142, 145, 146, 174, 181, 192, 193, 194, 202, 212, 213, 214, 215, 216, 221, 222, 223, 239, 240, 241, 242, 243, 249, 284, 293, 294, 403, 412, 420, 421
Cen Shen 岑參 (715-770),80

Chao Gongwu 晁公武 (1105-1180),287, 288, 403
Chen Benli 陳本禮 (?-1818),190
Chen Lin 陳琳 (?-217),94, 130, 159, 160, 161, 394
Chen Yufu 陳玉父 (XII^e-XIII^e s.),319, 359
Chen Zhongru 陳仲儒 (VI^e s.),61
Chen Zuoming 陳祚明 (1623-1674),42, 143, 146, 220, 314, 316, 332, 333, 356, 357, 360, 403
Chu Yuan 褚淵 (435-482),255
Cui Bao 崔豹 (actif entre III^e et IV^e s.),41, 170, 186, 234, 403
Cui Yin 崔駟 (actif entre 88-105),228

D

Dong Zhuo 董卓 (ca 141-192),144
Dongfang Shuo 東方朔 (161-93 av. J.-C.),296, 297
Dongtaihou 董太后 (?-189),132, 224
Dou Zhun 寇準 (961-1023),397
Du Fu 杜甫 (712-770),298, 328, 369, 388, 392, 400
Du You 杜佑 (735-812),47, 403

F

Fan Ye 范曄 (?- ?),351
Fang Dongshu 方東樹 (1772-1851),162, 203
Feng Ban 馮班 (1602-1671),38, 39, 42, 117, 181, 327, 328, 329, 349, 367, 368, 369, 371, 373, 376, 408
Feng Weine 馮惟訥 (1512-1572),41, 180, 408
Feng Yan 馮衍 (actif vers 25),228
Fu Xuan 傅玄 (217-278),26, 126, 127, 137, 204, 205, 207, 212, 225, 226, 396
Fu Yi 傅毅 (?-90),68, 114
Fu Zhidao 伏知道 (VI^e s.),391

G

Gao You 高誘 (*ca* 212),63
Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099),7, 13, 15,
16, 20, 28, 33, 35, 39, 40, 72, 75, 76, 86, 87,
118, 122, 132, 138, 139, 170, 175, 177, 178,
185, 200, 201, 209, 212, 214, 215, 216, 220,
229, 244, 256, 263, 264, 265, 272, 274, 280,
287, 313, 329, 335, 358, 380, 390, 391, 392,
393, 402, 404, 412, 416

H

Han Fei 韓非 (*ca* 280-233 av. J.-C.),49, 50,
57, 60, 404
Han Ju 韓駒 (1080-1135),273
Han Shou 韓壽 (?-300),354, 355, 356
Han Yu 韓愈 (768-824),398
He Jian 何澗 (V^e s.),269
He Zhizhang 賀知章 (*ca* 685-744),384
Hong Sheng 洪昇 (1645-1704),402, 404
Hou Jing 侯景 (503-552),292
Hu Yinglin 胡應麟 (1551-1602),42, 109, 110,
116, 117, 118, 128, 129, 130, 142, 198, 344,
346, 373, 382, 386, 388, 397, 404, 408
Huan Xuan 桓玄(369-404),257

J

Ji An 汲黯 (?-112 av. J.-C.),74
Ji Kang 嵇康 (223-263),63, 77, 110, 111, 398,
399, 404, 413
Jia Chong 賈充 (217-282),355
Jiang Kui 姜夔 (1155-1209),366, 367, 368
Jiang Yan 江淹 (444-505),36, 359, 421
Jiang Zong 江總 (519-594),288, 327, 329,
369, 370, 373
Jiaoran 皎然 (730-799 ?),94, 103, 405
Jing Ke 荊軻 (? -227 av. J.-C.),129

K

Kong Rong 孔融 (153-208),94, 144, 145, 146
Kong Yingda 孔穎達 (574-648),13, 47, 56,
408

L

Les Huit amis [du prince] de Jingling 竟陵八
友,312
Les Quatre éminents du début des Tang 初唐
四傑,288
Les Sept lettrés de Jian'an 建安七子,94, 144,
159, 294, 334, 408

Les Trois Cao 三曹,32, 44, 83, 140, 192, 194,
195, 256, 332, 403, 404, 407
Li Bai 李白 (701-762),14, 28, 226, 235, 318,
328, 331, 335, 338, 371, 388, 389, 392, 394,
397, 402, 405, 416, 417, 420, 422
Li Kangcheng 李康成 (*actif ca* 742-756),287,
288
Li Ling 李陵 (134-74 av. J.-C.),95, 96, 97, 103,
151, 187
Li Shan 李善 (*ca* 630-689),61, 117, 126, 178,
365
Li Shimin 李世民(598-649, r. 626-649),325
Li Yannian 李延年 (?-101 av. J.-C.),71, 72,
73, 75, 84, 87, 102, 103, 278, 284, 297, 396
Ling Zhoujiu 泠州鳩 (VI^e s. av. J.-C.),56
Liu An 劉安 (179-122 av. J.-C.),65, 213
Liu Bang 劉邦 (247-195, r. 202-195),68, 69,
100, 101, 102, 130, 131, 285, 375
Liu Dan 劉誕 (433-459),266
Liu Lingxian 劉令嫻 (VI^e s.),248
Liu Ru 劉孺 (485-547),101, 297, 298
Liu Xiaowei 劉孝威 (*ca* 496-548),303
Liu Xie 劉勰 (465-532),7, 14, 84, 85, 89, 93,
94, 96, 97, 98, 99, 103, 104, 105, 106, 107,
109, 113, 114, 297, 307, 308, 309, 322, 410,
416, 418
Liu Xiyi 劉希夷 (651-680),9, 364, 376, 377,
378, 379, 380, 382, 386, 387, 430
Liu Xun 劉勳 (II^e-III^e s.),239
Liu Yikang 劉義康 (409-451),259
Liu Yiqing 劉義慶 (403-444),257, 273, 405
Liu Yuxi 劉禹錫 (772-842),32
Liu Zhen 劉楨 (?-217),94, 293, 294, 405
Lu Chui 陸倕 (470-526),311, 312
Lu Ji 陸機 (261-303),53, 100, 101, 105, 114,
193, 203, 204, 205, 206, 207, 212, 216, 226,
230, 246, 247, 248, 249, 252, 300, 301, 308,
345, 346, 347, 348, 402, 405
Lu Jia 陸賈 (240-170 av. J.-C.),100, 101, 405
Lu Kai 陸凱 (?- ?),351
Lu Shiyong 陸時雍 (*actif ca* 1628 et 1644),13,
42, 95, 110, 143, 187, 308, 314, 315, 360,
409
Lu Sidao 盧思道 (535-586),327, 329, 373, 374
Lu Yun 陸雲 (262-303),246, 247, 248, 249,
300, 301
Luo Binwang 駱賓王 (*ca* 640-*ca* 684),288,
372

M

Ma Zhiyuan 馬致遠 (*ca* 1250-*ca* 1321),402
Mao Jin 毛晉 (1599-1659),390

Mei Sheng 枚乘 (?-140 av. J.-C.),114, 117
Meng Tian 蒙恬 (?-210 av. J.-C.),78
Mian Ju 綿駒 (?-?),299

O

Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641),90, 133, 406

P

Pan Yue 潘岳 (247-300),248, 249
Pei Yin 裴駟 (ca 430),51, 79, 406
Pei Ziye 裴子野 (469-530),307, 308, 309, 312,
322
Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715),401

Q

Qi Wudi 齊武帝 (r. 482-493),264
Qian Liangze 錢良澤 (1645-?),369, 409
Qin Jia 秦嘉 (II^e s.),354, 355, 356
Qin Mugong 秦穆公 (638-621 av. J.-C.),57,
284
Qu Yuan 屈原 (343-227 av. J.-C.),67, 137,
236, 418

R

Ren Fang 任昉 (460-508),311, 312
Ruan Ji 阮籍 (210-263),63, 110, 252, 413

S

Shen Deqian 沈德潛 (1673-1769),41, 42, 114,
115, 121, 129, 151, 152, 153, 162, 192, 335,
359, 360, 363, 364, 377, 386, 406, 409
Shen Manyuan 沈滿願 (ca 540),296, 302
Shen Wenji 沈文季 (442-499),255
Shen Yue 沈約 (441-513),38, 61, 70, 105, 226,
250, 251, 252, 256, 258, 268, 269, 295, 303,
311, 312, 323, 369, 406, 417, 426, 427
Shi Chong 石崇 (249-300),258, 284, 372, 399
Sima Qian 司馬遷 (ca 145 av. J.-C.- ?),50, 51,
71, 72, 74, 100, 101, 134, 406
Sima Xiangru 司馬相如 (179-117 av. J.-
C.),71, 73, 74, 75, 84, 86, 97, 133, 134, 135,
184, 186, 192, 224, 237, 238, 239, 240, 255,
365, 396
Sima Zhen 司馬貞 (679-732),51, 365, 406
Song shaodi 少帝 (r. 423-424),259
Song Yu 宋玉 (ca 298-ca 222 av. J.-C.),58,
67, 68, 139, 284, 418
Song Zihou 宋子侯 (entre le I^e et le III^e s.),378,
379

Su Wu 蘇武 (140-60 av. J.-C.),151, 187, 246,
351

T

Tan Yuanchun 譚元春 (1586-1637),363
Tao Yuanming 陶淵明 (365-427),203

W

Wang Bao 王褒 (ca 513-576),299, 349, 352,
375
Wang Bao 王豹 (?-?),299, 349, 352, 375
Wang Bo 王勃 (650-676),288, 372
Wang Can 王粲 (177-217),94, 110, 114, 239
Wang Changlin 王昌齡 (689-756),32
Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692),42, 142, 143,
315, 331, 347, 348, 357, 406, 409
Wang Gong 王恭 (?-389),257
Wang Jingze (435-498),255
Wang Kaiyun 王闔運 (1833-1916),386
Wang Mang 王莽 (45 av. J.-C.-23),103, 391
Wang Qiang 王孺 (54-19 av. J.-C.),227, 284
Wang Sengqian 王僧虔 (425-485),40, 177,
179, 180, 201, 202, 210, 229, 255, 329
Wang Shizhen 王世貞 (1526-1590),113, 130,
225, 409
Wang Song 王宋 (?-?),239
Wang Xianzhi 王獻之 (344-386),263
Wang Xun 王訓 (511-536),303
Wang Yinglin 王應麟 (1223-1296),101, 273,
406, 421
Wang Yun 王筠 (481-549),26, 251, 252, 421
Wei Meng 韋孟 (ca 228-156 av. J.-C.),94, 95,
96
Wei Qumou 韋渠牟 (749- ?),389
Wei Shu 韋述 (?-757),389
Wei Zifu 衛子夫 (150-91 av. J.-C.),285
Wu Jing 吳兢 (670-749),41, 117, 409
Wu Jun 吳均 (469-520),305, 306, 426
Wu Kaisheng 吳闔生 (1878-1949),343
Wu Ne 吳訥 (1372-1457),366, 407
Wu Qi 吳琪 (actif ca 1644-1661),101, 122,
123, 349, 405, 409
Wu Shu 吳旻 (1610-1694),82, 349, 405

X

Xi Shi 西施 (VI^e-V^e s. av. J.-C.),285
Xiang Yu 項羽 (232-202 av. J.-C.),68, 100,
130, 131, 347
Xiao Changmao 蕭長懋 (458-493),269
Xiao Daxin 蕭大心 (523-551),289

Xiao Gang 蕭綱 (503-551), 39, 224, 229, 231, 232, 244, 267, 269, 274, 275, 276, 282, 283, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 303, 311, 312, 316, 318, 320, 321, 374, 383, 388, 426, 427
 Xiao Hong 蕭宏 (473-526), 303
 Xiao Lun 蕭綸 (507-551), 243, 298
 Xiao Shu 蕭淑 (ca v^e-vi^e s.), 317
 Xiao Tong 蕭統 (501-531), 39, 121, 283, 289, 318, 319, 320, 321, 322, 407
 Xiao Yan 蕭衍 (464-549), 39, 244, 245, 268, 269, 283, 298, 299, 303, 312, 313, 314, 315, 360, 383, 397, 400
 Xiao Yi 蕭繹 (508-555), 243, 274, 283, 286, 298, 311, 317, 322, 344, 345, 349, 351, 352, 353, 369, 370, 371, 383, 423
 Xiao Ze 蕭蹟 (440-493), 264, 265
 Xiao Zixian 蕭子良 (455-494), 312, 411
 Xiao Zixian 蕭子顯 (489-537), 41, 83, 135, 220, 222, 223, 274, 309, 310, 311, 316, 323, 352, 353, 374, 407, 426
 Xie Huilian 謝惠連 (407-433), 298, 347, 348
 Xie Lingyun 謝靈運 (385-433), 22, 30, 61, 88, 226, 227, 309, 310, 311, 312, 345, 346, 347, 348, 357, 399, 417
 Xie Shi 謝石 (327-389), 257, 258
 Xie Tiao 謝朓 (464-499), 311, 312
 Xie Zhen 謝榛 (1499-1579), 294
 Xu Chi 徐摛 (474-551), 316, 317
 Xu Fei 徐悱 (?- ca 524), 248
 Xu Lian 許璉 (1787-1862), 372, 373, 407
 Xu Ling 徐陵 (507-583), 13, 39, 40, 72, 274, 282, 284, 287, 288, 316, 317, 329
 Xu Shizeng 徐師曾 (1517-1580), 365, 366
 Xu Xueyi 許學夷 (1563-1633), 315, 409
 Xu Yaozhi 許瑤之 (v^e s.), 295
 Xu Yun 許顥 (ca XII^e s.), 29, 343, 344, 422
 Xu Zhaopei 徐昭佩 (?-549), 282, 283, 285
 Xu Zhenqing 徐禎卿 (1478-1511), 152, 189, 190, 357
 Xue Daoheng 薛道衡 (ca 540-609), 375

Y

Yan Shigu 顏師古 (581-645), 27, 365, 403
 Yan Si 顏駟 (II^e s. av. J.-C.), 227, 228
 Yan Yanzhi 顏延之 (384-456), 251, 252, 310
 Yan Zhitui 顏之推 (531-591), 317, 318, 323, 407, 420
 Yang Fu 羊孚 (IV^e s.), 257
 Yang Guang 楊廣 (569-618), 382, 383, 384
 Yang Jiong 楊炯 (650-?), 288
 Yang Shen 楊慎 (1488-1559), 109, 111, 409

Yang Xiong 揚雄 (53 av. J.-C.-18), 227, 228, 234, 320
 Yang Yun 楊惲 (?-54), 284
 Yao Nai 姚鼐 (1731-1815), 344
 Ye Shi 葉適 (1150-1223), 109
 Ying Yang 應瑒 (?-217), 94, 294
 Yu Shinan 虞世南 (558-638), 92, 325
 Yu Xin 庾信 (513-581), 32, 147, 288, 329, 354, 371, 372
 Yuan Zhen 元稹 (779-831), 17, 293, 401

Z

Zhang Heng 張衡 (78-139), 79, 104, 105, 106, 107, 135, 137
 Zhang Ji 張籍 (768-830), 32, 255
 Zhang Lihua 張麗華 (559-589), 283, 285, 423
 Zhang Pu 張溥 (XVII^e siècle), 383, 408
 Zhang Qian 張騫 (164-114 av. J.-C.), 16, 75
 Zhang Ruoxu 張若虛 (ca 660-720), 364, 376, 382, 384, 386, 387, 395, 430
 Zhang Xu 張旭 (ca 685-759?), 384
 Zhang Yong 張永 (410-475), 178
 Zhang Yugu 張玉谷 (1721-1780), 198
 Zhang Zhengjian 張正見 (ca 527-575?), 227, 378
 Zhao Feiyan 趙飛燕 (32-1 av. J.-C.), 218, 284
 Zhao Jun 趙均 (XVII^e), 319
 Zhao Yi 趙翼 (1727-1814), 84, 85, 408
 Zheng Qiao 鄭樵 (1104-1162), 182, 349
 Zheng Xuan 鄭玄 (127-200), 13, 47, 59, 63, 77, 408
 Zhi Yu 贛虞 (?-311), 89, 92, 95, 97, 132, 144, 147, 148
 Zhijiang 智匠 (ca VI^e s.), 40, 178
 Zhong Rong 鐘嶸 (ca 468-518), 41, 95, 99, 107, 108, 109, 114, 142, 193, 203, 408
 Zhong Xing 鍾惺 (1574-1624), 118, 119, 183, 385
 Zhu Qian 朱乾 (?-ca 1777), 42, 181, 213, 332, 357, 358, 423
 Zhuang Shuzu 莊述祖 (1751-1816), 190
 Zhuge Ying 諸葛穎 (536-612), 383, 384
 Zhuo Wenjun 卓文君 (ca II^e s. av. J.-C.), 134, 184, 186, 187, 190, 192, 217, 218, 224, 237
 Zixia 子夏 (?-?), 48, 56, 299
 Zuo Keming 左克明 (XIV^e s.), 287
 Zuo Qiuming 左丘明 (ca 556-ca 451 av. J.-C.), 49, 55, 98, 408
 Zuo Si, 178, 285
 Zuo Yannian 左延年 (III^e s.), 182

Index des titres de poèmes

Note : Sauf quelques rares exceptions, seuls les titres des poèmes cités dans le texte principal de la thèse sont inclus. Les titres des poèmes traduits ou partiellement traduits sont marqués en gras. Dans plusieurs cas, un même titre se réfère à plusieurs poèmes traduits.

A

Ao'nong ge 懊儂歌 (Chanson de contrariété),258

B

Bafang 八方 (Huit orientes),214

Baitong ti 白銅蹄 (Sabots de bronze blanc),268

Baitou yin 白頭吟 (Chanson des cheveux blancs),174, 184, 186, 187, 217, 218, 227, 237, 377, 378

Baizhu ci 白紵辭 (Toiles blanches),244

Baizhu ge 白紵歌 (Chanson des toiles blanches),346

Bapu 拔蒲 (La cueillette des acores),264

Beishang pian 北上篇 (Pièce 'Je monte au Nord'),215

Bingzhong zuo 病中作 (Composé dans la maladie),398

C

Cailian qu 采蓮曲 (Air de la cueillette des fleurs de lotus),269

Cailing qu 采菱曲 (Air de la cueillette des châtaignes d'eau),269

Caisang 采桑 (La cueillette du mûrier),226, 267, 275

Chang'an dao 長安道 (Les chemins de Chang'an),75

Chang'ge xing 長歌行 (Chanson longue),117, 126, 214, 365, 367, 396, 402

Changmen fu 長門賦 (Rhapsodie du palais de la Haute Porte),237, 239, 285

Changmen yuan 長門怨 (Complaintes [au palais] de la Haute Porte),239

Chao youren 嘲友人 (Pour me moquer d'un ami),300

Chengzhong yao 城中謠 (Chanson à la cité),391

Chi fenghuang lai 赤鳳凰來 (Arrive le phénix roux),367

Chufu fu 出婦賦 (Rhapsodie de l'épouse répudiée),239

Chuguan 出關 (Au sortir de la passe [frontalière]),75

Chunfu 春賦 (Rhapsodie du printemps),371

Chunjiang huayue ye 春江花月夜 (Printemps, fleuve, fleurs, lune, nuit),8, 376, 382, 384, 386

Chunri pian 春日篇 (Pièce sur les jours printaniers),369

Chusai 出塞 (Au sortir de la forteresse),75, 102

Congjun 'Wugeng zhuan' wushou 從軍五更轉 (Alternance des cinq veilles dans l'armée),391

Congjun xing 從軍行 (Expéditions militaires),327, 329, 368, 374

D

- Da 'Ziye' 大子夜 (Air majeur 'Ziye'),260
 Da chuishou 大垂手 (Grandes tombées de mains),305, 306
 Da Wei pian 大魏篇 (Pièce 'Les Grands Wei'),212
 Dadi qu 大堤曲 (Air de la large digue),267
Dafeng ge 大風歌 (Chanson du grand vent),69, 130
Dai 'Baitou yin' 代白頭吟 (En lieu de 'Chanson des cheveux blancs'),217
 Dai 'Bianju xing' 代邊居行 (En lieu de 'Ballade sur le séjour frontalier'),219
 Dai 'Dongmeng xing' 代東門行 (En lieu de 'Ballade de la Porte de l'Est'),217
 Dai 'Pinjian chouku xing' 代貧賤愁苦行 (En lieu de 'Ballade sur la pauvreté et les misères'),219
 Dai 'Yangchun deng Jingshan xing' 代陽春登荆山行 (En lieu de 'Ballade du gravissement de la montagne Jing au printemps'),219
Dai bei baitouweng 代悲白頭翁 (En lieu de 'Tristesse du vieillard aux cheveux blancs'),377
 Dai Chensi wang 'Baima pian' 代陳思王白馬篇 (En lieu de 'Sur un cheval blanc' du prince Chensi),217
 Dai Ge shamen qi Guo Xiaoyu shi 代葛沙門妻郭小玉詩 (Poème [écrit] à la place de Guo Xiaoyu, épouse du bronze Ge),246
 Dai jiuji you yuan 代舊姬有怨 (Complaintes à la place d'une ancienne concubine),246
Dai Qianniu da Ziniu shi 代牽牛答織女詩 (Poème en guise de réponse à la Tisserand à la place du Bouvier),251
Dai Qiu Hu fu guiyuan 代秋胡婦閨怨 (Complaintes du gynécée, pour l'épouse de Qiu Hu),243
 Dai shengtian xing 代升天行 (En lieu de 'Ballade d'ascension au ciel'),399
 Dai Su shuguo fu 代蘇屬國婦 ([Écrit] à la place de l'épouse de l'intendant du royaume tributaire Su),246
Dai yuefu 'Meiniu pian' 代樂府美女篇 (En lieu du yuefu 'Pièce sur la belle fille'),220
Dang 'Lairi danan' 當來日大難 (Comme 'Les jours futurs seront durs !'),209, 212, 213
 Dang 'Shijun xing' 當事君行 (En guise de la ballade 'Servant le souverain'),212
 Dang 'Zhijiu' 當置酒 (En guise de 'On sert le vin'),212
 Daowang 悼亡 (Pleurer ma défunte [femme]),248, 249
Daoyi pian 搗衣篇 (En battant le linge),380, 381
Daqiang shang hao xing 大牆上蒿行 ((Ballade des armoises sur les grands murs),329, 333
 Diaogan 釣竿 (Canne à pêche),186
Dong Jiaorao 董娇娆 (Dong la Charmante),378
Dongfei bolao ge 東飛伯勞歌 (À l'est s'envole la pie-grièche),312
 Dongmen xing 東門行 (Ballade de la Porte de l'Est),153, 159
Dongtao xing 董逃行 (Ballade de la fuite de Dong [Zhuo]),145, 415
Douji shi 鬥雞詩 (Combats de coqs),293
Duan'ge xing 短歌行 (Chanson courte),192, 198, 199, 201, 202, 210, 365, 367
Duqu ge 讀曲歌 (Chanson à réciter),259, 262

F

- Fangzhong yue 房中樂 (Airs de gynécée),61
Feihu xing 飛鶴行 (Ballade sur les oies en vol),180
Feng qiu huang 鳳求凰 (Le phénix cherche sa compagne),134
 Fengdi qu 鳳笛曲 (Air à la flûte de phénix),269
 Fenghe 'Shuai'er youyong' 奉和率爾有詠 (En réponse à 'Impromptu'),303
 Fu yuefu de 'Da chuishou' 賦樂府得大垂手 (Improvisation sur les yuefu – Sujet tiré : 'Grandes tombées de mains'),305
 Fu yueqi ming de konghou 賦樂器名得箜篌 (Improvisation sur les instruments de musique – Sujet tiré : la harpe),305

Fubing xing 婦病行 (Ballade de l'épouse malade),18, 82, 148, 153, 157
Fuping pian 浮萍篇 (Lentille d'eau),240, 242, 243

G

Ganli fu 感離賦 (Rhapsodie sur les pensées de la séparation),139, 181
Gegu ge 隔谷歌 (Chant 'Séparés par la vallée'),279
Gongxi yue 共戲樂 (Mélodie pour se divertir ensemble),273
Gongzi xing 公子行 (Ballade sur un jeune noble),380
Gu'er xing 孤兒行 (Ballade de l'orphelin),18, 82, 153, 159, 398, 432
Guafu fu 寡婦賦 (Rhapsodie de la veuve),239
Guafu shi 寡婦詩 (Poème de la veuve),239
Guanshan yue 關山月 (La lune sur les monts et les passes),75, 392
Gufeng 谷風 (Vent dans la vallée),237
Guiyuan shi 閨怨詩,243
Guke yue 估客樂 (Air de commerçants),264, 265
Gushi wei Jiao Zhongqing qi zuo 古詩為焦仲卿妻作 (Poème ancien composé pour l'épouse de Jiao Zhongqing),152
Guyi 古意 (À la manière des anciens),426
Guzhong hu 古塚狐 (Renarde de la tombe antique),401

H

Han Changji 漢昌吉 (Les Han prospères et propices),212
Hanglu 行露 (Rosée sur le chemin),90, 97
Haoli xing 蒿里行 (Ballade de Haoli),66, 192, 399
Haoli 蒿里 (Haoli),66, 192, 399
Hezhong zhi shui ge 河中之水歌 (Chanson de l'eau du Fleuve),312
Huan'ge 緩歌 (Chant nonchalant),105
Huang taizi shengzhi 'Wuqi qu' 皇太子聖制烏棲曲 (Composition du prince héritier: Air du corbeau perché),274
Huangniao 黃鳥 (Loriot),90
Huashan ji 華山畿 (Aux environs du mont Hua),259, 261
Hujia shiba pai 胡笳十八拍 (Dix-huit stances au tuyau nomade jia),21, 76

J

Jiadic xing 蛺蝶行 (Ballade de belle-dame),153
Jiangnan Chun 江南春 (Printemps du Jiangnan),397
Jiangnan nong 江南弄 (Air du Jiangnan),269, 270
Jiannan ke cailian 江南可采蓮 (À la rive sud du Fleuve, il est à cueillir des lotus),102, 223
Jiaotong 狡童 (Gamin rusé),236
Jiaoxia lü 腳下履 (Les socques à ses pieds),295
Jiemen shi 解悶詩 (Poème pour dissiper l'ennui),400
Jieshi pian 碣石篇 (Promontoire),173
Jingdi yin yiping 井底引銀瓶 (En tirant le vase d'argent du fond d'un puits),402
Jiongzhuo 洞酌 (Puiser de l'eau au loin),90
Jirang 擊壤 (Fraper le sol),129
Jiren yuan 姬人怨 (Complainte de la belle concubine),370
Jiubian 九辯 (Neuf dissertations),139

Jiuge 九歌 (Neuf chants),67, 116, 128, 130, 137, 236
Juan'er 卷耳 (Céraiste des champs),90
Junzi yu yi 君子於役 (Vous êtes en expéditions militaires),237

K

Konghou yin 箜篌引 (Sur un air de harpe),193
Kongque dongnan fei 孔雀東南飛 (Le paon s'envole vers le sud-est),13, 107, 152, 313
Kuhan xing 苦寒行 (Ballade de l'âpre froidure),214, 215
Kuyu guohe qi 枯魚過河泣 (Le poisson séché pleure en traversant la rivière),153

L

Lin gaotai 臨高臺 (Ascension de la haute terrasse),39, 179, 180
Lingbian xiu 領邊繡 (La broderie sur le collet),295
Longdi qu 龍笛曲 (Air à la flûte de dragon),269
Longtou 隴頭 (Longtou),75
Longxi xing 隴西行 (Chanson à l'ouest de Long),126
Luming 鹿鳴 (Brame des cerfs),200
Luoyang dao 洛陽道 (Les chemins de Luoyang),75

M

Maitan weng 賣炭翁 (Vieux vendeur de charbon),401
Meihua luo 梅花落 (La chute des fleurs de prunus),75, 392
Meinü pian 美女篇 (Pièce sur la belle fille),221
Menghu xing 猛虎行 (Ballade du tigre féroce),229, 230, 231, 232
Mochou yue 莫愁樂 (Mélodie de Sans-tristesse),264, 313, 360
Mohedoule 摩訶兜勒 (Grande musique de l'Ouest),75
Moshang sang 陌上桑 (Le mûrier sur le sentier),13, 32, 107, 126, 151, 152, 169, 192, 204, 205, 221, 222, 225, 226, 234, 235, 275, 394, 433
Mugua 木瓜 (Coing),137
Mulan ci 木蘭辭 (Ballade de Mulan),13, 32, 107, 152, 234, 279, 364

N

Nanfeng 南風 (Vent du Sud),99, 129
Ni 'Xinglu nan' 擬行路難 (En imitation du 'Dur est le chemin !'),218, 335, 336, 343
Ni yuefu 'Baitou yin' 擬樂府白頭吟 (En imitation du yuefu 'Chansons des cheveux blancs'),217
Nü'er zi 女兒子 (Jeune fille),264
Nüyue jiming 女曰雞鳴 (La femme dit : Le coq chante...),150

Q

Qi furen ge 戚夫人歌 (Chanson de la dame Qi),101
Qi'ai 七哀 (Sept tristesses),193, 249
Qian huansheng ge 前緩聲歌 (Chanson antérieure à voix nonchalante),105
Qianchang 褰裳 (Soulevez votre robe de dessous),236
Qiang Zhongzi 將仲子 (Je t'en prie, mon ami),237
Qianmen shi 遣悶詩 (Poèmes pour chasser l'ennui),400

Qie boming 妾薄命 (J'ai piètre destin),145
Qingcong baima 青驄白馬 (Coursier gris, cheval blanc),271, 273, 276
 Qingyang du 青陽度 (Gué de Qingyang),264
 Qionгда 窮達 (Insuccès et réussite),214
 Qiu ci 秋辭 (Chant d'automne),369
 Qiu Hu xing 秋胡行 (Ballade de Qiu Hu),192, 399
 Qiuchuang fengyu xi 秋窗風雨夕 (Soirée de brise et de pluie à la croisée automnale),395, 429
Qiufeng ci 秋風詞 (Chanson du vent d'automne),69, 397
 Qiufeng ci 秋風辭 (Chanson du vent d'automne),69, 397
Qiufeng yaoluo 秋風搖落 (Le vent d'automne fait agiter et tomber [les feuilles]),370
 Qiyue qiri 七月七日 (Septième jour de la septième lune),251

R

Ruguan 入關 (Retour par la passe [frontalière]),75
Ruoxian yujian renzhi shuai'er jifu 郡縣遇見人織率爾寄婦 (En voyant quelqu'un tisser à Ruo, j'envoie un impromptu à ma femme),303
 Rusai 入塞 (Retour par la forteresse),75, 102

S

San wu qi yan 三五七言 (Vers en trois, cinq et sept syllabes),397
Sanzhou ge 三洲歌 (Chant des Trois îlots),267, 268
 Sanzhou 三洲 (Trois îlots),264, 267, 268, 275
Shangge xing 傷歌行 (Chanson d'affliction),121
 Shangyun yue 上雲樂,269
Shanzai xing 善哉行 (Ballade 'Merveilleux!'),209, 333
Shiwu congjun zheng 十五從軍征 (À quinze ans, je suis parti à la guerre),153, 339
 Shuai'er weiyong 率爾為詠 (Impromptu),303
Shuang baihu 雙白鶴 (Un couple d'oies blanches),176, 178, 179
Shuangtong sheng kuzhi 雙桐生枯井 (Deux sterculiers poussent dans un puits vide),231
Shuli 黍離 (Le millet avec sa tête pendante),64
Sichou shi 四愁詩 (Quatre tristesses),7, 105, 135, 137

T

Tangshang xing 塘上行 (Ballade au bord de l'étang),174, 184
 Taohua xing 桃花行 (Ballade des fleurs de pêcher),395
Taoye ge 桃葉歌 (Chanson de Feuille de pêcher),262
 Tiandi 天地 (Ciel et Terre),58, 214
 Tianma 天馬 (Cheval céleste),74
 Tianshan Liangfu xing 泰山梁甫行 (Ballade 'Mont Tai et Mont Liangfu'),214
 Tongsheng ge 同聲歌 (Chant des voix unies),105

W

Wang Mingju 王明君 (Wang Mingjun),399
Wei Gu Yanxian zengfu wangfan 為顧彥先贈婦往反 (Envoi à la place de Gu Yanxian à son épouse et retour),246
Wei Zhinü zeng Qianniu 為織女贈牽牛 (Offre au Bouvier, à la place de la Tisserande),252

Wu yeti 烏夜啼 (Chant nocturne du corbeau),273, 274, 275
 Wugeng ge 五更歌 (Chanson des cinq veilles),391
Wuqi qu 烏棲曲 (Air du corbeau perché),273, 274, 276
 Wusheng 烏生 (Un corbeaux donne naissance [à huit ou neuf petits],26, 153, 202, 256, 258, 266, 410
 Wuzi zhige 五子之歌 (Chansons des cinq seigneurs),100

X

Xi kongzun jiu 惜空樽酒 (Quel regret que la coupe soit vide !),371
Xi Xiaoniang 戲蕭娘 (Pour taquiner la jeune demoiselle Xiao),302
Xiangyang ta tongti 襄陽蹋銅蹄 (La cavalerie de Xiangyang trépigne sur ses sabots de bronze blanc),268
Xiangyang yue 襄陽樂 (Air de Xiangyang),264, 266, 267
 Xianshi 仙詩 (Poème de l'immortel[le]),105
Xiaomai yao 小麥謠 (Ballade du blé),132
 Xiashan 蝦鮓 (Crevette et anguille),214
Xiejing 邪徑 (Chemin de travers),98, 99, 103
 Xielu 薤露 (Rosée sur la ciboulette),66, 192, 214
 Xielu 薤露行 (Rosée sur la ciboulette),66, 192, 214
Xinglu nan 行路難 (Dur est le chemin !),218, 335, 336, 343
 Xishuai 蟋蟀 (Grillon),207
 Xizeng liren 戲贈麗人 (Offert par jeu à des beautés),298
Xizhou qu 西洲曲 (Air de l'île d'Ouest),313, 358, 360
 Xizuo Xie Huilian ti shisan yun 戲作謝惠連體十三韻 (Treize distiques composé par jeu dans le style de Xie Huilian),298
 Xizuo yanshi 戲作艷詩 (Poème galant composé par jeu),298
Xizuo 戲作 (Composé par jeu),298, 299
Xunyang yue 尋陽樂 (Air de Xunyang),264

Y

Yan'ge xing 燕歌行 (Chanson de Yan),7, 8, 18, 130, 138, 140, 141, 143, 327, 328, 329, 334, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 364, 367, 368, 373, 375, 381
 Yang Pan'er 楊叛兒 (Yang Pan'er),269
Yange xing 豔歌行 (Chanson galante),126, 166, 225, 226, 346
 Yetian huangque xing 野田黃雀行 (Ballade sur les loriots dans les champs),212
Yeye qu 夜夜曲 (Air 'Nuit après nuit'),426
Yinma changcheng ku xing 飲馬長城窟行 (J'abreuve mon cheval au bas de la Grande Muraille),119, 120, 365, 368, 374, 394
Yishui 易水 ([Chanson de] la rivière Yi),129
Yong chunfeng 詠春風 (Sur le vent printanier),295
 Yong man 詠幔 (Sur la courtine),294
Yong nanliu zhen 詠柁榴枕 (Sur l'oreiller en nœud de phoebe),295
 Yong pipa 詠琵琶 (Sur le luth pipa),294
 Yong qibao shan 詠七寶扇 (Sur l'éventail à sept joyaux),294
 Yong tanzheng ren 詠彈箏人 (Sur le joueur [ou la joueuse] de cithare zheng),321
 Yong wucai zhu huolong 詠五彩竹火籠 (Sur la lanterne en bambou à cinq couleurs),296
 Yong yan 詠燕 (Sur les hirondelles),294
 Yongdeng 詠燈 (Sur la lampe),296
 yonghuai 詠懷 (Sur les sentiments de mon cœur),252
Yongzhou qu 雍州曲 (Air de Yongzhou),267

You suosi 有所思 (Celui à qui je pense),39, 136, 184, 187, 190, 191, 237, 377
 Youbi 有馱 (Cheval robuste),90
 Younü qu 遊女曲 (Air de la promeneuse),269
Yuan'ge xing 怨歌行 (Chanson d'amertume),126, 127, 147, 396
 Yuanpian 怨篇 (Pièce de doléance),104, 106
Yuejie 'Zhe yangliu' ge 月節折楊柳歌 (À chaque lunaison, chanson 'Brisons un rameau de saule'),271
Yueren ge 越人歌 (Chanson de Yue),129
 Yujie 吁嗟 (Hélas !),214, 215
 Yulin lang 羽林郎 (Officier de la garde impériale),152
 Yuzhang xing 豫章行 (Ballade de Yuzhang),126, 214, 375

Z

Zanghua yin 葬花吟 (Chanson sur l'ensevelissement des fleurs),395, 430
 Zeng Yuan xianma pian 贈袁洗馬篇 (Pièces offert à Yuan, héraut [au prince héritier]),369
 Zengnei 贈內 (Offert à ma femme),248
 Zengwai 答外 (Réponse à mon mari),248
Zhan chengnan 戰城南 (Combat au sud des remparts),153, 154, 187, 398
 Zhao se 趙瑟 (Cithare se de Zhao),369
 Zhaoyun qu 朝雲曲 (Air des nuées du matin),269
Zhe yangliu geci 折楊柳歌辭 (Chant 'Brisons un rameau de saule'),277
Zhe yangliu zhi ge 折楊柳枝歌 (Chant 'Brisons un rameau de saule'),278
Zhe yangliu 折楊柳 (Brisons un rameau de saule),75, 277, 278, 392, 393
 Zhibi xishu 執筆戲書 (Composé par jeu sur le champ),298
 Zhinü zeng Qianniu shi 織女贈牽牛詩 (Poème offert par la Tisserande au Bouvier),250
Zhuonuo ge 捉搦歌 (Chanson en taquinerie, ou Scherzo),280
 Zijin 子衿 (Votre collet),200, 237
 Ziliu ma 紫駟馬 (Cheval bai),75
Ziye ge 子夜歌 (Chanson de Ziye),14, 232, 233, 255, 258, 260, 261, 360, 425
Ziye sishi ge • Chun'ge 子夜四時歌•春歌 (Chanson de Ziye aux quatre saisons • Chanson du printemps),260
Ziye sishi ge • Qiuge 子夜四時歌•秋歌 (Chanson de Ziye aux quatre saisons • Chanson d'automne),14
Ziye sishi ge 子夜四時歌 (Chanson de Ziye aux quatre saisons),14, 232, 260

Du *yuefu* au *gexing* : carrière d'une poésie chantée dans la Chine du haut Moyen Âge (III^e-VI^e s.)

Résumé

Cette thèse se propose d'étudier une poésie chantée dont la désignation même est empruntée à une institution musicale impériale, le Bureau de la musique (Yuefu), et qui, en tenant lieu de passerelle entre l'art du folklore et l'art des lettrés, de poésie de *performance* et de palimpseste renouvelé, a sous plusieurs perspectives modifié le cours de la poésie chinoise classique.

Au-delà d'une révision de la définition problématique du *yuefu*, ce travail ambitionne de dévoiler dans quelle mesure l'évolution de la musique ou, plus précisément, de l'esthétique musicale, a conditionné celle de la poésie dans la Chine du haut Moyen Âge, à travers, dans un premier temps, la collecte de chansons folkloriques dont fut chargé le Bureau, et dans un second temps, l'assimilation du folklore par les lettrés.

En amont vers les Han et jusqu'au début des Tang en aval, la recherche est guidée par la volonté d'entrer au cœur même de la « fabrique à poèmes », ce grâce au support idéal que constitue le corps poétique formé sous le nom du *yuefu* : de la métrique à la rhétorique, de la thématique à l'esthétique.

Le *gexing* se tient au point d'arrivée de l'examen, comme dérivé même du *yuefu* et comme poésie à la confluence des pratiques poétiques du haut Moyen Âge ; il est l'ultime manifestation de la dynamique de cette poésie chantée, en réminiscence d'un passé qu'il reçoit, recycle et réforme, en s'inscrivant dans le présent pour annoncer l'avenir.

Mots clés : Bureau de la musique ; *yuefu*-ballade ; folklore ; *persona* ; *contrafactum* ; palimpseste ; cercles lettrés ; joutes poétiques ; *gexing* ; Six Dynasties.

Résumé en anglais

This dissertation aims to study a specific pseudo-genre of sung poetry whose very name is borrowed from an imperial musical institution, the Music Office (Yuefu), and which, by acting as a bridge between folklore and the literati culture, as a poetry of performance and of renewed palimpsest, has in many ways influenced the course of Chinese classical poetry.

Through a review of the problematical definition of *yuefu*, this study attempts to reveal the extent to which the evolution of music or, more precisely, of musical aesthetic, has conditioned the development of poetry in Early Medieval China, firstly through the collection of folk songs with which the Bureau was entrusted, and secondly through the assimilation of folklore by the literati.

By going backwards to the Han Dynasty and moving forward to the beginning of the Tang Dynasty, this research analyses the core of “poem making”, with the ideal medium provided by the poetic body that is formed under the name of *yuefu*: from metrical to rhetoric, from thematic to aesthetic.

Gexing, a derivative of *yuefu* itself, but no less a form of poetry at the confluence of the literary practices of the early Middle Ages, comes as the end point of this research. It is a demonstration of the dynamics of the *yuefu* poetry, through recalling a past which it inherits and reforms, it asserts itself in the present and projects a path towards the future.

Key words: Music office; *yuefu*-ballad; folklore; *persona*; *contrafactum*; palimpsest; literati circles; poetic jousting; *gexing*; Six Dynasties.